



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO
SCUOLA DI DOTTORATO IN CULTURE UMANISTICHE E VISIVE
DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO
Ciclo XXVII - Settore disciplinare L-FIL-LET/11

in cotutela con



UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE-LA DEFENSE
ECOLE DOCTORALE DE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES
EQUIPE D'ACCUEIL ETUDES ROMANES
CENTRE DE RECHERCHES ITALIENNES

L'opera letteraria di Emilio Tadini

L'œuvre littéraire d'Emilio Tadini

Dottorando: **Dott. GIACOMO RACCIS**

Relatori: **Prof.ssa Nunzia Palmieri** per l'Università di Bergamo

Prof. Christophe Mileschi per l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense

Anno Accademico 2014-2015

INDICE

Nota bibliografica	5
INTRODUZIONE	8
PARTE PRIMA. GLI ESORDI	27
1. Gli anni difficili	27
1.1. L'esordio poetico	34
1.2. Il mondo delle riviste e la militanza culturale	42
1.3. Il «realismo integrale», tra pittura e scrittura	60
1.4. L'esperienza di «Quaderni milanesi»	79
1.5. Il romanzo come progetto	85
1.6. Sperimentalismo vs. Avanguardia	92
2. Le armi l'amore	106
2.1. Composizione e accoglienza critica	106
2.2. Struttura di un romanzo senza nomi	121
2.3. Memoria, tempo narrativo, Storia	134
2.4. Scrivere il tempo dell'esperienza	152
PARTE SECONDA. LE PAROLE DELLA PITTURA	171
1. Dalla scrittura alla pittura	171
1.1. Il confronto con la Pop art	175
1.2. L'apertura dello Studio Marconi	184
1.3. Scoperta della psicanalisi e filosofia nietzschiana	200
1.4. La <i>Vita di Voltaire</i> e la critica dell'Illuminismo	213
1.5. Senso del limite e potenzialità della convenzione	221
1.6. <i>La distanza</i> e lo spazio potenziale	232
1.7. Le parole della pittura	244
1.8. La Storia, ancora una volta	259
PARTE TERZA. LA "TRILOGIA DEL GIORNALISTA MIOPE"	267
1. Il ritorno al romanzo	267
1.1. Postmodernismo e neomodernismo	274
2. L'Opera	286
2.1. Il giallo giornalistico e il "posto" del Grande Metafisico	293

2.2. Esercizi demiurgici: il giornalista e il critico d'arte	304
3. <i>La lunga notte</i>	320
3.1. Un racconto polifonico	325
3.2. Una storia fatta di ricordi	334
6.3. L'«estasi», tra visione e scrittura	347
3.4. Lo spettacolo notturno di Sibilla	352
4. <i>La tempesta</i>	358
4.1. Intertestualità e <i>mise en scène</i>	364
4.2. La Casa del senso e le piccole religioni	370
4.3. Il profugo	380
4.4. Un romanzo milanese	386
4.5. Digressione “comica”: un narratore clown	396
4.6. Una potente immaginazione	403
5. Lo “stile Tadini”	410
5.1. Romanzi a più voci	414
5.2. Un monologo camuffato	424
5.3. Tra Gadda e Céline	432
5.4. “Parlato-scritto” e “parlato-recitato”	439
<i>PARTE QUARTA. IL SENSO DELLA FIABA</i>	448
1. <i>Eccetera</i>	448
1.1. Un romanzo nuovo	452
1.2. «Io sono un tipo che sa quando è il momento di parlare»	461
1.3. Mario e i giovani	468
1.4. Intermezzo sul viaggio	479
1.5. Il senso della fiaba	483
<i>Appendice</i>	491
Apparato iconografico	491
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	507
Opere di Emilio Tadini	507
Bibliografia della critica	531
Mostre	553
Bibliografia metodologica	577

Nota bibliografica

Nel corso del testo si farà ricorso ad alcune sigle per abbreviare i riferimenti alle principali opere in volume opere di Emilio Tadini. Questi riferimenti risultano infatti particolarmente frequenti nel corso del testo, e il loro continuo rimando in nota appesantirebbe oltremodo il già corposo apparato di note al testo. Alla sigla, presentata tra parentesi quadre quando il riferimento è puntuale e tra parentesi tonde quando il riferimento è generico, farà seguito ogni volta il numero di pagina relativo all'edizione indicata.

Si riportano di seguito le abbreviazioni di cui si farà uso:

PAE = E. Tadini, *Paesaggio con figure*, in «Inventario», anno IX/XIV, n. 1-6, gennaio-dicembre 1959, pp. 131-181

ARMI = E. Tadini, *Le armi l'amore*, Rizzoli, Milano 1963

OPE = E. Tadini, *L'Opera*, Einaudi, Torino 1980

NOTT = E. Tadini, *La lunga notte*, Einaudi, Torino 2010

TEMP = E. Tadini, *La tempesta*, Einaudi, Torino 1993

DIST = E. Tadini, *La distanza*, Einaudi, Torino 1998

DEP = E. Tadini, *La deposizione*, Einaudi, Torino 1997

ECC = E. Tadini, *Eccetera*, Einaudi, Torino 2002

PeP = E. Tadini, *Poemetti e poesie*, a cura di A. Modena, Fondazione Corriere della sera, Milano 2011

In maniera analoga, si ricorrerà alle sigle anche per l'indicazione bibliografica relativa ai taccuini di appunti e schizzi contenuti nell'archivio privato della famiglia di Emilio Tadini e sottoposti a una rapida marcatura da chi scrive.

Per quanto riguarda i primi, si riporta di seguito la tavola delle sigle a cui nel testo si farà riferimento (quando possibile segnalando anche il numero di pagina):

T1 = copertina marrone non-
siglato 1

T2 = copertina marrone non-
siglato 2

<i>T3</i> = copertina marrone non-siglato 3	<i>T3V</i> = copertina marrone siglato 3V
<i>T-Ar1</i> = copertina marrone "Artaud" 1	<i>T6V</i> = copertina marrone siglato 6V
<i>T-Ar2</i> = copertina marrone "Artaud" 2	<i>T9V</i> = copertina marrone siglato 9V
<i>T4</i> = copertina marrone siglato 4	<i>T14V</i> = copertina marrone siglato 14V
<i>T5L</i> = copertina marrone siglato 5L	<i>T15V</i> = copertina marrone siglato 15V
<i>T6L</i> = copertina marrone siglato 6L	<i>T16V</i> = copertina marrone siglato 16V
<i>T7L</i> = copertina marrone siglato 7L	<i>T17V</i> = copertina marrone siglato 17V
<i>T1M</i> = copertina marrone siglato 1M	<i>T18V</i> = copertina marrone siglato 18V
<i>T2M</i> = copertina marrone siglato 2M	<i>T25V</i> = copertina marrone siglato 25V
<i>T8P</i> = copertina marrone siglato 8P	<i>TQB</i> = taccuino piccolo copertina fiorata blu
<i>T1V</i> = copertina marrone siglato 1V	<i>TQM</i> = taccuino piccolo copertina marrone

Infine, si riportano le sigle relative alle cartelle del Fondo Emilio Tadini presso l'Archivio Storico della Fondazione *Rizzoli Corriere della Sera* alle quali nel corso del testo si farà riferimento (segnalando, quando possibile, anche il numero di pagina):

- 4ET* = Quaderno blu 4
- 29ET* = Quaderno nero 29 "1987/2"
- 31ET* = Quaderno nero 31 "Appunti per La tempesta"
- 86ET* = Quaderno 86 Quaderno senza intestazione
- 162ET* = Autografo 162 "La tempesta"
- 166ET* = Autografo 166 Eccetera-Appunti

167ET = Autografo 167 “Eccetera”

175ET = Autografo 175 La lunga notte

179ET = Autografo 179 Materiali afferenti a Le armi l’amore

INTRODUZIONE

Vasto e variegato è il territorio che si apre davanti al lettore che voglia affrontare l'opera di Emilio Tadini, che fu pittore, sì, ma anche scrittore. Fu poeta e romanziere, autore per il teatro e pensatore capace di dar forma di saggio alle proprie riflessioni. Tadini fu un artista a tutto tondo, figura eclettica come poche altre nel panorama generalmente monodimensionale della cultura italiana – soprattutto di quella secondo novecentesca. Estroverso e prolifico, seppe tradurre in forme estetiche diverse un'ispirazione creativa e ragionativa sempre coerente, pur aggiornata alle evoluzioni e deviazioni che il suo percorso di volta in volta prese.

Tuttavia, quando si pronuncia il nome di Emilio Tadini, raramente s'intende riferirsi alla complessità della sua figura artistica. Più spesso si rievocano esclusivamente la vicenda e l'opera del pittore, quello che, tra i suoi tanti profili, riscosse il maggior successo critico e commerciale; oppure l'attività dell'intellettuale impegnato nella vita pubblica, in particolare milanese. Di norma, il lavoro letterario rimane confinato alle parentesi del discorso, come testimoniano queste parole di Gillo Dorfles:

Ecco, è forse qui che si nasconde il dilemma del nostro reciproco rapporto (che io considero tra quelli più aperti affettivamente e non solo intellettualmente): nel fatto che entrambi avevamo sofferto (io, ovviamente, più di lui) la doppia condizione dell'artista e del critico (e per Emilio dell'importante e apprezzato letterato)¹.

Eppure, stando alla cronologia, Tadini fu in primo luogo uno scrittore: poeta e poi, soprattutto, autore di romanzi. Cinque in tutto, da *Le armi l'amore*, con cui esordì nel 1963, a *Eccetera*, uscito postumo nel 2002, passando attraverso una trilogia composta da *L'opera* (1980), *La lunga notte* (1987) e *La tempesta* (1993). Oltre a questi, e ad alcuni racconti pubblicati in rivista (in particolare quelli degli anni Cinquanta-Sessanta furono un vero e proprio laboratorio della sua ispirazione narrativa), si devono annoverare anche tre raccolte poetiche (*Tre poemetti*, *L'insieme delle cose* ed *Emilio Tadini. Antologia*), quattro *pièces* teatrali (non tutte pubblicate), tre scritture saggistico-aforistiche (*L'occhio della pittura*, *La distanza* e *La fiaba della pittura*) e un grande

¹ G. Dorfles, *Per Tadini*, in *Emilio Tadini 1960-1985. L'occhio della pittura*, a cura di V. Fagone, Skira-Fondazione Marconi, Milano 2007, p. 11.

numero di interventi critici e teorici, sull'arte e la letteratura, ma anche, da un certo momento in poi, sul costume, l'attualità, la cronaca.

Nonostante ciò, alla sua attività di romanziere, e più in generale di letterato, è stata riservata dalla critica un'attenzione sporadica ed estemporanea, come ovvio concentrata intorno alle date di pubblicazione delle opere, priva di una vera continuità di lettura. Fatto salvo il convegno *Le figure le cose. Percorsi e linguaggi di Emilio Tadini*, organizzato a Milano dalla Fondazione Corriere della Sera nel settembre 2004², che ha permesso di disegnarne un ritratto ampio e ricco di sfumature, ha prevalso negli anni una lettura di volta in volta circostanziata, spesso più descrittiva che interpretativa: si è imposta una prospettiva strettamente "interna" all'opera di Tadini, mirata ad analizzarne il lavoro di scrittura ora alla luce delle preesistenti interpretazioni dell'opera pittorica³, ora invece in linea con una generica figura di artista versatile, capace di esprimersi con pregio nei diversi campi della produzione d'arte. Mai, però, una lettura comparativa è stata utilizzata, come ha potuto solo accennare Alberto Casadei, per rilevare come

l'uso di arti e generi diversi da parte di uno stesso autore [...] gli consenta [...] di esprimere una costante tensione a realizzare icone differenti e però sovrapponibili della realtà, sulla base di una capacità cognitiva che deriva da forme di percezione biologicamente unitarie, e che è poi diversamente concettualizzata⁴.

Invece che suggerire una riflessione sulle diverse modalità di risolvere le medesime questioni tematiche o tecniche ricorrendo a *media* espressivi differenti⁵, l'eclittismo tadiniano ha catalizzato le interpretazioni della critica verso la dimostrazione di un teorema, che vede l'autore confermare opera dopo opera la stessa immagine di creatore

² Presero parte a quell'importante manifestazione commemorativa, tra gli altri, Umberto Eco, Carlo Sini, Paolo Fabbri, Valerio Adami, Anna Modena, Maurizio Cucchi, Clelia Martignoni, Marco Vallora, Bruno Pischetta, Roberto Rizzente, Gianni Turchetta, Cesare Segre. Di quegli interventi, alcuni hanno poi trovato pubblicazione: C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio, «Le armi l'amore»*, G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini* e A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, in «Strumenti critici», XXIII, n. 1, gennaio 2008, rispettivamente pp. 11-24, 25-38 e 39-53; B. Pischetta, *L'opera totale di Emilio Tadini*, in Id., *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 102-115. Parti dell'intervento di Gianni Turchetta sono invece confluite nel più ampio "Io quelli che sbadigliano li ammazzerei": un mondo pieno raso di cose, Tadini, «Eccetera», CUEM, Milano 2004.

³ L'unica monografia esistente su Emilio Tadini è firmata dal critico e storico dell'arte Arturo Carlo Quintavalle, ed è un lungo testo di accompagnamento alla riproduzione di alcune tele dell'autore. Per quanto riguarda la produzione letteraria, solo a *L'Opera* è riservata un'analisi approfondita; cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, Fabbri, Milano 1994.

⁴ A. Casadei, *La distanza e il sistema. Letteratura, pittura e filosofia nelle opere di Emilio Tadini*, in «Italianistica», XXXVIII, 3, 2009, p. 207.

⁵ Cfr. G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2003, dal quale prende le mosse lo stesso Alberto Casadei per il suo *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

curioso ed esuberante, colto e gioioso, ora «pittore narrativo» ora «scrittore che dipinge»⁶, pronto a tradurre con identica disinvoltura in figure o in storie un rovello apparentemente a-problematico: la complessità del reale a confronto con la limitatezza dei mezzi tecnici e concettuali atti a rappresentarla. Ne sono risultati ingiustamente ridotti il valore e l'importanza delle specificità estetiche, stilistiche e tematiche che distinguono sia le due modalità di espressione, sia le diverse opere.

È prevalsa così una lettura “integrata”, che è diventata più spesso un ostacolo, una vulgata liquidatoria (e al limite del contraddittorio), buona per le celebrazioni, facile da comprendere e da archiviare, ma sprovvista della sonda necessaria per entrare nella macchina della scrittura di Emilio Tadini che, com'è stato giustamente notato, faceva tutt'uno con la sua ispirazione e la sua predilezione pittorica. La capacità di Tadini di spaziare nei diversi campi dell'arte (e sempre a partire da una profonda elaborazione concettuale), così come di intervenire a più livelli nel dibattito culturale (dalla scrittura critica e giornalistica degli esordi alla collaborazione con il «Corriere della sera» negli anni Novanta, dalla presidenza dell'Accademia di Brera dal 1997 al 2002 alla conduzione di una trasmissione televisiva a tema culturale), sempre all'insegna di una comunicazione attenta e mai banale, insofferente verso intellettualismi e inutili sofistiche, ne ha fatto da un lato un modello di intellettuale pubblico, mediatore capace di dialogare trasversalmente con le diverse platee del campo artistico-culturale, dall'altro ne ha cristallizzato l'immagine in questa sola, e riduttiva, funzione – peraltro talvolta declinata anche nei termini non certo encomiastici dell'“intellettuale da salotto”. E non è sicuramente questa la semplificante collocazione che si può riservare a un artista così ricco di interessi (dalla psicoanalisi all'antropologia, dalla filosofia alla nascente cultura di massa) come fu Tadini, sempre pronto a riversare (con risultati di cui è opportuno discutere) nelle proprie creazioni gli innumerevoli spunti provenienti dalle sue ricerche, dai suoi studi e dalla sua inesauribile curiosità. A fronte di una produzione letteraria indiscutibilmente corposa, è mancato fino a oggi quel lavoro di cartografia e giudizio⁷ che dovrebbe essere prerogativa di una critica attenta al contemporaneo; un lavoro che avrebbe permesso di cogliere integralmente la complessità dell'opera nei

⁶ U. Eco, *Su Tadini*, in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, a cura di S. Pegoraro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001, p. 11.0

⁷ Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

suoi sviluppi interni così come nella molteplicità di rapporti che essa intrattiene con le forme della scrittura e, più in generale, dell'espressione artistica contemporanea⁸.

A fare parziale eccezione in questo panorama di sostanziale disattenzione critica sono di fatto solo due romanzi. Il primo, *Le armi l'amore*, uscito nel 1963, rappresentava l'approdo narrativo di un intellettuale su cui, fin dalla fine degli anni Quaranta, si erano riversate molte e notevoli aspettative. Giovane e impegnato, Tadini si era presto distinto, oltre che per l'originaria abilità poetica (il poemetto d'esordio, *La passione secondo Matteo*, vinse il premio Serra e fu pubblicato sul «Politecnico» nel 1947), per una decisa versatilità nei più diversi ruoli dell'attivista culturale, dimostrata fin da subito lungo i paralleli binari dell'arte plastico-figurativa e dell'espressione letteraria. All'inizio degli anni Sessanta, inoltre, Tadini si poneva come uno dei più autorevoli portavoce del movimento artistico della Nuova Figurazione, concentrato attorno al nucleo di artisti milanesi che pochi anni più tardi avrebbero sostenuto la nascita dello Studio Marconi: su tutti Valerio Adami e Gianfranco Pardi, ma anche Bepi Romagnoni, Lucio Del Pezzo ed Enrico Baj. Questi, insieme a molti altri, erano stati protagonisti delle esposizioni *Possibilità di relazione* e *Alternative attuali*, sui cui cataloghi Tadini aveva dato mostra di una notevole capacità critico-teorica, giunta a maturazione nell'intervento *Organicità del reale*, uscito sul «verri» alla fine di quello stesso 1963 in cui esce anche *Le armi l'amore*. Pubblicata in piena temperie neoavanguardista, quell'opera si collocava su una posizione di «retroguardia» rispetto all'iconoclastia teorica e agli oltranzismi tecnico-stilistici del Gruppo63, ma si poneva comunque in una significativa dialettica con esso (tanto che l'estratto di un racconto di Tadini verrà incluso nell'antologia del gruppo, curata nel 1964 da Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani)⁹. Visto il precedente percorso del suo autore, era normale che il romanzo venisse investito di una certa attenzione critica (soprattutto nello stesso ambito sperimentale e neoavanguardistico), fatto oggetto di letture parallele così come di analisi

⁸ Sempre Alberto Casadei avanza l'ipotesi di una difficoltà del sistema culturale italiano, e in particolare della sua componente critica, di inquadrare e cogliere nella loro specifica complessità figure come Tadini capaci di sviluppare una medesima elaborazione artistica o concettuale attraverso media differenti, senza condizionare la coerenza del proprio progetto. Nel novero andrebbero inclusi Alberto Savinio, Toti Scialoja, intellettuali dalla duplice ispirazione (cfr. A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 209), o come lo storico della Chiesa e delle religioni Michele Ranchetti, alla cui poesia, per curiosa coincidenza, proprio Tadini ha dedicato parole ammirate; cfr. E. Tadini, *Sulla poesia di Michele Ranchetti*, in *Anima e paura. Studi in onore di Michele Ranchetti*, raccolti da B. Bocchini Camaiani, A. Scattigno, Quodlibet, Macerata 1998, pp. 443-444.

⁹ Cfr. E. Tadini, *Paesaggio con figure*, in «Inventario», anno XIV, n. 1-6, gennaio-dicembre 1959, pp. 131-181; poi in *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, a cura di N. Balestrini, A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 322-332.

che lo inquadrassero in un determinato panorama di riferimenti. E proprio alla natura innovativa e straniante di quell'esperimento sul genere "romanzo storico" Tadini deve almeno la metà delle citazioni in compendi e storie della letteratura italiana¹⁰, godendo peraltro del sostegno di un critico autorevole come Giorgio Barberi Squarotti, che, nella *Storia della civiltà letteraria italiana* da lui curata, non teme di definire *Le armi l'amore* «il più originale fra i romanzi storici che mai siano stati concepiti e scritti»¹¹.

A trent'anni di distanza, *La tempesta*, quarto romanzo e capitolo finale di quella che definiremo d'ora in avanti la "trilogia del giornalista miope", riscuote un analogo successo di critica. Molteplici sono i punti di interesse offerti dalla parabola tragicomica di Prospero: l'allegoria del degrado e della solitudine dell'uomo contemporaneo, costretto a trincerarsi dentro assurdi castelli di senso per difendersi dalle violenze – metaforiche e non – del mondo esterno; la rappresentazione a tinte forti (o fortissime) della metropoli notturna, scena su cui si agita un'umanità costantemente impegnata in una lotta per la sopravvivenza, condotta ai limiti della legittimità morale e della legalità giuridica della comunità civile; la riconosciuta maturazione di uno stile a elevato tasso d'espressionismo, che sonda le diverse altitudini del linguaggio orale per mettere in scena una storia che acquista verità e senso quanto più la recitazione appare sentita, e risulta così persuasiva per chi assiste; e infine, l'esplicito carattere di riscrittura della vicenda, che attinge al patrimonio del teatro e della narrativa universali, dall'omonima *Tempesta* di Shakespeare al *Robinson Crusoe* di Defoe, fino alla suggestiva associazione figurativa con la *Tempesta* di Giorgione. E proprio quest'ultimo aspetto vale a Tadini l'altra metà delle menzioni nelle rassegne della letteratura nazionale¹².

Quello che è mancato per questo, come per gli altri romanzi di Tadini, escluso il primo, è stato allora un lavoro di contestualizzazione, teorica e letteraria, che permettesse di definire i confini entro cui indagare l'opera, per sottoporla a confronti e paralleli, per

¹⁰ Cfr. G. Ferroni, *Quindici anni di narrativa in Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, *Il Novecento*, tomo III, *Scenari di fine secolo 1*, Garzanti, Milano 2001, pp. 247-248; *La narrativa dal Quarantacinque agli anni settanta*, in *Storia letteraria d'Italia*, vol. XI tomo 2, *Il Novecento*, a cura di G. Luti, Vallardi-Piccin, Milano-Padova 1993, p. 1491; *La letteratura verso la contestazione in Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino, W. Pedullà, vol. XII, *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Motta, Milano 1999, p. 229.

¹¹ G. Barberi Squarotti, *La narrativa come intervento critico sulla storia e sulla società contemporanea in Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Barberi Squarotti, vol. V tomo 2, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, UTET, Torino 1996, p. 1627.

