

Premessa

In una delle numerose pagine scritte da Emilio Villa per Nuvolo, mi riferisco a quella che accompagnava la sua mostra personale presso la galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis a Roma nel 1958, si legge: «Personalmente, reputo un'avventura, una fortuna rara di aver potuto assistere alla nascita così inattesa della sua vocazione. Una notte del 1951, inventava il suo sistema di lavoro, il suo strumento, adatto ad accogliere le vibrazioni del polso; ed entrava così, a memoria, parlando di pittura e di amore come un cieco, nei gradi più solenni della contenuta naturalezza moderna, nello scandaglio più allarmante delle sorgenti automatiche, nel registro di quella operosa partecipazione alle platoniche sfere dell'eleganza...».

A quella data, risulta dal testo stesso di Villa, Nuvolo aveva già fatto conoscere ampiamente il proprio lavoro, entro la cerchia degli artisti più importanti residenti a Roma, a partire da Burri che addirittura lo aveva chiamato a sé e introdotto nell'ambiente romano sin dal '50, per giungere a Colla e Mannucci, a Capogrossi e Cagli, che lo aveva 'presentato' in catalogo nella mostra fiorentina presso la galleria Numero, diretta da Fiamma Vigo, nel 1955.

Ma delle illuminanti parole del grande poeta, sodale sia di Nuvolo che di Burri, nonché di Lo Savio, Manzoni e Fontana, si apprende un altro dato significativo, confermato da un recente evento espositivo tenutosi a Boston negli USA: avevano già acquisito le opere di Nuvolo sia il Museo di Brooklin che la Collezione di Peggy Guggenheim; quest'ultima, in particolare, in diverse visite compiute a Roma aveva acquistato alcuni importanti lavori dell'artista, tra cui quella *Composizione*, 1957 a olio su tela (cm 171,5 x 116, inv. 64.2054) e il *Collage*, 1959, olio e seta su tela (cm 69,2 x 49,5) donati al Museo di Boston ed esposti insieme a opere di Pollock e altri impressionisti astratti nella mostra del 2003. Ed è stata l'acuta osservazione di Mario Diacono, ancor oggi presente in quella città degli USA, a sottolineare come fosse autorevole la presenza dell'artista italiano in quel contesto, in cui si distingueva con «a large dramatic collage of geometric pieces of fabric painted in white or blue or left in the natural patina».

Tornava pertanto in evidenza come l'azione del giovane Nuvolo si fosse già fortemente distinta entro gli anni Cinquanta in ambienti artistici assai qualificati.

Caso e spazialità: dalle Serotipie agli Scacchi

In quel dopoguerra che in Italia si protrae particolarmente a lungo, per almeno un decennio, con carattere di oggettivo disagio di vita, soprattutto per i ceti sociali più poveri e per gli artisti stessi, ha inizio l'esperienza artistica di Nuvolo che dalla nativa Città di Castello decide, su invito di Burri, di recarsi a Roma dove questi si era già trasferito e aveva, sin dal '47, iniziato a esporre, dopo l'autobattesimo alla pittura avvenuto nel campo di prigionia di Hereford in Texas e al conseguente abbandono della professione medica. Ospite prima dello studio di Burri e poi di quello di Edgardo Mannucci, Nuvolo, poco più che ventenne, mette in atto come giovane di bottega quelle qualità e capacità tecniche che ognuno già gli riconosceva nella sua cittadina¹ e che, unite a una sensibilità per il colore e il disegno, ne facevano una promessa tra quante, come quelle di Renato Cristiano o Roberto Fasola e pochissimi altri, soprattutto in Umbria, «circondavano come anelli Burri Saturno»².

La vita artistica romana di quegli anni era quanto di più stimolante potesse esservi per un gio-

vane 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: a Milano, ai manifesti del Realismo (1946), sottoscritti tra gli altri da Morlotti e Vedova, fanno eco quelli del Concretismo del M.A.C, mentre a Roma i giovani Accardi, Consagra, Dorazio, Turcato, Perilli, Sanfilippo e pochi altri siglano il manifesto del gruppo Forma 1 (1947). Sempre a Milano, tra il '47 al '50, si firmano alcuni tra i più importanti manifesti dello spazialismo, che vede autori e protagonisti Fontana, Joppolo, Crippa, Dova e altri come Giani, Kaiserlian e Milani, mentre a Roma alcune importanti mostre – come quella sull'Arte astratta in Italia (1948), organizzata dall'Art Club, con le opere di Licini, Magnelli, Vedova, gli artisti di Forma 1, Fontana e numerosi altri, e la V Rassegna Quadriennale dell'Ente Galleria Nazionale d'Arte Moderna – sembrano offrire i più vasti repertori di quanto avveniva nel paese. Non meno importante in quegli anni nella capitale è il clima creato dal cinema neorealista di De Sica e Zavattini, di Rossellini e De Santis, che ben riflettono la condizione estremamente disagiata ma di incipienti cambiamenti nella realtà italiana. Ancora numerosi sarebbero i sintomi e i dati da riferire di questa grande e lenta trasformazione della cultura italiana, se non bastassero già questi per indicare lo sfondo nel quale va a innestarsi il percorso e l'esperienza iniziale del giovane Nuvolo. Così, nel '50, quando si reca insieme a Burri a visitare la prima mostra di opere astratte di Capogrossi alla Galleria del Secolo, ha modo di incontrare altri artisti, tra cui due demiurghi della vita artistica della capitale che, diversamente ma sicuramente, incideranno su suo cammino: Colla e Cagli.

Ma già all'epoca della permanenza nello studio di Burri iniziano i primi esercizi al telaio serigrafico (seppure di piccole dimensioni), sino ad allora, almeno in Italia, usato solo nella produzione di immagini seriali nella grafica pubblicitaria o inerente la produzione industriale e mai in arte. Sono gli anni in cui, all'interno della vasta articolazione linguistica 'informale', taluni come Burri, Fontana e lo stesso Capogrossi imprimono un segno fortemente indelebile all'immagine, per la radicalità delle svolte nei programmi espressivi 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 ...»³. L'ambiente spaziale di Fontana alla Galleria del Naviglio di Milano, diretta da Carlo Cardazzo, è del 1949 e un anno prima avevano già visto la luce quei *Neri* di Burri che sfociano nella ineludibile e traumatica presentazione dei *Catrami* (1949), vera materia elaborata con colature, asportazioni, muffe, sottili reticoli di grafite e ispessimenti che rivelano la novità del colore-materia. Certo, senza aver esercitato alcuna influenza, ma avendone già in qualche modo considerata la problematica, non può essere taciuta la presenza dell'azione fortemente stimolante di Enrico Prampolini, giunto a formulare il senso e l'opportunità di impiego di materiali ritenuti extrapittorici nell'elaborazione di un quadro, nel suo libro *Arte Polimaterica* (1944), pubblicato a Roma presso la Galleria del Secolo. Inoltre, l'attività dell'Art Club in cui Prampolini, insieme con numerosi altri artisti, critici e poeti, tra i quali inizia a distinguersi la geniale personalità di Emilio Villa, recava non pochi dati e resoconti della cultura del lavoro artistico in Europa, favoriva a lungo raggio una circolazione di idee ed esperienze. Ma, ai fini di questa ricognizione, il punto di tangenza più esplicito tra l'arte di Burri, già pervenuta dopo i *Neri* e i *Catrami* alle straordinarie concezioni e realizzazioni di *Sacchi* e dei *Gobbi*, e i primi elaborati del giovane Nuvolo sembrano essere quelle *Muffe* che nel biennio tra il 1950 e il '52 si affacciano e

accampano nel repertorio di Burri. A base per lo più di olio, vinavil e pietra pomice, su differenti supporti (tela, faesite, cellotex) le Muffe si distinguono, come già era stato per le sue opere astratte esposte nel '48 nella seconda personale alla Margherita, per una certa modalità di stesura filiforme della materia, per certi andamenti liberi e dipanantisi nella fluidità di sgocciolature e depositi più estesi di colore-materia⁴.

