



ANNUARIO
ACCADEMIA di
BELLE ARTI di
VENEZIA

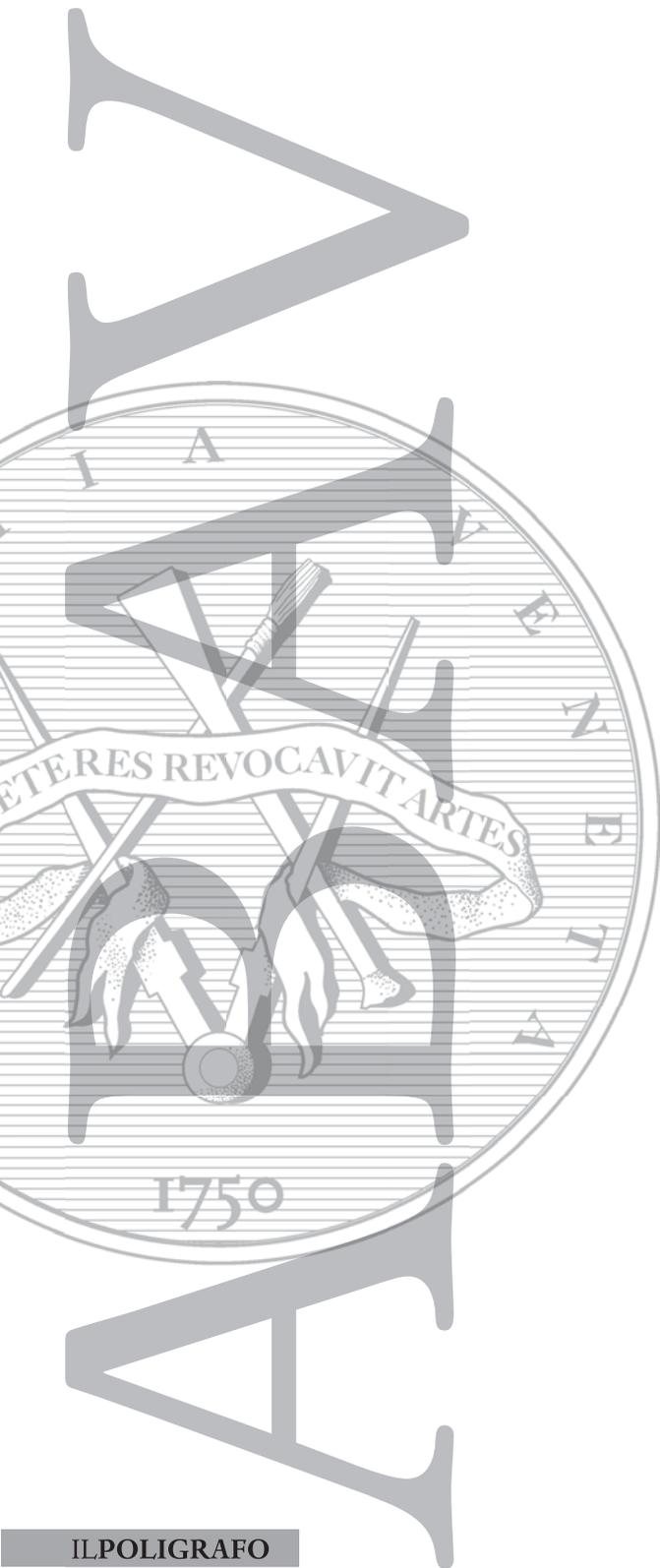
Dall'oggetto al territorio
Scultura e arte pubblica

2013



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI VENEZIA





ANNUARIO ACCADEMIA di BELLE ARTI di VENEZIA

a cura di Alberto Giorgio Cassani

Dall'oggetto al territorio
Scultura e arte pubblica

2013

ILPOLIGRAFO

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

ORGANIGRAMMA ISTITUZIONALE

Presidente: LUIGINO ROSSI

Direttore: CARLO DI RACO

Vice-Direttore: SILENO SALVAGNINI

Direttore amministrativo: ALESSIO DI STEFANO

Direttore dell'ufficio di ragioneria: PIETRO CAZZETTA

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente: LUIGINO ROSSI

Rappresentante MIUR: GIUSEPPE DELLA PIETRA

Direttore: CARLO DI RACO

Rappresentante dei docenti: MARCO TOSA

Rappresentante degli studenti: DAVIDE AGHAYAN

CONSIGLIO ACCADEMICO

Presidente: CARLO DI RACO

Consiglieri: GUIDO CECERE, SILVIA FERRI, PAOLO FRATERNALI, GAETANO MAINENTI
MARINA MANFREDI, ROBERTO POZZOBON, GIUSEPPE RANCHETTI

Rappresentanti degli studenti: FILIPPO RIZZONELLI, NICOLA MANSUETI

NUCLEO DI VALUTAZIONE

Presidente: GIOVANNI CASTELLANI

Componenti: RAFFAELLO MARTELLI, MAURO ZOCCHETTA

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Componenti: ANNA MARIA SERRENTINO, MARIA GRAZIA MORONI

CONSULTA DEGLI STUDENTI

Coordinatore: RENZO MARCHIORI

Componenti: DAVIDE AGHAYAN, PIERPAOLO ALBANESE, OLGA GUTU, NICOLA MANSUETI
FILIPPO RIZZONELLI, CRISTINA TONON

DOCENTI

JACOPO ABIS - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte, Serigrafia
GIULIO ALESSANDRI - Storia dell'Arte Contemporanea, Teoria e Storia dei Metodi di Rappresentazione
MARTA ALLEGRI - Tecniche plastiche contemporanee, Scultura
FRANCESCO ARRIVO - Scenografia, Scenografia multimediale e televisiva
ALBERTO BALLETTI - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte, Calcografia
ELENA BARBALICH - Regia
ROBERTO BARBATO - Teoria e Metodo dei Mass Media
LUCA BENDINI - Disegno, Pittura
MARIA BERNARDONE - Disegno, Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte
MIRELLA BRUGNEROTTO - Decorazione
RICCARDO CALDURA - Fenomenologia delle Arti contemporanee
ALBERTO GIORGIO CASSANI - Elementi di Architettura e Urbanistica, Storia dell'Architettura contemporanea
CLAUDIA CAPPELLO - Pittura
GAETANO CATALDO - Metodologia della Progettazione
MARIA CAUSA - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte
GUIDO CECERE - Fotografia, Storia del Design
DANILO CIARAMAGLIA - Plastica ornamentale
PAOLA CORTELAZZO - Costume per lo Spettacolo
PAOLO COSSATO - Storia dello Spettacolo
LORENZO CUTULI - Scenografia
IVANA D'AGOSTINO - Stile Storia dell'Arte e del Costume, Storia dell'Arte contemporanea, Storia della Scenografia contemporanea
ROBERTO DA LOZZO - Cromatologia, Pittura
GIUSEPPE D'ANGELO - Tecniche per la Scultura
ALESSANDRO DI CHIARA - Pedagogia e Didattica dell'Arte, Antropologia delle arti
CARLO DI RACO - Pittura
VALLJ DONI - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte
LUCA FARULLI - Estetica, Estetica dei New Media
DIANA FERRARA - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte
SILVIA FERRI - Anatomia artistica, Anatomia artistica per il Costume
ANTONIO FIENGO - Anatomia artistica
MANUEL FRARA - Pittura, Applicazioni Digitali per le Arti Visive
PAOLO FRATERNALI - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte, Litografia
ALDO GRAZZI - Tecniche extramediali, Pittura
SALVATORE GUZZO - Tecniche di Fonderia
GIUSEPPE LA BRUNA - Scultura
IGOR LECIC - Pittura
PATRIZIA LOVATO - Anatomia artistica
GAETANO MAINENTI - Decorazione
STEFANO MANCINI - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte, Litografia, Xilografia

MARINA MANFREDI - Storia dell'Arte contemporanea, Storia dell'Arte moderna,
Letteratura artistica

DAVID MARINOTTO - Disegno per la Scultura, Scultura

STEFANO MAROTTA - Tecniche Grafiche Speciali, Computer Graphics

RAFFAELLA MIOTELLO - Anatomia artistica, Semiologia del Corpo

ELENA MOLENA - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte

GUIDO MOLINARI - Teoria della Percezione e Psicologia della Forma, Psicologia dell'Arte

MARIA ANNA NAGY - Pittura

MARILENA NARDI - Anatomia artistica, Illustrazione

MARIO PASQUOTTO - Tecniche grafiche speciali, Metodologia progettuale della
Comunicazione visiva, Packaging

RENZO PERETTI - Anatomia artistica, Disegno, Elementi di Morfologia e Dinamiche della
Forma

MIRIAM PERTEGATO - Pittura, Disegno

ROBERTO POZZOBON - Scultura

GIUSEPPE RANCHETTI - Scenotecnica, Pittura di Scena, Disegno Tecnico e Progettazione

ELENA RIBERO - Anatomia artistica

LAURA SAFRED - Storia dell'Arte moderna

REMO SALVADORI - Tecniche per la Pittura

SILENO SALVAGNINI - Storia dell'Arte contemporanea

EDOARDO SANCHI - Scenografia

MARTINO SCAVEZZON - Pittura

ANDREA SERAFINI - Tecniche dell'Incisione, Grafica d'Arte, Xilografia

SAVERIO SIMI DE BURGIS - Storia dell'Arte contemporanea, Storia e Metodologia della
Critica d'Arte

