



«Campo di concentramento» (1950) un'opera di Emilio Vedova. In alto, l'artista mentre osserva un suo quadro



uscita e di fuga dalla pittura delle neoavanguardie. Pensiero, immaginazione, occhio, mano, matite del dipingere e supporti ancora fanno una solida catena, una tecnica. Vedova sovrasta la tradizione pittorica moderna fino alla provocazione ma sempre sul solco dell'avanguardia storica: futurismo, espressionismo politico tedesco e Dada-Berlin. Di molto originale e il suo corpo a corpo con la tela o altro supporto, la sua relazione violenta con la materia.

Vedova mentre immagina nello spazio ha un fortissimo senso del teatro: in fondo mi sembra sempre una situazione della vita e del mondo dove lui c'è davvero. Pittore recitante ed esistenziale, quando Vedova fa quei plurimi di assi sconnesse che aggettano in tutte le direzioni, fa anche degli autoritratti con grandi gesti. Si fa una gran difficoltà a definire Vedova un pittore astratto. È stato un pittore figurativo espressionista, tinteorietico e barocco (oggi mi è sembrato assai vicino alla lettura esistenziale del Tintoretto che fece Sartre), neocubista nel suo momento più costruttivo (vicino a Pizzinato), astratto, informale (ma il suo automatismo non s'è mai separato dalla coscienza e dall'intento politico). Io lo direi un espressionista esistenziale e gestuale astratto che, per la sua aggressiva politicità, è in alternativa all'Action Painting di Pollock e di Kline e a quel genere indifferente di ripresa dada che è nel pop Rauschenberg soprattutto nei suoi velli stampati. Sulla politicità di Vedova, certo, può nascere una lunga discussione: anche perché, nella tradizione dell'avanguardia storica, nella rivolta e nella rottura egli coinvolge primo il linguaggio pittorico, non vuole più comunicare secondo il linguaggio tradizionale della pittura prima dell'avanguardia e questo

atto primario mette in crisi tutto un sistema della comunicazione pittorico-politica.

Vedova stima e ama Tintoretto, El Greco, Piranesi, Boccioni (è uno dei pochi che l'abbia capito anche se non ha mai provato a dipingere una qualche «Città che sale»), Grosz, Dix, Beckmann, Pissarro del 1877, Pollock ma in contraddizione fatta eccezione per la tecnica del dipingere e l'uso avventuroso-politico del supporto in tutte le posizioni. Ma, ogni volta, più che cercare relazioni con la storia delle forme Vedova sembra fare appello all'energia primordiale ma coscienza del suo io; e lo fa furiosamente, come se volesse superare, nel suo comportamento gestuale-poetico, tutti i rituali del comportamento sociale e culturale borghese di cui ha fatto e fa esperienza continua. Per dirla in termini futuristi marinettiani spesso ha un volume di fuoco enorme per colpire un piccolo obiettivo. Vedova non è mai stato e mai sarà un pittore di armonia col mondo, con una classe sociale. Le sue pitture sono umani sudari immensi con tracce di fertile, di sangue, di sperma. Funzionano come grandi segnali di massacrati e di umiliazioni: sono nati da un allarme e comunicano allarme. Vedova si ripete come gesto di coscienza e della lotta, vivendo situazioni storico-politiche le più diverse.

I suoi momenti poetici più forti e originali mi sembrano essere stati quello giovanile tinteorietico e barocco, quello neocubista e quello, recentemente strutturato al limite della certezza (allora sembravano a portata di mano), quello della rivolta e dell'attacco alla Spagna franchista e infine quello della collaborazione teatrale a intolleranza '60 di Luigi Nono. Questo splendido lavoro teatrale non solo rimette in movimento tutta la pittura strutturata precedente ma è la grande prova della pittura

nello spazio che verrà dopo, compresa la grande impresa di animazione luministica e coloristica con le lastre di vetro protette dall'ambiente del padiglione italiano all'Expo di Montreal del 1967.

Tintoretto con la sua luce della coscienza che tenta di illuminare le grandi ombre ritorna sempre nel lavoro di Vedova (manierismo e barocco della luce e dell'ombra). È un Tintoretto «sotterraneo» che con le sue ragioni esistenziali tiene a bada la tecnologia più moderna. Vedova ha in sé qualcosa dell'energia misteriosa che splindeva Tintoretto a dipingere tanto, a bruciare tanto materiale umano, religioso e storico per cavar fuori i suoi diamanti di pittura. Anche per Vedova il dipingere risponde a un grande impulso di vitalismo e di partecipazione nel tentativo o nell'illusione di esserci: così per esprimersi e comunicare, per produrre diamanti, brucia montagne di scorie. Spesso la sua coscienza sembra costringerlo a una catena di montaggio con infinite, monotone ripetizioni di immagini l'una un po' troppo uguale all'altra.

