



Elisabetta Longari

I *Plurimi* di Emilio Vedova. Un'esperienza singolare e plurale



Abstract

Con i *Plurimi*, che datano dal 1961 al 1965, Vedova stacca il quadro dalla parete e lo installa nello spazio tridimensionale, smembrando la superficie pittorica in un insieme di elementi frammentati che, diversamente distribuiti nello spazio, separati, eppure connessi e aggregati a formare "nuclei di energia attiva", potrebbero erroneamente essere rubricati come ibridi appartenenti tanto al regno della pittura quanto a quello della scultura e dell'architettura; ma non è così: la loro intima natura è squisitamente e spettacolarmente pittorica.

La pittura gestuale di Vedova nei *Plurimi* si radicalizza fino al contagio dell'osservatore di cui richiama direttamente il gesto. Il pubblico è pertanto obbligato a non limitarsi esclusivamente alla pratica dello sguardo, ma è sollecitato a impegnare il proprio corpo in un'esplorazione che può comportare un'azione ulteriore rispetto all'attraversamento delle opere come se fossero quinte teatrali. Adescato da alcuni elementi preposti al movimento, tra cui principalmente la cerniera, il pubblico è invitato a intervenire nella formazione della relativa e momentanea morfologia dell'esperienza artistica. Questo articolo è teso a sottolineare l'unicità dei *Plurimi* nel panorama dell'arte contemporanea.

With the *Plurimi*, dating from 1961 to 1965, Vedova separates the picture from the wall and installs it in a three dimensional space, by splitting up the painted surface in a fragmented collection of items that, differently distributed in space, results separated but yet related and aggregated to form "nuclei of active energy ", they may wrongly be collected together as hybrids belonging to the realm of painting so much as to that of sculpture and architecture, but it isn't so: their nature is exquisitely intimate and spectacularly pictorial.

The gestural painting of Vedova in the *Plurimi* series was taken to the contagion of the observer which directly recalls the gesture. The public is therefore not obliged to confine itself exclusively to the practice of looking, but is encouraged to engage their bodies in an exploration that may lead to further action with respect to the crossing of the art works like a dramatic background. Enticed by some elements dedicated to the movement, mainly including the hinge, the public is invited to intervene in the formation of its morphology and momentary experience of art. This article aims to highlight the uniqueness of *Plurimi* in contemporary art.



«Visto oggi, dal dopo, tutto il lavoro nella vita di questo pittore sembra aver mirato diritto a questo scopo»
(Haftmann, 1964, 1984 p. 198)

I primi *Plurimi* nascono nell'atelier di Venezia, dove nel 1963 Vedova dà inizio anche all'inserimento nei dipinti di alcune cerniere, elementi che comportano uno

scarto spaziale e concettuale notevole. Werner Haftmann nel 1998 insiste sulla loro importanza: «Con questo semplice mezzo “il quadro” si lasciava articolare, cambiare, spazialmente attivare» (Emilio Vedova 1998, p. 201).

Nella presentazione della prima mostra di *Plurimi* alla Galleria Marlborough di Roma nel dicembre del 1963, Giulio Carlo Argan (Vedova 1935-1984 1984, p. 163) ne individuava la più autentica natura: «non sono scultura né pittura ridotta all’oggetto: sono pittura strutturalmente nuova, condotta su molti piani, con molte eventualità di visione».