¹² Cfr. E. Ragni, T. Iermano, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, a cura di E. Malato, Salerno, Roma 2000, pp. 1031-1032. Ma si veda anche, sempre a proposito della *Tempesta*, la scheda relativa dedicata al romanzo curata da A. Ghisalberti in E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Tomo IV, *Scenari di fine secolo 2*, diretta e curata da N. Borsellino e L. Felici, Garzanti, Milano 2001, pp. 807-808 e, ancora, A. Casadei, M. Santagata, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 371-372.

individuare distanze e convergenze, per farla dialogare e infine emergere nella sua unicità. È sintomatico, ad esempio, che scarso o scarsissimo conto si sia tenuto delle letture con cui Tadini ha negli anni aggiornato e arricchito la propria ispirazione: fatti salvi i necessari elenchi di riferimenti che costellano ogni intervento critico, è mancato il tentativo di verificare e interpretare puntualmente l'uso di determinate fonti così come l'evolversi di specifici temi e motivi alla luce di mutate prospettive teoriche. È passato così quasi inosservato l'attento lavoro di studio condotto da Tadini lungo gli anni Settanta, in un periodo in cui la pittura era diventata il suo unico campo d'espressione. È proprio in questi anni che matura a livello estetico e teorico quella differenza che, rispetto agli esordi, marcherà la sua scrittura romanzesca a partire dall'*Opera*: la frequentazione sempre più assidua dei testi di Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger, ma anche della psicanalisi nelle sue varie declinazioni (Freud, Lacan e Winnicott), l'approfondimento dell'epistemologia di Bachelard e la revisione lucida della critica del sistema culturale di Adorno e Horkheimer, oltre ai puntuali carotaggi nelle opere di Jung e Derrida, come di Kafka e Artaud, costruiscono tassello dopo tassello un retroterra di riprese e riflessioni a carattere filosofico e creativo che finiranno per condizionare notevolmente la poetica e anche la tecnica della narrativa tadiniana dagli anni Ottanta in poi.

Allo stesso modo, non sono stati sviluppati – e spesso neanche individuati – nodi tematici o stilistici che costituiscono invece delle linee costanti, seppur in progressiva variazione, nell'opera di Tadini. È quanto accaduto, ad esempio, a proposito del tema della memoria, fondamentale nella poetica dell'autore: esso trova una prima e originale rappresentazione nel romanzo d'esordio, illuminato da una corposa infatuazione per le teorie fenomenologiche circa la posizione del soggetto nel tempo; in seguito, è oggetto di un'articolata evoluzione, che registra l'influenza di immagini-concetto come la "traccia" e l'"archivio", centrali nella ricerca di un filosofo caro a Tadini come Walter Benjamin. Un discorso analogo si potrebbe fare, e si farà in questo lavoro, per determinate marche espressive (tutte rivolte in direzione della stilizzazione dell'oralità) o per costanti narrative e strutturali (la costruzione di racconti "a scatole cinesi") che, se pur correttamente indicate dalla critica, non sono state fatte oggetto di una coerente analisi diacronica e sincronica.

Così, se anche il «sistema»¹³ dell'opera tadiniana è stato acutamente delineato in certe sue specifiche linee, difficilmente, e a costo di notevoli semplificazioni, esso è stato scomposto e analizzato nelle sue parti costitutive. E neppure questo sistema è stato messo a reazione con lo specifico contesto culturale, in continuo mutamento, che nell'arco di quasi cinquant'anni l'ha accolto e inquadrato (ad esempio non sono mai stati fatti i nomi di Italo Calvino e Gianni Celati, autori probabilmente non estranei al percorso di ricerca di Tadini).

Su questa situazione hanno forse pesato due fattori tra loro legati e riguardanti entrambi la «traiettorie»¹⁴ dell'autore nel campo artistico-letterario. Tadini, nel momento in cui fu chiamato, nella pittura come nella scrittura, a una definitiva consacrazione, si rivolse intensivamente ed esclusivamente alla pittura, abbandonando momentaneamente (o apparentemente) la letteratura. Tra il 1963 e il 1980 si assiste a un vero e proprio silenzio della scrittura, rispetto al quale acquista un'ulteriore evidenza il ricco percorso artistico. Quando, dopo 17 anni, Tadini riprese in mano la penna per dar vita a *L'opera*, romanzo-pamphlet sul mondo della critica d'arte, la sua considerazione era ormai, inevitabilmente, legata agli importanti cicli *Vita di Voltaire*, *Circuito chiuso*, *Museo dell'uomo* e *L'occhio della pittura*, rispetto ai quali *Le armi l'amore* e i racconti giovanili si presentavano adesso come primitive espressioni di un'ispirazione destinata a rivelarsi prioritariamente nella pittura. Conseguenza naturale è stata che gli anni tra il 1963 e il 1980 sono stati interpretati come una cesura netta, tale da consentire di leggere quasi "separatamente" le due fasi dell'opera letteraria: la seconda stagione di Tadini romanziere viene vista dalla specola della dismissione della forte carica sperimentale che innervava la struttura delle prime prove, quando quello che si è verificato è stato un semplice, ma decisivo riposizionamento dell'autore rispetto alle direzioni della sua precedente ricerca – quella tensione di stampo modernista verso l'opera d'arte che abbia il "passo" e la consistenza della realtà –, così come rispetto alle trasformazioni del campo letterario. La sperimentazione non passa più per la decostruzione delle trame temporali e per il loro montaggio fenomenologico, ma si concentra sullo stile, volto a una resa fedele di un'oralità sfrenata, e sulla narrazione come esperienza individuale e collettiva: la leggibilità si sostituisce alla sofisticazione compositiva. Costanti e varianti

¹³ Cfr. A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 209.

¹⁴ Si fa genericamente riferimento al concetto espresso da Pierre Bourdieu in *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario* (1992), il Saggiatore, Milano 2005, pp. 338-341.

ci sono, ma possono essere correttamente individuate e analizzate solo attraverso un'indagine integrale.

In secondo luogo, si può osservare un naturale e progressivo isolamento, nel corso degli anni, della ricerca artistica e intellettuale di Tadini (a fronte di un sensibile aumento della sua partecipazione alla vita culturale pubblica). Nella prima parte della sua attività, infatti, il suo lavoro si inserisce sempre in una cornice di ricerca collettiva, pur se con declinazioni tra loro molto eterogenee: dal già citato movimento per il ritorno alla figurazione dopo il decennio dell'Informale¹⁵, all'attività critica nella breve ma fertile esperienza dei «Quaderni milanesi» all'inizio degli anni Sessanta (combattiva rivista diretta da Domenico Porzio e Oreste Del Buono)¹⁶, alla duratura attività attorno allo Studio Marconi (nato nel 1966). La volontà di mettere in discussione i paradigmi estetici vigenti, così come quella di denunciare il provincialismo di certa letteratura da salotto, si rivelano ottimi collanti per una ricerca individuale che nella collaborazione e nel confronto trova garanzia di vitalità e continuo aggiornamento. Poi, sempre intorno alla soglia degli anni Ottanta, si assiste a un cambiamento: la vocazione partecipativa viene meno, com'è anche fisiologico di ogni percorso artistico, a favore di una fase più appartata e individuale. Per dirla con Bourdieu¹⁷, se fino al raggiungimento della maturità artistica l'attività dell'autore era spontaneamente mirata all'accumulazione del capitale simbolico necessario a garantirgli una posizione di rilievo nel campo dell'arte e della cultura italiane, e se l'inserimento della propria azione di contestazione dei vecchi paradigmi e di affermazione delle proprie istanze all'interno di un movimento collettivo, risultava funzionale al raggiungimento di questo scopo, con gli anni Ottanta e Novanta Tadini, che pure continua a comporre cicli importanti (*Disordine in corpo classico*, *Città italiane*, *Profughi*), conserva la propria posizione nel panorama dell'arte contemporanea e non la sottopone a significative rivisitazioni con nuove sperimentazioni tecniche e formali. In questo senso, anche la sua figura pubblica non fa che ribadire un'immagine che finisce necessariamente per condizionare le interpretazioni della sua opera. Ed è facile comprendere come anche la produzione

¹⁵ Si pensi, per l'attività di critico e teorico d'arte, ai cataloghi delle già citate mostre *Possibilità di relazione* (Galleria l'Attico di Roma, maggio 1960), di cui Tadini, insieme a Enrico Crispolti e Roberto Sanesi fu curatore, e all'esposizione *Alternative attuali: rassegna internazionale di architettura, pittura, scultura d'avanguardia* (Castello Spagnolo, L'Aquila, 1962), curata ancora da Crispolti e da Antonio Bandera.

¹⁶ Cfr. A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., pp. 49-51; E. Golino, *QM: una rivista sperimentale*, in «La rivista dei libri», n. 2, febbraio 2004, pp. 4-7; *La critica letteraria e il Corriere della sera. 1945-1992*, vol. II, a cura di M. Bersani, Fondazione Corriere della sera, Milano 2013.

¹⁷ Si fa riferimento, sinteticamente, alla sezione riguardante *Il punto di vista dell'autore. Alcune proprietà generali dei campi di produzione culturale* in P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 288-365.

letteraria subisca i riflessi di questa cristallizzazione critica: ne deriva, in definitiva, una prospettiva di forte continuità interna, dove però gli elementi di omogeneizzazione prevalgono nettamente su quelli di evoluzione e variazione.

In Italia gli anni Ottanta rappresentano la soglia oltre la quale «le coordinate fondamentali del discorso si sono perse, inabissate nelle nostre più recenti vicende nazionali»¹⁸, tutto si confonde e diventa impossibile fare storiografia; nel caso di Tadini questa soglia assume un ruolo di cesura doppiamente significativo, e in qualche modo anche deleterio. Ecco perché appare oggi necessaria una lettura “integrale” (nel senso caro a Tadini) ed estesa della sua opera, volta sì a inquadrare i singoli romanzi nella continuità di una poetica coerente, ma anche a rilevarne i determinanti sviluppi e la dialettica con una civiltà letteraria che nell’arco di quarant’anni ha attraversato svolte decisive, su tutte quella che dallo sperimentalismo avanguardistico degli anni Sessanta porta al postmoderno. Proprio questa svolta potrebbe risultare un interessante banco di prova per il lavoro letterario di Tadini, che attraversa il passaggio di paradigma rielaborando la propria scrittura, lo stile e il tono, modificando alcuni riferimenti teorici, calibrando nuove modalità di narrazione, anche in virtù di un diverso pubblico a cui rivolgersi, ma rimanendo sostanzialmente fedele a un nucleo tematico forte, che trova in un rovello epistemologico, di corrispondenza tra la rappresentazione e la realtà, il proprio centro costante.

Non si è ancora detto, tuttavia, che a fronte del panorama di “latitanza critica” a cui sopra si è accennato, bisogna rilevare anche la presenza di alcune meritorie eccezioni. Bruno Pischetta, Anna Modena, Alberto Casadei, Clelia Martignoni e Gianni Turchetta sono tra i pochissimi che, con brevi ma significativi interventi, hanno dato avvio a un lavoro d’interpretazione critica dei romanzi di Emilio Tadini. Ed è in particolare a partire da uno spunto dell’ultimo citato, Gianni Turchetta, che si può cercare di affrontare questo tentativo di lettura integrale. Turchetta, infatti, ha provato a includere lo scrittore all’interno di un ipotetico canone di sperimentalismo non avanguardista¹⁹. Si tratta di un’area di ricerca che necessita ancora di un adeguato approfondimento: l’estetica dell’originalità trasgressiva, associata alle roventi polemiche sulla tradizione

¹⁸ A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della nazione*, Einaudi, Torino 2009, p.602.

¹⁹ Cfr. G. Turchetta, *Letteratura sperimentale. Gli effetti della trasgressione narrativa*, in *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 1999, pp. 26-34.

dell'avanguardia, sul suo farsi accademia e museo²⁰, hanno sempre condizionato il discorso critico e teorico, orientandolo di preferenza intorno alle prove che mostravano una carica sovversiva radicale, a livello di tecnica, struttura e poetica, e lasciando quindi in secondo piano tutti quei lavori che, già in partenza, vedevano “contenuto” il proprio potenziale di rottura. Tuttavia negli ultimi anni si può registrare un discreto risveglio d'interesse verso quest'area, che si rivela di fondamentale importanza per comprendere le dinamiche del romanzo italiano dopo gli anni Sessanta²¹. Si tratta di una linea che, sulla scorta di Guido Guglielmi²², Turchetta colloca sotto l'egida della triade Svevo-Pirandello-Gadda: nel novero di nipoti e nipotini, assieme ad autori come Antonio Delfini, Beppe Fenoglio, Giovanni Testori, Giorgio Manganelli, Luigi Meneghello, si trova allora anche Emilio Tadini. Recuperando la polarizzazione foucaultiana, all'origine di questa ipotesi di canonizzazione viene individuato un semplice ma decisivo requisito: chi legge «deve avere la sensazione di avere a che fare con “cose”, e non soltanto con “parole”»²³. L'innovazione formale che le opere e gli autori chiamati in causa propongono, se ha lo scopo di problematizzare la messa in forma, verbale e narrativa, dell'informe che è la realtà, non vuole per questo «negare il carattere di esperienza pseudo-reale dell'esperienza di lettura»²⁴. La consapevolezza della necessaria incompiutezza della forma romanzesca, dell'impossibilità di ridurre a una parola sintetica l'intero campo del rappresentabile invece che giustificare un intellettualistico distacco dal “magma” del mondo, rilancia agonisticamente un'interminabile sfida tra testo e realtà, tra scrittura e vita.

La suggestione appare feconda, innanzitutto perché consente di collocare Tadini in un quadro che ha finalmente dei contorni precisi: individuare gruppi, inconsapevoli consorterie e fratellanze a distanza, al di là della stretta pertinenza critica e biografica del criterio classificatore, risulta un metodo sempre valido per pensare un autore e

²⁰ Cfr. E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia* (1963) e *Avanguardia, società e impegno* (1966), in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 55-58 e 59-71.

²¹ Cfr. tra gli altri L. Weber, *Con onesto amore di degradazione: romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007; A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, Mimesis, Milano-Udine, 2011; M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni sessanta*, Mucchi, Firenze 2013.

²² Cfr. G. Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 4, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, a cura di F. Brioschi, C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 556-615.

²³ G. Turchetta, *Letteratura sperimentale*, cit., p. 28.

²⁴ *Ibidem*.

un'opera al di fuori dei loro stretti confini. Un'operazione politica²⁵ quale la costruzione di un canone, o l'intervento a riformularne uno già esistente – nel caso di Tadini, per esempio, potrebbe essere quello (ma non solo quello) della continiana linea espressionistica –, se certo non può valere ad attribuire definitivamente a un autore un posto nella tradizione letteraria, senz'altro può giovare alla sua considerazione critica proprio perché, immettendolo in un campo di contesa dialettica in cui si confrontano gruppi, o schieramenti, contrapposti, obbliga tutti gli attori a motivare, e quindi a ripensare, le ragioni delle proprie inclusioni o esclusioni²⁶.

Inoltre, va riconosciuto che un simile lavoro, perseguito nella direzione indicata dalla linea sperimentale di Turchetta, consente di porre sotto la luce più adeguata un aspetto decisivo della poetica di Emilio Tadini: quella vocazione a una rappresentazione del reale quanto più organica possibile, così come, già all'inizio degli anni Sessanta, Tadini aveva teorizzato in alcuni interventi teorici formulando il concetto di «realismo integrale»²⁷. Un'idea che si dovette confrontare fin da subito con la necessità di mediare la realtà attraverso lo strumento verbale: i romanzi di Tadini sono grandi macchine allegoriche proprio perché assumono a loro stesso tema la verifica delle possibilità della parola, scritta o orale, di farsi carico di una realtà complessa, ricca, esuberante, eccedente nello spazio come nel tempo. E sarà sorprendente osservare la puntualità con cui l'ultimo romanzo, uscito postumo ma già licenziato da Tadini nella sua versione definitiva, arrivi a suggellare e concludere coerentemente una parabola aperta cinquant'anni prima. “Eccetera”, vera e propria parola-simbolo, interviene a comprendere e sostituire tutti quei tentativi di esorcizzare la fine che sono le grandi costruzioni narrative dei suoi personaggi romanzeschi. Là dove si pretende di instaurare un rapporto di diretta rappresentabilità con una realtà che scappa da tutte le parti, non resta che ammettere l'impossibilità di contenerla in una forma chiusa e affidare al potere allusivo-evocativo di un vocabolo tutto quanto resta escluso dalla verbalizzazione.

È quindi alla luce di un simile quadro di riferimenti che l'ipotesi di “canonizzazione” per Tadini appare motivata. Particolarmente accentuata, d'altra parte, si rivela nella sua scrittura la volontà di bandire qualsiasi rischio di illusione. Le parole, per quanto

²⁵ Cfr. M. Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 48.

²⁶ E una simile operazione mantiene il proprio valore anche in questi ultimi anni, nei quali sono prevalse le formule ricche e inclusive, da *Il pubblico della poesia*, a cura di F. Cordelli, A. Berardinelli, Lericci, Cosenza 1975, al recentissimo *Terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, L'Orma, Verona 2014.

²⁷ Cfr. l'intervento scritto per il catalogo della mostra *Possibilità di relazione*, cit., e anche E. Tadini, *L'organicità del reale*, in «il verri», n. 12, 1963, pp. 12-19.

provino a rendersi trasparenti, non possono non affermare la propria natura mediatrice. È su questo punto che si gioca la sua stessa evoluzione come autore di storie, che conduce il proprio cauto ma non scontato sperimentalismo lungo il binario di un nuovo modernismo che, soprattutto in età postmoderna, mostrerà la ricchezza e l'attualità della propria proposta. Per Tadini la riduzione della realtà a testo, da scrivere, da raccontare, da interpretare, conserva sempre un legame strettissimo con l'esperienza: l'obiettivo della "testualizzazione" al centro della sua scrittura è proprio rendere nuovamente possibile l'esperienza del reale (tratto che specifica la sua posizione rispetto alla neoavanguardia così come al postmodernismo). Sembra quasi che la forte carica metaenunciativa dei suoi romanzi non sia altro che il riflesso di un tentativo di sondare i diversi gradi di approssimazione a un ideale di pienezza gnoseologica del *medium* rappresentativo nei confronti di una completa traduzione-trasmissione della vita. È la joyciana sfida a «realizzare un equivalente della realtà»²⁸, a cui si aggiunge il problema della vita che deve innervare le parole che compongono questa realtà di secondo grado. Dal fallimento di ogni tentativo di restituzione di un'esperienza in forma verbale, quale era incarnato dal Carlo Pisacane di *Le armi l'amore*, nelle folli avventure del giornalista miope, al centro della trilogia, si farà spazio l'ipotesi che la realtà rievocata dalle parole, sulla scorta di un'esperienza ricordata e rivissuta, ma soprattutto rimessa in scena, non abbia minor valore di quella effettivamente dispiegatasi, e anzi permetta di coglierne meglio il senso. Le parole non pretendono un proprio autonomo spazio di affermazione, ma non possono neanche più negare la propria funzione di "filtro": come nel principio di indeterminazione di Heisenberg, esse possono riprodurre di volta in volta una sola delle coordinate d'esistenza della realtà, alterando necessariamente le altre. Se la «distanza»²⁹ imposta dalla mediazione verbale non può essere aggirata in alcun modo e soprattutto non può fissare i rapporti tra significante e significato una volta per tutte, essa può tuttavia consentire un riconoscimento momentaneo, celebrare nello spazio di un istante il grande rito della verità.

In un'ispirazione narrativa mirata ad assumere tutti o quasi i modi e i generi del dire (tanto da far parlare di un suo romanzo come di «opera totale»³⁰), la scrittura, la lettura e la narrazione *in praesentia* diventano veri e propri temi, esperienze centrali perché

²⁸ A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 211.

²⁹ Cfr. E. Tadini, *La distanza*, cit.

³⁰ Cfr. B. Pischredda, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., e A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 210.

emblematiche di una necessità antropologica di ricomporre il mondo in discorso: ricorrere a griglie simboliche e semiotiche per vedere e leggere la realtà. Da questa prospettiva si vedrà così come emergano, opera dopo opera, tante e diverse immagini incaricate di rappresentare questa esigenza e questa attività, talora efficace, più spesso fallimentare: la mappa e il diario per il protagonista di *Le armi l'amore*, l'opera d'arte, l'autobiografia di fatti storici, la casa e la città³¹ nei tre romanzi centrali, la chiacchiera vuota ma inarrestabile del manipolo di protagonisti di *Eccetera*, e così pure il disegno, la linea che «segna il contorno», che separa e che individua, nella pittura di Tadini³². Attraverso queste figure, ora simboli ora feticci, si manifesta il bisogno di macchine logiche, verbali o figurali, immaginarie o materiali, che consentano di costruire un senso, di individuare tracce e segni a cui legare dei significati. Di fronte a una realtà che è caos e complessità, che eccede irreversibilmente (come gli oggetti alla deriva nello spazio bianco delle tele del *Museo dell'uomo*), Tadini si colloca nella posizione di chi, consapevole dei limiti e della follia del tentativo, cerca continuamente l'impresa di tener testa al flusso delle cose e degli eventi. Una predisposizione, questa, riflessa dalla sua stessa indole, da quello stare sempre con la matita in mano, da quel disegnare e scrivere instancabilmente, tutto e in qualsiasi circostanza. Una posizione che è al tempo stesso una sfida e un'imprescindibile necessità: quel mondo che brilla negli occhi del bambino nel *Prologo al cinema* della *Lunga notte* è lo stesso che Tadini non può evitare di tradurre in figure, in dialoghi, in storie.

Appena tornato a casa, correvo in camera da letto e scrivevo tutto quello che mi ricordavo di quelle figure, di quei gesti, di quelle cose. Scrivevo in fretta e furia, con la mia presuntuosa e disperata scritturaccia da adolescente, sul bordo di un giornale, su un ritaglio qualsiasi, su un foglio strappato a un quaderno di scuola. Li posavo, quei pezzetti di carta, sul marmo del comodino. Ma quando, la mattina, mi svegliavo e mi li trovavo subito davanti agli occhi... Che cosa diavolo volevano dire? Leggevo e non capivo. Geroglifici! Cosa? Cosa? [NOTT 9-10]

Un'innata predisposizione a testimoniare, a lasciare almeno un segno, una traccia del passaggio di quell'evento, di quella sensazione, altrimenti destinata a perdersi. «No, raccontare è proprio fantastico. Beccare uno che non sa che cosa diavolo è successo, e

³¹ Quintavalle parla addirittura di «ossessione della città», che torna costante anche nelle tele della maturità; cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. 207.

³² Da una conversazione privata con Valerio Adami, tenutasi in data 25 febbraio 2012.

raccontarglielo tu, al bocca aperta» [ECC 138], dice il protagonista di *Eccetera*; di fronte a un mondo che sorprende in continuazione e che non lascia un attimo di respiro, «quello che conta è raccontare» [ECC 145]. Ed è per questo che lo sviluppo della dimensione metadiscorsiva, la dialettica tra piano della storia e «piano n+1»³³ nei romanzi tadiniani diventano naturali espressioni di un'istanza che non riguarda esclusivamente l'arte e le modalità della rappresentazione estetica, bensì un bisogno umano e profondo, quotidiano e primordiale. Raccontare il modo in cui l'esperienza dell'uomo assume i contorni della storia non significa sminuirne la realtà affermandone la natura finzionale, ma al contrario permette di riflettere la forma che questa esperienza assume nella coscienza e nella percezione di ogni individuo e di comprendere come la comunicazione umana non sia altro che uno scambio di racconti, ora paralleli, ora sovrapposti, ora contraddittori.

