

Da: *Emilio Vedova*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1998 - 17 gennaio 1999), Edizioni Charta, Milano 1998, pp. XVII-XXV.

Vedova Scultore

Germano Celant

Il principio di un'arte che sia nodo di raccordo tra il nucleo vivo dell'essere e la compagine del mondo in Vedova vive su un medium trasparente, la pittura, non legato in maniera narcisistica alla propria identità, né votato a discernere un'immagine di sé, ma teso a dissolversi nella corrente sotterranea di un fare che sembra oscillare tra la costruzione di un universo sintetico e la rottura e lo sparpagliamento dei suoi frammenti. I suoi dipinti possono essere assunti infatti come un corpo immaginario che tende a restituire il grido di una vita dirompente oppure come le molteplici schegge, sempre mutevoli e spezzate, difficilmente governabili e controllabili, di un muoversi e di un esserci corporale e immaginario, sorretto da un vortice interiore. Se questo è vero, la domanda da porsi è se la visione di Vedova sia governata dal desiderio di coerenza o invece dal desiderio del disordine e dello scardinamento. Se un quadro e un plurimo, un rilievo e un disco, nel mettere a nudo i movimenti più segreti dello spirito, rincorrono una partecipazione esteriore, protesi a carpire e a controllare le forme e gli spezzoni dell'essere nella loro ridondante corposità, oppure si offrano come trasparente metafora di una dissoluzione e di un'esplosione che costituisce il soffio profondo del suo contributo allo sconvolgimento delle immagini. Tale dualità porta a chiedersi se, su Vedova, bisogna portare l'attenzione allo straordinario controllo dell'insieme, evidenziando la particolare energia e potenza che lo anima all'interno, oppure se si debba privilegiare la variazione d'identità, sia contestuale, sia personale, che passa attraverso gli iati, le fenditure, gli spacchi, le cerniere e le sovrapposizioni che separano o agitano le superfici sino a restituire frammenti di uno spazio discontinuo e drammatico. La sua arte sprigiona qualcosa di concluso e di improntato alla logica della pittura, oppure è intesa a rompere l'oggetto su cui si è concentrato tutto il suo sforzo al fine di *riteatralizzare* la scrittura pittorica per farla entrare nella scultura.

Mettersi in sintonia con il flusso debordante del percorso che vive sullo sparpagliamento dei frammenti e delle materie inteso a creare rotture nel tempo e nello spazio, significa cambiare il soggetto pittorico di Vedova in soggetto scultoreo: immergersi in una continuità che si basa sulla discontinuità per evidenziare allo sguardo un medesimo che cambia, si spezza e si articola, in sequenze irregolari, caratterizzate da un inquietante avanzare che non rimanda più al nucleo ma alla sua esplosione, con la sua dispersione di schegge e di riflessi, dispersi in un campo magnetico dove il pubblico è irretito nella suggestione ambientale e scenica.

Se si ripercorre l'avventura scultorea e ambientale di Vedova, da *Scontro di Situazioni*, Venezia, 1959 a *Intolleranza '60*, 1961, dai *Rilievi*, 1961, ai *Plurimi*, 1961-65, dallo *Spazio/plurimo/luce*, 1966-1967, al *Ciclo del Carnevale*, 1977-83, dal *Ciclo Lacerazione*, 1977-1978 ai *Tondi*, 1985, da *...in continuum, compenetrazioni / traslati*, 1987-1988 ai *Bozzetti A te Berlin da Venezia*, 1988-1989, da *Chi brucia un libro brucia un uomo*, 1993, ai tondi *Senza titolo (..als ob)*, 1996-1997, si può notare come l'impulso poetico dispieghi intatta la sua potenza di percussione facendo esplodere l'elemento magmatico della sua pittura per trascinarla verso un movimento di frammenti e di schegge fatti di luce, di colore, di forma e di materia che cercano una comunione