I *Plurimi* rappresentano certamente l’apoteosi espressiva di Vedova e nel contempo sono anche uno dei più coinvolgenti e ampi raggiungimenti della pittura gestuale europea. Essi funzionano in maniera paradossale: tanto più costituiscono una via d’uscita dalla pittura tradizionale quanto più immettono, anzi, si fanno strumento e testimonianza di una *plongée* nella pittura. Essi rappresentano gli esiti di una ricerca che si muove inglobando lo spazio spurio della vita; ciò avviene attraverso l’acquisizione di un profondo livello di consapevolezza della prassi e del linguaggio pittorici, portata all’estremo e all’esterno da un’esuberante espansione gestuale che si spinge al di là dello spazio convenzionale segnato dalla cornice, dal telaio e dalla parete. I *Plurimi* si configurano come ambienti attraversabili, talmente distanti dalla concezione del quadro/finestra da rappresentarne il superamento nel loro occupare materialmente, a volte quasi ingombrando e rendendolo difficilmente praticabile, lo spazio reale dello spettatore, creandogli attorno una selva di pittura viva, energetica, accidentata, fatta di contrasti, conflitti, fughe, nodi e snodi, trazioni spaziali, scontri, allentamenti e rarefazioni. Alto è l’effetto di destabilizzandone del senso di equilibrio, ottenuto a volte anche attraverso la collocazione dei pezzi a pavimento, pronti per essere concretamente calpestati dai visitatori. Ma i *Plurimi*, come si sa, non si limitano a un’unica “faccia” e a una sola “dimensione”: con la presenza delle cerniere, in un primo tempo, e, successivamente, per via del montaggio su binari, richiedono espressamente un intervento partecipativo diretto del pubblico alla fruizione dell’opera, che è oggetto complesso e “plurimo” proprio in quanto rappresenta la summa di una serie di possibilità diverse di lettura. Come dichiara l’artista stesso nel 1962, si tratta di «[...] Portare possibilmente, alla luce nell’opera, questi “quanti”» (Vedova 1935-1984 1984, p. 85). I *Plurimi* sono il corpo della relatività, incarnatasi attraverso il «segno trovato dentro al gesto» (Vedova 1935-1984 1984, p. 119), per dirlo con le parole del 1954 di Vedova, in uno spazio multiplo che dà conto delle spinte contrastanti e delle contraddizioni, anche tramite la declinazione della poetica del frammento. Ancora il pittore, sempre nel 1954 parla di «Aprire forse ancora una porta, o solo una fessura, per infinite altre porte da aprire» (Vedova 1935-1984 1984, p. 90).

Riconoscere nei *Plurimi* una delle esperienze più innovative del secondo dopoguerra è ancora più facile oggi, con la prospettiva data dal passaggio del tempo, ma, per quanto si scandagliano i numerosi testi autografi e le approfondite interpretazioni critiche, tra cui i tempestivi interventi italiani tra cui la già ricordata presentazione del 1963 di Giulio Carlo Argan (Vedova 1935-1984 1984, p. 163) e di Maurizio Calvesi (1963) e l'analisi acuta di Renato Barilli (1975), decifrare compiutamente i molteplici fattori che hanno portato al concepimento e alla realizzazione dei *Plurimi* non è cosa semplice.

Certamente in principio è il Barocco, gli interni delle architetture delle chiese veneziane, spazi mossi e inquieti disegnati con impeto e segni tumultuosi negli anni Trenta. Come dichiara l'artista stesso «[...] il barocco è l'arte più vicina alla mia sensibilità, al mondo contemporaneo» (Emilio Vedova 1998, p. 8).

Un ruolo centrale è certamente giocato anche da Venezia, dalla sua conformazione fisica, la laguna, che rende mobile la luce trasformando ogni cosa in fuggevole riflesso, e dalla sua grande pittura, specialmente dai teleri di Tintoretto. Poi bisogna dire della drammaturgia del nero: gli spazi "sbarrati e scontrati", a perpendicolo di Piranesi, il magma dell'ultimo Goya e lo spazio lacerato di *Guernica*, imprescindibile. Fondamentale il Futurismo tanto per le linee forza e le compenetrazioni quanto per le manifeste intenzioni: «metteremo lo spettatore al centro del quadro».

La via d'accesso ai *Plurimi* ha avuto anche bisogno dell'esempio di Dada, del Dada più duro e "politico", fatto di tagli, cesure, incastri e fotomontaggi; per dichiarare apertamente il proprio debito Vedova ha dedicato al movimento uno dei *Plurimi* del 1964/65: *Omaggio a Dada/Berlin*.

Certo erano tempi, quelli in cui nacquero i *Plurimi*, in cui si avvertiva con urgenza e abbastanza diffusamente l'insufficienza del quadro, dello spazio virtuale del dipinto. Il grande formato che bastava a Pollock però non soddisfaceva appieno Vedova, che dava prova di volere rompere radicalmente con lo spazio convenzionale della pittura per avventurarsi in modo incisivo nello spazio reale dello spettatore. Prendono quindi forma i *Plurimi* - pitture bifrontali su legno articolate nello spazio, fuori dalla parete, trattate con tecniche varie tra cui *collage*, *décollage*, bruciature, incisioni e graffiti - ; essi si pongono come dispositivi spaziali complessi, capaci di mettere in movimento l'ambiente in cui sono collocati, centrifugandolo, attivandolo, squadernandolo e squassandolo con lotte di forze avverse e opposte trazioni.



Fig. 1: Emilio Vedova nello studio a Berlino, 1964. Foto Uwe Rau. *Courtesy* Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia.