Questo identico bisogno di fedeltà alla conformazione del reale spinge Tadini, a livello di tecnica e stile, in direzione di quella che è stata definita una «pressoché totale “fede” nell'oralità»³⁴. La parola pronunciata, pur attraverso la mediazione del testo scritto, diventa l'unica possibile depositaria di un tentativo di tener dietro allo scorrere delle cose. Solo ai toni accesi, disinvolti, ma anche fatui della conversazione quotidiana, della chiacchiera interrotta e poi ripresa è possibile affidare quel *mélange* di tragico e comico, che è la vera cifra dell'esperienza umana e unico antidoto allo scadimento nel patetico. La letteratura deve porre l'accento sulle dissonanze, sugli stridenti accostamenti di toni enfatici e patetici, di gergale e colto: questo è l'unico modo di restituire fedelmente l'effettivo dispiegarsi dei discorsi degli uomini. Adottare un tono medio, «dimesso» o «minimo», significherebbe tradire la realtà delle cose: «la quotidianità è una linea seghettata con delle escursioni fortissime tra l'alto e il basso. È un'invenzione, che sia una specie di retta uniforme!»³⁵.

La scrittura di Tadini, sempre stimolata dai linguaggi del cinema e della televisione, prova a seguire le tracce di quei grandi maestri che l'autore sempre ebbe presenti: il già citato Gadda, ma anche Joyce, Céline, vera e propria folgorazione, e Faulkner. È proprio un'idea di scrittura come macchina, come «festa: grande, sontuosa e lontanissimamente

³³ Cfr. l'intervento di Marina Mizzau in *Gruppo 63: il romanzo sperimentale: Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 64-65.

³⁴ M. Bersani, *Prefazione* in E. Tadini, *La lunga notte*, Einaudi Torino 2010, p. vi.

³⁵ Sono parole di Emilio Tadini contenute in G. Turchetta, *Tragico è comico. Incontro con Emilio Tadini*, in «Linea d'ombra», n. 38, maggio 1989, p. 72.

disperata»³⁶, propria dello scrittore americano, a identificare al meglio la scelta stilistica di Tadini: c'è all'origine, come ovvio, il desiderio di non liquidare la complessità e anche le contraddizioni della vita, la necessità di riportare tutti i toni e gli stili che in ogni istante si intrecciano e si confondono. Ne viene fuori una prosa sempre accesa e vorticante, a tratti anche sovraccarica, per non dire barocca e di maniera³⁷. Quasi che la parola si ponga in competizione con la vista, cercando di far propria una forza eidetica che appartiene abitualmente all'immagine. Non è un caso che il protagonista dell'*Opera*, della *Lunga notte* e della *Tempesta* sia un giornalista "miope" e che egli riesca a compensare quella «patologia dello sguardo» con una potenza immaginativa e rimemorativa che viene stimolata direttamente dalle parole³⁸; né è un caso che quella vera e propria ubriacatura di realtà di cui è felice vittima Mario, l'eccentrico protagonista di *Eccetera*, egli provi a tradurla dai termini della visione a quelli del monologo narrativo.

La lingua e la composizione del discorso in Tadini rappresentano il luogo in cui si riflettono in maniera sintomatica le idiosincrasie del soggetto in relazione al mondo circostante. È così per i personaggi messi in scena nei romanzi, ma è così anche per Tadini stesso. E lo dimostra la scrittura saggistica, della *Distanza* come della *Fiaba della pittura*, che assume sistematicamente una forma aforistica, fatta di brevi suggestioni. Se nella narrazione la parola si dipana in un vortice che tutto accoglie e tutto travolge, si esibisce in lunghissime tirate seguite da pause per riprendere il respiro, al contrario l'espressione ragionativa, la considerazione meditata, la scrittura critica hanno bisogno di un discorso che scomponga la realtà in piccole tessere, sulle quali concentrare una serie di valutazioni, tanto più affidabili quanto più contenuti sono i confini dell'oggetto considerato. Si tratta di una manifestazione complementare della medesima, lucida consapevolezza dei limiti della parola che innerva i romanzi: una scrittura "asistemica", alla maniera di Nietzsche, che procede tra ricorrenti «forse» ed espressioni dubitative, diventa l'unica soluzione per cercare di dire qualcosa, di individuare un significato che sia valido e duraturo.

Se la tematica metaletteraria, a cui si connettono direttamente, come si è visto, lo stile e la composizione discorsiva del testo, può essere ritenuta l'asse portante dell'opera di

³⁶ E. Tadini, *Introduzione* a W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, Einaudi, Torino 1997, p. VII.

³⁷ E di barocco parla Tadini a proposito della ricca scrittura di William Faulkner; cfr. *Ivi*, pp. VI-VIII.

³⁸ La «propedeutica al guardare» di cui parla Pischetta in Id., *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 102.

Tadini, in quanto vero e proprio nucleo di una riflessione epistemologica sull'uomo e sulla rappresentazione artistica, non si può tralasciare di notare come attorno a essa si raccolgano molti altri elementi, costanti e varianti, che sfaccettano ulteriormente il profilo della narrativa tadiniana, rendendone meno automatica e piatta la definizione. Non può sfuggire infatti come questo tentativo di restituire e rappresentare un mondo «pieno raso di cose» [ECC 18] si rifletta inevitabilmente anche in un'esuberante ricchezza di temi, che dovranno essere sottoposti di volta in volta a puntuale analisi. Ci sono innanzitutto gli scenari: la Storia dei grandi eventi e delle loro intime ripercussioni, affrontata e ricostruita secondo modi e formule decisamente lontane, nel Risorgimento fallito del romanzo d'esordio come nella decadenza repubblicana della *Lunga notte*; Milano, città del cuore dell'autore, teatro luccicante di un grottesco *vaudeville* di fine regime, ma anche paesaggio suburbano, malinconico spazio della degradazione e dell'emarginazione nella *Tempesta*; il mondo della carta stampata più volte evocato dal goffo giornalista, così come il *milieu* intellettuale e artistico della società italiana post-sessantottina preso di mira nell'*Opera* o ancora il microcosmo giovanilistico di cui fanno parte Mario e i suoi compagni di viaggio, in *Eccetera*.

Ci sono i personaggi, rappresentanti di una generale crisi del soggetto che assume fattezze e dimensioni volta a volta diverse: le figure del clown, del folle, del «profugo» possono essere valide etichette di riconoscimento per questi individui solitari e disagiati, che si imbarcano in disperate imprese di resistenza di fronte a un mondo in frenetico cambiamento. Rifiutati, cacciati, abbandonati dal consorzio civile e sociale Prospero, Sibilla, ma anche il critico d'arte dell'*Opera* e Carlo Pisacane si trincerano dietro grandi macchine di senso³⁹ che essi hanno costruito per rispondere agli attacchi dell'esterno attraverso la creazione di una realtà su misura, dotata di un significato cristallizzato, stabilito una volta per tutte. La volontà e il ricordo appaiono come gli ultimi territori su cui continuare a esercitare la propria autorità: non importa se isolamento, inattualità e finzione sono il prezzo da pagare. Lo spavaldo Mario, invece, forse proprio per la sua collocazione postrema nella creazione dell'autore, appare dotato di una sensibilità più ritrosa, ma anche più consapevole della necessità di accettare compromessi, di esporsi all'irruzione del mondo – un mondo da vedere e da raccontare – senza più pretendere di razionalizzarlo, di ridurlo, ma acconsentendo addirittura a riassumerlo in un generico “eccetera”.

³⁹ Prospero, nella *Tempesta*, definisce emblematicamente la casa in cui si è barricato «Casa del Senso» [TEMP 128].

E poi ancora ci sono le questioni di genere: i romanzi di Tadini “giocano” continuamente con etichette e definizioni categoriali, eludendole, sovvertendole o manipolandole. *Le armi l'amore* è una vera e propria contro-storia, che contraddice i presupposti del tradizionale romanzo storico; *L'Opera* è un giallo *sui generis*; *La lunga notte* chiama a raccolta e rielabora romanzo d'avventura e di formazione, biografia speculare e ancora romanzo storico⁴⁰; parodia dei romanzi giovanili di (anti)formazione è invece *Eccetera*, dove tutti gli elementi distintivi sembrano esagerati a bella posta. Proprio la parodia sembra il tono dominante di queste operazioni di recupero dei contrassegni di genere. Si tratta di quel «riattingimento straniato del già noto»⁴¹ di cui ha parlato Pischetta e che non si arresta ai confini del letterario, ma arriva a toccare anche i campi del teatro e del cinema. Un movimento, questo, particolarmente accentuato nelle opere della maturità di Tadini, dove si chiarisce ulteriormente un progetto neomodernista⁴², capace tuttavia di fare un uso disinvolto e spregiudicato – e a tratti anche ingannevole – dei contrassegni del postmoderno: citazionismo parodico, decontestualizzazione dei riferimenti e sprofondamenti metatestuali, lungi dall'operare a favore di una testualizzazione astratta del racconto, definiscono al contrario le tappe di un recupero della narrazione al suo strato primordiale, come luogo di scambio e comprensione del mondo. È così che, individuando la deformazione dei piani prospettici come fondamento della mimesi del reale⁴³, Tadini orienta la propria ricerca verso la forma del dire a un tempo più semplice e primaria: la fiaba.

La fiaba è l'approdo conclusivo della sua opera letteraria: obiettivo ultimo della sua scrittura e mito in ragione del quale continuare a rielaborare i presupposti della narrazione. Come il romanzo, irrompendo nella tradizione occidentale, aveva annullato la distanza epica che contraddistingueva il sistema classico dei generi e, così facendo, ne aveva smascherato la convenzionalità di forme e linguaggi⁴⁴, così Tadini, nel piccolo della propria riflessione, cerca la strada per un ritorno alle origini della narrazione. Forma capace di tendere verso ciò che la mente non sa e che può essere considerato «inesprimibile»⁴⁵, la fiaba è chiamata a ridurre quella distanza che da un lato consente la

⁴⁰ Cfr. B. Pischetta, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., pp. 109-110.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Con questa formula, come si mostrerà, s'intende un progetto letterario come quello tadiniano che, pur ricorrendo a temi e modalità tipiche della letteratura postmodernista, conserva un orizzonte estetico ed ermeneutico di matrice modernista, con particolare riferimento all'opera di Joyce, Faulkner e Céline.

⁴³ Cfr. A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 220.

⁴⁴ Cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo* (1938, 1941), in Id., *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 2001, pp. 445-448

⁴⁵ Cfr. E. Tadini, *La fiaba della pittura*, a cura di M. Bianchi, *Pagine d'arte*, Capriasca (Svizzera) 2001-2002, pp. 44-45.

deformazione e la parodia, ma che dall'altra, separando realtà e rappresentazione, sembra impedire il recupero di una dimensione mitologica del racconto, quella che Walter Benjamin aveva definito «la capacità di scambiare esperienze»⁴⁶. Lo studio della materia psicanalitica, esplorata da Freud a Lacan passando per il fondamentale Winnicott, influenza significativamente la sua riflessione epistemologica, e un testo come *La distanza* lo dimostra con chiarezza: la concezione tadiniana della fiaba s'inserisce all'interno di questo paradigma. In essa l'autore individua finalmente quello «spazio potenziale»⁴⁷ entro cui realizzare la mediazione tra un'esperienza originaria che sfugge infinitamente e la necessità tutta umana di elaborare verità a cui affidarsi per sopravvivere. L'arte come luogo che pone un argine alla cattiva infinità della nietzschiana decostruzione della verità, ma che riflette anche e continuamente sulla propria inevitabile carenza.

Nella rappresentazione di un romanzo è come se il mondo – quel mondo che tante volte è sfuggito al nostro desiderio – venisse, ritornasse, quasi, davanti a noi, a portata dei nostri sensi. Irresistibilmente convocato⁴⁸.

Quello che vale per il romanzo, vale, a maggior ragione, per la fiaba. Garantendo un contatto diretto con il disordine pre-logico dell'immaginario, la fiaba offre una naturale giustificazione alla complessità e alle contraddizioni della realtà e della rappresentazione⁴⁹. È una dimensione che Tadini cerca contemporaneamente nella scrittura e nella pittura (dalla *Fiaba del filosofo* e *Fiaba del Niente* ai cicli di *Fiabe*, ma anche *Oltremare* e *Now Here Nowhere*) e che risponde al bisogno di riconnettere la narrazione, verbale o per immagini, a un «sapere fatto di esperienza»⁵⁰, di corpo, di necessità e di desiderio.

È in questa tensione che si può in definitiva riassumere l'opera letteraria di Emilio Tadini: una tensione costante tra decostruzione delle strutture e delle convenzioni – ora ironica, ora critica, ora ludica – e ricerca di una forma unica e “totale”, addirittura

⁴⁶ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), Einaudi, Torino 1995, p. 247.

⁴⁷ Cfr. D.W. Winnicott, *Gioco e realtà* (1971), Armando, Roma 2006.

⁴⁸ E. Tadini, *La conoscenza e il romanzo*, in *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di A. Casadei, Pendragon, Bologna 2002, p. 143.

⁴⁹ Cfr. E. Tadini, *La fiaba della pittura*, cit., p. 33.

⁵⁰ *Ivi*, p. 29.

metafisica. Forse il romanzo, genere della modernità e scrittura vincolata a un necessario finale, non è in grado di raggiungere la primordiale potenza e la vitalità della fiaba; forse non può far altro che elaborare una sintesi simbolica di quello che è effettivamente il mondo. «Una narrazione interminabile sarebbe per noi frustrante»⁵¹; sicuramente sarebbe impossibile. Tadini mostra però che gli inevitabili fallimenti non possono scoraggiare dal continuare a perseguire questa sfida vitale.

L'inesausta volontà di dire tutto, che aveva sancito la sconfitta (umana prima ancora che militare) di Carlo Pisacane in *Le armi l'amore*, e che è stata assunta, rielaborata e addirittura condivisa dal giornalista narratore dell'*Opera*, della *Lunga notte* e della *Tempesta*, trova nuova linfa nel *pathos* entusiastico dell'ingenuo protagonista di *Eccetera*. La sfida viene rilanciata ancora una volta. Ed è una sfida, lo si è detto, che evade i confini strettamente testuali e letterari per estendersi all'esperienza dell'uomo: nella poetica di Tadini si assiste alla realizzazione di quella che Peter Brooks ha definito un'«erotica del testo», ovvero una «corrispondenza delle dinamiche della psiche e dinamiche della letteratura»⁵². I personaggi tadiniani incarnano un rovello che fu anche, e tutto, dell'autore. È nel loro desiderio narrativo che si situa l'esperienza umana più prossima al nucleo inafferrabile di verità; e questo desiderio si riflette, naturalmente, nell'esperienza dei lettori dei suoi romanzi: «Leggere, desiderare... O anche: leggere, provar piacere, desiderare»⁵³.

L'oggetto di questo desiderio assume nelle ultime prove di Tadini i contorni di un ambiguo Niente; ma per quel che riguarda più estesamente la sua opera letteraria è la narrazione stessa a farsi oggetto di questo inesausto narrare. Come per Sheherazade, la narrazione assume valore di «ritualità salvifica»⁵⁴: se per la principessa delle *Mille e una notte* i racconti avevano lo scopo di ritardare il momento del giudizio, di allontanare l'irreversibilità di un sacrificio, per Tadini, essi trovano una formula in grado di esorcizzare la paura della fine e, al tempo stesso, di conservare la tensione verso una realtà in definitiva ineffabile. Un avverbio pronunciato distrattamente e lasciato al termine della frase, «eccetera», rilancia indefinitamente una sfida che continua oltre l'opera.

⁵¹ Peter Brooks definisce questa corrispondenza «erotica del testo»; cfr. P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995, p. 25.

⁵² *Ivi*, p. 39.

⁵³ E. Tadini, *La conoscenza e il romanzo*, cit., p. 142.

⁵⁴ B. Pischedda, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 113.

PARTE PRIMA. GLI ESORDI

1. Gli anni difficili

*La situazione della cultura contemporanea è simile
a quella di una città dalla quale il nemico, dopo
averla cosparsa di mine, è fuggito.*
Angelo Guglielmi¹

Non sono molti i dati e le testimonianze che permettono di ricostruire i primi anni della biografia di Emilio Tadini. Se non fosse per la lunga e ricca conversazione intrattenuta con Arturo Carlo Quintavalle – svoltasi il 14 settembre 1993 e pubblicata nel 1994 all'interno del testo di *Emilio Tadini e le scritture*² – e per qualche breve testimonianza di amici e colleghi, ben poco rimarrebbe oggi dell'infanzia, dell'adolescenza e dell'apprendistato culturale di Tadini.

Nato a Milano il 5 giugno del 1927, Emilio Tadini ha un'infanzia travagliata. Il padre, tipografo, rimane vedovo quando Emilio ha solo sei anni. Anche per questo, quella paterna è un'esistenza profondamente segnata dalla sofferenza e dalle rinunce, e costellata da momenti di collera e malumore: le ambizioni letterarie, coltivate in giovane età, vengono infatti presto abbandonate per dedicarsi completamente a un lavoro che non lo soddisfa e a una famiglia di cui deve sopportare tutto il carico. O meglio, quasi tutto. A dividere con lui il peso di crescere Emilio e Gianni, il figlio maggiore, infatti, ci sono la nonna Adalgisa e la zia Romilda, insegnante abilitata al metodo Montessori; entrambe molto comprensive e affettuose, riescono a non fare percepire ai due bambini la mancanza di una figura materna («Già orfano di madre, la cosa non mi sembrava mi avesse colpito, poi no»³). Il piccolo Emilio cresce così sotto la protezione di due stelle: da un lato la fede cattolica, trasmessagli dal padre, osservante rigoroso, e dall'altra la passione per la lettura e la scrittura, sostenuta dalla zia Romilda. Come raccontò lui stesso,

A sei, sette anni leggevo l'Iliade, facevo le mie prime esperienze letterarie in una specie di periodico in cui scrivevo tutto io illustrandolo: si chiamava "Il settimanale di Troia". Non so dove sia andato.

¹ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in «il verri», n. 8, giugno 1963; poi in *Gruppo 63: la nuova letteratura*, cit.; poi in A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 56.

² A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit.

³ *Ivi*, p. XVI.

Mia zia è stata molto brava⁴.

Quelli dell'infanzia e dell'adolescenza, tuttavia, sono anni difficili: le leggi razziali, l'entrata in guerra dell'Italia al fianco dell'alleato tedesco e il progressivo restringersi delle maglie della libertà individuale diventano condizioni sempre più opprimenti. Anche chi non ha nulla da temere e non si è mai fatto notare per esplicite manifestazioni di dissenso comincia a maturare un radicale senso di intolleranza nei confronti dell'arroganza, della violenza e dell'immoralità del regime. Dopo l'8 settembre, poi, con la nascita della Repubblica di Salò, Milano diventa il palcoscenico principale di soprusi e persecuzioni, praticati questa volta in combutta con l'esercito tedesco, in un clima "livido", fatto di tensioni, violenze mute e scontri esplosivi. Più truce incarnazione della Repubblica sociale è la Legione autonoma Ettore Muti, "pupilla del duce". Il 9 agosto il Gap (Gruppo d'Azione Patriottico) di Milano aveva fatto esplodere un camion tedesco in città:

All'alba del 10 agosto 1944 [...] un plotone di esecuzione della Muti fucilò in quella stessa piazza [piazzale Loreto], per rappresaglia, su ordine della Gestapo, 15 partigiani strappati dalle celle di San Vittore, esposti al pubblico ludibrio, lasciati imputridire per due giorni nel gran caldo dell'estate tra l'orrore e la pietà di chi passava accanto a quel povero mucchio di cenci insanguinati⁵.

Sempre impressa nella memoria di Emilio Tadini rimarrà l'immagine del padre inginocchiato per pregare davanti a quei corpi ammassati, circondato da giovani ufficiali che gli agitano i fucili davanti agli occhi intimandogli di allontanarsi: quella tragica espressione di un «Cristianesimo volto non solo alla pietà, ma pronto alla sfida, a un atto di coraggio e di incoscienza»⁶ sarà per lui, oltre che un ricordo indelebile della strenua fede paterna, anche una lezione di intima resistenza a ogni forma di violenza umana, a prescindere da colore e appartenenza politica.

Forte di una simile etica familiare, Emilio arriva al Liceo Carducci, dove entra in contatto con un «mondo che affonda dentro antifascismo e Resistenza»⁷: l'insegnante di letteratura italiana è Augusto Massariello, esponente liberale del Comitato di

⁴ *Ibidem.*

⁵ C. Stajano, *La città degli untori* (2009), Garzanti, Milano 2012, p. 133.

⁶ A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 40.

⁷ *Ivi*, p. 41.

Liberazione Nazionale; suo compagno di banco è Armando Cossutta, già militante comunista, che lo convince a iscriversi al Fronte della Gioventù, organizzazione giovanile partigiana costituita a Milano nel gennaio 1944. In un momento in cui, a Milano come altrove, è più il tempo trascorso nei rifugi che quello passato in aula, per i giovani della sua generazione «il comportamento precedeva quasi sempre la riflessione»⁸, le scelte erano dettate più da motivi contingenti, da suggestioni momentanee che da una vera adesione ai principi ideologici alla base della lotta: «Erano scelte un po' nate dal caso, non erano scelte maturate, politiche, si era ragazzi di diciassette anni»⁹. Emilio intraprende così, un po' per caso, la strada di una discreta ma significativa militanza; dall'altra parte della barricata, Oreste del Buono, elbano trasferitosi nel 1935 a Milano e futuro amico di Emilio, si arruola nell'esercito del regime spinto dall'esempio di uno zio medagliato, ma anche, in quel «miscuglio di grandi slanci e calcoli gretti»¹⁰ che sono spesso le scelte giovanili, con la segreta speranza di rimediare alle proprie lacune scolastiche.

La Storia avanza lungo la propria parabola e travolge nel suo incedere tumultuoso soprattutto chi vi prende parte sprovvisto di un sufficiente armamentario di esperienza e coscienza individuali: sono ragazzi ancora turbati dalle «mini-tempeste dell'adolescenza»¹¹ quelli che vengono chiamati a esprimersi e schierarsi davanti a smisurate tragedie collettive. «La città è morta / è morta»: con questo grido Salvatore Quasimodo chiudeva la sua poesia dedicata a *Milano, agosto 1943*. E in effetti i morti sono da tutte le parti; e chi sopravvive cerca in ogni modo di scappare, per paura o per necessità. Come raccontò la giornalista Camilla Cederna:

Nel tardo pomeriggio aiutiamo quindi anche noi a gonfiare quel fiume di gente che sfolla verso la campagna: c'è chi ha una meta precisa, chi invece coi bambini e delle coperte pernoverà sui prati della periferia. È un lamentevole esodo, percorso da disordinata eccitazione. Le borse sui manubri fanno inclinare pericolosamente le biciclette: i sidecar delle moto sono stipati, ci sono dei carretti tirati a mano zeppi

⁸ F. Papi, *I veri anni difficili*, in *La generazione degli anni difficili (IV)*, a cura di E. Antonini, R. Palmieri, in «Il Paradosso», n. 21, gennaio-marzo 1960, p. 31.

⁹ E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XVIII.

¹⁰ Cfr. O. del Buono, in *La generazione degli anni difficili (III)*, a cura di E. Antonini, R. Palmieri, in «Il Paradosso», n. 19-20, novembre-dicembre 1959, pp. 16-18.

