

Nuvolo, *A colloquio con Nuvolo*,
intervista di Emidio De Albentis, Aldo Iori e Paolo Nardon
in *Loggia dei Lanari. Miniucchi e Nuvolo*, 1998

Emidio De Albentis: Una prima domanda che vorrei porti riguarda quello che mi pare essere, sul piano della invenzione formale, il tuo legame, del resto molto dichiarato, con Corrado Cagli. Ho visto delle cose molto belle di Cagli degli anni Cinquanta, naturalmente molto note, che mi sembrano prefigurare non tanto il retroterra concettuale ma il contesto cromatico o, per meglio dire, la capacità di utilizzare in forma immaginifica e fantasiosa il colore per produrre degli effetti emotivi ma al tempo stesso razionali. Questo tuo rapporto con Cagli, che sappiamo essere stato molto importante per tutta una serie di motivi nella tua attività sia a Roma che fuori Roma nonché nello stesso *atelier* di grafica, può secondo te essere letto anche in chiave strettamente formale, stabilendo una relazione tra certe cose di Cagli e il tuo lavoro, anche recentissimo, come il ciclo *Genesi*?

Nuvolo: La domanda è intrigante anche perché me la sono posta anch'io: ultimamente mi sono accorto che, guardando alcune opere di Corrado, mi ci sono riconosciuto, cosa che non era mai successa in precedenza. Ultimamente mi sono chiesto più volte se fosse il suo lavoro ad assomigliare al mio o se, viceversa, fosse il mio ad assomigliare al suo, pur essendo stato io ad averlo ideato e realizzato: questo aspetto è indubbio e la domanda è molto interessante, anche se però il mio legame formale con Cagli non va oltre questa apparente consonanza. Ti posso però dire questo: la persona più straordinaria, in tutti i sensi, che ho incontrato nella mia vita è Corrado Cagli, e ciò è vero da tutti i punti di vista, umanamente, intellettualmente, concettualmente (specie per quanto riguarda il fatto di avere un'idea "moderna" della vita e del suo uso, basti pensare al modo generoso e limpido con cui Cagli favoriva il rapporto tra critici, artisti e operatori ai più diversi livelli). Va anche ricordato, fra l'altro, che Corrado Cagli è stato, dopo Emilio Villa, la prima persona che ha scritto sul mio lavoro.

Aldo Iori: Fin dalle primissime opere della fine degli anni Quaranta tu adotti come mezzo espressivo – novità nell'arte – la serigrafia per produrre pittura. Nel procedimento proprio di questo nuovo mezzo, ovvero l'esecuzione tramite una matrice di un'immagine ad essa speculare, trovo presente già il problema della simmetria che mi sembra tu rincorri in tutta la tua opera; evidente nei *Modulari*, negli *Aftermandelbrot* e negli *Oigroig*, rovesciamento del tuo stesso nome, fino ai recentissimi lavori, le *Genesi*, presentati nelle immagini video a Perugia. Proprio in questi ultimi lavori però tu abbandoni la superficie pittorica bidimensionale per entrare tramite un occhio meccanico nel quadro e, tramite la virtualità, ricercare nuovi sguardi su dimensioni inedite. In un certo senso scardinando l'idea di simmetria precedente ed affrontandone un'altra, entri nella corposità prospettica di una spazialità più caotica...

N: Certamente, la mia non è *action painting*. Ma capisco cosa mi domandi. In una figura bidimensionale si può trovare una simmetria, intesa nel senso comune, ma se un lavoro è tridimensionale non è detto che non si possa avere una simmetria più complessa al suo interno. È vero quando tu affermi che io lavoro facendo un esperimento di simmetria. Io non opero direttamente sul supporto della pittura, ma io lavoro nel telaio di seta e poi tramite questo deposito la pittura sul supporto facendo un lavoro di simmetria: ciò che a destra va a sinistra. Cosa che ritroviamo nella natura. Già Caldirola, nel 1959, in un testo per una mia mostra, parla del principio scientifico

