

FONDAZIONE ACCADEMIA DI BELLE ARTI
“PIETRO VANNUCCI” – PERUGIA
(Pareggiata alle Statali con R.D. 25.06.1940 N.1086)

Corso di diploma in Pittura

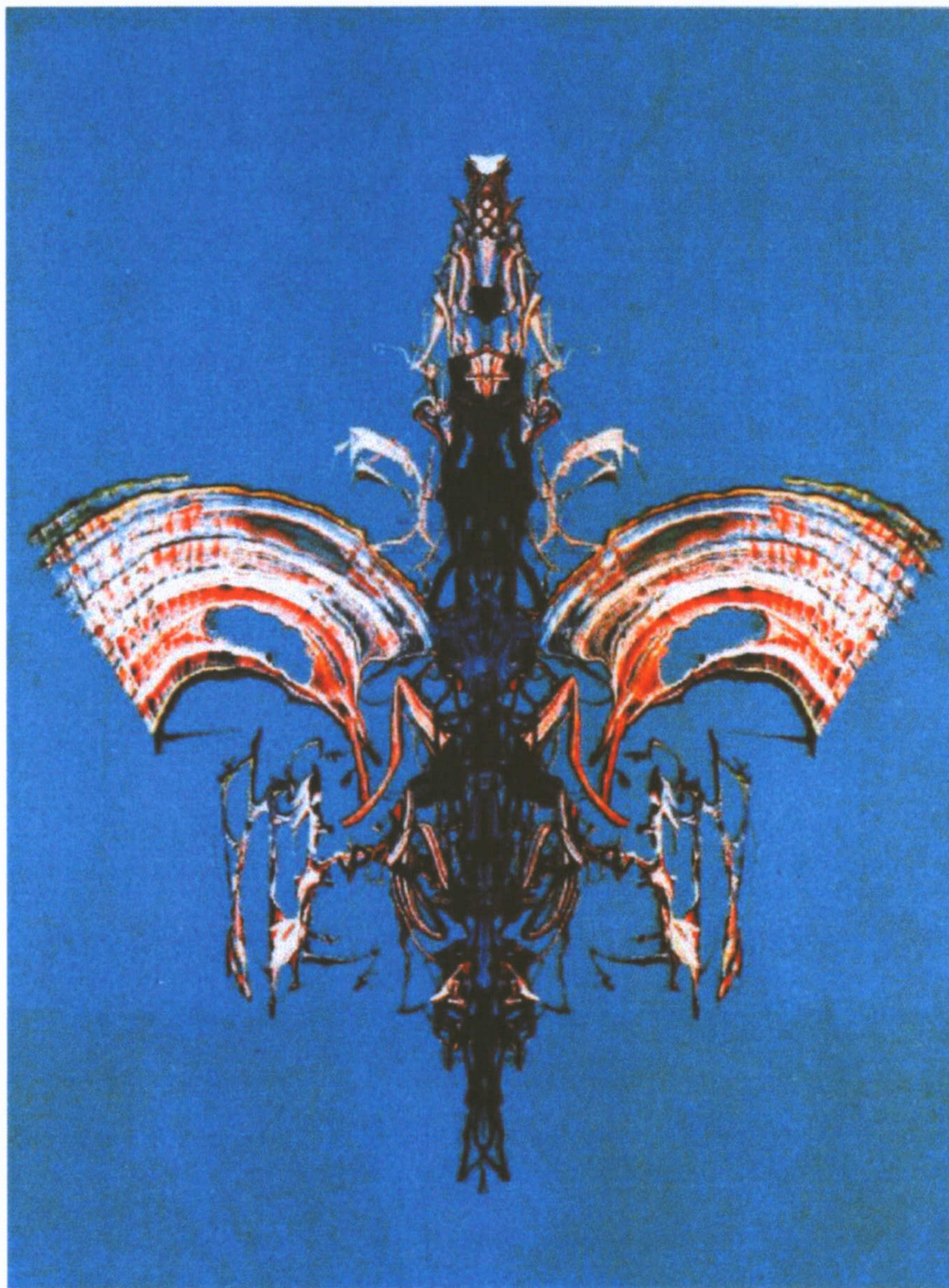
Tesi in Tecniche dell'incisione

LA SERIGRAFIA DI NUVOLO

Candidato: Debora Della Rina

Relatori: Marilena Scavizzi Aldo Iori

Anno Accademico 2003/2004



LA SERIGRAFIA DI NUVOLO

di Della Rina Debora

Dedico questo traguardo a nonna Vera, l'angelo custode da sempre orgoglioso dei miei studi.

Un grazie, dal cuore, ai miei genitori e alla fiducia che hanno sempre avuto nelle mie scelte.

Un pensiero speciale va a Cristian, insostituibile aiutante, ma soprattutto profondo sostenitore e stimatore dei miei progetti.

grazie

INDICE

INTRODUZIONE pag. 5

La stampa d'arte

L'originalità dell'opera

1. LA SERIGRAFIA pag. 12

La storia

Gli strumenti

- *il cliché*

- *la racla*

- *gli inchiostri*

La preparazione del cliché

Le pellicole fotografiche

La stampa serigrafica

- *la stampa a vuoto*

- *la pulizia del cliché*

- *il recupero del telaio*

Gli svantaggi della serigrafia

Tavole illustrate

2. NUVOLO pag. 29

La vita

L'arte

L'esperienza di Arti Visive

Tavole illustrate

3. ATELIER DI GRAFICA pag. 40

Copia fedele, non riproduzione

Studio per la stampa di un lavoro

Artisti che collaborano con Nuvolo

Tavole illustrate

4. BIBLIOGRAFIA pag. 52

INTRODUZIONE

La stampa d'arte

Nel XX° secolo, tempo in cui Nuvolo opera, gli artisti si dedicano occasionalmente e solo in età matura alla stampa spesso vedendola ancora come estensione della loro abituale attività artistica.

Per comprendere questa tendenza occorre fare un passo in dietro; non vanno dimenticati infatti i motivi per i quali l'incisione e quindi la grafica si sviluppa.

L'incisione intesa come calcografia e xilografia, si sviluppa dal XV° secolo inizialmente per due motivi: divulgazione di piccole stampe devozionali e stampa di carte da gioco. Nella storia si trovano ben presto *peintre/graveur*, ovvero pittori che si incidono i propri disegni, ma anche incisori di riproduzioni che traducono disegni di altri. Successivamente, siamo nel XVI° secolo, aumenta di grande misura la richiesta dell'incisione per realizzare illustrazioni sui libri; questo metodo di stampa quindi nasce e si sviluppa per essere illustrazione. Nel medesimo secolo l'incisione come illustrazione funge da supporto propagandistico a favore degli ordini religiosi (causa sono le sommosse religiose dell'epoca). Vengono realizzate, a tale scopo, illustrazioni trattanti le diverse storie delle Sacre Scritture e stampe devozionali. L'incisione quindi cresce come mezzo, supporto per altre finalità; solo in un secondo tempo con grandi maestri come Goya e Rembrandt inizia ad assumere vita propria. Nonostante ciò l'incisione nel tempo ha comunque mantenuto sempre questo connotato di "tecnica secondaria", di mezzo per la traduzione o la divulgazione di immagini.

A riguardo alla fine del XVII secolo un certo Roger Piles scrive sull'utilità delle stampe. Nello scritto afferma: "[Le stampe] *si sono fatte depositarie di tutto ciò che c'è di più bello e di più interessante nel mondo*", ne enumera inoltre i possibili utilizzatori. Fra questi troviamo i pittori che dalle incisioni riproducenti opere di artisti come Raffaello o altri grandi maestri, possono imparare buon gusto, correttezza nel disegno e grandezza della maniera. Inoltre Piles vede l'importanza

delle stampe, e quindi dell'incisione, come mezzo per dare una prima idea delle belle arti. All'epoca questo era l'unico mezzo per poter riprodurre e quindi divulgare le immagini delle grandi opere d'arte (anche se ne aveva un'idea errata, sia cromaticamente che dimensionalmente). Più tardi anche Francesco Milizia dice a tal proposito: *“Fra tutte le arti d'imitazione, niuna è sì generalmente utile quanto l'incisione”*.

Nel tempo quindi all'incisione si attribuisce questa funzione di supporto; nasce e si sviluppa una vera e propria stampa di traduzione, prevalentemente eseguita da bulinisti, che si intensifica nel '600 e nel '700 in tutta Europa.

Nonostante i grandi maestri l'abbiano elevata ad un'arte a sé, l'antica destinazione per cui l'incisione era nata si conserva di fatto sino all'inizio del 1900, facendo permanere in lei il marchio di tecnica di supporto.

Nel XX° secolo però, per la precisione negli anni cinquanta, l'atteggiamento degli artisti nei confronti della grafica cambia. Solo ora in Italia, si cominciano ad intuire le autonome potenzialità espressive della grafica, a dispetto di quel “complesso di inferiorità” cui era stata sino ad ora relegata.

La stampa d'arte acquista ora una sua libertà divenendo oggetto sostitutivo al quadro, godente quindi di vita propria. Volge in questa direzione anche il cambiamento dimensionale, scelta che denota un concetto importante. La stampa d'arte tradizionale, essendo di piccolo formato ed inoltre costituita essenzialmente di linee, costringe il suo fruitore ad un'osservazione ravvicinata per poterne cogliere al meglio l'essenza; ora l'incisione contemporanea viene concepita in maniera pittorica, il che significa non solo stampe più grandi, ma anche una maggiore preferenza per i valori tonali rispetto a quelli della linea (le stampe ora sono infatti trattate con colori più vivaci).

In questo contesto trova larga diffusione la serigrafia; essendoci infatti un orientamento verso stampe variopinte di grande formato, si ricorre spesso a questa tecnica di stampa perché permette facilmente il perseguimento di questi risultati.

La mentalità generale rispetto alla grafica cambia anche grazie al fermento di questi anni volto alla sperimentazione e alla divulgazione di nuove tecniche.

Subito dopo la seconda guerra mondiale in Italia la qualità incisoria di alcuni artisti è elevata, fra questi un esempio è Renato Guttuso. Guttuso presenta un'ampia

produzione grafica che va dalle acqueforti, alle litografie e i fotolito, senza considerare le serigrafie che con Nuvolo realizza.

La pratica incisoria non è molto diffusa nell'area dell'Informale e dell'Astrattismo in genere, forse perché gli artisti in questione hanno prediletto altre forme d'espressione.

Paolo Bellini in *Storia dell'incisione moderna* ipotizza tre probabili cause di questa tendenza. Una motivazione sta nel procedimento incisorio, troppo lento o comunque meno veloce rispetto a certe tecniche pittoriche proprie di certi linguaggi informali. Altra ipotesi può risiedere nel fatto che l'arte astratta è sinonimo di solitudine, interpretata in maniera soggettiva e diversa da ciascun individuo; l'incisione invece, stampata in più esemplari, è sinonimo di molteplicità e comunione di intendimenti estetici. Altra ragione può risiedere nello sperimentalismo. Molti degli artisti informali sono nati pittori per poi avvicinarsi in un secondo tempo alla pratica incisoria; questa è però una tecnica che non si inventa né tantomeno si fa propria in poco tempo, quindi concede molto meno spazio allo sperimentalismo rispetto ad altre forme d'espressione. Nella pratica incisoria Hayter era uno sperimentatore, ma va puntualizzato che si tratta di un profondo conoscitore della tecnica. Queste supposizioni quindi possono forse spiegare perché fra questi artisti sono pochi gli incisori e i litografi.

Molti di loro, pur occasionalmente, eseguono comunque acqueforti, litografie a colori e serigrafie: le tecniche in cui meglio si traduce la loro espressione artistica. Fra questi ricordiamo Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, Afro Basadella, Alberto Burri, Emilio Vedova, Arnaldo Pomodoro.

L'originalità dell'opera

Sul valore da attribuire ad una stampa serigrafica si è molto discusso, pareri discordanti hanno diviso cultori e critici. A parere di taluni non tutte le stampe serigrafiche hanno il medesimo valore artistico. Una stampa realizzata con sistema manuale e diretto dell'artista sul cliché, per qualcuno ha maggior pregio rispetto ad una la cui matrice è realizzata con procedimento fotochimico.

Per comprendere la questione è necessario anticipare brevemente in cosa consiste il metodo diretto. Si realizza il telaio col tessuto desiderato, si pulisce e si sgrassa. Fatto ciò viene eseguito il disegno sulla tela con una matita serigrafica, successivamente si stende su tutta la tela uno speciale liquido di riempimento che aderisce nei punti non protetti dalla matita, sciogliendosi quindi al passaggio di un apposito solvente nelle zone dove presente la matita. Si intuisce quindi come in questo metodo ci sia un diretto intervento dell'artista; questa tipologia è ritenuta di maggior pregio rispetto ad una dove l'artista lavora fuori telaio. Il metodo diretto viene utilizzato quasi esclusivamente per le stampe d'arte. Più avanti comunque i diversi tipi di stampa serigrafica saranno esaminati in modo dettagliato.

Questa è una concezione sbagliata in quanto anche se l'artista non lavora direttamente sul clichè, l'impronta dell'opera è sempre fortemente personalizzata; il procedimento fotochimico, che avviene successivamente, è solo una trasposizione meccanica della sua opera su un cliché. La concezione è ancora più assurda se si pensa alle infinite possibilità che un'era tecnologica come quella odierna ci offre, possibilità da cui un artista può trarre vantaggi per potersi esprimere.

Quella della stampa originale è una questione molto dibattuta, non solo in ambito serigrafico.

In numerosi libri trattanti le tecniche grafiche, gli autori sentono la necessità di ribadire in premessa cosa intendono per stampa originale. In *L'incisione e la stampa originale*, ad esempio, Bianchi Barriviera esordisce con una sua definizione: *“Sono da considerarsi stampe originali, qualunque sia la tecnica usata e indipendentemente dal loro valore artistico, soltanto quelle stampe cui la cui matrice, di legno, di metallo, di pietra, o di altro genere, sia stata direttamente ed esclusivamente eseguita di sua propria mano dall'artista, inventore e autore, il quale ne abbia eseguita personalmente o curata l'operazione di stampa.”* L'autore ritiene necessario stabilire la differenza fra quella che è una stampa originale ed una che definisce di riproduzione; intendendo con quest'ultima una stampa non eseguita dall'autore, ma da un altro artista. Bianchi Barriviera crede inaccettabile questi metodi in quanto viene a mancare la “personalità” e la ricerca proprie dell'artista. Le tecniche grafiche sono mezzi adottati da un artista per esprimersi ed ognuna di esse possiede proprie possibilità d'espressione che dipendono dalla creatività e dalla sensibilità artistica

dell'autore; è perciò, a detta di Bianchi Barriviera, impensabile scindere il linguaggio dalla tecnica, dividere l'autore dall'esecutore effettivo.

La necessità di chiarire cosa si intenda per stampa originale diviene forte quando è crescente l'interesse per questo tipo di arte, vale a dire dopo il secondo conflitto mondiale. A riguardo vengono fatte delle conferenze, scritti trattati ed emanate delle leggi dagli istituti competenti; tutto al fine di arginare il dilagare di stampe false. Il fenomeno interessa non solo l'Italia, ma anche il resto d'Europa e l'America.

Qui a seguire è riportato uno stralcio tratto da un bollettino della Galleria dell'Incisione di Milano, datato marzo 1969. E' interessante in quanto vengono qui puntualizzati dei concetti riguardo l'autenticità di una stampa: *“L'incisione d'arte è una forma autonoma di compiuta espressione artistica che, avvalendosi di pochi mezzi, riesce a dire come e più delle arti chiamate maggiori.*

Nel dare inizio a questo bollettino trimestrale, riteniamo opportuno ribadire tale convincimento, perché questo sarà il presupposto del nostro lavoro di diffusione dell'incisione d'arte. Riteniamo anche opportuno ricordare cosa intendiamo per stampe originali. Sono stampe d'arte originali solo gli esemplari tirati in nero o a colori su una o più matrici direttamente incise o disegnate dall'artista con qualunque tecnica di incisione che richieda l'apporto suo personale nella elaborazione delle matrici; non sono originali le stampe ottenute con le tecniche di riproduzione meccanica o fotomeccanica, che escludono l'apporto dell'artista nella elaborazione delle matrici.

Questa definizione è conforme a quanto stabilito dal U.S. Treasury Department, dall'International Association of Plastic arts affiliata all'Unesco, dal Prin Council of America, dal Comité National de la Gravure e dalla Chambre Syndicale de l'Estampe e du Dessin, che accettiamo senza alcuna riserva.

La stampa originale dunque è la creazione di un'opera d'arte, che prende forma su un blocco di legno o lastra di metallo o altro materiale, mentre la riproduzione è un facsimile di un'opera preesistente realizzata con altre tecniche. Ci preme sottolineare questo aspetto rilevante, poiché la confusione fra le stampe originali e le riproduzioni ha spinto alcuni artisti, che non hanno alcuna dimestichezza con questa forma essenziale di espressione artistica, sollecitati da un rinnovato e giusto interesse di un pubblico più vasto per l'incisione d'arte, ad eliminare il lavoro

personalissimo e manuale di incisione e a ricorrere all'uso di mezzi fotomeccanici nella produzione di stampe.

Se a tali artisti, poco scrupolosi, interessa divulgare le immagini del loro mondo espressivo, non c'è ragione perché le stampe ottenute con questi espedienti non vengano prodotte e diffuse tra un pubblico a cui piacciono. Ma trattandosi di riproduzioni esse vanno vendute per tali e non trova giustificazione la numerazione progressiva e la firma, che sono esclusiva pertinenza delle stampe originali.

Ricordiamoci che non tutti gli artisti sono incisori, così come non tutti gli artisti sono anche scultori. Dürer, Rembrandt, Canaletto, Goya, Daumier, Lautrec, Picasso, Morandi e Bartolini, solo per citare i primi nomi che vengono alla memoria, ci hanno lasciato capolavori di incisione, unicamente perché hanno sentito questo mezzo di espressione come congeniale alle loro fantasie poetiche.”

Pur essendo questo, a mio avviso, un concetto errato di originalità di una stampa, si può notare che qualcosa sull'idea di questa è cambiato. Il pensiero qui estrapolato attesta infatti come si veda la stampa grafica godente di vita propria, quindi non più come stampa di traduzione.

Il bollettino citato è volto alla divulgazione dell'incisione come arte autonoma; è una sorta di catalogo dove le stampe vengono presentate riportandone titolo, dimensione, tecnica e prezzo. In questo numero fra le altre sono presenti opere grafiche di Burri, Guttuso e Cagli.

I toni di polemica si accentuano quando si parla di artisti che si fanno realizzare da degli stampatori le proprie stampe d'arte.

In *Storia dell'incisione moderna*, citato in precedenza riguardo gli artisti informali, Bellini parla anche a riguardo dell'originalità dell'opera e con toni molto severi. Trattando delle mutate finalità della stampa agli inizi degli anni cinquanta, afferma anche come ci sia un crescente interesse da parte del pubblico per questo genere di opere. Si tratta di un pubblico a volte dozzinale, al quale poco importa che le stampe siano state realizzate dall'artista stesso o da uno stampatore che trasporta su screen-sever il bozzetto. Bellini allora fa una distinzione fra gli artisti incisori e, testuali parole, “*questi pittori che hanno creduto di poter trovare sulle tecniche grafiche un mezzo efficace per la vendita delle proprie opere, sostenute dalla notorietà cui erano pervenuti*”. Afferma inoltre: “*questi artisti hanno deturpato, senza volerlo, il mondo*

dell'incisione, involgarendolo”, Bellini è convinto che ne abbiano snaturato le tradizionali regole di concezione dell'opera incisa e delle sue funzioni.

Il compito dello stampatore non è certo facile, nella stampa d'arte infatti, il serigrafo ha un compito molto delicato: deve dirigere, senza sovrapporsi, aiutare l'artista, senza deviarne le intenzioni; deve cogliere insomma il pensiero e lo stile d'espressione dell'artista. Solo a queste condizioni si può ottenere un buon risultato, altrimenti la stampa si riduce ad una mera traduzione in serigrafia di un bozzetto e questa, commercialmente, avrà valore solo per la firma che porta. Credo che solo in questo caso si possa veramente parlare di falso.

1. LA SERIGRAFIA

La serigrafia è un'antichissima tecnica, tornata in auge dopo il secondo conflitto mondiale.

Si tratta di un sistema di riproduzione che permette di stampare, con un particolare procedimento, su un qualsiasi tipo di supporto o superficie in svariate forme e dimensioni. Questo metodo di stampa inoltre permette di ottenere un numero di esemplari pressoché illimitato; motivo per cui industria e grafica pubblicitaria l'hanno prediletta ad altri tipi di stampa. La serigrafia infatti, per i vantaggi che presenta, ai suoi esordi era utilizzata solamente per stampe a livello industriale e nel campo della grafica pubblicitaria. Inizialmente come tecnica grafica era molto snobbata perché considerata "tecnica da imballaggio".