È indiscutibile che Nuvolo avesse compiuto, e a lungo, osservazioni profonde della pittura di Burri, di cui era divenuto amico sin dal primo incontro avvenuto a Città di Castello verso la fine degli anni Quaranta, in occasione delle mostre presso la Galleria dell'Angelo, dove Burri aveva esposto in una personale e in una collettiva, insieme con altri pittori della città come Aldo Riggucini, Alvaro e Nemo Sarteanesi⁵. Ma ciò che è altrettanto sicuro, allorché Nuvolo s'incontra con Burri, è il possesso di una precoce esperienza di lavoro proto-artistico, maturata in lui sin da giovanissimo. Ancora adolescente, infatti, Nuvolo dipinge il boccascena del Teatro Impero, quindi numerose scene per il Teatro Comunale, realizza alcuni decori e piccoli restauri nelle Chiese di S. Maria delle Grazie e S. Domenico, dipinge stendardi per le processioni cittadine, costumi, arredi per teatrini, si adopera in altre molteplici attività di ornamentazione; stimolato da personaggi colti della città come Venanzio Gabriotti, amico paterno, e il prelado Rolando Magnani, che lo inizia giovanissimo a interessi artistici e scientifici, ancorché amatoriali, l'astronomia, la fisica, Nuvolo esprime in diversi modi la sua versatilità e la sua perizia manuale fino a quando, nel 1940, viene assunto nelle ferrovie in sostituzione di personale richiamato alle armi e vi resta fino al '44, allorché la stazione della città viene distrutta dai tedeschi. È in quei frangenti che a diciotto anni, a seguito della morte del padre, in un viaggio compiuto a Firenze per procurarsi da vivere, visita la mostra dell'arte fiamminga a Palazzo Strozzi, riportandone una vivissima emozione. Quando perciò alla fine degli anni Quaranta segue Burri a Roma, il suo trasferimento ha già tutto il sapore di un noviziato artistico e per alcuni anni si avvarranno della sua collaborazione sia Burri che Mannucci e poi Colla, Fazzini e dal '53 Amerigo Tot, che aveva ricevuto la committenza della decorazione del grande fregio sul fronte della pensilina di ingresso alla Stazione Termini di Roma. Con le nozioni e gli esperimenti messi in atto nella Scuola di Arti Grafiche di Città di Castello, diretta da Angelo Baldelli e coordinata dal fotoincisore Quietì, e a seguito delle successive esperienze compiute a Roma nell'ambito pubblicitario⁶, nascono le prime pitture a base serigrafica. Sono nitrocellulose e oli su carta spesso intelata o incollata su cellotex, sempre di piccole dimensioni; Nuvolo non sembra prediligere una gamma cromatica particolare, tanto è interessato a osservare la risultanza delle impronte di colore fluido sulle piccole carte. Queste *Serotipie* segnavano l'esito di un lungo processo di elaborazione durante il quale erano stati fatti numerosi tentativi, con alcuni insuccessi, per ottenere risultati soddisfacenti. Il dilemma era costituito da una doppia esigenza; la prima relativa alla riluttanza da parte di Nuvolo a lavorare in modo tradizionale sulla tela preparata di bianco, tracciando un qualsiasi disegno o composizione, e al contrario la volontà invece di lasciarsi stimolare nel lavoro dai mezzi stessi che adoperava, che in lui si riassumevano in quelli della tecnica serigrafica; dall'altra il desiderio di riprodurre fotograficamente, attraverso la serigrafia, un soggetto preesistente. La soluzione del problema giunse nell'apprendere che alcune gelatine, idonee a occludere le sete dei telai attraverso il metodo fotografico, se trattate con bicromato di potassio avevano la proprietà di indurire sotto l'azione eccitante della luce e, all'inverso, restare solubili in acqua se non eccitate. La scoperta aveva il pregio di consentire l'impressione fotomeccanica del telaio appositamente preparato e di renderlo, mediante alcuni accorgimenti luminosi e poi di asportazione di gelatine residue, pronto al passaggio del colore. Ma prima di giungere a risultati soddisfacenti passò ancora molto tempo e soprattutto si dovette attendere l'apparizione di prodotti cromatici o di sete di migliore qualità. A ben guardare, quei primi risultati tra il '52 e il '53, al di là dell'ap-

parente somiglianza degli andamenti, in parte 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 sembrava più incuriosito all'emergere di una esponenza spaziale, frutto di una compenetrazione tra impronte cromatiche in primo piano e fondi. L'indistinzione, la perturbata uniformità delle stesure, quindi le trasparenze che lasciano intravedere serie di piani e sbavature coprenti altre tracce cromatiche conferiscono a queste prime *Serotipie* un'inedita finezza di concezione dell'immagine, che pur tuttavia sembrava continuare a condividere una poetica informale. Le piccole carte aderenti ai cellotex che l'artista aveva elaborato appaiono percorse da un vento interno, un'invisibile gestualità che stende e dilata il colore, lo sfibra con risonanze atmosferiche e siderali tempestose; il risultato è quello di una spazialità attivata da turbolenze che per la prima volta si enuncia e che avrà modo poi di riscontrare, con ovvie diversità, anche nella pittura di Robert Rauschenberg e più tardi di Gerard Richter, soprattutto nelle molteplici versioni dei suoi abstract paintings (1980).

A qualificare e distinguere la pittura di Nuvolo da quella di altri grandi pittori suoi contemporanei vi è una diversa motivazione estetica resasi già evidente a Villa sin dal primo incontro con la sua pittura. Un interesse per gli effetti del caso che l'automatismo delle scolature di colore lasciato cadere fluido e sottile in libertà sulle carte e poi rasato, asciugato e reso statico dall'imprimatura della racla sul telaio serigrafico, aveva evidenziato, come accade per i dispositivi a sorpresa. «L'opera di questo pittore è giusto condotta...dove la prima non si distingue dall'indistinto... e dove l'intreccio, il segno, il neuma sembra svagato come l'aria e invece è calcolato come il respiro, come la necessità, dove il mostruoso atmosferico si elettrizza, come dentro un'apparecchiatura nervosa o anatomica. E l'estro provoca il caso, e il caso solletica l'estro e insieme elaborano delicatezze e trasalimenti colorati tra i più emotivi che sia dato oggi vedere»⁷ scrive Villa, a quel tempo, con un illuminato sincronismo. E che Nuvolo giocasse con il caso introducendovi una sua regola e poi si spingesse a turbarla o a infrangerla con nuovi interventi causali sembra essere sin da ora uno degli aspetti salienti del suo contributo al clima che intanto intorno a Burri e Colla, prima con il Gruppo Origine (1950) e poi con la Fondazione omonima, si andava producendo.

In verità, negli anni di Arti Visive, erano stati molteplici e di diversa provenienza gli impulsi che avevano concorso alla decantazione di un ambiente, quello romano, che favorirà alla fine del '49 e all'inizio del '50 la stessa riuscita del Gruppo Origine che, com'è noto, non ebbe vita lunga. Tuttavia si deve all'azione di Mario Ballocco il primo vagito del labile organismo, allorché, nel divulgare gli intenti della ricerca del M.A.C. milanese sulla rivista AZ nel novembre del '50, pronunzia il nome "Origine". Ed è nel mese successivo che sulla medesima rivista si annuncia un'esposizione collettiva dello stesso Ballocco con Burri, Capogrossi e Colla. La mostra si tenne nei locali di Via Aurora 41, allora di proprietà di Colla, il 15 gennaio 1951. Nel manifesto sottoscritto dai quattro artisti in catalogo si legge «...Il Gruppo Origine intende rifarsi e riproporsi il punto di partenza moralmente più valido delle esigenze 'Non Figurative' dell'espressione. In altri termini, nella rinuncia stessa a una forma scopertamente tridimensionale, nella riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice ma perentoria e incisiva nell'evocazione di nuclei grafici, linearismi e immagini pure ed elementari...»⁸. Allo scioglimento del Gruppo nello stesso anno, il nome Origine resta alla Galleria e nell'anno successivo da questa passa a una Fondazione, voluta soprattutto da Colla, che si «propone di creare un centro di documentazione internazionale aperto alle consultazioni e allo studio di tutti coloro ai quali stanno a cuore le vicende dell'arte moderna»⁹. Accanto alle mostre promosse dalla Fondazione, tra cui alcune rimarchevoli, come l'*Omaggio a Balla futurista* e l'*Omaggio a Leonardo da Vinci* (con Accardi, Burri,

