

Fortunato Bellonzi, Corrado Cagli, Ettore Colla, Bruno Corà, Enrico Crispolti,  
Nello Ponente, Cesare Vivaldi, Emilio Villa, *Nuvolo Nuntius Celatus*,  
catalogo mostra, Galleria Lo Spazio, Roma, 1971

## EMILIO VILLA

Tutti gli attributi dell'arte odierna da me posti in atto e in moto sono da intendersi come pro-  
trazione di sintomi dati e manifesti, come operazione di un promotore, in sé assolutamente vul-  
nerabile dalle epifanie, dalle esplosioni e dalle eclissi della così detta pittura, quale si è enunciata,  
vulnerabilmente, nei suoi nomi alti, e nelle sue radici coatte, nelle sue cauzioni, nelle risonanze  
comparabili solo alle sue origini, nei suoi miraggi radicali e appartati. Per questo si può anche  
oscillare, avanti e indietro; si può ritornare indietro un momento; a qualche illuminata porzione  
che è stata magari volontariamente tralasciata, o risospinta a un suo rifugio intenso e proprio,  
come una indispensabile anacoresi, in attesa del suo avvento. Ecco che la pittura (e impieghia-  
mo ancora questa definizione convenzionale e quasi inutile per una gestione che rasenta inte-  
ressi ben più alti e solenni; purtroppo la gente non accetta altri nomi che quelli convenzionali, e  
quindi seguitiamo a dire pittura) di Nuvolo era stata una vicenda talmente a me vicina e conge-  
niale, talmente accolta dentro, che ho sempre omesso di scrivere con l'accanimento necessario.  
Ma è proprio su attori primari, anche se clandestini, come Nuvolo, su figure di profondissimo  
canone che noi riusciamo a riconoscere la frana che separa i pittori, falsi, merciaioli, narcisoni,  
dagli uomini sul serio; i retori dai vivi.

Ospite del suo solo splendido eremo (*rectas facite vias*: cosmi minimali di trepidazione se-  
zionati, sporzionati, in campi innumeri e di congestione disabitata), assunto (in *extremis*, ab  
infimo) nella sua propria disperata vigorosa risoluzione personale; ma soprattutto di mettere  
insieme, articolare, contrare, contrarre, concentrare, legare, allegare, consumare trame e conte-  
sti di campi minori; le incantate ("scacchiere"), spesso nelle manovre incessanti di "raccolta",  
raccoglitore egli medesimo a sua volta dei "sensibilia" dispersivi del colore, delle torture villanti,  
dei "memorabilia", dei demoni concepiti in forma di **guttal**, dei diluvi di test fluidi, sui pendii  
sulle tracce sulle ragne della Cecità Militante, Nuvolo è pericolosamente testimoniale, martirio  
cupo e gioviale della grande perizia, del *Dèveloppement Egal* del Simbol-reperto, che fu il teatro  
imponente della pittura nel mondo tra il '45 e il '60, nel caos rigoroso delle aperture e chiusure  
di senso e di sensi, come una porta che sbatte sempre.

Tra *pelotes girouettes echevaux*, *buissons*, Nuvolo mi inventava sotto gli occhi, sotto l'ipotesi  
d'assurdo, con strumento inedito (impiastrature sui relitti deperiti del telaio serigrafico), pareti  
e pareti e pareti sporgenti direttamente dalle ansie più precoci (io parlavo allora di uri eden-pre-  
cox), silenziosi suburbi, popolazioni orticarie, tempeste non avvertibili dalla psiche frammen-  
taria, ribaltata (positivamente non negativamente, dicevamo noi tre). E svolte rauche, strofinii,  
noduli, sferoidi nervosi, flabelli protozoici, e afflatti di ricerca del radicale emblematico. Così Nu-  
volo tentava, per noi supporti dell'ombra inespugnabile e non cancellabile dai gesti futili della  
realtà, della storia, del quotidiano, tentava materie non dicibili, svanite, forse tentava la dicitura  
stessa e l'energia delle tenebre, tentava una oscillante corona e cerimonia di rantoli coloriti, di  
torce in dissoluzione, ultimi abbagli, tentava sigilli cupi sgranati graffiati nebulosi: una ripulsa  
repentina, ilare perfino, di una lucidità immaginaria, e ripulsa incisiva; e atto di abolizione, di  
rapina, e fuga da tutti i tratteggi. Era per far maturare l'ombra, dare sull'ombra senza mediazioni,  
ma solo attraverso il polso vagante frenetico o ozioso; far maturare rappresentazioni non  
ancora mai accese, e quindi non spente, di **topodàimones** (o anche **antropodàimones**), ma senza  
anatomia, senza anagrafe, senza certezza; solo repertorio di fluidi ascendenti discendenti, li-