Diversamente dal processo tipografico, la serigrafia permette di ottenere una particolare sensibilità del colore grazie alla stampa che avviene per caduta di colore. Questo procedimento crea degli spessori non ottenibili con la stampa tipografica (che avviene invece per stampa di colore); caratteristica che contribuisce senz'altro a renderla interessante.

Esempi di utilizzo della serigrafia sono i calendari, i manifesti, le locandine che vengono in massima parte stampati con questo metodo. Questo tipo di stampa permette di avere prodotti di massima funzionalità al minor costo.

Anche nelle riproduzioni di quadri d'autore e di stampe d'arte, grazie alla serigrafia si ottengono risultati notevoli.

Proprio per gli interessanti risultati che questa offre, molti artisti hanno scoperto la serigrafia come eccezionale mezzo d'espressione. Si pensi a Rauschenberg (*Vedi tavola 1.1*), Warhol (*Vedi tavola 1.2*) per non citare poi Nuvolo. Parlando della serigrafia in arte infatti non si può fare a meno di citare questi tre artisti che l'hanno resa grande, con fini e modi diversi fra loro. Nuvolo nelle sue opere usa i colori della serigrafia, sfruttandone le diverse caratteristiche; Robert Rauschenberg ricorre alla serigrafia per inserire nell'opera qualcosa del reale; Andy Warhol si serve della serigrafia per restituire con l'opera immagini del reale.

Quando la serigrafia viene utilizzata in campo artistico, richiede una stretta collaborazione fra artista e serigrafo.

Gli artisti hanno avuto un forte interesse verso questa tecnica sia perché stimolati dai nuovi mezzi d'espressione, sia perché questo sistema di stampa consente l'utilizzo dei supporti più disparati. La serigrafia rende infatti possibile la stampa su legno, ferro, oro, argento e soprattutto su superfici non necessariamente piane. E' quindi una tecnica che non limita al semplice supporto della carta; Nuvolo stesso, soprattutto nell'ambito dell'Atelier di grafica, ha stampato spesso su supporti diversi da quello cartaceo.

La storia

A detta di molti testi trattanti questa tecnica, la serigrafia nasce in Cina; supposizione probabilmente errata. A trarre in inganno è forse il significato della parola è, etimologicamente composto da due radici derivanti dal greco: *seri*= seta e *grafia*= scrittura; quindi qualcosa che ha a che fare con la seta. In questi termini sappiamo che la seta viene prodotta e lavorata in Cina già dodici secoli prima di Cristo, solo successivamente questa arriva in occidente. Non ci sono comunque testimonianze certe ad attestare questa tesi, ma solo ipotesi.

Ad indebolire questa ipotesi c'è il fatto che la seta ha implicazione con lo sviluppo della serigrafia almeno ventiquattro secoli dopo, quindi a maggior ragione questa poteva essere nata altrove.

Molto più probabilmente la serigrafia nasce nei pressi del Mediterraneo e più precisamente nell'area tra la Mesopotamia e la Fenicia. Anche a riguardo di quest'ultima tesi non ci sono prove tangibili, ma si hanno comunque delle attendibili ipotesi che la rendono più credibile.

I Fenici hanno come usanza quella di tingere i tessuti, col tempo iniziano a realizzare in questi una stampa di tipo ripetitivo; con molta probabilità lo fanno per ottenere un manufatto di basso costo, ma vendibile su vasta scala.

La qualità artistica di queste stampe è di livello mediocre, ma essendo i fenici un popolo di commercianti prediligono la quantità al fattore artistico, quindi producono ciò che il mercato richiede senza valorizzarsi in alcun modo. L'arte fenicia non si contraddistingue certo per la sua originalità, e i ritrovamenti dei vari reperti archeologici lo confermano. Questi testimoniano infatti una tendenza ripetitiva dell'arte fenicia, arte che si basa sulla produzione in larga scala per abbassare i costi e poggia sulla vasta rete di trafficanti e navigatori per l'esportazione delle merci.

La colorazione delle stoffe e dei drappi non è manuale, ma sommariamente ripetitiva così come si addice alle caratteristiche della loro arte. La domanda che sorge a questo punto è come abbiano potuto stampare delle stoffe con ripetitività, quando all'epoca non esistevano strumenti per farlo; probabilmente sono entrati in contatto con popoli lontani dai quali hanno appreso tecniche che hanno poi fatto proprie.

Ciò che è certo è che comunque i fenici hanno appreso tecniche per la riproduzione ben diverse da quella che noi oggi chiamiamo serigrafia.

In origine la serigrafia non nasce come tecnica di riproduzione attraverso un tessuto, ma come tecnica basata sulla ripetizione di disegni relativamente semplici probabilmente effettuati con dei timbri, fungenti da matrici. Probabilmente quindi la stampa serigrafica inizia il suo processo evolutivo da una stampa "a timbro".

Da questa supposizione scaturisce l'idea che possano essere i fenici fautori di una, seppur primitiva, prima serigrafia. Certo questa è una stampa completamente diversa dalla serigrafica a noi conosciuta, ma è però importante come nascita del multiplo, della ripetizione di immagine.

Testimonianze che avvalorano la tesi fenicia, sono anche nei ritrovamenti fatti nelle loro tombe. Nel corredo funebre, fra le varie statuette, ne è presente una molto piatta e realizzata in alto rilievo rispetto alle altre; la particolare forma delle steli ritrovate fa pensare ad un uso diverso dalla semplice statuetta. Si suppone che questa servisse come una specie di timbro che, riprodotto in sequenza, avrebbe potuto far parte del corredo utilizzato per decorare il drappo funereo del defunto.

Solo nei secoli successivi si arriva a qualcosa di simile alla tecnica odierna, con l'adeguarsi della tecnica e dei materiali utilizzati.

Forse anche i cinesi hanno fatto cose simili, ma non sono mai stati ritrovati riguardo questa civiltà esempi di una ripetitività così estrema. Inoltre la tesi della nascita della

serigrafia in Cina non spiegherebbe, come nei secoli successivi, gli stati medio orientali, e non la Cina, siano stati la culla della stampa serigrafica (anche se circoscritta ad applicazioni su stoffa). Si può scartare anche l'ipotesi che i fenici abbiano appreso la tecnica dai cinesi: una tecnica ritenuta di un certo arricchimento economico viene infatti gelosamente custodita.

Tornando alla primitiva stampa a timbro, questa presenta presto un grosso limite: lo scarso quantitativo di inchiostro depositato sulla stoffa; nei secoli si assiste così a continui perfezionamenti della tecnica e a conseguenti evoluzioni.

La tecnica a timbro viene allora affiancata dalla tecnica della mascheratura, detta *pochoir*, utilizzata sempre più spesso per dipingere drappi, mascherando il disegno con i materiali più disparati. Questa tecnica implica però figure spezzettate, in quanto non lega i diversi elementi, ma necessariamente li deve separare.

La svolta verso una stampa sempre più simile alla serigrafica, avviene ben diciotto secoli dopo, siamo intorno al XII°/XIII° secolo, quando in Giappone viene realizzata un'innovazione geniale. Per poter collegare le diverse parti del disegno senza spezzettarle, l'immagine viene ritagliata ed incollata su un telaio composto di fili fatti con capelli umani tesati su di una cornicetta in legno. In questo modo l'immagine è tenuta insieme in tutte le sue parti e la sottile presenza dei capelli non viene rilevata in fase di stampa, quando un tampone imbevuto di inchiostro esercita sopra pressione per stampare sul tessuto da decorare (*Vedi tavola 2.1*).

Molti altri esempi di questi telai realizzati con capelli o con sottili fili, testimoniano come ci si avvicina sempre di più all'attuale stampa serigrafica.

In epoca medievale si assiste alla divulgazione di questo metodo anche in Europa; la diffusione avviene in particolare in Inghilterra e in Francia. In quest'ultima nel XVIII° secolo un certo Papillon comincia l'attività di produttore di carta da parati col metodo detto *pochoir*.

Nel medesimo secolo questo metodo di stampa si diffonde anche in America.

Successivamente avvengono ulteriori modifiche; i capelli utilizzati sino ad ora per costruire il telaio dove poggiano le mascherine, vengono sostituiti con fili di seta e tessuto d'organza (entrambi comunque di difficile lavorazione).

Il grande passo avanti avviene in tempi recenti, siamo al 1907, quando un tale Simon di Manchester brevetta il processo serigrafico attraverso un tessuto di seta. Questo,

oltre a garantire una maggiore resistenza, assicura una migliore stabilità ed una maggiore tiratura. La stampa viene effettuata tramite dei rulli in gomma (che si evolveranno poi nell'attuale racla), necessari per trascinare l'inchiostro nel telaio. L'invenzione viene catalogata come *silk screen printing*.

L'odierna serigrafia, come la conosciamo oggi, ha dunque origini molto recenti. Da questa sua ulteriore evoluzione si ricorre al silk screen printing per stampare su ogni tipo di supporto e materiale.

Per i vantaggi economici e non solo, questo metodo di stampa assume ben presto un carattere prettamente commerciale (se ne fa largo uso nel settore dell'industria e della grafica pubblicitaria). Per tale ragione la serigrafia non viene percepita subito come una nuova espressione grafica, assumendo così un carattere di inferiorità rispetto alle altre tecniche.

Nel 1920 un artista americano, Anthony Velonis, realizza le prime serigrafie d'arte.

Dopo di lui molti artisti si avvicinano alla serigrafia: Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Andy Warhol, per citarne solo alcuni.

Andando avanti nell'evoluzione della tecnica serigrafica, va menzionata la produzione del tessuto in terital, nel 1954, ed in seguito l'avvento del nylon e dell'innox.

Sempre a metà degli anni cinquanta arrivano le prime gelatine (emulsioni) fotosensibili che permettono di riprodurre dettagli sempre più sottili e rifiniti.

Gli strumenti

La stampa serigrafica si avvale di alcuni strumenti che sono vevoli sia per la stampa di poche copie, sia per la stampa di un'alta tiratura di copie a livello industriale. Cambia solamente il tipo di macchinari perché nel caso di un elevato numero di copie, gli strumenti sono automatizzati.

La serigrafia necessita fundamentalmente di clichè, racla e inchiostro.

- il cliché

La stampa avviene per mezzo di un cliché o quadro di stampa, come per la tipografia. Il quadro di stampa è generalmente fatto con un telaio in legno saldamente incastrato negli angoli (affinché non subisca deformazioni), dove viene teso e fermato il tessuto. In questo lo stampatore realizza il disegno, o la stampa, che verrà poi stampato. Nel caso di stampa automatizzata il telaio dovrà essere obbligatoriamente in metallo (ferro, alluminio, acciaio inox); con questo materiale sono ridotte al minimo le possibilità di deformazione del telaio.

Il quadro, in qualsiasi materiale sia realizzato, deve seguire particolari accorgimenti per ridurre al minimo deformazioni che comprometterebbero la stampa.

La dimensione del telaio varia ovviamente in funzione della grandezza dell'immagine, ma tutti devono avere uno spazio maggiore rispetto allo spazio che ospita il disegno (di almeno cm.5/10 per la larghezza e di cm.10/15 in lunghezza). Questi spazi sono necessari per facilitare il movimento della racla ed il deposito dell'inchiostro dentro il telaio, durante l'operazione di stampa.

Il tessuto, che è il supporto per la matrice, ha la funzione di regolare la quantità di inchiostro in fase di stampa. A seconda del tipo di tessuto si ottiene un diverso risultato, infatti, se il tessuto è a maglie molto fitte il passaggio è minore, se è di maglie molto larghe il passaggio è maggiore.

La scelta del tessuto va fatta in funzione di due fattori; prima di tutto è importante considerare il risultato che dalla stampa si vuole ottenere, poi va tenuta presente la natura chimica del materiale ove si va a stampare.

Si tratta comunque di particolari tessuti appositamente realizzati per la serigrafia; particolari perché devono rispondere a specifiche caratteristiche.

Si possono utilizzare tre tipi di tessuto: seta naturale, nylon, tele metalliche.

La seta naturale inizialmente veniva utilizzata del tipo garza di buratto, ma a causa della sua trama rendeva particolarmente difficoltoso il passaggio dell'inchiostro; si è passati poi alla seta di taffetà che, avendo trama e ordito incrociati diversamente dal buratto, non presentava questi problemi (*Vedi tavola 2.3*). Col tempo sono stati entrambi sostituiti con i tessuti sintetici essendo questi più resistenti e meno costosi.

Il nylon, come molte altre fibre sintetiche, ha un largo utilizzo perché resistente e utilizzabile più volte (contrariamente alla seta), inoltre permette di ottenere tratti

molto precisi. Essendo però il nylon una fibra elastica, può recare problemi in fase di stampa; questo tipo di tessuto tende infatti ad allungarsi al passaggio della racla. Il poliestere, altra fibra sintetica, essendo meno elastico non tende a deformarsi come il nylon, ma questo comporta una minore resistenza, infatti è più delicato (presenta problemi soprattutto in fase di installazione sul telaio).

Le tele metalliche, generalmente in acciaio inossidabile, hanno una stabilità quasi assoluta, ma l'alto grado di stabilità comporta una forte rigidità; una pressione maggiore con la racla in fase di stampa può così compromettere in modo irreparabile il cliché. Altra nota di demerito per questo tipo di tessuto è l'elevato costo.

Questi tessuti per la serigrafia vengono classificati con delle numerazioni che ne individuano i fili contenuti in un'unità di lunghezza; esistono anche diverse colorazioni del tessuto, per individuare meglio il tipo di trama che si cerca (sia questo bianco o arancione).

Nelle tabelle riportanti le caratteristiche tecniche del tessuto, oltre al numero di fili contenenti per unità di misura, sono principalmente riportati lo spessore del tessuto (in micron/mm), il deposito teorico di inchiostro (in cm^3/mq) e il peso del tessuto (in gr/mq).

Parte del tessuto viene poi otturato tramite procedimenti fotomeccanici in modo che restino libere solamente le superfici in corrispondenza dei disegni o testi da stampare. Le parti del tessuto non otturate permettono poi, in fase di stampa, il passaggio dell'inchiostro generando così il disegno o la stampa voluta.

La trama del tessuto quindi deve essere adatta alla stampa, cioè deve essere in grado di resistere alle forze di stampa e di non deformarsi.

- la racla

Con uno strumento chiamato racla, si fa scorrere l'inchiostro sul cliché questo, come anticipato, passerà solo attraverso le maglie del tessuto lasciate libere depositandosi sul foglio o sull'oggetto.

La racla è dunque lo strumento che serve a spremere l'inchiostro attraverso le maglie del tessuto sul supporto desiderato; è uno strumento molto semplice composto da due parti: l'impugnatura e la gomma.

Nel caso di stampa manuale l'impugnatura può essere sia in legno che in metallo, dovrà avere comunque un'impugnatura abbastanza comoda per le dita; nel caso di

stampa meccanica l'impugnatura è obbligatoriamente in metallo (quest'ultima può assumere forme e nomi differenti a seconda del tipo). (*Vedi tavola 2.4*).

La gomma è senz'altro la parte più importante della racla, è la parte che viene a contatto con il cliché e che determina il passaggio dell'inchiostro. La gomma ha inoltre la funzione di far variare leggermente la viscosità dell'inchiostro, al fine di permettere il deposito controllato e voluto.

Le odierne gomme sono fabbricate con gomme sintetiche o elastomeri poliuretani, sono inoltre antisolvente.

La gomma della racla può essere di diversi tipi, a cambiare non è solo il tipo di profilo (a punta arrotondata o a spigolo vivo), ma anche la durezza e lo spessore della gomma. La durezza di questa viene misurata in *shore*, la scala di shore normalmente utilizzata in serigrafia va da 50A shore a 90A shore; man mano che si sale di valore si ha una gomma di durezza più elevata ed è quindi minore la flessione della gomma (*Vedi tavola 3.1*). Dalla tavola si può vedere come per racle di differente shore si hanno grandi differenze di superficie di appoggio con conseguenti spessori di deposito (*Vedi tavola 3.2*). Il tipo di durezza è comunque indipendente dal tipo di profili o di spessore della gomma, identici elastomeri con spessori differenti hanno una durezza complessiva diversa.

La funzione della racla, cioè di spingere l'inchiostro dall'altra parte del tessuto, deve seguire regole ben precise. Innanzi tutto la superficie di contatto col tessuto deve essere assolutamente diritta con una pressione omogenea e costante lungo tutta la sua lunghezza. La lamina della gomma quindi non deve subire alcuna distorsione durante la corsa di stampa (*Vedi tavola 3.3*).

Per impedire inoltre la fuoriuscita dell'inchiostro dall'immagine è importante che il filo della gomma sia il più sottile possibile affinché non si verificano grossi depositi di inchiostro che causerebbero sbavature. Solo nel caso di stampa su stoffa si devono avere grossi depositi di inchiostro perché occorre che le stampe siano molto coprenti, ma devono soprattutto contrastare la forte assorbenza del tessuto; in questo caso si ricorre ad una racla di profilo arrotondato (*Vedi tavola 3.4*).

La lamina della gomma, oltre ad essere il più sottile possibile, occorre che mantenga una superficie d'appoggio diritta, senza flessioni longitudinali. In caso contrario, cioè

se la racla presentasse sinuosità nella sua lunghezza, non avremmo una pressione costante sul telaio.

E' importante che la linea retta di contatto formata tra gomma, tessuto e supporto (detta *linea teorica di chiusura*), si mantenga sempre assolutamente rettilinea, a qualunque pressione di stampa. Nonostante gli accorgimenti che si possono avere, la gomma alle sue estremità è sempre più soggetta a pressioni che non il centro; vi sono per questo sistemi in commercio che si oppongono a questo inconveniente. E il caso della racla bi/tristratificata dove la gomma, anziché avere una durezza omogenea, è stratificata con materiali di differente durezza (*Vedi tavola 4.1*). Grazie a questa soluzione si riesce a ridurre la flessione della gomma, mantenendo sempre la medesima durezza a contatto col tessuto.

L'inclinazione (*Vedi tavola 4.2*), da non confondersi con l'obliquità (*Vedi tavola 4.3*), determina una leggera variazione di deposito di inchiostro; più la racla è inclinata verso il telaio, maggiore sarà il deposito di inchiostro. Non è però consigliabile variare l'inclinazione della racla senza tenere in considerazione fattori più importanti; per aumentare il deposito di inchiostro conviene infatti ricorrere ad altri espedienti come l'ispessimento dell'emulsione, o l'utilizzo di tessuti con minore numero di fili.

Dallo schema in *tavola 4.4*, si può vedere come, a parità di shore, aumentando l'inclinazione è minima la variazione di deposito di inchiostro.

Da quanto detto si può apprendere come sia di basilare importanza per la buona riuscita della stampa, la scelta e la regolazione della pressione della racla.

Per la stampa serigrafica vi è inoltre il raschietto, ma vi si ricorre solo nel caso di stampe meccaniche; questo strumento serve per effettuare la contro stampa (argomento trattato più avanti) che nella stampa manuale avviene con la medesima racla utilizzata per la stampa.

- l'inchiostro

Ci sono poi gli inchiostri. In generale gli inchiostri per la serigrafia devono avere come caratteristica la densità e la fine macinazione del pigmento, dato che devono passare attraverso le maglie del tessuto del cliché. Con inchiostri che non siano serigrafici è impossibile ottenere gli stessi risultati; si noterebbe da subito che il

passaggio attraverso le maglie del tessuto non avviene correttamente ed inoltre l'inchiostro non si distende dopo il passaggio.

Di fondamentale importanza è l'effetto tixotropico che avviene col passaggio dell'inchiostro in fase di stampa per mezzo della racla, con una pressione corretta. La tixotropia è la capacità di un liquido di variare la viscosità sotto agitazione o riscaldamento, e di tornare alla viscosità iniziale in stato di riposo, cessata l'agitazione (altra caratteristica degli inchiostri serigrafici). Questo permette all'inchiostro di passare in maniera corretta da parte a parte del tessuto del cliché e di riprodurre perfettamente l'immagine da stampare. La tixotropia inoltre fa in modo che l'inchiostro al suo passaggio non incolli assieme supporto e telaio, ma che si stacchino ad una velocità considerevole; in caso contrario avviene l'*effetto ventosa* (il tessuto, al passaggio dell'inchiostro, non riesce a staccarsi del tutto dal supporto). Questo effetto ventosa può dipendere da più fattori, generalmente è causato da un'errata diluizione dell'inchiostro, o da una scorretta velocità di stampa.

Oltre alle caratteristiche sopra trattate, gli inchiostri devono avere anche altre peculiarità specifiche che varieranno a seconda del tipo di materiale del supporto ove si devono ancorare. In base a questa necessità e al tipo di essiccazione, si dividono in inchiostri ad essiccamento per evaporazione dei solventi, ad essiccamento per ossidazione, per polimerizzazione oppure ad essiccamento sotto i raggi UV (procedimento, quest'ultimo, più celere rispetto alla consueta ventilazione).