magica con i supporti del teatro e dell'architettura. Il ritmo energetico degli elementi utilizzati raffigura la consapevolezza che la via dell'arte visiva non è affidata solo al segno sulla tela, all'accensione del sistema pittorico e al trascinarsi dello sguardo verso territori sconosciuti e ignoti, ma raggiunge gli stessi obiettivi, estendendosi nello spazio, così da coinvolgere tutti i sensi. Rimanendo costante la ricerca di una visualità *altra*, costruita su una germinazione del linguaggio del dipingere, la pittura per farsi scultorea deve allora passare da uno stadio epidermico ad un crogiuolo da cui far scaturire una materia, protesa a scardinare il sacro perimento del dipinto a favore di una spazialità magmatica, che va oltre il limite dello sguardo, là dove l'arte arriva a fondersi con l'architettura. E se l'arte deve fondarsi su una forma di comunicazione e di convincimento ambientale, e la pittura ne è il suo perno, l'attivazione di una comunione con il mondo si può attuare dilatando a dismisura il potere centrifugo dell'immagine, che in Vedova non perviene ad una pretesa specificità scenica o teatrale, ma diventa spettacolare proprio perché riesce ad esprimere una cosa unica, qualcosa espressivamente anteriore al teatro: la vita.

Le ripetute e costanti interrogazioni di Vedova sulla natura della pittura sono un continuo tentativo di ridefinire i rapporti con questo interlocutore sfuggente, sempre in procinto di sottrarsi, chiamato a volte spurgo o doppio, azione o ombra, segno o traccia che si rituffa continuamente nell'ignoto. Ciò spiega, anche, le oscillazioni in materia di linguaggio visuale, per cui man mano che i rapporti con il nucleo pittorico gli si presentano sotto una luce diversa, anche la strategia linguistica muta.

Se prima il fuoco espressivo era svolto a tutelare la visualità dell'esserci vitale, tramite segni o tracce confinati in un territorio perimetrato, quello della superficie pittorica, mediante il coinvolgimento dell'architettura e del teatro, indotto dal processo espositivo - *Vitalità dell'Arte*, Venezia 1959 e dalla sollecitazione di un'ipotesi di teatro totale, di *Intolleranza '60* di Luigi Nono - l'opera di Vedova si sposta sull'intervento quale stratificazione spettacolare, legata ad un luogo. E siccome questo luogo è concreto e materiale, non separato dal muro dello sguardo, la pittura di Vedova trapassa in scultura, si fa corpo e spazio stesso, dove le potenze dell'appropriazione e dell'esproprio si affrontano in una dimensione fisica, che si metamorfizza in una relazione diretta in contatto con l'ambiente vitale.

Di questa progressione il punto di partenza è decisamente la costruzione angolare e la collocazione a soffitto delle tele di *Scontro di situazioni*, 1959 in occasione della mostra *Vitalità dell'Arte* a Palazzo Grassi e della personale a Palazzo Zachenta, Varsavia, 1959. Qui il momento di manifestazione ambientale del nucleo genesico della pittura è visto come una prerogativa a dilatare la trama ambientale del dipinto, sino a farlo diventare una parete architettonica. È uno spostamento di natura dinamica che lascia trasparire il fascino dell'artista ad attribuire all'arte una dimensione inedita e unica, quale si ripercuoterà nell'auspicato inglobamento dei corpi, dell'artista, come degli spettatori, nei *Plurimi* che da Roma passano a Kassel.

Certamente la consapevolezza del carattere scenico della pittura di Tintoretto e di Tiepolo, di Rembrandt e di Goya, quanto la frequentazione dell'architettura e del territorio urbano veneziani, con i loro forti flussi visuali, quali si riflettono nei disegni e nei dipinti tracciati da Vedova dal 1935 al 1942, sono le matrici che informano l'accezione forte del passaggio dalla pittura alla scultura, in quanto avvenimenti spettacolari e ambientali. L'irruzione nell'ambito di una mostra di un'unica tela angolare oppure della collocazione a soffitto di un quadro, come lo scatenarsi sulla scena dei suoni e delle immagini, di una condizione disintegrata di spezzoni di materie e di luci, sottolinea l'esigenza dell'artista a considerare l'arte un nucleo di vita in cui bisogna sprofondare. L'inabissamento esige una condizione particolare, fuori dall'illusione visuale, e questa passa attraverso l'inondamento dello spazio architettonico e teatrale. Qui il plastico arricchisce il pittorico, perché le sapienti articolazioni di colori e di segni vengono sconvolte, perché introdotte in un percorso labirintico, dove non esistono punti di riferimento. Dipingere non significa raddoppiare il

mondo e la realtà quotidiana di un essere o di una società, quanto convincere di una presenza vitale altra di cui la realtà è solo un indice amorfo.

