

Germano Celant, “Nuvolo una storia di materie” in
Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965,
catalogo della mostra, Di Donna Galleries, New York, 2017-2018

Roma – New York

Il trasferimento di Nuvolo da Città di Castello a Roma, nel 1950, coincide con un potente avvicendamento culturale tra la capitale italiana e New York¹. Il dialogo è bifronte perché basato su una ricerca reciproca, per cui i due centri, interagendo fra loro, rendono simultanee autonomia ed eteronimia, libertà e illibertà del proprio procedere, così che l'uno si rispecchi e si integri nell'altro. Pertanto l'arte italiana è debitrice dell'arte americana quanto questa lo è nei confronti dei promotori e degli artisti che hanno vissuto in Italia. Tra questi ultimi Irene Brin che, con Gaspero del Corso, apre a Roma nel 1946 la Galleria L'Obelisco, spazio dedicato alle ricerche visive internazionali. Il ruolo di Brin è cruciale perché legato a “Harper's Bazaar” e a “Vogue”, attraverso cui la scrittrice e giornalista veicola notizie sui protagonisti dell'arte sperimentale internazionale. Con del Corso, già nel 1948, rivolge il suo sguardo di mercante ad Alberto Burri e Afro. Organizza due mostre itineranti dedicate ad artisti italiani in collaborazione con l'American Federation of Arts (AFA)², e nel 1953 presenta “Scatole e Feticci personali”, prima personale in Italia e in Europa di Robert Rauschenberg. A questa proiezione verso l'America corrisponde da parte degli artisti e delle istituzioni americane una “scoperta” dell'Italia, non solo quale paese turistico ma come ambiente dalle profonde radici culturali, per uno sviluppo creativo e informativo. L'Italia, oltre a possedere un immenso patrimonio storico, era il paese dove si svolgeva la più importante manifestazione artistica del momento, la Biennale di Venezia, luogo della “santificazione” internazionale dell'arte. Qui, nell'edizione del 1948 (la prima dopo la guerra), Peggy Guggenheim presenta la sua collezione, dai surrealisti a Mark Rothko. Quest'ultimo sarà invitato in Italia nel 1950 quale vincitore del Prix de Rome, già assegnato nel 1948 a Philip Guston, con relativa residenza nella capitale italiana. Uno scambio d'attenzione che nel 1949 porta, sull'altro lato dell'Oceano, all'esposizione “Twentieth Century Italian Art” al Museum of Modern Art di New York; curata da Alfred H. Barr Jr., la mostra presenta, oltre al futurismo e alla metafisica, le opere dei giovani Afro, Corrado Cagli, Toti Scialoja e Lucio Fontana. Un transito di incontri e di contatti, di scambi e di prestiti d'opere che sollecita anche il mercato, così da registrare, l'anno dopo, l'apertura della Catherine Viviano Gallery in uno spazio nella 57th Street appartenuto a Julien Levy, prestigioso mercante dei surrealisti. La galleria di Viviano si dedicherà quasi esclusivamente agli artisti italiani come Afro, Renato Birolli, Cagli, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato e Scialoja, e riuscirà a collocare l'arte italiana presso collezioni importanti, quali il Museum of Modern Art e il Solomon R. Guggenheim Museum di New York e la Barnes Collection di Philadelphia. Sempre nel 1950 nel Padiglione degli Stati Uniti alla XXV Biennale di Venezia sono presenti lavori di Jackson Pollock, Willem de Kooning e Arshile Gorky. In concomitanza Peggy Guggenheim organizza, al Museo Correr, la prima personale europea di Pollock e afferma il suo interesse ad occuparsi e a collezionare giovani artisti italiani, come Tancredi Parmeggiani. Fra gli artisti, fondamentale per lo scambio tra le due sponde dell'Oceano Atlantico è Burri, la cui presenza negli Stati Uniti data dal 1953 con le personali alla Frumkin Gallery di Chicago e, a New York, alla Stable Gallery di Eleanor Ward, con la direzione di Conrad Marca-Relli. Nel 1954 espone alla Galleria L'Obelisco, cui seguono, nel 1955, la sua partecipazione a “The New Decade: 22 European Painters and Sculptors” al Museum of

Modern Art, un'altra personale alla Stable Gallery e l'uscita della prima monografia dedicatagli da James Johnson Sweeney, direttore del Solomon R. Guggenheim Museum. Nel 1957, sempre a Roma, all'Obelisco, propone le sue prime Combustioni su legno e su carta, per arrivare al 1959, con un'esposizione alla Galleria La Tartaruga.

Nella costante tensione a mediare tra una concezione dell'arte come modello ideale e una visione più laica e riferita all'umano, Burri – punto di riferimento linguistico per Nuvolo, che lo vede operare prima nella loro città natale e poi nello studio di via Margutta – ha sempre definito la pittura in maniera concreta e materiale, sottoposta alle vicende del tempo. Le sue tele, sin dal 1948, si sono ricoperte di abrasioni e di strappi, di pezze e di buchi, di rattoppi e di muffe, di cicatrici che cucite insieme hanno formato una pelle corrosa dai venti e dalle acque. Nulla di liscio o di levigato, di astratto o d'innaturale, ma una vissuta e intensa partecipazione all'esistenza delle cose e delle materie comprendente l'arco dalla vita alla morte di un vedere, quale segno e simbolo di cultura. I suoi collage del 1948, fatti di catrami e di smalti, mostrano il piacere del concreto. Lasciano cadere ogni elucubrazione, compresa quella delle giustificazioni letterarie, per esaltare i vari strati e livelli dell'esistere materico. Sono “corpi” che crescono, come il *Gobbo*, 1950 (ill. 1), dove la pelle si aggetta e perde la sua funzione di supporto passivo per affermarsi quale materia organica e vivente in movimento. L'immagine di tensione verso l'esterno attesta il desiderio di Burri di rendere “ardente” la pittura, facendola impaziente rispetto ai suoi limiti di superficie. Se si contestualizza il *Gobbo*, si potrebbe dire che l'artista italiano si accorge della stasi materica implicita nel gesto di Pollock, che produce solo un magma “superficiale” il cui caos è angoscioso riflesso dell'individuo, e quindi, ripercorrendo il furor di Tintoretto, affronta il peso, gli intrecci, il calore e l'ingombro dell'immagine. Nei suoi lavori il mondo delle cose emerge incentrato su se stesso, senza giudizi di valore che gli sono estranei, comprese le stesse dichiarazioni dell'artista: “Le parole”, afferma nel 1955, “non mi sono d'aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è un'irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione. È una presenza nello stesso tempo imminente e attiva. Questa è quanto essa significa: esistere così come dipingere”³. È la “parola” della materia a contare sul silenzio dell'essere umano: essa è un processo continuo, reificante, pieno di effetti. Non si lamenta né suscita speranze, non dubita dell'esistenza, ma è una segreta forza la cui energia sopravvive all'anonimato. Mettendola in scena sulla superficie, piatta o modificata, Burri sottolinea la necessità di conoscerla, di farla parlare, senza riserve. È quindi la materia, negli anni successivi al dramma della seconda guerra mondiale, a tormentarsi. Si pensa e si mostra con le sue ferite e i suoi drammi. Innalza muraglie di colore e di stoffa, si presenta colma di sé, ostentando la sua “bellezza” di cosa abbandonata. Si potrebbe credere che per Burri la salvezza non sia nell'essere umano ma nella sensibilità delle materie, oppure nell'amore per esse. Un amore che per manifestarsi porta alla sofferenza, va verso la morte. Per tale motivo i sacchi, i ferri o i legni si torcono, escono dal loro nulla e si rivoltano, non sono una materia extra-artistica né una super-materia pittorica; piuttosto, sono ciò che sono, passano e periscono nel proprio essere, come un'esistenza qualunque.