Oltre che per tipo di essiccamento, gli inchiostri si dividono in lucidi, opachi, coprenti, trasparenti, satinati, fluorescenti... E' importante per la scelta di un inchiostro, conoscerne l'eventuale opacità o coprenza; la coprenza di un inchiostro è la sua capacità di impedire la visibilità alla luce del tono di colore sul quale è stato stampato, l'opacità di un inchiostro è la sua proprietà di non lasciarsi attraversare dai raggi luminosi ed è il contrario della trasparenza.

La scelta dell'inchiostro è molto importante per la resa finale della stampa e deve tener conto di più fattori. Oltre che da motivi estetici di resa finale, la scelta è infatti vincolata a motivi tecnici; si deve infatti considerare il tipo di materiale e la superficie dove la stampa avviene.

La preparazione del cliché

Le fasi di preparazione del cliché sono: installazione del tessuto sulla cornice, sensibilizzazione del telaio, esposizione e sviluppo. Tutti questi processi possono essere effettuati sia manualmente che meccanicamente.

La scelta è obbligata nel caso dell'installazione su telaio in metallo che può essere effettuata solo meccanicamente. Esistono tendi tela che facilitano questa operazione con il vantaggio di una tensione costante per tutti i telai, questo torna utile nella realizzazione di una stampa a più colori; in questo caso infatti ogni colore necessita di un diverso cliché.

Prima di procedere alla realizzazione della matrice, è importante assicurare una corretta pulizia del telaio, per garantire un buon risultato.

La matrice è la trasposizione sul tessuto del disegno o del testo che si va a stampare; la trasposizione dell'originale sul telaio può avvenire col metodo diretto o con il metodo indiretto.

Con il metodo diretto si stende sul telaio un'emulsione fotosensibile, incidendo successivamente il disegno voluto direttamente sulla pellicola che si è creata sul tessuto.

Con il metodo indiretto si realizza prima il disegno su una pellicola (ad intaglio o fotograficamente) che viene poi applicata sul telaio. Il metodo è detto indiretto perché prima la matrice viene preparata e poi trasportata su tessuto per fare il cliché.

Si è accennato a come il disegno può essere realizzato ad intaglio o fotograficamente. Si ricorre a carte ad intaglio quando si devono riprodurre scritte o comunque disegni di facile esecuzione; questa pellicola è composta da un supporto di carta o plastica accoppiato con una pellicola di gelatina colorata. Si lavora da quest'ultima parte con una lama ben affilata, facendo però attenzione a non tagliare il retro; si eliminano poi le parti tagliate ottenendo così il negativo. La pellicola poi viene posta, dal lato della gelatina, sopra al telaio e con del cotone imbevuto di un apposito solvente, si esercita pressione sopra la pellicola; poi, una volta asciutta, si asporta la pellicola di plastica. Successivamente si sigillano, con un nastro apposito, le maglie del tessuto intorno al pezzo di pellicola trasportata e in tutti i lati del telaio (nel suo interno).

Quest'operazione impedisce che il colore penetri nei margini fra tessuto e telaio, da dove potrebbe danneggiare gravemente la stampa.

Nel caso in cui il disegno o il testo siano elaborati, si ricorre alla realizzazione fotografica della pellicola. I riporti fotografici vengono realizzati con pellicole fotografiche che sono quindi sensibili alla luce. Si fotografa la scritta o il disegno da stampare, su un materiale trasparente (triacetato, poliestere). Si fa poi aderire la pellicola fotografica dalla parte dell'emulsione colorata (pellicola composta come quella dell'intaglio), esponendola successivamente alla luce per un tempo dipendente dal tipo di luce e dalla distanza da questa (*Vedi tavola 5.1*). E' importante assicurare la massima aderenza fra pellicola fotografica e tessuto, altrimenti la pellicola viene sensibilizzata anche in zone non volute compromettendo il buon risultato. Ad operazione avvenuta si separa il disegno dalla pellicola e si procede allo sviluppo (nelle zone colpite dalla luce l'emulsione rimane intatta ottenendo così il negativo dell'originale). Si fa poi il trasporto del film sul tessuto facendo aderire questo con la pellicola in modo che resti incorporata alle maglie del tessuto, si rimuove successivamente la pellicola di plastica e si procede alla nastratura in prossimità dei montanti del telaio, per poi procedere alla stampa.

Queste pellicole sono ottenute manualmente ossia la matrice serigrafica è realizzata a mano.

Con l'uso di una macchina fotografica però si può ottenere la diapositiva dell'immagine, anche questa per la realizzazione della matrice deve avere le medesime caratteristiche di quella realizzata manualmente ovvero: tratti perfettamente coprenti e supporto trasparente. La caratteristica di queste pellicole fotografiche è di dare immagini ad alto contrasto, senza mezzi toni (solo bianco e nero senza grigi). La pellicola fotografica è ottimale nei seguenti casi: quando l'originale non sia eseguito su un supporto trasparente; oppure se l'originale non è delle dimensioni volute; o se si vuole semplicemente un'elaborazione particolare del soggetto.

Per la riproduzione delle immagini su diapositiva serve un fotoriproduttore che abbia come minimo un negativo del formato di 6x9 cm., dato che più il formato è grande, migliore sarà la riproduzione.

Nel lavoro dell'Atelier di Grafica, ad esempio, Nuvolo ha utilizzato una particolare macchina fotografica avente una pellicola di formato 80x80 cm!

Alcune di queste fasi possono essere velocizzate, o comunque facilitate, da appositi macchinari. Per far asciugare il telaio nelle diverse fasi, esistono ad esempio armadietti ventilati; mentre per far aderire perfettamente la diapositiva al telaio ci sono dei torchi da esposizione che rendono possibile aderenza al tessuto ed esposizione alla luce ottimali. Di aiuto sono anche i tendi tela che, come già detto, garantiscono una tensione costante del tessuto sul telaio.

Pellicole fotografiche

Le pellicole fotografiche si dividono in base alla loro sensibilità cromatica in tre gruppi: la pellicola a sensibilità cromatica comune, la pellicola ortocromatica e la pancromatica.

Nella **tavola 5.2** si possono visionare i diversi valori a cui le tre pellicole sono sensibili.

Le pellicole cromatiche a sensibilità comune essendo sensibili solo allo spettro luminoso compreso fra 36 e 53 Angstrom (colori dell'ultravioletto, del violetto, blu, blu-verde, verde), vengono utilizzate solamente per riprodurre oggetti non colorati, cioè in una sola tinta o per stampe di negativi; è comunque una pellicola che non viene quasi più utilizzata.

La pellicola ortocromatica è sensibile ad uno spettro luminoso compreso fra i 36 e i 57 Angstrom, possono essere utilizzate per originali in una sola tinta o per negativi. Sono molto utilizzate per riproduzioni monocromatiche da originali colorati, escludendo però la selezione del colore rosso dal colore nero.

La pellicola pancromatica è sensibile a tutta la parte di spettro solare luminoso compreso fra i 36 e i 68 Angstrom (quindi i colori che vanno dall'ultravioletto al rosso). Serve per la riproduzione monocroma di originali colorati, compreso il rosso, dando il giusto valore alle sfumature dell'originale; viene utilizzata per le selezioni precise dei colori (da selezionare previo appositi filtri), ed è necessaria per la riproduzione fotografica delle policromie. Il perfetto equilibrio della sensibilità ai

vari colori assegna ad ognuno l'esatta tonalità di grigio corrispondente ai valori colorati dell'originale.

La stampa serigrafica

Con la serigrafia la stampa può avvenire anche su superfici non necessariamente piane, come oggetti cilindrici, ovali, conici, ma anche su superfici flessibili. Nel caso specifico verrà trattata la stampa piana.

Per la scelta del tipo di mezzi a disposizione vanno valutati sia il supporto ove si stampa, sia l'effetto voluto; a seconda di questi cambiano il tipo d'inchiostro, di tessuto del telaio e il tipo di gomma della racla.

Si realizza prima un foglio di registro affinché il foglio dove avviene la stampa abbia sempre la medesima posizione; questo vale anche per il cliché che di solito viene incernierato da un lato in modo da consentirne un'apertura a libro (***Vedi tavola 5.3***).

Ogni colore di stampa necessita di un telaio e, essendo l'inchiostro serigrafico coprente, generalmente si parte dal più chiaro al più scuro; eventuali variazioni di questo ordine dipendono dall'effetto voluto.

Per posizionare il cliché sopra alla superficie dove si stampa, si ricorre al fuori contatto. Si tratta di uno spazio che occorre mantenere fra foglio e cliché per permettere all'inchiostro di passare attraverso le maglie del tessuto; questa distanza varierà a seconda della dimensione del cliché, comunque la distanza minima è di mm.2 (***Vedi tavola 5.4***).

Per la stampa si versa dell'inchiostro sulla parte alta del cliché; la racla deve essere un po' più grande della matrice affinché la stampa avvenga in un solo passaggio. Con la racla si effettua poi una pressione costante e uniforme, con movimento regolare, senza interrompersi e passando su tutta la superficie della matrice tirando verso di se la racla (***Vedi tavola 6.1***).

In fase di stampa, oltre alla pressione costante ed uniforme, è importante la velocità di stampa; si devono evitare sia una velocità troppo elevata sia una velocità troppo bassa. Il limite di velocità è dato dall'effetto ventosa o da uno scarso deposito di inchiostro; la velocità ottimale è contenuta entro questi limiti.

Grazie alla racla l'inchiostro passa attraverso le maglie libere della matrice. In fase di stampa è importante mantenere la racla a 45° inoltre, nel cliché deve toccare solamente il filo della lamiera. Altro elemento fondamentale è la diluizione dell'inchiostro che deve avere la giusta consistenza (né troppo liquido, né troppo denso), questo per evitare gli inconvenienti prima esposti. Il valore ottimale dipende dal tipo di supporto dove avviene la stampa, dal tipo di tessuto del cliché e soprattutto dal tipo di stampa desiderata.

Per la stampa di un eventuale secondo colore, è necessario che il primo sia perfettamente asciutto (tempi che dipendono dal tipo di inchiostro usato). Ad asciugamento avvenuto si procede come per la prima stampa, prestando attenzione che cliché e foglio siano a registro in modo da avere l'esatta posizione di tutti i colori. In caso contrario si ha una stampa "fuori registro" dove un colore è in posizione non corretta rispetto ad un altro. Quando si realizza una stampa a più colori, come ad esempio una quadricromia costituita da quattro colori, di norma si parte dal più chiaro al più scuro, terminando sempre con il nero; questa è la procedura consueta, ma non obbligatoria infatti, come già detto, può variare se l'effetto desiderato è diverso.

La stampa serigrafica, come ogni altro tipo di tecnica di stampa, è influenzata dalle condizioni ambientali in maniera più o meno evidente. I tre fenomeni maggiormente determinanti sono la temperatura ambientale, l'umidità relativa e l'elettricità statica. Sono parametri che vanno tenuti in considerazione perché, in misura diversa, influenzano direttamente la qualità della stampa.

Alla fine di ogni stampa ci sono alcune operazioni da eseguire, affinché non sia compromesso il perfetto funzionamento del cliché.

- la stampa a vuoto

In primis realizzata la stampa è opportuno effettuare un passaggio a vuoto (*Vedi tavola 6.2*). Si riporta cioè l'inchiostro, tramite la racla, nella posizione di partenza passandolo sulla matrice. In questo modo si forma su tutta la superficie uno strato che permette di evitare che l'inchiostro si asciughi fra le maglie del tessuto (soprattutto nel caso in cui vengano impiegati tessuti a maglie molto fini).

- la pulizia del cliché

In secondo luogo è importante la pulizia del cliché (*Vedi tavola 6.3*) sempre per il medesimo motivo per cui è opportuno effettuare un passaggio a vuoto. Questa operazione viene fatta con un panno imbevuto di solvente che fa rinvenire l'inchiostro presente nella matrice.

Fatto questo si può riprendere la stampa. Senza questi accorgimenti si rischia di rendere inutilizzabile il cliché per le successive stampe.

Una volta terminata la fase di stampa, il tessuto con l'immagine può essere recuperato per nuove impressioni.

Il recupero dei telai può avvenire con l'immersione di questi in ipocloruro di sodio (candeggina) per poi rimuovere il cliché sotto un getto d'acqua. Quest'operazione non può essere effettuata nel caso di telai con tela di seta (questa con la candeggina si rovina irrimediabilmente), e per quei tessuti resi impermeabili a tutto con particolari trattamenti di catalizzazione.

Completato il recupero, il tessuto appare bianco nelle parti che erano coperte di gelatine e leggermente colorato nelle parti interessate dall'immagine. Questo fenomeno, detto *immagine fantasma*, è dovuto al pigmento finissimo presente nell'inchiostro che arriva a penetrare nelle porosità del tessuto tingendolo; la cosa non crea problemi se nel tessuto verrà impressionata un'immagine di scarsa definizione. In caso contrario si può ricorrere a delle paste a base di soda caustica o ad un ulteriore massaggio con un velo di ipoclorito di sodio in soluzione acquosa.

Si consideri comunque che la presenza appena visibile di immagine fantasma non provoca alcun danno alle impressioni successive; è meglio tollerare una piccola traccia della precedente immagine, piuttosto che andare ad indebolire ed irrigidire il tessuto con prodotti aggressivi.

Gli svantaggi della serigrafia

Gli svantaggi di questo tipo di stampa sono innanzi tutto i tempi molto lunghi per fare asciugare ogni volta le stampe. I tempi sono lunghi a causa degli inchiostri generalmente ad essiccamento lento; questa tipologia è utilizzata nella stampa serigrafica per permettere il passaggio dell'inchiostro attraverso le maglie del tessuto. Il metodo è lento anche nell'esecuzione, dato che il movimento di stampa (il passaggio della racla), deve essere non troppo veloce per avere un buon risultato. Altro punto a sfavore è nella pausa che intercorre fra la stampa di diversi colori dato che il precedente deve essere perfettamente asciutto.

Per ovviare a questi lunghi tempi si cerca di automatizzare il più possibile le operazioni di stampa con macchine completamente automatiche (mezzi di cui è stato fatto un precedente accenno).

Altro svantaggio è dovuto alla non perfetta definizione sui bordi della stampa. La seghettatura, così chiamata in gergo, dipende dalle trame del tessuto del cliché, quindi più fitta è la trama e più si riesce ad ovviare a questo problema. Altrimenti si può risolvere installando il tessuto sulla cornice in modo che la trama non sia parallela ai listelli del telaio, ma in diagonale, in questo modo le linee formano una seghettatura meno evidente (***Vedi tavola 6.4***).

Di contro agli elencati inconvenienti, occorre considerare come la serigrafia non presenti problemi di tiratura. Questo metodo infatti, contrariamente ad altri tipi di stampa, non subisce alterazioni del prodotto grafico nella sua ripetuta realizzazione (il cliché non subisce usura). Ogni stampa serigrafica è identica all'altra, un multiplo perfettamente corretto.

3. NUVOLO

Giorgio Ascani (Nuvolo), nasce a Città di Castello nel 1926. La passione per la grafica gli viene trasmessa dai genitori, entrambi tipografi.

Il nome con cui l'artista è noto, Nuvolo, gli viene attribuito durante la Resistenza nel 1944.

Nel dopo guerra si reca a Roma come aiuto dell'amico Burri nel suo studio di via Margutta. Negli stessi anni, in occasione di una mostra di Capogrossi, Burri presenta Nuvolo a Colla, inizia così fra i due un'amicizia ed un sodalizio artistico che si protrae sino alla morte dello scultore.

Nuvolo inizia come aiuto – apprendista di personaggi come Colla, Burri e Cagli; artisti che inaugurano nella capitale un nuovo fermento artistico (Nuvolo stesso si definisce “ragazzo di bottega”). Spesso compie persino delle vere e proprie opere di restauro su opere di Colla e Mirko.

Nuvolo quindi si forma artisticamente in un ambiente dove ferve una grande curiosità sperimentativa; lui stesso è molto interessato all'utilizzo di materiali desueti alla tradizionale pittura.

Già alla fine degli anni quaranta inizia la sua ricerca personale nel settore della serigrafia, arrivando a fare le prime serigrafie fotografiche ed i primi manifesti (per terzi).

Nei primi anni cinquanta, con le prime serotipie inizia l'innesto della serigrafia con tecniche più propriamente pittoriche.

Tra il 1952 e il 1953 si trasferisce in quello che era lo studio di Burri, in via Margutta, restandoci sino al 1956.

Vivendo a Roma Nuvolo oltre ad essere testimone del dibattito fra astrattismo e realismo, assiste alla nascita del gruppo Origine (fondato da Burri, Capogrossi, Ballocco e Colla tra il 1949 e il 1950) e alla fondazione della rivista *Arti visive* (dal 1952). Evento, quest'ultimo, molto importante per l'artista.

E' su questa rivista che Nuvolo presenta per la prima volta le sue opere (introdotte dall'amico poeta Emilio Villa), ed è sempre per questa rivista che avviene la prima collaborazione di Nuvolo con altri artisti.

La prima mostra personale risale al 1955 alla galleria romana Le Carrozze, dove è presentato dall'amico Villa. Nella seconda mostra personale, a Firenze, viene presentato da Corrado Cagli.

Nel 1956 partecipa ad un'importante mostra collettiva alla galleria di San Marco, dove viene invitato assieme a Turcato, Franchina, Burri, Sterpini, Capogrossi, Mirko, Casola, Cagli, Mannucci, Accardi, Sanfilippo, Perilli e Dorazio. In seguito espone nelle gallerie più prestigiose di Roma, ma anche all'estero soprattutto in America.

Negli stessi anni frequenta anche gli ambienti milanesi, entrando in contatto con artisti come Manzoni, Bonalumi, Castellani, Dova e Crippa; nel 1958 fa una mostra personale a Milano. Nuvolo è inoltre spesso ospite di Fontana.

Nel 1956 circa, trasferisce il suo studio in via Clivo Rutaro, sempre a Roma, per poi spostarsi poco tempo dopo definitivamente in via Lungotevere Artigiani, fino agli anni ottanta quando porterà lo studio a Città di Castello.

Negli anni sessanta avviene il sodalizio artistico con Mirko, inoltre Nuvolo effettua la trascrizione serigrafica di alcuni lavori di Cagli.

Negli anni sessanta realizza alcune copertine per la rivista *Carte segrete*, una rivista d'arte come *Arti Visive*, ma dalle vedute più ampie (ad esempio tratta argomenti inerenti la letteratura).

Negli anni '60/70 alla sua attività artistica affianca l'impegno didattico negli Istituti d'arte. Questo impegno, insieme ad altri motivi fra cui problemi di salute, rallenta per un certo periodo la presenza di Nuvolo in campo artistico.

Nel 1977, con la mostra allo studio Piattelli in Roma, si apre un'ulteriore fase della sua produzione artistica; qui presenta una serie di lavori vecchi e nuovi.

Nel 1977/78 Nuvolo vince la cattedra di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Perugia di cui, dal 1979 al 1984, sarà anche direttore. In questi anni si realizza una nuova didattica, di più ampio respiro; vengono invitati artisti contemporanei come Bagnoli, Paolini, Fabro, Pistoletto, Sol Le Witt, Carla Accardi, Mario e Marisa Merz.

Nel 1984 circa trasferisce lo studio a Città di Castello. Qui realizza le tavole di *Sestante* per Burri; alla risoluzione di questo e di altri lavori partecipano anche i figli Giorgio e Paolo.

Nel 1989 partecipa ad un'altra mostra con nuovi lavori realizzati nello studio di Città di Castello.

Dal 2000 Nuvolo torna a lavorare ad un suo precedente interesse: il libro d'artista, realizzando nuove esedizioni.

Produzione artistica di Nuvolo

Già a metà degli anni '50 Nuvolo individua il suo medium: la serigrafia. Prima di allora era stata principalmente utilizzata per la produzione di immagini in serie nella grafica pubblicitaria o comunque nella produzione industriale. E' nel 1950 che Nuvolo si trasferisce a Roma per collaborare con Burri, conosciuto l'anno prima a Città di Castello in occasione di una mostra di quest'ultimo alla Galleria dell'Angelo. Nuvolo si trova in un luogo ed in un periodo molto stimolanti per un giovane artista. Nello studio di Burri Nuvolo ha modo di conoscere Cagli, Villa e Colla.

Sono gli anni in cui artisti come Burri, Fontana, Capogrossi operano una sorta di scardinamento dalle precedente concezioni della pratica stessa della pittura, con l'abbandono delle tecniche e dei materiali dei codici tradizionali. Materiali e tecniche ai quali realisti e astrattisti erano ancora fortemente legati. E' il periodo del dibattito fra astrattismo e realismo, cui Nuvolo assiste.

Pochi anni prima era uscito il libro *Arte polimaterica* di Enrico Prampolini (nel 1940), evento che suscita un forte impatto sugli artisti.

Nuvolo stesso non vuole utilizzare i mezzi conosciuti della pittura tradizionale su tela, si sente attratto dai mezzi che utilizza e intende farsi stimolare da questi (i mezzi sono già quelli della serigrafia).