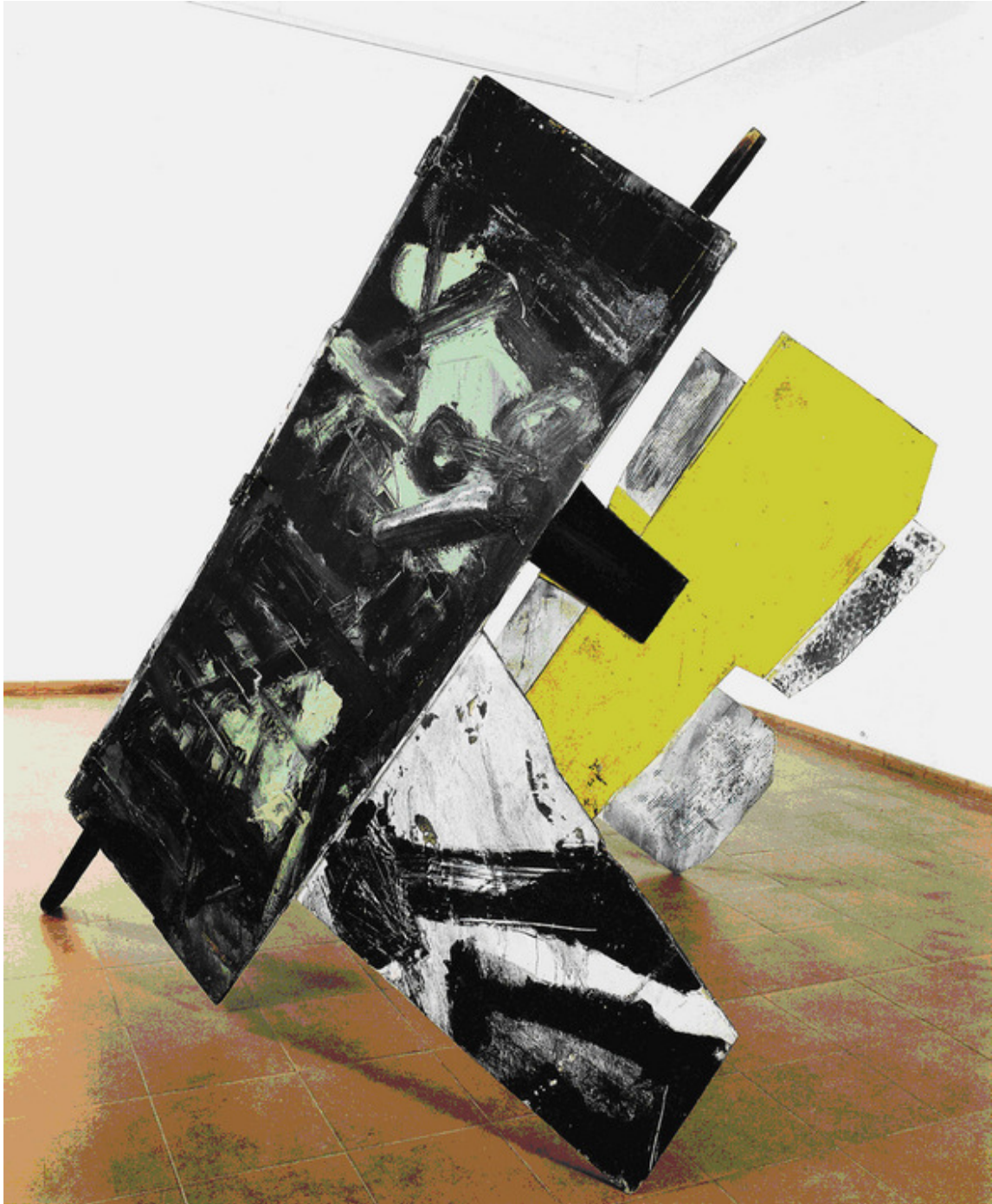


Fig. 2: Emilio Vedova, *Omaggio a Dada/Berlin*, 1964-65. Courtesy Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia.

L'esperienza è forte: i corpi - quello del pittore *in primis*, ed è testimoniato da bellissime fotografie di Vedova in azione tra tele e pennelli, e, conseguentemente, quello dello spettatore - vengono irretiti e inglobati in un percorso pittorico accidentale accidentato e sensuale, pericoloso e sublime. Una sorta di Naufragio che richiama, con le evidenti differenze, il campo di energia mobile del *dripping* di Pollock, cui spesso Vedova è stato accostato proprio per la prossimità fra il segno e il gesto prorompente che è del corpo intero - tra gli altri Giulio Carlo Argan che nel 1981 scrive: «Evidentemente Vedova è un action painter, il fratello veneziano di Pollock e dei Kline [...]» (Vedova Compresenze 1946-1981 1981, p. 11); poiché nel caso di Vedova, ugualmente come in quello di Pollock, è il corpo intero a essere coinvolto nella liturgia della pittura. Il loro corpo agisce in una sorta di *trance*, dipingendo come se partecipasse a un rito dionisiaco.