Il Vedova che conta, il Vedova che durerà, è a mio giudizio, quello più pittorico, equilibrato tra pulsione profonda dell'energia e qualità del segno-colore. Oggi la corrente tedesca che è di moda dei cosiddetti espressionisti selvaggi riconosce in Vedova un maestro; ma Vedova, così consapevole e politico, farebbe bene a prendere le sue distanze nette da un'attività volgare che fa sempre della coscienza e della lotta. Tutto il suo percorso pittorico così contraddittorio ma così generoso appartiene a un altro tipo umano/sociale di artista europeo che ha memoria storica, ha coscienza della violenza e delle ragioni della violenza e soffre davvero di non poter partecipare da pittore a un progetto di mondo umano possibile.

Dario Micacchi

Dal nostro inviato
VENEZIA — Una mostra sterminata questa di Emilio Vedova con momenti di straordinaria incandescenza immaginativa e tecnico-pittorica e larghe zone ripetitive e inerti pure nell'ossessante groviglio dei segni neri e delle macchie colorate che sembra sempre la descrizione di una battaglia. Sono duecentosettanta opere dal 1935 al 1983; poco e grandi disegni, tele di cavalletto e immensi teleri dipinti nei modi più antitradizionali, plurimi, forme scorrevoli si binari, distribuite in un percorso, che a ogni volta se si vuol capire il senso del lavoro di un pittore che, in mezzo secolo, si può dire che abbia salvato la pittura facendole violenza, buttandola allo sbaraglio in continui interventi sociali, politici, morali vissuti e partecipati con una sensibilità acutissima, rabbiosa, ribelle, fuoriosa.

Il percorso traversa la città: dall'arte napoletana alle sale del Museo Correr a un Magazzino del Sale alle Zattere. Un percorso che, con molta utilità, si può fare fino al 30 settembre. Un catalogo ricchissimo, ben stampato dalla Electa, ricco di testimonianze e di documenti è una buona guida alla mostra. Assai suggestiva è quella parte dell'introduzione al catalogo dove Germano Celant, curatore della mostra, invita a guardare la pittura di Vedova come un fenomeno di eruzione con colate laviche dalla coscienza profonda. Vedova è pittore che disegna su piccoli fogli. Ha bisogno fisico di grandi spazi e di grandi dimensioni. Il suo dipingere è quasi sempre un impatto esistenziale con una superficie e con un ambiente. Le sue opere disegnate o dipinte messe tutte di seguito in mostra possono sembrare un nastro di carta e di tela continui per una casa di metri. Un quadro non gli basta mai; procede per cicli fino a scaricare la tensione accumulata vivendo o filtrando le mille e mille informazioni che gli arrivano dai conflitti più violenti del mondo siano essi di qualità liberatoria o di qualità oppressiva.

È un pittore ossessionato dalla violenza e che reagisce con una pittura violenta. Si gira per le sale e il suo segno nero è così energico e catturante che ti mette addosso il senso del filo spinato, del lager, del carcere, della terra devastata dalla guerra e dall'oppressione, della ferita che non rimargina. La coscienza di Vedova è sempre in allarme e ti vuole comunicare questo allarme magari con il tracciato del segno nero che sembra quello di un sismografo impazzito che avverte di un terremoto chi sa dove. È una storia pittorica che è cominciata sotto il fascismo, negli anni trenta, con i disegni dell'architettura barocca veneziana e con i disegni e le pitture che interrogano quel mondo convulso in tutte le direzioni che hanno le figure umane del Tintoretto in «clima» notturno.

Una storia pittorica continuata con i dipinti di lotta, di scontri di situazioni, di paure, di campo di concentramento, di fuocioni, di aggressioni, di emergenze, di massacri, di torture, di invasioni, di proteste, di immagini del tempo feroce, di darsi dell'oppressione dalla Spagna, dalla Grecia, dal Portogallo, di darsi assurdi dal muro di Berlino, di documenti orridi, di lacerazioni. Sono le parole che fanno i titoli delle sue opere ma che stanno ben dentro la protesta e la rivolta di cui le opere sono le immagini create da una coscienza angosciata che è sempre presente al momento della nascita e della rivolta, quando si deve contestare e attaccare; ma gira a vuoto quando si deve tentare, pure nella tragedia, di costruire una possibilità di mondo umano, liberato e liberatorio, diciamo pure socialista.