Cagli, Capogrossi, Colla, Dorazio, Mannucci, Matta, Mirko, Perilli, Prampolini, Sanfilippo e altri), nonché una mostra per Forma 1, uno dei maggiori meriti dell'istituzione fu la pubblicazione della rivista *Arti Visive*. È nella quotidiana militanza in quel periodico, infatti, che Nuvolo ha modo di frequentare e confrontare il proprio lavoro con quello di altri artisti della propria generazione o di poco più anziani. Il primo numero della rivista *Arti Visive* è del luglio-agosto 1952. È diretta da un comitato di cui fanno parte Colla, Canevari, Dorazio, Prampolini, Pandolfi, M.A. Levi e Ripellino. Il segretario di Redazione è Michelangelo Conte che avrà questo compito per i primi tre numeri. Oltre all'editoriale stampato in copertina, i servizi interni sono dedicati a Gropius (sul disegno), a Kandinsky e Mondrian (Angelo Canevari) e inoltre a un lungo articolo di Dorazio sulla 26^a Biennale il quale, criticando la pittura realista ancora presente in essa, sottolinea però l'importanza della presenza di un'arte astratta di cui la critica internazionale si è avveduta. Nel terzo numero il comitato di redazione è ridotto a tre nomi, Colla, Dorazio, Prampolini, ed è distinto da un comitato direttivo che vede ancora partecipi Canevari, Pandolfi, Ripellino, Perilli, M.A. Levi, oltre a un numero cospicuo di corrispondenti regionali ed esteri. Nel quarto numero, accanto a Colla e Dorazio spunta Emilio Villa, che nello stesso fascicolo dedica un componimento poetico a Burri, a cui sono dedicate quattro pagine con numerose tavole di Sacchi. D'ora in avanti l'azione di Villa è centrale nella concezione dei numeri e nella stessa redazione di essi. Il quarto fascicolo, edito con la numerazione 5-6, reca all'interno un grande servizio per Colla, sempre a firma Villa e numerose immagini tra cui quella in copertina, eccezionalmente realizzata in silkscreen da Giorgio Ascani, che altri non è che Nuvolo. Va qui ricordato infatti che tale soprannome gli era stato assegnato durante la militanza partigiana compiuta con la formazione di S. Faustino all'età di circa diciassette anni, tra il maggio e il luglio del '44. La copertina di Colla, che taluno ha voluto mettere in relazione con i 'segni' di Capogrossi di quegli stessi anni, ma che semmai appare più accostabile a talune esperienze di Sonia Delaunay, come la gouache *Simultanéité* (1939), peraltro ignota a Colla, è il primo di una serie di interventi dello scultore affidati alla realizzazione di Nuvolo (quattro copertine e alcune tavole inserite nei fascicoli), che intanto ha stabilito una attiva collaborazione e un vero sodalizio con Colla¹⁰. Alla partenza di Dorazio per gli USA (1953), Colla e Villa restano soli a dirigere *Arti Visive* e ne affidano la responsabilità di redazione al fratello di Nuvolo, Ascanio, detto Riri. Ed è lui, d'ora in avanti, a recensire nella sezione delle cronache artistiche alcuni episodi del lavoro stesso di Nuvolo: «Il pittore Giorgio Ascani – si legge nel n. 10 del '54 – che i nostri lettori potranno considerare, in molti sensi, un'improvvisa e importante rivelazione di quest'anno nel campo dell'arte non figurativa, ha preparato un libro veramente unico di illustrazioni, con un poema di Emilio Villa...». Oltre questa segnalazione per il volumetto che denomina *Sei invenzioni*, ma che accoglie cinque Serotipie originali in ognuno dei 60 esemplari della tiratura, il lavoro di Nuvolo sarà ospitato numerose volte sulle pagine della rivista. Così, nel numero 1 della nuova serie, accanto allo scritto di presentazione di Villa, risaltano le *Seriotipie* del '54 *Idea culturale e Positivamente e non negativamente*. Questo fascicolo è occasione anche di una coabitazione e un raffronto sulla pagina col lavoro di Cristiano e Cervelli, più vicino a Nuvolo per alcune modalità e interessi materici, e con quello di Scialoja e Sanfilippo, assai distanti sul piano linguistico. Una nuova circostanza di osservazione del lavoro pittorico-serigrafico di Nuvolo si ha nel n. 10 della seconda serie che, oltre a ospitare due opere del '56 accanto a lavori di Rotella, Scarpitta, Chillida, Chadwich, Burri, Colla e Mannucci, fornisce per la prima volta alcune indicazioni biografiche di Nuvolo. Siamo nel '58 e, al momento della pubblicazione di questo ultimo articolo di *Arti Visive*, evidentemente sono già trascorsi un numero di anni sufficienti a consentire all'artista la costruzione di un percorso e una relativa affermazione. La modalità tecnica e la formulazione linguistica delle *Seriotipie* è un'attitudine costante nell'opera

di Nuvolo, tale da apparire senza soluzione di continuità dall'inizio del suo operare sino ad oggi. 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. Nelle nitrocellulose e oli su carta del '52-'53, si affiancano le colature di colore con le impronte che diversamente rivelano gesti rivolti all'asportazione o alla stesura rapida dei depositi liquidi. Nell'insieme i colori, in una libera e a volte festosa policromia, sembrano obbedire a un impulso tachiste di cui l'autore simultaneamente osserva i risultati con un occhio analitico. La fluttuazione delle sbavature, dei ghirigori e delle macchie serigrafiche sui fondi, mai totalmente monocromi e uniformi, assume talvolta l'emblematicità astratta di ideogrammi o neumi di scrittura musicale. Già tuttavia, un dipinto come quello alla nitro e tempera su tela (1952, p.26), ampiamente determinato dalle impronte marroni con alcune leggere tracce di rosso mai totalmente coprenti, è il manifesto di una spazialità nuova, il cui grado di indistinzione sembra più essere informato dalla speculazione indeterministica di Heisenberg che non dal dibattito tra formalisti e informali o da presunte ma infondate derivazioni dello stesso dripping dell'azione pollockiana. Ciò diviene ancor più evidente nelle coniugazioni spaziali delle *Serotipie* successive del '56 e poi del '58; si deve però avvertire che in quelle date Nuvolo aveva intrapreso altri cicli di lavoro, aveva già alle spalle alcune mostre personali e partecipato ad alcune collettive in Italia e all'estero di cui pur merita conto riferire.

In particolare, dal 1953 fino alla prima mostra alla Galleria delle Carrozze di Roma (1955), sollecitata da Giuseppe Marchiori, Nuvolo accanto alle *Serotipie* elabora una pittura a base di collage di piccole carte serigrafate e incollate su tela o su altro supporto. La forma per lo più quadrata o rettangolare – sta volta sì euclidea! – dei piccoli lacerti dipinti a serigrafia, impaginata nelle nuove opere, fornisce una spazialità nuovamente contraddittoria; alla quantità di piani e di spazi, recanti ognuno una temporalità differita per la diversità stessa di esecuzione delle singole parti, fa eco la simultaneità degli enunciati sulla stessa superficie. Molte microunità di spazio-tempo su una sola superficie di compendio spazio-temporale inducono nei nuovi dipinti, denominati comunemente *Scacchi*, una dimensione di relatività iconografica che ancora una volta sembra avere alle spalle più consapevolezza fenomenica einsteniana che non le teorie di Tapié o di qualsiasi altro teorico dell'arte.

Scacco Matto (p.36), un'opera che ha inizio nel '53 e che l'artista data nell'atto di staccare le carte dalla parete dello studio di Via Margutta, nel '55, è uno dei lavori più significativi di questo periodo. Non a caso, in questa pittura, per le ragioni di un relativismo divenuto coscienza estetica attiva nel giovane Nuvolo, si può respirare non solo l'atmosfera fantasmatica dell'hasard mallarmeano, dove il coup des dés dev'essere intravisto nella sovrapposizione e nella contiguità delle tessere di carta serigrafate, ma anche la dissoluzione della composizione analitica cubista e dello stesso schema neoplasticista che, come residuo della cultura euclidea, Nuvolo intuitivamente attaccava e demoliva in proprio. Naturalmente, come si fa con ciò che si ama. Per la mostra alla Galleria Numero di Firenze, 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 muta solitudine al colloquio umano».

Il ciclo degli *Scacchi*, come quello delle *Serotipie*, conosce più momenti. In un primo momento si inscrivono risultati abbastanza omogenei e all'insegna del collage di carte squadrate a base serigrafica, in tutto o in parte coperte dal colore alla nitrocellulosa; una particolare versione è quella del *Collage su legno* (1956), che vede sovrapposto alla pittura un cartone ondulato trapunto di chiodi con l'effetto di un occultamento-svelamento della forma sottostante. Divengono apprezzabili in questo lavoro sia la scansione verticale delle vertebre del cartone, che sembrano accentuare la ritmica congenita agli *Scacchi*, sia la battuta d'arresto finale della frase visiva, costituita

dalla nudità di una stecca di legno che rinserra l'unica parte dipinta restata scoperta. Non meno degne di risalto sono le due pitture a olio e cera su tela (entrambe del '56) dove si assiste ad un sostanziale cambio di elementi materiali. Non c'è più nemmeno il collage sempre presente negli altri *Scacchi* e la sensibilità pittorica, davvero alta, evoca la tavolozza delle scale cromatiche kleiane. Pervade tutti e due i dipinti, egualmente, ancora un'irregolarità delle figure geometriche, un'incertezza dei contorni, che conferma, se ve ne fosse bisogno, che lo schema neoplasticista giunge a Nuvolo non senza la fecondazione di alcuni *Neri* e dei *Sacchi* (da ciò l'irregolarità geometrica) di Burri. Il colore, quasi restituendo un proprio riverbero a una propria penombra radiografica, sembra dissolversi e consentire compenetrazioni tra tinte.