ANNA SOSTERO - Progettazione multimediale, Installazioni multimediali, Pittura

FRANCO TAGLIAPIETRA - Storia dell'Arte contemporanea

FEDERICO TESIO - Scenografia

ALFREDO TIGANI - Anatomia artistica

VANNI TIOZZO - Restauro per la Pittura

MAURIZIO TONINI - Modellistica, Formatura Tecnologia e Tipologia dei Materiali,
Anatomia artistica

ANNALISA TORNABENE - Disegno, Anatomia artistica

MARCO TOSA - Tecnologia del Marmo e delle Pietre dure, Restauro dei Materiali lapidei

CRISTINA TREPPO - Decorazione

ATEJ TUTTA - Decorazione

GLORIA VALLESE - Storia dell'Arte contemporanea, Elementi di Iconografia e Iconologia

LAURA ZANETTIN - Anatomia artistica

ROBERTO ZANON - Design

MAURIZIO ZENNARO - Plastica ornamentale, Tecniche del Mosaico

MAURO ZOCCHETTA - Anatomia artistica

DOCENTI A CONTRATTO

MARIA ALBERTI - Storia del Teatro contemporaneo, Storia della Scenografia
FABIO BARETTIN - Light Design, Illuminotecnica
ORietta BERLANDA - Metodologia e Tecniche della Comunicazione
CARLO TOMBOLA - Digital Video e Tecniche di Documentazione Audiovisiva
NICOLA CISTERNINO - Arti e Musiche Contemporanee, Storia della musica
contemporanea, Progettazione spazi sonori
ANDREA FRANCESCHINI - Tecniche di Montaggio, Tecniche di ripresa
ANTONIO DIEGO COLLOVINI - Teoria e Storia del Restauro
WALTER CRISCUOLI - Fotografia digitale
MICHELE DALOISO - Inglese
PAOLO DEL PICCOLO - Arredo scenico
GIOVANNI FEDERLE - Informatica per la Grafica
GIOVANNA FIORENTINI - Tecniche ed Elaborazione del Costume, Tecniche grafiche
per il Costume
MANUEL FRARA - Fondamenti di Informatica, Applicazioni digitali per l'Arte
ETTORE MOLON - Ordini e Stili
PAOLA MORO - Autocad per la Scenografia
STEFANO NICOLAO - Taglio del Costume storico
FABIO PITTARELLO - Tecniche di Modellazione digitale 3D, Sistemi interattivi
TIZIANO POSSAMAI - Psicologia della Comunicazione
GIANFRANCO QUARESIMIN – Storia della Grafica d'Arte
MASSIMO ROSSI - Elementi di produzione video
DAVIDE TISO - Sound Design, Fondamenti d'Informatica
ANDREA TREVISI - Web Design, Restyling del sito Web
GIOVANNI TURRIA - Tecniche dei Procedimenti a Stampa: Tipografia
MILENA ZANOTELLI - Tecniche e Tecnologie della Decorazione

ASSISTENTI AMMINISTRATIVI

FRANCESCA BARATO, BARBARA BRUGNARO, DANIELA GIANESE, DANIELA HOPULELE
SERENA A. IGLIO, ELISABETTA MARINI, ALESSIA OROLOGIO, MARILENA PARI, RITA ZANCHI

COADIUTORI

ROBERTA BERENGO, MARIA ANTONIETTA BOSCOLO, MANUELA BREDÀ
TERESA BROVAZZO, ADA CARRARO, GIUSEPPA FARRUGGIA, GIOVANNA GUARINI
SILVIA MARAFIN, GRAZIELLA MARINONI, FERRUCCIO NORDIO, MARA OSELLADORE
ELISA PORRI, BARBARA SCIPIONI, SABIHA SFAXI, ANGELA SORRENTINO
ROSA "MEO AMBROSI" TIOZZO, MIRCA VIANELLO, VIVIANA VIVARDI
CARLO ZANIOL, MASSIMO ZINATO

ANNUARIO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

a cura di Alberto Giorgio Cassani

Annuario/Annuary 2013

Dall'oggetto al territorio. Scultura e arte pubblica

From the Object to the Territory. Sculpture and Public Art

comitato scientifico

Gabriella Belli, Giuseppina Dal Canton, Martina Frank, Marta Nezzo

Nico Stringa, Giuliana Tomasella, Piermario Vescovo, Guido Vittorio Zucconi

redazione internazionale

Laura Safred

per la realizzazione di questo numero si ringraziano in particolare

Diana Ferrara, Laura Safred, Evelina Piera Zanon

referenze fotografiche

Le immagini riprodotte provengono dall'Archivio fotografico dell'Accademia e dagli archivi personali degli Autori, salvo dove diversamente indicato.

Si ringraziano: l'Archivio Luigi Nono per le immagini pubblicate nei contributi di Nicola Cisternino e nel contributo *A colloquio con Nuria Schoenberg Nono*;

Giulio Secco per le immagini pubblicate nel contributo di Marco Tosa;

Alberto Giorgio Cassani per l'immagine di p. 441.

progetto grafico e realizzazione editoriale

Il Poligrafo casa editrice

Alessandro Lise, Sara Pierobon, Laura Rigon

Copyright © novembre 2014

Accademia di Belle Arti di Venezia

Il Poligrafo casa editrice

Il Poligrafo casa editrice srl

35121 Padova

piazza Eremitani - via Cassan, 34

tel. 049 8360887 - fax 049 8360864

e-mail casaeditrice@poligrafo.it

www.poligrafo.it

ISSN 2280-4498

ISBN 978-88-7115-866-2

INDICE

13 Editoriale
Alberto Giorgio Cassani

15 Presentazione
Luigino Rossi

17 Presentazione
Carlo Di Raco

DOSSIER

DALL'OGGETTO AL TERRITORIO

Scultura e arte pubblica

21 *Mnème Mementum Monumentum.*
Monoliti, colonne e obelischi come cardini
della costruzione dello spazio urbano
Gaetano Cataldo

55 Architetture e sculture policrome a Venezia.
L'immagine perduta della città antica
Marco Tosa

81 L'opera totale: Daniel Spoerri e il suo Giardino
Maria Alberti

97 "Forma viva".
Eredità e prospettive di un parco di scultura sull'Adriatico
Majda Božeglav Japelj

105 La trasversalità dello spazio nella scultura
María Jesús Cueto-Puente

123 "Être en ville". Atelier de Design d'espace
pour des pratiques urbaines créatives, contextualisées et maîtrisées
Frédéric Frédout

- 147 *Public art nell'arena pubblica italiana*
Orietta Berlanda
- 159 Note sull'immaginazione tecnologica.
Contributo a un'estetica della *media art*
Luca Farulli
- 165 Esperienze artistiche contemporanee fra ambiente e spazio pubblico
Riccardo Caldura
- 189 Laboratorio integrato di Forte Marghera.
Un contributo dall'interno
Giulio Alessandri

SAGGI E STUDI

- 193 La civetta sul ramo di perle.
Note su Bosch e Venezia
Gloria Vallese
- 237 Confrontare i volti umani: tecnologia e osservazione
Bob Schmitt
- 249 Qualcosa su Artaud
Natalia Antonioli
- 257 Riagendo (a) Ruota di Bicicletta.
Parigi 1913 - Venezia 2013
Giulio Alessandri
- 269 *Il segno nuovo* di Arturo Martini
Marina Manfredi
- 275 Il Suono giallo.
Caminantes no hay camino hay que caminar
- 277 Nono-Vedova. Caminantes
Nicola Cisternino
- 295 ...allora dare è quasi un voler ascoltare il silenzio stesso.
Su Luigi Nono con Massimo Cacciari (Venezia, 2 luglio 2010)
Nicola Cisternino
- 305 A colloquio con Nuria Schoenberg Nono
- 311 Verso una pedagogia dell'autodeterminazione artistica
Alessandro Di Chiara
- 319 La retorica negli oggetti
Roberto Zanon

DIPARTIMENTI

- 339 Biscotti d'artista per la 55. Biennale
Roberto Zanon
- 343 "Non più Polio" ma non solo.
Il Rotary di Venezia e la scuola di Incisione dell'Accademia
nella sfida per la qualità della vita
Carlo Montanaro
- 347 Grafica d'arte e tipografia d'autore
Giovanni Turria

FONDO STORICO, ARCHIVIO, BIBLIOTECA, PROGETTO TESI, PROGETTI EUROPEI

- 351 «Ad augendam Pinacothecam Corneliam».
I disegni della raccolta dell'abate Giampietro Antonio Corner
Paolo Delorenzi
- 369 Le carte dell'Accademia dal 1878 al 1950
Nadia Piazza
- 379 Nuove fonti per la storia della fotografia a Venezia.
Il Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti
Sara Filippin
- 433 Venezia ed Erasmo: per una cultura di pace.
Il programma europeo Erasmus nell'Accademia di Belle Arti di Venezia
Antonio Fiengo

EVENTI

- 439 Eventi 2013
Mostre, workshop, convegni, conferenze
a cura di Miriam Pertegato