quefazione esterefatta, temporali subterranei, subcarnei, inattuati; che hanno dimora, alveo e assestamenti in sé medesimi, e nel proprio livello identificatorio; e in sé medesimi hanno le sorgenti del proprio traslato di rovina biologale, e tracciati in un lungo vitale contesto di richiamo evidentemente ipocalittico e comando della estesa congerie di sigilli. È il torbido e tumultuoso paesaggio inventato all'ultima ora, all'ultimo soprassalto, all'ultimo scarto dell'insidia, della Minaccia, dell'Ultravacuo: esperienza concepita nella circolazione semplice della veemenza semplice, indefinita, declinatoria, cuore dell'Anafora dilaniata, dilagata in ipobasi e in iperbasi. Accendeva quel tipo di opera, opus, irrimediabilmente, fatalmente cieca, appassionata, delirata; che, consumando tutte in una volta le aride coincidenze connessioni e commessure, non esitava a penetrare nel sottile limbo (stratomargine sotto livello) disteso al di là delle chiarezze disutili e dei sensi coatti; nell'incessante sudario delle apparizioni volute, e non volute, evocate, divocate e svocate, incontrate e scontrate; uccise, perfino, nella Parvenza del funereo. Quando dall'«operativo» scaturiva (iniziava) lo specchio (speculum analitico, disgregante) di se stesso come manovratore del territorio, del dominio, del campo (campus di pori, di schemi fatti dalla labile consunta stesura, tensione, serica; quelle «tavole» seriche!) intonatore di echi risospinti, di diametrie chiuse nel nulla formato, allora la geografia saltuaria zampillante degli excursus, la plantatiografia in brevi colluttazioni lineari, si facevano Parvenza, anzi Pane di Parvenza, e nitrocellulosa come parte di presenza, come Assistenza. E a ogni fragmen di quelle Parvenze, io mi dicevo: en illa quam semper optasti tui ipsius dirupta parvaque sepcies, ferox hospes, atque defuncta; ecce animi tui foranima atque lubrica. A numero senza fine uscivano e uscivano e si alberavano i frustula della Parvenza. Confusioni geomatiche con esponenti di lubrificazioni colorite, di gravami polverosi, di lucidificazioni; riflessi dell'Allarme Circolare (Circuitale); un omniverso della globulazione infinitesima, che stringe e acceca nella propria soluzione i cunicoli per cui transitano vuoti eversioni stasi e ferite che noi non sappiamo che risuonano nelle oscure memorie reticolari, nelle oscure oscitazioni osculazioni auscultazioni rombi, fragori algebrici, mediazioni fulminee, e trepidazioni tremiti che imprimono i vessilli dell'ombra, dell'orrore, del radicale mitico, e mitomatico, dell'esultanza, del risveglio indispensabile incoercibile, dell'istante unito e unico, senza seguito, di conteggi estinti, intercalari paradossali delle impazienze discontinue gradienti, dei colmi. Non pittura, né stesura, né compitura, né alcuna di queste, inerzie: ma rituale a proiezione (quasi periodica) per la ricerca di punti cardinali in via di estinzione. Certo, iniziazioni e esistenze ingannevoli, illusorie, bene: e finzioni ricorrenti, rincorse e accettate; ma sempre, intanto, detersioni e tensioni di piccoli infiniti che si spiralizzano e si immergono sulla retta spenta o si contraggono con sempre maggiore potenziale negativo, o si invertono e perdono quota e direzione, e quindi costringono la futile finzione (funzione?) dello « spazio » alla resa: come in una tomachia (arcaicamente: teomachia). E a ogni insorgenza io mi dicevo: o morte dov'è la tua débâcle? dov'è la tua ferita? dov'è il tuo spazio? Perché io son diventato matto per questa operazione, per questa vita della pittura (che i critici, lessicalisti e idioti come sempre, han chiamato e chiamano «informel», e chissà che madonna vuol dire), e che Nuvolo ha vivificato tra i primissimi, verus nuncius amnioticus. Ab ovo. E Elensino. La spiga intercalata, intima. Il valico clam. Il valico dell'envoûtement, dell'atonement. Lo spiccicarsi, spicciarsi della luminescenza (simbolica) dalle sue sorgenti fisiche, fisiologiche. L'involucro sfasciato, decomposto, dei premiti da margini inviolabili. Il convesso parabolico, lo spaccato, l'alzato, l'inserzione a taglio, a ortostato. Ricerca di una omnicentricità sempre più carica; e figurazioni «topiche» conseguenti, con anima protesa, se mai un giorno dovessero segnalare demoni geometrizzati o controgeometrici, e il loro selvaggio nome, in modo spontaneo, con arcaismi rutili, vertebrati, incontati, fecondi: segnalare predi-sposizioni fitte agli stimoli più rari dell'esistenza ai panorami (teoremi) flagranti da altissime lusinghe, alle minuziose ostinate scalari selezioni e veementi misture dei flussi evoca-