Non è probabilmente estranea a questa sensibilità nemmeno l'osservazione delle esperienze di Balla o della pittura orfica che erano già state ospitate sin dal 1952 in *Arti Visive*. Un secondo ciclo di *Scacchi*, assai più recente (1991-92) e formulato con resti squadrati di carte serigrafiche durante le lunghe prove svolte per la stampa di opere frattali e poi del ciclo degli *Aftermandelbrot* (1989-92), ha un aspetto più vivido e, nonostante le tracce interne siano sicuramente più sofisticate in termini tecnologici, essendo emerse da serigrafie e base di immagini computerizzate, il risultato, all'opposto, è meno spaesante e incollocabile delle opere a scacchi del '53-'57. A differenza di quei primi lavori, dove spesso Nuvolo dipingeva alcune zone con tracce di bianco o di altro colore, intervenendo dunque con elementi temperanti l'immagine al fine di bilanciarne la spazialità – un metter ordine nel caos o talvolta interrompere la regolarità dei ritmi con qualche spatolata sismica! – in questi *Scacchi* più recenti il clean and clear luminoso delle serigrafie ottenute dall'immagine elettronica, ora fredda, ora vibrante, ha una solarità cibernetica, sovraccarica di segnali, tale da richiedere una distanza temporale per conferire loro la stessa pregnanza degli antenati.

Maturano intanto insieme con gli *Scacchi* una serie di nuove opere tra il '57 e il '58 che Nuvolo si appresta a esporre a Roma alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis. Sono quadri dalle ampie stesure di pittura bianca sulla quale Nuvolo batte l'impronta serigrafica dalle geometrie incerte e dalle campiture sgranate, articolando quindi le superfici tra zone monocrome bianche e inserti di colore rosso, nero, grigio, ocre e verde. Talvolta, le zone bianche sono riprese con addizioni di bianco di titanio che conferiscono scatti luminosi e spaziali ai fondi per lo più uniformi che sembrano preparati per accogliere, in una diffusa quiete, l'ennesima indagine. La mostra personale alla Tartaruga nel '57 e una seconda mostra collettiva nella stessa galleria a ottobre, insieme con Dorazio, Perilli, Scarpitta e Sterpini, permettono a Nuvolo il proseguimento di un rapporto con alcuni critici americani che nel frattempo avevano iniziato a orbitare su Roma, per le iniziative della Tartaruga e per le mostre che si tenevano alla Roma-New York Art Foundation, a cui anche Colla aveva partecipato. L'interesse mostrato per la pittura di Nuvolo da Lawrence Alloway e dalla collezionista Peggy Guggenheim sollecita attorno a Nuvolo una discreta attenzione. La Guggenheim acquista alla Tartaruga alcune opere e, continuando a frequentare in ogni suo viaggio in Italia il pittore, giunge all'acquisto di numerose tele che destina a diversi musei americani, tra cui Boston, oltre che alle proprie collezioni di Venezia e New York.

Bianchi, Cuciti a macchina, Diagrammi, Bianchi collages, Daini, Tensioni

La topografia delle impronte serigrafiche alla nitro sui *Bianchi* rivela una naturalezza nel dominio dello spazio che viene di volta in volta qualificato da una equivalenza non tanto metrica quanto ponderale tra interventi cromatici e fondi. La lezione di Mondrian e di Burri ha trovato in Nuvolo un interprete dai principi così dotato da saper ritagliare, tra il rigore cartesiano dell'olandese e la drammaticità epica e solenne dell'umbro, un'ulteriore zona di sensibilità poetica e

desonorizzata ma più profondamente lirica. Larvali siti di immagini che, fuoriuscenti da nebbie, si mostrano e si negano, quelle dei *Bianchi* sono dodecafonie mature del repertorio di un pittore che è ormai in grado, a trent'anni, di armonizzare ogni brano spaziale. Anche quando i supporti della sua pittura sono ante d'armadio che Nuvolo dipinge per l'amico Villa, finalmente al riparo in una stanza e in uno studio, dopo aver condiviso con lui giacigli fatti di giornali sistemati sotto i ponti del Tevere! Pur tra mille difficoltà, che in vari periodi del suo lavoro e della sua vita non consentiranno mai all'artista di avere una piena tranquillità, il lavoro di Nuvolo conosce in questi anni anche il successo mercantile. Concorrono a questi primi risultati la qualità raggiunta dai suoi lavori e il sostegno reciproco con amici come Villa, Colla, Topazia Alliata e altri. Nel '56 intanto era avvenuto il suo matrimonio con Liana Baracchi che lo coadiuverà sempre nell'attività dell'atelier di serigrafia; nell'anno seguente nasce il primo dei due figli, Giorgio.

Particolarmente intensi anche per l'attività espositiva di Nuvolo, gli anni tra il '57 e il '60 lo vedono presente in numerose mostre. Intanto tutte le suggestioni di questa decade che lo ha visto esordire stanno volgendo al termine e così anche la stessa traiettoria delle esperienze informali. «Dall'esperienza informale resteranno tuttavia evidenti tracce nell'arte sia astratta sia figurativa del decennio seguente, come sarà praticata anche dalla generazione nata negli anni venti che, giunta alla maturazione proprio intorno al '58, eredita la contrapposizione tra astratto e figurativo ...»¹¹. Effettivamente i lavori che susseguono ai *Bianchi*, e che pur trovano coincidenza temporale con l'estinzione di quelli stessi, sono importanti quanto una opportuna pausa di decantazione dai dipinti a base di scacchi saturi di segnali e mettono in evidenza una sicurezza e una mobilità sui registri della sperimentazione che si apre a nuovi materiali e a nuove tecniche. I *Cuciti a macchina* (1958-1963), di cui riferisce Dorfles, si sintonizzano spontaneamente entro una lunghezza d'onda linguistica e materica che affiancava «le cortecce (Schumacher, Crippa) a sacchi e stracci (Burri, Millares), a reti metalliche (Rivera, Lippold), a stoffe di tappezzeria (Baj), a bandoni corrosi dall'uso (Chamberlain, César), a lenzuoli sovrapposti e cuciti (Scarpitta, Nuvolo), a brandelli di tessuti cuciti a intelaiature metalliche (Bontecou) ...»¹². Ma tra tutti coloro che facevano uso del tessuto per fare quadri, è curioso che si sia sempre trascurato quell'esempio di Sonia Delaunay che è pur precoce (1911) e che ben figura, accanto a un Sacco di Burri del '52, sul numero 6-7 di *Arti Visive*. D'altra parte, la pratica del patchwork ha radici popolari vetuste almeno quanto quella del rammendo per ovvi motivi di economia domestica ed è proprio per quella via che essa inerisce all'opera di Nuvolo nei primi mesi del '58. I *Cuciti a macchina*, nati dall'apparecchio Vigorelli a pedale entrato in studio quale dote muliebre dopo le nozze con Liana, e migliorato nelle prestazioni mediante l'applicazione di un motorino, sono il risultato di un diverso modo di 'disegnare' e poi campire cromaticamente lo spazio. Le smacchinature eseguite da un pezzo di stoffa come prova efficiente dopo la migliona tecnica apportatavi, gli appaiono come tracce di un disegno così carico di evocazioni che più tardi l'artista considererà elemento segnico idoneo a esprimere la sintassi e la spazialità stessa dei *Diagrammi* (1958-72). In un controllo misurato di quel nuovo mezzo, era possibile a Nuvolo unire i tessuti e le stoffe di diversa colorazione come campi cromatici ready-made, e poi ancora talvolta inserirvi la pittura o in altri casi la pelle di daino o il fustagno o il velluto, oppure percorrerli esclusivamente con la cucitura. Molti di questi lavori figurano oggi nelle collezioni Stendhal e Guggenheim di New York e Alain di Chicago. Ma tra le opere che è possibile ammirare in questa mostra, è interessante soffermarsi su quel *Cucito a macchina* (1960, p.49) dove l'artista consegue sincronicamente più risultati pittorici e spaziali. Nella costruzione derivata dalla cucitura di lembi di tessuto sovrapposti, il primitivo reticolo neoplasticista ha in gran parte ceduto il passo ad un disegno più prossimo alle soluzioni geometrizzanti di un Nicholson o di un Pasmore. La cucitura al dritto e al rovescio delle parti distinte offre un monocromatismo la cui purezza è in alcune zone bru-

scamente dirottata con un esito di dialettica cromatica a cui fanno da controcanto le ombre dei tre lembi di stoffa parzialmente cuciti e perciò per gravità riversi e cadenti. Anche tale stato di libertà delle canape, in contrasto alla loro stessa rigida giustapposizione dovuta alle parti cucite, consente lo scoccare di un antinomia efficace. E poi, sicuramente, la vocazione aggettante di quei lembi che come bucce si abbandonano e distanziano dal corpo dell'intero cucito ne sottolineano l'incipienza spaziale. Ancora una volta sarebbe possibile dire quel che Franchetti disse di Scarpitta a proposito delle bande di tela incrociate: «Influenza di Burri legittima e dichiarata. Ma solo nell'uso dei materiali»¹³. Dopo i *Gobbi* di Burri, accanto alle 'bende' di Scarpitta e alle estre-ed intro-flessioni di Castellani, questo Cucito di Nuvolo è uno dei documenti più sussurranti ma non incerti di una qualità civile del formare, al guado di una dimensione tra pittura e plastica. Tra le cuciture a macchina devono essere incluse quelle tele ove solitarie righe di smacchinatura 'disegnano' lo spazio misurandone in pura divagazione la superficie. Anzi, queste preziose impunture sono il più diretto precedente del grande lavoro alla nitro e olio su tela preparata *Trionfo della morte* (1972), che iscrive sulla lunghezza di 10 metri del quadro l'andamento grafico di un elettrocardiogramma durante l'arresto cardiaco. L'episodio, peraltro autobiografico, sottolinea la particolarità di queste opere scarnamente disegnate col filo, ma dal singolare valore di premonizione.