APPENDICI

- 485 Riassunti
- 495 Abstracts
- 505 Autori
- 507 Indice dei nomi

Nono-Vedova

Caminantes*

Non credo affatto che queste copertine siano la prefazione, sono un contraddittorio, sono un dibattito, un dialogo anche molto acceso e impegnato, a volte, come accadeva tra Vedova e Nono, anche molto impietoso, come necessariamente devono essere i veri dialoghi in cui non ci si nasconde nulla e non ci si consola mai. Però c'era questa affinità profondissima, che superava certamente tutto, non solo un'affinità umana, genericamente, ma questa affinità di problema, di questione che ho cercato di riassumere. Insomma, in qualche modo, se dovessi dire come vedo questa amicizia, la direi citando a memoria un passo bellissimo di Nietzsche in cui parla di una *Sternenfreundschaft*, un'amicizia stellare, e parla di due amici che sono come due navi, ognuna delle quali segue il proprio destino ma con la consapevolezza da parte di ognuna che le loro orbite sono distinte, in qualche modo sono comprese in qualche orbita più grande, appartengono ad un'orbita più ampia che probabilmente non riusciranno mai a raggiungere e quindi non riusciranno mai ad incontrarsi effettivamente, non riusciranno mai a percorrere questa stessa orbita ma entrambi sanno, più o meno misteriosamente, quando vedono le loro opere, quando si vedono da lontano, sanno che tendono a quell'orbita più ampia. E questa è l'amicizia stellare che lega tante figure dell'arte del Novecento.¹

Venezia ed Emilio Vedova (1919-2006): due fattori moltiplicanti nella vita del giovane Luigi Nono (1924-1990) allorquando i due artisti pressoché ventenni si conobbero nel 1942 e che da allora, nelle alterne vicende di incontri, dialoghi accesi e contraddittori, stabiliscono un reciproco contatto sempre fraternamente e

* Parziale rielaborazione del testo *Nono Vedova... Caminantes*, «Finnegans: Percorsi culturali», 8 [dedicato a Emilio Vedova], 2006, pp. 19-27.

¹ MASSIMO CACCIARI, tavola rotonda organizzata da Casa Ricordi il 26 febbraio 1997 (in occasione della presentazione delle prime edizioni di partiture di Luigi Nono con opere di Emilio Vedova in copertina) dopo l'inaugurazione della mostra "Vedova. Arbitrii luce..." alla Galleria Giò Marconi di Milano. Citazione riportata in MARIO MESSINIS, *Vedova e Nono*, in *Vedova. Arbitrii luce...*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Giò Marconi, 25 febbraio - 30 aprile 1997), Treviso, Grafiche Antiga per Emilio Vedova, 1997, p. 79.

artisticamente alimentato con alterne vicende umane e artistiche, vero esempio di *amicizia stellare* nietzschiana, come opportunamente la definisce Cacciari.

Il periodo della formazione fino agli anni Cinquanta

La solidarietà umana, innanzitutto, e una profonda e direi “organica” (prendendo a prestito alcune particolari espressioni di Vedova) corrispondenza fatta molte volte di differenze, di variazioni su temi, di *altri pensari...* fanno della vita e dell’opera di questi due grandi artisti del nostro tempo un *unicum* difficilmente rintracciabile, nelle sue coordinate profonde, in altre esperienze di solidarietà e scambio tra artisti della visione (in quanto rappresentazione-rielaborazione del mondo attraverso l’occhio) come Vedova e di artisti del suono – e in Nono dell’*ascolto* innanzitutto – (in quanto rappresentazione-riascolto del mondo attraverso l’orecchio).

Certamente, per restare al XX secolo, emerge immediato il fondamentale riferimento storico che tanto alimenta la letteratura *sinestesica*, ovvero quel sodalizio poetico tra Wassily Kandinskij e Arnold Schoenberg, più auspicato che realmente e artisticamente esercitato, o anche, per citarne solo alcuni a vario titolo, quel circoscritto sodalizio produttivo tra Pablo Picasso ed Erik Satie (*Parade*) all’ombra dell’impresa Cocteau-Diaghilev, o ancora di John Cage con la pittura di Mark Tobey e di Robert Rauschenberg, e così di tanti altri pittori e musicisti nel XX secolo i quali, in alcune fasi della loro esperienza artistica sono stati, più o meno occasionalmente, nel caso dei musicisti particolarmente “sensibili” alla dimensione visuale e, viceversa, nel caso degli artisti, alla dimensione sonora.

Del tutto nuova nella nostra epoca è invece quella categoria di musicisti e artisti i quali, praticando direttamente entrambe le manifestazioni (sonore e visuali), le hanno a vario modo rielaborate in una sorta di “ibrido” espressivo (sul piano linguistico ma anche su un piano più ampiamente culturale) risultante da una rappresentazione visuale del fondamento sonoro e viceversa. Ad esempio, per restare sul piano degli artisti visuali, innanzitutto Paul Klee, violinista e violista praticante per gran parte della sua gioventù, ma lo stesso Kandinskij, studente violoncellista, Luigi Russolo, pittore futurista e inventore degli “intonarumori”, ma anche studente di musica in una famiglia di musicisti, alle auree proporzioni sonore del geometrismo di Piet Mondrian fortemente determinate dalla musica e dagli intervalli musicali, a Fausto Melotti, vero scultore sonoro dello spazio che seguì regolari studi con diploma in organo e composizione, assieme a quelli di ingegneria o, ancora, a Luigi Veronesi con le sue “trascrizioni” delle forme bachiane sul piano pittorico, e così per numerosi altri. Specularmente e storicamente, sul piano dei musicisti praticanti un’espressione sonora “globale” di fondamento visuale, si va dalle storiche intuizioni cromo-sonore realizzate con la tastiera a colori da Aleksander Skrjabin nel suo *Prometeo*, allo Schoenberg del *Die Glückliche Hand* che ha praticato la pittura non solo occasionalmente, alle particolari partiture di John Cage ma anche ai suoi monotipi e pitture, alle pittografie e a tutta la poliedrica creazione compositiva di Sylvano Bussotti, alle partiture d’azione di Giuseppe Chiari, a tutte quelle esperienze di nuove scritture del suono così vive

tra gli anni Cinquanta e Ottanta, da Karlheinz Stockhausen a Iannis Xenakis, Earle Brown, Dieter Schnebel, Domenico Guaccero, Roman Haubestock-Ramati, Paolo Castaldi, Mauricio Kagel, Cornelius Cardew, R. Murray Schafer, Anestis Logothesis, Boguslaw Schäffer, Mario Bertoncini, Salvatore Sciarrino, Daniele Lombardi, chi scrive, e numerosi altri compositori.

Se si rilegge la storia di questi nuovi intrecci del suono e della visione nel secolo scorso, in quella che può essere una lettura di prospettiva poetica (ancor prima che storica), il rapporto tra Luigi Nono ed Emilio Vedova rappresenta un *unicum*, poiché la solidarietà umana, la passione civile, lo slancio energetico dell'azione e del gesto, così simili nei due protagonisti, sono così trapassati e presenti nella loro opera, con una reciproca alimentazione che gradualmente da ricerca umana, intellettuale e di passione civile della fase giovanile nel dopoguerra si è fatta poi "scoperta e sorprendente ri-scoperta" sempre nuova, l'una opera dell'altra testimoniata dai doni reciproci (l'*Omaggio a Emilio Vedova* di Nono, ma anche le *Partiture* di Vedova all'amico compositore dedicate) per farsi, in alcune circostanze (curiosamente sempre di carattere emergenziale, mai programmata a tavolino) vera e propria azione a quattro mani (*Intolleranza '60...*), o ancora per farsi anche "convergenze" a distanza (...i cosiddetti *carnevali...* di Vedova per *Guai ai gelidi mostri* di Nono), o "distacco" d'amore o atto "compassionevole" (l'esperienza del *Prometeo...*) negli anni Ottanta. Ne è prova lo stralcio di una lettera dell'11 gennaio 1957 del ricco carteggio fra i due artisti conservato presso l'Archivio Luigi Nono in cui Vedova, scrivendo da Terminillo, così si esprime:

[...] Gigi, certo, se la musica è così difficile come la pittura, mi pare di capirti ancora di più. Quanto più si va dentro, tanto più ci si accorge che i progressi sono lenti e difficili, se non ci si accontenta di quanto magari addirittura entusiasmo qualche ammiratore del nostro lavoro. A volte mi sembra che voglia la mia vita, e questo non può essere. Non è abbastanza star qui solo dal primo dicembre, sempre sotto pressione? A volte mi pare d'essere un prigioniero, ma quando Annabianca [giovane moglie dell'artista, N.d.A.] mi propone di scendere a Roma, sento che non posso, che devo prima farcela [...].²

Nel caso di Nono-Vedova, bisogna scompaginare la scontata lettura di un rapporto "esistente" solo perché esplicitato (la famosa storia, in quanto tale, solo perché "scritta"), circoscritto cioè sulla base di quelle creazioni "comuni" (*Intolleranza '60* e la parziale presenza di Vedova in *Prometeo* nella sua fase di realizzazione) o dedicate (*Omaggio a Emilio Vedova*) le quali, pur delineando un rapporto dialetticamente vivo, non rendono ragione completamente della profondità e dell'immensità di quell'«orbita più grande» cui accenna Cacciari.

Il rapporto Nono-Vedova, chimicamente elettivo nelle sue affinità, è un'alimentazione continua, profondamente sottotraccia – molto prossima alla superficie in alcune fasi "coincidenti", ma anche molto distante in altre fasi, con navigazione a vista, proprio come le orbite ellittiche che prevedono avvicinamenti e allontanamenti ugualmente orbitanti appunto, durante i quali altre orbite alimen-

² Fondazione Archivio Luigi Nono, Vedova/E 57-01-02 w.

tano l'equilibrio, mai esclusivo o solamente gravitazionale – che parte dal 1942, l'anno dell'incontro fra i due artisti (Vedova ventitreenne e Nono diciottenne), fino alla scomparsa del compositore nel 1990 ma che, nel caso di Vedova, sotto altre spoglie (“memoria”, “ricordo”, “presenze”, “angeli”) e fino alla sua scomparsa nel 2006, segnerà – vero marchio nella carne non cicatrizzato – la sua ultima pittura oltre che la sua vita. Un'orbita, quella di Vedova, che si scopre, nel suo continuo e perenne “camminamento a tentoni”, ancor più solitaria nel comune progetto siderale (e trascendente) senza il fratello, maestro *caminante*, Gigi Nono.