tori; alle vere “primizie” di quelli che vigilano. Così, nuntius frigidus, nuntius calidus, l’opera di Nuvolo ha fornito una rappresentazione (presentazione, fattura respirante) somatoctonica (somatofonia), (atletica) del Nulla moltiplicato per Uomo, homo homini celatus: un inescogitabile patto della vita, Patto-scommessa di un Nuntius celatus. Con tutte le sue opere sempre davanti, io mi dicevo: posuisti me in ore meo in ore tuo, in ore omninverso; incarnatio oralis! et in cerebro imoipso vocasti nomen-colorem, ipso vocanti (vacanti?) colore! signa praecipua firmasti in occipuo (occipite?) suo!

*Roma, Settembre 1971*

## FORTUNATO BELLONZI

Caro Nuvolo, il nostro è il tempo della ricerca, né perciò pretendiamo di dubitare che altrettali fossero i tempi che ci precedettero, e fin dai tempi dei tempi, se è vero che lo spirito di ricerca è lo stesso *élan vital* dell’uomo. (Sto rileggendo Lucrezio, con l’animo di scrivere qualcosa sui problemi della visione nel **De Rerum Natura**, sulla luce, il colore, la prospettiva, della cui conoscenza – e applicazione nella pittura antica – quasi ad ognuno è sfuggita la limpida testimonianza lucreziana: quale sperimentatore della lingua latina fu egli mai nel suo arduo, rivoluzionario furore di invenzioni « lessicali, sintattiche, metriche, foniche, stilistiche »!).

Ma, beninteso, vogliamo dire semplicemente che la ricerca oggi s’è fatta più vistosa, insistente e divulgata, fino a rischiare, come sempre accade nei momenti dell’entusiasmo, di diventare maniacca e divertita, ossia non pertinente, di che è prova l’estensione impropria del metodo analitico-sperimentale a campi che a quel metodo rimangono sostanzialmente estranei, potendo ricorrere ad esso unicamente per la fornitura di nuovi strumenti e dunque per arricchire, non già per impoverire i segni e i significati dell’arte.

Ecco perché, se non la muove l’esigenza sincera, un pensiero autentico, un’adesione schietta alla realtà del presente, ed anche una intuizione del futuro, le cui soglie misteriose siano varcate da una lecita operazione mitopoietica; se infine non la prende per mano la fantasia, « reine des facultés » come Baudelaire la chiamava (parlo della esperienza artistica, meglio che estetica, non volendo perdermi nelle sabbie mobili della sensibilità) la ricerca ci appare troppo spesso arida e muta, ludica ma di un gioco sterile, che non ci coinvolge, infine un nonsenso. E quando è (quante volte!) succube e imitatrice delle applicazioni pratiche della scienza, genera le parodie involontarie di prodotti tecnologici. Ed ecco perché bene volentieri ti rendo testimonianza di stima, oltre che di affettuosa amicizia, avendo tu ricevuto, e fino dagli esordi, insieme con la nativa disponibilità alla sperimentazione, il dono di saperti guardare dal considerarla un’autosufficiente giustificazione operativa. E come signoreggi consapevolmente i possibili interventi del caso e dell’estro, che pertanto si spogliano della loro accidentalità fortuita, così rivendichi ai diritti della tua libertà personale, e rendi umana, la freddezza del calcolo matematico e tecnicistico. La tua strada, a partire dalle immagini materiche degli anni Cinquanta per giungere alle trasposizioni in pittura dei procedimenti grafici esposte da Piattelli nel giugno scorso, si svolge all’insegna della libertà creativa, della spontaneità espressiva, la ricerca rimanendovi mezzo e non fine, talché il nostro comune amico Crispolti ha ragione di indicarci, ad esempio, il tuo « modo di rispondere immaginativamente, con una diversa dimensione del processo iterativo, alla iterazione dello standard meccanico »; e l’immaginativa (v. Dante, **Purg.**, XVII, 13-18: tu sei troppo intelligente e “moderno”, caro Nuvolo, per infastidirti che la mia testimonianza cominci con Lucrezio e finisca con Dante!) è sinonimo della fantasia. Benvenuto, allora, ogni possibile esperimento.