Ma mentre Pollock stava “dentro la pittura” e al suo spazio convenzionale, seppure dislocato sul pavimento e dilatato in modo impressionante, Vedova, anch'egli immerso nella pittura si avventura più liberamente nell'ambiente dello spettatore. «Puoi entrarci, trasformarla, esserci con [...]. È realizzare tutto lo spazio in partecipazione attiva».

I *Plurimi*, questa sorprendente “invenzione stereovisiva”, vedono un ulteriore articolato sviluppo a Berlino, dove Vedova trascorse un periodo che va dalla fine di novembre del 1963 e alla metà di maggio del 1965, ospite del Senato per Scienze ed Arti (*Artist in residence*): qui egli realizza i sette *Plurimi dell'Absurdes Berliner Tagebuch '64* -presentati a Kassel. Qui essi furono al centro di numerose polemiche, come ricorda Werner Haftmann nel 1964: «Nella *Documenta III* gli fu messo a disposizione un intero grande spazio [...] Fu proprio questo grande spazio - trasformato, sbarrato, con opere pittoriche molto particolari, attraverso le cui pareti il visitatore poteva addirittura perdersi -, a dar occasione a tante discussioni. E già subito l'allestimento entusiasmava o irritava l'osservatore [...]. Era veramente uno “spazio in azione”» (Emilio Vedova 1998, p. 201). E ancora Haftmann nel 1993 «La pittura dinamizzava non solo la superficie del quadro, bensì lo spazio stesso, facendone una componente integrale del dipinto» (Emilio Vedova 1998, p. 311).

In questo spazio il pubblico si trova immerso in flussi di energia contrastanti che lo fanno sentire in una situazione di pericolo e allarme. Il gioco serio dell'autore consiste nel fare uso della pittura come un'arma, come egli stesso dichiara: «[...] “plurimi” [...], nati come armi dinamiche, di un segno aggressivo che non poteva più rimanere nella dimensione statica, precostituita del quadro (superficie passiva) determinata da uno = 1= il pittore. Gestualità che aveva bisogno di farsi corpo in un suo spazio, articolato, tentacolare, diventa corpo aggressivo, provocatore».

Una volta in mezzo ai *Plurimi*, si immagina facilmente il pennello, come una sciabola fendente, mosso dal pittore con la rapidità e la sicurezza di un maestro delle arti marziali, se ne può quasi percepire l'effetto degli spostamenti d'aria e udirne i relativi sibili, come se si fosse improvvisamente risucchiati dentro a una di quelle pellicole di Kung Fu o immessi nel bel mezzo del travolgente ritmo del tarantiniano *Kill Bill*. Ma che questa immagine valga solo per la sicurezza e il coinvolgimento globale del corpo e non si immagini una tenzone giocata sulla velocità, lontana da Vedova che infatti era critico nei confronti dell'arte del compagno Georges Mathieu, anch'egli incluso da Tapié nell'avventura dell'Art Autre (1952), come pure nutriva delle riserve verso l'opera di Henri Michaux.

I *Plurimi* centrano perfettamente l'obiettivo: nessuno può restare indifferente a tale coinvolgimento sensoriale che investe e interessa tutto il corpo. Del corpo in tale modo Vedova riesce a raggiungere anche la parte più sottile e sfuggente: egli individua, potenza e "lavora" l'area della coscienza.

In particolare Rudi Fuchs coglie nel segno quando sottolinea il carattere prevalente intimo di questi quadri che, al di là di ogni aspetto spettacolare suggerito dalla vastità dei formati e dall'ingegnosità delle installazioni, «[...] ci appaiono stranamente segreti, malgrado siano molto grandi: intimi, penso, perché lavorati a diretto contatto [...]» (Vedova 1935-1984 1984).

Questa pittura che è forma di eloquente empirismo ostensivo, nasce, e prende forza, dalla temperie estetica e filosofica europea legata all'esistenzialismo di Sartre e Merleau-Ponty; in poche parole potremmo dire che per Vedova la pittura è come lo specchio della struttura, reattiva e fluida, della coscienza. «Quando si vedono le mie tensioni di segni, ove tutto scoppia, subito sono etichettato: *informel!* Questo è superficiale. I miei lavori sono pieni di strutture- queste strutture sono strutture della mia coscienza» (Vedova 1935-1984 1984, p.77) scriveva il pittore nel 1962.