Accettando di entrare in questo labirinto, che si evidenzia sempre più negli anni '80 e '90, con l'articolazione selvaggia e sorprendente dei *Tondi* e dei *Dischi* e con *...in continuum, compenetrazioni / traslati*, l'arte di Vedova inaugura un flusso metaforico, in cui si scandisce il grido ininterrotto dell'esistenza e delle cose. Sotto lo sguardo non vi è più un medesimo che cambia, ma un elemento plurimo, separato dalla soglia di una differenza irriducibile, fatta di strappi e di brecce, di articolazioni e di cerniere, di arrampicamenti e di sospensioni, di verticalità e di gravità, di attraversamenti e di colori violenti ed eccessivi, una sorta di sgretolamento e di orgia plastica che segna una linea di rottura a livello di espressività.

Con i *Plurimi*, che datano dal 1961 al 1965, il mondo pittorico di Vedova si scuce, le percezioni si arricchiscono nel moltiplicarsi della prospettiva fisica e visiva e, dopo aver messo in crisi la rappresentazione, tramite segni spuri e intensi, arriva a demolire l'unità del perimetro pittorico, ne disorganizza l'esistenza per propagare la violenza della disunione creatrice a tutti i luoghi. I *Plurimi*, tra cui quelli drammatici di *Absurdes Berliner Tagebuch*, 1964, mettono in discussione l'omogeneità della pittura per dislocarla interamente nel territorio dell'architettura. Essi permettono la scoperta di un altro "ordine", quello di un'organizzazione primitiva, anteriore alla percezione tradizionale che abbiamo degli oggetti pittorici. Il quadro è perduto, ma viene recuperato nel suo spessore e nel suo flusso ambientale. Si porta dentro la lateralità del contesto, come poteva essere quello di una Berlino segnata dal dramma della guerra e dalla costruzione del Muro, quanto lo spessore di una profondità che si può esprimere soltanto con la sensazione di un peso e di un ingombro, quello di un oggetto sospeso o appoggiato a terra. Il valore unificante dei *Plurimi* è la loro pesantezza, che è visiva quanto esistenziale, sociale quanto personale, storica quanto ideologica. Rappresentano una caduta cristallizzata, una gravità nuova che penetra nel campo delle forme, con i suoi aculei e con le sue ferite allucinanti. Frammenti di un ritmo temporale e spaziale, in grado di riorganizzare la totalità del paesaggio pittorico secondo una dimensione essenziale dimenticata, quella di una pittura che si fa scultura, frammento che si trasforma in unità aggressiva ed esplosiva, perché continuamente fedele alla verità di un'arte quale rottura.

Seppur dirompenti i *Plurimi*, 1961-65, si affermano anche per il loro potere unitario, quasi volessero delimitare una specie di luogo ideale e porre in farsi il progetto di una costruzione che aspira ad un altrove, concreto e fisico, basato sull'integrazione spaziale e temporale, della pittura e della scultura, del teatro e dell'architettura. Nel loro volteggiare negli ambienti, essi attestano infatti una forte concentrazione energetica, che rinvia ad un'ipotesi di habitat: un mondo "altro", al di là dei limiti linguistici dell'arte.

A ben vedere, mediante la loro capacità di adattarsi e di accogliere, di modificarsi e di integrarsi, i *Plurimi* si espandono verso il *fuori* della pittura. Essendo plurifrontali* sono inquietanti, perché tesi a stabilire una duplicità visuale, che apre linee complesse e variegata di lettura quanto di interpretazione, vale a dire di immaginazione e di analisi. La prima riguarda il rapporto tra *recto/verso* e tra superficie /materia, parla di spessore, quanto di separazione, in una relazione mutevole tra approfondimento tra le parti visibili e tangibili. La pittura si offre in due ruoli, quale immagine di superficie e quale densità ambientale, ambedue vive e animate dalla separazione quanto dal contatto aggressivo. Inoltre lo sfogliarsi delle superfici e la loro dispersione nello spazio, dal soffitto al pavimento, trasformano il dipinto in vitalità architettonica. Questo si dà per il suo fuori, come per il suo dentro, implica una luce esterna e una luce interna, che si moltiplica attraverso tutte le combinazioni possibili. La loro relazione mette infine in gioco un'altra grande direzione significativa, quella in cui un'unità si oppone e si combina in pluralità, che si fa ulteriormente complessa nel corso delle diverse installazioni, da Berlino a Kassel, da Venezia a Lugano.