*Roma, Ottobre 1971*

## CORRADO CAGLI

Ultimamente, il più poetico apporto alla pittura, scende a Roma, dalla alta valle del Tevere e accade che i giovani pittori che vanno operando con più sicuro fervore vengano dalla patria umbro-marchigiana. Provengano da Fabriano o da Spoleto, da Foligno o da Città di Castello, si chiamino Alberto Burri o Renato Cristiano, si incontreranno a Roma, o prima o poi con Emilio Villa, che, suo malgrado, legato al destino di Baudelaire e di Apollinaire, insinuerà nella mente del falegname il sospetto dell'albero come «deità». L'artigiano paziente si trasformi allora in poeta, quando non sia più assurda la relazione tra il pigmento e il magma.

Il pittore Nuvolo, nato a Città di Castello, perviene alla pittura da una relazione di bottega con Burri e dall'incontro a Roma con Villa. Ai catrami, ai bitumi, all'additivo nero su nero, contrapponendo i sottrattivi cromatismi del telaio di seta, all'ululo lunare del Burri ha risposto con un gettito di coriandoli da giorno di festa. E se mentre tu vai buttando coriandoli a manciate un uomo ti sbarra la strada e ti chiede la ragione del tuo gesto, come è accaduto a Nuvolo quando si è imbattuto in Villa, tu, più tardi leggendo i tracciati di gesso sull'asfalto, scopri nei giuochi fanciulleschi della chiocciola e della campana la persistente memoria di rituali umbro-etruschi. Nel primo periodo di Nuvolo, una miriade di minuscole operette, perfettamente eseguite, sventuate a prezzi minimi anch'essi, come per soffocare nell'ironia la voce di quella miseria che ne dettava la dimensione esigua, l'invenzione della nuova materia e l'emozione dell'averla inventata, scaturivano da una piccola industria e non da mestieri artigianali. A sostenere le trame inventive e emotive di quel suo primo periodo, Nuvolo insinuava l'insospettato ordito di una estrema finezza orientale che tramutava la macchina in nube, la nube in presagio, il presagio in ideogramma.

Forse l'incontro con Villa ha rotto, o interrotto, quel giocoso incantesimo; gli occhi del meccanico innamorato della monotype non vanno più chiedendo i responsi ai vapori, alle nubi, agli aerei intervalli, al cielo; fermato anche il gesto, gli ultimi coriandoli scendevano sui sampietrini di via Margutta. Ai molti «perché» abbassi lo sguardo e c'è la terra; ai solchi, agli scisti, alle frane, ai confini agresti, Nuvolo chiede un nuovo ordito che sostenga trame inventive e emotive, ora, per molti perché tese su i più vasti telai. La trama, quella di prima muta significato col subentrare del nuovo ordito e avviene il trapasso dal trasparente all'opco, dal vuoto al pieno, dal concavo al convesso, dalla muta solitudine al colloquio umano. Colloqui, come questo, nella nostra città ormai frequenti, vanno affinando i mezzi espressivi di una nuova coscienza, che non ricorrerà mai a « manifesti » per rendersi col tempo manifesta.

*Roma, Giugno 1955*

## ETTORE COLLA

Ho incontrato Nuvolo, la prima volta, alcuni anni fa a Roma, allo studio del pittore Burri, suo concittadino e amico. Era appena giunto dalla nativa Umbria, dov'era cresciuto nella solitudine del paesaggio e della natura, in cui gli uomini, come le cose, sono caratterizzati dalle incantate notti estive e dalla profonde notti invernali. Solo da esseri completamente differenti da ciò che conosciamo, e così stigmatizzabili, possono scaturire figurazioni tanto libere e piene di fresca poeticità. Le sue opere, infatti, appaiono quali immagini di un bel sogno, appunto perché esse appartengono a una straordinaria verità irreali.

I mezzi con i quali Nuvolo lavora, in parte artigiani, sono pronti e utili a tessere il colore tra le orditure delle sue tele, per ottenere una materia che possa, anche questa, sorprenderci felicemente.

