

a milano,
palazzo reale

VEDOVA

Con l'ausilio dello studio Alvisi Kirimoto,
Germano Celant trae una perentoria
istanza tridimensionale dall'opera
di Emilio Vedova: che sfida la rovinosa
magnificenza della Sala delle Cariatidi

Una macchina teatrale per il suo urlo rabbioso

di LUCA PIETRO NICOLETTI
MILANO

Bisognerà dedicare un capitolo di una futura storia di Emilio Vedova (1919-2006) alle mostre curate da Germano Celant, dalla grande retrospettiva veneziana del 1984, fra Ala Napoleonica del Correr e Magazzini del Sale, a quella, in corso fino al 9 febbraio, alla Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano. Nei trentacinque anni compresi fra l'ultima stagione dell'artista e le grandi celebrazioni postume si dipana infatti un percorso diretto alla spettacolarizzazione del dato espressivo: non si può fare a meno di restare a bocca aperta di fronte alla potentissima macchina teatrale milanese, dove l'urlo rabbioso del veneziano, portato a una perentoria istanza tridimensionale, sembra sfidare la magnificenza rovinosa del luogo.

La storia di Vedova pittore, infatti, è narrata come un antefatto per tappe salienti nella Sala del Piccolo Lucernaio, dove a una scelta di undici dipinti e sette bozzetti è chiesto di riassumere tutto l'universo espressivo dell'artista dagli anni quaranta alla fine del secondo millennio, accompagnando a mo' di illustrazioni delle ampie didascalie cronologiche: un preambolo su cui soffermarsi un attimo, fra «storizzazione e immersione» secondo le parole del curatore stesso, prima di accedere al grande spettacolo della messa in scena pensata dallo studio Alvisi Kirimoto dividendo longitudinalmente il grande salone con una parete lunga trentaquattro metri e alta più di cinque, in modo da creare due ambienti riservati ai *Plurimi* degli anni sessanta e ai «tondi» che irrompono nella pittura degli anni ottanta.

Due momenti cruciali, insomma, attorno ai quali far ruotare il senso complessivo di tutta un'esperienza artistica irrelata dal suo tempo e fluttuante nella dimensione di un eterno presente: la sintesi, insomma, in luogo dell'analisi; l'amplificazione in luogo della filologia, ma con l'intelligenza di un'orchestrazione che riesce a restituire al presente l'enfasi necessaria all'esperienza empatica dell'opera d'arte.

Bisognava passare dalle mostre dell'Arte Povera, forse, per teatralizzare la pittura di Vedova al di là delle sue specifiche collaborazioni con il teatro, o per spingere l'artista stesso ad accentuare alcune premesse potenziali. Nel poderoso catalogo edito da Marsilio – ultimo di una serie di grandi volumi fra cui merita ricordare almeno *De America* editato dalla Galleria dello Scudo di Verona (Skira 2019) –, Celant rimodula le ben note cronologie illustrate, qua-



Emilio Vedova, *Berlino 1964 (part.)*, 1964

si un marchio di fabbrica, e rimonta in un'unica narrazione riflessioni compiute nel corso degli anni e nuove letture, ribadendo che la complessità irriducibile della sua pittura va accettata abdicando a una visione complessiva, con l'idea, piuttosto, di «perdersi in un arcipelago d'isole e di atolli vulcanici, soggetti alle fluttuazioni e alle maree del tempo».

Per molti aspetti, in effetti, l'opera di Vedova è sfuggente: l'impatto emotivo della sua pittura è tale da rendere difficile uno scandaglio che superi le istanze ideologiche e fenomenologiche chiaritesi entro i primi anni sessanta. L'opera di Vedova andava infatti oltre quei «manifesti universali» con cui Crispolti nel 1957 aveva chiarito la continuità del suo lavoro dal mito della macchina come esplosione post-futurista (a tratti simile, forse, alle proposte plastiche di Umberto Mastroianni) alla competizione aperta con l'*all over* americano: si potrebbe anzi dire che l'evoluzione della sua ricerca va dal gremire la tela di segni al coprire lo spazio di pittura. Nel momento in cui il quadro non era più sufficiente a supportare quella rab-

bia incontenibile e reiterabile all'infinito, il segno perde la sua funzione di racconto per diventare qualcosa che agguanta i compensati spezzati e assemblati con cerniere e incastri per dare vita a strutture tridimensionali che irrompono sulla scena come monumentali relitti premonitori, il cui severo giudizio morale, avrebbe detto Argan, richiama alla responsabilità individuale: non è un caso che la città di Berlino ricorra ossessivamente nei titoli di queste opere, e sembra un sottofondo indispensabile a questa messa in scena la musica di Luigi Nono, o, andando a ritroso, quella di Arnold Schönberg.

Il segno-colore marca l'intervento dell'artista, aggredisce la superficie come già la scultura polimerica futurista, perdendo la propria potenzialità narrativa in favore di una funzione connotativa: il gesto non vale più in sé come traccia di uno stato emotivo momentaneo, ma è graffito murale che fa vibrare i piani annullandone il valore plastico-spaziale ma chiarendo la distinzione di «quinte» con nervosi inserti cromatici e vistose discontinuità del segno. Come osserva Celant, davvero «tutti i materiali di Vedova circolano nel colore».