Il rapporto Nono-Vedova è dunque un rapporto di vita-arte-(com)passione-testimonianza indissolubile in varie forme, autoalimentante, grazie al quale certamente l'arte di entrambi, anche sul piano fenomenologico, sarebbe stata diversa da come ci è giunta, se vicendevolmente l'orbita stellare di Nono (quella dell'emancipazione del suono-spazio-ascolto) non avesse “incontrato” quella di Vedova (l'emancipazione della visione-spazio plurima) e assieme orbitarsi per oltre quarant'anni.

Un habitat generativo tra pensiero e azione che si è ulteriormente arricchito con l'approssimarsi di una terza orbita (ovvero quella della parola-*logos*) dagli anni Settanta, quella del giovane filosofo, anch'egli veneziano, Massimo Cacciari.

E questo credo sia il cuore dell'*unicum* di tale sodalizio, una straordinaria occasione per gli inquieti tempi futuri che vogliono anche la ricerca artistica sempre più “omologata” su atomizzati, solipsistici e asettici “horti conclusi”, di conoscenza e di studio di un professare ed esercitare la creazione (in quanto percorso di conoscenza) al plurale, veramente rara nel nostro secolo, tanto profondamente e autenticamente “solitaria” quanto mediterranea e italiana, molto più prossima alla visione rinascimentale in quanto le relazioni molteplici sono sempre più fertili della semplice somma delle sole sue parti: Venezia.

[...] Venezia è un sistema complesso che offre esattamente quell'ascolto pluridirezionale di cui si diceva. [...] I suoni delle campane si diffondono in varie direzioni: alcuni si sommano, vengono trasportati dall'acqua, trasmessi dai canali. [...] altri svaniscono quasi completamente, altri si rapportano in vario modo ad altri segnali della laguna e della città stessa. Venezia è un *multiverso* acustico assolutamente contrario al sistema egemone di trasmissione e di ascolto del suono a cui siamo abituati da secoli. Ma la vita quotidiana, nella sua dimensione più “naturale”, conserva possibilità contraddicenti la nostra percezione più consapevole, la quale ha scelto soltanto *alcune* dimensioni fondamentali trascurando tutte le altre. Epperò ciò significa anche che, mentre si va all'opera o al concerto idolatrando quelle uniche condizioni e dimensioni di ascolto, *nello* stesso tempo *naturalmente* si continua l'esperienza di quell'altro multiverso. Si tratta allora quasi di un'urgenza di risveglio a questa maggiore ricchezza “naturale”.³

Venezia, dunque, “multiverso acustico” ma anche luogo di continua e sorprendente rifrazione della luce nella visione, vero specchiamento e riflesso del

³ LUIGI NONO, *Verso Prometeo*, conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaglia, in *Nono*, a cura di ENZO RESTAGNO, Torino, EDT musica, 1987, pp. 253-269: 262.

cielo nella terra-acqua che squarcia lo spazio prospettico in più punti focali (TINTORETTOTINTORETTO) sia nello spazio illuminato che nel regno delle ombre, sia nel mondo diurno che in quello notturno, sia nella superficie che in profondità.

A proposito dei primi studi musicali Nono dirà:

[...] Delle tendenze c'erano; tendenze di studi... forse... di studi sul mare, sotto il mare... questo fa parte di un fascino anche veneziano, di un fascino di storia veneziana di traffici, di infinite strade culturali, mercantili e di oceani che son passati attraverso Venezia e che hanno creato Venezia.⁴

Se molta della pittura di Vedova centerà la sua manifestazione attraverso quelle sue tipiche campiture di bianchi e neri, colori emancipati in volumi, in spazi accecanti di luce (negli slanci) e in "vuoti d'aria" sprofondanti nella più inquieta solitudine, in Nono il silenzio-quiete si emanciperà in silenzio assordante, carico di *com-possibili*, di inquiete attese interroganti, mentre il suono levigherà sempre più le sue punte per farsi aereo pensiero, proiezione siderale degli infiniti possibili; il canto (come il tempo) si farà *sospeso*.

Venezia, dunque, come condizione limite, margine di un particolare habitat fisico-percettivo (ma sempre più interiore e proiettivo) che permette di maturare e cogliere («siamo in grado di riprodurre solo ciò che ascoltiamo», ci dirà Alfred Tomatis), nella fase giovanile e di formazione dei due giovani artisti, l'elemento dell'interrogazione-ascolto dello spazio che a Venezia è ancor più ascolto del tempo e della memoria. Del resto il giovane Nono proveniva da una storia artistica di rilievo di quella scuola pittorica veneziana di fine Ottocento e inizio Novecento che portò alla nascita della Biennale d'arte e che comprendeva oltre a lui i pittori Guglielmo Ciardi e Giacomo Favaretto. Da questo nonno il giovane Nono fu sempre molto affascinato e certamente da lui aveva ereditato una particolare sensibilità verso le arti visive, trapassata in un'efficace pratica "immaginativa" delle forme e del colore nelle sue partiture e in tutte le complesse elaborazioni dei materiali preparatori.

[...] Incontrai Vedova col quale iniziai un lungo cammino, a volte lentissimo, a volte rapido e talvolta persino sovversivo nel vero senso della parola. Vedova viveva in uno studio-magazzino a San Vio e all'età di sedici anni aveva fatto splendidi disegni delle grandi architetture veneziane attraverso i quali compiva anche lui il proprio disvelamento di una realtà storica, seguendo un classico percorso da autodidatta totale.

[...] Proprio in quegli stessi anni [Cinquanta, *N.d.A.*] e anche prima, Emilio Vedova mi affascinava parlandomi dei costruttivisti e dei futuristi russi, di Tintoretto, degli espressionisti tedeschi. Iniziava la profonda amicizia con Emilio.⁵

⁴ Intervista radiofonica a Luigi Nono raccolta da Maria Grazia Cavagnino (realizzata a Parigi nel 1987), in GIANNI DI CAPUA, *THE MOVIE COMPANY, Respiri, silenzi... altri ascolti. Il suono nella prassi esecutiva dell'ultimo Nono*, Venezia, La Biennale Musica, 1993, video.

⁵ *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Nono*, cit., pp. 3-73: 9, 25.

Se per Vedova adolescente disegnare le splendide architetture veneziane interne (con le cupole) ed esterne di San Salvador, Santa Maria del Giglio, San Moisé, San Francesco della Vigna significava elaborare, con dono tecnico raro, una rappresentazione plastico-dinamica dello spazio barocco fatto di scultorei giochi e vortici tra luci e ombre, per Nono quattordicenne, qualche anno dopo, divenne pratica esplorativa un consiglio di Schumann che diceva: «Se senti un organo che suona in una chiesa, entra e ascoltalò», girando così per le chiese veneziane per ascoltarne lo spazio.

[...] Così mi ritrovai spesso nella chiesa di San Marco ad ascoltare l'organo. [...] Grazie all'architetto Luigi Marangoni, in quegli anni proto di San Marco che aveva sposato in seconde nozze mia nonna rimasta vedova, entrai in contatto con il maestro del coro marciano grazie al quale mi capitò in mano la prima partitura e ricordo che era la *Missa Papæ Marcelli* di Palestrina in una edizione del '700. Intanto avevo preso l'abitudine di frequentare la chiesa di San Marco, soprattutto la domenica, non tanto attratto dall'ascolto dei cori quanto dalla particolare acustica della chiesa.⁶

Una sorta di *imprinting* sonoro-visuale del paesaggio veneziano ma anche di carattere "metodologico" comune fra i due artisti, un rapportarsi con lo spazio-ambiente (e con la storia) che su propri tracciati di ricerca che si andavano delineando videro Vedova, dopo Venezia, "girare" a occhi aperti per Roma (1936-1937) e Firenze (1938-1940) e Nono, già frequentatore assiduo della Galleria de "Il Cavallino" di Carlo Cardazzo – spazio essenziale di respiro artistico europeo nella Venezia del periodo fascista – che, come premio della sua laurea (1946), da Venezia va verso Arezzo (Piero della Francesca), Assisi (Giotto) e Roma.

In quegli anni, come Vedova con i suoi mezzi e il suo linguaggio (disegni delle architetture veneziane) aveva già affinato da qualche anno una propria metodologia "vorticistica" e obliqua nella rappresentazione spaziale che si faceva sempre più "gesto scritturale", Luigi Nono, grazie alla guida di Gianfrancesco Malipiero, già direttore del liceo musicale "Benedetto Marcello" e, soprattutto, con Bruno Maderna (altra "orbita stellare", conosciuto nel 1946), si forma linguisticamente in musica affinando metodologie di studio sulla musica veneziana consultando gli antichi trattati di teoria armonica di Gioseffo Zarlino e le raccolte polifoniche dei maestri fiamminghi di Ottaviano Petrucci presi dalla Biblioteca marciana in piazza San Marco.