Non vorremmo essere considerati eccessivi, nell'affermare che, tra i pittori di oggi, Nuvolo è quello che più merita la nostra indicazione.

*Roma, Settembre 1956*

## **BRUNO CORA'**

Tutto il potere espressivo dell'immagine si è fondato sull'assunzione indiretta della materia, qualunque morfologia essa abbia avuto o abbia e qualunque siano stati i suoi ruoli e le sue funzioni, per la formulazione di un messaggio ideopoetico che l'artista porta ai livelli del conscio e della realtà.

Da Altamira fino all'ambiente dove operano le avanguardie storiche, il segno della pietra e quindi la pietra e un segno, il colore, la tela, le geometrie immaginarie senza struttura attraverso i materiali, nelle città, nei deserti, nel sottosuolo, da sempre, l'artista si è **servito** della materia come strumento nella tensione della raffigurazione. Gli anni cinquanta di questo secolo improvvisamente raccolgono e sviluppano una istanza nuova della formulazione del linguaggio poetico pittorico; il quale, forte dell'evidenza che ciascuna realtà nuova del pensiero affiorata possiede, rispetto alle precedenti, per la sua incontrovertibile capacità di germinare azioni, subito si afferma senza perplessità, essendo anche il risultato di una contrazione dello spirito durata tutto il tempo della storia e quindi essendo esso stesso un evento liberatorio. La materia, le sue incontrollabili metamorfosi, la sua assoluta radicale organicità biologica, il suo evolversi nella fissità delle ragioni misteriose della sua origine, la vastità del contenuto del mondo che essa possiede in scala, in ciascuna sua elementare porzione, è il messaggio; e tutt'al più l'artista nel presentarla di volta in volta e nell'inventarne gli archetipi o i processi, sottolinea con l'intervento isolante e figurale, le sue infinitesime fisionomie, le indefinibili caratteristiche.

La materia come ogni concetto concreto-astratto e come quantità algebrica sembra sfuggire alle origini e ai limiti. Essa quindi somiglia molto all'oggetto (stavolta del tutto astratto) della ricerca di quell'artista che delle dimensioni ha solo un'opinione tra il reale e l'immaginario e che anzi pur conoscendone le caratteristiche e adoperandole, tende a liberarsene superandole nella zona della poesia. Infine l'artista, in questa nuova accezione del rappresentare il concreto astratto, dà al suo lavoro un significato meno emotivo, più scientifico e coraggiosamente utopico.

Nuvolo quindi, in tutti questi anni, in quella fertile regione creativa che è stata « ORIGINE » e la sua vivace fondazione, da protagonista vicino ai maggiori esponenti dei due grandi momenti culturali, da ricercatore di forme ed enunciatore di possibilità strumentali e tecniche, subendo mutilazioni verso un più vistoso riconoscimento pubblico, che il « laboratorio » infligge ai suoi affezionati, ha svolto continuamente una vera e propria tesi sul poetico della materia e le sue forme, sulle immagini dell'oggettualità, sull'astratto, aprendo con pochissimi, e continuando con nuovi altri artisti, il clima delle stagioni in cui l'esprimersi artistico non ha più valore decorante ma di dimensione sperimentale della realtà attraverso l'analisi e la critica.

Nell'arco del suo lavoro l'azione dedicata alla ricerca pittorica sull'astratto, l'oggettuale, il materico, unita all'innata inventiva strumentale, è rilevante, così come in lui stesso è dominante la curiosità speculativa e l'analisi per ogni universo scientifico riducibile a poesia, veicolo per la scoperta, la meraviglia, l'esperienza.

*Parigi, Settembre 1971*

## ENRICO CRISPOLTI

Questa « *rentrée* » romana di Nuvolo s'affida a un gruppo preciso di opere nuovissime, elaborate negli ultimi anni ritentando in un'ennesima insospettata possibilità del mezzo serigrafico, cioè conducendo avanti una sorta di « sfida serigrafica », che Nuvolo ha portato da vent'anni non tanto alla lezione più comune e divulgata di un patrimonio particolare della « grafica », quanto proprio anzitutto alla stessa « pittura », da quando, nel 1952 (e nel '54 ne apparvero, datate al '53 e al '54 stesso, in « *Arti Visive* »), avviò quell'uso « monotypico » della serigrafia, qualche anno dopo da Emilio Villa battezzato con il termine « serotipie ». Anche qui la serigrafia sfida prima la pittura che non l'ambito circoscritto della serigrafia come tecnica grafica; e tuttavia proprio questa sfida può condurre solo in quanto imponga nella pittura soluzioni attuabili soltanto attraverso l'uso, indubbiamente prestigioso nel duplice aspetto di dominio tecnico e di proposizione sperimentale, del mezzo serigrafico stesso.