Non è soltanto Burri il fulcro del dialogo fra Roma e New York; se alla sua opera si deve l'impronta linguistica su una generazione italiana e americana (specialmente Rauschenberg), è ad Afro che, per i suoi viaggi e i suoi contatti epistolari e sociali, bisogna guardare per capire lo sviluppo dei rapporti, intensi e proficui, che artisti, galleristi e critici hanno instaurato tra le due città. Negli anni trenta l'artista friulano, giovanissimo, si trasferisce a Roma dove prende studio in via Margutta; è il primo, nel 1948, a essere invitato da del Corso a esporre alla Galleria L'Obelisco, ed è il primo a stabilire contatti con Venezia, in particolare con Peggy Guggenheim e attraverso di lei con il mondo dell'arte e della critica americana, tanto che il suo lavoro è sempre presente nelle grandi collettive che, dal 1948, si tengono a New York. È ad Afro che Viviano

guarda come referente informativo per quanto concerne gli artisti italiani da esporre nella sua galleria, mentre gli dedica numerose personali, la prima nel maggio 1950, occasione per l'artista di un lungo soggiorno a New York durante il quale arriva a conoscere a fondo il mondo degli espressionisti astratti, da de Kooning a Franz Kline, da Robert Motherwell a Marca-Relli. Grazie a questo rapporto costante con la galleria Afro è presente in molte raccolte americane, da quella di Helena Rubinstein alla Barnes Collection, recensito da critici come Dore Ashton e riprodotto in riviste quali "Arts Digest" e "ARTnews". Il riconoscimento massimo al lavoro di Afro arriva però in Italia dove, alla XXVIII Biennale di Venezia del 1956, l'artista riceve il premio quale migliore pittore italiano, seguito nel 1960 dal Guggenheim International Award. Tuttavia la sua tensione a disincagliare l'arte italiana dal provincialismo non si placa con questi successi personali. Nel 1955 a New York sollecita alla Viviano una mostra di Scialoja, che si terrà nell'ottobre dell'anno seguente (ill. 3), mentre a Roma, consapevole del graduale spostamento di energia dalla storica Galleria L'Obelisco alla nuovissima Galleria La Tartaruga, diretta da Plinio De Martiis, collabora a rendere quest'ultima un punto di riferimento internazionale. Impostata all'inizio su Mario Mafai e la Scuola Romana, da Scipione ad Antonietta Raphaël, gradualmente la galleria dirige i suoi interessi verso l'informale italiano e le nuove generazioni, dal Gruppo Origine al Gruppo Forma, mettendoli in relazione con i protagonisti dell'espressionismo astratto americano. Nel 1955 mostra Salvatore Scarpitta; nel 1957 Piero Dorazio, appena rientrato dagli Stati Uniti, Leoncillo, Giulio Turcato ed Ettore Colla, mentre intreccia in una collettiva de Kooning, Afro e Marca-Relli; nel 1958 ospita una personale di Kline e una di Cy Twombly e riunisce in esposizione Afro, Giuseppe Capogrossi, Pietro Consagra, de Kooning, Kline, Marca-Relli e Matta. Una rete di presenze e di scambi che richiama subito l'attenzione di gallerie come quella di Leo Castelli, che dal 1957 opera a New York con artisti come Rauschenberg e Jasper Johns ma anche con l'italiano Angelo Savelli (ill. 4), e quella di Ileana e Michael Sonnabend che, nel 1961, si recano a Roma con l'intento di stabilire un loro spazio – che poi apriranno definitivamente a Parigi nel 1962 con la mostra di Jasper Johns – e tramite De Martiis si interessano a Mario Schifano. Anche l'artista Scarpitta (ill. 2) e il collezionista Giorgio Franchetti svolgono un'importante funzione nei rapporti fra New York e Roma: il primo sarà invitato a tenere nel 1959, dopo Capogrossi e Savelli, e dopo tre mostre alla Tartaruga, una personale da Leo Castelli; il secondo risulterà il tramite per l'arrivo sul mercato italiano, con il suo viaggio a New York nel dicembre del 1957, di importanti opere di Rothko e Kline, che entreranno poi nella collezione Panza di Biumo di Varese, e diventerà anche – insieme a De Martiis – il grande e personale sostenitore del lavoro di Twombly, stabilitosi in Italia nel 1957.

In questo clima di continui scambi e forti presenze si colloca Nuvolo, che partecipa a questi accadimenti e ne è anche protagonista sia durante la sua permanenza nello studio di Burri in via Margutta, che dal 1950 è un crocevia attraverso cui incontrare Cagli, Colla ed Emilio Villa, sia collaborando dal 1954 ad "Arti visive", la rivista della Fondazione Origine a cui contribuiscono con i loro scritti personalità internazionali come Willem Sandberg, all'epoca curatore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, e il critico inglese Lawrence Alloway, per la quale Nuvolo realizza copertine in serigrafia (ill. 11). La frequentazione di questo gruppo d'intellettuali, artisti e filosofi gli permette di essere costantemente informato sulla circolazione di idee e di immagini in ambito nazionale e internazionale, anche in relazione alle attività delle gallerie e dei musei più impegnati nella divulgazione dell'arte attuale, a partire dalla Galleria Numero a Firenze, diretta da Fiammo Vigo ed estremamente attiva in ambito contemporaneo, tanto da esporre artisti come Öyvind Fahlström, Almir Mavignier, Mario Nigro ed Emilio Scanavino.