di indistinguibilità della destra e della sinistra. La natura è così impernata su questo problema che tutte le scienze ne sono coinvolte, la fisica nucleare, l'astronomia eccetera. Quando due oggetti veramente simmetrici si incontrano si annichiliscono, come un protone ed un antiprotone che si annichiliscono con produzione di energia. Anche il caos è qualcosa che definisce una sorta di non simmetria ma la cui specularità genera nuove simmetrie. Anche la catena del DNA ha la sua bellissima simmetria tridimensionale. Io non ho la pretesa di competere con chi poi è giunto al principio di determinabilità della destra e della sinistra, non ho la preparazione, arrivo a comprendere certamente, ma il mio interesse è verso il problema generale. È il mio punto di partenza, un po' come i segni di Capogrossi o le bottiglie di Morandi, solo che qui non è solo un problema esistenziale intimo, ma un problema che pone questioni sull'intima essenza delle cose, sul quale c'è una vastissima speculazione scientifica. E il leggere i libri scientifici, il tenermi aggiornato, il dedicare molto tempo alla ricerca non solo pittorica, mi stimola tantissimo, come una volta per fare un quadro religioso si doveva essere informatissimi di teologia e di iconografia. E così come me moltissimi miei contemporanei. Perché il problema è sempre quello individuato nel Trecento da Cennino Cennini che nel Libro dell'arte sentite cosa afferma: "...un'arte che si chiama dipingere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia".

EDA: Credo sia assai significativo accostare a questo passo di Cennini questo straordinario pensiero di Leonardo che può essere invocato a ulteriore illustrazione di alcuni aspetti del tuo lavoro: "Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che siano buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. (...) Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani".

Paolo Nardon: Qui si innesta la mia domanda. L'idea è che nel tuo lavoro, le forme, rispecchiate e moltiplicate, nel momento in cui si ordinano e regolamentano, sembrano consentire una specie di visione in cui si ritrovano forme zoomorfe e una flora astratta e intricata. Queste opere sono forse dovute ad una virtù creativa dell'artista che attraverso l'opera crea un suo mondo, dove il caos-caso è padroneggiato. Oppure sono metafora della creazione divina che prelude alla nascita di un mondo?

N: È tutto quello che hai detto: è l'una e l'altra cosa.

PN: Quello che mi colpisce è che queste forme non siano associabili a niente di esistente, diventeranno forme, quasi che l'opera possedesse la capacità induttiva di prendere forma, di alludere a qualcosa di creato: una creazione minore. L'artista è colui che crea qualcosa che prima non c'era, che diventa mondo, che acquista riconoscibilità?

EDA: Che può diventare segno?

N: Nemmeno nella mente del padreterno c'era una decisionalità quando lui ha creato l'universo; non è che ha creato microbi, pidocchi, uomini, elefanti. Ha creato l'universo che noi viviamo che piano piano si è modificato, in base alle caratteristiche ove è avvenuto il fenomeno: questo universo che noi viviamo ha determinate caratteristiche, ma poi il padreterno non ha creato un

universo solo! Ne ha creati dodicimila, un miliardo e mezzo, che cosa ne sappiamo? E in tutti gli altri ci saranno stranezze che nemmeno ci immaginiamo. La storia che *non si muove una foglia se dio non voglia* fa morire dal ridere. Il padreterno, o chi per lui, non c'entra niente, nel momento in cui è iniziata la questione le cose si sono fatte da loro stesse, fatte e anche manufatte, dette e contraddette...

PN: Però all'artista si pone il problema del genere di rappresentazione che intende fare.

N: Quella è una forma di convenzione: siamo noi che andiamo a cercare la rappresentazione.

PN: Può darsi, però nel caso di artisti che lavorano con il figurativo, che modificando un dato, un fenomeno attraverso la pittura o la fotografia... Loro decidono di partire da un dato naturale, da una rappresentazione che è interpretazione di qualcosa di esistente, che diventa arte ma che ha a che fare con la realtà. Nel tuo caso la realtà dell'opera è del tutto staccata dalla realtà conosciuta.

N: Anche nel mio caso si parla di un dato naturale, nessuno sfugge all'essere naturale.

EDA: Siamo sempre dentro la natura, anche facendo artificio....

N: Assolutamente.

PN: Io non discuto se questo è giusto o sbagliato, mi interessa capire i moventi che ti spingono ad utilizzare un modo piuttosto che un altro.

N: Giusto o sbagliato non esistono. Vedi, una delle grandi contraddizioni dell'intelligenza umana è quella di avere sempre cercato il giusto e lo sbagliato, ma non soltanto nella civiltà occidentale, dove la chiesa cattolica – la dottrina cattolica – ha stabilito dei principi su quello che è giusto o sbagliato fare, tanto è vero che mio padre diceva *tutto quello che ci piace o fa male o è peccato*. Però anche nelle civiltà orientali c'è sempre questa questione dello *yin* e dello *yang*, i quali sono molto più interessanti del cristianesimo. Gli orientali mettono il punto rosso e il punto bianco, il punto rosso sul bianco e il punto bianco sul rosso, a dimostrare che anche nello *yin* c'è un po' di *yang* e viceversa.