L'attitudine ad entrare in relazioni mutevoli, sia per sintonia sia per contatto aggressivo, sia per frizione che per intreccio dei *Plurimi* affonda le sue radici nei *Rilievi*, 1960-64. Qui il sollevamento della materia e lo sfogliamento della superficie in aggettazioni e in trasformazioni di sostanze, quali i legni e le carte, i grumi cromatici e gli spezzoni di tela, i gessi e le corde, danno corpo a sculture vibratili, quali *Per uno spazio*, 1961, e i *Rilievi* 1963-1964. L'ingresso spezzante della materia, con il suo valore di espansione energetica, trasforma la superficie pittorica in un'opposizione strutturale tra fuori e dentro. Con essa Vedova attacca la pittura per sottoporla ad un'irradiazione che può trasformarsi in radiazione luminosa quanto ambientale.

Nel primo caso, l'ebbrezza del dipingere e la sua ritualità di accadimento cromatico si nega come evento materiale per tramutarsi in magia dell'immateriale. In *Spazio plurimo/luce*, 1967, a Montreal, la luce solidifica visivamente gli impasti di vetro, le lastre realizzate da Vedova a Murano, e crea un avvenimento spettacolare che diventa un poderoso mezzo di incantamento.

Lo spazio dell'Expo si trasforma in palcoscenico di un'operatività sacra, quella della pittura, che per incontrare la massa degli spettatori, si produce in una metamorfosi da impasto colore a impasto luce. Nel grande alveo architettonico le proiezioni diventano il frutto di un mutamento magico, dove lo sfavillio della materia, pur continuando a liberare l'inconscio dell'artista, si fa creazione di visione collettiva. L'ottica dell'arte viene qui rovesciata e lo spostamento dalla proiezione materica alla proiezione luminosa comporta un passaggio dall'anarchia al rigore, dall'ebollizione alla cristallizzazione. Con lo *Spazio plurimo/luce*, 1967, Vedova sembra ricercare un progressivo emanciparsi da un'idea di arte quale identità personale, ad una che si confronta con le strutture della comunicazione contestuale. L'avvento di una proiezione *esterna* preannuncia quindi una diversa strategia applicata al linguaggio della pittura, così da trasformare in spettacolo "totale", non più percepibile soltanto nella formula univoca della frontalità, ma in quella della circolarità ambientale. Siamo all'immersione e all'inabissamento dell'azione, quanto del suo risultato, in un universo nuovo e iperpotenziato, grondante di pittura e di scultura, di architettura e di suoni, di materie e di movimenti. Al suo interno non esiste alcuna dissociazione, perché ogni elemento è energia rappresa che cancella la fase anarchica, il momento della putrefazione e dello spurgo a favore di una concettualità e un'immaterialità. Cancella il fisso e libera il *volatile*.

La deflagrazione dei *Plurimi*, con la loro carica dissociante, indica il percorso.

L'ebollizione dell'irriverenza radicale verso ogni limite e pietrificazione trova nuova linfa nel *Ciclo del Carnevale*, 1977-83, e nel *Ciclo Lacerazione/Plurimi binari*, 1977-78, che comportano un'altra dissezione delle forme e delle superfici per ricreare un *continuum* di forza emozionante. In particolare i *Carnevali* operano una trasformazione basata sul processo di rigenerazione di un luogo spettacolare, come Venezia, e seppur non direttamente dedicati al teatro, essi ne sono i sensi e la carne. Fanno ritornare l'artista nell'oscuro grembo della sua cultura, ne evocano il ventre storico, il cantiere e la pubblica piazza, la tavola di anatomia di una *fisionomia* che è terrificante e accogliente, emblematica e lessicale.