Ma il maggiore promotore dell'opera di Nuvolo è Villa, personaggio fondamentale per le vicende sperimentali dell'arte italiana poiché, dal 1949, ha l'ardire di contrastare la visione accademica

degli storici dell'arte con uno scritto su Matta, e prima di molti critici difende e sostiene l'arte contemporanea internazionale. Inoltre intrattiene contatti diretti con la cultura visiva opposta al "realismo" e si avventura a scrivere, primo fra tutti, su Fontana (ill. 5), e dal 1951 sugli emergenti Burri, Capogrossi, Colla e il giovane Mimmo Rotella, intrecciando i modelli letterari alle interpretazioni linguistiche⁴.

L'incontro di Nuvolo con il poeta, filologo e scrittore, avvenuto durante le sue visite allo studio di via Margutta durante l'inverno 1950-1951, si concreta in un dialogo sul metodo tecnico e sui risultati controllati e vigili indotti dall'uso serigrafico, che Nuvolo adotta dal 1951. È Villa che conia il termine "serotipia" per definire il suo lavoro, ovvero "pittura con i mezzi della serigrafia, o silk-screen, ma condotta nei limiti dell'esemplare unico e irripetibile"⁵. Un'attenzione teorica e critica che prosegue per anni, documentata da diversi interventi in riviste, come "Arti visive", e in cataloghi, dal 1954 fino al 1972⁶. Così, dopo la partecipazione di Nuvolo, nel 1954, alla "Mostra nazionale arte non-oggettiva" – termine connesso alle esperienze pittoriche astratte che andavano, storicamente, da Paul Klee a Vasilij Kandinskij, da Kazimir Malevič a Georges Vantongerloo – alla Galleria Numero insieme a Carla Accardi, Capogrossi, Nigro, Achille Perilli, Savelli, Emilio Vedova e altri, nel 1955 Villa presenta con un testo in catalogo la sua prima personale, con carte serigrafate e Serotipie, alla Galleria delle Carrozze a Roma. A questa seguirà un'altra personale alla galleria della Vigo, con un testo di Cagli, e la partecipazione al "Primo salone d'estate" alla Galleria San Marco di Roma, rassegna ideata da Villa e Cagli in cui espongono i protagonisti della scena romana: fra gli altri, Burri, Dorazio, Amerigo Tot e Turcato. Alcuni di questi e altri, come Scarpitta e Rotella, saranno presenti con Nuvolo l'anno successivo a Palermo nella mostra "Le correnti orfiche".

Oltre a Villa, il supporto a Nuvolo perviene da De Martiis che, nell'ottobre del 1957, per la prima volta propone l'artista alla Tartaruga, in una collettiva insieme a Dorazio, Perilli, Scarpitta e Ugo Sterpini, e nel marzo 1958 presenta in una personale, con un testo di Villa in catalogo, i suoi Bianchi-Collages, tele elaborate su fondo bianco sulle quali incolla frammenti serigrafici (ill. 19). Il contributo di Nuvolo rientra nella "politica artistica" della galleria, che in questi anni si apre a un'arte non informale e più oggettuale. Gli interessi espositivi si rivolgono ai protagonisti di un "grado zero" della pittura, un procedere artistico che tende a eliminare e ad azzerare tutte le tecniche tradizionali, sostituendo il ricorso a pigmenti colorati con materiali primari – dalla tela grezza al metallo e alle componenti minerali – e la pratica del "dipingere" mediante pennello con strumenti dall'effetto estetico che fanno ricorso al fuoco e alla pioggia, Yves Klein, o al caolino che si raffermava, senza l'intervento dell'artista, Manzoni, così da ottenere un oggetto impersonale, tratto dal flusso di vita delle materie stesse. La mostra "Giovane pittura di Roma", nella galleria di De Martiis nel febbraio 1959, allinea Accardi, Umberto Bignardi, Gino Marotta, Novelli, Perilli, Antonio Sanfilippo, Scarpitta, Rotella e Nuvolo, i quali si connotano per l'appropriazione di realtà materiali, dal manifesto ai frammenti di vita, che sono immessi sulla superficie della tela, come le strisce serigrafiche su fondo bianco o le tele cucite di Nuvolo. Le ipotesi sono l'assunzione del reale, invece della sua rappresentazione, quanto l'autoaffermazione dell'arte, che – condivisa con i contemporanei milanesi, da Enrico Castellani ad Agostino Bonalumi – dichiara il quadro o la scultura entità autonoma, segnata il meno possibile dall'azione dell'artista.

Tale cambio di segno vede l'artista non imporsi sulla "cosa", ma l'inverso: l'oggetto si rende indipendente. Così l'informale e l'espressionismo astratto lasciano il campo a un'arte oggettuale che va dal New Dada americano al Nouveau réalisme francese. Tendenze che in Italia trovano sviluppo nella capitale dal 1960, nella Scuola Romana: Franco Angeli, Jannis Kounellis, Giosetta Fioroni, Schifano, Cesare Tacchi e Tano Festa.

La comunicazione sempre più stretta fra Roma e New York, in un gioco di assimilazione e di conquista, contribuisce ad avviare un'apertura reciproca. Le gallerie italiane espongono gli americani, i musei e le istituzioni in America assumono iniziative espositive sulle vicende estetiche in Italia. L'evoluzione riguarda anche i collezionisti, in particolare Peggy Guggenheim che, con la sua Fondazione a Venezia, è attenta alle vicende italiane. Nel 1958, tramite De Martiis, acquista opere di Nuvolo che, nel 1961, dona al Museum of Fine Arts di Boston e all'Atlanta Arts Association, oggi High Museum of Art. Queste due istituzioni non sono le uniche a interessarsi all'artista: nel 1957 Nuvolo è tra gli italiani selezionati da John Gordon, Curator of Painting and Sculpture al Brooklyn Museum, per la mostra "Trends in Watercolor Today, Italy-United States" con, tra gli altri, Afro, Burri, Colla, Rotella, Scialoja e Vedova; tra il 1959 e il 1960 partecipa alla mostra itinerante in nove città americane "Contemporary Italian Drawing and Collage", organizzata dalla American Federation of Arts; nel 1960 è presente nella collettiva "Contemporary Italian Art" presso l'Illinois Institute of Design di Chicago assieme ad Accardi, Afro, Burri, Capogrossi, Castellani, Colombo e Consagra. Data al 1963 la sua partecipazione a "Eight Contemporary Artists from Rome" al Minneapolis Institute of Art, organizzata da Topazia Alliata, con Accardi, Fabio Mauri, Mohamed Melehi, Lucio Pozzi. Una visibilità dell'arte italiana e di Nuvolo negli Stati Uniti che, storicamente, si chiude con lo "strappo" e la chiusura informativa connessi al premio internazionale per la pittura assegnato a Robert Rauschenberg alla XXXII Biennale di Venezia del 1964. Un evento che segna il trapasso di leadership artistica dall'Europa all'America, con la conseguente caduta di ogni dinamica di scambio, al fine di una totale acculturazione della seconda sulla prima e con la consacrazione della Pop Art, primo stadio di una dominazione culturale mondiale.