La serigrafia sarà un'attitudine costante nell'opera di Nuvolo nei suoi quarant'anni di attività; è tuttavia possibile riconoscere i diversi momenti di questa sua concezione pittorica e spaziale.

All'inizio i mezzi a disposizione di Nuvolo sono molto limitati sia perché la serigrafia era una tecnica utilizzata per la grafica pubblicitaria industriale, sia per il fatto che era una tecnica nuova e poco sviluppata (siamo negli anni del dopo guerra). Quando però attorno al 1953 la Argon mette fuori nuovi prodotti per la serigrafia, Nuvolo può fare un salto di qualità (i colori ora non sono più di fabbricazione artigianale, ma industriale).

Sono gli anni in cui inizia la collaborazione con la rivista *Arti visive*, esperienza importante perché qui Nuvolo può confrontarsi con altri artisti. Inoltre con alcuni di questi manterrà rapporti sino alla collaborazione vera e propria nell'Atelier di Grafica.

La padronanza che Nuvolo nel tempo acquista con la serigrafia, lo porta a spingersi sempre oltre, non solo nella selezione meccanica dei colori (trattandosi di pochi colori, qui il limite è facilmente raggiungibile), quanto piuttosto nei passaggi serigrafici che realizza. Si pensi che per riprodurre la matericità della matita di Guttuso, esegue ben venti passaggi e questo è solo un esempio. Ogni lavoro è per lui una nuova sfida, convinto come è che se un lavoro non pone difficoltà si riduce ad una ripetizione, un lavoro di routine. Per alcuni lavori si inventa nuovi artifici al fine di riprodurre un determinato risultato, soprattutto per quanto riguarda l'Atelier di grafica.

Nel parlare della produzione artistica di Nuvolo va distinto il lavoro personale dal lavoro per terzi. Il lavoro personale è pittura, il lavoro per terzi è serigrafia. Nel caso del lavoro personale spesso Nuvolo realizza le che sono sì realizzate con la serigrafia, ma nei termini di pezzo unico.

Nella sua ricerca Nuvolo non si ritiene uno sperimentatore, cioè uno che fa gli esperimenti: lui sa quello che fa. Le sue opere testimoniano uno spingersi oltre consapevole, non certo una sperimentazione come sinonimo di casualità.

Le serotipie che lui realizza sono infatti il risultato di un lungo processo di ricerca e di numerosi tentativi. Queste lo accompagnano lungo tutto il suo percorso artistico, dai primi anni cinquanta fino ad oggi. La sua è una produzione varia e diversificata alla quale spesso affianca altre tecniche. Per usare le parole di Emilio Villa (poeta amico di Nuvolo), *“serotipia è da intendere pittura con i mezzi della serigrafia, o silk-screen, ma condotta nei limiti dell'esemplare unico, irripetibile”*. Così facendo Nuvolo stravolge quella che è la caratteristica principale per cui si è sviluppata la serigrafia, vale a dire la produzione in serie.

Villa, coniando questo termine, riconosce un'autonomia artistica alle opere serigrafiche di Nuvolo, determinandone di fatto anche il campo di ricerca personale: le serotipie percorrono l'intera produzione artistica dell'artista.

Pur mantenendo sempre la serigrafia come medium nel suo percorso artistico, le diverse fasi della sua produzione sono ben riconoscibili. Le opere sono diversificate non solo dal punto di vista formale e stilistico, ma anche dall'uso che spesso Nuvolo fa di altre tecniche o materiali, affiancati alla serigrafia.

Come supporto le serotipie possono avere la tela, la carta, il cellotex, la carta su cellotex, il poliestere; i colori sono nitrocellulosa, olio, tempera. Le prime che Nuvolo realizza sono denominate da Cagli *coriandoli*, per le loro piccole dimensioni e per il tipo di gestualità che contrassegna loro un tono festoso (*Vedi tavola 7.1*). Col tempo le serotipie si ingrandiscono e vengono depositate su tele più grandi (fine anni cinquanta), cambia anche la campitura del colore, che assume inoltre toni più decisi (*Vedi tavola 7.2*). Il colore spesso si condensa in vere e proprie scolature di colore serigrafato.

In alcune di queste serotipie si sente una certa propensione alla simmetria, preludio agli Oigroig.

Andando avanti Nuvolo inizia a combinare con le serotipie altre tecniche pittoriche ed altri materiali, proseguendo poi con altre coniugazioni formali (si pensi agli Aftermandelbrot).

Al fine di conoscere meglio il lavoro artistico che Nuvolo svolge parallelamente all'Atelier di grafica, sono riportati a seguire i diversi cicli che l'artista realizza.

Gli **scacchi** (1953/1957), come le serotipie, conoscono più momenti, un primo periodo che va dal 1953 al 1957, per poi riprenderli in altra maniera dal 1990 al 1992 con i nuovi scacchi. All'inizio sono collage di carte squadrate a base di serigrafia, nascono come uso dei ritagli di resti serigrafici (*Vedi tavola 8.1*). Il collage degli scacchi viene fatto da Nuvolo su basi come tela o legno. In una variante del 1956, oltre ad utilizzare ritagli di serotipie, inserisce nel lavoro chiodi, cartone e legno. (*Vedi tavola 8.2*)

I **bianchi** (1957/1960) sono costituiti da campiture di pittura bianca dove Nuvolo batte un'impronta serigrafica dalle geometrie incerte, inserendo colori come rosso, nero, grigio, oca, verde. Questi lavori, successivi alla prima fase degli scacchi, sembrano essere una sorta di decantazione dai precedenti, gli scacchi appunto, saturi di segnali.

La superficie serigrafica viene lentamente invasa da bianchi di titanio. (*Vedi tavola 9.1*)

Nei **bianchi-collages** (1957/1964) interrompe il bianco con strisce di carta o seta serigrafate. Il silenzio che il bianco impone agli astanti, viene interrotto da queste bande di colore introducendo appunti sopra il gusto del monocromo. Queste strisce sono il preludio alle tensioni future. (*Vedi tavola 9.2*)

Con i **cuciti** (1958/1963) l'artista ha la possibilità di unire a macchina tessuti e stoffe di diverse colorazioni, per poi inserirvi la serigrafia, la pelle di daino o semplicemente percorrerli con la cucitura; spesso si orienta verso la scelta di stoffe usate, vissute. Mentre nel collage sovrappone qui giustappone pezzi di stoffa diversi non solo nel tipo di materiale ma nel modo di assemblarli (*Vedi tavola 10.1*).

Gli **Oigroig** (1967/1977) nascono da una sorta di scommessa con l'amico Mirko, perplesso in relazione all'eccesso di casualità nella compilazione delle pitture di Nuvolo. Queste opere sono realizzate su carta cinese (permeabile e trasparente), dove l'artista lavora nella metà foglio ottenendo poi nell'altra una forma uguale, ma rovesciata. In questi lavori è sorprendente la quantità di colori usata, le forme, evocanti strani mostri, sembrano essere sospese. Questo effetto di sospensione è reso anche dall'aver impressionato le figurazioni su di uno sfondo colorato.

Questi lavori portano il nome dell'artista letto specularmente, poiché derivano da una ricerca di simmetria bilaterale; Oigroig è infatti l'anagramma del nome di battesimo di Nuvolo (*Vedi tavola 10.2*).

I **Modulari** (1969/1971) sono un'ulteriore investigazione che Nuvolo fa sulle possibilità pittoriche della serigrafia. Consistono in modelli ripetuti più volte in una superficie, fra una battuta e l'altra Nuvolo rispetta spazi diversi fra loro creando così molteplici chiaro scuri. Inoltre ogni battuta è realizzata con colori che, gradatamente, sono resi più trasparenti ottenendo come risultato finale una progressione dell'intensità cromatica. In sintesi stampa più volte un'impronta segnica variando nei diversi passaggi l'intensità del colore (*Vedi tavola 10.3*).

I **Videogrammi** (1976/1977) sono ispirati dagli oigroig che vengono filmati, nascono in seguito all'esperienza fatta con i videotape. Sono lo spazio temporale dei videotape che Nuvolo effettua, una sorta di "momento trattenuto". I lavori di questo ciclo sono serigrafie in bianco e nero, in esoditoria, di videogrammi tratti dalle

videoregistrazioni degli oigroig. Proprio per questo i lavori hanno la forma di un monitor televisivo dove, all'interno, sono collocati particolari di Oigroig (*Vedi tavola 11.1*).

I **Nuovi diagrammi** (1987/1989) sono una nuova versione dei cuciti, realizzati a fine degli anni cinquanta, dove il filo del diagramma viene sostituito dal colore della serigrafia. Da questa linea che ora è colore, priva di qualsiasi funzione, scaturisce un forte senso di libertà ed erranza visionaria. Qui rielabora dal punto di vista tecnico-formale una tecnica elaborata in precedenza, conquistando però una maggiore certezza di definizione, un segno più deciso (*Vedi tavola 11.2*).

Nello stesso periodo Nuvolo elabora gli **Alfa 39** (1987/1989). Trattasi del codice segnico a barre utilizzato per la classificazione merceologica (grazie a questo codice era possibile automatizzare la classificazione delle merci). Il codice viene elaborato al computer dal secondogenito di Nuvolo, Paolo (preludio alla realizzazione degli *Aftermandelbrot*). Questa non è una scelta estranea al suo linguaggio, le barre o bande sono già presenti nei suoi primi lavori di carta serigrafata e pittura (*Bianchi-collages*).

La scelta di questo codice è una sorta di atto di fede nella propria epoca. Va però rilevato come la sua appropriazione non è di tipo dada o pop, non elegge infatti nuovi ready-made, ma elabora un nuovo tipo di linguaggio. Infatti non si trova nessuna traccia simile in alcun prodotto merceologico catalogato con questo codice, è il frutto di una nuova e autentica elaborazione appartenente all'arte. L'artista dà al codice un altro contenuto, un nuovo messaggio, determinandone una nuova sintassi (*Vedi tavola 11.3*).

Gli **Aftermandelbrot** (1989/1992) sono un'invenzione originale di Nuvolo e del figlio Paolo. All'origine di queste opere c'è un lungo lavoro di studio per la comprensione della matematica dei frattali o insiemi di Mandelbrot, per poi arrivare ad un software che potesse far tracciare nuove opere simmetriche col metodo grafico. Inoltre anche la selezione dei colori per la stampa serigrafica delle immagini ottenute, è stata il risultato di un perfezionamento del figlio Paolo. Con gli *Aftermandelbrot* Nuvolo conferma ancora una volta la sua familiarità anche con la tecnologia più avanzata, facendone però un utilizzo disincantato e soprattutto consapevole dei limiti della macchina.

Le immagini sono costruite attraverso lo sviluppo di funzioni numeriche, ogni colore corrisponde ad un diverso valore numerico. Il risultato, che nasce da un concepimento razionale, da una resa caleidoscopica (*Vedi tavola 12.1*).

Con i **nuovi scacchi** (1990/1992) Nuvolo reinventa il collage. Sceglie e rimescola ritagli di aftermandelbrot creando così infiniti orizzonti e prospettive, nascono infatti nuove forme, nuove dimensioni che falsano ogni volta il piano e moltiplicano orizzonti e prospettiva.

Nell'osservare queste opere si è facilmente indotti a penetrare a fondo questa scacchiera, quasi a perdersi all'interno di questa sorta di babele (*Vedi tavola 12.2*).

Negli anni Nuvolo riesce ad affinare la tecnica con un'evoluzione sempre più sofisticata, la maestria con cui realizza lavori come gli *oigroig* o i *modulari*, è veramente sorprendente.

Quando Warhol realizza le opere *Seven cadillac* e *Printed two dollar* nel 1962, Nuvolo ha già alle spalle dieci anni di esperienza serigrafica. Warhol fra l'altro utilizza la serigrafia ad un livello molto elementare, ma per lui ha un'altra funzione.

Si è già parlato di come sia vasta e diversificata la produzione artistica di Nuvolo. Oltre che con le serotipie infatti l'artista si esprime con altre tecniche, ricorrendo a materiali comunque desueti alla pittura tradizionale. Nascono così cicli come *daini*, *tensioni*, diversi dalle serotipie, ma che nella loro eterogenea vibrazione cromatica non smentiscono lo stile di Nuvolo. Inoltre spesso queste opere divengono spunto per nuove serotipie, i *nuovi diagrammi* ad esempio, nascono dai *diagrammi* realizzati in precedenza. In altri casi è la serotipia a dare l'imput per un altro tipo di lavoro; così è per i *Videotape*, nati dagli *Oigroig* e dai quali a loro volta scaturiscono i *Videogrammi*. Nuvolo lavora quindi in una continua osmosi fra diversi materiali e diverse possibilità d'espressione.

I **diagrammi** (1957/1972) nascono da prove fatte da Nuvolo con una macchina da cucire, da questa conformazione lineare a zig-zag del filo passerà poi nel 1972 al diagramma in serigrafia noto come *Trionfo della morte* (trattasi della rappresentazione del proprio elettrocardiogramma in stato di arresto cardiaco). (*Vedi tavola 13.1*)

I **daini** (1960/1962) sono pelli colorate cucite assieme; anche qui spesso si tratta di indumenti usati, smontati e riadattati ad una nuova forma (*Vedi tavola 13.2*).

Con le **tensioni** (1962/1965) Nuvolo ricorre ancora alle pelli di daino. Si tratta di strisce di pelle tese sulla tela, in un uso primario della materia; le strisce, che a volte sono di stoffa, vengono tirate sopra alla superficie pittorica. Le pelli di daino non ostentano solo la qualità della materia, rendono la percezione di una superficie che in qualche modo richiama le caratteristiche della serigrafia di Nuvolo: entrambe non possiedono uniformità e monocromia (*Vedi tavola 13.3*).

Gli **Oigroig-ori** (1976/1977) sono una traduzione orafa degli Oigroig, realizzata con l'aiuto dell'orafo Fabio Pannacci. Da questa collaborazione nascono cinque gioielli.

Nel 1978 Nuvolo realizza anche tre progetti per dei piatti in **ceramica**, che si rifanno ad opere pittoriche precedenti. Questi progetti sono ideati per un esperimento in collaborazione con il Gruppo Artigiani Majolica 2000, al quale partecipa con altri artisti come Dorazio, Schifano, Turcato.

Con i **Videotape** (anni novanta) indaga all'interno delle forme degli Oigroig per mezzo di registrazioni video dove inserisce a completamento una registrazione audio di vocalismi spontanei.

Da queste videoregistrazioni scaturisce anche *Genesi* (definita come pittura fatta a mano videoregistrata), lavoro che Nuvolo presenta in una mostra nel 2001.

L'**Esoeditoria** è la produzione di piccoli volumi a tiratura limitata; la prima è datata 1954 e si intitola *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Emilio Villa*. Questi libri d'artista sono costituiti da opere pittoriche di Nuvolo accompagnate da scritti poetici di amici poeti come Emilio Villa e Vinci Grossi (*Vedi tavola 14.1*). Il libro d'artista è la convergenza fra espressione verbale ed espressione pittorica, una sorta di dialogo fra immagine e testo, l'incontro di due diversi linguaggi. La presenza delle stampe originali costituisce uno dei tratti identificativi del libro d'artista. Una di questi libri d'artista è *Imprimatur*, datato 1958, costituito da tre ideologie di Emilio Villa e tre opere autografe di Nuvolo. C'è da dire che in molti casi, questo compreso, con la frequentazione assidua degli artisti e con l'osservazione continua delle opere il poeta diventa il prefatore e cronista d'arte.

Realizza ancora due libri d'artista nel 1971: uno in collaborazione con Vinci Grossi intitolato *Racconto di 5 stagioni*, l'altro con Emilio Villa intitolato *Exercitations de*

tire en io/cibles. La particolarità di quest'ultimo è che la scrittura poetica di Emilio Villa è la sua scrittura serigrafata (*Vedi tavola 14.2*).

Dopo il 2000 Nuvolo riprende a fare libri d'artista con *Avviso ai naviganti* dove, oltre alle opere dell'artista stampate a computer, ci sono i testi di Bruno Corà. Per *Sulla pensabilità dell'origine, riflessioni in margine a "Genesi"* lavora con Veneziano Nocchi; ad eccezione fatta per questo, tutti gli altri testi contenuti nelle esodizioni sono scollegati dalle opere contenute; di norma il testo non ispira le stampe né le stampe ispirano il testo. Nello stesso anno, il 2003, Nuvolo lavora a tre diverse esodizioni; con Aldo Tagliaferri realizza *Una materia controversa*, con Alessandro Leveque *Ciò che sente un uomo* (si tratta di poesie) e con Aldo Iori *Sei lettere*.

Nel 2004, anno corrente, ha già realizzato altre due esodizioni. Una si intitola *Che cos'è una poesia* dove gli scritti sono di Mario Diaconi e l'altra, l'ultima, è realizzata in collaborazione con Marco Napolitano e si chiama *Tre lettere*.

Quello del libro d'artista è per Nuvolo un interesse tutt'ora in piena attività; sono infatti in preparazione almeno altre due esodizioni a cui l'artista sta già lavorando.

Le fasce temporali riportate a fianco al tipo di produzione artistica, non vogliono dare l'impressione di attività a date bloccate, chiuse in compartimenti stagni, così facendo si darebbe un'idea errata del percorso artistico di Nuvolo. Le date riportate hanno solo l'intento di dare un orientamento cronologico alle diverse "fasi" artistiche di Nuvolo. Basti osservare le fasce cronologiche per vedere come spesso si sovrappongono in uno scambio continuo.

L'esperienza di Arti Visive

Data l'importanza di questa esperienza per Nuvolo, è opportuno spendere due parole su questa rivista. *Arti Visive* è la rivista della fondazione Gruppo Origine, fondata da Burri, Capogrossi, Colla e Ballocco, fondazione che per altro ha breve vita. La rivista svolge, come testualmente riportato, "un programma di divulgazione delle forme d'espressione più valide dell'arte contemporanea, dal cinema alla scultura, all'architettura, nel quadro unitario della conoscenza che l'uomo moderno deve

avere della sua civiltà". La fondazione si presenta come "centro internazionale di raccolta e di documentazione per lo studio e la divulgazione dell'arte astratta". *Arti Visive* ne è lo strumento, è infatti volta all'approfondimento dei problemi attinenti l'arte non figurativa a loro contemporanea; l'intento è quello di creare un clima adatto all'abbandono dei vecchi moduli definiti "desulti e ormai scartati dalla tradizione". Qui trovano ospitalità espressioni internazionali di diverse discipline, tra le quali va ricordata la scrittura poetica – critica di Emilio Villa.

L'esperienza che Nuvolo fa collaborando a questa rivista, sarà per lui determinante; in primo luogo perché in questo ambito realizza la prima serigrafia per un altro artista, ma soprattutto perché grazie ad *Arti Visive* entra in contatto con numerosi artisti con i quali in seguito collabora nell'Atelier di Grafica. Grazie alla Fondazione Origine inoltre Nuvolo può confrontare il suo lavoro con quello di altri artisti.

La direzione della rivista è a cura di Ettore Colla ed Emilio Villa; il direttore della redazione in U.S.A. è Salvatore Meo per citare solo alcuni nomi con cui Nuvolo è entrato in contatto ed ha collaborato grazie ad *Arti Visive*.

In questo ambiente avviene inoltre la prima collaborazione di Nuvolo con altri artisti. Per la rivista *Arti Visive* realizza in serigrafia alcune copertine ed immagini inserite all'interno dei fascicoli. Riproduce poi serialmente alcuni lavori di Ettore Colla, alcuni dei quali appositamente realizzati per tale scopo; la copertina della rivista n°6/7 di *Arti visive* era ad opera di Ettore Colla e realizzata in silk-screen da Nuvolo. Inserita nello stesso numero c'è inoltre un'altra stampa serigrafica autografa (***Vedi tavola 18.2***).

Altra copertina che Nuvolo realizza per Ettore Colla è quella del numero 10 di *Arti Visive* (***Vedi tavola 18.4***).

Fra questa prima collaborazione e le altre passa un lungo periodo, tempo nel quale mantiene attività nel campo della grafica.

4- ATELIER DI GRAFICA

Parallelamente alla produzione artistica, Nuvolo realizza riproduzioni grafiche per altri artisti.

In questa sua scelta si configura come caso unico nel panorama della produzione grafica d'arte. Questo perché le riproduzioni sono realizzate da un artista, Nuvolo, che ha la serigrafia come proprio mezzo espressivo. Inoltre la sua volontà è quella di non essere un semplice esecutore (questo non toglie che sia stato eccellente nella tecnica). Non va dimenticato poi che durante la realizzazione delle stampe fra "esecutore" e artista si instaura un particolare rapporto di collaborazione e amicizia.

Si è già parlato di come Nuvolo porta la serigrafia nei limiti dell'esemplare unico, stravolgendo la principale caratteristica di serialità della serigrafia; questo per quanto riguarda il suo personale percorso artistico. Per l'Atelier di grafica invece potenzia al massimo questa caratteristica grazie alla padronanza ormai raggiunta del mezzo.