Ora il supporto è la carta, non più la tela come nelle immaginazioni materiche di Nuvolo dei centrali anni Cinquanta; cioè l'interazione è di rifarsi ad una sorta di essenzialità grafica del processo segnico, imposta tuttavia direi, dal foglio della monumentalità che, rispetto a quello, ha indubbiamente la pittura. E del resto dell'essenzialità grafica è assunto anche il tratto di un cromatismo semplice ed elementare, tutto in funzione del rapporto di frequenza ritmica cromatica introdotto nella serialità del modulo (e sono infatti monocromatici questi sviluppi seriali).

Una diffusa, semplicistica mentalità, di condizionamento formalistico, fa credere possibile la serialità unicamente della struttura geometrica, il modulo geometrico apparendo cioè il solo possibile alla iterazione ritmica. L'assunzione d'un modulo strutturale che Nuvolo qui ci propone dimostra implicitamente invece esattamente il contrario: le possibilità cioè che l'iterazione modulare sviluppi un modulo di partenza del tutto libero, nato anzi addirittura da un processo di automatismo grafico. Dunque le possibilità ritmico-combinatorie saranno infinitamente più ricche, e non saranno strutturalmente monocordi. Evitando il « *trompe l'oeil* » geometrico s'avvieranno piuttosto verso una complessità strutturale che tende a superare la stessa natura di iterazione ritmica.

Del resto in questa iterazione Nuvolo introduce l'elemento di frequenza ritmico-cromatica, che rarefà o al contrario assomma (in una nuova natura strutturale) il segno modulare originario, il quale a sua volta non appare come il termine ritmicamente iterato, quanto piuttosto quasi una sorta di una filigrana, di una trama interna, che si lascia scoprire soltanto, nella prima battuta. E dunque qui la frequenza è altrettanto importante dell'iterazione. Questa infatti offre quasi il meccanismo al moto immaginativo di quella, anche se beninteso la combinazione è strettamente interferente. Del resto la frequenza ha il suo modo d'essere nell'intensificarsi della presenza cromatica, che influisce strutturalmente sul segno modulare fino a modificarlo in una nuova struttura: così che ben diversa è la trama delle prime iterazioni modulari tutte grafiche in chiaro, dal sonoro e compatto cromatismo dei punti più alti degli scuri. V'è dunque un recupero della possibilità modulare come libero segno, spontaneamente configurato, e c'è quindi un recupero della possibilità iterativa come scoperta di una frequenza ritmica non progettata astrattamente (nel senso vasarelyano, per esempio, secondo una astratta figura di proiezione geometrica strutturale e cromatica), bensì reperita nella concretezza del processo, sul foglio, facendosi dell'apparecchio serigrafico una sorta di prolungamento manuale.

Con il recupero dunque di una libertà di processo entro la dimensione seriale, non necessariamente univoca quindi, per Nuvolo. Il libero segno che offre il motivo iniziale è orfico, e il processo è ridotto ad una estrema semplicità ed essenzialità appunto per accentuare la provocazione immaginativa quasi magica costituita dagli esiti della ritmica iterativa di quel segno modulare. In

questo senso il discorso attuale di Nuvolo ripropone tutto un patrimonio specifico di sperimentalismo segnico e di iterazioni ritmiche orfiche e immaginative che proprio a Roma ha trovato, al maggiore livello della cultura d'avanguardia europea, i suoi più consistenti sviluppi negli anni Cinquanta, in particolare (e proprio la rivista « *Arti Visive* » se ne fece portavoce). C'è infatti anche in queste nuove prove di Nuvolo la volontà di rifarsi ad un "patrimonio" strumentale, contro ogni condizionamento meccanicistico, proprio anche magari per contrapporre infine una sorta di allusività meccanica orfica e immaginativa ad uno « stile meccanico » di geometrica determinazione. E ciò avviene non soltanto direi nelle immagini concluse, serialmente strutturate, quanto proprio nell'intenzione di proporre dell'immagine una dimensione non statica, bensì intimamente processuale: non feticizzando insomma un segno, ma sviluppando appunto il segno in modulo che vale soltanto nelle sue combinazioni iterative, nel gioco delle variazioni di frequenza cromatica. Un modo dunque di rispondere immaginativamente, con una diversa dimensione del processo iterativo, alla iterazione dello standard meccanico.