Ciò che rappresenta il tratto intrigante di questo comune atteggiamento e studio fra l'allora giovane artista e l'ancor più giovane compositore è che questo tratto affine, inizialmente fondato sul continuo scambio di scoperte, intuizioni, slanci politico-ideali e conoscenze, nel corso delle varie stagioni creative, dagli anni Sessanta in poi, si caratterizzerà come una sorta di "complicità" elettiva, da "orbite stellari" appunto, come se Nono osservasse sempre più con l'occhio di Vedova e questi ascoltasse sempre più con l'orecchio di Nono. Ciò che accomunava questa interiore necessità era una sorta di sguardo e di ascolto del mondo e della storia che permetteva a Nono di "guardare" il suono prendere forma nello spazio attraverso quegli intricati piani e volumi segnici della pittura di Vedova (qualcosa che

⁶ *Ivi*, p. 6.

egli “immaginava” dentro il suono) e, al tempo stesso, a Vedova di ascoltare attraverso le opere di Nono molte “voci” e “canti” della sua complessa pittura.

Non solo, dunque, ricerca o recupero storico (intento soprattutto di Malipiero); per Maderna e Nono si trattava soprattutto della rielaborazione di antiche pratiche e metodologie di studio che riconducono alle scuole e alle botteghe d’arte cinquecentesche.

La qualità dell’insegnamento di Bruno sarebbe rivoluzionaria ancora oggi. La sostanza di quell’insegnamento consisteva in quello che si potrebbe definire uno studio comparato. Ad esempio, si prendeva un elemento della composizione, il ritmo o le durate, e si vedeva come in varie epoche i vari compositori lo avevano pensato e utilizzato. [...] Bruno leggeva un teorico, io ne leggevo un altro. Poi ci scambiavamo le informazioni acquisite e le riflessioni. Si prendevano dei testi, per esempio l’*Odhecaton* di Ottaviano Petrucci nel quale sono raccolte le canzoni a due, tre voci dei grandi maestri fiamminghi, che noi traducevamo confrontando la pratica della composizione con la discussione teorica contenuta nei vari trattati. Per dare però un’idea più completa del nostro lavoro vorrei ricordare che al tempo stesso studiavamo il *Dialogo dei massimi sistemi* di Galileo Galilei [...], le *Istituzioni harmoniche* e le *Dimostrazioni harmoniche* di Zarlino, nelle quali vengono riportate le discussioni che si svolgevano nella penombra della chiesa di San Marco tra Zarlino, Francesco della Viola, Claudio Merulo e Adrian Willaert. Queste discussioni proseguivano poi nella piazza. [...] Non si trattava di dialettica; quello che si sviluppava in quei dialoghi era piuttosto un percorso che mirava a fornire informazioni che venivano messe a disposizione del lettore, il quale vi si rapportava secondo la propria cultura, la propria necessità, il proprio istinto, i propri sentimenti, cercando di ricavarne una linea. I testi non dettavano legge e non decretavano nulla [...]. Un altro insegnamento fondamentale riguardava nella nostra scuola il modo di pensare la musica nel tempo. Pensarla non nel momento in cui accade ma in vari momenti differenti. Si trattava di superare l’idea della progressione del tempo intesa come un procedere che avanza da sinistra verso destra. Secondo questa prospettiva più fluida ed elastica, nel corso di una composizione tu scopri, per esempio dopo quindici minuti, una relazione con un avvenimento occorso sette minuti prima e così via in una rete incessante di rimandi che avanzano, arretrano, s’incrociano, si sovrappongono gettando improvvisamente dei ponti in varie direzioni [...].⁷

Se Nono, sotto la guida di Maderna, si occupa di modalità comparative del tempo con la scoperta, attraverso le trame e gli orditi della molteplice polifonia veneziana, della geometria mobile del suono nello spazio, Vedova, con i suoi disegni delle architetture veneziane, si impegnava nelle modalità plastiche e di dinamismo della luce nello spazio. Un dinamismo espanso fino alle coordinate estreme della saturazione cromatica del bianco e nero, condizioni liminali della percezione dell’uomo (dei colori, ma anche delle passioni, dell’esperienza), vera e propria “emancipazione” di uno spazio che trasforma la centralità prospettica prima in molteplici piani di attraversamento della luce, per giungere poi al completo distacco, attraverso il

⁷ *Ivi*, pp. 12-13.

superamento delle coordinate geometriche, e farsi visione senza centro, antigravitazionale, vero spazio “sospeso”, proprio come il canto noniano.

Entrambi, Nono e Vedova, porranno alla base delle loro creazioni, fin dagli inizi, una sorta di superamento dell'elemento geometrico in quanto acquisizione automatica di processi e forme di finalità seriale e simmetriche, elaborando tecniche e processi di frantumazione (del segno e della luce in Vedova, della parola e del rapporto testo-suono in Nono) proprio come Tintoretto moltiplicò i centri focali della luce “vorticizzando” la prospettiva nel dipinto e i compositori marciari praticavano i celebri “cori spezzati” per integrare, e al tempo stesso “riflettere”, lo spazio nel suono delle loro complesse trame polifoniche. Artificio tecnico e poetico che rende consequenziali la necessità del frammento (prima) e del plurimo o della molteplicità mobile nello spazio in tutta l'opera dei due grandi artisti, subito dopo.

L'ideologia poetica del *frammento*, della frantumazione in quanto rottura deflagrante dell'insieme in tanti “imprevedibili” schegge, reperti segnici, vocalici e sonori da ri-comporre su altri piani di senso e di poetica sarà alla base del codice linguistico che genererà l'emersione in superficie, o l'avvicinamento prossimo, delle due orbite artistiche dopo una frequentazione quasi ventennale, a fine anni Cinquanta, di Nono e Vedova.

Nel compositore Nono la poetica del *frammento* si affermerà già da tutta la produzione degli anni Cinquanta (dal ciclo spagnolo dell'*Epitaffio a Garcia Lorca a La Victoire de Guernica 1952-1954*, al grande ciclo corale dal *Canto Sospeso a La Terra e la Compagna*, ai *Cori di Didone*, al *Diario Polacco '58* tra il 1956-1958) come una sorta di archetipo formale, fortemente proiettivo sul piano interiore, che diverrà costante in tutta la sua creazione. A questa “tendenza” interiore potrebbe forse essere ricondotta la stessa continua messa a fuoco (ripetutamente occasione di polemica e contrapposizione con il gruppo storico di Darmstadt) della lezione schoenberghiana e, soprattutto, weberniana.

Nel pittore Vedova la “scomposizione” a frammenti, la rottura dell'unità formale e il superamento della geometria in quanto “prigione” (è degli anni Cinquanta la sensibile attenzione di Vedova per Piranesi e le sue *Carceri d'invenzione*) del pensiero oltre che della forma (tutta la polemica e il suo allontanamento dal Fronte Nuovo delle Arti del 1948) porterà il suo tracciato pittorico verso quella gestualità nello spazio sempre più rappresentativa di un attraversamento pluridimensionale (la contemporanea polarità volumetrico-spaziale bianco/nero) e di una concentrazione temporale nell'attimo, nell'istante, nella velocità dell'azione fattasi *frammento*, appunto.

Se primariamente la poetica del *frammento*, ovvero quella “rottura dei costituiti” di cui Vedova parlerà fino al termine dei suoi giorni che per Nono diverrà, da *Prometeo* in poi, l'assillo dell'*Istante* e dei *com-possibili* cacciariani, rappresenta un'ineludibile rivolta contro la storia e i suoi soprusi dell'immediato dopoguerra con uno stato di continua fibrillazione costituzionalmente caratterizzante la carica eversiva e di continua emergenza delle poetiche dei due artisti, oggi, a conclusione delle due parabole poetiche, possiamo considerare il *frammento* come un vero e proprio *éidos*, traccia profonda e nucleo generativo dell'emersione figurale sia sonora che visuale nei due artisti.

Potremmo certamente parlare, su altri piani oggi più familiari alle letture interpretative delle quali sia Vedova che Nono erano alquanto consapevoli, almeno consultando i testi presenti nelle loro biblioteche, di una sorta di istintiva aspirazione quantistica della materia sonora e visuale in cui la determinazione poetica e dell'enunciato-*logos* imprime la *forma* stessa attraverso nuovi sguardi (il modo stesso di guardare) per Vedova e nuovi ascolti (un nuovo ascolto emancipato e gravido fino allo stesso silenzio) per Nono. Un *éidos*-matrice-nucleo costituzionalizzato da nuove modalità di sguardi-ascolti molteplici e dimensionali che oggi, alla luce di una più recente consapevolezza scientifica, potremmo ricondurre a quella creazione di mondi *ologrammatici* della fisica quantistica in cui il frammento-*frame* dell'immagine e del suono rappresenta una sorta di memoria "genetica" a partire dal quale è possibile ricreare altre dimensioni e mondi, in un perfetto equilibrio reversibile tra un ordine *implicito* (nucleico, profondo, generativo) e un ordine *esplicito*. Non particolare, dettaglio, reperto o ancor meno feticcio, ma riflesso organico dell'uno nel tutto e viceversa, tra micro e macrocosmo bruniano, ma non in un equilibrio sintetico fra le parti, bensì come testimonianza di un continuo conflitto permanente e *tragico* per la condizione umana, a cominciare proprio delle ingiustizie sociali e della storia.