La sua volontà di non essere un semplice esecutore, si ritrova nelle stampe serigrafiche che per gli artisti realizza; queste non sono infatti mere riproduzioni di un'opera. Nuvolo analizza l'opera sia dal punto di vista tecnico che intellettuale, il suo quindi non è un lavoro di trasformazione dallo stato iniziale (ovvero la tecnica con cui l'opera è stata realizzata) a quello serigrafico, ma sottopone il suo lavoro ad un continuo processo critico. Il risultato che ottiene è molto lontano da una semplice traduzione della tecnica di un'opera; nei lavori degli artisti con cui collabora, Nuvolo riesce a cogliere non solo l'effetto che l'artista vuole dare, ma anche l'essenza stessa dell'opera.

Obiettivo primo di Nuvolo è quello di modificare il meno possibile la qualità aura dell'opera nel passaggio da uno stato all'altro; questo necessita una continua correzione critica nel corso della trasformazione.

Mantiene sempre una netta distinzione fra la sua produzione artistica ed il lavoro dell'atelier grafico, dimostrando un grande rispetto per il lavoro degli artisti con cui collabora. Non fa mai un' reinterpretazione che avrebbe come conseguenza la negazione o falsificazione dell'originale.

Nuvolo è riuscito a tenere fede a questi suoi intenti; lo testimonia il fatto che gli artisti che si sono affidati a lui non sono mai intervenuti nella fase di preparazione della stampa.

Si è già parlato, trattando la rivista *Arti Visive*, della sua prima stampa per terzi. Realizza infatti la prima stampa in collaborazione con Ettore Colla, proprio per una copertina della rivista. Fra questa collaborazione e le altre passa un lungo periodo, tempo nel quale Nuvolo mantiene attività nel campo della grafica.

Dopo questo esordio, Nuvolo come stampatore per altri artisti inizia nel 1968. E' infatti a metà degli anni sessanta che comincia la collaborazione con Corrado Cagli, sodalizio che durerà sino alla morte di questo (1976).

Nuvolo nel suo Atelier di grafica realizza dei lavori che risultano ancora più belli degli originali. Cagli stesso afferma che sono più belli quelli che per lui ha realizzato Nuvolo rispetto ai suoi. In alcuni lavori realizzati per questo artista, Nuvolo stravolge l'impostazione modificando il punto d'osservazione, o stampando più volte un disegno nel medesimo foglio, ma tutto sempre nel rispetto del senso e del risultato dell'opera voluti dall'artista. La maggior parte li realizza così come sono, ma mettendo una sensibilità sua particolare, soltanto di Nuvolo.

La stamperia ha prodotto opere per tanti artisti fra i quali: Colla, Cagli, Guttuso, Mirko, Accardi, Kounellis, Burri, Bagnoli, Boetti, Buren, Fabro, Fazzini, Sol Lewitt, Merz, Pistoletto, Rotella, Spalletti, Turcato; artisti che vogliono integrare il proprio lavoro con l'esperienza grafica di Nuvolo. Per alcuni di loro si inventa nuovi artifici al fine di raggiungere l'effetto desiderato; sempre per questo scopo a volte utilizza supporti diversi dalla carta. Quando un lavoro presenta delle difficoltà, Nuvolo è affascinato dalla ricerca della soluzione appropriata.

Walter Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, non crede possibile che le tecniche moderne possano mantenere *aura* e *hic et nunc* dell'opera d'arte. Benjamin afferma: "Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova". Secondo lui il prodotto della riproduzione tecnica causa la svalutazione dell'*hic et nunc* dell'opera e di conseguenza dell'opera stessa. Ne consegue che nell'epoca della riproducibilità

tecnica viene meno l'aura dell'opera d'arte. La riproduzione sostituisce l'evento unico che si ha con l'opera d'arte, con una serie quantitativa di eventi.

Anche Jean Genet in un suo scritto parla delle riproduzioni, di come queste secondo lui perdano le vibrazioni proprie dell'originale. Lui ama far scorrere le dita su una statua tenendo gli occhi chiusi, gli procura, dice, una gioia sempre nuova. In principio pensa che probabilmente tutte le statue in bronzo trasmettano alle dita lo stesso piacere, allora fa una prova con due piccole statue che sono le copie fedeli di Donatello: l'esperimento non funziona, il bronzo non risponde più, è muto, morto.

Nuvolo continuamente si sforza, con il suo lavoro dell'atelier grafico, per poter rispondere a questa sfida.

Copia fedele, non interpretazione

Oggi nel tradurre in grafica l'opera di un artista, manca la capacità di cogliere il senso dell'opera.

Nel periodo in cui Nuvolo realizza questi lavori per altri artisti, altri come lui (non solo con la serigrafia), fanno questo. Nuvolo in questo lavoro, in questa sorta di "copia fedele" all'originale, ci mette del suo. E' stato in grado di cogliere il senso e l'effetto dell'opera voluti dall'artista. All'epoca esistevano persone colte e di sensibilità, per questo in grado di afferrare il senso del lavoro di un altro artista.

Oggi questa capacità va perdendosi, sono rare le persone che possiedono una sensibilità ed una cultura tali da cogliere l'essenza dell'opera di un artista; lo si riscontra nella copia che è vuota, fine a se stessa.

Con l'avvento del computer ci si fa prendere la mano dalle soluzioni che questo propone, senza intervenire nella risoluzione che lui propone, perché il computer è considerato, più o meno inconsciamente, sinonimo di perfezione. Il computer ha però un occhio diverso dal nostro e, soprattutto, non possiede la nostra sensibilità.

I mezzi informatici a disposizione, stanno trasformando il mondo della grafica e non solo. Grazie al computer, patrimonio ormai di tutti, ognuno può avere a disposizione una sorta di "tipografia interattiva". L'arrivo delle nuove tecnologie ha

democratizzato questo mestiere, infatti, senza neanche programmi troppo sofisticati, grazie ad un computer chiunque oggi può improvvisarsi tipografo.

Ma questa facilità d'utilizzo cela a mio avviso un grosso rischio. L'agevolazione infatti che si ha nell'utilizzo di questi mezzi informatici, può portare alla perdita del senso critico. Viene a mancare quindi il processo critico a cui Nuvolo invece si sottopone nel realizzare le stampe per terzi.

Dietro un elevato numero di possibilità risolutive si nasconde infatti il rischio di rimanere intrappolati nel meccanismo di fascinazione della macchina stessa e di perdere di vista l'obiettivo a cui si sta lavorando.

Questa sorta di democratizzazione, questa facilitazione data dalla tecnologia informatica, non porta lo stampatore in un atteggiamento di autocritica nel processo di realizzazione. Ne consegue che spesso le stampe odierne sono vuote, semplicemente copie dell'originale, o talvolta interpretazioni, in ogni caso lontane dall'essenza dell'opera.

Studio per la stampa di un lavoro

Nuvolo riesce, con la serigrafia, ad ottenere le singole pennellate e le singole sfumature dell'opera di un altro artista. Ma per ottenere l'esatta posizione di una linea, l'esatta sfumatura di un colore, Nuvolo fotografa le opere dell'artista con una particolare macchina, utilizzando pellicole particolari con le quali riesce a ritrovare ogni singolo colore, ogni singola sfumatura di colore e, altrettanto importante, la sovrapposizione di ogni colore.

Senza tenere in considerazione questi elementi si otterrebbe l'interpretazione del lavoro, Nuvolo invece riesce ad ottenere in serigrafia quello che un artista ha fatto in pittura.

La fase di studio dell'opera risulta quindi di fondamentale importanza e particolare delicatezza; fotografare l'opera di un altro artista è infatti la parte più difficile. Le foto vengono impresse su una particolare pellicola di dimensione 80x80 cm.

Lo studio fotografico permette di individuare le singole battute serigrafiche e la loro successione; ogni singolo colore, ogni singola sfumatura equivale ad una battuta di colore.

Nuvolo prima fotografa l'opera con una pellicola pancromatica, questa funge da negativo. Dalla pancromatica sviluppa le pellicole ortocromatiche; queste sono una o più, in base alle diverse sfumature e sovrapposizioni di colore presenti nell'opera. Le diverse pellicole sono ottenute grazie ad una maggiore o minore luce data in fase di sviluppo.

Sovrapponendo perfettamente le pellicole ortocromatiche ottenute, si ottiene la perfetta ricomposizione dell'originale.

Da queste pellicole si ricavano poi i singoli cliché con cui avverrà la stampa. Ogni pellicola ortocromatica corrisponde ad una diversa battuta serigrafica; per ognuna quindi verrà realizzato un diverso cliché.

Artisti con cui Nuvolo collabora

Pur lavorando con numerosi artisti, le collaborazioni più "produttive", se mi si concede il termine, sono principalmente avvenute con Alberto Burri, Corrado Cagli e Renato Guttuso.

Con Burri inizia la sua collaborazione di stampatore nel 1987, quando questo porta a Nuvolo due tempere del ciclo pittorico *Sestante* chiedendone una traduzione serigrafica. La difficoltà del lavoro è nel fatto che le tempere sono costituite da colori fluorescenti, questi creano un effetto mal riproducibile in serigrafia. Nuvolo fa prima una prova, di questa Burri rimane entusiasta tanto che decide di portare a termine l'intera cartella. La realizzazione della cartella, costituita da sedici tavole, prende il titolo dall'omonima opera dell'artista, *Sestante*, e viene terminata nel 1989. Al termine del lavoro sorge però un altro problema: le prime due serigrafie realizzate mostrano colori così accesi da non poter essere accettabili nel contesto; ma mentre per una non è difficile reintervenire ribattendo il colore (al fine di renderlo omologo agli altri), per l'altra stampa non è possibile, è necessario farla ex-novo. Avendo

Burri già firmato tutte e settantacinque le copie, non vuole distruggere la prima versione e decide quindi di renderla nera (*Nero I*). Sono straordinarie soprattutto se si pensa che per la realizzazione di queste stampe Nuvolo ha fatto ben 152 battute serigrafiche (*Vedi tavole 15, 16, 17, 18*).

Anche se si conoscono già dagli anni cinquanta, la collaborazione con Corrado Cagli nasce nel 1967; da questa data in poi Nuvolo realizza quasi la totalità delle stampe grafiche in serigrafia dei suoi lavori. Da questo connubio nascono numerose stampe come semplici riproduzioni di disegni, o elaboratissime esecuzioni di unici serigrafici. A conferma di questa grande collaborazione, nella mostra antologica di grafica dedicata a Cagli post morte, la gran parte delle stampe sono serigrafie che l'artista realizza con Nuvolo.

Fra le numerose tavole si ricordi *Jacopone*, la prima che Nuvolo realizza per Cagli (stampanola su carta di riso). Ci sono poi gli *Unici serigrafici* che vanno dal 1968 al 1973. Sono una serie di trenta tavole tratte da disegni dell'artista, di ognuna Nuvolo esegue unici serigrafici non numerati ma datati e firmati dall'artista; qui vengono impiegati ben 250 differenti colori, inoltre il colore di fondo delle tavole non è mai ripetuto. Sempre nel 1973 iniziano anche un'altra serie di quindici *Unici serigrafici*. Altre stampe sono con soggetto sacro, come *Madonna e Lazzaro come Cristo*, entrambe del 1972 (*Vedi tavole 19, 20, 21*).

Essendo la pittura di Renato Guttuso fortemente tesa ad un realismo descrittivo di carattere popolare, essendo inoltre l'artista forte sostenitore del realismo nella disputa del dopo guerra con gli astrattisti, Guttuso e Nuvolo in quest'ambito dovevano essere antagonisti nella scena artistica invece, sia per la contiguità dei loro studi, sia per comuni ideologie politiche, frequentano i medesimi ambienti della cultura politica. La collaborazione artistica inizia nel 1969 con la pubblicazione del libro sulla *Crocefissione*, per continuare sino alla morte di Guttuso. Insieme realizzano grandi cicli del *Dante* (1984/1987) e del *Michelangelo* (1984/1987); le maggiori difficoltà di realizzazione sono presentate dal ciclo *Got mitt uns* (1978/1981), stampe che hanno richiesto un gran numero di battute serigrafiche (per quelle a colori si va da 56 a 90 battute serigrafiche) (*Vedi tavole 22, 23, 24*).

L'amicizia con Ettore Colla risale ai primi anni cinquanta; poco dopo, nel 1954, con la pubblicazione della rivista *Arti Visive* Nuvolo stampa due copertine e due illustrazioni dai suoi lavori. Realizza, nello stesso anno, quattro diverse serie intitolate *Serie serigrafica*, ed altre tavole, alcune delle quali inserite in tre diversi numeri di *Arti Visive*. Oltre a *Carro Solare* del 1968/70, Nuvolo realizza per Colla un'altra tavola nel 1972. Di *Carro Solare* l'artista non vedrà il termine, e l'ultima, realizzata dopo la sua morte, è l'ingrandimento di una delle copertine fatta per *Arti Visive*.

Nessuna di queste stampe è numerata o firmata dall'autore; solamente le ultime due stampe, in ordine cronologico, sono autenticate dalla moglie dell'artista (**Vedi tavola 25**).

Nuvolo e Mirko (Basaldella) si incontrano negli anni cinquanta, grazie a comuni amicizie. Collaborano insieme nel 1968 alla realizzazione del libro sull'opera dei Cancelli delle Fosse Ardeatine a Roma; la progettazione e la direzione grafica del volume sono di Nuvolo. Per queste stampe non viene utilizzata la serigrafia, ma una particolare tecnica di stampa litografica (fotolito stratigrafica senza uso di retini). Le stampe sono *Autoritratto* e *Bozzetto dei cancelli delle Fosse Ardeatine*, terminate nello stesso anno.

L'amicizia con Salvatore Meo nasce negli anni di *Arti Visive*, nel periodo in cui l'artista è direttore della redazione USA del periodico. Negli anni settanta, in occasione di una sua personale a Roma nello studio Piattelli, Nuvolo esegue la stampa di una sua opera. La realizzazione di *Abstraction n.1*, questo il nome della stampa, presenta notevoli difficoltà soprattutto nel rendere la medesima consistenza del colore dell'originale, trattandosi di un disegno ad olio su carta velluto (**Vedi tavola 26.1**).

Giulia Napoleone, che si dedica sin dal 1963 alla grafica, frequenta negli anni settanta lo studio di Nuvolo sperimentando la serigrafia e partecipando essa stessa

alla realizzazione della tiratura della propria grafica. Dalla collaborazione nasce *Sabbia Lunare* del 1972.

Mimmo Rotella è amico di Nuvolo già dagli anni cinquanta, ma la collaborazione fra i due è degli anni settanta. Nel 1972 viene realizzata una prima grafica serigrafica tratta dal particolare di un'opera precedente (*Senza titolo – La regina Cristina-*); in seguito, nel 1974, Nuvolo ne realizza altre due per Esperienza Grafica, stampandole a torchio litografico (entrambe senza titolo). (*Vedi tavola 26.2*).

Nel 1973 Nuvolo realizza con Nino Caruso una serie grafica composta di differenti variazioni cromatiche e formali di un medesimo progetto di partenza. La tavola *Senza titolo*, del 1973, è costituita da una serie di sei variazioni del medesimo soggetto (*Vedi tavola 27.1*).

La collaborazione con Umberto Mastroianni, anche questa di un unico episodio, avviene nel 1973 in occasione del progetto editoriale di Esperienza Grafica, nascono così in quell'anno le due stampe *Vortice* e *Giungla*.

Michelangelo Conte e Nuvolo si conoscono già dai tempi di *Arti Visive*, dove entrambi avevano lavorato (Conte era segretario di redazione dei primi numeri). La collaborazione avviene poi per una mostra di Conte nel 1976, per il quale Nuvolo realizza la stampa serigrafica *Spazio e tempo*, tratta da un originale del 1950.

Giulio Turcato conosce Nuvolo già negli anni cinquanta. La loro collaborazione si stringe alla stampa di una grafica realizzata intervenendo, con inserti di colore, su di un lavoro precedente (*Comizio* del 1976).

Nel 1980, ancora all'Accademia di Belle Arti di Perugia, Nuvolo incontra Marco Bagnoli e, negli anni successivi, decidono la realizzazione della grafica per il libro *Quba* di cui Bagnoli è l'autore. Trattasi di novanta esemplari numerati accompagnanti ciascuna una copia del libro, intitolati *Iris* (1988).

Pericle Fazzini e Nuvolo si conoscono già dai primi anni cinquanta, frequentando studi di comuni amici. Nel 1980 Fazzini decide di affidargli la realizzazione grafica di alcuni suoi disegni, realizzazione che Nuvolo termina l'anno successivo, nel 1981.

Luciano Fabro entra in contatto con Nuvolo nel 1982 in occasione di un seminario che il primo tiene all'Accademia di Belle Arti di Perugia. Nel 1989 realizzano, presso lo studio di Nuvolo a Città di Castello, un'interessante stampa. Si tratta di *Il pliu biel quadr...*, grafica che si attua in tre momenti: la costruzione della cornice tramite la grafica computerizzata, la sua realizzazione con battuta serigrafiche con l'inserzione della scrittura poetica e del segno grafico ed in ultimo l'intervento diretto di Fabro con il colore serigrafico steso a mano su ciascuna copia della tiratura (*Vedi tavola 27.2*).

Nuvolo incontra Mario Merz nel 1981 per la realizzazione della grafica per la rivista A.E.I.U.O.. Dalla collaborazione nascono sei tavole a colori ed una in bianco recanti un testo dell'artista e con il medesimo titolo *6 case a Sidney*, terminate l'anno seguente.

Con Carla Accardi inizia la sua collaborazione nel 1985, anche se si conoscono già da anni (nei primi anni cinquanta frequentavano a Roma gli stessi ambienti). La collaborazione inizia dopo un seminario tenuto dalla Accardi all'Accademia di Belle Arti di Perugia. Insieme collaborano al progetto *Contrappunti*, con la realizzazione della tavola *Rosso – verde* che termina nel 1990. Questa fa parte della raccolta di notazioni visive di sette artisti.

Nuvolo e Giulio Paolini si conoscono nel 1981, in occasione del seminario che quest'ultimo tiene all'Accademia di Belle Arti di Perugia (quando Nuvolo ne è direttore). Nasce un sincero rapporto di amicizia, presupposto di una collaborazione dalla quale nascono negli anni successivi due grafiche: *Novero* del 1986 e *Signore e Signori...* del 1989; quest'ultima facente parte della raccolta di notazioni visive di sette artisti della cartella *Contrappunti* (*Vedi tavola 28.1*).

Sol Lewitt conosce Nuvolo in occasione della preparazione del wall drawing che esegue con alcuni studenti nel corridoi d'ingresso dell'Accademia di Belle Arti di Perugia nel 1983. Più tardi, siamo al 1987, in occasione della mostra Opera a Perugia, si concretizza il progetto di una grafica per *Contrappunti*; la prima stampa realizzata è infatti quella per Sol Lewitt intitolata *Counterpoint*, tratta da un originale dell'anno prima.

L'artista Bizhan Bassiri insieme scultura e pittura che realizza, crea anche scrittura poetica. Proprio ad uno di questi scritti *Il Magmatismo*, nel 1988 Bassiri abbina la grafica realizzata in stretta collaborazione con Nuvolo. La tavola, dal titolo omonimo, è tratta da un originale realizzato nell'anno precedente, nel 1987.

L'incontro con Vettor Pisani avviene tramite la rivista A.E.I.U.O. nel 1983. La collaborazione viene in seguito, nel 1988, quando Nuvolo realizza la grafica da un suo disegno. La tavola, *L'Angelo della notte*, è in bianco e nero con un testo di Mimma Pisani, raccolta in una cartelle rifinita con una battuta serigrafica.

Michelangelo Pistoletto nel 1981, in occasione di un seminario che tiene all'Accademia di Belle Arti a Perugia, instaura con Nuvolo un sincero rapporto di amicizia che li vedrà insieme in diverse occasioni. La collaborazione avviene non solo per l'esecuzione di grafiche, ma anche per la semplice stampa dell'invito per la mostra a Perugia nel 1989. Due stampe, *A Rimbaud (di fronte)* e *A Rimbaud (di profilo)* del 1988, vengono realizzate su lastra d'acciaio nichel cromo lucidata a specchio (*Vedi tavola 28.2*).

Ettore Spalletti incontra Nuvolo nei primi anni ottanta a Perugia. In seguito realizzano insieme, nello studio di Città di Castello, una piccola grafica (*Gli occhi le mani* del 1988) e l'invito per la mostra Opera a Perugia del 1989. In entrambe le stampe c'è un intervento a posteriore. In *Gli occhi le mani* c'è un intervento con grafite a mano dell'autore; nell'invito invece è presente un intervento abrasivo manuale. (*Vedi tavola 29.1*).