*Roma, Giugno 1971*

## NELLO PONENTE

Fermo restando, come diceva Cennino Cennini sei secoli fa, che «el fondamento dell'arte... e il disegno e 'colorire', resta pur sempre da vedere come questo disegno e colorire vengano intesi ed impiegati. Che infatti non può essere soltanto questione di tritare, macinare etc. (il che sarebbe solo modo meccanico), ma sempre si è trattato invece di evidenziare in disegno e colore, e magari per mezzo di svariati e non canonici materiali, una precisa condizione; di rivelare, in definitiva, una intenzionalità critica. Tal che mai è bastato, come pure è stato dato di vedere e si vede sempre più sovente, cambiare materiale o modulo di disegno per manifestare quella aderenza ad una realtà storica che è giustificazione necessaria per ogni discorso artistico. Ora è chiaro che nell'esperienza di Nuvolo – ormai ventennale almeno per quello che io ne conosco – la scelta di determinati materiali e procedimenti, diversi e sostitutivi di quelli tradizionali, non è stata giuoco di aggiramento accademico, ma necessità conseguente allo svilupparsi di una poetica che ancora oggi, nel progredire e trasformarsi delle strutture linguistiche, non rinuncia ai principi un tempo fissati. A testimonianza, direi, che quella adozione era stata una vera e propria scelta critica, capace pertanto di determinare la tipologia del linguaggio.

Nuvolo in effetti adottò il procedimento serigrafico (come anche il collage di carta ed in seguito di pelle) non tanto per operare una distinzione dalle tecniche pittoriche più correnti (che tutto sommato sarebbe stata una soluzione troppo facile), ma piuttosto per proporre una modalità **altra**, corrispondente ad una necessità di regolamentazione degli atti e degli incidenti pittorici. Tutto questo avveniva, significativamente, nel momento di maggior rigoglio di quelle poetiche che si dissero informali, le cui suggestioni certamente erano grandi per chiunque, allora, operasse in campo artistico, e dunque anche per Nuvolo. Ma egli ricercava altresì un ordine, voleva porre un orizzonte ristretto alla troppo sconfinata (a volte) libertà del gesto. Cercava dunque un controllo che lo sottraesse ai pericoli di una **action** sbavata di sentimentalismi o di retorica. Al tempo stesso rifuggiva da ogni preordinato (e predestinato) impianto geometrico, di tipo costruttivista, per non rinunciare alla vitalità dei propri automatismi. La serigrafia (impiegata poi anche nel collage) gli risolse il problema. La tecnica serigrafica, infatti, per sua stessa natura portava ad un controllo più accurato del gesto, creava di per sé una serie di atti, di incidenti, di movimenti normalizzati e pur non limitando la libertà di estensione della forma, la costringeva tuttavia in una dimensione più organica in cui proprio gli automatismi diventavano elementi

costanti, ma non geometrizzati, di una serie.

Tutto questo avveniva negli anni Cinquanta e la scelta di Nuvolo, quando si pensi al tempo, era pertanto sufficientemente controcorrente. Anzi, anticipava soluzioni posteriori (e penso per esempio a Rauschenberg) che avrebbero esternato, attraverso il mutamento tecnico, la collusione e la commistione dei procedimenti. Altre complesse dimensioni di coscienza. A parte ciò, va detto che la tecnica serigrafica di Nuvolo, che non era subordinata a preoccupazioni di moltiplicazione degli oggetti, poneva già allora il principio di una modularità morfologica che, egli dimostrava, non doveva essere necessariamente geometrica. Inoltre, inserendo **tessere** serigrafiche nel collage, Nuvolo rifiutava di subire un'immagine già confezionata e assunta senza discriminazione dai **mass-media**, evitava cioè gli assemblages di accatto che, appunto dopo l'informale, stavano venendo di moda e poneva invece a fondamento dei suoi ampi organismi compositivi un proprio tipo di figurazione, non subordinata ad eventi superficiali, elaborata in rapporto ad una interiore densità di emozione e sempre sviluppata secondo il metodo di fecondi accostamenti automatici.