La potenza rinchiusa in questi totem libera un volatile e un effimero che sono conseguenza della corrosione del *fisso* pittorico che è maschera di difesa e di attacco. Sotto questa maschera si cela la potenza espressiva di un individuo quanto di una società che vivono sulla forza errante e si rigenerano continuando a risalire le correnti della vita e della storia. Con l'inserito della dualità della maschera i *Carnevali* evidenziano il doppio proveniente dallo scatenamento delle acque vitali portatrici di rinascita, quanto di estinzione. Sono immersione nella complessità della convinzione che vede la storia sia un avanzamento quanto un dissolvimento. Soglia di un dualismo che è tanto osmosi primitiva, quanto cerimonia teatrale.

Avendo fatto della forza della coscienza un filtro capace di alimentare l'energia pulsionale, quanto la carica artistica, Vedova riesce a creare un insieme "organico" che accolga sia le presenze

inquietanti della propria maschera quanto quella culturale. Ne evidenzia la duplice valenza, ispirata ad una visione drammatica che è legata al tempo stesso al soffio e all'esplosione dei segni come alla presenza della persona. La maschera che compare nel *Ciclo del Carnevale* è infine una barra tra corpo e spirito, tra conscio e inconscio, tra personale e sociale, tra rappresentante e rappresentato. È, come l'arte, una superficie mediana dove si accumulano tutte le profondità dell'esistere.

La complessità e la molteplicità dell'arte di Vedova passano anche attraverso il registro temporale che obbliga la pittura e la scultura a momenti diversificati all'interno di uno stesso perimetro. Nel *Ciclo della Lacerazione*, 1977-78, i plurimi si fanno "binari" e la dissociazione, e la discontinuità si traducono in un raggruppamento-frantumazione che si concentra in uno stesso oggetto unificante. Rispetto ai *Plurimi* dell'*Absurdes Berliner Tagebuch*, 1964, questi insiemi non si concentrano sulle superfici per dividerle e farle esplodere a formare un blocco dissociante, piuttosto arrestano lo sparpagliamento o quanto meno lo differiscono all'interno, trasformando lo scorrimento delle superfici in una perpetua metamorfosi delle forme e delle trasparenze, delle associazioni segniche e cromatiche. Dentro il recinto della cornice metallica si ha un movimento che non conduce alla dispersione, ma alla concentrazione. La pittura palpita secondo un muoversi controllato che permette il godimento di ciascuno degli elementi associati o dissociati.

Con i *Plurimi binari* Vedova riesce ad integrare unitariamente la diversità degli elementi in una configurazione che lavora in verticale e in orizzontale, e crea una zona franca di mutazioni che spingono la superficie/parete a produrre un cerimoniale percettivo multiplo. Il potere di far germinare ulteriormente le combinazioni e le reciproche interferenze tra pitture si esalta in *...in continuum, compenetrazioni / traslati*, 1987-88, opera che tenta un'ulteriore materializzazione del labirinto *spettacolare* della pittura/scultura. Sul tronco dei dipinti s'innesta un ingorgo di immagini, che sembrano aderire le une alle altre, si accecano reciprocamente oppure si accavallano le une sulle altre. Le loro epidermidi si toccano, per evidenziare una tattilità di superfici cariche di fermenti neri e bianchi. Così, dopo aver rinunciato all'uniformità e alla staticità, l'artista cerca di abbandonare la superficialità per entrare in una *profondità*, una nuova idea di pittura, cieca, tattile, più irriverente e fisicizzata, quale quella delle sovrapposizioni che giocano sulla leggerezza e sulla pesantezza dell'immagine che si stratifica l'una sull'altra. Uno sforzo, dove le immagini dipinte mediano la loro energia, si intrecciano e si sovrappongono, per produrre un nucleo che fa palpitare il "racconto" così da ottenere una pittura trepidante di forme e di perimetri, di superfici e di volumi. Pittura che si piega, ma che fermenta e si stratifica, esposta com'è all'impatto della sua forza espressiva; il *...in continuum, compenetrazioni / traslati*, 1987-88, è una fare arte che sfugge allo strazio dei *Plurimi* per darsi una difesa, quella di un desiderio di esistere come fisionomia concreta, pertanto costruttiva e architettonica.