Alighiero e Boetti, unica persona che così si firma per sottolineare la dualità presente nel suo lavoro, collabora con Nuvolo unicamente alla realizzazione della grafica per il progetto *Contrappunti*. Ne nasce la tavola *Simmetria e specularità* (1990), tratta da un originale del 1985.

Come per Alighiero e Boetti, anche per Daniel Buren l'unico episodio di collaborazione con Nuvolo è il progetto *Contrappunti*. La grafica in questione, *Point contre – point* del 1990, è costituita da due parti differentemente collocate nello spazio, secondo un meticoloso progetto generale (*Vedi tavola 29.2*).

La collaborazione con Milo Manara è ristretta alla realizzazione di una grafica, *Dedicato a Federico Fellini* del 1990. Questa tavola presenta numerose difficoltà di esecuzione, risolte però con singolari artifici ed invenzioni tecniche studiate da Nuvolo. La stampa è inserita all'interno di una cartella di cinque serigrafie di differenti autori del fumetto italiano.

Claudio Capossela, in arte Karpüseeler, prima allievo di Nuvolo nell'Accademia di Belle Arti di Perugia, si affida a lui nel 1991 per la realizzazione di un suo lavoro: *Quadri logici*

Nuvolo incontra e collabora con Jannis Kounellis in occasione della realizzazione della grafica della serie *Contrappunti*, nasce così nel 1991 una stampa (*Senza titolo*), che si presenta particolare nella realizzazione. Si tratta di una tavola composta da due parti: un originale datato 1977-87 con una cartolina a due battute serigrafiche assemblata mediante fermaglio metallico. (*Vedi tavola 30*).

Le tavole componenti le notazioni visive dei sette artisti della cartella *Contrappunti*, sono raccolte in un unico contenitore ed accompagnate da un testo di Bruno Corà.

L'elenco degli artisti qui riportato, non è esaustivo rispetto alla vastità dell'operato dell'Atelier di Grafica, ne fornisce comunque una vasta indagine. I nomi qui elencati

5 BIBLIOGRAFIA

- Luciano Negro
Ed. Il Castello
Serigrafia, tecnica e applicazioni
Milano, 1980 (prima edizione 1977)
- Bruno Corà
Ed. Petruzzì Editore
Nuvolo, la pittura e l'atelier di grafica
Città di Castello, 1992
- Walter Benjamin
Ed. Einaudi
*L'opera d'arte nell'epoca della sua
riproducibilità tecnica*
Torino, 2000 (prima edizione 1955)
- Jean Genet
Ed. Adelphi Edizioni
Il funambolo e altri scritti
Milano, 1997 (prima edizione 1968)
- Maurizio Calvesi
Ed. Petruzzì Editore
Burri grafica, opera completa
a cura di Chiara Sarteanesi
Città di Castello, 2003
- S. Massari e F. Negri Arnoldi
Ed. La Nuova Italia Scientifica
*Arte e scienza dell'Incisione, da Maso
Finiguerra a Picasso*
Roma, 1987
- S.A.
Tipolinografia Milanese
1° bollettino trimestrale, Galleria dell'incisione
Milano, 1969
- Leone Piccioni e Heinrich Wurn
Ed. Edigrafica Aldina
Omaggio a Cagli, opera grafica 1956-1976
Roma, 1980
- Arthur M.Hind
Ed. Umberto Allemandi & C.
La storia dell'incisione, dal XV secolo al 1914
Torino, 1998

Claudio Castellacci e Patrizia Sanvitale
Ed. Il Saggiatore

Il tipografo, mestiere d'arte
Milano, 2004

AA. VV.
Ed. Editore Colombo

Duetti d'autore
Roma, 1994

Paolo Bellini
Ed. Minerva Italica

Storia dell'incisione moderna
Bergamo, 1985

Giorgio Milesi
Ed. Minerva Italica

Dizionario degli incisori
Bergamo, 1989

Lo Giudice Franco
Ed. Editrice Tirrenia Stampatori

Trattato di serigrafia
Torino, 1998

Lino Bianchi Barriviera
Ed. Neri Pozza Editore

L'incisione e la stampa originale
Vicenza, 1984

RIVISTE CONSULTATE

AA. VV.

Art Visive n°1, 2, 4/5, 5, 6/7, 10
Roma

Articolo di Bruno Mantura

CAPITOLVM n°10/11 ottobre7novembre 1972
Roma, 1972

ESOEDIZIONI CONSULTATE

Emilio Villa

Exercitations de tire en io/cibles

Roma, 1971

Bruno Corà

Avviso ai navigatori

Città di Castello, 2002

Veneziano Nocchi

Sulla pensabilità dell'origine. Riflessioni in margine a "Genesi"

Città di Castello, 2003

Aldo Tagliaferri

Una materia controversa

Ed. AEIUO

Città di Castello, 2003

Aldo Iori

Sei lettere

Città di Castello, 2003

Alessandro Leveque

Ciò che sente un uomo

Città di Castello, 2003

Mario Diacono

Che cos'è una poesia

Città di Castello, 2004

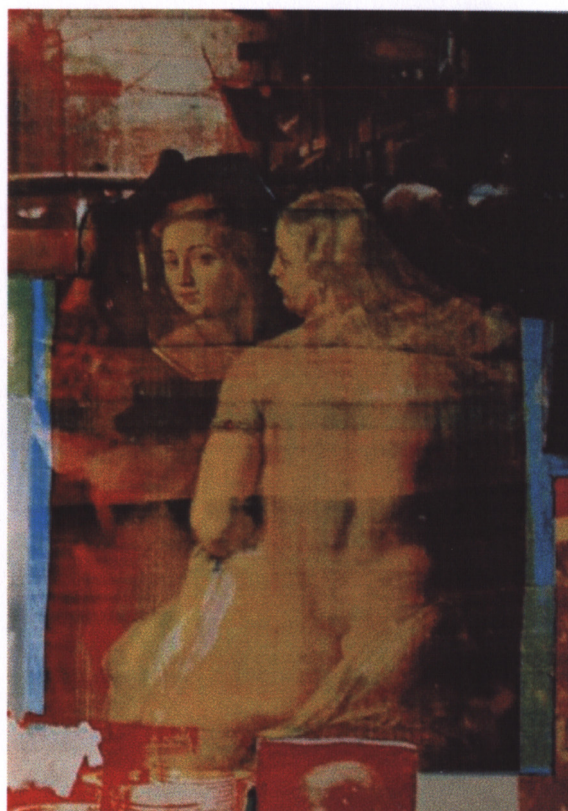
Si ringrazia inoltre la ditta Kroma di Città di Castello per la gentile collaborazione.

In modo particolare ringrazio il maestro Nuvolo e l'assistente Marco Baldicchi per la disponibilità e le informazioni concessemi.

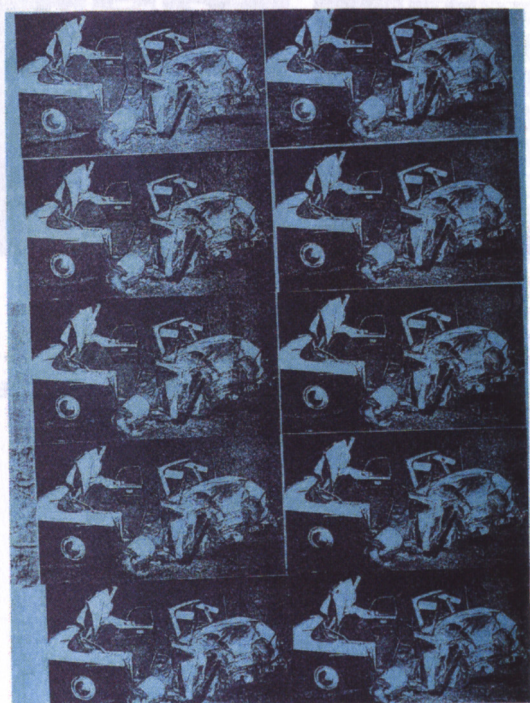
TAVOLA N°1



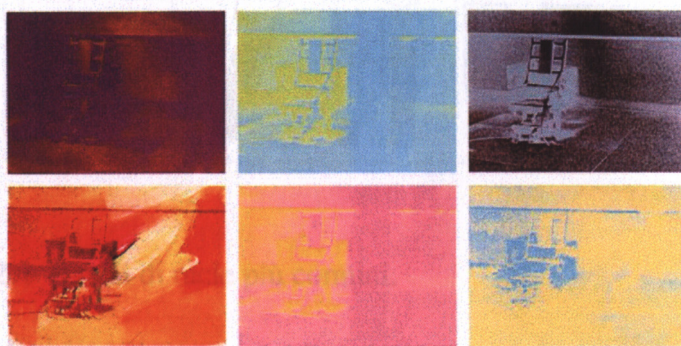
1.1 Rauschenberg



1.2 Rauschenberg

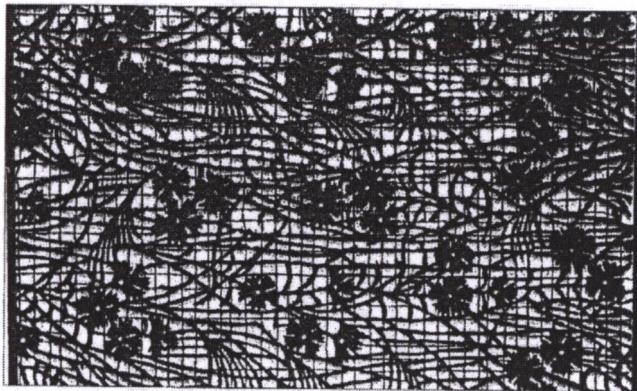


1.3 Warhol - *I disastri del sabato*



1.4 Warhol - *Sedia elettrica*

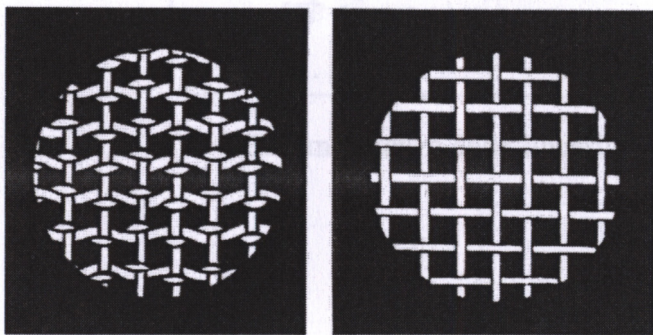
TAVOLA N°2



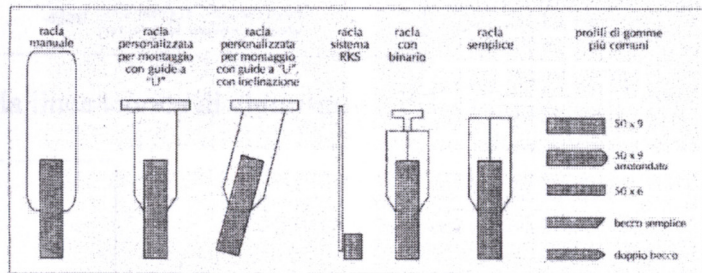
2.1 Stampino giapponese fatto con capelli umani su cui sono incollate riserve per immagine floreale.



2.2 Antico sistema di stampaggio con stampino giapponese. Il tampone imbevuto d'inchiostro, premuto, tinge il tessuto sottostante.

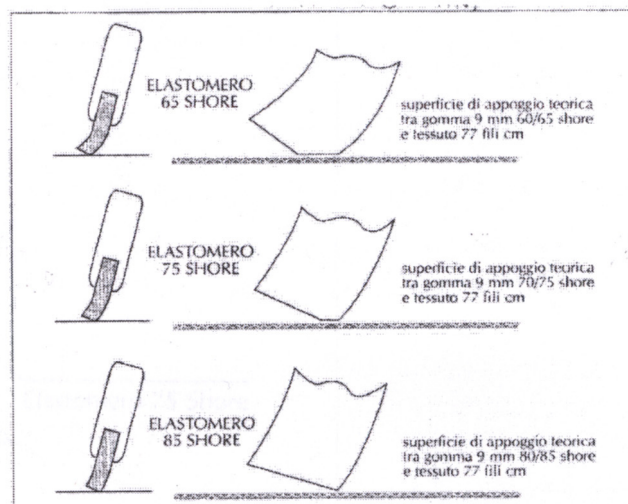
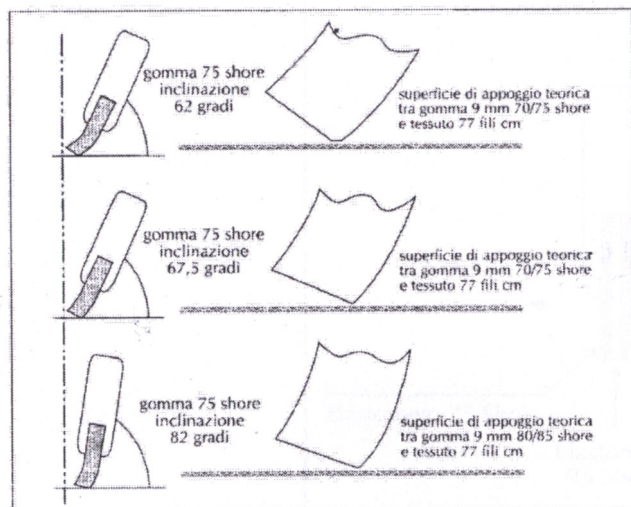


2.3 Raffigurazione ingrandita di tessuto taffetas e, a destra, della garza di buratto.



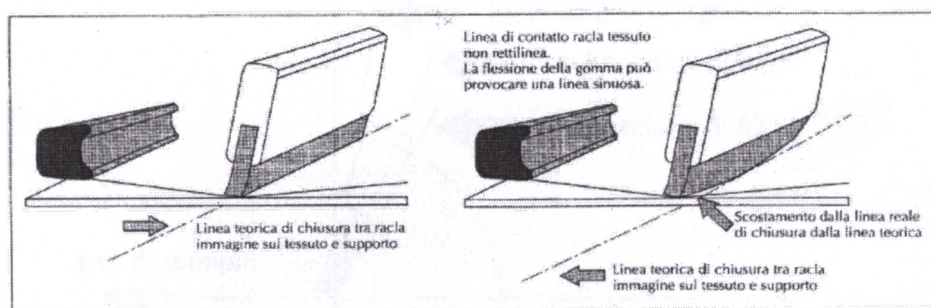
2.4 Profili di racle più comuni.

TAVOLA 3

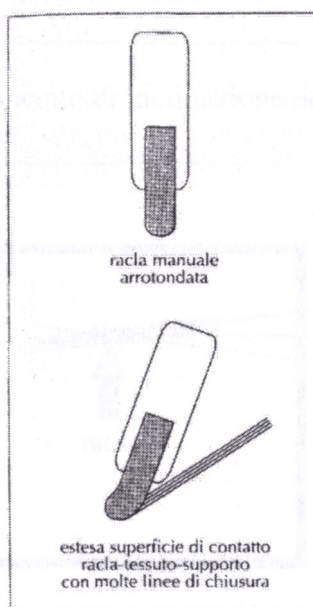


3.1 Superficie di appoggio dell'elastomero sul tessuto rispetto alle durezza di Shore più comuni

3.2 Superficie di appoggio rispetto ai gradi di inclinazione a parità di Shore

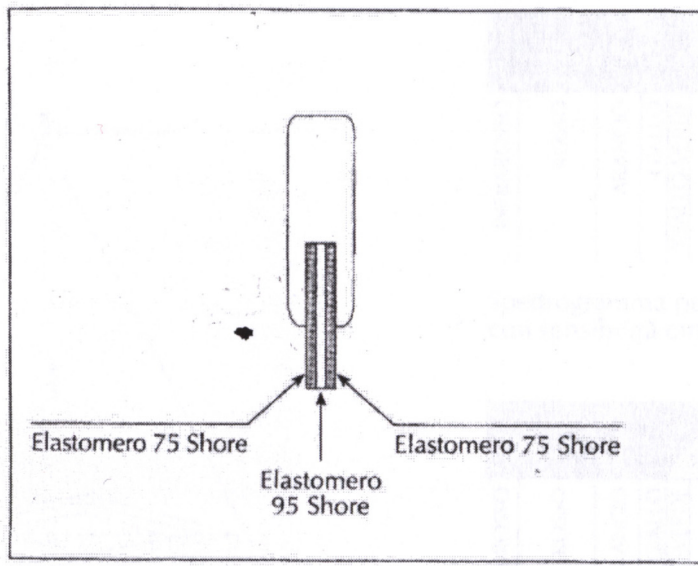


3.3 Importanza della linearità della linea teorica di chiusura.

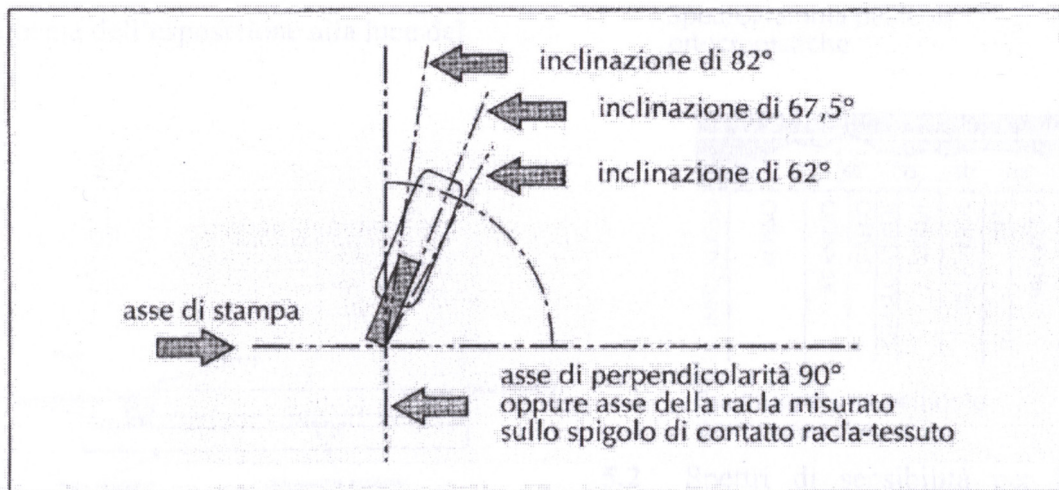


3.4 Racla con gomma arrotondata.

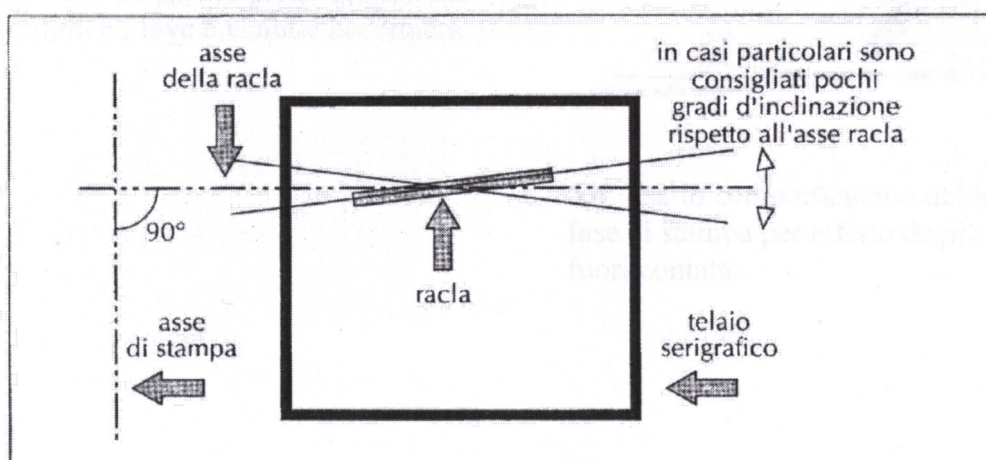
TAVOLA 4



4.1 Esempio di elastomero stratificato.

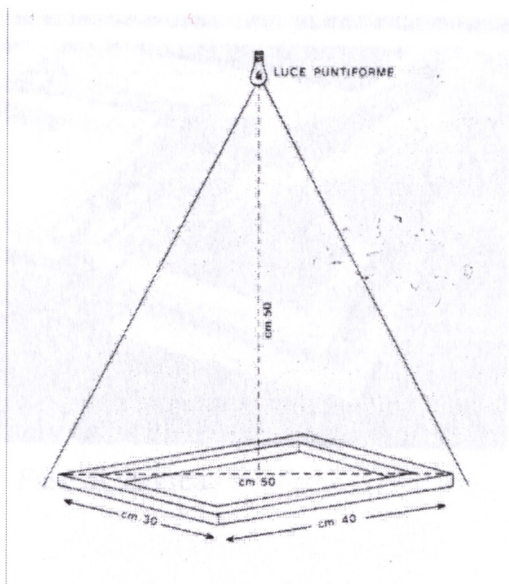


4.2 Concetto di inclinazione della racla.

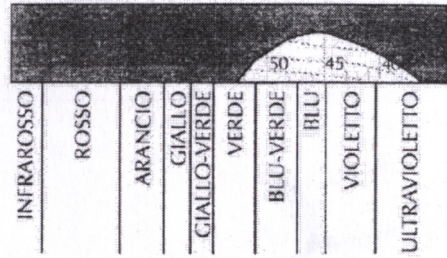


4.3 Obliquità della racla.

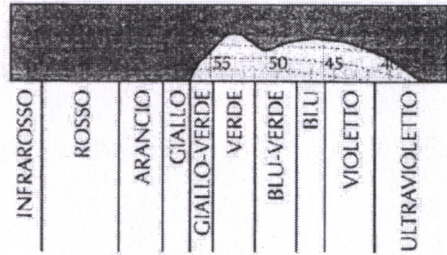
TAVOLA 5



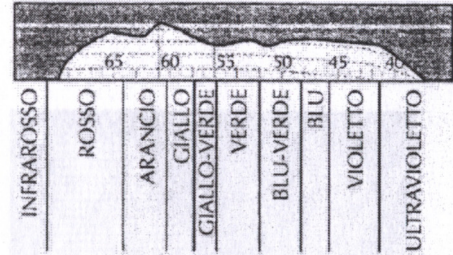
5.1 Schema dell'esposizione alla luce del telaio.