Nuvolo's Journey

Giorgio Ascani, nato nel 1926 a Città di Castello in Umbria, sin da bambino tramite i genitori tipografi respira il mondo del colore e della stampa. Sviluppa precocemente un talento manuale che lo porterà, dal 1943, ad eseguire lavori di decorazione, di ornamentazione e di restauro, pratiche che interrompe nel 1944 quando si unisce alla Resistenza antifascista nella Brigata Proletaria d'Urto "San Faustino" operante nell'Alta Valle del Tevere, prendendo il nome di battaglia di Nuvolo. Nel 1949, dopo alcune sperimentazioni condotte nella Scuola Tecnica Industriale per le Arti Grafiche di Città di Castello, è invitato da Burri a collaborare a un affresco parietale a Roma, un'opera che, insieme ad altri interventi pittorici per scenografie teatrali, lo mette in contatto con la rinascita nel dopoguerra del mondo dell'arte italiana. L'effetto di tali esperienze lo porta, nel 1950, a trasferirsi nella capitale, dove per mantenersi fa l'incisore fotografico. Qui, nello studio di via Margutta, comincia a produrre i primi esperimenti visuali con la serigrafia, cercando di ampliarne il risultato tecnico così da ottenere un effetto pittorico, la "serotipia", che si avvicina alle esperienze informali dell'epoca.

Nel 1950 il clima culturale in Italia è ancora impregnato della tragedia della seconda guerra mondiale e fortemente segnato dal fallimento legato all'immane catastrofe storica. Tuttavia la spinta sociale ed economica è rivolta a una ripresa che coincide con un nuovo corso delle arti. La pittura e la scultura, accanto a una visione neorealista, affiancano un procedere informe e gestuale, bruciano ogni assunzione di forma e di racconto, e lavorano su una dimensione vissuta e personale, contraria all'input politico, sia di sinistra sia di destra. Tale strappo, che intreccia la valorizzazione dell'istante creativo con la memoria dell'inconscio e il fremito del corpo, si deve anche all'informazione che perviene in Italia sulle nuove espressioni estetiche, in particolare Pollock. Le prime notizie sul suo contributo dirompente arrivano attraverso Peggy Guggenheim

che nel 1948 si trasferisce a Venezia, oppure tramite artisti come Cagli, che vive ed espone in America, o come Marca-Relli che lavora periodicamente a Roma a partire dal 1948. Tuttavia la sua scoperta pubblica avviene, nel giugno del 1950, in occasione della XXV Biennale di Venezia, quando presenta, selezionato da Alfred H. Barr insieme ad altri cinque artisti, tre enormi dipinti, tra cui Number 1A, nel Padiglione degli Stati Uniti. Un impatto che si rinforza, nel luglio, con la sua antologica di venti pitture, due gouache e un disegno, tutti provenienti dalla collezione di Peggy Guggenheim, al Museo Correr di Venezia⁷. La mostra, recensita e introdotta in catalogo da Bruno Alfieri, che descrive il lavoro come “chaos... absolute lack of harmony [...] complete lack of structural organisation [...] total absence of technique, however rudimentary [...] once again, chaos. [...] By comparison with Pollock, Picasso, poor old Pablo Picasso, looks like a placid, conformist painter of the past”⁸, verrà trasferita in seguito, in forma ridotta, alla Galleria del Naviglio di Milano.

A Roma, Nuvolo entra nel circuito professionale dell'arte. La sua frequentazione di Villa, Burri, Colla e del Gruppo Origine, con le relative informazioni sulla situazione internazionale, lo spinge a tentare un approccio alla pittura. Le radici delle prime sperimentazioni affondano nella sua esperienza tipografica. Dal 1951, come testimonia Villa⁹, stende uno strato di nitrocellulosa, a cui aggiunge colori a olio o a tempera, su superfici di piccolo formato così da ottenere effetti di macchia e sgocciolatura simili al dripping di Pollock (ill. 7, 8). Un risultato informale che si attua non mediante la casualità del gesto automatico di stendere il colore, ma tramite il controllo ottenuto attraverso la vigile stesura meccanica. Le immagini riecheggiano insieme astratto-informali che, pur agganciandosi alle ricerche italiane, da Dorazio a Savelli, hanno forti analogie con i magmi cromatici che provengono dall'America, specialmente dall'Action Painting, e dall'Europa, come i grumi di Wols (ill. 9), che espone alla Galleria Il Milione di Milano nel 1949¹⁰.

Tuttavia la tecnica è diversa: Nuvolo inventa e sperimenta la serigrafia adottando un sistema artigianale¹¹, macina i pigmenti, da ossidi di metalli, e li miscela con resine e solventi al nitro per creare inchiostri a cui aggiunge colore a olio o a tempera. L'effetto è di stratificazione. Rispetto al gesto tracciato sulla tela, dal buco di Fontana al segno di Kline e di Mark Tobey, l'intervento di Nuvolo nelle Serotipie è orientato verso un'intenzionalità e un controllo, nonostante poi approdi a immagini informi che risultano caotiche. Analizzandole – a partire da quelle a oggi conservate, che datano dal 1952 – si nota una forte consistenza dell'impalpabile serigrafico, una densità magmatica del risultato (ill. 10). È un desiderio accentuato e del tutto particolare di esaltare la materia cromatica, quasi un interesse non solo visivo ma tattile. È uno spessore che si connette con la trasposizione sulla tela di una pittura fluida, quale quella coltivata liberamente nelle Muffe di Burri (ill. 87). Nella loro stesura, Nuvolo usa il supporto – carta o carta e celotex o carta e truciolato – come un crogiuolo dove il colore, perduta la sua fissità e compattezza, rinnova la sua esistenza, si scopre un elemento attivo. Il risultato è un'immagine straziata e macinata, effervescente e viscerale, come una forza dal basso della stesura manuale, che si fa accicante. Scorre come un fiume o erompe come un diluvio sulla superficie. È energia e tormento della “possibile” figura, come nel successivo e spettacolare linguaggio di Gerhard Richter. Evidentemente la scala è diversa, ma fa percepire la violenza corrosiva di un gesto che lavora sulla stratificazione e sulla cancellazione del racconto a favore della materia nucleare, il colore, che costituisce la pittura.