Vedova è pittore, talora grande, nel momento della rivolta e dello smantellamento di un sistema di idee e di comportamenti oppressivi. La parola decostruzione è ben trovata per le sue pitture. Ciò che appare primario è il fatto che, nel dire anzi nell'urlo il suo piccolo o grande no, Vedova non porri mai la pittura al dissolvimento anche come immagine; e questo proprio negli anni di

A Venezia una grande mostra antologica riassume l'opera del pittore italiano più acceso, passionale, intransigente. Dai disegni ai «plurimi», dalle grandi tele agli «scorrevoli», ha sempre risposto alla violenza della storia con la violenza della sua arte. Che è molto politica

Emilio Vedova il sabotatore



CLARETTA PETACCI, ventenne ragazza romana, altoborghese, anche un po' aristocratica, nemmeno troppo bella, inventò il per il fantasma, che non ebbe imitatrici altrettanto fortunate. Fu lei nell'aprile del 1932 ad imporre all'autista del padre di seguire l'Alfa Romeo rossa del Duce, sulla Via del Mare, fra Ostia e Ostia. E così la Limousine Lancia Stura targata Santa Sede (il padre era medico del Vaticano) si ingarrellò in sorpassi e contro sorpassi. Ad Ostia ci fu l'incontro: Claretta dichiarò di aver inviato al Duce poesie, in una cartella verde con fiocco tricolore. Se ricordava il Duce? Lui, che non aveva proprio di no. Alcuni giorni dopo squillò il telefono in casa Petacci. Il signore di Ostia. Dice di aver ritrovato le poesie. Vorrebbe rivedere l'autrice.

L'epoca prevedeva che il signore della politica o del denaro indicasse la prescelta, scovata talvolta in luoghi dimessi. Come accadde in quegli stessi anni ad Andrée Caron: l'Alfa Kan la vide in una pasticceria di Aix-les-Bains, dietro il banco, bella, trentenne carnosa, se ne innamorò, le regalò diamanti, titoli, matrimonio.

Claretta fece parte di quella generazione che Irene Brin raccontò egregiamente: rumorosa, ingenua e triste, che «si illuse di vivere secondo un ritmo eccezionale». Claretta invece visse molto in attesa, nella sala dello Zodiaco dell'appartamento Cybo a Palazzo Venezia, attendendo l'incontro che avveniva a tarda sera. Poi tornava a casa dai suoi ai Parioli. Quando la si volle proteggere e nobilitare, lei e la sua famiglia, si pensò ad una casa degna in via della Camilluccia, di 35 stanze, unifamiliare. Premessa immobiliare per proseguire, dopo la sua morte, sulle rive del lago di Como accanto a Mussolini, il 25 aprile del 1945, le investigazioni su perdite e guadagni della famosa storia. Lei, Claretta, disse che mai e poi mai pensò di essere la Pompadour nostrana. Nella scala dei valori che le donne stabiliscono e mantengono con ostinazione, mise «Ben» al primo posto, poi la gelosia

per «Ben» mai ammansita. Quindi pennelli e pianoforte, diario e corrispondenza. Forse romanzi ungheresi. Sveglia alle 10 la mattina, colazione a letto; amava le vestaglie. Si sa con certezza che il Duce pensò a questo tipo di omaggio. In stoffe preziose.

La storia Petacci-Mussolini è già un film. Squitieri il regista e la Cardinale è Claretta. Lo si vedrà a settembre al festival di Venezia. Riguarda la fine della storia, sul lago di Como. Ma anche Rai 1 fa un film, «Io e il Duce», quattro ore, 8 milioni di dollari. Regia di Alberto Negrin. Bob Hoskins è Mussolini, Barbara De Rossi è Claretta Petacci, Annie Girardot è Rachele. Il telefilm comincia allo scoccare degli anni 30.

Forse Negrin ci dirà qualcosa sulle signorine-bene di quel decennio. Più caute e manierate di quelle degli anni Trenta, per via della fine della Prosperità e della fine dell'irredentismo spirituale femminile, così come decretò il Duce sul finire del 1927. Di quelle che le avevano precedute non raccolsero ia

Due registi ripercorrono la vita, l'amore e la morte della Petacci. Perché oggi si torna tanto a parlare di questa figura?