L'*engage* traspare anche dall'eloquenza dei titoli: *Ciclo della protesta* (1953), *Manifesto universale* (1957), *Le mani addosso* (1962-63), *Emergenze* e in particolare *Scontri di situazioni*. Quest'ultimo, talmente calzante da essere estensibile come efficace didascalia all'intero *corpus* dell'opera di Emilio Vedova, è il titolo della prima realizzazione di uno spazio/ambiente a Palazzo Grassi a Venezia in occasione della mostra *Vitalità dell'arte* (1959). Proprio questa installazione, con elementi orientati in modo diverso a cercare varie incidenze della luce, si pone come diretto antecedente dei *Plurimi*.

L'elenco dei titoli significativi comprende anche *Absurdes Berliner Tagebuch '64* (Assurdo diario di Berlino 1964), che designa l'impressionante insieme di *Plurimi* concepito durante il lungo soggiorno/residenza nella città tedesca durante gli anni che seguirono la costruzione del Muro. L'autore aveva lavorato con furore al ciclo

nell'enorme spazio che gli era stato destinato, l'ex atelier dello scultore nazista Arno Breker, quasi mosso da una reazione fisica tesa alla cancellazione di un passato doloroso e vergognoso. Ancora una volta fondamentale la testimonianza di Werner Haftmann che nel 1993 scrive: «Con i *Plurimi* Vedova abbandona radicalmente tutte le estetiche della pittura tradizionale [...] Ma a Berlino la sua produzione subisce una svolta impensata [...]. Vedova occupò questo spazio con una moltitudine di *Plurimi* - a terra, staccati dalla parete, in posizione verticale, di traverso...- talvolta legati insieme da gomene. L'*Absurdes Berliner Tagebuch* crebbe fino a occupare ogni angolo dell'imponente atelier. [...] Vedova pensò di portare questo caos della pittura in mezzo al caos della città, nelle strade di Berlino» (Emilio Vedova 1998, p. 311), pensò quindi ai *Plurimi* come standardi, ma non gli fu permesso di mettere in atto il suo intento.

Il ciclo quando fu esposto per la prima volta a *Documenta III* nel 1964 a Kassel era disposto in modo da dare vita a un ambiente la cui particolare carica di suggestione era dovuta anche al fatto che per tutta la durata della mostra veniva riprodotto il sonoro, composto da voci, rumori e musiche, delle registrazioni effettuate durante il lavoro nell'atelier berlinese. Questa installazione polisensoriale porta con sé, insieme a una spiccata spinta verso l'opera d'arte totale, la sottolineatura dell'importanza del processo creativo.

Tornando ai titoli, anche se non sono sempre esplicitamente rappresentativi dello slancio etico, si rivelano immediatamente comunque intrisi del *pathos* con cui Vedova affrontava la pittura (*Aggressività*, 1950; *Sbarramento*, 1951; *Spazio inquieto*, 1953; *Compresenze*, 1946/81).

Una pittura, quella di Vedova, unico vero pittore d'azione italiano, radicata nella vita, una pittura che deriva direttamente dal «corpo a corpo che Vedova ha sempre sostenuto col presente», come scrive Claudio Spadoni (*Vedova 1935-1984* 1984, p. 246).

« [...] il reale è imprevedibile – sprofondare nel reale è sprofondare in un *presente* di *compresenze infinite*» di cui egli tenta l'equivalente attraverso il gesto e il segno.

Con gli occhi di oggi appare chiaro che, scavalcando il tema/problema della riproduzione e della rappresentazione illusoria, la pittura d'installazione dei *Plurimi* contiene anche il presentimento dei percorsi interattivi a venire, e questa componente, assieme alla sua matrice politica che si traduce in una forma di lotta contro ogni acquiescenza, anche stilistica, rende il suo autore uno dei giganti del secolo scorso.

Certamente non esistono esperienze italiane, ma neppure europee, paragonabili per quanto concerne il coinvolgimento dello spazio e dello spettatore, se

non forse la *Caverna dell'antimateria* (1958/59) di Pinot Gallizio, nata però con intendimenti per certi versi opposti, frutto di una sorta di volontà di *détournement*: l'installazione è realizzata con l'utilizzo a guisa di carta da parati, in modo da tappezzare l'intero l'ambiente, di grandi porzioni di "Pittura Industriale", che costituisce una vera e propria polemica parodia dell'arte gestuale che l'autore sentiva ormai come accademica.