È un immaginario che viene dal “ventre”, tanto che, nelle Serotipie, è condotto su una dimensione ridotta, quasi l'artista volesse continuamente, momento dopo momento (sono centinaia e centinaia), appuntare, togliere e cancellare la figura, dissolvendola (ill. 108, 109). È un processo tipico di quegli anni, dove l'informe opera per purificare il territorio linguistico dell'arte da ideologie e narrazioni, dal politico al propagandistico, per corrodere l'aspetto mimetico rap-

presentato dal “doppio” realistico, e far entrare la pittura in una materialità pulsante. È la presa di coscienza, anche in Nuvolo, di una dimensione genetica del formare artistico, che da Roma a Milano, da Leoncillo a Fontana, si mette a lavorare sugli embrioni del processo pittorico e scultoreo. Ci si focalizza sul gesto e sull’azione, sul magma in fieri delle materie, quanto dei segni primari. Si riparte da zero, dalla carne alla macchia, dalla limitazione della superficie e dello spazio all’apertura all’assemblage libero e irrazionale. Si scatena un informe diffuso e continuo, che è perlustrazione sugli elementi del fare arte.

Intuitivamente Nuvolo capisce, nella sua vicinanza al costruire di Colla e di Cagli, che la primitività del dipingere va raffreddata e ridimensionata. È convinto dell’importanza del fare libero e personale, dove il lavoro diventa una “traccia” esistenziale, ma risente già di un pensiero che solleva dubbi sull’atto spontaneo. Lo strumento di questa presa di distanza è la serigrafia, che permette di “filtrare” e quindi “spersonalizzare” l’intervento artistico. Attraverso un produrre neutrale e indifferente, che non è più il ricorso alla carica emotiva ad alto dispendio dell’artista, ma il disvelamento delle tracce, in questo caso “senza forma” – come sarà per Andy Warhol nei *Piss Paintings*, 1977-1978, nei quali, con irriverenza e ironia, il dripping si tramuta in pissing – dell’esistente banale e quotidiano, preso dalla vita e dai media.

Nuvolo produce l’apparizione di una “cosa” che evita l’inconscio e la psiche, ma riflette soltanto la luce artificiale e la stratificazione del colore. È uno spostamento d’attenzione dall’eccezionalità e dall’eccesso di esaltazione dell’individualità creativa alla produzione uniforme, e perciò anche noiosa, che regola il mondo seriale del consumo. In un certo senso l’intento inconscio è quello di togliere ogni sacralità e ogni unicità alla pittura, così da dissolverne l’aura, rendendola simile al risultato di una catena di montaggio industriale. Inoltre l’opera rientra in quel processo di autodefinizione, libera dall’intervento della persona, che dal 1957 identificherà il lavoro di artisti come Manzoni e Scarpitta, i quali lasciano all’opera il compito di determinarsi in via definitiva attraverso l’essiccamento delle superfici di caolino o gli intrecci di stoffe.

È in tale direzione che va inteso *Scacco matto*, 1953 (ill. 14), un grande collage di carta dipinta su tela che immette una “griglia” che è una deviazione alla regola dell’informe, per cui al disfacciamento e all’informe succedono nuovamente la costruzione e la forma. Nuvolo, in ragione della sua esperienza tipografica e grafica, connessa all’impaginazione e quindi a una struttura geometrica, anziché cartografare la traccia sporca e decomposta, quasi insozzata, del colore, la neutralizza organizzandola secondo uno schema a scacchiera. Le dà ordine e pulizia, quasi in risposta al carattere distruttivo che si sta sviluppando attraverso le disseminazioni materiche di Jean Fautrier o i *décollages* di Rotella (ill. 12, 13). Nuvolo riformula, in questa serie chiamata Scacchi, la presenza delle masse lineari dell’informale e dei “nucleari”¹², ritagliandole così da conferire loro un’organizzazione (ill. 128, 129). Crea un pattern, quasi si rendesse conto del pericolo “decorativo” connesso al procedere “a macchie”: “collages di resti serigrafici a base geometrica (rettangolari o quadrati) in cui la policromia [...] consente un’unità finale all’immagine”¹³. La fusione tra informe e struttura gli procura, già dal 1954, l’attenzione della Vigo e trova successivo riscontro nel libro d’artista *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Emilio Villa (Sì, ma lentamente)*, edizioni La Palma, Roma, che, fino al 1971, diventerà una serie: le esoadizioni. La collaborazione con il filologo e poeta, con la sua scrittura strutturata, può essere stata uno stimolo, in relazione anche alla storia della poesia visiva, ad esempio Karel Teige, per l’abrogazione del “disordine” e l’immissione di un ordine geometrico, che è anti-naturale e anti-reale. I riquadri, non creando prospettiva né paesaggio, evidentemente s’ispirano alla griglia mondrianea, che era stata anche il punto di riferimento di Burri, il quale aveva sostituito la materia grezza, il sacco, al colore. Nuvolo la usa con l’intento di appiattare le qualità fisiche del suo intervento sulla superficie. Cerca di evitare il rilievo materico, comprese le pietre di Fontana, per esaltare

l'essenzialità del frammento di carta serigrafata: la sua materia. Il ripetersi della forma coincide con la frenesia a produrre le Serotipie, come se il loro "astratto" conducesse al concreto, il loro vuoto al pieno in cui la pittura è rigenerata e guadagna una vita connessa al mondo delle cose e non alla cerimonia tradizionale del dipingere.