È opportuno anticipare qui, ancor prima che il percorso di Nuvolo si dipani ulteriormente, alcune riflessioni critiche di Nello Ponente, compiute una decina di anni dopo, nel '71: «È chiaro – scrive Ponente – che nell'esperienza di Nuvolo ... la scelte 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»¹⁴. Nello scritto di Ponente quei principi vengono individuati nella volontà di Nuvolo di adottare il procedimento serigrafico e il collage per produrre modalità che regolamentassero la casualità degli atti dettati dalla poetica informale e di rifuggire al contempo da ogni gabbia costruttivista, rivendicando la libertà degli automatismi. E dunque la serigrafia era il mezzo che recava "un controllo più accurato del gesto" e pur non ponendo limiti alla libertà formale induceva l'automatismo entro la costanza seriale. Allora diviene evidente che la posizione di Nuvolo è quella di un anticipatore della stessa crisi dell'informale e di pronunziamenti successivi (persino della pop art, di cui evita le appropriazioni e l'omologazione del reale derivata spesso dal semplice uso di immagini trovate 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 introdurre in equilibri apparenti una cifra di caos che rivela l'irraggiungibilità dell'armonia assoluta.

I *Bianchi collages* (1958-64, pp.52-55) sono la riprova di questa invisibile tensione che visualizza sempre nuovi paradigmi del medesimo problema: alla spazialità neoplasticista ormai oppongono un proprio sistema aperto in cerca di equilibrio. Sono collages di carta serigrafata e pittura e nella maggioranza dei casi le opere sono denominate da un ritmo di bande verticali di carta che in andamento serrato, ma esteso per tutto il quadro, ne ripartiscono ritmicamente la superficie. Taluni, di grande dimensioni come lo *Sprempipapi*, introducono un barlume di simmetria doppio speculare, ma più come vocazione che come riscontro. Ma vi è un precedente che sembra chiudere un cerchio di inseguimenti impossibili da dimostrare e nemmeno così cercati se non da una concatenazione di nessi che pure l'opera sovente scatena nell'osservatore; si tratta di quel quadro di Mondrian *Alberi sul Gein* (1903), dove a guardare meglio si vede che sono alberi in riva a un corso d'acqua e che pertanto non offrono il fenomeno dell'apparente simmetria di una natura rispecchiata. Ma sono così dissolte le forme naturali in quel quadro di Mondrian da sembrare

confrontabili – a posteriori – con le brave cromatiche delle *Serotipie* di Nuvolo; come all'inverso: alcune sequenze dei Bianchi collages evocano una natura rispecchiata e parzialmente simmetrica, risultato della dissoluzione di una griglia neoplasticista! Su questi lavori di Nuvolo però sarà opportuno tornare per un apprezzamento di quel ciclo di lavori denominati *Alfa 39* che, per taluni aspetti strutturali e tecnici (sono anch'essi collages), possono essere ricongiunti ai *Bianchi collages*. È interessante ricordare in questo frangente uno 'statement' dell'artista apparso nel catalogo di una mostra collettiva fatta al Minneapolis Museum 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 equilibrio. Allora devo mettere sulla tela bianca qualcosa che, se possibile, sia il meglio e 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 a ogni mio lavoro come a un'equazione relativa con un'incognita non risolta»¹⁵.

Anche se considerati come attrazione tattile – una “divagazione privata”, come li apostrofa Nuvolo – in realtà metafore equivalenti all'innamoramento per una materia, i *Daini* invece, di cui è giunto il momento di evocare l'apparizione, essendo iscritti nel biennio 1960-'62, sono il risultato di una libertà raggiunta e conquistata. Essi peraltro sono tra le poche opere ove sia in gran parte assente il procedimento serigrafico. Ma «... anche là dove non sentiva il bisogno degli inserimenti serigrafici – scrive ancora Ponente – la normativa acquisita pacava gli spazi (senza per questo rallentare le direttrici dinamiche), organizzava, in definitiva, dimensioni regolari, intenzionalmente adeguate a un principio modulare»¹⁶. Le pelli di daino colorate e cucite non ostentano solo la qualità del materiale, ma inducono simultaneamente la percezione della superficie, l'idea stessa di campo cromatico e di spazio sollecitato e strutturato dalle cuciture o dalle eccedenze dei bordi di congiunzione, a seconda che le cuciture siano state compiute sul dritto o sul rovescio del quadro. I *Daini*, come apprezzamenti di terreno che una visione aerea offre in piano, nell'irregolarità dei singoli moduli in cui sono organizzati, lasciano intravedere rasature e umori della conciatura che, alla stregua delle impronte serigrafiche, non possiedono mai uniformità e monocromia. Ma mai è possibile ridurre la loro tattile fisicità a una esigenza figurativa di tipo naturalistico. In quell'insieme (p.58) ove risulta evidente una disposizione simmetrica delle parti tra loro cucite, è immediato lo scarto che si produce tra l'inerzia del materiale e il principio dinamico seppur semiequilibrato dell'immagine. Altrettanto mirabilmente risolto nell'aspetto stratigrafico, è il 'dittico' del 1961, oltretutto finissimo nella miscelazione cromatica e nei ritmi trovati negli accostamenti oltre che nella pacatezza delle linee di campitura. Quando il colore domina il materiale, una variante di tinta dello stesso può dotare la composizione di una spazialità 'altra' da quella fisica. Il cospicuo reperimento di campionature di pelli da parte di Nuvolo al 'mercato delle pulci' di Porta Portese – zona in cui intanto l'artista ha trovato un nuovo studio dopo quelli in Via Margutta e di Clivo Rutario – gli consentirà di sperimentare l'uso di questo materiale per lungo tempo.

A base di pelli e di strisce di tela tenute in tensione sui supporti dipinti, si sviluppa tra il '62 e il '65 anche l'indagine delle *Tensioni*. Non più strutturalmente sulla stessa quota dei supporti dei quadri, ma distanziate e sovrapposte ad essi, le strisce di daino e di tela si tendono da una stecca all'altra del telaio di legno quasi come nervi o corde in tensione, elementi incidenti dell'immagine con cui far vibrare in tutt'altre modalità lo spazio. Le fasce di tela aderiscono maggiormente delle strisce di daino ai fondi preparati, mentre quelle, nelle loro parti mediane, tese sino ai limiti di una possibile rottura, si attorcigliano su se stesse rivelando le forze interne della materia messa in gioco. La *Tensione* (1962, p.63) e gli altri lavori realizzati con uno o più elementi giustapposti

costituiscono dunque il passaggio seguente, pur coevo ai *Bianchi collages*, con evidente intenzione di conferire alla scansione spaziale indotta della verticalità valori di presenza assai differenti e articolati. Ma queste *Tensioni* sono anche una dichiarazione di riduzione della materia ai minimi termini di elementarità significante, un averne saggiato le estreme facoltà organolettiche in funzione iconografica col loro minor impiego qualitativo e in un esito di sollecitazione attivo sulle forze interne alla materia e di conseguenza all'immagine. Di questa qualità risultante nelle *Tensioni*, dovuta all'uso primario della materia condivisa già da Burri, Colla, Mannucci e dagli stessi Rotella e Scarpitta, ora conosciamo anche gli efficaci sviluppi liberati dall'istanza 'poverista'. Così, per quegli sforzi presenti in dosi da unità di misura della spazialità di queste *Tensioni* di Nuvolo è ora possibile avvicinarvi opere successive come *Torsione* (1968) di Anselmo, la cui energia e forza, in scala più ampia e con plasticità più pronunziata, tuttavia esercitano macroscopicamente principi spaziali correlabili. L'intervallo compositivo tra le pelli tese e le fasce di tela sovrapposte quasi a collage sul fondo di queste *Tensioni* di Nuvolo è musicalmente concepito in proporzione e rapporto all'estensione delle zone occupate.