Tra il 1959 e il 1960 nasce l'*Omaggio a Emilio Vedova*, prima composizione-esperimento di Nono con la generazione del suono elettronico realizzata presso il già avviato studio di fonologia della Rai di Milano, diretto da Bruno Maderna e Luciano Berio con l'assistenza di Marino Zuccheri. Un autentico omaggio artistico non dato solo dal titolo che, nonostante la scarsa considerazione attribuita a quest'opera dalla corrente lettura critica di Nono – poiché considerata poco più che un primo esercizio con la tecnologia del nastro magnetico – rappresenta invece una condensazione e una riuscita messa alla prova di una "dialettica" con i nuovi strumenti della tecnica (produzione e riproduzione) la cui "umanizzazione", gramscianamente segnata come vero e proprio terreno di conflitto e di emancipazione delle classi sociali subalterne nella lotta di classe, era al centro di quell'aspro scontro che portò Nono a distaccarsi da Darmstadt (e dall'incapacità di molti dei compositori europei di porsi in termini critici e "dialettici" nei confronti dell'ideologia "aperta" portata in Europa da Cage proprio in quell'anno).

[...] Per qualche ora si lavorò alla realizzazione di un grafico acustico che avevo preparato "per bene" da me a Venezia: alcuni rapporti tra le frequenze sinusoidali, con misure di centimetri-durate precisi, con attacchi e intensità variata. Il risultato fu una "cosa" quasi insignificante e una "sganassada" di Marino e di Bruno.

Primo insegnamento immediato: lo studio elettronico esige non "preprogettati" al tavolino, bensì studio-sperimentazione-ascolto *sempre in tempo reale* in ogni suo attimo, con appassionata pazienza oltre il "tempo", con approfondimento continuo dei pensieri e di saperi musicali possibili e impossibili-utopici, per *altri* pensieri teorico-pratici musicali, incluso l'uso dello spazio.⁸

⁸ LUIGI NONO, *Per Marino Zuccheri*, in *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica 1900-1986*, catalogo della mostra (Venezia, 25 ottobre - 23 novembre 1986) a cura di ROBERTO DOATI, ALVISE VIDOLIN, Venezia, La Biennale di Venezia, 1986, pp. 174-176: 174.

L'*Omaggio a Emilio Vedova* rappresenta quella sorta di “bolina” (per restare nella metafora marinara), che significa virata netta, cambio di rotta, dalla nascente “accademia” di Darmstadt, ri-approdo veneziano dalla terra al mare e a tutto ciò che questo rappresentava (autodidattismo, messa in discussione e rimessa a fuoco di alcuni presupposti già pienamente affermati con le opere degli anni Cinquanta).

Vedova è il “palo” conficcato in laguna che permette all’ormai riconosciuto compositore Nono, soprattutto in Germania, l’attracco fedele a Venezia, pienamente immerso com’è per tutti gli anni Cinquanta nei suoi cicli di *Scontri di situazioni* – dopo le *Geometrie nere* e le *Immagini del tempo* degli anni Quaranta – opere accompagnate proprio dal 1958 dall’inizio di quell’attività grafica, per quanto rara, sempre molto amata e ricercata dall’artista veneziano, con la definitiva affermazione-conquista segnico-volumetrica del bianco/nero.

Gli anni Sessanta: dal frammento al plurimo

Se l’inizio artistico di Nono nel 1950 si apre con le *Variazioni canoniche sulla serie dell’opus 41 di Arnold Schoenberg*, gli anni Sessanta si annunciano con l'*Omaggio a Emilio Vedova* e immediatamente a seguire con *Intolleranza '60*, l’azione scenica in due atti che vedrà la prima collaborazione diretta tra Nono e Vedova.

Una collaborazione non programmata a tavolino, ma dovuta alla necessità emergenziale di far intervenire Vedova sul piano scenico dopo che l’Unione compositori di Praga, solo grazie al diretto intervento di Palmiro Togliatti, fece arrivare a Venezia l’architetto-scenografo Josef Svoboda senza il regista Alfréd Radok, creatori di quell’originale sistema di proiezione delle immagini detto “Lanterna magica” che tanto aveva colpito Nono durante il suo primo viaggio a Praga nel 1958, per ottenere quelle proiezioni simultanee che avrebbero trasformato lo spazio scenico in spazio-luce molteplice. Un’esperienza, quella polacca del 1958, avvenuta in piena Guerra fredda, comune a Nono e Vedova poiché il primo fu invitato per il celebre festival di musica contemporanea di Varsavia mentre il secondo per tenere una mostra antologica al Palazzo Zanchetta di Varsavia e poi al Museum Narodowe di Poznan. Entrambi, segnati a carne viva, visiteranno poi in viaggio nell’entroterra polacco Danzica, Cracovia e Auschwitz.

[...] Era il mio primo viaggio in un paese socialista e nella Polonia di allora si vivevano, dopo la chiusura staliniana, gli anni di Gomulka (1958). Il festival d’autunno si apriva allora alle musiche contemporanee. S’apriva a tanti incontri e scontri nuovi. [...] Quel festival, con le sue aperture, fu una sorpresa per tutti i polacchi, per l’intero mondo orientale, per tanti. Naturalmente anche per me. La pratica possibile del superamento di limiti e della rottura di schemi rigidi, autoritari (in questo caso si trattava di un governo stalinista), le sensazioni violente che provai in Auschwitz, crearono in me come un vero sconvolgimento.⁹

⁹ Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno, cit., p. 34.

È dunque il «coraggio nella rottura dei costituiti» ad animare vitalisticamente le orbite dei due artisti veneziani, un “coraggio” che trova il suo miglior esercizio nella continua sconfessione di qualsiasi mediazione o sintesi, poiché rappresenterebbe una sorta di controllo sociale e dunque di ordine precostituito sul piano sociale ed espressivo. La rivoluzione permanente, alimentata dal tragico specchiamento con le macerie umane e sociali dell'immediato passato (il franchismo con Lorca, i condannati a morte della resistenza, i campi di sterminio) trova nelle opere e nei tracciati umani dei due artisti veneziani uno strenuo slancio contro l'oblio e contro l'archiviazione della storia e dei suoi misfatti. Negli anni Sessanta la lotta antirepressiva permanente, vera e propria denuncia sociale con i mezzi dell'arte, si fa storia quotidiana (i ritmi produttivi e il tempo-lavoro, il riscatto sociale del movimentismo di strada del 1968 e l'azione rivoluzionaria della guerriglia sudamericana e vietnamita) senza appello per la repressiva cultura borghese occidentale. *Intolleranza '60*, “storia” di un emigrante al rientro nella sua terra in sei episodi durante i quali è costretto a subire intolleranze di carattere politico, religioso, sociale e che si conclude con la sua morte durante un'alluvione, è un'“urlata” denuncia in faccia all'ottimistico clima da boom economico per l'Europa di quegli anni.

[...] A questo punto entrò decisamente in scena Emilio Vedova, da me invitato a collaborare. Nel giro di tre giorni inventò e preparò lastre colorate, veri frammenti di splendida pittura, da usare nei proiettori al posto delle diapositive. Non fu facile, certo. Risultò teatro - azione scenica. Oltre, e altro, rispetto alle esperienze di Mejerchol'd e di Piscator. Le lastre colorate di Vedova venivano proiettate sui sipari in movimento di Svoboda, sipari di forme tonde, ovali, quadrate, rettangolari che si muovevano da destra a sinistra, da sinistra a destra, dall'alto in basso, realizzando percorsi visivi che occupavano tutto lo spazio del teatro; fonti sonore erano pure distribuite in tutto il Teatro La Fenice, in collaborazione con Marino Zuccheri e lo studio di Fonologia di Milano, con nastri registrati a quattro canali.¹⁰

Una “provocazione” squadrata a nervi scoperti messa in atto da numerosi facinorosi che, alla prima rappresentazione dell'opera al Teatro La Fenice di Venezia il 13 aprile 1961, interruppero più volte lo spettacolo, ripreso solo dopo l'intervento della polizia e i ripetuti richiami del direttore Bruno Maderna dal podio per placare gli animi.

[...] Importanza decisiva per la mia collaborazione [con Nono fu il fatto che la musica di Nono implica particolari contenuti a me congeniali. *Intolleranza '60* è una storia del nostro tempo. In una condizione disintegrata come la nostra arrivare al racconto, stabilire rapporti e scelte, proteste e denunce, è davvero cosa ardua, possibile a tutti i demagogismi, luoghi comuni di relazione, nozioni superate [...]. Affrontare dunque la complessa nozione del “reale”, se mai è stato semplice, è oggi quanto mai duro... Ma fare pittura, come fare teatro oggi, non può partire che da qui. Importante analizzare le determinanti che promuovono i linguaggi: i fatti, le situazioni entro cui lottare, nelle limitate possibilità dateci. Ho detto lottare, il che implica scelta nel

¹⁰ Ivi, p. 36.

corpo vivo delle contraddizioni dell'oggi [...]. Il 13 aprile 1961, *Intolleranza 1960* non è stato dunque l'auspicato teatro dei pigri di sempre, teatro invece di dura realtà, teatro di denuncia.¹¹

Sul piano linguistico il terreno di confronto e di riscatto artistico per Nono e Vedova fu, dopo la piena acquisizione ed elaborazione del *frammento*, quello della *molteplicità* e del *plurimo*; le tecniche e le tecnologie della produzione e della ri-produzione (collage e montaggio) artistica diverranno negli anni Sessanta terreno privilegiato d'instancabile ricerca-studio-sperimentazione per la sempre più originale e riconoscibile elaborazione poetica dei due artisti.