¹¹ E. Tadini, *Ricordi, 1976*; poi in *Tadini 1960-1085. L'occhio della pittura*, cit., p. 30.

di bambini, furgoncini a pedali, barocchi col cavallo, mentre delle magrissime nonnette stanno accovacciate nelle carrozzelle dei nipoti¹².

Le famiglie costrette a lasciare le proprie case per il rischio dei bombardamenti sono per Tadini la prima incarnazione di quei “profughi” che sotto altre spoglie torneranno ad abitare il suo immaginario artistico. Ma in quelle stesse strade c’è anche chi si diverte: o quantomeno mostra di farlo. Le locandine degli spettacoli che continuano a campeggiare sui muri della città devastata dicono di un mondo, quello degli «attori azzimati del tramonto dei telefoni bianchi» e degli «spettatori privi di problemi»¹³, che pensa di non aver niente a che fare con la “guerra civile” che si sta combattendo e che tollera le più efferate violenze, da una parte come dall’altra. Tutte queste immagini, sconcertanti e contraddittorie, andranno a formare la memoria bellica del giovane Tadini, suggellata drammaticamente dal «macabro spettacolo» dei corpi di Mussolini, Clara Petacci e altri capi fascisti appesi a testa in giù nella stessa piazza dove un anno prima i fascisti avevano esposto i corpi dei 15 prigionieri politici¹⁴. Se pure Tadini non avrà alcun dubbio sulla parte per la quale schierarsi, quegli episodi matureranno in lui sentimenti di angoscia, smarrimento e disincanto.

Infatti, chi come lui è arrivato alla guerra, o alla resistenza, senza un orizzonte ideologico e culturale preciso entro cui collocare la propria esperienza, faticherà a vedere schiudersi al momento della Liberazione le stesse possibilità di ricostruzione e rinascita che animeranno la grande stagione dell’impegno degli intellettuali di (almeno) una generazione più grandi.

Avere vent’anni nel 1945 significava essere usciti dalla guerra completamente impreparati, inesperti. Anche se per molti di quei giovani la guerra non era stata semplicemente «la grande vacanza», ma aveva significato un’esperienza umana assolutamente indimenticabile, non aveva certo permesso il ripensamento interiore. Da un lato l’ansia di ricostruire, la vaga aspirazione verso un ordine nuovo, dall’altro la coscienza che il ripudio di tutte le idee fasciste aveva lasciato un vuoto che i più non sapevano se non vagamente come colmare¹⁵.

¹² C. Cederna, M. Lombardi, M. Somaré, *Milano in guerra*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 6.

¹³ C. Stajano, *La città degli untori*, cit., pp. 148-149.

¹⁴ Cfr. P. Ginsborg, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989, p. 87.

¹⁵ E. Antonini, R. Palmieri, *La generazione degli anni difficili. Appunti per un’inchiesta*, in «Il Paradosso», n. 15-16, gennaio-febbraio 1959, pp. 16-17.

Con queste parole, nel 1959, Renato Palmieri ed Ezio Antonini, redattori della rivista «Il Paradosso», presentavano un'inchiesta sulla cosiddetta “generazione degli anni difficili”, composta orientativamente da chi era nato entro il decennio degli anni Venti. A guidarli in questa indagine era la necessità di comprendere le scelte e le posizioni di fronte alla Storia e ai suoi rivolgimenti politico-sociali da parte di «coloro che l'ultima guerra sorprese, come si è detto, nell'età dei primi ripensamenti e delle maturazioni giovanili», e che alla fine degli anni Cinquanta si presentavano, volenti o nolenti, come «la spina dorsale della nazione»¹⁶. Attraverso la ricostruzione di diverse esperienze individuali – tra le quali si devono segnalare quelle di Mario Spinella, Giuliano Gramigna, Oreste del Buono, Luciano Della Mea, Italo Calvino, Rossana Rossanda, Franco Fortini e Fulvio Papi – emerge progressivamente un interessante profilo collettivo di una generazione definita emblematicamente “di mezzo”¹⁷.

Finita la guerra, nel settembre 1945, Emilio si iscrive all'università, alla Cattolica di Milano, per compiacere ancora una volta la religiosità del padre; anche se per altri motivi, questa si rivelerà una scelta azzeccata. Qui, infatti, avviene la scoperta del teatro, mediata dal magistero di Mario Apollonio, docente di letteratura italiana e precursore nell'insegnamento di storia del teatro: si tratta di una passione repentina, infiammata anche dal fascino che la dimensione collettiva esercita sul giovane studente. È Apollonio il tramite con la società culturale milanese: Tadini comincia a frequentare “Il Diogene”, un circolo che ha sede in via Brera, presso la libreria di Marco Zanotti, animato da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, che di lì a poco (nel 1948) fonderanno, proprio insieme ad Apollonio, il Piccolo Teatro. L'attività era molto semplice: ci si trovava tre volte alla settimana, compresa la domenica mattina, e «si leggevano delle commedie, si parlava di teatro»¹⁸. Un semplice momento di condivisione che, tuttavia, nel panorama del dopoguerra acquisisce un rilievo eccezionale. Sono anni di fondamentale “aggiornamento”: la fine della guerra e del regime significa anche la fine

¹⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁷ Le cinque puntate dedicate dalla rivista a questa inchiesta (dal n. 15-16, di gennaio-febbraio 1959, al n. 23-24, di settembre-dicembre 1960) sono state poi raccolte in un unico volume dagli stessi curatori: *La generazione degli anni difficili*, a cura di E.A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Laterza, Bari 1962. Non è scontato notare che la medesima etichetta venne usata da Antonio Del Guercio per intitolare una mostra collettiva dedicata ad artisti capaci di rinnovare alcuni caratteri dell'arte contemporanea anche in virtù, o proprio in virtù, della loro appartenenza generazionale; cfr. A. Del Guercio, *Undici artisti italiani. L'apporto delle generazioni «di mezzo» all'arte italiana dal 1955 ad oggi nella ricerca di quattro scultori e sette pittori*, Edizioni OGAM, Verona 1976.

¹⁸ E. Tadini, in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XVIII; cfr. anche A. Elkann, *Tadini. Milano liberata a ritmo di jazz*, in «La Stampa», 9 settembre 1992, p. 13.

dei vincoli di autarchia culturale che avevano reso asfittica la circolazione e lo scambio di opere e idee. Bisogna colmare le lacune che quei vent'anni hanno prodotto, e in questo senso il teatro assume un ruolo fondamentale nella rinascita della città e del paese. Per suo tramite i giovani intellettuali entrano finalmente in contatto con tradizioni straniere, che portano con sé anche nuove esperienze e nuove prospettive.

Il teatro come ponte verso altre culture, ma anche verso altre forme espressive: e da questo punto di vista la reazione è “esplosiva”. Tadini trascorre interi pomeriggi chiuso nella biblioteca del Castello Sforzesco a cercare vecchi numeri di «Letteratura», la rivista con cui Alessandro Bonsanti aveva cercato di proseguire l'esperienza di «Solaria», per copiare le poesie di T.S. Eliot ed Ezra Pound, ancora inedite in Italia¹⁹. E se Pound era stato già, durante gli anni del fascismo, uno dei pochissimi “ponti” tra la cultura italiana e quella anglo-sassone, Eliot rappresentò una vera novità, a cui si aggiunsero presto anche W.H. Auden e Stephen Spender. Per la cultura francese, invece, se per la sua generazione il riferimento indiscusso era André Gide, Tadini preferì riscoprire e approfondire la poesia ermetica di Mallarmé.

In questo clima di euforia collettiva, Tadini si dedica con l'entusiasmo del neofita alla scoperta e alla condivisione delle proprie scoperte, come testimonia anche Dario Fo, suo amico di gioventù:

Spesso, vedendolo navigare dentro testi appena stampati che ci facevano scoprire gli autori dell'Europa e degli Stati Uniti seppelliti dalla guerra, lo assillavo con dubbi e quesiti allo scopo di trarne da lui lezione. Dovrò ringraziarlo senza sosta per tutte le dritte che mi ha elargito in quegli anni. Per merito suo ho scoperto la poesia di Baudelaire e degli scritti di Rousseau, nonché pensieri e iperbole dei filosofi e polemisti a me sconosciuti della letteratura contemporanea d'Europa²⁰.

Ma non c'è solo la letteratura:

Spesso movimenti diversi si mescolavano uno all'altro aprendosi anche a ragazzi che provenivano da altre situazioni, come gli attori del Piccolo, studenti d'architettura, di lettere e giovani sceneggiatori e registi del cinema provenienti da

¹⁹ Cfr. E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XX.

²⁰ D. Fo, *Emilio Tadini, Da poeta a pittore*, in *Emilio Tadini 1960-1985*, cit., p. 7.

Roma e da altre città. Brera, negli anni Cinquanta e Sessanta, era diventata il più importante crogiolo culturale non solo d'Italia, ma addirittura d'Europa²¹.

Milano sembra essere diventata l'epicentro d'Italia, sia perché vi si dirigono migliaia di italiani in cerca di fortuna e lavoro, sia perché la città incarna esemplarmente alcuni dei principali caratteri di un paese in transizione, dalle ristrettezze del dopoguerra all'agio piccolo-borghese del *boom*: «Milano concentra, nei suoi centocinquanta chilometri quadrati di case, fabbriche, uffici, tutto il bene e il male di quel gigantesco sovvertimento che avrebbe trasformato una volta per tutte il volto dell'Italia»²². Come scrisse Oreste del Buono, «Milano era la meta allora di un'infinità di lavoratori in cerca di fortuna, e tra i lavoratori erano compresi anche gli intellettuali»²³, che individuano – un po' per caso e un po' per praticità – in un piccolo quartiere il proprio centro di gravità: «Brera è in posizione strategica, vicino al palazzo dei giornali di piazza Cavour, dove si fa notte nelle redazioni di “Milano sera”, dell’“Avanti!”, dell’“Unità”. Vicino alle prime agenzie fotografiche, alle case editrici, all'empireo del giornalismo, la sede del “Corriere della Sera”, via Solferino»²⁴, e ovviamente l'Accademia di Belle arti. Ipocentro di questo “crogiolo culturale” è il bar Giamaica. A tutte le ore del giorno e della notte, in tutte le stagioni²⁵, giovani artisti e intellettuali di ogni provenienza si siedono al tavolo accanto agli operai dei cantieri e agli artigiani dei negozi del quartiere²⁶; qui discutono, si scambiano competenze e opinioni, si aggiornano sulle ultime scoperte, su mostre internazionali o nuove letture. Si respira a pieni polmoni il senso di una rinascita culturale, il riattivarsi delle più vitali energie della cultura nazionale dopo l'oscurantismo nazifascista. In questo ambiente cresce e matura Tadini, insieme a tanti altri giovani in cerca di una vocazione; ed è naturale che le loro formazioni risultino eclettiche.

Ai tempi del Giamaica eravamo ancora ragazzi e nessuno sapeva di preciso cosa fare nella vita. Il bar era una specie di club, ma diventava anche un'occasione di lavoro: tra le tante persone che incontravi, prima o poi qualche idea, qualche

²¹ *Ivi*, p. 9.

²² P. Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Baldini & Castoldi, Milano 1993, p. 65.

²³ O. del Buono, *Amici, amici degli amici, maestri*, Baldini e Castoldi, Milano 1994, p. 97.

²⁴ P. Corrias, *Vita agra di un anarchico*, cit., p. 73.

²⁵ «Eravamo tanto affezionati al Giamaica che era diventata una specie di mania. Ci andavamo persino a ferragosto. Era chiuso naturalmente, ma ci trovavamo lì davanti, non potevamo farne a meno»; cfr. M. Cucchi, *Emilio Tadini. La metropoli a colori*, in «la Repubblica», 25 marzo 1992, p. VII.

²⁶ Cfr. P. Corrias, *Vita agra di un anarchico*, cit., p. 75.

lavoretto, saltava fuori. Le nostre vocazioni erano un po' inconsistenti, ma stranamente coincidevano, per quei casi storici non molto frequenti, con le occasioni che ti capitavano a portata di mano. Il caso di Ugo Mulas è esemplare: lui faceva i concorsi poetici, è stato Dondero a mettergli una macchina fotografica tra le mani. Una macchina non sua, ovviamente, visto che anche lui girava con una a prestito²⁷.

Oltre ai fotografi Mulas e Dondero, Tadini frequenta pittori come Alfredo Chighine e Valerio Adami, arrivato giovanissimo a Milano da Bologna, scrittori come Luciano Bianciardi, e lo stesso Dario Fo, che nutriva al tempo ambizioni di pittore.

1.1. L'esordio poetico

Tra tutti questi artisti, amici che affiancheranno il suo percorso nel corso degli anni, Tadini ha inizialmente fama di poeta: «Non faccio vita di pittore, ma di letterato, scrivo poesie»²⁸. La poesia occuperà un posto defilato nella sua carriera di scrittore, tuttavia, come ha sottolineato Anna Modena nella sua *Introduzione a Poemetti e poesie*²⁹, rappresenta la prima dimensione entro cui si realizza la sua scrittura. E fin dagli esordi la sua poesia desta l'interesse di osservatori esperti e scrupolosi. Nel 1947, con un poemetto intitolato *La passione secondo San Matteo*, vince il Premio Serra, assegnato (*ex aequo* con Antonio Rinaldi) da una giuria composta da Sergio Solmi, Carlo Muscetta ed Eugenio Montale. Proprio quest'ultimo farà conoscere Tadini a Elio Vittorini, che a quel tempo dirige «Il Politecnico»: su quella rivista, che per tutti i giovani intellettuali in cerca di riferimenti rappresentava un vero modello di autonomia intellettuale e militanza non rassegnata, il poemetto viene pubblicato nel settembre dello stesso anno. Questo esordio letterario presenta Tadini come giovane esponente della sinistra cattolica – posizione in cui inizialmente si riconobbe, ma che presto abbandonò –, ma soprattutto come intellettuale attivo e attento innovatore della scrittura poetica. Già Michele Rago, nello stendere le poche righe introduttive, notava come quel componimento si inserisse in un moto più ampio della giovane poesia italiana, che «si allontan[a] dalle ricerche di pure sintassi espressive che preoccupavano i poeti della

²⁷ E. Tadini in *Ivi*, p. 87

²⁸ E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXI.

²⁹ A. Modena, *Introduzione a E. Tadini, Poemetti e poesie*, a cura di A. Modena, Fondazione Corriere della sera, Milano 2011, p. 9.

passata generazione»³⁰. Ancora quindici anni dopo la pubblicazione, Tommaso Giglio ricordava quel poemetto su «Quaderni milanesi», sottolineandone la tempestività nell'anticipare modi e forme che saranno poi di molta poesia italiana del dopoguerra: «Quando però si vorrà fare una storia seria della nascita dei nuovi modi espressivi in Italia, uno dei nomi più significativi nei quali si incorrerà sarà quello di Emilio Tadini. *La Passione secondo San Matteo*, il poemetto che egli pubblicò sul *Politecnico*, rappresentò una grande novità, quando apparve»³¹.

Attraverso il poemetto, forma che praticò ampiamente fino all'inizio degli anni Sessanta³², Tadini prova infatti a dare la propria interpretazione di una cesura che s'imponeva come necessaria all'indomani della guerra: in poesia, in maniera più marcata rispetto ad altri campi dell'espressione artistica, infatti, la nascita di una nuova generazione di autori sembrava vincolata da una necessità di distinguersi, di prendere le distanze rispetto ai padri e ai maestri, quei poeti ermetici già assurti al rango di "esponenti della tradizione". Una strada simile aveva intrapreso Pier Paolo Pasolini, che sulle colonne di «Officina» si batteva in nome di un «vero e proprio sperimentalismo», rifiutando il neo-sperimentalismo meramente epigono della poesia del dopoguerra³³ e rivendicando, attraverso una «riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi»³⁴, una capacità di rinnovamento totale, dello stile e dello spirito³⁵. La strada del rinnovamento è quella che tentano anche alcuni poeti che Enrico Falqui include, in un'antologia del 1956³⁶, sotto la discutibile etichetta di "neorealisti", tra i quali figura proprio Emilio Tadini, in compagnia tra gli altri di Elio Pagliarani, Francesco Leonetti e Tommaso Giglio. Dietro la fuorviante formula del «ritorno alle origini, alle radici al *terroir*» si deve leggere in realtà una decisa spinta alla costruzione di rinnovate possibilità di comunicazione e condivisione, che distingueva questa poesia da quella di chi preferiva

³⁰ M. Rago, nota introduttiva a E. Tadini, *La passione secondo San Matteo*, in «Il Politecnico», 36, settembre 1947, p. 15.

³¹ T. Giglio, *Introduzione* a E. Tadini, *La metamorfosi*, in «Quaderni milanesi», n. 2, primavera 1961, p. 104. Nonostante in un'intervista rilasciata ad Alain Elkann Tadini alluda a una vera e propria collaborazione al «Politecnico» di Vittorini (««Le poesie furono poi pubblicate da Elio Vittorini sulla rivista *Politecnico* a cui in seguito collaborai»), *La passione secondo San Matteo* rimane l'unico testo firmato da Tadini per la rivista; cfr. A. Elkann, *Tadini. Milano Liberata a ritmo di jazz*, cit.

³² Nel 1960 Tadini raccolse *L'oratorio della pace* (in «Letteratura», maggio-giugno 1947), *La passione secondo San Matteo* e *Storia di un soldato* (in «Inventario», primavera 1950) in un unico volume intitolato *Tre poemetti*, pubblicato in edizione limitata di 300 copie da Luigi Maestri, stampatore di Milano.

³³ Cfr. P.P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo* (1956), in Id., *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960, pp. 470-483.

³⁴ P.P. Pasolini, *La libertà stilistica* (1957), in Id., *Passione e ideologia*, cit., pp. 484-491.

³⁵ Cfr. V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia 1955-1965* (1993), Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 46-55.

³⁶ Cfr. E. Falqui, *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Colombo, Roma 1956, pp. 63-67.

seguire le orme della tradizione ermetica (“neoermetici”), così come di chi prediligeva la strada di quello che fu battezzato polemicamente “stile traduzione”, con allusione a una ripresa mimetica degli schemi e dei modelli elaborati dai poeti stranieri di riferimento (dal simbolismo francese alla lirica anglosassone).

La scelta del poemetto come misura della parola poetica (con netto anticipo rispetto allo stesso Pasolini), in cui il modello di Eliot fa da ponte verso la lezione sempre valida di Foscolo e Leopardi (per arrivare fino a Pavese), indica per Tadini la necessità di «una nuova maniera di colloquio tra poeta e lettore [...] una forma più aperta e nuda di linguaggio»³⁷, un’espressione distesa, articolata, anche se non ancora del tutto liberata dall’uso dell’analogia. «Il verso lungo, il tono narrativo della poesia, oggi sono patrimonio accettato anche dalle verginelle: allora erano un fatto profondamente rinnovatore, eversivo: erano la rivolta contro la poesia in pillole, sillabata, intimista e disimpegnata»³⁸: al netto del piglio eccessivamente polemico di Giglio, le sue parole sono utili a rilevare il panorama su cui si staglia la scelta poetica di Tadini. Come aveva segnalato Quasimodo nella sua *Introduzione* alla *Poesia italiana del dopoguerra*, la nuova lirica si ibrida con forme poetiche corali come l’elegia e l’epica³⁹. A far storcere il naso ai critici puristi (quelli che Giglio appella «verginelle») è l’opzione decisa per la costruzione narrativa, l’organicità, la comunicazione referenziale, la preminenza del significato sul significante, in aperta contraddizione con un modello di liricità incorrotta che appariva ormai definitivamente consumato.

«Il poeta moderno non è saggio»⁴⁰ – scriveva Quasimodo –, bensì disilluso: ha rinunciato a proiettare le proprie speranze nella dimensione dell’ideale e cerca un proprio spazio reale «per non essere colpito nuovamente alle spalle mentre guarda dal suo interno il tramontare delle Pleiadi»⁴¹. Il riferimento è evidentemente a quella poesia ermetica che, negli anni del regime e della guerra, si era dichiarata incapace di esprimere formule valide ad aprire nuovi mondi (all’insegna del montaliano «non chiederci la parola»), marcando così il proprio distacco dalle cose del mondo e rivolgendo le proprie attenzioni su una dimensione trans-storica e al tempo stesso intima dell’esperienza umana. Adesso l’orizzonte è mutato, alla trascendenza ermetica si è sostituita un’esperienza terrestre, chiamata a dare una serenità immediata, una gioia

³⁷ M. Rago, nota introduttiva a E. Tadini, *La passione secondo San Matteo*, cit., p. 15.

³⁸ T. Giglio, *Introduzione* a E. Tadini, *La metamorfosi*, cit., p. 105.

³⁹ Cfr. *Poesia italiana del dopoguerra*, a cura di S. Quasimodo, Schwarz, Milano 1958, pp. xxv.

⁴⁰ *Ivi*, p. XIV.

⁴¹ *Ivi*, p. XXX.

quotidiana. La poesia per Tadini, da *L'oratorio della pace* a *La metamorfosi* (ultimo componimento di questo primo periodo, pubblicato in rivista nel 1961), è la prima sede entro cui riflettere sulla propria condizione di intellettuale, ma anche di giovane sopravvissuto al disastro della guerra. Un tema che rimane costante nella prima parte della sua attività e che viene declinato nei poemetti attraverso «il tono corale dell'interrogazione sul destino di tutti dopo il disastro, l'apertura alla speranza unita all'angoscia di non appartenere forse che a un equivoco della storia, a nessun tempo e a nessun luogo»⁴².

Intonato a un forte senso di appartenenza alla propria generazione era già *Il ragazzo ucciso*, componimento degli anni della guerra e rimasto inedito fino al 2011, dedicato alla memoria di Enzo Capitano, amico e compagno di banco al "Carducci", che era stato arrestato dalla polizia tedesca e deportato nel campo di concentramento di Mauthausen, dove morì. Nei confronti di Enzo, «il primo degli eroi del suo mondo»⁴³, come l'ha definito Anna Modena, si esprime tutto il senso di responsabilità di chi ha avuto la fortuna di «vivere cinque anni in più» ed è per questo depositario di una memoria che non deve essere persa, per rispetto di chi non ha potuto vivere le stesse esperienze, di chi non può conservare gli stessi ricordi. Anche se l'amico di un tempo è morto per un ideale politico e di libertà, non sarà la sua realizzazione a riscattarne il sacrificio, ma il "semplice" rendere onore alla ricchezza e alla complessità della vita: «Io voglio ricordare per te e per me / anche se ormai la mia vita / ci divide, con tanta violenza» [*Il ragazzo ucciso*, *PeP* 94-95].

Nel clima fervido ma già denso di sinistri presagi della Ricostruzione, Tadini coniuga la sua fede, al tempo ancora forte, con un impegno poetico strettamente rivolto al presente e alla condizione dell'uomo: *La passione secondo San Matteo* trasforma così il calvario di Cristo e la sua resurrezione in una metafora dell'Occidente, e in particolare dell'Italia, devastata dalla guerra e ora tornata in pace, pronta a ricostruire le proprie fondamenta per dare avvio a un'epoca di felicità. Tuttavia questo tempo della resurrezione appare offuscato da dubbi e incertezze. Se è vero che «bisogna che il sole muoia sfrigolando dove comincia il mare / perché dal mare si alzino i capelli dell'aurora» [*La passione secondo San Matteo*, *PeP* 53], tuttavia non si può dare per scontato che l'alba porterà con sé la redenzione: «Tutto sembra compiuto / ma tutto ora dev'essere fatto» [*PeP* 59]. Il monito del poeta è rivolto all'uomo, perché non creda che

⁴² T. Giglio, *Introduzione* a E. Tadini, *La metamorfosi*, cit., p. 105.