Tra il '57 e il '62 intanto si erano presentate a Nuvolo anche numerose richieste per lavori di committenza privata che in questi anni consentono al pittore alcuni viaggi nel Nord Italia tra Milano e Torino, dove entra in contatto con Fontana, Manzoni, Castellani e l'architetto Ettore Sottsass. Mentre con i primi nasce un cordiale rapporto di amicizia e una scambievole riflessione sui problemi estetici di quel momento, per Sottsass Nuvolo realizza una decorazione in affresco e collage nella Villa Astrua a Torino. Altre decorazioni in quegli anni lo vedono attivo a Roma, Città di Castello, Catanzaro e in varie altre città d'Italia, dove si reca su incarichi dell'Ente Nazionale Cellulosa e Carta per il Ministero dell'Agricoltura e Foreste.

Oigroig, Videogrammi, Modulari Iterazione, differenza, ripetizione

Risulta già evidente che molto spesso la sperimentazione di Nuvolo con alcuni materiali e l'ideazione di nuove tecniche affiancata a quella di base della serigrafia avvengono nello stesso momento, cioè in un tempo durante il quale l'artista, mentre pone mano ad alcune opere, sonda e si avventura in altre direzioni, così che mai i cicli della sua attività possono intendersi a date bloccate come paratie stagne. 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, dopo il primo ciclo del '52-'53, sono ambito linguistico agito in conformità, mentre altre invenzioni trovarono pur immagine. Ogni volta, sempre diversi, i cicli delle *Serotipie* dal '52 al '92 mettono in evidenza nuove reazioni e risultanze di una 'causalità' provocata e tenuta in osservazione sotto i telai serigrafici con sempre diversi accorgimenti. Dalle nitrocellulose del '56 a quelle del '58 e poi dal '64 al '66 con aggiunte di vinilici, quindi dal '66 al '68 con opere come *La Battaglia di Anghiari* (1967, p.33), *A porta inferi* (1968, p.35 in basso), *Caronte* (1968, p.35 in alto) e *Chissà dove* (1967, p.32 in basso) recanti tempere e oli, le mutazioni sono considerevoli. Quando Andy Warhol inizia a 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 maturata nella tecnica serigrafica applicata alla propria pittura. Al di là delle rispettive implicazioni che le opere dei due artisti hanno avuto e dell'indubbia efficacia dell'uso linguistico e mass-mediale messo in atto da Warhol con la serigrafia (che resta tuttavia a un grado elementare), vi è il fatto che quando Nuvolo realizza gli *Oigroig* (1967) o i *Modulari* (1969) la sua elaborazione esprime una perizia e 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 con gradi tecnici sempre più sofisticati, che si possono osservare sia negli *Oigroig* sia nei *Modulari* e infine nell'approdo stesso ai frattali computerizzati degli *Aftermandelbrot* (1989). Il suo è un magistero dinamico perché radicato.

Gli *Oigroig*, che nel titolo anagrammano il nome di battesimo di Nuvolo (Giorgio letto al contrario), sono le prime opere a dare risalto metodico alla qualità simmetrica quale regola correttiva introdotta a verificare l'assunto che nel caos c'è ordine e viceversa. La circostanza che li promuove è una scommessa con Mirko che, in una conversazione con Nuvolo, esprime la sua perplessità in relazione all'eccesso di casualità nella compilazione delle pitture dell'amico. L'aspetto rituale di molta scultura di Mirko e alcune sue opere totemiche lo avevano mosso a chiedere a Nuvolo se mai fosse stato capace di ottenere dalle sue pitture qualche cosa che si avvicinasse alle sue figure. Nuvolo non tarda a rispondere alla sfida e, mettendo a punto alcune prove sul telaio serigrafico con i colori alla nitro, procede con la modalità delle macchie simmetriche come quelle apprese durante l'infanzia. Adoperando una carta permeabile e trasparente e tenendo conto dei principi della meccanica dei fluidi, che consente di agire sul loro grado di viscosità evitandone la mescolanza, egli lavora solo sulla metà del foglio, ottenendo così sull'altro una forma uguale ma rovesciata. La simmetria della figura ottenuta ha ora un nuovo coefficiente di armonia che sorprende Mirko. Le forme che emergono dalla nuova esperienza evocano mostri, lepidotteri, facce, demoni e possono essere estrapolati e ingranditi in nuove raffigurazioni. I video che Nuvolo realizza in un successivo esame in quel mondo fantasmagorico e fabulistico costituiranno la matrice di numerose opere grafiche dal titolo *Videogrammi* (1976), avanzate testualità psicologiche al modo di Rorschach! Negli *Oigroig* (pp.74-79) sorprende la quantità di colori, il loro capillare libero andamento, la complessità caleidoscopica dei tracciati e delle zone cromatiche, il tessuto organico delle forme, il forte potere evocativo di nature di un 'chissà dove'. La loro ricchezza araldica, la duttilità di appartenenza all'immaginario di culture occidentali o orientali, il loro sontuoso emergere o accamparsi in sospensione su fondi monocromi, dove, in alcune versioni, da uno squarcio interno al colore si intravedono altri spazi, altri 'dove', li collocano in una dimensione di tempo primigenio e simultaneamente avveniristico, tra l'archetipo e l'androide, ultima dinastia di golem prodotti dall'arte. Le versioni elaborate da alcuni esempi già realizzati in pittura e modellate in oro e pietre preziose rivelano una nuova foggia di linearismo congenito delle strutture di queste opere serigrafiche, sulle quali ho già avuto modo fu compiere una lettura nel catalogo per la mostra di Nuvolo a Rieti nel '75¹⁷.

Si dischiude con queste pitture e soprattutto con i *Modulari* (pp.70-73), 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. I *Modulari* offrono anzitutto una concezione di spazio nuovo, fortemente stimolato dalle iterazioni monocromatiche e indagato dinamicamente con ripetizioni segniche e specularità simmetriche, recanti valori di progressione cromatica che vanno dal minore al maggiore grado di intensità e viceversa. Le modularità dentro l'immagine procedono o con una vettorialità univoca o doppia, o excentrica o concentrica, quando non addirittura le simmetrie non siano doppie e ribaltate su tutti e due gli assi. 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 di nuove origini della propria appartenenza epocale, i *Modulari* – se proprio si dovesse coniugarli a qualcuna delle immagini di questi ultimi cento anni – invocano come antecedenti 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 si linee andamentali* (1913)

di Giacomo Balla. Perché diversamente, la modularità e la simmetria, ad esempio, di *Dogmatica* (1963), di *Religiosa lunare* (1967) o di *Colonna solare* (1967), tutte opere di Colla, richiamano più l'idea totemica o delle colonne brancusiane che non il ritmo iterativo, in estensione verticale o orizzontale o dalle molteplici specularità, di Nuvolo. Quella latenza di movimento che in questi *Modulari* proviene dal loro sviluppo a sequenza è congenita al modo stesso in cui Nuvolo li ha eseguiti. Essi si fondano sulla ripetibilità dell'impronta dovuta al procedimento serigrafico. L'impronta del modello viene ripetuta in una certa superficie molte volte e ciò che cambia dunque è la quantità di atti; inoltre la distanza fra una battuta e l'altra sullo stesso foglio osserva intervalli diversi. Questo accorgimento fa sì che per somma di chiaroscuri si creino impronte diverse. Un dato fondamentale è che ogni battuta serigrafica è realizzata con colori resi gradualmente più trasparenti. Quel che vige dunque in queste immagini è una legge di progressione dell'intensità cromatica. A Nuvolo interessa l'evolversi e la quantità di colori che ne scaturiscono oltre a quell'effetto di vibrazione che si produce nella percezione individuale. In *Proposta per una tachicentesi* (collezione Paoluzzi), questa modularità assume quasi una figuratività, per quanto la spazialità risultante evoca all'interno di una cavità toracica. 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»¹⁸. 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. E, per molti versi, il testo di estetica idoneo a fornire le ragioni speculative della ricerca di una pittura come quella dei *Modulari* esiste già, e il caso vuole che sia stato concepito nella stessa decade e compiuto negli stessi anni di questi dipinti!¹⁹

Intanto si incaricano di una prima lettura dei *Modulari* Enrico Crispolti (giugno 1971, v. antologia critica) e poi Emilio Villa (novembre 1972). È l'occasione, per entrambi, di una rinnovata attenzione ai nuovi lavori dell'artista e di ricordare che Nuvolo, per un certo numero di anni, si assenta dalla vita pubblica e artistica militante. Tra le molte ragioni, una sovrasta le altre: il profondo convincimento di voler salvaguardare la libertà della propria ricerca da contingenze e necessità materiali che talvolta possono spingere un artista a produrre le opere in assenza di motivazioni profonde ed esteticamente più giustificate. È questa la motivazione che lo spinge, durante gli anni Sessanta, a un lungo periodo trascorso nello svolgimento di attività parallele a quella della sua pittura, esercitando attività di grafica, ai fini del proprio sostentamento o dell'impiego del mezzo serigrafico per altri artisti. È in questa circostanza che avviene la ripresa dei rapporti con Corrado Cagli, da cui nasce un vero sodalizio di collaborazione per la realizzazione di numerose serigrafie e unicum dell'artista anconetano, che durerà sino alla morte di questi. A causa della cospicua mole di lavoro, Nuvolo struttura e sviluppa l'atelier di serigrafia di Roma, al Lungotevere degli Artigiani, e nel contempo si impegna in una attività di insegnamento che, dal '69, lo porta negli Istituti d'Arte di Vasto, Foggia, Roma e infine, dopo la metà degli anni Settanta, a Perugia (1978), presso l'Accademia di Belle Arti, in qualità di docente della cattedra di Pittura prima, e poi di Direttore dei corsi.