Per Nono il campo di azione sarà rappresentato dalle tecnologie come il nastro magnetico, la presa diretta del suono d'ambiente (la *Fabbrica illuminata...*, *A floresta...*, *Musica-Manifesto...*), la sua complessa manipolazione-interazione con il suono anche acustico e la "creazione" dello spazio d'ascolto attraverso molteplici diffusori, in un orizzonte sempre meno de-finito e sempre più in-finito, verso quel *multiverso* acustico suggerito e assorbito dall'imprinting-immersione nel paesaggio sonoro veneziano.

Per Vedova sarà la "pittura-mobile" dei suoi plurimi (*Absurdes Berliner Tagebuch '64*) e l'instancabile ricerca dei materiali, la scomposizione delle tecniche grafiche per l'immagine, la fotografia, il collage, la proiezione multicentrica e dinamica della luce nello spazio, gli strumenti primi e di elaborazione del proprio linguaggio e della sua arte. Una «semina nello spazio della pittura» come la definirà l'artista che troverà nuovi slanci nel ciclo dei plurimi binari delle *Lacerazioni* di fine anni Settanta per giungere agli *Oltre*, ai *Dischi* e ai *Tondi* in pieni anni Ottanta.

[...] "plurimi" questi, nati come armi dinamiche, di un segno aggressivo che non poteva più rimanere nella dimensione statica, preconstituita del quadro (superficie passiva) determinata da uno = 1 = il pittore.

Gestualità che aveva bisogno di farsi corpo in uno spazio, articolata, tentacolare diventata corpo aggressivo, provocatore.¹²

Il tutto "uscendo" dagli spazi chiusi della rappresentazione artistica (lo studio e le gallerie d'arte per l'artista e l'astratta pratica compositiva a tavolino per il musicista) per portarsi nei quotidiani luoghi dell'alienazione sociale (la catena di montaggio della fabbrica) o all'aperto, in strada, spazio dinamico di rivolta sociale (gli slogan delle manifestazioni veneziane e parigine del 1968). Se la stessa musica di Nono entra nelle fabbriche (celebri i suoi concerti degli anni Sessanta negli stabilimenti dei principali poli industriali italiani), per Vedova i suoi *Absurdes Berliner Tagebuch '64* dovrebbero sfilare per le strade di Berlino (autorizzazione negata dalle autorità).

Una particolare rilevanza, in quanto continuazione di un'avventura con lo spazio avviata con *Intolleranza 1960* che avrà anche un certo peso per il teatro mu-

¹¹ EMILIO VEDOVA, *Mia esperienza teatrale*, 1964, in *Emilio Vedova*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 17 ottobre 1998 - 14 febbraio 1999), Milano, Charta, 1998, pp. 51-53: 51.

¹² EMILIO VEDOVA, *Quaderni studio ai Plurimi, 1961-1965*, in *Emilio Vedova*, cit., pp. 65-71: 65.

sicale di Nono nei decenni successivi (*Al gran sole carico d'amore* e *Prometeo*), ebbe il *Percorso/Plurimo/Luce* realizzato da Vedova per il Padiglione italiano all'Expo mondiale di Montréal del 1967.

Sulla scia dell'esperienza scenica nella quale i materiali di *Intolleranza* preparati per la proiezione risultarono poco resistenti al calore delle proiezioni, Vedova realizzerà, tra il febbraio 1966 e il marzo 1967, per questa importante esposizione, nelle fornaci Venini di Murano, 112 lastre colorate che verranno proiettate in *continuum* da 14 proiettori di 1600 watt programmati elettronicamente nell'asimmetrica tensostruttura del padiglione italiano con al centro un elemento-plurimo, rotante e sospeso in alluminio (m 4 × 4) che intercettava e rifletteva i collage/luce in movimento in un completo e totale avvolgimento, in un *multiverso*, dello spazio e dei visitatori.

Gli anni Settanta e Ottanta: verso Prometeo

N.C.: Maestro, quando ci incontrammo nel 1993, in campo dei Frari, lei mi raccontò che Luigi Nono quando veniva nel suo studio, osservava i suoi lavori di traverso...

E.V.: [...] non ho discorsi costituiti, anch'io procedo quasi medianicamente su queste robe qui...

[...] Ma se invece si parla di certi fatti già storicizzati, per rispondere alla domanda che lei mi pone, Nono camminava dentro questa riga, che sono poi le Zattere, sul cui fondo c'è questa mia casa alla punta della dogana, e a ore impensate – per noi in quei tempi erano quasi degli appuntamenti – veniva, apriva questo portone gigante... ormai in fondo era quasi sempre socchiuso... e allora qualche volta c'era uno scarabocchio di partitura...

Ed è curiosa la cosa, [...] non ricordo si può dire, di aver visto Nono sulla diretta centrale di vedere un'immagine, un quadro, o questi scarabocchi giganti, e invece stranamente era disponibile chissà per quale suo vento, alla questione di traforo, di vedere per fianco...

E si può dire che anche questo era un paradosso di questa nostra avventura tragica... e lui me lo ricordo a sfogliare i quadri... vale a dire a un certo momento lui sfogliava questi telai con delle cose dentro – chiamiamoli quadri o altro –; su questa storia facemmo delle riflessioni, probabilmente lui trovava queste famose onde emananti, per cui in fondo il fianco diventava proprio l'emanazione... il fianco di “strano vedere”.

[...] probabilmente apparteneva il tutto a un suo destino di recuperare, cioè rovesciare l'immagine – il segno, il colore... – diventavano qualcos'altro (lasciamo stare la parola suono che appartiene ormai al costituito consegnato alla classicità) e diventavano territorio di aperture, di sondaggio... insomma è chiaro che lui, con questo RITO tendeva a rompere tutti i costituiti...

Nel visivo, il quadro è là, e tu ti metti qua per recuperare la centralità della visione... invece dei punti centrali evidentemente lui lavorava su dei rovesci... sì, ma questa è stata sempre, senza fare dei misterismi... una delle domande che lo immetteva in altri possibili punti...¹³

¹³ Estratto da una conversazione inedita dell'autore con Emilio Vedova realizzata il 20 marzo 2001.

Se negli anni Sessanta le orbite dei nostri due protagonisti sono nella fase di allontanamento sul piano ideologico (Vedova avrà dismesso da tempo crediti e illusioni nei confronti dell'alternativa dei paesi comunisti al sistema borghese mentre Nono, invece, vive pienamente e autenticamente l'esperienza di impegno politico nel Partito comunista italiano spingendosi in un'autocritica permanente verso il sistema-partito dei paesi dell'Est conoscendo molto bene, in quei paesi, la vitalità del dissenso intellettuale e artistico sempre più negata e perseguitata), gli anni Settanta, sul piano politico, sono gli anni d'inizio dell'autocoscienza, della sospensione di giudizio, della totale disillusione negli ormai irreversibili sistemi totalitari e oppressivi dei paesi dell'Est, per giungere, alla fine del decennio, al pieno distacco e alla presa d'atto dell'implosione dei sistemi ideologici, *in primis* quello comunista.

Per Nono ciò rappresentò una grande disillusione ma anche una nuova – e per certi aspetti – rinnovata presa di coscienza nell'affermazione e nella necessità di nuove «rotture di qualsiasi ordine costituito» per affermare il necessario primato dell'organica e perenne trasformazione interiore, individuale, dell'uomo, nei processi sociali e della storia.

Ancora una volta, nel suo rientro veneziano dopo la grande fase latinoamericana a metà degli anni Settanta (...*sofferte onde serene*...) le orbite di Nono e Vedova si riavvicinano con il ciclo vedoviano dei ...*Cosiddetti Carnevali*... '77/'91 che Nono "scoprirà" negli studi dell'artista assieme al giovane filosofo veneziano Massimo Cacciari, vera terza orbita che già da alcuni anni si anellava nella particolare galleria artistica dei due maestri; quattro opere del ciclo diverranno i titoli delle quattro parti della composizione noniana *Guai ai gelidi mostri* del 1983.

Ricordo la loro scoperta, insieme a Luigi Nono. Incontri inaspettati, segreti. Ostacoli improvvisi per la nostra ricerca. Autentici "scandali".

Era il periodo in cui Luigi Nono lavorava a *Guai ai gelidi mostri*. Il lavoro venne poi eseguito per la prima volta a Colonia, nell'ottobre del 1983. Nel programma di sala i miei testi vennero accompagnati dalla riproduzione di quattro opere del ciclo "Carnevali", che portavano lo stesso titolo delle quattro parti dell'opera di Nono: *In Tyrannos*; *Lemuria*; *Das grosse Nichts der Tiere*; *Entwicklungsfremdheit*. Sono le quattro dimensioni, anzi, che ogni singolo momento del Ciclo assume in sé, interroga e trasforma secondo il suo particolare aspetto. *In Tyrannos*: il grido che vuol liberarsi dall'idolo dell'"essere-stato", dallo sguardo rivolto alla *paupertas horrida* del "potere" dell'essere-stato, che tutto corrompe, che predica morte, che fa deserto di ogni luce. L'essere-stato "interra" il destino dell'uomo. "Entierro" di ogni possibile. L'uomo – ha già cessato di esistere?¹⁴

Prometeo è già in cantiere da alcuni anni. Nei primi anni Ottanta Vedova partecipa a questa grande avventura con la creazione di numerosi stadi d'opera, disegni e materiali preparatori, utili a una sorta di continua messa a fuoco di quella che al termine sarà definita *Tragedia dell'ascolto*, ovvero un ascolto a "occhi chiusi",

¹⁴ MASSIMO CACCIARI, *I "Carnevali" di Vedova, finalmente*, in *Emilio Vedova*, cit., pp. XI-XII: XI.

ossessivamente cercato da Nono, che segnerà, al termine, un com-passionevole e generoso distacco (e saluto) in apnea-immersione, da ogni forma di visualità esterna, e dunque anche dalla visionarietà di Vedova. Resterà la luce, discreta e felpata, di puri giochi di ombre in alcune parti della *Tragedia* nella calda arca lignea di Renzo Piano nelle notturne architetture di San Lorenzo di quelle sere di settembre del 1984 a Venezia.