EDA: La nostra è una logica manichea.

N: La nostra, non la loro, loro dicono che nel male c'è sempre un po' di bene e nel bene un po' di male, non c'è niente di tanto bene o di tanto male. Questa è una cosa che dovrebbe far molto pensare noi occidentali, insomma, tanto è vero che nei ragionamenti scientifici, ci andiamo a sbattere. Attenzione, è vero perché oggi funziona, però eventualmente non potrebbe funzionare domani, quando ci saranno altre esigenze. Allora bisognerà dove che era vero fino a quel momento, perché fino a quel momento aveva funzionato; da allora in poi non è più vero.

EDA: Sposterei l'attenzione dall'aspetto filosofico, certamente centrale nella tua ricerca, ad un'altra questione che mi pare capitale: il rapporto che esiste tra l'eccezionale perizia artigianale del tuo lavoro e la evidente propensione verso la tecnologia più moderna ed aggiornata. Si tratta di un'endiadi straordinaria, a mio parere, ed è forse l'aspetto che può in qualche modo collegare

in una iniziativa unitaria opere e poetiche così diverse come le tue e quelle di Agapito Miniucchi. Vorrei sentire, dunque, qualche tua riflessione sul rapporto tra questa radice ancestrale, addirittura antichissima e arcaica, che è presente nella tua ricerca e questa continua propensione verso il mondo che ci aspetta che tu, con molta coerenza, hai sempre portato avanti nel tuo lavoro fin dagli anni '50: è una fusione di tipo orientale, come quella tra i due principi filosofici dello *yin* e dello *yang* cui abbiamo fatto cenno dianzi oppure è una questione che va posta su altre basi?

N: Credo che sia una questione di divenire; uno nasce in un determinato modo, incontra determinate persone, si organizza e viene *determinato*: di conseguenza, se vive intensamente e profondamente il periodo storico in cui si trova ad essere, l'arte che produrrà non potrà che assumere una determinata direzione. Uno può nascere artigiano, nel senso più alto dell'espressione, ma usare macchine elettroniche: l'importante, però, è che le usi da artigiano, cioè senza diventare succube delle macchine. Dev'essere dunque lui a guidare le macchine e a pretendere da loro il lavoro che soltanto lui sa fare con quei particolari strumenti.

AI: Nelle tue opere è possibile notare una sorta di attrazione per la tecnologia. Mi spiego meglio: tu impieghi la tecnologia per lavorare: usi la serigrafia, la macchina da cucire, il video, la telecamera, il computer per la sonorizzazione dei nastri... ed anche i soggetti a volte sono ricavati dalla tecnologia scientifica. Penso all'elettrocardiogramma del *Trionfo della Morte* del '72, al codice a barre degli *Alfa 39* datati '87-'89. Mi pare che si possa dire che tu operi all'inizio una sottrazione di emozionalità gestuale per ricercare una concettualità scientifico-tecnologica; invece nel risultato è fortemente presente una carica di emozionalità formale e cromatica, come nei frattali, negli *Aftermandelbrot* e negli stessi lavori della *Genesi* presentati solo in video. Sei d'accordo? Come controlli questo processo?

N: Non c'è cosa più fredda, più antigraziosa potremmo dire, di un codice a barre. Nel mio codice a barre degli *Alfa 39* c'è però un interno che è il suo significato nascosto e non immediatamente dato che lo fa divenire non più freddo. C'è una forte emozionalità nel messaggio che il codice custodisce e invia un messaggio comprensibile solo a chi lo riceve, ma un messaggio indubbiamente emozionale. Nell'elettrocardiogramma è diverso: è un fatto mio personale ed è la conseguenza di una serie di emozioni personali. Ripensando alle soluzioni date a questo problema da artisti come Cranach, Bruegel e altri si vede come loro lo abbiano affrontato con la sensibilità del loro tempo, con lo scheletrino a cavallo, con la falce che miete le vittime, eccetera. Per me quel grande lavoro con l'elettrocardiogramma è il *Trionfo della Morte* oggi. Non ne ho fatti tanti, ma solo uno. Per me quello era la simmetria necessaria, un'eco, un'altra visione rispetto al problema affrontato da Cranach, Bruegel e tutti gli altri. Certamente con meno sforzo e senza la presunzione di competere con quei capolavori, ma senza dubbio come un atto necessario per affermare oggi una sensibilità contemporanea.