La ricomposizione del corpo pittorico e la ricerca di una certa armoniosità e di una certa unificazione, sempre ruotanti sulla discontinuità e la drammaticità dei segni e dei colori, nel 1985 trova una forma avvolgente, qualcosa come un modello o uno stampo originario: la figura circolare. Questa si concretizza nel *Disco* e nel *Tondo*, due definizioni con cui Vedova differenzia le sue pitture a cerchio, quelle bifrontali e verticali da quelle frontali e orizzontali a terra. Questa figura viene ad arricchire la continuità delle lacerazioni e degli strappi, della molteplicità e dell'eterogeneità della pittura di Vedova. Ne ricompono il corpo spezzettato e lo fa rientrare in un territorio che diventa luogo di elezione: il cerchio. Il disco o il tondo sono quindi un nuovo modellamento del rapporto tra scultura e pittura, aggiungono un'ulteriore trasformazione del motivo della nascita materica, che si lega ad una forma la cui emblematicità traduce la forza vitale dell'azione in un universo virtuale, dove lo spirito si muove con la facilità di una potenza primitiva. La comparsa del tondo e del disco introduce nel disordine il principio di un ordine superiore, per cui la sorpresa dello slegamento e del travaglio trova un involucro unificante. Con la loro forma

circolare entrano nelle figure *alte* della storia dell'arte. Si legano alla forma del "desco da parto" che si articola attraverso la vicenda della nascita e della vita del "creatore", ma prima di tutto designano l'assenza di distinzioni e di divisioni tra le forme e gli elementi. Il cerchio è il principio della perfezione, contiene tutte le gerarchie e tutti i tempi, così da accettare tutte le attività e le inserzioni dinamiche della vita materiale e immateriale. Luogo d'unione, è origine e fine dell'universo. Per questo nella storia dell'arte la sua forma ha sedotto Botticelli quanto Michelangelo, Raffaello e Parmigianino, Veronese e Vasari, Pellizza da Volpedo e Delaunay, Fontana e Wesselman. Il tondo si è imposto quale principio d'energia visiva e spaziale, iconica e aniconica, aristocratica e popolare, umana e industriale, sacra e laica. La sua caratteristica è di risultare un cosmo della coabitazione composita delle forze e delle forme, dei colori e delle linee. Riunisce i mondi diversi e chiusi, li concentra senza togliere loro nessuna singolarità e diviene soltanto l'immagine totale di un insieme di rapporti che, seppur disparati e contrastanti, si coagulano in un esserci unico in ragione della nascita dell'arte. Il successo unificante dei dischi e dei tondi è quello di riuscire a far convivere tutte le problematiche dai *Plurimi* al *...in continuum*, perché le superfici instaurano una relazione attiva (i dischi, come si è visto, sono bifrontali), fatta di scambi, di richiami e di risposte. Inoltre si muovono liberamente nello spazio, adagiandosi a terra o arrampicandosi al muro, si appoggiano gli uni agli altri per creare intrecci e insiemi multipli, fendono le pareti con *Non dove / breccia '88 - III*, 1988 e ruotano su se stessi. Si riflettono e riverberano la complessità dell'architettura. Ne provocano l'immobilità e la monumentalità producendo una qualità vertiginosa e a volte sommergente, che diventa una luce abbagliante di forme e di colori, quanto di movimenti e di posizioni. Nella loro circolarità e nella loro verticalità, che li fanno muovere in tutte le condizioni, il tondo e il disco funzionano nel registro della piena libertà. Scivolano e rotolano in continua riverberazione con l'architettura, prolungano la vita di una dissociazione e di una provocazione che sommerge qualsiasi contesto. La loro mobilità cattura, nel suo disporsi a grappolo o a gruppo, a singolo o a coppia, l'attenzione di qualsiasi scena espositiva, a New York come a Milano, a Celle come a Venezia. Si mettono pertanto al servizio di un'energia concentrata, che però riesce a disperdersi per conquistare lo spazio. Infine con la loro molteplicità, invischiando lo spettatore in un labirinto che imprigiona e seduce lo sguardo. Per questo motivo la loro figura si ritrova nei progetti *Per uno spazio*, 1996-97, bozzetti che costituiscono le future intenzioni di Vedova a pervadere l'architettura. Sono modellini che evidenziano un ulteriore passo verso la dialettica tra ordine e disordine, staticità e movimento. Costruiti in laminato e attraversati da graffi e pitture, questi futuri dischi ripiegano in sé stessi l'idea di labirinto. Sono infestati di curve e di tagli, di forme e di protuberanze che esaltano la loro potenza irradiante, non più solo esterna, ma anche interna. Si dichiarano desti e attivi rispetto alla loro identità, quanto poli magnetici ed estatici riguardo all'architettura. Le loro lacerazioni operano su due piani, sul dentro e sul fuori, sulla luce e sull'ombra, sull'alto e sul basso, così da scatenare un'energia che implica una traversata dello sguardo nel loro essere intimo, quanto nella loro vertigine purificatoria, quella dovuta allo *strazio* delle forme e delle immagini, dello spazio e dei volumi.