⁴³ A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 41.

la semplice liberazione dal giogo bellico possa garantire al paese il rinnovamento e la rifondazione necessari. Tadini fa appello al Vangelo di Matteo, più umano e realista, per comporre quello che è stato definito il «poemetto della carnalità di Cristo»⁴⁴. Nella *Passione* la trascendenza del sacrificio divino è subito convertita nell'immanenza, nella dimensione quotidiana e concreta del mondo che Gesù ha abitato: «Gesù soffre proprio come un uomo» [PeP 56] e più avanti «Cristo urla come un uomo rovinato» [PeP 57]. Come gli apostoli, unici ad averne compreso la parabola, gli uomini sono chiamati all'impresa della ricostruzione, la grande sfida della “generazione degli anni difficili”. Ci sarà bisogno di impegno e collaborazione, di quella solidarietà tra le parti che presto apparirà un vago fantasma in un'Italia ripiombata nel torpido livore della battaglia politica.

Solo nella dimensione terrestre e mondana a cui viene ridotta la vicenda di Cristo, Tadini riesce a trovare il luogo in cui dare voce e valore a una coscienza condivisa e civile⁴⁵. Così, se la *Passione* spiccava per originalità del tema e maturità dello stile, le sue istanze vengono riprese e rielaborate anche nei componimenti successivi⁴⁶. Nelle prime poesie persiste il tema della responsabilità di fronte alla Storia e ai suoi rivolgimenti: lo scenario è quello della guerra e dei suoi dolori⁴⁷, dei ricordi personali (come nel *Ragazzo ucciso*) e della gente comune, di chi è in battaglia (*I soldati in montagna*) come di chi è a casa ad aspettare e sperare (*La ragazza del soldato*). La guerra compare nei suoi particolari scabrosi, nelle mutilazioni affettive, nelle ripercussioni psicologiche e si rispecchia nell'immagine di una Milano dove i ricordi familiari si intrecciano con immagini di devastazione, di squallore e miseria, che rendono la città tanto diversa da apparire estranea⁴⁸. Chi parla è sopravvissuto, può raccontare della vittoria, della liberazione, ma non c'è gioia né felicità nel tono piano e

⁴⁴ A. Modena *Introduzione* a E. Tadini, *Poemetti e poesie*, cit., p. 14.

⁴⁵ Cfr. *Ivi*, p. 15.

⁴⁶ Tra questi componimenti si tengono in considerazione anche quelli recuperati dall'archivio personale dell'autore e meritoriamente pubblicati da Anna Modena in collaborazione con Giulia Todeschini e Francesca Tramma, della Fondazione Corriere della Sera (presso la quale sono conservate le carte originali); cfr. E. Tadini, *Poemetti e poesie*, cit..

⁴⁷ Sotto il titolo *I dolori della guerra* Anna Modena ha raccolto un'intera serie di poesie giovanili, accomunate dal tema bellico e dalla sua dimensione di esperienza innanzitutto individuale, emotiva e psicologica.

⁴⁸ A confermare l'unità d'ispirazione città-guerra, presente già nelle poesie di questi anni e al centro di un romanzo importante come *La lunga notte*, interviene anche la stesura di un romanzo iniziato e non terminato da Tadini, intitolato **Francesco* e ambientato a Milano nel 1943, le cui sezioni interne, secondo la scaletta iniziale, si sarebbero intitolate «La città felice», «La città deserta», «La città occupata», a sancire l'importanza determinante del vissuto collettivo come dimensione entro cui riconoscere le evoluzioni e le svolte della Storia; cfr. A. Modena, *A lunghi passi dentro la realtà. Il percorso dello scrittore*, in *Emilio Tadini: le figure le cose*, Bellinzona, Museo Villa dei Cedri di Bellinzona (4 marzo-1 maggio 2005), a cura di M. Bianchi, *Pagine d'Arte*, Capriasca (Svizzera), 2005, pp. 154-156.

dimesso della scrittura. L'io lirico che parla nell'*Oratorio della pace* è così il primo esponente di una schiera di “falliti”, uomini di buona volontà che fanno i conti con una Storia incomprensibile, che ne annulla la capacità d'intervento nel mondo: stessa sorte che capiterà ai personaggi romanzeschi. Già a questa altezza, la responsabilità verso la Storia ha perso la propria dimensione attiva, e si è fatta testimonianza, inevitabilmente legata a una scrittura incaricata di dire e spiegare la complessità del reale:

Ma per quelli dopo di noi
saranno soltanto parole, imprecise
parole che si disfano in aria – «una terribile e dura
guerra» – ed il senso resterà nascosto
e inascoltato il grido del naufrago
che dorme dove non è giunto lo scandaglio [*L'oratorio della pace, PeP 77*].

La scrittura diventa la cassa di risonanza di un'esperienza da condividere, e che tuttavia a questa prova fallisce sotto il peso degli eventi, delle perdite e delle sofferenze. Troppo alto è il prezzo da pagare per chi è sopravvissuto e dovrà farsi carico dei sogni, delle speranze e delle illusioni di chi non c'è più e di chi non c'è ancora. Perché la responsabilità di questa generazione, di cui Tadini incarna la voce, è doppia, rivolta a «quelli dopo di noi», oltretutto a chi si è sacrificato per una guerra insensata. Come Enzo Capitano, o come il giovane protagonista della *Storia di un soldato*, partito «verso una meta inesistente» e rimasto ucciso: «per te adesso non si voltano gli eserciti / in un fremere di insegne capovolte / per te solo l'uccello annegato nel fiume / macchia di nero la mattina lucidissima» [*Storia di un soldato, PeP 70*]. A parlargli è il poeta, unica voce che potrebbe ricordarlo, raccontarlo, rendergli onore. Ma la sua testimonianza fa difetto: «io ti ho visto dovunque ma non so più il tuo nome» [*Storia di un soldato, PeP 69*].

La guerra ha lasciato dietro di sé un paesaggio di distruzione fisica e di devastazione morale: «Adesso restano i morti e gli offesi / e le città vuotate e cambiate / [...] i sassi e i mostri / nell'illogico fasto in funebre vetro di macerie / legami impossibili di nascita» [*L'oratorio della pace, PeP 75*]. Chi ha il compito di ricostruire si trova di fronte a un mondo apparentemente semplice, ridotto a poche linee essenziali, ma che invece si dimostra giorno dopo giorno più complesso, imponendo ai giovani intellettuali un immane sforzo di comprensione e conseguente azione.

Ma negli anni immediatamente successivi, dal '48 al '51, dovevano crollare parecchie illusioni. Se prima ci era parso che la guerra avesse addirittura semplificato i nostri problemi personali, escludendo i falsi problemi e dissolvendo gli altri nel comune crogiuolo dal quale forse doveva sorgere un mondo di valori autentici e accettabili, ora ci accorgevamo che tutto questo era impossibile e assurdo. Tutto diventava invece sempre più incerto, noi eravamo gli zimbelli della storia, le ideologie e i governi ci utilizzavano, i nostri problemi personali erano sempre più complicati, inadeguati al mondo in cui dovevamo inserirci, irrisolvibili; e la realtà cominciò anche per questo ad apparirci incomprensibile e sfuggente⁴⁹.

Le parole sono di Raffaele La Capria, ma possono essere considerate un'esplicita chiosa al discorso che Tadini affida ai propri versi. Sono le parole di un'intera generazione, troppo grande per demandare completamente ai fratelli maggiori le responsabilità della ricostruzione, ma anche troppo giovane per incaricarsi senza tentennamenti di tracciare la rotta per le generazioni a venire («Forse le navi sbandano ancora non trovano la rotta / e gli uomini imbarcati scoprono la paura» [*L'oratorio della pace, PeP 78*]). La chiamata della Storia ha imposto un confronto con un impegno che non ha niente a che vedere con gli schieramenti politici (e che anzi la dialettica partitica interverrà presto a inquinare), ma chiama in causa la coscienza individuale di fronte alle vicende collettive, alle sorti di una «folla» di cui ognuno fa parte⁵⁰. Sono bastati pochi anni a far venire meno quel senso di comunanza e sorte condivisa che l'azione antifascista, a tutti i livelli, aveva reso quasi spontaneo; il giovane intellettuale si ritrova solo di fronte ai propri doveri. Geno Pampaloni ha definito questo un processo di «alienazione dalla Storia», di emarginazione di questa generazione dai moti storici («impotente a indirizzarvi con ragionevole organicità le sollecitazioni dei destini individuali»⁵¹), da cui è derivato un riflusso in direzione dei motivi esistenziali, una chiusura nella privata repubblica del sé, unica dimensione in cui trovare integrità rispetto al conformismo che domina la società (se prima era quello fascista, ora sono quello democristiano e quello

⁴⁹ R. La Capria, in E. Golino, *La speranza laica. Colloquio sulla generazione degli anni difficili*, in Id., *Cultura e mutamento sociale*, Edizioni di Comunità, Milano 1969, p. 55.

⁵⁰ In uno dei pochi brani stesi per il progetto di romanzo **Francesco*, si legge che, per il protagonista, la felicità liberatoria del 25 luglio 1943 coincise con la maturazione di una «coscienza del sentire della folla, della folla e del valore della città», che sarà poi ribaltata nel suo negativo con l'8 settembre e l'occupazione della città; cfr. A. Modena, *A lunghi passo dentro la realtà*, cit., p. 154.

⁵¹ Cfr. G. Pampaloni citato in E. Golino, *La speranza laica*, cit., p. 52.

comunista)⁵². L'opera poetica di Tadini a quest'altezza riflette un simile tormento interiore. Anna Modena parla infatti di una poesia che elegge a protagonista un «“noi” che è dimensione sociale, il segnale di un popolo (gli italiani, i milanesi) che ha acquisito nella paura, nei lutti, nel dolore, coscienza e ricerca del futuro, fremiti e speranze»⁵³. Ma è proprio di fronte a quella collettività che la parola poetica, di Tadini come di molti coetanei, rischia di farsi muta, perché consapevole della propria inadeguatezza a testimoniare, della propria ingiustificata pretesa di rappresentare: «Così non rispondiamo. Ed è noi che han chiamato / secoli interi di respiro» [*L'oratorio della pace*, PeP 79].

Negli anni successivi, Tadini modifica l'ambientazione delle proprie narrazioni poetiche. Scompare la guerra come tema e sfondo, al suo posto si insedia un discorso che sembra apparentemente prescindere dai riferimenti a una realtà riconoscibile. Questa seconda fase della poesia di Tadini, infatti, carica i componimenti di una tensione al concetto che in parte stride con la concreta fattualità delle prime prove. L'alta densità simbolica e i procedimenti di astrazione delle modalità narrative sono in realtà l'esito di un confronto più serrato con la *Waste land* e i *Quartets* di Eliot come con i *Cantos* di Pound, modelli di una poesia che si stacca dall'azione per abbracciare la complessità del reale: superata in qualche modo l'urgenza tematica della guerra, la questione della scrittura si pone più insistentemente per Tadini nei termini di stile e forma. Con *Don Giovanni* ed *Epitalamio*, usciti su «Inventario» rispettivamente nel 1950 e nel 1952, lo scenario si fa astratto per dar risalto ai personaggi in primo piano: tanto il primo, il «cupo odiatore vestito da giovanotto» [*Don Giovanni*, PeP 111] che sempre affascinerà Tadini, quanto la seconda, la ragazza innamorata a cui è rivolto il canto, oppongono la propria sfaccettata individualità, fatta di desideri e passioni, allo scorrere del tempo. Un tempo che arriva a bloccarsi quasi irrimediabilmente: a imporsi qui è il paesaggio naturale, la campagna brianzola o la pianura padana, confini di una Lombardia “ridotta” che Tadini trasforma nella propria contea di Yoknapatawpha⁵⁴, ma soprattutto zone di quiete dove il sotterraneo movimento dei processi di trasformazione

⁵² Come affermò del Buono nella citata inchiesta del «Paradosso»: «Io, purtroppo, non so uscire dai miei egoistici confini privati»; cfr. O. del Buono, in *La generazione degli anni difficili (III)*, cit., p. 16.

⁵³ A. Modena *Introduzione* a E. Tadini, *Poemetti e poesie*, cit., p. 16.

⁵⁴ Cfr. A. Modena *Introduzione* a E. Tadini, *Poemetti e poesie*, cit., p. 20; e si noti come il componimento *L'acqua*, pubblicato per la prima volta su «Inventario» nel 1954, comparirà due anni più tardi, in versione definitiva e ampliata nella citata *Antologia* a cura di Enrico Falqui con il titolo *Dalle «Storie dei Lombardi»*.

materica sembra rendere possibile il miracolo di una continua origine del mondo. *L'acqua, Arena Po, Natura nel segno e La metamorfosi*, che coprono un arco di tempo compreso tra il 1954 e il 1961 (le prime tre uscite su «Inventario», l'ultima su «Quaderni milanesi») mettono in versi differenti declinazioni di un medesimo confronto, quello tra l'uomo e la natura, che assume i contorni di una dialettica tra la forma e l'informe («E i vivi tornano indietro, pronti a cambiare / il silenzio in parole, l'indomito / assenso in una forma» [*Natura nel segno, PeP 176*]). L'ineludibile ciclo di emergenza e scomparsa a cui sono soggetti tutti gli elementi («Oggetto del passato, scintillio / della consumazione, / cristallo del futuro» [*La metamorfosi, PeP 182*]) e la lenta e continua metamorfosi orchestrata dalle forze primigenie saggiano le “possibilità di relazione” dell'individuo con l'ambiente circostante, ne mettono alla prova le capacità di resistenza: la memoria e il desiderio emergono così come caratteri distintivi e individuanti del soggetto, ultimi ostacoli a quel vortice che spinge verso il «fondo della concava dimenticanza» [*La metamorfosi, PeP 178*].

Sono temi che si discostano nettamente dall'ispirazione insieme epica e drammatica delle poesie scritte a ridosso della guerra. Come si vedrà più avanti, a questa altezza intervengono a condizionare la scrittura di Tadini nuovi spunti, che trovano espressione in forme ora sintetiche e analogiche, ora più esplicite e narrative. Si tratta in particolar modo delle personali rielaborazioni di alcune specifiche letture, tra le quali spicca senz'altro la filosofia fenomenologica di Husserl e Merleau-Ponty, mediata dal magistero “milanese” di Enzo Paci, ma anche dei teorici francesi del *nouveau roman*, che su quella filosofia fondano una nuova idea di letteratura. Si spiega anche così l'allentarsi dei vincoli tematici con la fattualità storica o quotidiana, a favore di un'ispirazione d'indole meno apertamente narrativa e in qualche modo più speculativa.

1.2. Il mondo delle riviste e la militanza culturale

Tadini si laurea nel 1948, a 21 anni: finita l'università arriva il momento di mettersi in gioco attivamente all'interno del sistema culturale.

Comincio per un po' a lavorare con mio fratello nella tipografia, poi a ventitré, ventiquattro anni le cose non funzionano: abbandono, lavoro facendo traduzioni,

collaborazioni con riviste, vivo di questo. Avevo casa da solo, ero solo, andavo avanti così⁵⁵.

La pittura, per il momento, viene praticata nel silenzio e nella solitudine del proprio studio, senza che nessuno sappia niente. Tadini frequenta il Giamaica, partecipa alle lezioni dell'Accademia di Brera, si accompagna ad aspiranti pittori e discute con artisti affermati, ma esita a rivelare la propria pratica. Preferisce continuare a fare la "parte" del letterato, in linea con la sua originaria formazione. Così, è la collaborazione alle riviste l'attività che, insieme alla poesia, lo mette in luce in questi anni. Ed è un'attività eclettica, che s'inserisce in un campo particolarmente attivo della cultura italiana del dopoguerra: Tadini si costruisce negli anni un'ampia rete di contatti, arrivando a scrivere su testate tra loro anche molto distanti, dimostrando tuttavia una grande versatilità intellettuale, oltre che curiosità e acume critico.

«Inventario», che come si è visto ospita diverse sue poesie, rappresenta per Tadini la prima vera occasione per affilare gli strumenti della critica e per intraprendere quel lavoro di scambio con il pubblico che è fondamentale per non ridurre il discorso dell'autore a un monologo⁵⁶. Rivista nata nel 1946 e diretta da Luigi Berti (studioso e traduttore di letteratura anglo-americana), «Inventario» poteva vantare una dimensione internazionale, avendo anche una sede americana gestita da Renato Poggioli (teorico e studioso di letteratura russa); con un comitato scientifico di altissimo profilo (dove figuravano anche Quasimodo ed Eliot), si poneva in continuità con la tradizione di «Solaria» e «Letteratura», operando una doppia funzione, di palestra per giovani scrittori alle prese con le prime prove come Oreste del Buono o Michele Prisco, o per maturi intellettuali che qui testavano studi destinati poi ad altre sedi (è il caso della *Teoria dell'arte d'avanguardia* di Poggioli⁵⁷, uscito qui a puntate e in forma ancora non definitiva), ma anche di osservatorio privilegiato sulle sperimentazioni formali praticate oltre confine, nel presente e nel recente passato, da Joyce a Pasternak e Borges, da Eliot a Dylan Thomas. In questa sede Tadini trova le prime occasioni di confronto con una dimensione di sperimentalismo in certo senso "istituzionale" e non militante, promosso da intellettuali con un forte senso della tradizione, ma capaci allo stesso tempo di cogliere la necessità e le direzioni del rinnovamento sui vari fronti della produzione

⁵⁵ E. Tadini, in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXI.

⁵⁶ Cfr. *Motivo*, in «Inventario», a. IV, n. 1, gennaio-febbraio 1952, pp. 1-4.

⁵⁷ R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, il Mulino, Bologna 1962.

letteraria internazionale. Nell'arco di dieci anni, fatte salve le poesie, Tadini scrive "solo" quattro pezzi, ma sono sufficienti a portare a maturazione la sua formazione di critico letterario e a mostrare, tra le righe, le influenze e i condizionamenti che sulla sua formazione ha l'orientamento stesso della rivista. Si guardi, per esempio, la doppia recensione, sul numero 2 del 1950, ai volumi antologici di Giacinto Spagnoletti⁵⁸ e Ugo Fasolo⁵⁹ sulla poesia contemporanea italiana. Qui Tadini si pone di fronte alle scelte di curatela dei due "autori", ma soprattutto alla poesia dei maestri della tradizione su cui si è formato e a quella dei suoi coetanei. Eppure non mostra alcuna riverenza, ma al contrario una nettezza di giudizio che è frutto forse proprio dell'esuberanza giovanile. Da lettore e recensore Tadini non lesina critiche e anzi sembra tanto più accanirsi quanto più reputa nodali le questioni che i testi sollevano. Così, la raccolta dei *Nuovi poeti*, ovvero di quelli che al momento sono i suoi "collegi", diventa l'occasione per smascherare le pretese sproporzionate di certa scrittura contemporanea e la falsa coscienza di chi si propone di sostenerla e promuoverla. Non si può scambiare l'«attenzione poetica» con la «volontà poetica», il manierismo con un'originale elaborazione creativa: la vera poesia dev'essere valutata per la propria tensione alla conoscenza, per la capacità prodigiosa di "conquistare" la realtà.

Ma a stupire di più è la forza con cui Tadini critica le scelte e le posizioni dell'antologia di Spagnoletti. A guidare la sua critica è il principio del realismo, continuamente chiamato in causa: Tadini rimprovera al curatore di non aver considerato in alcun modo il profondo rapporto che necessariamente s'instaura tra la parola poetica e la storia, il contesto in cui quella parola viene scritta e pronunciata. Dimenticare l'esistenza di un «rapporto reale e dinamico tra la forma dell'espressione letteraria e lo sviluppo della lotta vitale degli uomini per una profonda libertà»⁶⁰ significa condannare l'analisi critica a un giudizio parziale e inesatto, anche per quanto riguarda gli aspetti tecnici e stilistici della poesia. È in nome di questa «volontà realistica» e della capacità di sviluppare una «generale visione del mondo», che superi l'occasione per distendersi sul tragico dell'esperienza umana, che la poesia di Eugenio Montale viene eletta a riferimento per

⁵⁸ *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, a cura di G. Spagnoletti, Guanda, Modena 1950.

⁵⁹ *Nuovi poeti*, a cura di U. Fasolo, Vallecchi, Firenze 1950.

⁶⁰ E. Tadini, *Recensione all'Antologia della poesia italiana (1909-1949) a cura di Giacinto Spagnoletti*, in «Inventario», n. 2, estate 1950, p. 146.

tutti i nuovi poeti⁶¹ (e in particolare la poesia dell'ultimo Montale, dove si impone «una certezza di superamento entro un mondo in decomposizione come l'attuale»⁶²).

Proprio il rapporto tensivo tra forma dell'opera d'arte e realtà storica in cui questa s'inserisce torna al centro della riflessione tadiniiana nel confronto con un testo di ben altro spessore: i *Saggi sul realismo* di György Lukács. Sul numero 3 dello stesso anno, infatti, Tadini fa i conti, pur nella forma breve della recensione, con quello che al momento rappresenta l'intellettuale di riferimento della tradizione letteraria marxista, e con essa di grande parte della nuova cultura italiana. Ebbene, pur di fronte a una simile "istituzione", soprattutto nel controverso campo del realismo, Tadini, che non è estraneo all'area del marxismo culturale (fin dai tempi del magistero di Apollonio e della frequentazione della Casa della cultura di Milano alla fine degli anni Quaranta, a cui seguì l'iscrizione al PCI), non esita a segnalare la rigidità e la manchevolezza della postura ragionativa dell'autore, e addirittura rimprovera una «non del tutto precisa impostazione teorica della sua critica»⁶³. Il vero cardine del discorso è proprio lo scarso rilievo che viene riservato nello studio lukacsiano alla dimensione pratica e vitale dell'opera d'arte: nel porre il rapporto tra situazione storica e opera, Lukács sviluppa adeguatamente il primo termine, ma, a proposito del secondo, dimentica di considerare come l'organizzarsi delle forme costituisca il modo effettivo con cui l'opera entra in relazione con la realtà e con la storia. A partire da queste considerazioni, il giovane recensore può allora indicare gli estremi da cui stare alla larga nell'interpretazione del testo letterario. Da un lato la critica storicista, in cui «si ragiona di un'opera d'arte soltanto con determinazioni storiche», ovvero condannandosi a un'inevitabile parzialità; dall'altra la critica formalista, ugualmente dogmatica nel suo rifiuto ad andare oltre l'analisi stilistica. Da questi due modelli negativi si distacca allora quella che Tadini definisce «critica delle forme», metodo d'analisi «che tende sempre ad attivare in senso dinamico lo studio delle forme e ad immetterlo proprio nel campo di quel rapporto di cui si è fin qui parlato [tra situazione storica e opera d'arte]»⁶⁴.