EDA: Mi sembra interessantissimo questo richiamo al passato soprattutto rispetto a quello che ti domandava Iori, sul problema del *medium* tecnologico, il *medium* freddo che però dà spazio ad emozioni intensissime. Se si pensa alla metodologia pittorica di Piero è la stessa cosa. Piero aveva una metodologia razionale apparentemente freddissima, la tecnica prospettica e l'uso del modulo, ma in quel modulo c'era la storia dell'universo dotata di un'accensione entusiastica eccezionale. Come per Piero era il modulo, così in te oggi c'è questa fascinazione per la tecnologia e per i linguaggi della comunicazione che permettono di tradurre mondi fantastici ad un livello emozionale. Mi pare significativo questo rapporto tra freddezza apparente ed emozione.

PN: Negli ultimi video vengono trasmesse immagini dei tuoi lavori serigrafici, dovresti dirmi cos'è che determina il lavoro... Quello che determina l'opera è il movimento, mi sembra di capire. Il ritmo e la temporalità determinano una sorta di percorsa della visione. Oppure stai facendo un lavoro in cui ribadisci che ogni mezzo può essere utilizzato a fini espressivi dall'artista. Intendi forse rileggere in modo innovativo quella pittura che senti fagocitata dalla tecnologia?

N: Riguardo all'ultima parte della domanda direi che faccio proprio il contrario. La pittura ha bisogno di suggerimenti, per fare cose che non ci sono, in modo che siano. La pittura non è "soggetta" ma è "oggetta".

PN: Però i nuovi *media* implicano nuove e differenti visioni.

N: Il nuovo *medium* è un grosso disturbo, è un rumore, come si dice in termine tecnico, perché non fa altro che, come tutti i tipi di informazione, sovvertire la possibilità di individuare la verità. Tutte le espressioni della vita sono macchiavelliche. Si cerca sempre di vendere una cosa per un'altra, continuamente. Ciò che viene veicolato con la comunicazione viene fatto ad esclusivo beneficio di chi effettua la comunicazione. E questo a svantaggio della verità. La pittura viene influenzata dall'informazione, dai mezzi tecnologici, ma non è dipendente da essi più che da tutto il resto delle cose della vita contemporanea, dagli strumenti e dal resto.

PN: Io mi chiedevo il perché del fatto che tu utilizzi un *medium* trasportandolo in un altro. In questo modo sembri potenziare la pittura, che trasferita in un video diventa un'opera differente, la temporalità e il ritmo insiti nel video sovvertono e modificano quello che è lo statuto della pittura: di per sé immobile o almeno movimentabile solo attraverso uno sguardo attivo, mentre in questi video il movimento è diventato essenziale. È vero questo?

N: Quando tu parli di uso personale del video non dici una cosa cattiva.

PN: Credo di dire una cosa buona, invece.

N: No, non dici nemmeno una cosa buona. Tu dici una cosa che è ineliminabile.

PN: Dico che nel tuo caso la macchina serve a dare movimento, è un modo di esaltare la pittura dandogli quel movimento e quella temporalità che in sé non possiede.

N: Questa è una lettura di tipo speculativo, nel senso di andare a cercare ragioni legittime ma che non mi appartengono. L'opera ha una vita propria, una volta che è fatta ognuno la vive come vuole. Tu hai tutto il diritto di fare questo tipo di speculazione, però io che l'ho fatta non ho questo tipo di problema, io la vado a leggere in modo legittimo è quello. Poi ognuno può leggerla come vuole, però io dico che questo quadro che tu hai sempre letto così, con le gambe qui e la testa di sopra, con il principio di distinguibilità tra destra e sinistra, io ti dico che non è così, tu lo devi leggere in questo modo. Poi tu fai quello che ti pare.

PN: Dunque è un modo per facilitare una lettura di un'opera che in caso contrario avrebbe avuto una sua immobilità.

N: Avrebbe potuto essere letta in modo che non era quello che io intendevo.

EDA: Facilitandone la lettura, svelandone il carattere dinamico.

AI: Però tu non esponi l'originale, tu fornisci all'osservatore solo una tua particolare e personale lettura verticale.

N: Certo, ma io volevo arrivare al punto di distruggere l'opera da cui ero partito.

AI: Lasciando solo il 'tuo' sguardo.

N: Sì, certo.