Spettrogramma pellicole con sensibilità cromatica comune

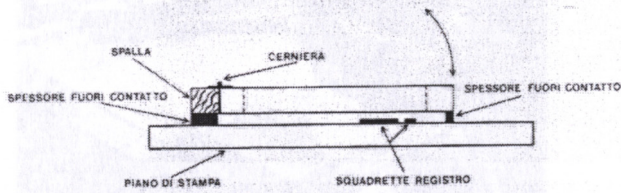


Spettrogramma pellicole ortocromatiche

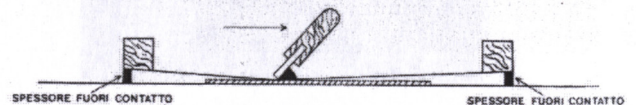


Spettrogramma pellicole pancromatiche

5.2 Spettri di sensibilità per lunghezze d'onda della luce che produce l'impressione.

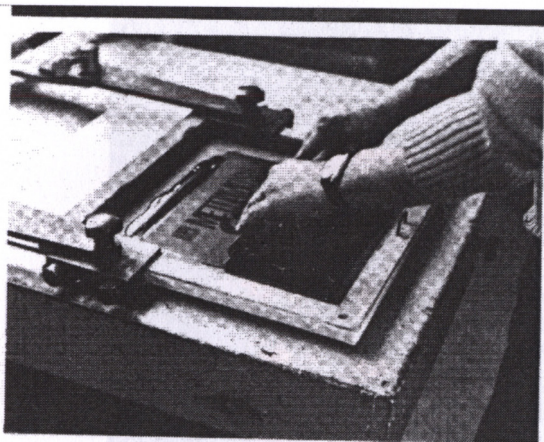


5.3 Schema di attrezzatura per la stampa del tipo più semplice (dove è visibile la cerniera del telaio).

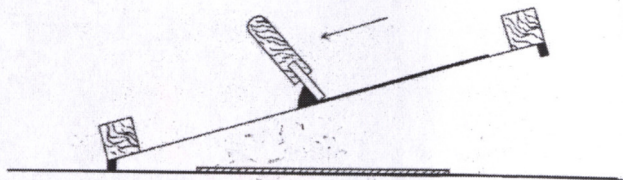


5.4 Esatto comportamento del tessuto in fase di stampa per effetto degli spessori di fuori contatto.

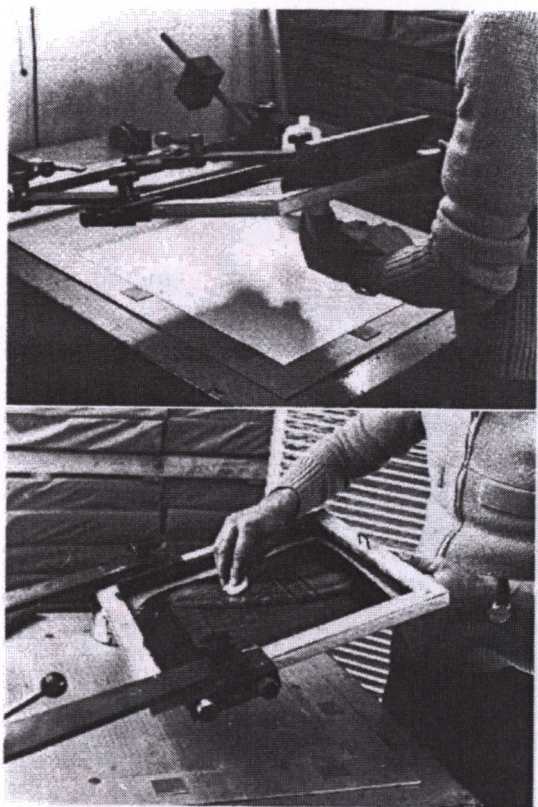
TAVOLA 6



6.1 Fase di stampa.



6.2 Schema del passaggio a vuoto da farsi, a stampa avvenuta, con cliché sollevato.

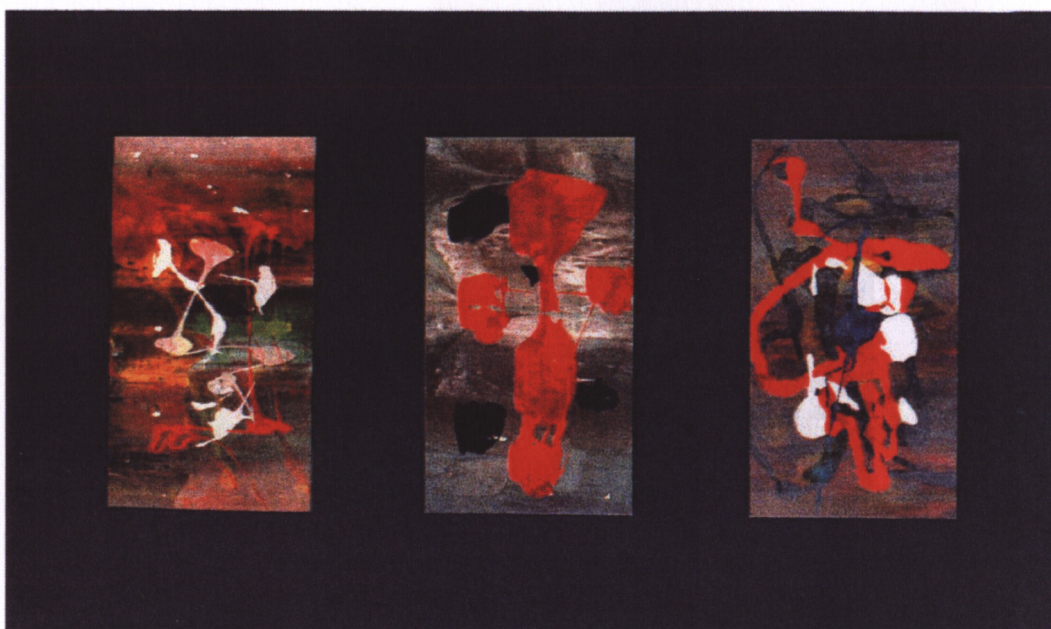


6.3 Con un panno imbevuto di solvente il serigrafo fa rinvenire l'inchiostro asciugatosi nella matrice (foto in alto); nella foto in basso si procede alla pulizia finale.



6.4 Particolare di matrice diretta ingrandito. Si noti nelle linee verticali il salto da un filo all'altro che non avviene invece nelle linee diagonali.

TAVOLA 7



7.1 *Trittico* (1953), cm. 9x16,5 ognuno.

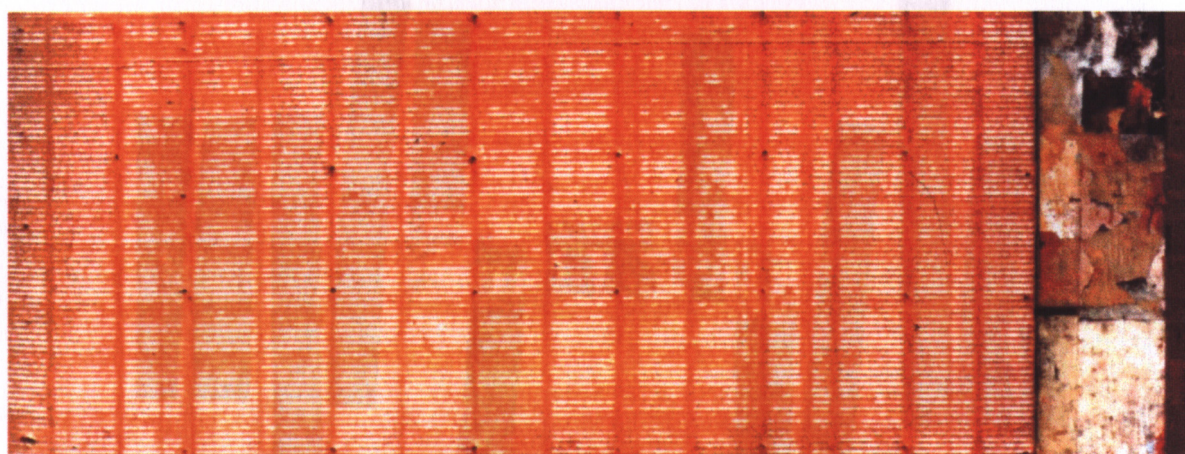


7.2 *Nitrocellulosa olio su carta e truciolato* (1958), cm. 50x70.

TAVOLA 8



8.1 *Scacco matto* (1953), cm. 116x160



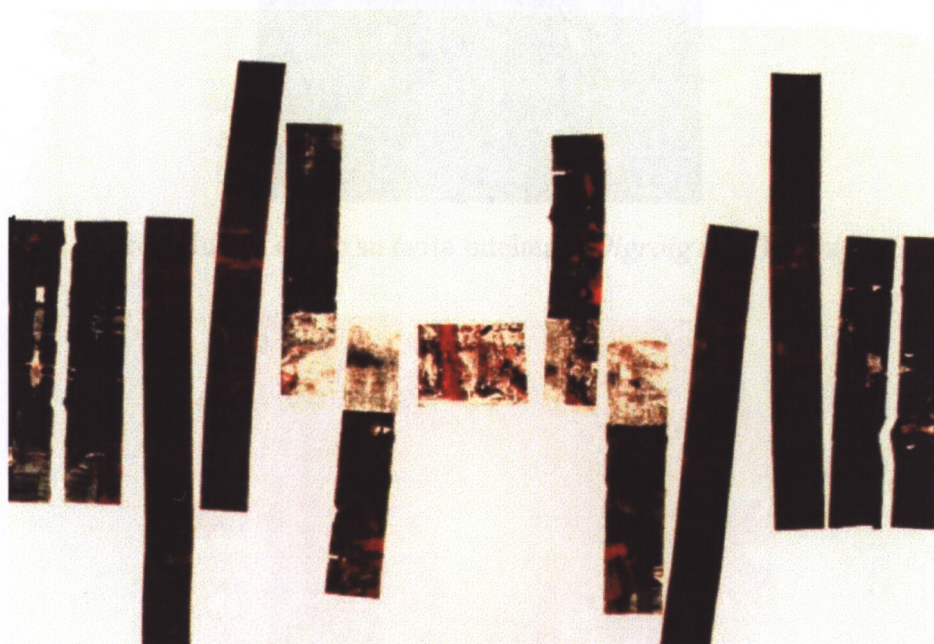
8.2 *Collages su legno e cartone sovrapposto con chiodi* (1956), cm. 64x170.

9.2 Collages di carta dipinta su tela posponata (1962), cm. 70x100

TAVOLA 9

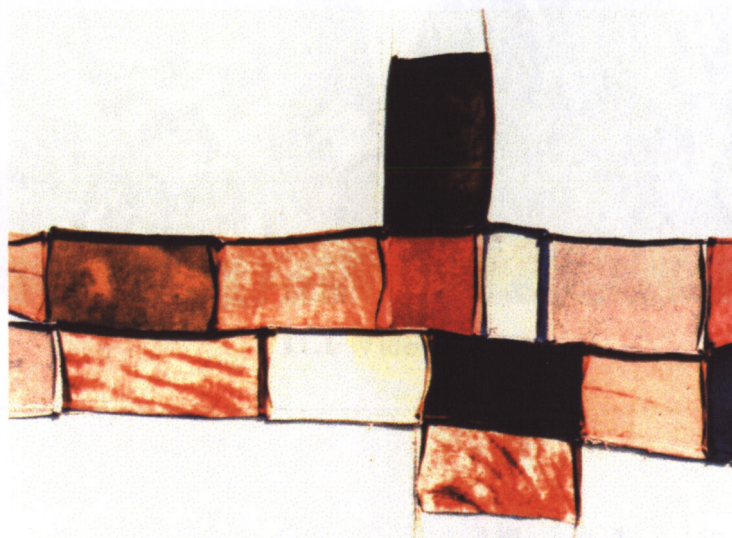


9.1 Nitrocellulosa su tela preparata e pittura (1957), cm. 50x99.



9.2 Collages di carta dipinta su tela preparata (1962), cm. 70x100).

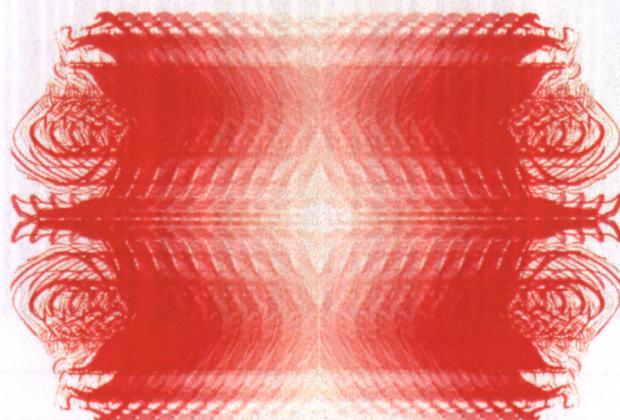
TAVOLA 10



10.1 Cucito di stoffa e stoffa dipinta (1960), cm. 64x88).

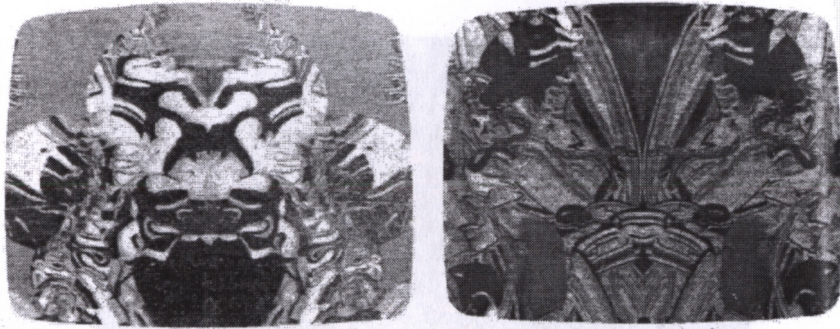


10.2 Nitrocellulosa e olio su carta intelata – *Oigroig* (1971), cm. 48x65.

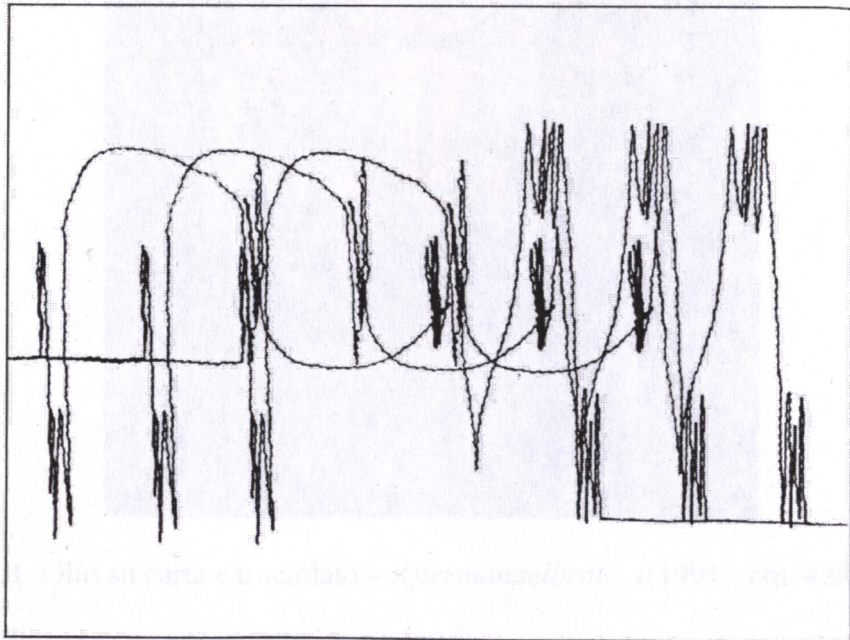


10.3 Nitrocellulosa su carta patinata intelata – *Modulari* (1971), 70x100.

TAVOLA 11



11.1 Videotape.

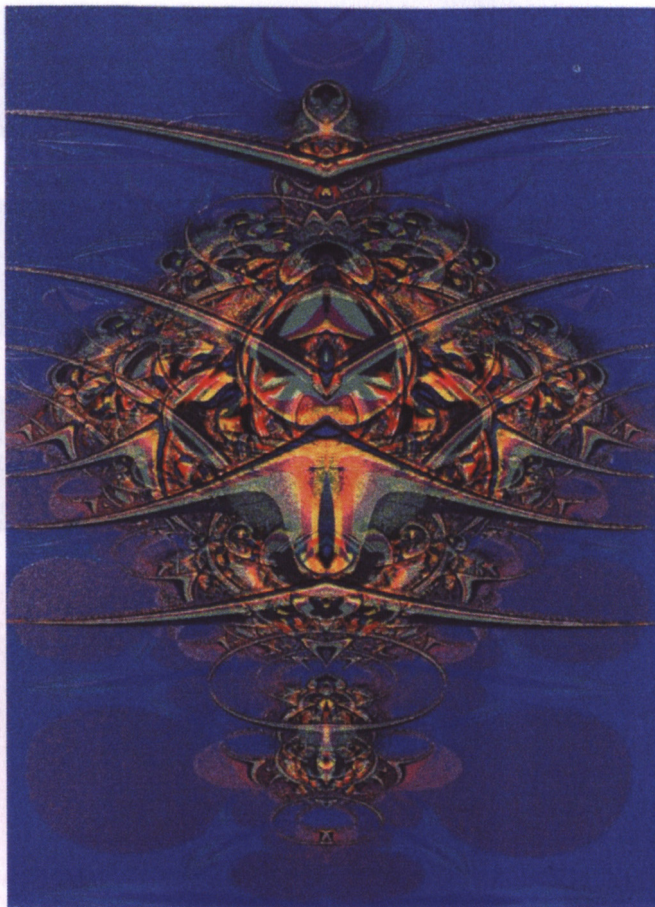


11.2 Nitrocellulosa su truciolo nobilitato – *Nuovi diagrammi* - (1989), cm.88x172.

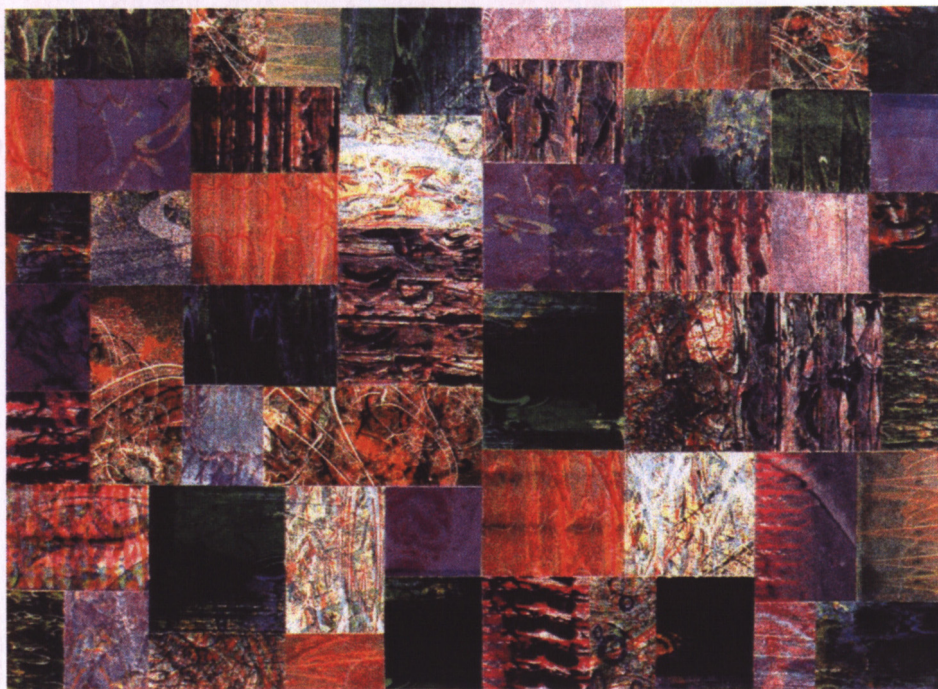


11.3 Collage su truciolo nobilitato – *Alfa 39* - (1989), cm. 100x200.

TAVOLA 12

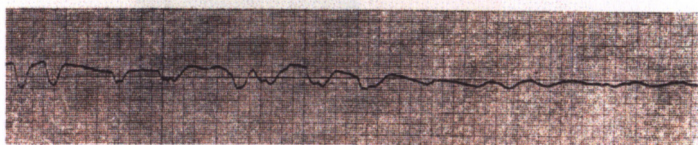
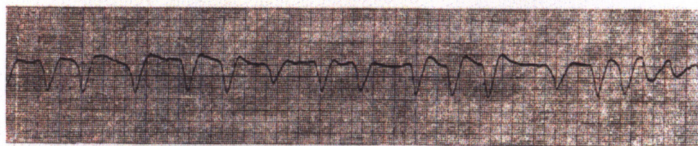
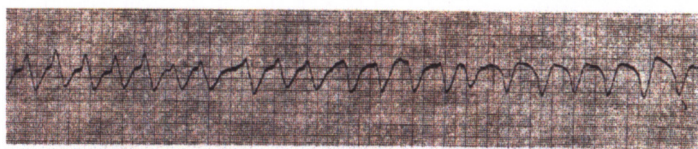


12.1 Olio su carta e truciolato – *Aftermandelbrot* – ((1991), cm. 48x65.



12.2 Collages di carta serigrafata su tela – *Nuovi scacchi* – (1992), cm. 71x92.

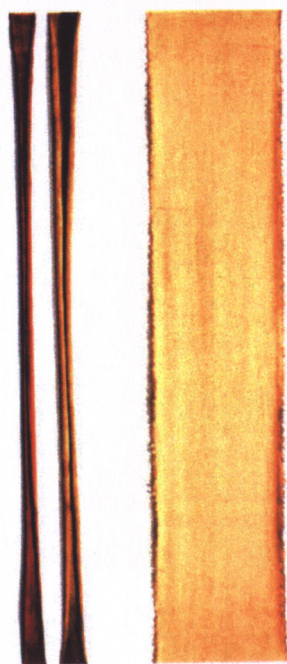
TAVOLA 13



13.1 *Trionfo della morte* (1972),
cm.100x1000.