Lungi dal costituirsi in entità inerti, i dischi e i tondi esprimono il magnetismo della pittura di Vedova, che si dipana in termini di quanti che, quali segni attivi, innescano un flusso e un risucchio di immagini che, pur mantenendo il perimetro della loro individualità, quando interagiscono fanno precipitare la pittura in una scultura dalle tensioni aperte e irradianti. Da nuclei irripetibili di vita si ritrovano forze di una potenza che alchemicamente tramuta l'architettura in una scena divoratrice di forme e di colori, di oggetti e di interventi. Nel suo incavo si agita tutto il notturno di Vedova e i *Dischi* ne sono l'ultima coscienza, poiché si pongono nel punto più osmotico tra pittura e scultura. La loro partitura nello spazio li rende infatti un doppio, la cui carica dissociatrice è volta a ritrovare il punto zero, là dove precipitano i mondi del pieno e del vuoto, della vita e della morte, dell'arte e

dell'architettura, dell'astratto e del concreto, del fisso e del volatile.

Il *Disco*, con la sua precarietà e la sua instabilità, trascende i limiti della sicurezza espressiva, dimostra che, se vuole rivendicare e inscenare conflitti ambientali, una certa pittura deve vivere nel rischio. Non può continuare soltanto ad allineare in sequenza una serie di termini, i dipinti, ma è costretta a lasciarsi trascinare da una forza travolgente che non si può sottomettere ad alcuna logica, se non a quella di una condizione vivente. Destituiti dalla loro identità in superficie i *Dischi*, i *Tondi* e le *Brecce* non intendono compiacersi della loro rotondità, ma evocare una costante trasfusione di continuità artistica. Sono fendenti e attraversamenti, sorprese e spezzoni che riattivano le forze sepolte di una condizione percettiva. Tagliando l'aria o scardinando i muri, essi si offrono quali forze cosmiche che veicolano le facoltà dell'essere umano. E siccome la vita è non ripetizione, creazione incessante di idee e di immagini, si capisce la necessità per Vedova di realizzare una testimonianza sulle tragedie umane che comportano la scomparsa delle tracce culturali. Con *Chi brucia un libro brucia un uomo*, 1993, il turbine drammatico delle vicende della guerra che hanno portato alla distruzione di libri e di codici, di biblioteche e di archivi della memoria, si trasformano in un "disco plurimo", una sorta di libro circolare con le pagine mobili, che ha la capacità di incarnare il silenzio di una cultura bruciata, che trova la sua metamorfosi non più in un prodotto, ma in un segno d'avvertimento, quello che sprofonda le radici umane nella tragedia. Emilio Vedova entra con esso negli interstizi di un corpo sociale, dilaniato dall'invasamento e dal fanatismo, ne denuncia la risoluzione ingloriosa e oscura. Questa comporta il nero di una metamorfizzazione che non riflette più le forze umane, ma l'orrore e il sangue delle vittime, dal cittadino al suo sapere.

Chi brucia un libro brucia un uomo è una traversata nel nero e nel crudele di una società che assiste al declino e al disprezzo della stratificazione pluriculturale e che accetta come inevitabile la sua degradazione e la sua estinzione. Con questo disco "monumento", Vedova fa pesare la tensione totalizzante dell'arte tra limite e illimitato, tra registrazione dell'impercettibile segno e macroscopia del simbolo. Percuote le fibre segrete della sua pittura e della sua scultura per rintracciare una matrice che se sarà persa nel parossismo del potere, porterà alla morte della Cultura, quindi alla morte dell'Arte.