E Claretta incontrò l'uomo del destino



temerarietà. Preferirono mostrarsi con colletti in organdis. Luxardo le fotografò con una mano accanto al volto per accentuare il loro raccoglimento. Claretta Petacci non fu fedele al suo destino di iniziatrice di stile: nelle foto anche lei è pensosa come tante altre, molto rimmed e molti ricciolini. Semmai furono le loro madri portatrici di spavalderia calcolata. La signora Giuseppina Petacci (la madre) fu pervasa da questo sentimento.

Claretta ci costringe ad interpretazioni più estanti. Da quel che è dato capire, al fatidico incontro sulla Via del Mare non assegnò la possibilità, unica irrisolvibile della sua vita. Tant'è che nel 1934 sposò il tenente dell'aeronautica Riccardo Federici, che della sposa conosceva la smodata passione politica: lui era presente al primo incontro col Duce. Non è dato di sapere se si parlò allora di «romanzo d'amore» o di matrimonio di riflessione. Ma durò poco. Fu annullato a Budapest sette anni dopo.

«Voi volete fare un divorzio per il viaggio e non il viaggio per il divorzio», sentenziò il Duce.

E alle sentenze raggelanti senza inutili eleganze, la Petacci rispondeva con lacrime inesauribili, anche deliqui. Mai interrogò la bizzarria dell'incontro con il Duce, per lei era solo il «destino». Quindi non stupisce una rassegnata incompienza nei confronti di «Lui». Lui che alternava gaiezze brusche e magnifiche, «gelata indifferenza e quasi cattiveria», anche «selvaggio frenesia» (parole di Claretta); manca il segno di qualcosa di più civilizzato e mansueto. Ma ciò è banale e sfugge alle cronache.

Nei settimanali dei primissimi anni '50 ricomparvero, nella generale aria di bonomia molto vicina al perdono, tante donne compromesse con il vecchio regime. Le copertine delle riviste furono dedicate a Myriam Petacci (sorella minore di Claretta, attrice), Corinne Luchaire attrice francese con-



Qui sopra Claretta Petacci. In alto le attrici che la porteranno sullo schermo: da sinistra Barbara De Rossi e Claudia Cardinale in abiti di scena

dannata nel suo paese per «indegnità nazionale», giunta in Italia in cerca di scrittura. C'era anche un'anziana bionda signora che rilasciava memorie, la generosissima Ludendorff, «più temibile di dieci Panzer». Tutto era dimenticato. La stessa stampa a larga diffusione che aveva democraticamente, filo papalino, filo aristocratica, anticomunista, glorificava ancora le norme dell'«antiesotismo» che imponevano di chiamare Gelsomina le nonne di Kan-Bita Hayworth. Yasmín all'anagrafe. I comunisti erano sempre «acinatori».

I giorni nostri ci si interroga in modo certo diverso sulla personalità di Claretta. Non si sa se «Io e il Duce» riferirà del genere casalingo della «pseudo-Pompadour» Claretta, o degli atteggiamenti vampireschi del cian Petacci, o della vocazione alla più che decennale ripetizione «Ben» lo sono io del me. Si prevederanno distinguo sul suo innocente ardore o sulla sua avida speranza?

Per quello che si sa preferiamo credere che si sia trattato di un genere di donna largamente diffuso nell'800. Ma non residuale nel 1930: di quelle che non si poteva domandare «cosa farò di me». Ma che aspettano, in attitudine più o meno graziosamente passiva, che un uomo venga sul loro sentiero e provveda di un destino (Henry James, 1872). Nel 1932 provvidenza e destino si inscannavano in coppia in Italia. Claretta Petacci, insieme a molte lettere da smistare che chiedevano sussidi e condoni rivolgendosi a «sua eccellenza Petacci» ebbe la sua parte, anche di tragedia. Mai avrebbe potuto pensare a una fine così. All'orrore di piazzale Loreto ne seguirono altri. Nell'aprile del 1947, inseguendo le voci di un testamento nascosto tra i resti della Petacci, la Pubblica Sicurezza di Milano dispose l'esumazione della salma: trovarono un anello. Ma il destino di clandestina continuò: sepolta sotto falso nome, fu riconsegnata alla famiglia dopo undici anni di dustosa burocratiche congiunte e crudeltà.

Michela De Giorgio