AI: Ma volevo ritornare al problema del video che tu hai usato già alla metà degli anni Settanta. Mi ricordo che nella mostra da Piattelli a Roma nel '77 vi erano esposti dei video in bianco e nero con un particolare sottofondo musicale, la *Nona Sinfonia* di Beethoven e un uso della voce di Piero Turano. Oggi tu impieghi il colore e una musica particolare, con uno sguardo sempre verticale – allora obbligato dai rigidi assi verticali dei lavori – che oggi osserva una situazione che nasce simmetrica ma che ha sfondamenti e complessità maggiori. Come afferma Bruno Corà in un recente testo, la tua non è videoarte. Il video è per te solo un mezzo momentaneo che potrebbe essere sostituito da monitor di computer, schermi cinematografici...

N: Il fine è certamente quello che tu dicevi. Io ho usato telecamere e monitor di tipo analogico perché ancora non è possibile usare il digitale. Quando ho iniziato, e di questo c'è testimonianza, affermavo che il fine era il sistema digitale, e quindi lo schermo del computer, con tutte le caratteristiche e potenzialità che esso comporta: internet, la terza dimensione, la possibilità del virtuale, il poterci entrare dentro. Questo mi è impossibile perché la tecnologia oggi non ha gli strumenti. A Firenze ho fatto una prova con una strumentazione sofisticata che però, con costi altissimi, mi ha fornito pochi minuti di immagini e di scatti di dimensioni ridotte.

AI: A proposito di formato, quanto è importante la dimensione? Tu hai iniziato con piccoli lavori, dovuti a un piccolo telaio serigrafico ed oggi vai verso una dimensione più vasta, quasi una non dimensione tecnologica.

N: Certamente non è di per sé importante. Vanno usati tutti gli strumenti moderni con le loro conseguenti dimensioni. Questo io l'ho scritto in un articolo del 1958 su "Paese Sera". Allora era a proposito della tecnica grafica che si avvicinava sempre più agli originali. Ben venga l'uso della nuova tecnologia che potrà permettere risultati tecnici migliori. L'importante che sia usata senza mistificazioni e onestamente.

AI: Ma perché lo sguardo nelle Genesi è sempre verticale?

N: Lo sguardo è sempre verticale perché si tratta di simmetrie verticali. La simmetria potrebbe essere di molti tipi. Qui è verticale e così la ripresa. Questo per ora può essere un limite... Ma non è un problema. Io sono abituato a lavorare fino in fondo nel problema che io affronto, devo essere convinto di averlo sviscerato fino a che mi diverte ancora sviscerarlo. Il giorno che non mi diverte più lavorare sul verticale può darsi che lavori sul circolare, non lo so, ripeto che non è un problema.

EDA: Un'ultima domanda sulla virtualità: mi interessa moltissimo questo abbandono dell'opera, come totem o come feticcio, o, come preferisci dire, questo uso così diverso e particolare dell'opera. Va infatti sottolineato che, con la tua operazione creativa, si consegna al futuro soprattutto l'immagine virtuale dell'opera più che l'opera in sé, addirittura destinata ad essere distrutta come hai accennato prima: nella tua ricerca futura, quella che sarà possibile con gli strumenti informatici dalla memoria prodigiosa ai quali hai fatto riferimento poco fa, non pare dubbio che l'operazione virtuale sarà di gran lunga più importante dell'opera stessa. Mi chiedo però se questa proiezione per così dire futuribile della tua ricerca, certamente affascinante ed intrigante, non vada a coniugarsi, nonostante tutto, con talune istanze dell'Ottocento romantico; mi spiego: il legame con la musica, l'ineffabilità dell'opera, l'opera che non è più materiale ma che tende a essere immateriale... pensiamo allo *Spirituale dell'arte* di Kandinskij che cita le riflessioni di Delacroix proprio sul versante della tensione verso l'immaterialità: mi chiedo quindi, rifacendoti in fondo quasi la stessa domanda che ti ho rivolto in precedenza, se questa tua proiezione verso il domani non presenti, a ben guardare, una radice che, ancora una volta, è nel passato. Penso anche, sempre sul piano dell'ineffabilità e della virtualità, al ruolo centrale che assume la musica nei tuoi ultimi lavori realizzati mediante il video, prova ulteriore, a mio avviso, della radice romantica nella particolare prospettiva critica che ricordavo dianzi.