Viceversa è evidente che Vedova credeva che la pittura fosse il veicolo essenziale: «La nostra esigenza sarà di riscattare i segni, i colori da tutte le pigriezze, da tutti i vizi, per la grande avventura, per la nascita espressiva di una nuova condizione umana» (Vedova 1954, 1984, p. 88). Questa affermazione esprime con tono messianico la carica utopica e la fede umanistica che alimentano la poetica dell'autore.

Se Katharina Hegewish è la più esplicita tra gli studiosi nell'asserire nel 1989 una diretta derivazione dei *Plurimi* dai *Collages* di Rauschenberg (Vedova 1989), riferendosi forse all'eventualità che Vedova, in occasione della sua prima mostra personale all'estero, alla Galleria Catherine Viviano di New York nel 1951 (05 febbraio/03 marzo), abbia potuto vedere i lavori dell'artista americano e restarne impressionato, ma il viaggio negli Stati Uniti non è mai stato documentato con certezza; Johannes Gachnang (Vedova 1935-1984 1984, p. 239) invece ne ribalta completamente l'ottica, affermando che i lavori gestuali di Vedova mettono in crisi la posizione di Franz Kline mentre sfidano gli ambienti di Fontana e gli esiti di Burri e di Rauschenberg.

Oltre che l'estraneità degli esiti, che fa fede più di ogni altra cosa, non di rado negli scritti Vedova si è espresso negativamente nei confronti del New Dada, come ad esempio nel 1962: «neo-dada il più delle volte si limiterà ad esporci situazioni edonistiche di artigianato. Montaggi polimaterici. Assemblages, senza nessuna grinta espressionista, senza l'unghia degli urgenti messaggi dada» (Vedova 1935-1984 1984, p. 83).



Fig. 3: Emilio Vedova, Venezia 1987. Foto Aurelio Amendola.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.

L'unica affinità che, sforzandosi di voler trovare qualcosa in comune tra i due artisti, si può rintracciare, è un condiviso amore per la pittura corposa e corsiva unitamente al sentimento d'insufficienza espressiva del quadro-finestra, ma mentre

l'americano ingloba, raggelandoli, gli oggetti tratti dal mondo quotidiano con modalità più vicine a Schwitters e soprattutto a Joseph Cornell, Vedova concepisce un sistema d'installazioni pittoriche articolate e complesse, composte di numerose tele di grandi dimensioni che fanno sempre i conti, oltre che tra loro, con lo spazio dell'ambiente in cui si distribuiscono in modo non rigidamente predeterminato, anzi, attraverso l'immissione delle cerniere e dei binari, la pittura si presenta altamente "mobile", figlia dell'esplosione nello spazio reale delle linee forza futuriste. Il raffronto va poco lontano: i *Combine paintings* costituiscono dei veri e propri "altarini" di oggetti, la cui enfaticizzazione denota una sensibilità pre-pop, i *Plurimi* amplificano il gesto pittorico, orchestrano la sua espansione nello spazio. Rauschenberg produce fragili e nostalgici monumenti dedicati agli oggetti quotidiani destinati alla discarica, Vedova coinvolge l'uomo che incontra i suoi lavori in un'avventura pittorica ad alta temperatura emozionale, mai scevra di intenti politici, aprendo a una dimensione della sensibilità che porta dritto almeno fino ai graffiti della *Street art*.

Un'occasione che dovette certamente contribuire a spronare Vedova verso l'esplorazione della dimensione dello spazio reale a cui l'aveva naturalmente orientato una concezione fenomenologica della pittura, fu l'incarico di collaborare per la scenografia, le luci e i costumi alla prima messa in scena mondiale di *Intolleranza '60*, opera di Luigi Nono, che ha debuttato sotto la direzione di Bruno Maderna alla Fenice di Venezia il 13 aprile del 1961. In questo caso l'artista si avvale anche di proiezioni luminose multiple programmate per un movimento che seguiva l'andamento musicale. «Ma quello che Vedova aveva raggiunto con mezzi immateriali – energia elettrica e proiezioni di luce- doveva ancora essere tradotto in pittura», come sostiene Werner Haftmann nel 1993 (Vedova 1935-1984 1984, p. 311).