Come per altri artisti di valore internazionale che si affermano nel dopoguerra, in Italia da Dorazio a Pinot Gallizio, in Francia e Spagna da Fautrier ad Antoni Tàpies e Manolo Millares (ill. 163), e negli Stati Uniti da Addie Herder (ill. 105) a Marca-Relli (ill. 15), a interessarlo non è la gestualità ma le miscele di smalti e cellulose, così da ottenere superfici mosse, ma non segnate dalla mano. Tale aspirazione a risolvere la contraddizione dell'innesto tra informe e forma, ma anche a offrire una logica per argomentare sulle materie o sulle immagini, non è lontana dalle successive sequenze di quadrati e di rettangoli che, nell'ambito del New Dada americano, informano le scacchiere di Jasper Johns in *Gray Numbers*, 1958, e di Bruce Conner in *Untitled*, 1954-1961 (ill. 16), e dal 1957 danno avvio agli *Achrome* di Manzoni (ill. 17) oppure dal 1959 alle imprese strutturaliste e optical del Gruppo Zero e dell'arte cinetica di Gianni Colombo, del Gruppo N, del Gruppo T e di Julio Le Parc. Mentre continua a realizzare "varianti" delle Serotipie e degli Scacchi, l'artista produce un'interessante eccezione: *Senza titolo*, 1956 (ill. 18), collage di carta dipinta e cartone su legno. Proseguendo nel suo percorso verso un'inespressività antitetica all'espressione singolare e gestuale, Nuvolo realizza qui un grande collage dalle caratteristiche riduttive ed elementari attraverso il trasporto di un'ampia superficie di cartone: la inchioda sul supporto di legno e lascia trasparire, a destra, una porzione di "scacco". La proposizione del pattern cartaceo, così com'è stato prodotto in fabbrica, con la sua modularità, diventa complementare alla costruzione della griglia serigrafica. È una ricerca di equivalenza tra due sistemi ripetitivi, il primo preesistente e il secondo creato, quasi Nuvolo stesse anticipando i suoi futuri interessi per una scientificità, distaccata e fisiologica, connessa, dal 1965 al 1992, con le nuove tecnologie nelle serie Oigroig, Modulari fino a Aftermandelbrot, e con l'apertura nel 1968 dell'Atelier di Serigrafia.

Senza titolo del 1956 si presenta anche come un "campo" continuo, così che la superficie dipinta si tramuta in piano opaco e compatto, preannunciando le successive serie dei Bianchi e dei Cuciti a macchina. Questi rappresentano un'uscita dall'oscurità delle Serotipie e degli Scacchi, riflettono la luce e risultano più liquidi e trasparenti, mentre la griglia si disfa e si distende liberamente. Dal 1957 Nuvolo inizia, con costanza e sistematicità, a proporre un rapporto di uguaglianza fra i ritagli serigrafici e il fondo bianco, di tela, che li ospita (ill. 203, 205). Punta verso la decomposizione degli scacchi e si avvia in direzione di una trascendenza cromatica che si differenzia dall'immagine soggettiva per affermarsi quale territorio pulsante, capace di altri contenuti e di altre strutture. Il riferimento è nuovamente a Burri e ai suoi Bianchi, 1952 (ill. 92), soltanto che qui i frammenti perdono fisicità e impatto materico, sono carte, sottili e leggere, quasi si attuasse un transito tra presenza e assenza: un fluttuare nel bianco limbo di tracce controllate e decifrabili. È un successivo passaggio verso il controllo procedurale, che significa concettualizzazione e sistematizzazione delle forme, su un piano tanto immateriale quanto materiale. In aggiunta l'artista tenta un'osmosi tra policromia e monocromia (ill. 204), con la prospettiva di avviarsi verso una condizione autoreferenziale, la superficie per la superficie, non più intrisa di tracce, informi o geometriche, ma sempre più liberata da queste. Attua una riduzione della proiezione immaginaria sulla tela a favore di un'attenzione all'esteticità del materiale puro, come la stoffa e la pelle di daino.

È l'avvio di una tabula rasa delle porzioni trattate in serigrafia, che continua nelle Serotipie per pervenire a una "lapidaria costituzione" della struttura geometrica o fluttuante nei cuciti. L'avvicinarsi a un azzeramento delle tracce serve a eliminare la mistica della trattazione personale della

materia cromatica e a immettere l'auto-affermazione del supporto che è la tela, la stoffa o la carta non lavorata, da intendersi non come vettore di altri segni ma come segno esso stesso, autonomo, quindi autoreferente. Così nel 1957, dopo alcuni esperimenti con collage di carta dipinta su tela (ill. 229), Nuvolo passa alla cucitura diretta di porzioni di stoffa, dai colori soffici, dal bianco al crema al marrone, in opere che nel 1958 ricevono l'attenzione di Peggy Guggenheim. L'assunzione del tessile quale medium pittorico, se si mette in parallelo e in competizione con Burri, ne prende le distanze attraverso la trasparenza e la leggerezza del materiale, così da rilevare l'importanza del "tagliare" e del "cucire". Il processo di tagliare segna il transito dal guardare al fare, si avvicina sempre più al collage materico fatto di porzioni di realtà, una realtà non costruita ma presa dal vero¹⁴. Significa affondare le forbici in una stoffa o in una pelle di daino e creare un'entità reale autonoma: un oggetto che non interpreta le cose, ma le costruisce e le produce. Il taglio mette fine alla "rappresentazione" tradizionale dell'immagine, la disintegra e la restituisce come una testimonianza del pensare e del fare dell'artista.