13.2 Pelle di daino colorata e cucita
(1960), cm. 70x100



13.3 Tela preparata con pelle di daino in tensione – *Tensioni*
(1963), cm. 50x70

TAVOLA 14

ALBERTO BURRI, *Notte* (1964)

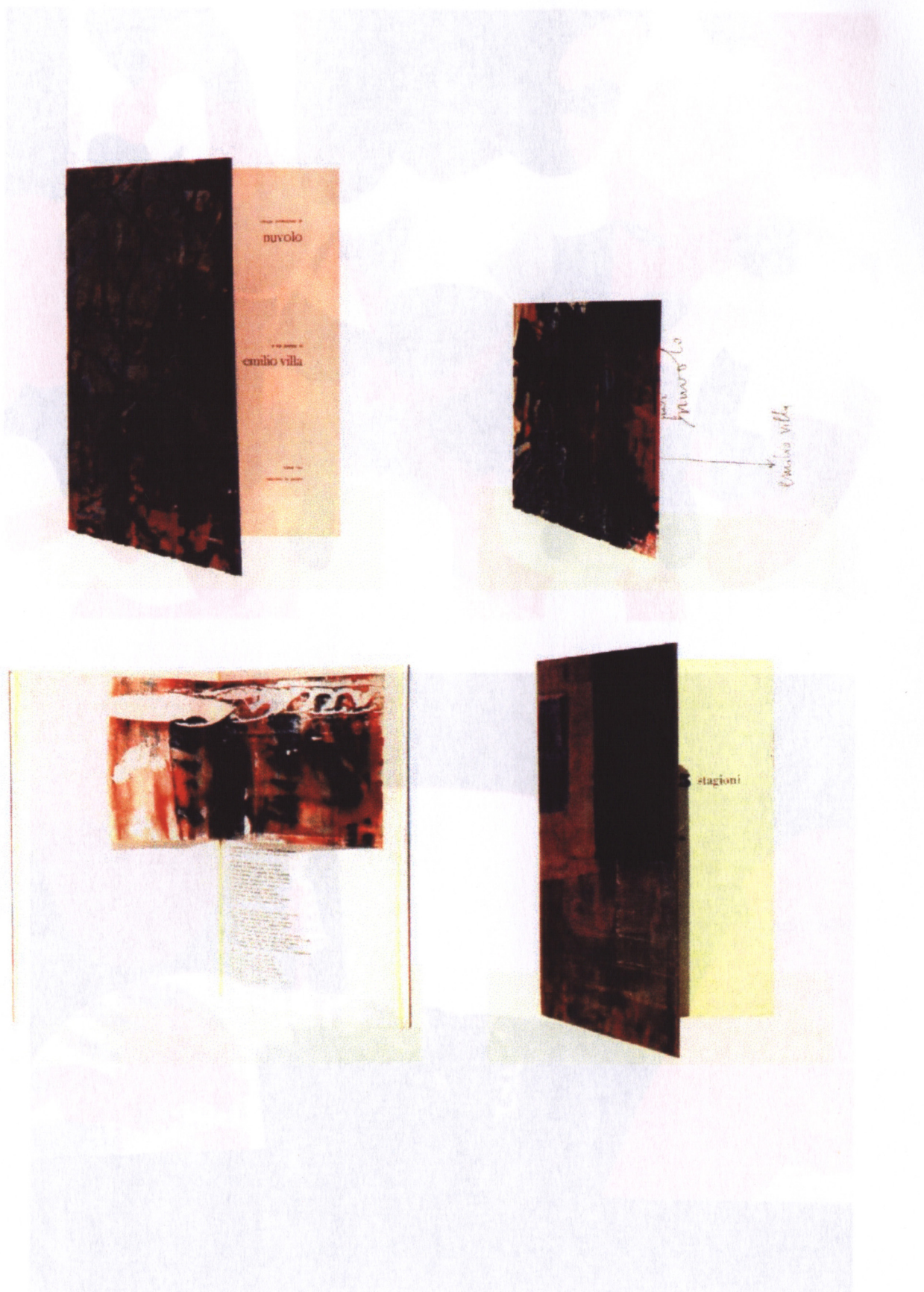
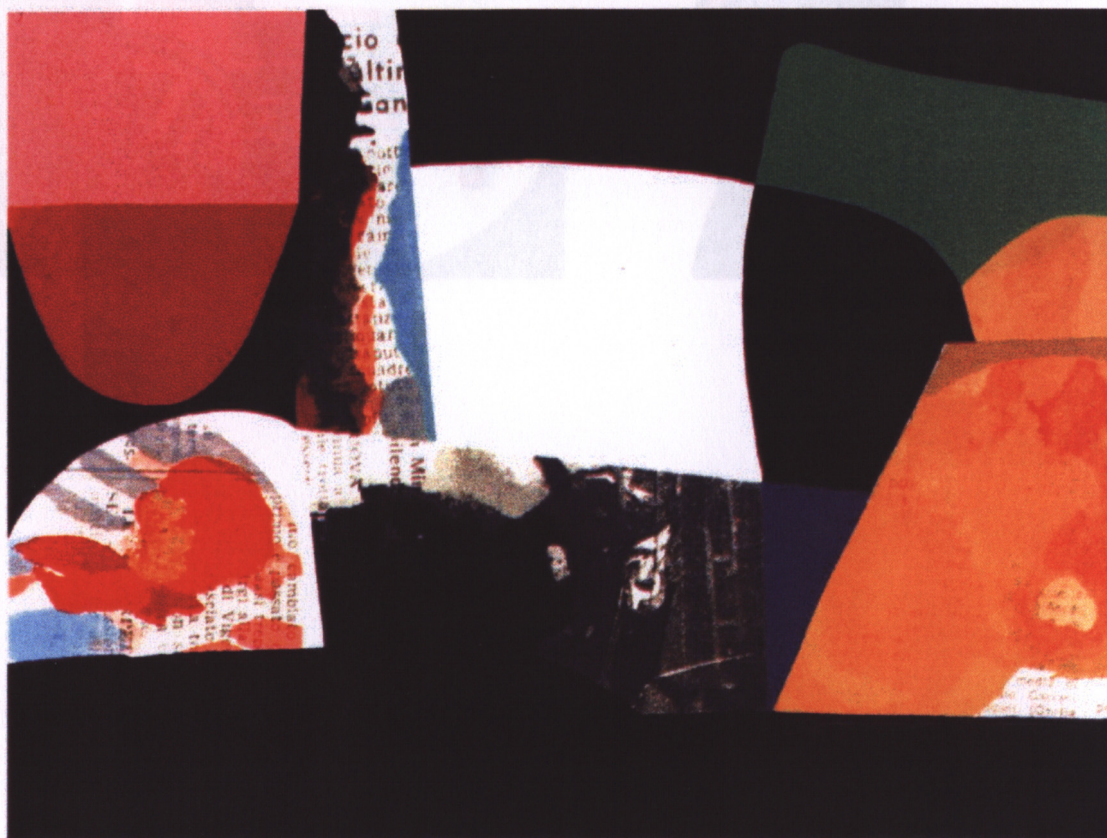


TAVOLA 15 ALBERTO BURRI *Sestante* (1989)



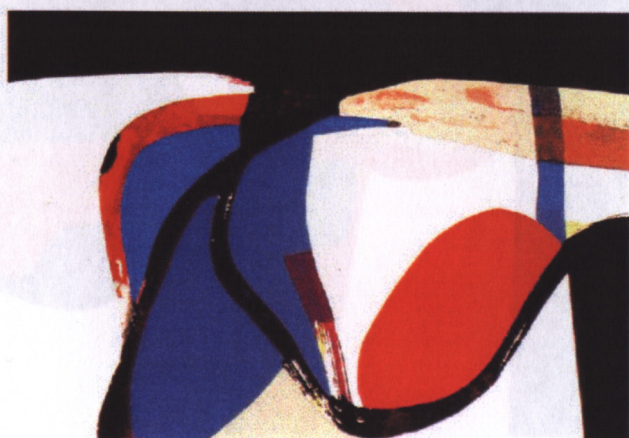
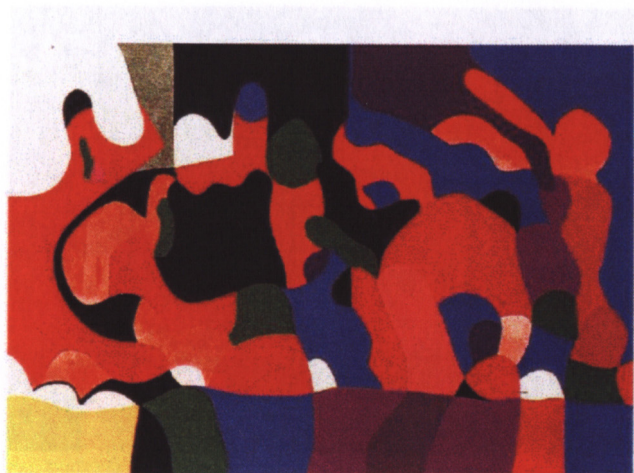
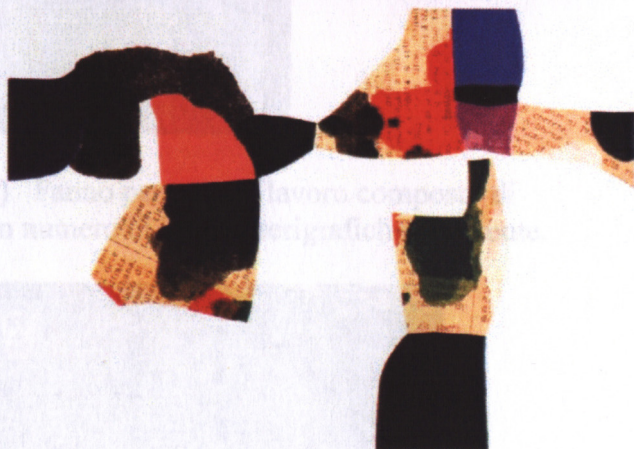
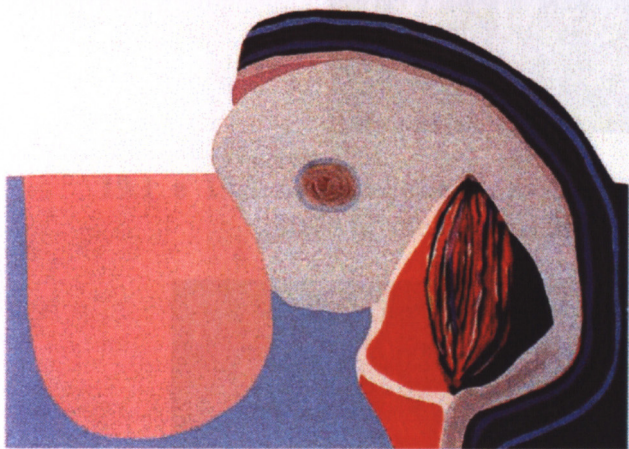
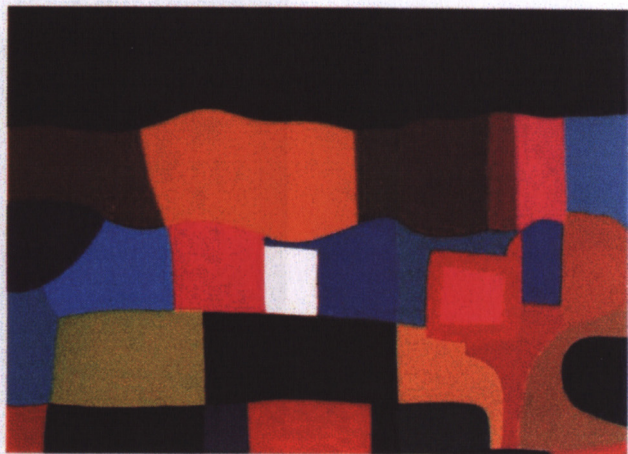


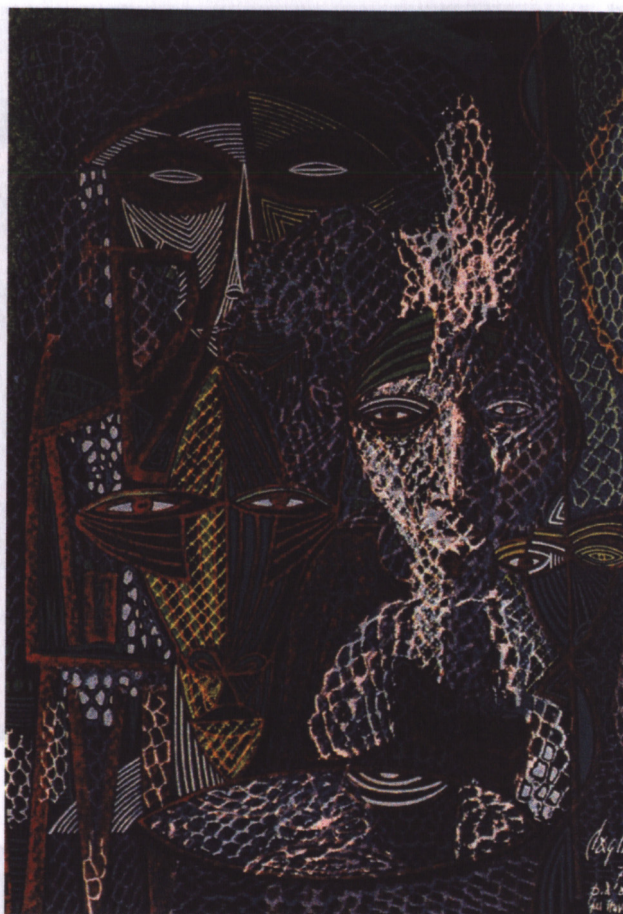
TAVOLA 17

ALBERTO BURRI *Sestante* (1989)



TAVOLA 18 ALBERTO BURRI *Sestante* (1989)





19.1 e 19.2 *Serie delle tavolette* (1971-75) Fanno parte di un lavoro composto di sette tavole, ognuna avente un numero di battute serigrafiche differente.



19.1 *Nord* (1971-75) Serigrafia (come per *Madre del popolo*).



20.1 *Madre del popolo* (1976)



20.2 *Narciso II* (1976) Oltre alle tavole, dalla matrice di questa stampa sono state realizzati degli unici serigrafici (come per *Madre del popolo*).



21.1 *Variazioni cromatiche* (1974).



21.2 *Ragazzo dei lager* (1974). Fa parte di un lavoro di sei tavole, le restanti sono intitolate *Bunchenwald*.



22.1 e 22.2 *Dante* (1984-87), entrambe le stampe fanno parte di un lavoro di undici tavole.





23.1 *Michelangelo* (1984-87), sono undici tavole a colori ed una in bianco e nero riproducenti dodici dei quattordici d'apres dell'artista da Michelangelo da Buonarroti.



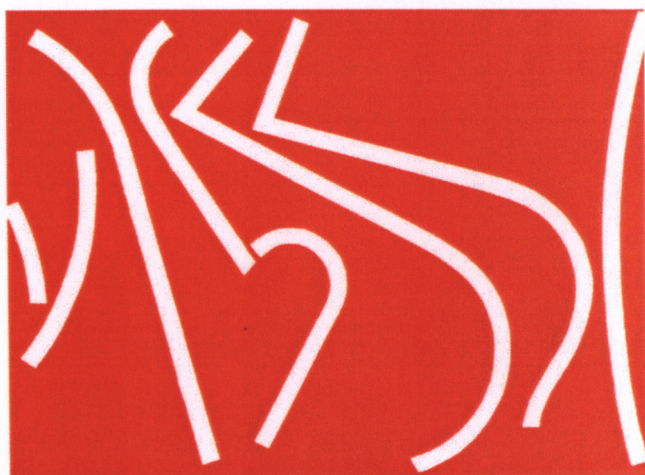
23.2 *Got mitt uns* (1987-81), sono dodici tavole a colori e dodici in bianco e nero. L'opera è divisa in sei cartelle ognuna contenente due tavole a colori e due in bianco e nero con un testo di Giorgio Amendola.



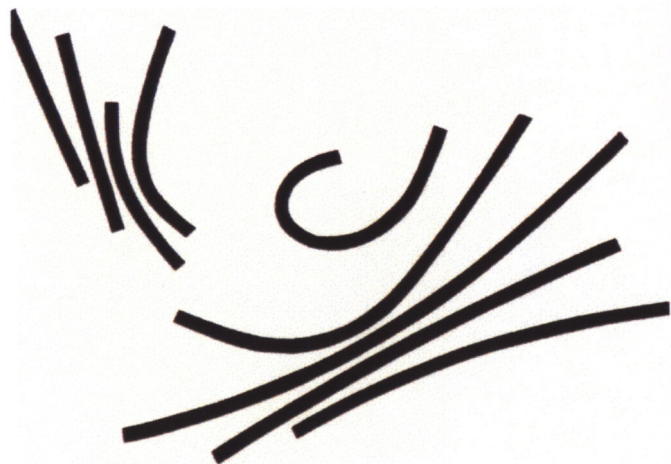
Got mitt uns (1987-81), sono dodici tavole a colori e dodici in bianco e nero. L'opera è divisa in sei cartelle ognuna contenente due tavole a colore due in bianco e nero con un testo di Giorgio Amendola.



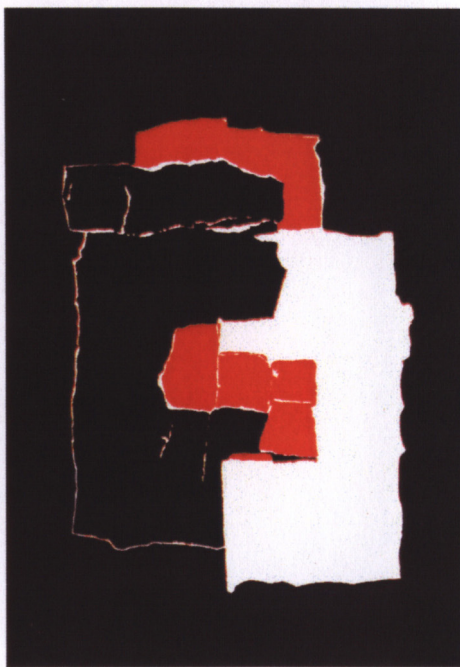
25.1 *Copertina* (1954), è la copertina del numero 6/7 di *Arti Visive*.



25.3 *Illustrazione* (1954), tavola inserita nel numero 6/7 di *Arti Visive*.



25.2 *Illustrazione* (1954), tavola inserita nel numero 8/9 di *Arti Visive*.



25.4 *Copertina* (1954), è la copertina del numero 10 di *Arti Visive*.