Non è del tutto chiaro quale sia il peso di un approccio di ordine teorico, che a un primo sguardo appare quasi del tutto assente, nella formazione del concetto dei *Plurimi*. Forse si tratta principalmente davvero di una scelta istintiva con un primato d'ordine corporeo, fisico, dettata dal bisogno di muoversi espandendo la propria energia pittorica nello spazio. Come lo stesso Vedova scrive nel 1967, si tratta di «Spinte di debordamento, incontinenza dei perimetri», e di ragioni, per dirlo con una parola ricorrente nei suoi scritti, legate alla "chimica": «[...] incominciare "come per gioco e poi sei dentro" [...]. È una complessa chimica.... Una pratica ostinata [...]. I gesti si fisicizzano, in un "fuori" [...].» (Vedova 1935-1984 1984).

Nonostante la ricca messe degli scritti pubblicati e contenuti nei numerosi quaderni compilati dall'autore, il suo lato istrionico, che nella pittura si rivela tanto coinvolgente, nella scrittura sembra gettare fumo negli occhi, non tanto sulle ragioni intime, quanto piuttosto su gli eventuali debiti nei confronti di autori contemporanei, forse oggetto di censura, diversamente da quanto avviene con i maestri del passato. L'unico dei viventi di cui parla è Bacon.

Tra i debiti "antichi" dichiarati, oltre ai riferimenti in parte già ricordati (Tintoretto, il Barocco, il Goya "nero", Piranesi, Van Gogh, Orozco, il Picasso di *Guernica* e il cruciale Futurismo la cui proposta della simultaneità delle linee forza rappresenta l'embrione del gesto energetico della pennellata che Vedova svilupperà, più sontuoso e ampio, nella generazione di uno spazio particolarmente dinamico), i complessi polittici a scomparti come la pala di Issenheim di Mathias Grünewald conservata nel museo di Colmar hanno svolto un ruolo importante nella messa a punto del sistema formale dei *Plurimi*, come già rilevava tempestivamente Argan nel 1963 (Argan 1963; Vedova 1935-1984 1984). Ma mentre nella gestione dei polittici erano le gerarchie ecclesiastiche a decidere, in base alla liturgia religiosa, i cambiamenti d'assetto e di relazione tra parti visibili e invisibili, nei *Plurimi* ogni fruitore può sperimentare percettivamente i cambiamenti, contemplati e previsti dall'autore, scegliendone autonomamente tempi e modi.

Questa straordinaria intuizione, in fondo praticata per uno stretto giro di anni, rappresenta la punta di diamante della ricerca espressiva del suo autore, un punto di rottura innovativa fortissimo. In un secondo tempo, vennero i grandi *Plurimi/Binari* (1977/80) che, più macchinosi e macchinistici, consentivano un movimento più rigidamente preordinato, meno libero. Ne spiega il funzionamento Fabrizio Gazzarri, uno degli allievi prediletti, diventato poi suo assistente e quindi oggi Direttore della Fondazione Emilio e Annabianca Vedova: «I *Plurimi/Binari* [...] sono pannelli di forme diverse, dipinti e scorrevoli su binari (a gruppi di due o tre), stretti e bloccati da strutture di ferro poderose che ne limitano l'espansione fisica ma ne aumentano l'energia espressiva [...]» (Gazzarri 2007, p. 27) .

Della grandiosità dei *Plurimi*, esperienza di rottura radicale, sembra tornare il ricordo, anche se addomesticato, nei dischi *double face* degli ultimi anni, la cui pittura corsiva subisce un'accelerazione dinamica tanto in relazione alla forma del supporto quanto per la collocazione a pavimento e la distribuzione nell'ambiente.

Un altro aspetto affascinante del lavoro di Vedova consiste nel suo portato interrogativo. Tra le molte domande che i *Plurimi* pongono ve n'è una che cerca di stabilire in che misura gli studi di Vedova sono stati plasmati sulla falsariga dei lavori e invece fino a che punto le opere nate in quei determinati spazi fisici, ne sono state profondamente condizionate. Ogni descrizione degli *atelier* ne parla come epifania e

metafora dell'opera: «negli ingombri labirinti del suo studio, affollati di carte, di tele, di travi, di torchi come un castello piranesiano, vive prigioniero delle proprie ossessioni materializzate. Lavora alla loro decifrazione. Attraversa per intero il tunnel dell'oscurità» (Calvesi 1981, p. 18).