Negli anni seguenti Nuvolo continua a fendere la stoffa, di diversi colori, la frammenta e passa dal "dentro" del colore serigrafato al "fuori" della materia. Se ne appropria e spalanca la sua ricerca al mondo delle cose preesistenti. Le ingloba così da dilatare la sua visione estetica alla vita. Questo salto nel pieno della materia grezza è dovuto, come succede per altri artisti, da Marca-Relli a Scarpitta, da Savelli a Tàpies, alla necessità di trovare un nuovo ruolo, che non sia emotivo, al quadro: non solo "dipinto" ma entità auto-significante, un veicolo comunicativo della propria identità materiale. Attraverso questa ricognizione fisico-formale Nuvolo si affianca ad artisti come Bonalumi e Castellani che dal 1959, con le loro aggettazioni di tela, insistono sul valore "oggettuale" dell'arte (ill. 6). Nel 1958 Castellani scrive: "Le mie superfici in tela o in laminato plastico o altro materiale, plasticamente smaterializzate dalla mancanza di colore in quanto elemento di composizione, tendono a modularsi, accettano la terza dimensione che le rende percettibili; la luce è oramai strumento di questa percezione: vi sono abbandonate nella sua accidentalità, forma ed intensità contingenti. Ma non facendo più parte del dominio della pittura o della scultura e dell'architettura potendo assumere il carattere di monumentalità o ridimensionarne lo spazio, sono il riflesso di quello spazio interiore totale..."¹⁵. Un'aderenza all'arte come arte, professata e praticata da Ad Reinhardt a New York, dove i materiali non sono asserviti a un uso altro ma di per sé "without symbols, without objects, without associations, without allusions, without images"¹⁶. Venendo da un fare connesso con l'astrattismo, Nuvolo non rimuove la formalizzazione. Continua ad affidarsi alla griglia mondrianea e alle strutturazioni, seppur irregolari, di Burri, ma presenta già un atteggiamento "indifferente", facendo ricorso alla materia secondo una grammatica geometrica ottenuta attraverso un processo distaccato come la cucitura, che crea ai bordi dei ritagli, "labbra" aggettanti tridimensionali (ill. 266). Un operare sull'assenza dello strumento serigrafico, sorta di pennello tecnologico che azzerava le ragioni esterne, come scrive ancora Reinhardt: "l'arte pura ha [...] la propria ragione, la propria disciplina. Ha la sua integrità, e non l'integrazione di qualcun altro con qualcos'altro"¹⁷.

Con le stoffe, sottoposte a montaggio e cucitura, Nuvolo torna a una manualità primaria, tipica delle Serotipie inventate nel 1951. È un mettersi in sintonia con il recupero di una tradizione tessile che, nel 1956, trova al Museum of Modern Art di New York una riscoperta con "Textile U.S.A."¹⁸. Appare quale adeguamento all'interesse per le materie morbide e flessibili che si contrappone al graduale irrigidimento che sta affermandosi con le prime avvisaglie delle ricerche optical francesi, da Robert Jacobsen a Jesús Rafael Soto, presentate nella mostra parigina "Le Mouvement" alla Galerie Denise René nel 1955¹⁹, sempre più protese a utilizzare alluminio e plastica, tubi fluorescenti e motori. Inoltre, dal 1958, il filo che connette le parti di stoffa diventa per Nuvolo soggetto segnico: crea diagrammi e spartiti lineari, dall'andamento libero e poi

geometrico: percorsi grafici che si dispongono prima caoticamente, quasi dei sismogrammi, e poi con maggior precisione, nuovamente mondrianea, sulla tela trattata (ill. 20). È un altro controllo del caos che gli proviene dall'informale, sostituito qui con la rivelazione di un tracciato, mediante la macchina da cucire, che garantisce un ordine in cui si allineano simultaneamente chiarezza e precisione.

Rimane un'immediatezza meccanica, di purezza, integralmente ottica, che si nutre un disordine al fine di percepire la "logica" di un fare ordinato e impersonale: come se Nuvolo cercasse di intrecciare il dripping pollockiano con la prassi concettuale di lasciar cadere sulla tela o sulla superficie i *3 Standard Stoppages* di Marcel Duchamp (1913-1914), ottenendo un effetto non più casuale ma controllato, poiché attuato mediante la macchina da cucire.

Dal 1959 l'inserzione di pelle di daino conferisce all'insieme un andamento costruttivo geometrico – attestandosi al centro o al lato (ill. 265), in sequenza o a scacchiera – che, in alcuni casi, si scompone (ill. 21) e diventa fluido, operando sulla diversità dei colori e dei pattern della materia, avvolto solo sulle varianti cromatiche della stessa (ill. 275, 277). È un movimento di superfici che si affianca inconsciamente, seppur chiaramente determinato dalle esperienze di Nuvolo nella grafica, alla rinascita dell'arte concreta, teorizzata, nel 1960, da Max Bill e Max Bense e sostenuta musealmente nella mostra "Monochrome Malerei", allo Städtisches Museum di Leverkusen.

La coincidenza è forse dovuta all'intreccio fra macchinismo e interessi scientifici, che l'artista inizia a coltivare, e l'attenzione verso una spiritualità insita nel "sistema geometrico" degli artisti concreti e verso la luminosità dei metalli professata da Otto Piene e Heinz Mack. La materia grezza e primaria si afferma come "nuova" qualità cromatica. Non tende a rivelare l'io dell'autore, ma a valutare l'esteticità dei fenomeni e dei dati materici. È un avvio al "riscatto" di una pura esteticità delle cose, materie e immagini, che negli anni successivi troverà espressione nella Minimal Art e nella Pop Art, proseguendo fino all'Arte povera e all'Arte concettuale.

In Nuvolo questo procedere non è orientato allo scientismo ma al sensibilismo. La variazione fantastica delle materie colorate e delle loro combinazioni è garbata, quasi sentimentale. Produce strutture vitali, a volte organiche, che esaltano l'esistenza della materia scelta, al punto che questa presenta un'alta capacità di modificazione (ill. 270). Si aggetta e si muove, così da stabilire, all'interno, nuove forme; oppure trova nuove estensioni di eccitazione cromatica che, nel continuo del quadro, arrivano a possedere una propria esistenza: la materia inerte crea il pieno, assorbe la sensibilità dell'artista e il suo fare.

Per evitare il ripetersi della griglia, nei Bianchi-Collages l'artista lavora su una sequenza di strisce di tela e di carta su fondo bianco per suggerire un processo che si avvia all'infinito. Affronta il problema utilizzando la verticalità che definisce una struttura aperta a seguire. Lavora sulla disintegrazione della griglia, così da non avere centro o confine, per mettere invece in evidenza la luminosità del frammento in serotipia. Un consolidamento operativo che nel 1961 riguarda la stoffa, il fustagno e la pelle di daino, cuciti, che vengono "sublimati" dal formato verticale e dal procedere disordinato (ill. 294). Si fanno campo e striscia, territorio aperto e banda chiusa, di diverse materie, senza rispetto di equilibrio e di armonia, come negli Scacchi. In opere successive, per esempio *Senza titolo*, 1962 (ill. 301), la sequenza si assolutizza, trasformandosi in scansione di materie, tra pelle e pittura, in cui la porzione in serigrafia viene inquadrata, così da apparire quale citazione e frammento di memoria. Nello stesso anno, le strisce di diversa natura e consistenza si allineano, secondo varianti che vanno dal monocromo (ill. 302) al polimaterico e al policromatico: un metodo ripreso anche in *Soldatino blu* (ill. 299).