Ed anche là dove non sentiva il bisogno degli inserimenti serigrafici, in quelle composizioni di pelli cucite che cominciò a fare intorno al 1960, la normativa acquisita pacava gli spazi (senza per questo rallentare le direttrici dinamiche), organizzava, in definitiva, dimensioni regolari, intenzionalmente adeguate ad un principio modulare. Tutto questo si ritrova nelle opere più recenti. Certo, esse appaiono diverse e sono diverse perché Nuvolo vuole evidentemente proporre una immagine meno ambigua, non soltanto morfologicamente, ma soprattutto in rapporto allo spazio in cui essa va a collocarsi, spazio che è più prossimo ad un dimensionamento geometrico. Tuttavia proprio in queste opere, la cui organicità si manifesta nei ritmi in espansione controllata secondo verticali o orizzontali, il punto di partenza resta quel nucleo pittorico che era stato elaborato in passato. Nucleo che ormai è chiaramente un modulo (senza ambiguità, ripeto), particolare isolato e ingrandito di una vecchia intuizione e formazione, ma che arriva a diversità di significati sia per la sua diversa collocazione, sia perché ripetendosi in una serie costruisce una nuova immagine. Ed anche in questo caso la costruzione, pur sempre ottenuta per mezzo della tecnica serigrafica, evita gli schematismi sia formali (dei triangoli e dei quadrati), sia del colore, ma soprattutto quelli di una assuefatta condizione. Ancora una volta, quindi, Nuvolo è positivamente controcorrente ed impegnato a dimostrare la validità e la necessità di un'**invenzione**, nel senso antico e pur sempre attuale del termine.

*Roma, Ottobre 1971*

## **CESARE VIVALDI**

Nuvolo è stato tra i protagonisti della giovane avanguardia romana degli anni cinquanta, uno dei più vivi di quegli artisti – allora tra i venti e i trent'anni, all'incirca – che cercavano un proprio spazio, una propria definizione personale, nel campo non facile delle tendenze del momento. Un momento in cui, oltre la chiassosa polemica tra astratto-concreto e realismo, si elaboravano alcune delle esperienze centrali della nuova arte italiana; quelle raccolte intorno alla fondazione Origine e poi alla rivista « *Arti visive* ».

Nuvolo, di Città di Castello come Burri e di Burri pittoricamente assai legato, si formò appunto alla scuola di « *Arti visive* », e sulle pagine della rivista alcune sue opere furono presentate per la prima volta nel 1954 da uno scritto di Emilio Villa. La personalità culturale e pittorica di Nuvolo, sempre piuttosto appartata ma mai periferica, con la sua amicizia per Burri e Colla, e insieme per Cagli e anche per i propri coetanei di formazione diversa come Dorazio e Perilli, non va vista però soltanto in ambito post-burriano.



La sua pittura « deriva » da quella di Burri – alla quale è legata nell’uso dei materiali e, spesso, negli schemi impaginativi – verso esiti assai personali, lirici e elegiaci anziché drammatici con una cromia sommessa e delicata, a volte rotta dagli squilli improvvisi degli interventi serigrafici. È una pittura che si apre, comunque, a possibilità neodadaiste, culturalmente affiancata quindi all’arte di Colla e già « oltre » non dirò Burri (che senso avrebbe un’affermazione del genere?) ma il “burrismo”. Ecco allora Nuvolo esporre nel 1958 alla Tartaruga, in quel momento la vera fucina dell’avanguardia romana, e nel 1959, nella stessa galleria, partecipare a una memorabile mostra polemica della « Giovane Pittura di Roma », insieme a Scarpitta, Perilli, Novelli, Carla Accardi, Sanfilippo, Bignardi, Rotella, Marotta e Buggiani, con un quadro davvero degno di nota, nel quale allo schema burriano si sovrapponeva l’impronta di un ferro da stiro: gesto neodadaista tipico, poiché l’uso di quella stoffa marchiata a fuoco, contrassegnata cioè da un precedente intervento umano, era già un modo di appropriazione del reale. Non sta a me parlare della lunga assenza di Nuvolo, durata oltre un decennio, dalla scena artistica, cosa che penso riguardi più l’uomo che non il pittore, né del suo recentissimo “rientro” e della sua nuova pittura serigrafica e modulare, della quale si è beninteso occupato Enrico Crispolti presentandolo in catalogo al Piattelli nel giugno di quest’anno. La presente occasione, la quale ha il grande merito di riproporre un ventennio di attività artistica di Nuvolo, seppure per sommi capi, mi valga solo per puntualizzare ciò che trovo essenziale nel suo operare: stato sempre centrale, sempre inseritosi nel vivo dei fermenti rinnovatori che hanno agitato la cultura romana per tanti anni.

*Roma, Ottobre 1971*