Già Maurizio Fagiolo nel 1975 si riferisce a uno degli sviluppi più interessanti dei *Plurimi*, che conferma la loro natura sperimentale e "futuribile", aperta alle nuove tecnologie e alle contaminazioni intermediali - *Spazio/plurimo/luce*, realizzato con una gestazione durata due anni per il Padiglione italiano all'Expo di Montréal, in Canada - quando scrive: «Vedova fa un quadro che è anche un'architettura, che è anche un oggetto, che è anche anatomia d'uno spazio interno, che è una metafora urbanistica, che è una sequenza filmica, che è un brano elettronico, che è una scena totale. E insieme qualcosa di diverso» (*Vedova 1935-1984* 1984, p. 194). Lo spazio era occupato da quella che tra i lavori di Vedova si avvicina maggiormente a un'opera d'arte totale, con tanto di proiezioni luminose nello spazio di vetrini realizzati nelle fornaci Venini a Murano appositamente per ovviare al problema del surriscaldamento delle diapositive, proiezioni che investivano e inglobavano letteralmente nei dinamici giochi di luci e ombre i corpi dei visitatori che attraversavano l'ambiente e vi si muovevano con l'accompagnamento della registrazione della musica elettronica composta da Marino Zuccheri dello Studio Fonologia RAI Milano.

«Se i "Plurimi" rappresentano il momento della massima pienezza, anzi della piena che ha rotto gli argini», a queste esperienze estreme segue una sorta di ripiegamento, come ha segnalato anche Maurizio Calvesi (Calvesi 1981, p. 17), in uno spazio più circoscritto e compresso ma anch'esso a suo modo inquieto, dinamico e indomito: quello dei dischi *double face*, cui è sottesa ancora e sempre la finalità di denunciare ciò che non è ammissibile, come nel caso di *Chi brucia un libro brucia un uomo*, realizzato per la biblioteca di Sarajevo, incendiata dallo scoppio di una bomba il 25 agosto 1992.

L'autore

Elisabetta Longari insegna Storia dell'arte contemporanea all' Accademia di Belle Arti di Brera a Milano dal 1991. Le sue principali pubblicazioni (per i tipi di Mazzotta, Fabbri, Electa, F. M. Ricci, Allemandi, Diabasis, Ilisso, Silvana editoriale) sono prevalentemente a carattere monografico e hanno per oggetto l'approfondimento dell'opera di alcuni artisti del secolo scorso, tra cui Sironi (*Sironi e la V Triennale di Milano*, 2006) e de Chirico, e i più "contemporanei" Chighine (di cui ha curato numerose esposizioni tra cui quelle a Palazzo Martinengo a Brescia nel 1993 e al Palazzo della Permanente a Milano nel 2000), Goldberg e Barrias (di quest'ultimo ha curato la personale alla Fondazione Gulbenkian di Lisbona nel 1996). Ha contribuito con diversi saggi a volumi curati da altri (tra cui di recente *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009 e *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Reggio Emilia 2011).

Dopo avere scritto per più di quindici anni sul "Terzoocchio" (Edizioni Bora, Bologna), adesso collabora ad alcune riviste specializzate tra cui "Meta", "Juliet" e la newyorkese "Artforum". È vicedirettore di "Academy of Fine Arts".

E-mail: elisabettaalongari@ababrera.it

Essenziale bibliografia di riferimento

Barilli, R 1975, 'Emilio Vedova', *l'Espresso*, 17-8-1975; pubblicato anche in *Informale oggetto comportamento*, vol. 1, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 218-220.

Calvesi, M 1963, *L'informale in Italia fino al 1957*; pubblicato anche in *Le due Avanguardie*, Laterza, Bari 1981, pp. 260-263.

Cataloghi di mostre personali:

Vedova. Grafica e Didattica, Aosta, Tour Fromage, 21 giugno – 28 settembre 1975.

Vedova Compresenze 1946-1981 1981, Repubblica di S. Marino, Palazzo dei Congressi, 1 settembre - 7 ottobre 1981, Electa, Milano.

Vedova 1935-1984 1984, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica e Magazzini del Sale, 12 maggio-30 settembre 1984, Electa, Milano.

Vedova 1987, Parma, Galleria Niccoli, 29 novembre 1986 – 30 gennaio 1987, Galleria Niccoli, Parma.

Vedova 1990, Milano, Galleria Arte Borgogna, 23 novembre 1989 - 23 gennaio 1990, Galleria Arte Borgogna, Milano 1990.

Vedova ...continuum... 1991, Milano, P.A.C., 9 maggio - 30 giugno 1991, Mazzotta, Milano.

Emilio Vedova 1998, Torino, Castello di Rivoli, 17 ottobre 1998 - 17 gennaio 1999, Charta, Milano.

Gazzarri, F (ed.) 2007, *Emilio Vedova*, Venezia, 10 giugno-30 settembre 2007, Marsilio, Venezia.