Gli Alfa 39, i Nuovi Diagrammi e i frattali degli Aftermandelbrot

Nonostante uno scarso numero di apparizioni pubbliche della sua opera (i grandi intervalli sono due: uno tra il '63 e il '71 e l'altro tra il '77 e '89), Nuvolo, come si è potuto constatare, non ha mai interrotto la sua ricerca e la realizzazione di importanti lavori. E se la ripresa del primo e del secondo intervallo avviene in entrambi i casi presso lo Studio Piattelli di Roma con le

mostre dei *Modulari*, a cura di Crispolti, e con la prima vasta antologica di cicli a Palazzo Altieri, curata dallo scrivente, l'ultimo e più recente incontro pubblico si attua a Trieste, promosso dalla Soprintendenza della Regione Friulana e del Comune di quella città. La scadenza offre a Nuvolo la possibilità di rendere pubblici due nuovi episodi di lavoro maturati nella quiete dello studio di Città di Castello, dove nel frattempo è tornato a vivere stabilmente. Il clima naturale italiano in tutti quegli anni era cambiato molte volte. Se il decennio degli anni Sessanta era stato caratterizzato dalla estinzione della poetica informale, con il conseguente azzeramento dei linguaggi portato dalla generazione di Castellani, Manzoni, Kounellis, Paolini, Uncini, Schifano, Lo Savio, Pascali e dei gruppi d'arte cinetica e programmata, e si era concluso infine con l'exploit della mozione poverista ad opera di Pistoletto, Merz, Fabro, Anselmo, Boetti, Prini, Pascali e pochi altri, quello degli anni Settanta, fatta eccezione per alcune personalità emergenti (Agnetti, De Dominicis, Pisani, Ranaldi, Spalletti, Bagnoli, Salvadori, che porteranno a pienezza la loro opera solo entro gli anni '80), si rivela tutto sommato un periodo di consumo di quanto già ideato e realizzato, offrendo il fianco a un'arte di riflusso e citazionista che dilaga per tutti gli anni Ottanta. È di questi dieci anni la rincorsa di trans- neo- iper- nuovi avanguardisti e manieristi al mercato dell'arte dai valori evidentemente infondati. Forse, la riservatezza a cui si è costretto Nuvolo – sia pure per libera scelta – non sembra poi così inopportuna, visti i 'chiari di luna' della situazione artistica che ne deriva, con i conseguenti crolli estimativi.

Distante da quelle vicende, l'artista nell'87 perviene a una nuova versione dei *Cuciti*, nell'aspetto dei *Diagrammi* (pp.67-69) e attua un ciclo di opere a base di serigrafia con nitrocellulose su truciolo nobilitato, dal nome *Nuovi Diagrammi*, quasi tutte di grandi dimensioni. Tra i primi *Diagrammi* cuciti su tela e queste opere, Nuvolo, per una committenza privata²⁰, ne aveva eseguiti un ulteriore gruppo di piccole dimensioni. Il tratto zig-zagante descrive paesaggi filiformi e senza soluzione di continuità. Come nei primi *Cuciti* ad andamento diagrammato, la dichiarata mancanza di funzione delle smacchinature del filo sulla tela accentuava l'arbitrio sognatore dei percorsi e metteva in risalto, ben oltre la grazia delle sottilissime 'righette', il pensiero in libertà, così in questi *Nuovi Diagrammi* il colore, sostituendosi al filo, ne mima in realtà il tracciato e l'assoluta mancanza di funzione esercitando eguale libertà ed erranza visionaria. Ma di quale canto trascrivono 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 cucitura si infittisce, si integra e le quote di opposte guglie del disegno giungono all'emblematica rumorosità delle interferenze. Ma in quel medesimo arco di tempo Nuvolo si era avventurato nell'inedito esercizio d'uso del codice segnico *Alfa 39*²¹ 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 la 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 formare col computer questi lavori non sia elemento estraneo al lessico di Nuvolo, ma qualcosa di connaturato al suo fare pittura è dimostrabile senza troppe acrobazie. 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 barre avevano fatto presto la loro apparizione sin dai primi *Bianchi collages* di carta serigrafata e pittura. Quegli elementi verticali componenti i *Bianchi 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 di 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... 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 e 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. In analogia formale, e con una sensibilità diversa da quella 'poverista', s'incarica di dare una formalizzazione al problema della spazialità a fasce pronunziato da Nuvolo, un'opera come *Tommaso Albinoni* (1962) di Tano Festa, dalla sonorità elementare nell'immagine e nel titolo e per molti versi avvicicabile formalmente persino a questi nuovi lavori *Alfa 39* di Nuvolo, il cui codice però è assai più ambiguamente attivo per la sua traducibilità. Ma oggi queste opere di Nuvolo, per il loro anelito a 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 di appartenenza del colore* (1958), in cui la verticalità (o l'orizzontalità) di bande di diversa ampiezza determina una differente consistenza cromatica, dove l'estensione dell'elemento a striscia e fascia si fonda però sulla frequenza dell'emissione cromatica delle differenti zone pittoriche. Il lavoro di Nuvolo tuttavia non ha alcuna ambizione gestaltica. Ora, 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. L'appropriazione tuttavia in questo caso non è quella di matrice dada o pop: 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 nuova autentica elaborazione a base verbo-visuale appartenente all'arte. Se si decodificano, a differenza delle opere di Franco Vaccari che riproducono il codice alfanumerico tout-court,²² si constaterà che essi nascondono esoterici umori ludici. Un ulteriore aspetto degli *Alfa 39*, presentati per la prima volta a Trieste, deve essere indicato per la loro corretta lettura. Il primo gruppo di tavole, in ordine di concepimento, si articola su sette parti e nell'invenzione rievoca il dipinto *Positivamente e non negativamente* (1954), così chiamato nell'intesa avuta con l'alchimia del verbo di Villa, a cui esplicitamente quest'*Alfa 39* è dedicato. Il secondo lavoro è un trittico in cui l'immagine sottintende un ennesimo esercizio della libertà esoterica per un passaggio criptico e la necessità di una 'chiave' decrittografica 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.

Gli Aftermandelbrot

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. Si deve premettere che per alcuni mesi, sicuramente più di un anno, il lavoro più grande è stato rivolto alla comprensione della matematica dei frattali o “insieme di Mandelbrot”, nome derivato dallo scienziato che ha redatto in modo nuovo e più avanzato ogni altra teoria degli insiemi, da quello di Georg Cantor, a quelli di Gaston Julia. Mandelbrot, prendendo spunto da tutti i risultati che avevano messo in discussione i fondamenti della geometria euclidea, come la celebre curva di Giuseppe Peano, capace di riempire un quadrato, inseguendo le figure ‘intermedie’, tra il punto e la linea, tra la linea e il piano e tra questi il volume, giunge alla nozione di ‘frattale’ o geometria realmente esistente in natura. Si deve anche tener conto che questo ordine di interesse introduce una complessità non indifferente. Così si può dire che la curva frattale è «una curva di complicazione di ordine infinito, cioè infinitamente irregolare»²³. L’insieme di Mandelbrot risultante dalla visualizzazione di un computer è una curva complicatissima che presenta due aspetti fondamentali: «Quando si guarda sempre più da vicino, si riconosce in alcuni particolari ciò che si vedeva globalmente» e inoltre che «alcuni bracci di filamenti sempre più complessi ne escono, mentre altri ne entrano, qui come una sorta di vortici, lì come un groviglio»²⁴. Nei dettagli dunque dell’insieme e della figura si ritrova quel che si scorge nel tutto. È quanto 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. Opere come gli *Oigroig* e i *Modulari* condividono anche questi principi.