Attraverso queste letture e queste brevi scritture critiche, Tadini comincia a mettere alla prova le direttrici della sua ricerca poetica e artistica. Per quanto emerga in termini ancora generici, l'idea di «critica delle forme» avanzata nella recensione a Lukács si

⁶¹ Come Tadini ammetterà apertamente, Montale «era il mio poeta italiano preferito»; cfr. A. Elkann, *Tadini. Milano liberata a ritmo di jazz*, cit.

⁶² E. Tadini, *Recensione all'Antologia della poesia italiana (1909-1949) a cura di Giacinto Spagnoletti*, cit., p. 147.

⁶³ E. Tadini, *Recensione a Saggi sul realismo di G. Lukács*, in «Inventario», anno III, n. 3, autunno 1950, p. 135.

⁶⁴ *Ivi*, p. 136.

fissa subito nella sua riflessione, tanto da essere recuperata, sotto altro nome, a sostegno di alcune considerazioni dell'inizio degli anni Sessanta, quando Tadini, divenuto nel frattempo anche pittore e narratore, cercherà di inserire la propria opera entro un preciso quadro teorico. Quel che interessa notare qui, tuttavia, è come già in queste prime prove si affermi l'idea di un vincolo di necessità che lega la scrittura e la vita reale, dal quale discende necessariamente un'attenzione spiccata alla fenomenologia degli eventi minimi, alla «metafisica delle “circonstances”»⁶⁵, alle sfaccettature dell'esistenza che ne possono inclinare l'asse di percorrenza.

Le stesse istanze emergono anche in un ampio saggio dedicato, sul numero 4 di «Inventario», al *César Birotteau* di Balzac: «È indubbio che in questa profonda intuizione della dialettica pratica della vita reale è uno dei maggiori pregi dell'arte di Balzac: i suoi personaggi non sono mai “prefabbricati”... ma piuttosto il loro sviluppo di esseri umani è perfettamente contemporaneo a quello della situazione pratica dei fatti raccontati»⁶⁶. La lezione di Lukács viene ribaltata da Tadini proprio nel confronto con un autore su cui lo studioso ungherese aveva maggiormente concentrato il suo interesse, fin dai tempi della *Teoria del romanzo*⁶⁷; Balzac infatti veniva posto al centro di quella teoria in quanto, insieme a Tolstoj, alfiere di un realismo organico, capace di ricomporre la frattura tra anima e mondo che si era aperta con l'inizio dell'età borghese (e con la nascita del romanzo borghese)⁶⁸. In nome di quella stessa organicità Tadini restituisce alla categoria del tipico la componente dinamica che poteva farne un valido strumento d'interpretazione: di Balzac viene così sottolineata l'indiscutibile sensibilità per l'elemento umano, visto nella prospettiva della sua posizione nella società, ma anche la sapienza nel costruire narrazioni, la capacità di unire perfettamente «logica realistica e di fantasia»⁶⁹, dando vita a situazioni umane che «si sviluppano con la libertà della realtà»⁷⁰.

Il quarto saggio su «Inventario», sui cui ritorneremo più avanti, uscirà alla fine del 1960, in un momento in cui tutte le sollecitazioni e le esperienze intellettuali degli anni

⁶⁵ Così Sanguineti a proposito della poetica di Butor; cfr. E. Sanguineti, *Butor, “une machine mentale”*, in «il verri», n.2, 1959; poi in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 137.

⁶⁶ E. Tadini, *Saggio sul «César Birotteau»*, in «Inventario», anno III, n. 4, inverno 1951, p. 45.

⁶⁷ «I saggi su Balzac sono forse quelli dove maggiormente i personaggi sono considerati in modo piuttosto rigido»; cfr. E. Tadini, *Recensione a Saggi sul realismo di G. Lukács*, cit., p. 137.

⁶⁸ Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), Se, Milano 2004, pp. 87-147.

⁶⁹ E. Tadini, *Saggio sul «César Birotteau»*, cit., p. 48.

⁷⁰ *Ivi*, p. 52.

Cinquanta giungeranno a maturazione producendo una svolta nell'attività critica e artistica di Emilio Tadini.

Di tutt'altro tenore sono invece le altre collaborazioni di questo periodo. Per «Il Mercurio», rivista di economia, politica e tecnica, diretta da Enzo Belli Nicoletti (amico e compagno di liceo) dal 1954 al 1956, e per «Civiltà delle macchine», rivista promossa da Finmeccanica e diretta da Leonardo Sinisgalli, Tadini abbandona i panni del critico per farsi giornalista, o addirittura reporter. Con articoli come *Il «designer» sarà il nuovo demiurgo*⁷¹ o *Migrazione giornaliera*⁷², usciti sul «Mercurio», esplora le nuove dinamiche, sociali ed economiche, che staranno alla base della ricostruzione e del boom economico: e se nell'analizzare la figura del designer, a metà tra tecnica e arte, addirittura eletta a «demiurgo di organizzazioni sociali», l'intellettuale può ancora ritagliarsi lo spazio per una considerazione personale sulle funzioni dell'arte in relazione alle ultime tendenze di teoria e critica, di fronte al fenomeno del pendolarismo dei lavoratori Tadini può prestare all'analista sociale soltanto la propria passione e la propria conoscenza della città di Milano, scenario di esodi e contro-esodi quotidiani⁷³. Nel caso di *I capitecnici*⁷⁴, *Ritorno alla S. Eustachio*⁷⁵ o *Dalmine*⁷⁶, esempi di *reportage* realizzati durante alcune visite in fabbrica e pubblicati su «Civiltà delle macchine»⁷⁷, Tadini mette alla prova la propria formazione di intellettuale non digiuno di marxismo con il mondo dell'industria, della catena di montaggio, del lavoro salariato. Sinisgalli aveva improntato la rivista a un'idea di «innesto», di «commistione» tra quelle che erano tradizionalmente considerate “due culture” separate, quella tecnico-scientifica e quella umanistica: l'idea «di inviare i poeti e i pittori (quali rappresentanti di un versante culturale che era stato fino a quel momento refrattario nei confronti della tecnologia) nei

⁷¹ E. Tadini, *Il «designer» sarà il nuovo demiurgo*, in «Il Mercurio», anno I, n. 25, 13 novembre 1953, pp. 19-20.

⁷² E. Tadini, *Migrazione giornaliera*, in «Il Mercurio», anno II, n. 16, 16 aprile 1955, pp. 67-68.

⁷³ L'articolo di Tadini esce in un numero speciale della rivista, intitolato *Milano com'è*, dove accanto alla sua firma compaiono anche quelle di altri intellettuali, interpellati sui vari aspetti della vita sociale e culturale della città (tra gli altri, Titta Rosa, Crepax, Sinisgalli, Ferrata).

⁷⁴ E. Tadini, *I capitecnici*, in «Civiltà delle macchine», anno II, n. 1, gennaio 1954, pp. 34-36.

⁷⁵ E. Tadini, *Ritorno alla S. Eustachio*, in «Civiltà delle Macchine», a. IV, n. 5, 1956, pp. 50-52; poi in *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957* a cura di V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1988; poi in *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle macchine» (1953-1957)*, a cura di G. Lupo, G. Lacorazza, Avagliano, Roma 2008, pp. 131-134; poi in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti, G. Lupo, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 134-137.

⁷⁶ E. Tadini, *Dalmine*, in «Civiltà delle macchine», anno V, n. 1, gennaio 1957, pp. 49-51.

⁷⁷ Sulla stessa rivista escono anche *Precisione. Quasi una ninfa sfuggente* (n. 4, 1954, p. 51- 54) e *Strumenti in evoluzione* (n. 3, 1957, pp. 46-48).

luoghi dove si concretizzava il lavoro industriale»⁷⁸ rispondeva proprio a questa logica. Tadini, come Quasimodo, Prisco o Gadda, è una delle “cavie” di questo esperimento di dialogo e confronto – quello marxista tra struttura e sovrastruttura – che in quegli anni cominciava a occupare i dibattiti circa l’impegno degli intellettuali. La stessa esigenza di confronto che aveva spinto, nello stesso periodo, uno scrittore come Ottiero Ottieri a trasferirsi a Milano per «correre al centro, al cuore, della struttura popolare ed economica che stavo imparando sulla carta, di toccare con le mani la leva della rivoluzione classista: il proletariato industriale del nord»⁷⁹. Ancora non è cominciata la stagione dei romanzi industriali, di cui proprio Ottieri sarà protagonista con *Donnarumma all’assalto* (1959), né «Il Menabò» di Vittorini e Calvino (invero, di là da venire) ha ancora istituzionalizzato il tema *Letteratura e industria* (a cui fu dedicato il numero 4), ma già dalla metà degli anni Cinquanta s’impone da più parti l’esigenza di sfatare la «teoria dei mondi inconciliabili»⁸⁰. Mentre un poeta come Caproni dichiara il proprio disagio di fronte a un universo inesplorato che impone all’uomo di lettere di «buttare a mare, definitivamente, il dizionario» (*Un poeta in visita ai cantieri dell’Ansaldo*), Tadini, per parte sua, si concentra sul “paesaggio” della fabbrica e dichiara una certa ammirata soggezione per un contesto in cui la gerarchia dei ruoli sembra stabilirsi «con una logica armonica, nel suo aderire nel modo più vitale allo sviluppo di una attività» e dove si afferma non l’alienazione dell’uomo nei confronti della macchina, bensì la sua «potenza» nel servirsene:

L’uomo non è affatto ridotto al ruolo di inerte “ingranaggio”, ma conserva tutta la sua carica di individuo che pensa e agisce. Si può anzi dire che quanto più imponente si rivela in un reparto la presenza dei mezzi meccanici, tanto più intensamente si ha la sensazione della potenza attiva degli uomini che se ne servono⁸¹.

Con la fine del 1953, inoltre, era iniziata per Tadini quella che sarà la collaborazione più ricca e costante di questo periodo. Si tratta di «Cinema nuovo», rivista fondata l’anno

⁷⁸ G. Lupo, *Introduzione. Il luogo delle “due culture”*, in *L’anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)*, a cura di G. Lupo, G. Corazza, Avagliano, Roma 2008, p. 6.

⁷⁹ O. Ottieri, in *La generazione degli anni difficili (V)*, a cura di E. Antonini, R. Palmieri, in «Il Paradosso», n. 22, aprile-giugno 1960, p. 20.

⁸⁰ G. Lupo, *Introduzione. Il luogo delle “due culture”*, cit., p. 5.

⁸¹ E. Tadini, *I capitecnici*, cit., pp. 34-36.

prima da Guido Aristarco, che, con l'aiuto di un gruppo di stretti collaboratori, si era proposto di rinnovare la critica cinematografica, di «rifare il mondo»⁸² a partire da una concezione di “realismo critico” mutuata direttamente dalle teorie estetiche del Lukács più ortodosso. In questa sede Tadini trova al lavoro tanti amici e compagni di discussioni (del Buono, Giglio, Bianciardi), ma soprattutto trova l'occasione per mettere a frutto la giovanile passione per il cinema, che non lo abbandonerà mai e di cui anzi riconoscerà sempre la forte influenza⁸³: l'1 novembre 1953 inaugura così una rubrica intitolata *Letterati al cinema*⁸⁴, che porterà avanti per sei puntate (fino al maggio 1954). Come recita l'occhiello di presentazione, si tratta di «uno studio in cui Emilio Tadini intende considerare le diverse reazioni della cultura italiana di fronte al fenomeno cinematografico». La profonda cultura letteraria viene così messa a frutto per ricostruire e valutare un preciso momento della storia culturale italiana. Passano in rassegna «L'interesse leale di *La Voce*; l'ignoranza violenta di *Lacerba*; la sufficienza distratta de *La Ronda*» oppure le concezioni barocche di D'Annunzio e del futurismo marinettiano⁸⁵, ma anche lo stuolo di detrattori che si schierarono contro l'introduzione del sonoro nella proiezione, che avrebbe privato il film della sua purezza figurativa: attraverso questi e altri passaggi, lavorando come filologo e interprete, Tadini racconta la difficoltà con cui gli intellettuali italiani misero a fuoco il fenomeno, estetico e tecnologico, del cinematografo. Pur favorito da uno sguardo *ex post* (a partire dal dopoguerra il cinema si era insediato a pieno titolo tra le espressioni artistiche più prestigiose della cultura italiana), di fronte al quasi sistematico rifiuto dei cosiddetti *Apostoli del cattivo gusto*⁸⁶, comincia allora a trapelare l'insofferenza del critico, che si ribella al passatismo e soprattutto al formalismo tipici di certa cultura ufficiale italiana, dimostratasi incapace di riconoscere le possibilità di lavorare sul reale che il cinema (soprattutto dopo il passaggio al sonoro) aveva aperto:

Gli uomini di cultura italiani reagiscono al parlato proprio perché lo considerano un elemento che avrebbe resa sempre più concreta la necessità per il cinema di

⁸² Cfr. G. Aristarco intervistato in P. Corrias, *Vita agra di un anarchico*, cit., p. 69.

⁸³ «Il cinema mi ha molto influenzato, non tanto un certo film quanto proprio certe qualità formali»; cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XLIV. Anna Modena addirittura considera il cinema, nell'attività dell'artista, come «lo spartiacque tra letteratura e pittura»; cfr. A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 45.

⁸⁴ La rubrica riprende il nome di un fascicolo di «Solaria» dedicato proprio allo stesso tema.

⁸⁵ Cfr. *Letterati al cinema. Prime reazioni*, in «Cinema nuovo», a. II n. 22, 1 novembre 1953, pp. 264-265.

⁸⁶ Cfr. E. Tadini, *Gli apostoli del cattivo gusto*, in «Cinema nuovo», a. II, n. 25, 15 dicembre 1953, pp. 361-362.

lavorare sul reale [...]. Lo considerano una tara nel linguaggio cinematografico, inteso come mezzo della “pura fantasia” di un irrealismo comodo e cedevole»⁸⁷.

Per «Cinema nuovo» Tadini realizza anche una serie di fotodocumentari, un tipo di servizio, ricorda Anna Modena, che Aristarco rivendicava come propria “invenzione”⁸⁸. Gli scenari esplorati sono i più disparati, dalla *Terra di Lorca*⁸⁹, viaggio nei luoghi del poeta amato in gioventù da Tadini e dimenticato dalla «silenziosa Spagna franchista», all’*Operaio del porto*⁹⁰, dove, recuperando lo spirito d’indagine dei testi per «Il Mercurio», Tadini racconta una Genova in cui si lavora ancora tra le macerie della guerra⁹¹. Anche in questo caso, nonostante il lavoro di reporter lo allontani dalle consuete lande letterarie, Tadini non perde occasione per mettere a frutto la propria esperienza in funzione dei propri specifici interessi, per esempio confrontandosi con questioni di realizzazione e composizione narrativa di testi che coniugassero alla scrittura anche l’apparato fotografico.

La collaborazione a «Cinema nuovo», nelle sue varie forme, rappresenta così nell’apprendistato di Tadini una tappa fondamentale. Pur tra gli ineludibili vincoli “tematici” e l’ingenuità di alcune considerazioni, nei due anni di attività su queste pagine e proprio grazie al confronto diretto con l’estetica del cinema, Tadini porta a maturazione alcune riflessioni già intraprese in altri campi. In particolare il cinema fornisce la conferma definitiva della necessità di lavorare alla ricerca di uno stile che sappia riprodurre la mescolanza di livelli e toni con cui la realtà si mostra: era ciò che di eccezionale Tadini riconosceva nelle comiche mute, espressioni per certi versi ancora “rudimentali” eppure già capaci di riprodurre quell’intreccio di tragico e ridicolo che è la vita umana⁹²; era ciò che lo aveva letteralmente folgorato nella lettura della poesia di Pound ed Eliot così come nella prosa di Joyce e Faulkner. A proposito dei due poeti americani Tadini parlò di «fusione di lingua a molti livelli cosa che poi ho cercato di applicare nella poesia, nella letteratura, nella pittura, una lingua che fosse una lingua contaminata, non autoreferenziale, ecco una scelta fondamentale di quel momento».

⁸⁷ E. Tadini, *Si schierarono contro le parole*, in «Cinema nuovo», a. II, n. 26, 31 dicembre 1953, p. 404.

⁸⁸ Cfr. A. Modena, *A lunghi passi dentro la realtà*, cit., p. 161.

⁸⁹ E. Tadini con C. Cisventi, *La terra di Lorca. I fotodocumentari di Cinema nuovo*, in «Cinema nuovo», anno III n. 49, 25 dicembre 1955, pp. 417-424.

⁹⁰ E. Tadini con C. Cisventi, *L’operaio del porto. I fotodocumentari di Cinema nuovo*, in «Cinema nuovo», anno IV, n. 58, 10 maggio 1955, pp. 337-344.

⁹¹ Gli altri fotodocumentari sono *Cronaca della Bassa*, con C. Cisventi, (n. 39, 15 luglio 1954), *Le invase*, con C. Samugheo (n. 50, 10 gennaio 1955) e *Policewoman* (n. 68, 10 ottobre 1955).

⁹² Cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XLIV.

Discorso simile per la prosa di Faulkner, erede in questo del Joyce dell'*Ulysses*: nello scrittore americano Tadini riconosceva «una scrittura assolutamente introvabile nella lingua letteraria italiana, corretta sempre dalla poesia anglosassone con la sua contaminazione dei livelli»⁹³. Sensazioni simili avrebbe suscitato, di lì a qualche anno, la lettura di un altro campione dello sperimentalismo novecentesco:

Céline l'ho scoperto una volta che ho fatto un viaggio a Parigi con Dario Fo [...] comprai un'edizione tascabile di un romanzo di Céline e me lo lessi furiosamente tutto in un giorno. Fu una rivelazione molto importante. Se ci penso le cose che mi hanno colpito di più sono state certe figure letterarie o dipinte più che i discorsi sulla pittura. Poi entrano in gioco fattori molto diversi: basta leggere per esempio la *Divina commedia* per capire tutto quello che la lingua italiana avrebbe potuto essere e non è mai stata, e torniamo così al discorso sulla contaminazione delle lingue⁹⁴.

In questi anni Tadini matura una convinzione che non lo abbandonerà più: qualsiasi rappresentazione artistica che si voglia definire realista, nel senso più ampio del termine, non può in alcun modo prescindere dalla riproduzione dell'altimetria variabile della realtà. Una legge che dev'essere ritenuta valida tanto per la parola letteraria, quanto per l'espressione pittorica.

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, infatti, Tadini ha già cominciato a praticare più attivamente la pittura, sia in veste di critico, sia come artista.

L'incontro con la pittura avviene in modo abbastanza strano, frequento il *Jamaica*, frequento lì dei pittori, vado negli studi, e forse è un po' lì che mi viene voglia di dipingere. [...] la materialità di questi strumenti della pittura mi ha sempre preso molto. Entro in contatto con quello che era il moderno della pittura per i giovani pittori di quegli anni, Picasso e *Guernica*, l'avevano tutti in tasca: discorso politico, discorso moderno sulla lingua...⁹⁵

⁹³ *Ivi*, pp. XX-XXI.

⁹⁴ *Ivi*, p. XXII.

⁹⁵ *Ivi*, p. XIX.

Guernica appare come la risposta a tutti gli interrogativi sull'arte e sul suo ruolo nella nuova società del dopoguerra. Nel 1946 era nato addirittura il movimento «Oltre Guernica», fiancheggiato dal Partito Comunista, che proprio ispirandosi all'opera di Picasso, e più in generale spaziando tra realismo, cubismo e astrattismo, cercava di porre le basi per la fondazione di un'arte moderna, sostenitrice di una realtà finalmente rinnovata. Ebbe vita breve e il suo manifesto, firmato tra gli altri da Ajmone, Bergolli, Dova, Morlotti, Testori, Piccoli, Peverelli, venne presto osteggiato dallo stesso PCI, in nome di un richiamo all'ortodossia fattosi più stringente dopo la sconfitta alle elezioni del 1948. Dalle file di quello schieramento, però, partirono percorsi destinati ad approdare alle più moderne tendenze dell'arte degli anni Cinquanta e Sessanta – informale, arte spaziale, concretismo, nuova figurazione –, con nuovi maestri, come Bacon, Pollock, Giacometti, pronti ad affiancarsi al magistero picassiano. L'epicentro di questo fermento è ancora una volta Milano, Brera, il bar Giamaica (ma anche la trattoria delle sorelle Pirovini)⁹⁶.

Vengo da una stagione di cultura in cui tutto contava per tutti, e la circolazione di idee, esperimenti, sollecitazioni era frenetica e fertile. Poi non è stato più così. Ma gli anni Cinquanta e i primi Sessanta hanno stabilito una cultura comune che ha fruttato prima e al di là delle discipline⁹⁷.

In questo ambiente Tadini matura una naturale disponibilità alla pittura: la sua formazione è letteraria, ma trova appoggio in un fondo di cultura condivisa che unisce artisti e scrittori, registi e filosofi, senza distinzione di discipline e competenze. Da lì si determina una formazione aperta, che in qualche modo predispone Tadini ad avvertire le potenzialità del mezzo artistico, e nello specifico la sua capacità di dar vita a una rappresentazione dell'uomo e del mondo profonda e precisa tanto quanto quella poetica o narrativa. O forse superiore. Perché inizialmente la pittura sembra aprire uno spazio a quella dimensione civile e collettiva che la scrittura dimostrava già in crisi, come si è visto. Con Picasso, infatti, Tadini scopre la possibilità di coniugare un grande sperimentalismo delle forme con il più radicale impegno politico, in un legame con la

⁹⁶ Una curiosa e triste coincidenza vuole che Jolanda Pirovini, detta mamma Lina, sia morta lo stesso 24 settembre 2002 in cui è scomparso Emilio Tadini; cfr. L. Sotis, *Addio a Jolanda, la cuoca degli artisti*, in «Corriere della sera», 27 settembre 2002.

⁹⁷ Cfr. E. Tadini in F. Gualdoni, *Brani da una conversazione*, Milano 21 novembre 1996, in *Tadini. Il ballo dei filosofi*, catalogo della mostra tenutasi a Fano, gennaio-febbraio 1997.

propria epoca su cui agisce «una spinta che era insieme stilistica, storica ed esistenziale»⁹⁸. Presto anche questa illusione cadrà, ma rimarrà intatta, come sul versante letterario, la consapevolezza che l'elaborazione delle forme è il primo passo per un intervento efficace sul mondo. Lavorare sul linguaggio, sullo stile, sulle strutture dev'essere un modo per avvicinarsi alla realtà, non per farne astrazione. Questa lezione, che si avvicina a quell'idea di «critica delle forme» abbozzata nel saggio su Lukács, rimarrà impressa nella memoria di Tadini: non solo, infatti, la recupererà pochi anni dopo, nel 1963, per fondare il suo discorso teorico circa l'*Organicità del reale*, ma proverà anche a declinarla nei termini della propria attività letteraria.