La costruzione in verticale si estremizza con la messa in tensione della pelle di daino di diversi colori, così da formare insiemi che non si lasciano intrappolare da coordinate e strutture, riget-

tandone la formalità costrittiva, e che si costituiscono quali esempi di una verticalità illimitata (ill. 22). L'effetto nelle Tensioni realizzate nel 1962 è dovuto alla sollecitazione dell'elasticità della materia, che è tirata dall'alto al basso, tramutando il lavoro in un campo di tesa energia. Negli anni a seguire Nuvolo continua a coltivare questo procedere rivolto ad amplificare la sensazione di un'arte solida e concreta, percepibile nella sua totalità di materia, dalla potenza espressiva autonoma. Ne esalta l'elemento fisico che risiede anche nel suo movimento interno, dalla tessitura al colore e all'elasticità, fuori da ogni utilizzo soggettivo e da qualsiasi purismo formalista che possano mettere in discussione la sua potenza.

Per concludere, l'avventura artistica di Nuvolo fino al 1965 svincola l'arte dalla sua condizione d'angoscia esistenziale, veicolata dall'informale italiano e dall'espressionismo astratto americano, per arrivare ad affermare l'essere autonomo dell'oggetto estetico. Il fine è quello di mantenere in vita l'arte attraverso la sua dimensione concreta e materica: un'attitudine che coinciderà con le ricerche visuali e spaziali a venire, tanto che dopo il 1965 l'artista continuerà le sue sperimentazioni tramite un approfondimento tecnologico, inedito e sperimentale. La storia continua.

Note:

¹ *Roma anni '60. Al di là della pittura*, a cura di Maurizio Calvesi e Rossella Siligato, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre – 15 febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma 1990; Germano Celant e Anna Costantini, *Roma–New York 1948-1964*, Charta, Milano 1993; *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Claudia Terenzi, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 gennaio – 27 maggio 2002), Skira, Milano 2002; *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, a cura di Francesco Tedeschi, catalogo della mostra (Museo del Novecento / Gallerie d'Italia, Milano, 13 aprile – 17 settembre 2017), Electa, Milano 2017.

² “Eterna Primavera: Young Italian Painters” (1954) e “Major Works Minor Scale” (1955-1957).

³ Alberto Burri, *Words Are No Help*, in *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, a cura di Andrew Carnduff Ritchie, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 10 maggio – 7 agosto 1955), The Museum of Modern Art, New York 1955, p. 82. In italiano: Germano Celant, Alberto Burri, in Germano Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 53.

⁴ Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, nuova edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri, Le Lettere, Firenze 2008.

⁵ Emilio Villa, *Mostra di serotipie di Lorri e Nuvolo*, catalogo della mostra (Libreria “al ferro di cavallo”, Roma, 30 ottobre 1958), Libreria “al ferro di cavallo”, Roma 1958.

⁶ Emilio Villa, *Indicazioni*, in “Arti visive”, seconda serie, n. 1, Roma, novembre 1954; Emilio Villa, *Nuvolo*, catalogo della mostra (Galleria delle Carrozze, Roma, 6-20 maggio 1955), Galleria delle Carrozze, Roma 1955; Emilio Villa, *Nuvolo*, catalogo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma, 27 marzo – 10 aprile 1958), Galleria La Tartaruga, Roma 1958; Villa, *Mostra di serotipie di Lorri e Nuvolo*, 1958; Emilio Villa in *Nuvolo “Nuntius Celatus”*, catalogo della mostra (Galleria d'arte Lo Spazio, Roma, giugno 1971), Delta Editori, Roma 1971; Emilio Villa, *Nuvolo*, catalogo della mostra (Galleria Poliantea, Terni, 21-30 novembre 1972), Galleria Poliantea, Terni 1972.

⁷ *Jackson Pollock e Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, a cura di Kirk Varnedoe con Pepe Karmel, pubblicati entrambi in occasione della mostra personale (The Museum of Modern Art, New York, 28 ottobre 1998 – 2 febbraio 1999; Tate Gallery, Londra, 11 marzo – 6 giugno 1999), The Metropolitan Museum of Art, New York 1998 e 1999.

⁸ Bruno Alfieri, *Piccolo discorso sui quadri di Jackson Pollock (con testimonianza dell'artista)*, in “L'Arte Moderna”, Venezia, 8 giugno 1950; Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography*, Simon and Schuster, New York 1987.

⁹ Villa, *Nuvolo*, Galleria La Tartaruga, 1958.

¹⁰ *Wols: Retrospective / Die Retrospektive*, in occasione della mostra personale (Kunsthalle Bremen, 13 aprile – 11 agosto 2013; The Menil Collection, Houston, 13 settembre 2013 – 12 gennaio 2014), Hirmer Verlag, München 2013.

¹¹ Da una descrizione delle tecniche di Nuvolo comunicata dal figlio, Paolo Ascani, il 25 luglio 2017.

¹² Il gruppo Arte Nucleare nasce il 12 ottobre 1957 con una mostra alla Galleria San Fedele di Milano e con il manifesto, dal titolo *Contro lo stile*, firmato da Enrico Baj, Klein, Pierre Restany, Manzoni e altri.

¹³ *Nuvolo. Presentazione ciclica delle opere*, catalogo della mostra (Studio Piattelli, Roma, 2-30 aprile 1977), Studio Piattelli, Roma 1977.

¹⁴ Germano Celant, *Tagliare è pensare*, in *Il Tempo e la Moda* (con Luigi Settembrini e Ingrid Sischy), Biennale di Firenze e Skira, Firenze-Milano 1996, pp. 31-36.

¹⁵ Enrico Castellani, *Totalità dell'arte oggi (1958)*, in “Zero”, n. 3, Düsseldorf 1961.

¹⁶ Ad Reinhardt, *The Next Revolution in Art*, in “Art International”, n. 10, dicembre 1962; “senza simboli, senza oggetti, senza associazioni, senza illusioni, senza immagini”, da Germano Celant, Paolini, Sonnabend Press, New York 1972, p. 8.

¹⁷ Ad Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy*, in “ARTnews”, New York, maggio 1957.

¹⁸ La mostra “Textile U.S.A.” si tenne dal 29 agosto al 4 novembre del 1956 al Museum of Modern Art, New York.

¹⁹ *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, a cura di Jean-Paul Ameline (Centre Georges Pompidou, Parigi, 4 aprile – 4 giugno 2001), Centre Pompidou, Paris 2001.