N: Certamente, la musica è centrale perché ha un'importanza paragonabile, per così dire, alle funi per aggrapparsi quando a Trieste soffia la bora: la musica *ti tiene*, altrimenti ci si potrebbe annoiare, ma non è un elemento di "arredamento", è molto di più in quanto fa da interazione, da legame. La musica, insieme all'immagine, serve a farti seguire il tempo in una successione di istanti, in una scansione: la musica, quindi, è un'interazione verso l'opera fungente da vera e propria guida all'opera stessa, favorendo la concentrazione e l'attenzione verso di essa. Naturalmente la musica non può essere considerata solo un supporto, dal momento che costituisce anche, e non secondariamente, una fondamentale chiave di lettura, in quanto, come dicevi tu, *svela* con la sua ineffabilità la tensione verso l'immaterialità dell'opera che è presente in questi miei lavori e, più in generale, nella mia poetica. Da questo punto di vista c'è poi da aggiungere un ulteriore importante tassello: inizialmente ero convinto che ad ogni singola opera dovesse corrispondere un ben preciso brano musicale (e ho passato mesi interi a stabilire correlazioni biunivoche tra opere e brani), mentre solo procedendo nella ricerca mi sono accorto che la musica in quanto tale – quindi *qualsiasi brano* – si adattava perfettamente al senso profondo dei miei lavori e dei miei intenti artistici. A questo proposito non va dimenticato, per onestà intellettuale, che ci sono anche ragioni di convenienza spicciola: siccome il fine che mi propongo è giungere alla creazione di un CD-Rom e poiché in quest'ultimo si pagano costosi diritti d'autore, ho pensato che, dal momento che qualsiasi brano era adatto allo scopo, potevo utilizzare una musica creata da me, realizzata naturalmente con i metodi che mi erano famigliari. In pratica, grazie alla scheda audio del computer, non faccio altro che utilizzare procedimenti mutuati, per così dire, dal lavoro serigrafico: così facendo, però, ho scoperto singolari affinità non certo con i risultati ma se non altro con i metodi creativi che furono parte integrante dei procedimenti seguiti da un grandissimo musicista del passato come Johann Sebastian Bach. Egli partiva infatti da un tema cui aggiungeva la regressione del tema stesso, seguita dall'inversione e dalla regressione dell'inversione, con un catena logica di simmetrie e capovolgimenti non troppo dissimile da certe mie applicazioni sia nel campo specificamente serigrafico che in quello dei brani musicali collegati, nel senso che si diceva, al lavoro artistico. Sempre riguardo alla musica e al modo con cui intendo crearla e utilizzarla grazie alle possibilità dischiuse dal computer (capace, com'è ben noto, di riprodurre una linea melodica su cui si può intervenire con sovrapposizioni, intersezioni, co-

pie speculari e quant'altro), mi hanno stimolato notevolmente anche le stesse teorie di Arnold Schönberg sull'armonia nonché le invenzioni polifoniche di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

PN: Quando ho sfogliato il catalogo ho visto dei lavori intitolati *Oigroig-ori...*

N: Sono dei gioielli.

PN: Sì, sono dei gioielli. Mi è venuto da pensare al fatto che questi lavori materializzano molto fedelmente forme tipiche di alcune tue serigrafie.

N: Ci sono dei bozzetti.

PN: Infatti è facile vedere nell'oro la forma materializzata delle tue serigrafie che sembrano diventare maggiormente realistiche: delle presenze, delle maschere. È un modo di dare corpo alle fantasie o semplicemente un *horror vacui*, cos'è esattamente?

N: È un regalo per mia moglie.

PN: Facciamo tante elucubrazioni e poi invece è tutto così semplice! È interessante vedere come il caso e il caos si regolamentano, danno vita ad una forma di creazione minore, ad una specie di permeabilità alle letture. Credo che proprio queste creazioni rifacciano il mondo. È curioso vedere come la casualità sia anche una qualità in più del lavoro, questa casualità che negli ori acquista una sostanza, si cristallizza e si definisce.

N: Sì, sì... quando parlavamo della virtualità parlavamo di questo problema molto più importante dal punto di vista del risultato, perché mentre nell'*Oigroig* c'è la sperimentazione delle tre dimensioni con le due che hai a disposizione, nella virtualità hai la possibilità di andarci dentro, di penetrare in quel mondo.

EDA: È una pseudo-concretezza, però. Questo è fondamentale sottolinearlo.

N: Un momento, però cos'è il contrario?

EDA: Ci sto pensando... Secondo me è creare dei viluppi di segni.

N: Tu sei convinto di questo?

EDA: Potrebbe essere una possibile strada...

N: Non dico se sei convinto che si possa fare, sei convinto – piuttosto – che quello che definisci plastico sia veramente plastico?