Per dar seguito a questo interesse Tadini, che nel frattempo si è sposato con Antonia Perazzoli (1954), comincia a proporsi come critico d'arte, sia attraverso l'allestimento e la curatela di mostre ed esposizioni, sia con brevi articoli su riviste non specializzate, in cui dimostra una notevole abilità divulgativa e grande capacità di spaziare dall'attualità più stringente ai temi e ai riferimenti più classici del discorso artistico. Prima su «Settimo giorno», settimanale diretto da Pietrino Bianchi, a cui collabora tra il 1958 e il 1959, e poi, soprattutto, su «Successo», mensile fondato da Arturo Toffanelli nel 1959 e dedicato agli «affascinanti temi della civiltà industriale», Tadini affina la tecnica del giornalista culturale. Per «Successo», a cui collabora ininterrottamente per nove anni, firmando più di 150 articoli, Tadini cura una rubrica d'arte, nobile eccezione all'interno di una rivista di settore⁹⁹. I suoi articoli sono dedicati talora alla definizione di profili critici di artisti contemporanei italiani (Fontana, Peverelli, Morlotti, Romagnoni, Schifano) o di grandi esponenti dell'arte occidentale che saranno, come lo stesso Ernst, riferimenti e fonti d'ispirazione per la sua stessa attività pittorica, da Matta a Dix, da Bacon a Sutherland; altre volte, però, Tadini mette i panni del cronista o del militante e commenta le novità, le nuove tendenze, racconta le grandi manifestazioni nazionali e internazionali, che marcano gli orientamenti dell'arte contemporanea: la presentazione di una mostra, la recensione di una pubblicazione di particolare rilievo, la segnalazione della visita di un artista internazionale oppure di un interessante dibattito che si sta svolgendo altrove sono gli spunti d'occasione che gli consentono di sviluppare, pur

⁹⁸ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in «Il Menabò 5», Einaudi, Torino 1962; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 115.

⁹⁹ La collaborazione si interromperà quando, nel maggio 1967, Toffanelli decide di inaugurare la “Nuova serie” di «Successo»: la rivista concentra la propria attenzione sulle questioni dell'industria e della produzione italiane, unendo rigore del contenuto e chiarezza comunicativa, ma restringendo immancabilmente gli orizzonti. La sezione dedicata all'arte viene così, per imposizione o per comune accordo, soppressa definitivamente.

entro il contesto prioritariamente informativo di simili articoli, una propria riconoscibile posizione critica.

La collaborazione con «Successo», iniziata quando stava muovendo i primi passi da pittore, si chiude nel 1967, quando la sua carriera artistica sembra ormai definitivamente avviata. Si può allora osservare come questi articoli rappresentino per Tadini un modo per mettere alla prova concretamente le ipotesi teoriche che in altre sedi vengono elaborate in termini più approfonditi, ma siano anche un'occasione per confrontarsi direttamente con i temi e le novità della cronaca artistica del tempo.

Parlando dell'opera degli altri, Tadini comincia a definire quelle che saranno le principali direttrici di una poetica: si trovano, ad esempio, le prese di posizione contro «le facili seduzioni di un ottuso misticismo o di una vuota astrazione»¹⁰⁰ dell'arte informale, dalla quale egli cerca di “allontanare” l'opera di quei grandi maestri, come Mirò o Ernst, che hanno trovato le loro ragioni espressive in una liberazione integrale dalle logiche figurative e nell'apertura anche al furore dell'irrazionale, ma non per sprofondarvi, bensì per portarlo alla luce della rappresentazione¹⁰¹. Allo stesso modo, a fondare criticamente l'elogio dell'opera di Kurt Schwitters è quell'intenzione di mostrare le infinite possibilità espressive di ogni frammento di materia integrato in un complesso di relazioni¹⁰² che risulta uno dei caratteri fondanti della “poetica delle relazioni” elaborata in quegli stessi anni. La fedeltà a una simile posizione fa sì, inoltre, che il confronto con la *pop art*, avviato in occasione della XXXII Biennale di Venezia, produca un iniziale rifiuto da parte di Tadini, che bolla il movimento americano come «falsa avanguardia»¹⁰³, in quanto animato da una carica reazionaria, evidente nella «celebrazione lenta e un po' ottusa di quelli che sono i luoghi comuni della visione»¹⁰⁴: la pittura *pop* prende atto del reale, ma non è in grado di elaborarlo, e in questo modo non lascia spazio ad alcuna ambiguità, ad alcuna sorpresa, celebrando l'oggetto per se

¹⁰⁰ E. Tadini, *Il ritorno dei surrealisti*, in «Successo», a. II, n. 2, febbraio 1960, pp. 4-6.

¹⁰¹ Basti leggere: «Ma Mirò non si è mai dedicato alla professione del disordine, non ha mai amministrato l'irrazionale in una serie di accademiche allusioni visive, non ha mai anteposto la pura materia pittorica alla struttura del racconto»; cfr. E. Tadini, *La lunga favola di Joan Mirò*, in «Successo», a. V, n. 6, maggio 1963, p. 108-114.

¹⁰² «Ha voluto mostrare come proprio nelle “zone morte” della frenetica circolazione dei consumi possa vivere ed agire un'infinita molteplicità di elementi espressivi, di valori che possono essere reintegrati in un significato»; cfr. E. Tadini, *I rifiuti della società*, in «Successo», a. VI, n. 5, maggio 1964, p. 113. Ma cfr. anche E. Tadini, *Il lungo viaggio di Max Ernst*, in «Successo», a. III, n. 5, maggio 1961, p. 156.

¹⁰³ E. Tadini, *La falsa avanguardia*, in «Successo», anno VIII, n. 5, maggio 1966, p. 105.

¹⁰⁴ E. Tadini, *Sincerità e finzione alla XXXII Biennale*, in «Successo», a. VI, n. 7, luglio 1964, pp. 110-111

stesso e non alla luce della rete di rapporti entro cui esso assume il proprio significato¹⁰⁵.

Quasi volesse continuamente mettere alla prova le categorie e il lessico di un discorso critico in via di consolidamento, Tadini sembra prendere in considerazione l'opera dei colleghi sempre e solo alla luce della rispondenza ai connotati principali di quello che definirà «realismo integrale»: è quanto succede ad esempio in un articolo dedicato all'*Ultima pittura di Matta*, dove l'opera recente dell'artista cileno viene giudicata fredda e sterile perché «il rapporto tra la figura e lo spazio è stato eccessivamente semplificato in una collocazione neutra e scarsamente significativa della figura sullo sfondo»¹⁰⁶. La capacità di risolvere attivamente e organicamente la struttura di rapporti tra figura e spazio è d'altra parte il presupposto imprescindibile di quella declinazione narrativa della pittura che è al centro del rinnovamento operato in Italia dagli interpreti della cosiddetta «nuova figurazione».

D'altra parte, proprio sui pittori a sé più vicini, sia biograficamente che artisticamente, Tadini conduce a quest'altezza il discorso più interessante, perché condotto su un doppio binario, affiancando cioè ai numerosi articoli per «Successo» i testi critici per presentazioni e cataloghi di mostre. Osservando in parallelo questi due lavori, realizzati a due diversi livelli analitici, ci si accorge di come Tadini cerchi di portare avanti con coerenza un progetto di mappatura critica di quello che per lui è il movimento più significativo e fertile della pittura italiana contemporanea.

Quelli compresi tra la fine dei Quaranta e l'inizio di Sessanta sono anni di rimescolamento delle estetiche: c'è il neorealismo sostenuto da Renato Guttuso, legato a un'interpretazione marxista, quindi naturalista, della realtà; poi c'è la risonanza dei movimenti d'oltre confine – dall'Ecole de Paris, con la sua *koinè* post-cubista, all'espressionismo astratto americano ed europeo –, che dimostrano un rapporto più disinvolto con la realtà e forniscono una sponda alla nascita di nuovi gruppi e tendenze in Italia. Se i maestri delle avanguardie storiche – Klee, Picasso, Ernst, Mirò – sono divenuti ormai un riferimento costante per tutta la pittura del dopoguerra, tra i movimenti nuovi (e prima della grande ondata della *pop art*) è in special modo l'Informale a influenzare profondamente l'orientamento di molti giovani pittori, che cercano una reazione al moralismo dogmatico del realismo zdanoviano e la trovano

¹⁰⁵ Cfr. E. Tadini, *Processo alla pop-art*, in «Successo», a. VI, n. 3, marzo 1965, p. 91.

¹⁰⁶ Cfr. E. Tadini, *L'ultima pittura di Matta*, in «Successo», febbraio 1963, a. V, n. 2, p. 130.

nell'«abbandono lirico» promosso dall'arte astratta¹⁰⁷. In particolare, il cosiddetto “Gruppo degli Otto”, formatosi attorno alla figura del critico e storico Lionello Venturi, promuove un impegno artistico che si rivolga alle forme prima che ai contenuti. Un principio che avrebbe sicuramente trovato concorde anche Tadini, se alla base di tale astrattismo non ci fosse stato un rifiuto sistematico della rappresentazione figurativa e la sostanziale prevaricazione dell'elemento materico su quello formale¹⁰⁸: caratteri non accettabili per chi sosteneva la necessità di una liberazione della ragione, che avesse però come orizzonte costante la «globale concretezza organica dell'uomo»¹⁰⁹.

Contro l'abbandono all'estetica “misticheggiante” dell'espressionismo astratto e contro qualsiasi tentativo di ripristinare un naturalismo pittorico ormai inattuale, alcuni giovani artisti (in prevalenza pittori) intraprendono un percorso di rinnovamento incardinato sull'elaborazione di quella che Tadini definisce «una nuova struttura dell'immagine»¹¹⁰. Valerio Adami¹¹¹, Alik Cavaliere¹¹², Alfredo Chighine¹¹³, Gianni Dova¹¹⁴, Bobo Piccoli¹¹⁵, Bepi Romagnoni¹¹⁶, Guido Somaré¹¹⁷: sono gli interpreti principali di questo movimento che, pur comprendendo tecniche e stili differenti («Vogliono tutti raccontare qualcosa e raccontarlo in modo nuovo: ma ognuno di loro lo fa secondo una natura e una cultura personalissime, in piena libertà»¹¹⁸), si fonda su un comune «atteggiamento» di fondo nei confronti della realtà e del modo di rappresentarla. Per Tadini questo movimento si integra coerentemente in una prospettiva di *longue durée* che ha origine proprio con la rivoluzione delle forme realizzata dai movimenti d'avanguardia, come il

¹⁰⁷ Cfr. E. Tadini, *Organicità del reale*, cit., p. 18.

¹⁰⁸ Cfr. R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze. 1789-2006*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 389-394. Tadini parlò del «peso ottuso di una materia astratta e onnipotente»; cfr. E. Tadini in *Possibilità di relazione: Adami, Aricò, Bendini, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Romagnoni, Ruggeri, Scanavino, Strazza, Vacchi, Vaglieri*, tenutasi presso la Galleria L'Attico di Roma (dal 25 maggio 1960), a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Galleria L'Attico stampa, Roma 1960.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ E. Tadini, *Sincerità e finzione alla xxxii Biennale*, cit.

¹¹¹ Cfr. Valerio Adami, Galleria del Naviglio, Milano 1959; *Adami*, Galleria d'arte moderna La Polena, Genova 1964.

¹¹² Cfr. Alik Cavaliere. *Giochi proibiti*, Galleria Bergamini, Milano 1959; *Alik Cavaliere, Disegni per una scultura*, Galleria del Disegno di Milano, Archeotipografia di Milano S.P.A., Milano, 1961.

¹¹³ Cfr. *Alfredo Chighine: alla Saletta*, E. Bassi e nipoti, Modena, 1956; *Alfredo Chighine. 12 opere*, Ed. Il Milione, Milano 1958.

¹¹⁴ Cfr. *Gianni Dova: disegni nudi*, Galleria del Disegno, Milano 1959; *Gianni Dova*, Galleria del Cavallino, Venezia 1961; *Gianni Dova*, Galleria Michaud, Firenze 1962.

¹¹⁵ Cfr. *Piccoli*, Galleria d'arte Galatea, Torino 1964.

¹¹⁶ Cfr. *Bepi Romagnoni, tempere e disegni*, Galleria d'Arte Salone Annunciata, Milano 1960; *Mostra personale del pittore Romagnoni: serie 1961*, Galleria Bergamini, Milano 1961; *Mostra personale del pittore Romagnoni*, Galleria Bergamini, Milano 1962; *Bepi Romagnoni: un giovane maestro della pittura contemporanea*, Bruno Alfieri, Venezia, 1966.

¹¹⁷ Cfr. *Somaré*, Galleria dell'Ariete, Milano 1960.

¹¹⁸ E. Tadini, *La nuova figurazione*, in «Successo», gennaio 1963, a. v, n. 1, p. 128.

surrealismo e il cubismo, a cui tanti articoli dedica in questi stessi anni: la «nuova figurazione non può prescindere dunque da quella che è stata la rivoluzione pittorica del nostro tempo: anzi, deve portarla avanti, deve svilupparne e integrarne i temi più importanti»¹¹⁹. Nella prospettiva di una tradizione sperimentale continua e conseguente, a guidare il rinnovamento sarà un principio fondamentale che, significativamente, può essere «applicato nella pittura come nella poesia, nella narrativa come nella musica», ovvero «il principio che stabilisce la necessità di rappresentare un'immagine dell'uomo complessa e organica, rifiutando l'impossibile contrapposizione tra spirito e materia, abolendo una astratta gerarchia delle forme e una convenzionale inerzia delle dimensioni in cui quelle forme si muovono ed esistono»¹²⁰.

Nell'opera di Alfredo Chighine questo principio rappresentativo viene declinato nei termini di una «specie di “coscienza del tempo” che deforma (o si dovrebbe dire “dà in vera forma”) gli aspetti dei suoi paesaggi»¹²¹, secondo una formula che tradisce già esplicitamente l'ispirazione fenomenologica della posizione critica di Tadini. Valerio Adami trova un contatto fecondo con la realtà attraverso un lavoro di disintegrazione interna delle figure, che gli permette di sfuggire ai rischi di un espressionismo superficiale e tendente all'astratto: le sue figure non si riducono a simboli, «non sono tanto le tracce inerti di un gesto raccontato: vogliono piuttosto essere le rappresentazioni della complessità reale di un fatto, di un personaggio, che esiste solo nella serie dei suoi gesti, nel suo fare e farsi»¹²². E Adami, alla cui opera Tadini si dimostra particolarmente attento sia come critico che come pittore, riesce a realizzare questa complessità attraverso la forza unificante del disegno, di un segno che permette la metamorfosi di valori e materia¹²³. L'amico Bepi Romagnoni (la cui prematura scomparsa Tadini ricorderà proprio sulle pagine di «Successo»¹²⁴) dimostra invece «una ostinata vocazione per una pittura antropomorfa»¹²⁵ carica di fisicità ed emotività, di forza interiore ed esteriore, che supera i rischi di un «panico “movimento vitale”» (ovvero, ancora, il rischio del misticismo informale) ribaltando l'aggressività delle forme in capacità di azione e reazione. Nella pittura di Guido Somarè, animatore insieme al fratello Sandro di uno dei salotti più frequentati della Milano di quegli anni, quella che

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ E. Tadini in *Alfredo Chighine. 12 opere*, Ed. Il Milione, Milano 1958.

¹²² E. Tadini in *Valerio Adami*, Galleria del Naviglio, Milano 1959.

¹²³ Cfr. E. Tadini in *Adami*, Galleria L'Attico, Roma 1965.

¹²⁴ E. Tadini, *Ricordo di Romagnoni*, in «Successo», settembre 1964, a. VI, n. 9, p. 108.

¹²⁵ E. Tadini in *Romagnoni*, Galleria Bergamini, Milano 1961.

apparentemente sembra una «impassibile registrazione del reale, di una possibilità del reale», si rivela invece l'articolata composizione di un «grande racconto», intriso di «un'emozione assorta e rarefatta», che fa parlare Tadini di «una “metafisica” rappresentata con elementi reali»¹²⁶. La scultura di Alik Cavaliere, invece, si propone di scoprire «come un semplice fatto reale si riveli per natura disposto in una serie complessa e organica di rapporti», che non sono formali (ovvero non si dispongono come variazioni di un tema), ma sono piuttosto “passaggi”: l'arte di Cavaliere si mostra cioè non come prodotto, ma come processo in atto, con tutta la drammaticità che ne risulta¹²⁷.

Coscienza del tempo, complessità del reale, racconto, rapporti organici: questi termini vanno a comporre una vera e propria *koinè* che, a partire dagli sparsi interventi su singoli artisti e opere, permette a Tadini di definire i contorni di una coerente proposta teorica e poetica. Una proposta che, sotto la definizione di «realismo integrale», trova la sua prima formulazione esplicita e concreta in un testo destinato al catalogo di una grande mostra del 1960, a metà quindi di questo ricco percorso critico realizzato da Tadini.

All'inizio degli anni Sessanta, infatti, una serie di esposizioni collettive prova a tracciare i contorni di quelli che si preannunciano come i futuri orientamenti della pittura italiana («una ricerca che [...] ci si offre come possibilità di storia in avvenire», scrive Enrico Crispolti¹²⁸) e a mostrare compatto, spesso anche oltre l'evidenza, il fronte di quanti in nome di una determinante «scelta culturale»¹²⁹ cercano una via di reazione equidistante dal realismo e dall'arte astratta, attraverso un rinnovamento degli strumenti “linguistici”. In questo schieramento Tadini figura ancora in veste di critico, per quanto abbia già incominciato a dipingere “pubblicamente”: il suo più grande sforzo è dedicato a definire metodo e ispirazione “poetica” di una «linea di resistenza interna»¹³⁰ composta da autori di cui già in altre sedi si era occupato. La collettiva *Possibilità di relazione*, aperta alla Galleria L'Attico di Roma nel maggio 1960, arriva così a marcare

¹²⁶ E. Tadini, *Metafisica di Somaré*, in «Successo», a. v, n. 3, marzo 1963, p. 123.

¹²⁷ Cfr. E. Tadini in *Alik Cavaliere. Giochi proibiti*, cit.

¹²⁸ E. Crispolti, *Una possibilità di relazione?*, in *Possibilità di relazione*, cit.

¹²⁹ E. Tadini, *L'organicità del reale*, cit., p. 18.

¹³⁰ Così Enrico Crispolti, nel 1970, rivedeva l'attività teorica e artistica di quel gruppo, che aveva saputo innestarsi nel tessuto culturale italiano, ma conservando sempre un'estrema consapevolezza del contesto internazionale; cfr. E. Crispolti, in *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, catalogo della mostra tenutasi presso il Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti di Ferrara (8 novembre – 8 dicembre 1970), Siaca, Ferrara 1970.

un discrimine decisivo in questo campo e vede affermarsi proprio la linea interpretativa avanzata da Tadini. La rassegna, curata da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi e dallo stesso Tadini, rappresentava il primo tentativo di comporre in un quadro teorico articolato e coerente le più originali linee di ricerca orientate a un «realismo esistenziale»¹³¹ dagli spiccati «interessi relazionistici», una ricerca mirata a «ritentare in termini inediti la possibilità di una implicazione costruttiva dell'uomo nella vicenda esistenziale»¹³². Comune a tutti, lo si è visto, era la percezione della necessità di un rinnovamento delle forme che reagisse alla «cronaca sommaria del realismo riproduttivo»¹³³, e che sapesse reperire i propri strumenti anche entro quell'orizzonte informale che pure era rifiutato in nome di un «ottenebrato misticismo» che «si illude di toccare le “pure forze”, o qualcosa del genere, e si sprofonda negli elementi inerti e indifferenti di un linguaggio impossibile»¹³⁴. Serviva un'arte capace di dare corpo a «una concezione veramente vitale della realtà»¹³⁵, a un tempo più precisa e più complessa; citando la lezione surrealista, Tadini sottolineava, in un altro testo del 1960, la necessità di «costringere all'azione una serie di “organi” inerte nel monotono funzionamento normale», di presentare il reale in forme nuove, di «[sovvertirne] la morfologia per ricomporla in un ordine insolito ma non per questo meno significativo»¹³⁶. A questo scopo, il recupero della figurazione diventava un passaggio decisivo in direzione di un potenziamento delle capacità rappresentative del *medium* pittorico. Attraverso la ricomposizione del mondo in forme e figure distinguibili, per quanto non sempre mimeticamente intuitive, l'espressione ripristinava la capacità dell'elemento iconico di rispondere a quell'«urgenza d'una ripresa da parte di certa arte dei suoi compiti illustrativi e narrativi»¹³⁷.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² A. Bandiera, *Da «Possibilità di relazione» ad «Alternative attuali»*, in *Alternative attuali: rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia: omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961*, a cura di A. Bandiera, E. Crispolti, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962.

¹³³ E. Tadini in *Alternative attuali*, cit.

¹³⁴ E. Tadini in *Possibilità di relazione*, cit. A proposito del ri-uso degli strumenti tecnici dell'orizzonte informale, Crispolti segnala a titolo esemplificativo il ricorso a un certo grafismo, trasformato tuttavia da elemento di registrazione psichica a strumento per sondare i rapporti fisici con ambiente e oggetti; cfr. E. Crispolti, in *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, cit.

¹³⁵ E. Tadini, in *Possibilità di relazione*, cit.

¹³⁶ E. Tadini in *Arte fantastica italiana: mostra antologica*, catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria Schwarz di Milano (1 ottobre – 31 ottobre 1960), Galleria Schwarz, Milano 1960.

¹³⁷ G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano, nuova edizione 1999, p. 94.

La cultura e l'arte contemporanea mettono in atto una sola, complessa situazione: quella della globale concretezza organica dell'umano. È questa presa di posizione che implicitamente e logicamente porta a superare ogni alternativa superficiale di "realismo" e di "spiritualismo" (o di "arte fantastica"): proponendo qualcosa che si potrebbe chiamare un *realismo integrale* nella cui sfera devono essere risolte in espressione tutte insieme le funzioni dell'uomo in ogni particolare momento della sua storia¹³⁸.

1.3. Il «realismo integrale», tra pittura e scrittura

Proprio con l'intervento scritto per il catalogo di *Possibilità di relazione*, Tadini s'impone come lucido teorico di questa nuova linea: la definizione di «realismo integrale» condiziona i discorsi di coloro che avevano organizzato insieme a lui la mostra romana e che, da differenti posizioni critiche, si rivolgevano al movimento carichi di attese. E non deve stupire la posizione assunta da Tadini. L'inizio degli anni Sessanta rappresenta per lui un vero punto di svolta: tutti i percorsi intrapresi nel decennio precedente giungono adesso a piena maturazione e danno vita a un passaggio di notevole produttività, sia a livello creativo che, come nei casi sopra menzionati, a livello critico e teorico.

Leggendo in parallelo il testo di presentazione a *Possibilità di relazione* e il breve saggio sulla scrittura di Joyce, affidato alla fine del 1960 alle pagine di «Inventario», dal titolo *Il tempo e il cuore*, si può osservare senza alcuna difficoltà come la riflessione genericamente poetica si dispieghi su entrambi i campi dell'espressione artistica senza soluzione di continuità, mettendo in primo piano una permeabilità reciproca tra discorso letterario e discorso pittorico che rimarrà una delle cifre dell'arte di Emilio Tadini. In entrambi i testi si nota l'emergere di un ideale rappresentativo fondato su una concezione «organica» della realtà, che trova convergenza appunto nella definizione di «realismo integrale». Tadini recupera dalla lezione lukacsiana la contrapposizione tra libertà della ragione e «distruzione della ragione» – riguardante tanto il formalismo quanto l'irrazionalismo dell'informale – per aprire a un campo di rappresentazione dove siano «risolte in espressione tutte insieme le funzioni dell'uomo in ogni particolare momento della sua storia»¹³⁹. Alla base è l'idea del «fatto» come una struttura che

¹³⁸ E. Tadini in *Possibilità di relazione*, cit.