Per chiudere un cerchio e a riprova quasi di quanto il suo lavoro si fosse avvicinato a quelle leggi invisibili che costituivano lo stimolo stesso della sua ricerca, Nuvolo decide allora di ridisegnare o comunque tracciare nuove opere simmetriche col metodo grafico computerizzato mandelbrotiano. E sebbene lungo, oltre che difficoltoso e fuori dalle intenzioni di questo saggio, descrivere le numerosissime difficoltà superate insieme al figlio nella messa a punto al computer di un software capace di consentirgli la piena attuazione di quell’obiettivo. Basti sapere che i principali ostacoli che si frapponevano al conseguimento di tale programma e della possibilità di traduzione delle immagini da esso ricavabili in impronte serigrafiche di colore a stampa sui supporti erano: evitare i modelli stessi di Mandelbrot, ottenere il nero pieno dalle stampanti in modo tale da evitare righe che apparivano nel monitor del personal computer, trasferire le immagini dalle stampanti a una matrice fotocompositiva, correggere difformità di registri cromatici mai coincidenti per ragioni termiche e, da ultimo, riuscire a utilizzare gli stessi errori di programma riconducendo col calcolo matematico errore e casualità a valori esatti e rappresentabili. «Al contrario di quel che si pensa ordinariamente – commenta Nuvolo in quel momento – la matematica non solo è un’opinione, ma essa viene dall’entropia e dal caos». L’esperimento riesce alcuni mesi dopo la realizzazione di alcune tavole contrassegnate come ‘immagini frattali’ che restano a documentare il processo estremamente articolato dell’intera speculazione.

La prima famiglia di *Aftermandelbrot* è composta da una trentina di opere e basta avere una lente contafili o un buon occhio per rendersi conto che tecnicamente il livello di queste opere serigrafiche è altissimo. Eppure, forse non più degli *Oigroig* di un quadro di Seurat! La bellezza cromatica di questi risultati è assai più grande di quella che a suo tempo aveva fatto esclamare Mandelbrot: «E i frattali sono belli!»; essa ha gamme e scale graduate di colori, nonché strutture analoghe a quelle flash delle farfalle; uno degli elementi nuovi che si percepiscono è la dimen-

sione di spazio creato dalla luce, così germinale e così estraneo da differire con tutta la pittura precedente, persino di Nuvolo stesso. È un'emanazione di intensità che il colore sembra aver ereditato dall'alimentazione elettrica, delle stesse fluidità delle vobbulazioni che appaiono sul monitor del computer.

Dal 1992 a oggi l'opera di Nuvolo si è sviluppata con i nuovi cicli delle *Genesis*, dei *Circuiti*, dei *Dittici* e *Trittici*, degli *Enantiomorfi*, degli *Omogenei*, delle *Turbolenze*, dei *Legni collages*, confrontandosi in alcuni casi con le frontiere più avanzate dell'immagine digitale. In particolare, per quanto riguarda le *Genesis*, l'esercizio videoplastico di Nuvolo, già segnalato sin dai tempi della mostra a Roma presso lo Studio Piattelli a Palazzo Altieri (1977) si è da allora distinto, per le proprie interne esigenze sino a giungere a un'attualità che definire singolare è sinonimo di eccezionale. Certo non è cosa per palati grossolani: ci si deve entrare in questo universo oscilloscopico, si devono penetrare le viscosità cromatiche come ha fatto lui stesso con la videocamera entro la sua pittura e si dovrebbe ripercorrere tutti gli espedienti e gli esiti dei dispositivi messi in atto – a partire dalla realizzazione delle matrici fino alle numerose pratiche di rovesciamento delle visività e sonorità implicate – per gustare e apprezzare queste invenzioni non conformi. E già sarebbe salutare il farlo in una condizione di euforia multimediale spesso provvisoria e superficiale in senso estetico.

Quello di Nuvolo è dunque un capitolo che favorisce il pensiero visivo mediante, riportandolo alle origini spazio-tempo-ordine-caos, per un'autointerrogazione che è già azione soggettiva. Infine, quando Nuvolo afferma di avere applicato in campo serigrafico (e pittorico) una catena logica di simmetrie analoga a quella applicata da Bach (tema – regressione dal tema – inversione e regressione dell'inversione, ecc.) ci induce a una riflessione che vale tanto per lui quanto per Bach. Essa riguarda ogni tipo di organismo biologico, sonoro, visivo. Tutti questi sono potenzialmente organizzabili e con facoltà di crescita ordinata e progressiva (con intervalli esponenziali di infinita facoltà) a fronte di una valenza di accoglimento spaziale. Lo spazio è un limbo neutro prima dell'atto artistico rivolto alla concezione di qualsiasi forma; poi prende identità musicale, pittorica e perfino mnemonica.

Ciò a cui sono protese le catene sonore di Bach è lo spazio-tempo infinito, così come la pittura di Nuvolo manifesta-rivela una spazio-temporalità protogenetica in cui consistono caos e ordine, primitivissima tra le innumerevoli antinomie. La sua opera, così, va letta sottraendola all'attribuzione qualitativa univoca: non è bella, né brutta, né falsa, né vera: è.

Sull'essere dell'opera, su quel presente del verbo di cui l'opera si fa supporto e immagine, deve inoltre essere rifatta chiarezza in relazione ai suoi elementi costitutivi che, in ultima analisi, sono tutti i dati di quel 'reale' che appare ai nostri occhi e ai nostri sensi. Si dovrà dunque tornare a considerare il colore per il colore, la forma per la forma e ogni altro aspetto dell'opera per quel che è. E nient'altro

Note

- ¹ In questo stesso volume, entro l'antologia critica, si veda la testimonianza di Eliana Pirazzoli.
- ² M. Di Capua, Emilio Villa, in *La Tartaruga - gli anni originali*, marzo 1989 n. 5-6, De Luca Editore, p. 41.
- ³ 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
- ⁴ Cfr. AA.VV. Burri, *Contributi al catalogo sistematico*, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990. Si veda in catalogo le opere riprodotte rispettivamente con i n. 75 e 143 (1950), 65, 69, 95, 101, 138, (1951), 85 (1952) e altre.
- ⁵ A. Tacchini, *Città di Castello 1860-1960, la città e la sua gente*, Petrucci Editore, Città di Castello, 1988, pp. 461-462.
- ⁶ Il termine sarà coniato solo più tardi, nel 1957, da Emilio Villa, per la presentazione critica alla mostra personale dell'artista alla Galleria al Ferro di Cavallo di Roma.
- ⁷ Emilio Villa, *Indicazioni*, in *Arti Visive* n.1, 1 novembre 1954 (seconda serie), pag. s.n., ripubblicato poi in catalogo-invito per la mostra personale di Nuvolo presso la Galleria delle Carrozze a Roma, 6 maggio 1955.
- ⁸ Introduzione al catalogo della mostra del Gruppo Origine, gennaio 1951, ripubblicato in: Lucia Masina, *L'origine di Origine*, *La Tartaruga ...*, op. cit. . 21.
- ⁹ *Ibid.*, p.28.
- ¹⁰ Cfr. G. De Marchis e S. Pinto, *Colla*, Bulzoni Editore, Roma, 1972; a p. 43 si legge: "L'assistenza di Nuvolo lungo tutta l'attività di Colla dal 1950 in poi può adeguatamente configurarsi soltanto in termini di una autentica, vicendevole ed equilibrata collaborazione di artisti.
- ¹¹ Giorgio De Marchis, op.cit., p. 607.
- ¹² Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte di oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 38 e 50.
- ¹³ Giorgio Franchetti, *Il futurismo nel vissuto e nell'arte di Salvatore Scarpitta*, in *Salvatore Scarpitta, opere 1955-1964*, Studio Durante, 1991.
- ¹⁴ Nello Ponente, in *Nuvolo*, Delta Editori, Roma, pp. 41-44.
- ¹⁵ Cfr. Nuvolo, in *Eight Contemporary Artists from Rome*, The Minneapolis Institute of Arts, 11 settembre - 20 ottobre 1963.
- ¹⁶ Nello Ponente, op. cit., p.43
- ¹⁷ Bruno Corà, *Appunti per la prossima immagine*, in catalogo *Nuvolo*, Galleria d'Arte n.1, Rieti, 1975; e in un'Addenda di due pagine ciclostilate a Vasto nel luglio 1976 in occasione della mostra degli Oigroig presso la libreria Einaudi.
- ¹⁸ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971.
- ¹⁹ Gilles Deleuze, op. cit.; si deve ricordare che la prima edizione di quest'opera pubblicata in Francia è dell'anno 1968.
- ²⁰ È il port-folio di serigrafie realizzato per la Scuola per corrispondenza Accademia di Roma.
- ²¹ 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 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)
- ²² Franco Vaccari, *Ossessioni*, catalogo della mostra alla Tour Fromage, Aosta, marzo 1990.
- ²³ Benoît B. Mandelbrot, *La geometria della natura*, Edizioni Teoria, Roma, Napoli, 1989, p.25.
- ²⁴ *Ibid.*