[...] Purtroppo vedo che ancora adesso in certe rappresentazioni ritorna quest'idea che nel *Prometeo* ci sia una forte componente luminoso-cromatica che in realtà è invece inesistente. Certo, ci furono una serie di rapporti con Emilio Vedova perché Nono era molto interessato a tutte le ricerche su musica-colore, da Skrjabin a Schoenberg. Ma, chiaramente, si trattava di interessi sempre più lontani dalla sua propria estetica, dai suoi interessi anche musicali, che invece nel caso del *Prometeo* si andavano sempre più radicalizzando, per cui gli interventi cromatici che creò Vedova divennero puri interventi luminosi, pura luce in alcuni momenti e basta. Quindi ci fu un processo di progressivo *svuotamento*, di vera e propria *Kenosi*; gli stessi elementi "spettacolari" che dovevano esserci all'inizio nella macchina di Renzo Piano – isole comprese... – vennero radicalmente eliminati e la macchina risultò alla fine pura *funzione* per i movimenti degli interpreti in modo da accentuare tutto l'effetto di musica-spazio che era centrale in Nono, e non a caso, perché laddove si elimina o si tende ad eliminare l'aspetto propriamente temporale cronologico, l'*istante*, diventa fondamentale l'elemento spaziale.

Quindi l'insistenza di Nono sul rapporto con lo spazio è logicamente conseguente di questa lotta al *tempo* che aveva ingaggiato.¹⁵

Se la dimensione "tattile" è un "udire a distanza", con *Prometeo* anche l'arte di Vedova si caratterizzerà ancor più, per certi suoi aspetti di tragicità della visione, in "ascolto permanente"; si abbandonano del tutto i parametri visuali prospettici della bidimensionalità per affidarsi alla rotazione, alla circolarità, alla pittura "antigravitazionale" che non ha un centro per avere infiniti centri, il richiamo a quello sguardo alzato alle volte delle architetture veneziane degli anni giovanili. Se la sospensione temporale nell'istante – Dran – è tragica per il suono di Nono, l'espansione negli spazi infiniti della pittura di Vedova assume anch'essa il carattere dell'atemporalità, del perenne e inarrestabile slancio e autogoverno energetico.

Ed è proprio alla fine degli anni Ottanta che Vedova si porrà in totale "ascolto" con la realizzazione dei ...*Continuum*..., un (positivo/negativo) su due superfici poste l'una contro l'altra, "ad occhi chiusi", poiché non è dato di vedere all'artista nel suo farsi gli esiti delle sue "manipolazioni" della tela-sindone posta sul calco originale (bianco su nero o viceversa) con la materia-colore lì sì determinata direttamente dal suo gesto pittorico. Solo l'occhio interiore potrà "vedere" e calibrare lo scarto.

¹⁵ NICOLA CISTERNINO, *Con Luigi Nono... per rivedere le stelle*, conversazione con Massimo Cacciari, in *L'Ascolto del Pensiero. Scritti su Luigi Nono*, a cura di GIANVINCENZO CRESTA, Milano, Rugginenti, 2002, pp. 23-35: 25-26.

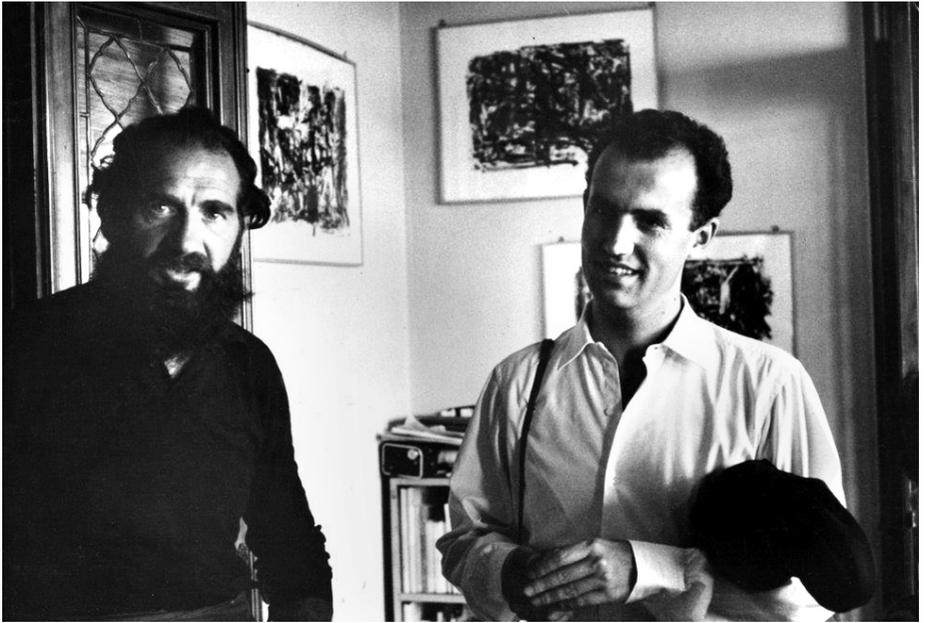
...Continuum...

Incontrai Vedova in una soleggiata mattinata del marzo 2001 nei suoi studi delle "Zattere" – «accampamenti», com'egli amava definire questi vari spazi dell'antico Squero quattrocentesco che gradualmente furono accorpati per l'allora nascente Fondazione Vedova – per parlare lungamente di Nono; un appuntamento da me atteso da oltre un decennio, dopo il quale la stesura della conversazione lo sorprese a tal punto che mi chiese di tenerla nel cassetto, dov'è ancora custodita. Di quella speciale occasione mi ritorna in mente lo slancio dell'artista, a conclusione dell'incontro, nel mostrarmi insistentemente come i "Dischi", ultimi «scarabocchi» com'egli a volte definisce la sua pittura-scrittura-plurima, fossero già tutti lì, nelle volte delle architetture veneziane disegnate dal Vedova sedicenne: San Salvador, Santa Maria del Giglio, San Moisé...

È una sorta di rientro circolare, spiraliforme, di forme spaziali, di "quanti organici" – nelle così caratterizzanti e rivelanti espressioni linguistiche dell'artista –, che portano da un gesto *geometrico* e dissociato nel conflitto uomo-macchina dell'immediato dopoguerra (*Cucitrice, Geometrie nere, Immagini del tempo*) o di carattere più o meno angolare (nell'oltre un decennio degli *Scontri di situazioni* così caratterizzanti la creazione degli anni Cinquanta) al frantumarsi e caleidoscopicamente diffondersi nello spazio («ho seminato la pittura nello spazio» mi dirà in quell'occasione Vedova dei suoi *Plurimi, Frammenti, Collages* e del suo *Spazio/Plurimo/Luce* dell'Expo di Montréal degli anni Sessanta) per condensarne, negli anni Settanta, i grumi spaziali nelle *LACERAZIONI* dei *Plurimi/Binari* e sempre più simbolico-sciamanico negli inizi dei ...*Cosiddetti Carnevali...* per giungere, negli anni Ottanta, alla totale conquista del gesto circolare emancipato, alle architetture "antigravitazionali" e specchianti degli "Oltre", dei "Dischi" e dei "Tondi" (che porteranno ai ...*Continuum...*).

Expo/implosioni che in qualche modo determinano e anellano un intricato e conflittuale percorso sempre meno direzionale e più sospeso, vera e propria ascensione con lo sguardo ri-volto alla volta stellare che rende ragione – sul piano visuale – di una molteplicità – vera e propria "coralità della visione" – di più punti focali (*TINTORETTOTINTORETTO*) il cui unico dato comune, in gran parte dell'opera dell'artista veneziano, è lo sguardo che gradualmente si alza, supera la visione frontale e "scopre" la vertigine della visione verso l'alto, verso le cupole-tondi (Giotto) e sempre più in alto, ri-conquistando una circolarità dello spazio attivato poiché reso curvo dalla sua vertiginosa accelerazione nel farsi tempo, coincidente con il gesto materico stesso che dal basso conduce all'alto, dalla terra al cielo, nell'aria...

È una graduale – pur nel perenne conflitto – caratterizzazione dello spazio della visione che si scopre articolazione temporale, dalla statica *de-posizione* di corpi e figure (*Storie di Lazzaro, Figure dormienti, Crocifissione da dietro, Cristo caduto, Martirio di Isacco, La Maddalena, Ciclo della paura, Figure di desolazione, Massacro*, tutte del 1937) che si fa gradualmente mobile con un carattere ossessivamente ritmico nelle *dis-posizioni* (messa in ordine) spigolose degli *Scontri di situazioni* (1951-1959), per divenire *scom-posizione* con i *Plurimi* e *Frammenti...* (anni Sessanta) e approdare alla sospensione del tempo circolare, ciclico... *Gli Offanim*, Angeli rotanti «che hanno forza di volo», come li definirà Cacciari.



1. Venezia, Giudecca, casa Nono: Emilio Vedova e Luigi Nono nel 1961.
Sullo sfondo alcune litografie dal *Ciclo della protesta*, 1959 (Archivio Luigi Nono, Venezia).