Al contempo, però, quell'esperienza traghettava verso una gestualità più ampia, pronta a far fronte alle istanze degli anni ottanta dalle tele sempre più grandi fino ai dischi dipinti su ambo i lati: mano a mano che il gesto di allarga, scandendo grandi itinerari dentro la tela anziché vortici multifocali, si conferma la «misura» corporea dell'azione, nella quale si

legge distintamente il raggio di apertura del gesto tracciato facendo perno sulla rotazione del polso, del gomito o della spalla. Vedova fa parte dei tempi: il gigantismo di questi dipinti, imparato studiando e copiando i teleri dell'amatissimo Tintoretto, era pronto al confronto con Baselitz e coi selvaggi degli anni ottanta.

Da pittore e da docente d'Accademia a Venezia, dunque, egli si trova a fare i conti con la sopravvivenza dell'Informale al momento del suo recupero formale slegato dai moventi colorati: il disco che si incunea fra legno e ferro come un meteorite rimane spazio dipinto autonomo; a mutare è la presenza scenica di questo campo di pittura, emancipato dalla collocazione a parete, violato a volte da inserti come una carena di nave sfondata o un relitto.

Sono lontani i tempi di *Intolleranza 60* di Nono, archiviati per fare spazio a *Chi brucia un libro brucia un uomo* (1993), quando Vedova codifica la retorica di una memoria ufficializzata. Sul finale, in pompa magna, è la pittura stessa, strappata e sagomata, a fare «concerto» di sé, a incombere, fuori dalla protesta, con solenne, cupa, irosa grandezza.

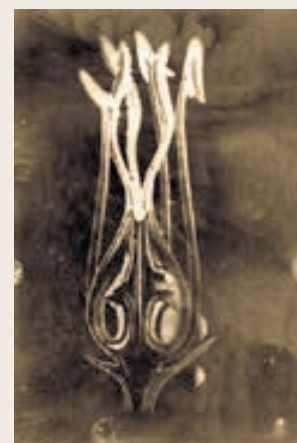
■ CRISTALLI LIQUIDI ■

Anais Tondeur,
*Chernobyl
Herbarium*

“
Riccardo Venturi
”

Da alcuni mesi si torna a parlare della zona d'esclusione o d'alienazione di Chernobyl, generata dopo la catastrofe nucleare del 26 aprile 1986. Penso alla serie televisiva che ricostruisce per filo e per segno gli istanti concitati prima durante e dopo la deflagrazione (*Chernobyl* di Craig Mazin, 2019). Penso a *Una passeggiata nella zona* di Markijan Kamys, un libro che raccoglie le sue esperienze da stalker in un luogo teoricamente inaccessibile all'uomo, quando non solcata da tour operator, con base a Kiev, che offrono pacchetti *all inclusive* di uno o più giorni, con tanto di soggiorno nella Zona. Ora, se le radiazioni restano altissime, l'assenza dell'uomo ha fatto sì che qui si sviluppassero una fauna e una flora rigogliose, scandagliate dagli scienziati in quanto laboratorio a cielo aperto. Studiano le strategie di sopravvivenza in condizioni

estreme – che un giorno potrebbero essere le nostre – del mondo animale e vegetale. In particolare le piante, legate alla terra dove si concentra la maggior parte della radioattività, hanno sviluppato una capacità di adattamento eccezionale. *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness* (Open Humanities Press 2016) è il titolo dell'erbario che la fotografa Anais Tondeur ha realizzato nel 2011-'16, ricco di trenta tavole di piante radioattive, una per ciascun anno trascorso dalla tragedia del 1986. Delle piante non viene riportato solo il nome botanico latino (*Linum-Strictum*; *Linum usitatissimum*; *Geranium chinum*; *Monadelphina decaudria*; *Byrsonima lucida*; *Dolichos pruriens*) ma anche la loro radioattività (1.7 microsievert per ora). Se queste immagini possono ricordare gli album fotografici di piante di Karl Blossfeldt, non si tratta in realtà di fotografie quanto di quelle che Man Ray chiamava *rayograph*. Sono infatti realizzate per contatto, senza ricorrere ad alcun dispositivo fotografico, premendo direttamente gli specimen vegetali su lastre fotosensibili.



piantate all'ombra della centrale di Chernobyl rivelano una sottile trasformazione e, inaccessibile a occhio nudo. Le cellule del cuore delle piante subiscono una trasformazione e».

Mettendo in immagine l'aura

radioattiva emanata dalle piante, l'*hortus siccus* di Tondeur genera una forma di *sublime nucleare* lontano dalle rappresentazioni che associamo in genere agli effetti nefasti dell'antropocene, ma lontano anche dall'armamentario audiovisivo messo in campo dagli americani nel corso dei primi test nucleari. Lo suggerisce il sottotitolo del libro ripreso da Svetlana Alexievich, che considera la catastrofe ambientale di Chernobyl come «una catastrofe della coscienza. Il mondo delle nostre concezioni e valori era esplosivo». In questo senso vanno le riflessioni del filosofo ambientale Michael Marder che accompagnano le foto: l'esposizione trascende il mero contesto della fotografia e diventa esposizione alle radiazioni come al pensiero, all'alterità – un modo di nominare il rischio insito nell'esistenza e la nostra vulnerabilità.