¹³⁹ *Ibidem*.

sappia inserire e aprire la dimensione del tempo all'interno di quella dello spazio, in un flusso continuo di rapporti e valori.

Nella *verve* polemica con cui Tadini sferzava i critici che «hanno orrore del movimento reale che dà vita a un organismo come un positivista ateo dell'800 poteva avere orrore dell'anima»¹⁴⁰ non si può non leggere l'influenza che giocano sull'intellettuale temi come formattività, organicità, relazionismo, integralità dell'opera d'arte, moneta corrente nella discussione estetica di quegli anni. Enzo Paci¹⁴¹, Luigi Pareyson¹⁴², Jean-Paul Sartre¹⁴³, Maurice Merleau-Ponty¹⁴⁴, e nel campo letterario i teorici dell'*ecole du regard*: questi sono gli autori di riferimento per una riflessione filosofica ed estetica destinata in Italia a costruire una *koinè*, a metà strada tra lo sperimentalismo e quella che sarà la nuova avanguardia¹⁴⁵. E si tratta di un sostrato teorico che permette di muoversi con uguale dimestichezza tanto nel campo della pittura quanto in quello della scrittura. Da questo punto di vista, il lavoro del critico è sempre lo stesso, che abbia a che fare con una tela dipinta o con una pagina di romanzo.

Prendiamo un caso di critica d'arte. È difficile trovare un critico che non interpreti il cubismo come un nuovo sistema prospettico, come una specie di geometrizzazione totale dell'oggetto (e del personaggio) nello spazio. Quando si dovrebbero esaminare le ragioni profonde di un fenomeno così approssimativamente indicato, ci si avventura d'abitudine in una sconcertante tautologia: «I pittori cubisti volevano mostrare l'oggetto da tutti i punti di vista contemporaneamente». [...] Da parte loro i cubisti mi sembra invece «scomponessero» (mi riferisco soprattutto al loro primo periodo e a quello detto analitico) per attuare figuramente la contemporaneità del valore di tutte le relazioni sensibili e intime che costituivano per loro un nuovo personaggio. [...] Certi critici letterari (e certi scrittori in fase teorica) compiono oggi lo stesso errore

¹⁴⁰ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, in «Inventario», anno XV, n. 1-6, gennaio-dicembre 1960, p. 208.

¹⁴¹ E. Paci, *Tempo e relazione*, Taylor, Torino 1954; *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1957.

¹⁴² L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formattività*, Edizioni di filosofia, Torino 1954.

¹⁴³ J.P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), Mondadori, Milano 1958.

¹⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Bompiani, Milano 2003.

¹⁴⁵ Si pensi, a titolo esemplificativo, a Pier Paolo Pasolini, che per definire il tipo di realismo ricercato attraverso la scrittura dei suoi romanzi, e in particolare di *Una vita violenta*, ricorre alla formula di «oggettività integrale», definita dalla capacità di assumere insieme «quel realismo “di pensiero”, quell'asse ideologico, e, insieme, la superficie espressiva, immediata, violentemente fisica»; P.P. Pasolini, *La reazione stilistica*, in «Ulisse», XIII, 38, settembre 1960; poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 2294.

di quei critici d'arte. Dissezionano anatomicamente un cadavere letterario e trascurano l'esame del suo organismo vivente, dotato di moto e finalità¹⁴⁶.

Il medesimo esempio si trova anche nel testo per *Possibilità di relazione*, a segnalare la strettissima contiguità dei due campi di elaborazione teorica.

Al centro della creazione dell'opera d'arte si impone così la categoria del tempo, inteso non cronologicamente, bensì nella sua dimensione narrativa, «dimensione che si attua solo nell'essere occupata da una serie di accadimenti umani e nel suo integrarsi ad essi»¹⁴⁷. Solo per questa strada è possibile aprire il campo a «una concezione organica, che sia in grado di rivelare quali sono le forze che *tengono in vita* quel folto aggregato che è un personaggio»¹⁴⁸. In questo senso, il critico d'arte che provi a definire il cubismo come una nuova soluzione prospettica non è diverso dal critico letterario che si ostini a utilizzare il tempo esclusivamente come categoria atta a «rendere visibile un definito sviluppo psicologico»¹⁴⁹.

Come la critica d'arte viene in aiuto a Tadini mentre cerca di spiegare i criteri con cui è più opportuno affrontare l'interpretazione del testo letterario, allo stesso modo, quando vuole dare uno spessore critico alla sua idea di “integralità” dell'opera pittorica, fa ricorso all'idea del racconto, in quanto struttura in grado di tenere insieme i diversi aspetti di una realtà, di rappresentarla nelle sue sfaccettature, incardinandola contemporaneamente a uno schema di comprensione. Valerio Adami, per molti aspetti prossimo alla ricerca “poetica” di Tadini, affermava, in quello stesso catalogo: «Dipingere oggi è realizzare un racconto»¹⁵⁰. La tela si deve aprire alla dimensione narrativa del tempo: il suo contenuto viene inserito in un divenire eracliteo che rende il concetto di identità mobile e continuamente da contrattare. Così Carlo Sini traduce uno dei presupposti della filosofia di Enzo Paci: «di continuo siamo immersi in un mondo di complesse operazioni vitali, espressive e cognitive, delle quali ci sfugge quasi tutto»¹⁵¹. Un'arte che voglia essere fenomenologica (come voleva essere quella di Tadini) deve

¹⁴⁶ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, cit., pp. 208-209.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 209.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 212.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 209.

¹⁵⁰ V. Adami in *Possibilità di relazione*, cit.

¹⁵¹ C. Sini, *Incontri. Vie dell'errore, vie della verità*, Jaca Book, Milano 2013, p. 107. Una simile constatazione era alla base della concezione del mondo di Paci, che su quella costruiva poi la missione della filosofia fenomenologica: «Il regno anonimo delle operazioni che di continuo sfuggono allo sguardo è così il primo riferimento, da sempre ignorato, per una possibile fondazione dei saperi delle varie scienze», *Ibidem*; si vedrà più avanti in che modo la missione fenomenologica sia strettamente vincolata all'operazione espressiva propria dell'opera d'arte.

farsi carico di rappresentare anche questa porzione di realtà, che Merleau-Ponty rubricava nella dimensione del “non-senso”¹⁵².

Sulla tela, in Tadini come nei suoi compagni di strada, le figure appaiono deformi, ambigue, irriconoscibili: la realtà sembra accantonata a favore di un assurdo incomprendibile. Come Tadini scrisse a proposito della pittura di Adami, però, la deformazione non è arbitraria, bensì guidata dalla necessità di far emergere «la parte sommersa e invisibile»¹⁵³ del reale. Il disegno, apparentemente estraneo a ogni criterio di oggettività, cerca di spingere lo sguardo fino al punto in cui si producono quelle «conseguenze che hanno sull’inconscio le nostre abitudini visuali»¹⁵⁴. È questo l’“inganno” della nuova pittura figurativa: cose e personaggi vengono disintegrati, resi irriconoscibili perché aperti a «una movimentata complessità di rapporti nello spazio e nel tempo»¹⁵⁵. Bisogna riattivare il «potere progettante del pensiero»¹⁵⁶ e ricostruire le “relazioni” che ogni figura intrattiene con il contesto concettuale sottinteso (metafora), così come con il contesto figurale presente (metonimia): metamorfosi e spostamento diventano le nuove categorie d’interpretazione per quest’arte organica.

Come dimostrerà in maniera esemplare anche la costruzione di *Le armi l’amore*, l’opera d’arte non può pretendere di immortalare un soggetto nella frammentarietà di un istante senza tenere in considerazione tutti i piani spazio-temporali che a quell’istante sono connessi: «la figura umana e gli oggetti vengono visti e rappresentati non più come una serie di sostanze: ma come un aperto composto di fatti e relazioni. L’immagine viene risolta nella registrazione integrale dei suoi fatti, della serie dei suoi fenomeni»¹⁵⁷.

Per questo il cubismo e i suoi esiti più tardi, come *Guernica*, possono essere presi a modello di un’arte che costruisce nuove possibilità della forma. Per questo in letteratura viene eletta a modello l’opera di Joyce: l’«*Ulisse* manda in pezzi una cronologia esteriore in una completa attuazione dell’esistente»¹⁵⁸. Un “esistente” che dev’essere considerato nella sua complessità fenomenologica, che comprende tanto la componente razionale, quanto quella irrazionale, o inconscia. A quest’altezza la lezione psicanalitica freudiana è presente a Tadini ancora in maniera sommaria, forse scolastica, ma comunque sufficiente a fargli comprendere la necessità che l’opera d’arte vada oltre la

¹⁵² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Senso e non-senso* (1996), il Saggiatore, Milano 2004.

¹⁵³ E. Tadini in *Arte fantastica italiana*, cit.

¹⁵⁴ E. Tadini, *Valerio Adami*, Galleria d’arte moderna La Polena, Genova 1964.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ E. Tadini in *Arte fantastica italiana*, cit.

¹⁵⁷ E. Tadini in *Possibilità di relazione*, cit.

¹⁵⁸ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, cit., p. 212.

superficie dell'oggettività verosimile per portare alla luce gli «elementi della condizione umana sepolti più a fondo o maggiormente “falsificati”»¹⁵⁹. Tadini rompe ancora una volta con gli imperativi del realismo lukacsiano per aprire la rappresentazione alla dimensione di quella che viene definita una «coscienza integrante». Joyce è un riferimento perché riesce a trasformare la linearità del tempo cronologico delle narrazioni tradizionali in una “sfera”, configurazione geometrica di un «campo» complesso che incorpora «ricordi, fatti e sensazioni presenti, possibilità», ovvero tutti gli elementi che costituiscono la «sfera organica di vitalità» di un individuo¹⁶⁰.

Nel 1953, nel *Grado zero della scrittura*, Roland Barthes aveva spiegato come il romanzo tradizionale ricorresse all'impiego di determinati procedimenti formali – riguardanti in special modo voce narrante e tempi verbali – per definire le coordinate di un ordine da imporre all'esistente. Tra le maglie di una simile struttura artificiale il romanzo condannava la vita, che avrebbe dovuto esserne il centro, a una morte per soffocamento: «Ciò che si tratta di distruggere è la durata, cioè la connessione ineffabile dell'esistenza. [...] Il Romanzo è una Morte; esso fa della vita un destino, del ricordo un atto utile, e della durata un tempo orientato e significativo»¹⁶¹. Qualche anno dopo Tadini mostra di aver ricevuto quella lezione: la *Recherche* di Proust viene respinta in quanto tentativo di assegnare un significato definitivo agli elementi dell'esistenza attraverso il recupero della loro dimensione “accaduta”, mentre l'opera joyciana viene eletta a riferimento della sperimentazione letteraria. È l'autore dell'*Ulysses* che, come i surrealisti avevano fatto con l'inconscio e i cubisti con l'apertura prospettica del soggetto, è riuscito attraverso l'impiego del monologo interiore ad allargare i limiti dell'immagine, della rappresentazione dell'uomo contemporaneo, senza perdere mai di vista il suo legame con la realtà e con la Storia:

Gli oggetti della vita erano in Proust segnalati soltanto dalla luce artificiale del loro definitivo essere accaduti. In Joyce si liberano in tutte le loro possibilità, entrando in un mondo di rapporti *sempre* attuali. La memoria [finisce] col diventare in Proust la dimensione di un mito. Con Joyce è uno degli strumenti di una completa organicità contemporanea¹⁶².

¹⁵⁹ E. Tadini in *Possibilità di relazione*, cit.

¹⁶⁰ Cfr. E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, cit., p. 212.

¹⁶¹ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* (1953) in Id., *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 2003, p. 29.

¹⁶² E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, cit., p. 212.

Nelle parole di *Il tempo e il cuore* sembra risuonare già, chissà quanto consapevolmente, il titolo di *Alternative attuali*, rassegna d'arte internazionale, che nel corso di tre edizioni (1962, 1965, 1968) tentò di riprendere il lavoro iniziato da *Possibilità di relazione* e mappare il panorama italiano¹⁶³. In quel panorama compariva a quel punto anche Tadini, che aveva ormai cominciato ad affiancare al proprio discorso critico e teorico un'attività creativa in prima persona. Fatta eccezione per alcuni disegni degli anni Cinquanta, le prime tele risalgono al biennio 1959-1960. L'attento lavoro di censimento e catalogazione condotto da Maria Elisa Le Donne¹⁶⁴ consente di osservare fin da subito e da vicino l'officina del pittore. La presenza di un gran numero di lavori "senza titolo" dice di un momento in cui Tadini è ancora alla ricerca di una propria direzione matura; per individuarla si appoggia ad alcuni grandi modelli dell'epoca. Come confermano anche gli articoli per «Successo», la sua opera nasce sotto l'egida dei padri del surrealismo, su tutti Giorgio De Chirico e Max Ernst («punto di partenza, o di riferimento, molto utile: a disposizione di quei giovani artisti che cercano di reagire all'informale, al pittoricismo confuso, al culto della "materia" astratta e decorativa»¹⁶⁵), ma anche di quelli che si possono considerare gli interpreti di "seconda generazione", come Francis Bacon, Roberto Sebastián Matta, Victor Brauner e Graham Vivian Sutherland. Insieme a questi, oltre al già citato Picasso, anche Francis Picabia e Paul Klee, pur più vicini alle correnti dell'astrattismo, compongono il *pantheon* dell'autore, che in questi primi lavori non nasconde la loro influenza diretta, rendendola anzi esplicita attraverso frequenti ed evidenti citazioni.

A partire da questi riferimenti, Tadini cerca di tracciare il percorso di una pittura legata profondamente alla realtà da rappresentare; una pittura che rinunci alle pretestuose "intuizioni" dell'arte informale, per tentare piuttosto di recuperare il "dato oggettivo", punto di partenza di un lavoro di nuova conformazione del rappresentabile attraverso un uso consapevole della figurazione e del disegno. Le tele di questi anni, come *Il vincitore* (1959), *La Coppia* (1960) o *Paesaggio con figure* (1960, **Fig. 1**), sono caratterizzate da una grande precisione del tratto, che marca nettamente i contorni delle figure, e

¹⁶³ Nello stesso 1962 un'altra mostra collettiva, in cui lo stesso Tadini fu coinvolto in qualità di critico, si proponeva grosso modo i medesimi scopi: *Nuove prospettive della pittura italiana* (Edizioni Alfa, Bologna).

¹⁶⁴ Si fa riferimento qui a quanto contenuto nella tesi di laurea intitolata *La prima attività di Emilio Tadini: letteratura, pittura, critica*, sostenuta da Maria Elisa Le Donne nel 2004 all'Università Cattolica di Milano, sotto la cura del Professor Luciano Caramel.

¹⁶⁵ E. Tadini, *Riscoperta di Max Ernst*, in «Successo», a. I, n. 8, dicembre 1959, pp. 136-137.

dall'impiego di una tavolozza omogenea di colori opachi, che ricorda i fiamminghi del Quattrocento¹⁶⁶ e che è il frutto di una pratica limitata esclusivamente alla tempera e al guazzo: ne derivano effetti di chiaroscuro che mettono in risalto gli oggetti "illuminati" e posti al centro delle rappresentazioni. In questo momento, infatti, la principale preoccupazione di Tadini è la definizione in termini figurativi dei rapporti e delle interferenze che si instaurano tra figure e spazio, «questo basilare elemento connettivo di una nuova figurazione»¹⁶⁷. Cubismo e surrealismo vengono recuperati per la loro pratica di scomposizione delle forme, che apre a un nuovo lavoro di composizione, impostato però su impreviste e imprevedibili regole di assemblaggio. E proprio il prodotto di strani assemblaggi sembrano i personaggi che Tadini pone la centro delle tele: nel *Vincitore*, per esempio, vediamo in primo piano quelli che potrebbero essere due manichini dechirichiani, uno in piedi, l'altro a terra dietro il primo; sullo sfondo alcuni oggetti fatti della stessa materia e, sulla sinistra, un quadro, o una finestra. I caratteri antropomorfi sono evidenti, ma lo è altrettanto la natura oggettuale di queste due figure: personaggi "alienati", "macchinizzati", come li avrebbe definiti l'estetica marxista di quegli anni, vengono mostrati come sospesi, cristallizzati in uno spazio prospettico che potrebbe essere quello di una stanza, ma anche quello dell'intero universo, tanto risulta indefinito. Questo tratto emerge in maniera più spiccata in *La coppia*, dove il fondo grigio, omogeneo e senza interruzioni, associato al pavimento a scacchi, rimanda direttamente a quelle grandi e vuote prospettive su cui si stagliavano le figure di De Chirico o Dalì. La ribalta su cui sono proiettate le pose di questi personaggi è quella straniante delle *pièces* di Brecht o delle scenografie geometriche e austere del *bauhaus* di Schlemmer, o ancora quella astratta e universale dell'infinita sera del mondo. La prospettiva tradizionale viene così "organicamente" superata attraverso una spazializzazione di tutti i caratteri della rappresentazione¹⁶⁸.

Sebbene a questa altezza le figure evocate da Tadini conservino ancora qualcosa di rigido, che rimanda forse più alla poetica dell'*objet trouvé* surrealista che al dinamismo multiprospettico del cubismo, già in queste tele si osserva il tentativo di riprodurre un mondo in trasformazione, un mondo abitato da figure identificabili ma non sicuramente

¹⁶⁶ Cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXVII.

¹⁶⁷ E. Tadini, *Tino Vaglieri. Mostra di "tempere" del pittore*, Galleria Bergamini, Milano 1959.

¹⁶⁸ « Lo spazio non è più definito in una aggregazione generale, nel simbolo fluido della totalità: risulta, piuttosto, dalla azione reciproca di strutture organiche diversificate in profondità. In altre parole lo spazio non è più il luogo (o una forza) cui riportare (o in cui dissolvere) l'immagine: ma un carattere di ciò che ci spazializza. Una zona vuota - e correlativa - tra due profili risulta in questo senso più espressiva e più attiva di una generale fusione. Non è un ritorno all'oggettivazione convenzionale della prospettiva, ma il suo superamento più organico»; cfr. *Ibidem*.

riconoscibili, perché in preda a un continuo processo metamorfico, che coinvolge anche le relazioni con lo spazio che abitano. L'arte non "ripete" gli oggetti, ma cerca di "renderli visibili", come diceva Klee¹⁶⁹: il principio mimetico è esplicitamente rifuggito, al suo posto si trova il tentativo di aprire la rappresentazione a nuove forme e nuove "visioni", che attingano ad altre dimensioni, come quella del sogno (del surrealismo metafisico) o delle forze e delle "emozioni" che sottendono ogni sommovimento del reale. Il paradigma del «realismo integrale» prevede che ogni figura appaia nella totalità dei suoi valori e dei suoi rapporti: la perlustrazione della complessità degli esistenti è la premessa irrinunciabile per una rinnovata conoscenza del mondo. Per questo la comprensione razionale deve essere integrata da una sorta di concettualizzazione intuitiva, spontanea, che queste semplici forme, nella loro assurdità, sono in grado di suscitare e condensare.

I caratteri della pittura di Tadini, così rapidamente riassunti, trovano un'espressione significativa in una tela del 1960, *Saggio sul nazismo* (**Fig. 2**), che sembra allo stesso tempo capace di aprire uno sguardo su quella che sarà la produzione più matura dell'autore, a partire dagli anni successivi alla pubblicazione di *Le armi l'amore*. In questa rappresentazione le figure antropomorfe, che erano state elaborate quasi in forma di "studio" nelle opere precedenti, si moltiplicano ed entrano in movimento, andando a occupare tutti gli spazi. In alto a sinistra si vedono due "personaggi" impiccati, più sotto, al centro, altri due (o gli stessi due) stanno annegando in un fiume; sulla destra due manichini in tutto identici agli altri stanno ballando e nell'angolo in basso a sinistra altri giacciono a terra decapitati e in brandelli; al centro, infine, fulcro della rappresentazione, si svolge una scena di sodomizzazione tra due figure ugualmente deformi. Lo spazio si complica, si articola su differenti piani – prospettici e di colore – e si fa personaggio tra gli altri. La stessa "macchinalizzazione" a cui sono sottoposti i personaggi sembra intaccare la Natura circostante. Il profilo di una città, un bersaglio tratteggiato all'orizzonte come un *soleil couchant* e degli steli di fiori che ricordano quelli di Klee: in questi oggetti artificiali, detriti di eliotiana memoria trova rappresentazione una Natura alienata, ridotta a cosa. La violenza brutale perpetrata dall'uomo contro se stesso (e emblemizzata dalla scena al centro del quadro) viene

¹⁶⁹ Nel già citato catalogo per l'esposizione delle tempere di *Tino Vaglieri*, Tadini riprende esplicitamente la celebre frase di Paul Klee, «L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile», contenuta originariamente in *Confessione creatrice*, saggio del 1920 e incluso in *Teoria della forma e della figurazione*.

doppiata da quella condotta sull'ambiente circostante, secondo un tema caro a Tadini, portato avanti da *Paesaggio con figure* e *Saggio sul nazismo* fino a cicli importanti degli anni successivi, come *Le vacanze inquiete* (1965, **Fig. 3**) o *Il giardino freddo* (1965-1966), già incentrati sui temi caldi della nuova civiltà dei consumi¹⁷⁰.

In questa composizione articolata Tadini trova le premesse per un nuovo tipo di rappresentazione, che assume pienamente quella vocazione al racconto già più volte accennata. «Pittura narrativa»: questa era la definizione che Tadini preferiva a quella di Nuova Figurazione, per riferirsi a quel movimento di rinnovamento dell'arte contemporanea in cui anche lui si sentiva direttamente impegnato¹⁷¹. E *Saggio sul nazismo* sembra fornire una perfetta dimostrazione di come il carattere narrativo della pittura possa aprire il campo a una nuova, “integrale” rappresentazione del reale. Diversamente dalle prove precedenti, qui la tela non appare più come una fotografia, come un'immagine che immortalava i personaggi nella fissità di un singolo istante; adesso lo spazio si compone in un vero e proprio *tableau*, dove ogni gruppo figurale costituisce un episodio di uno stesso racconto. Come Tadini aveva scritto a proposito delle opere di Alfredo Chighine, la pittura non si limita a scomporre la realtà per conoscerla, ma si preoccupa piuttosto di rappresentare «il movimento intimo, il continuo inesauribile farsi e vivere e subito corrompersi e rifarsi, non di un paesaggio, ma di una materia naturale riconoscibile volta per volta nelle sue mille apparizioni nei paesaggi in mezzo ai quali viviamo»¹⁷². Così come accadrà con *Le armi l'amore*, ciascun piano narrativo instaura una serie di relazioni con quelli più prossimi, così come con quelli più lontani: lo sguardo di chi osserva si può muovere liberamente, stabilire connessioni e contatti, componendo una narrazione secondo il proprio personale progetto interpretativo. Un progetto a cui contribuisce evidentemente anche la dimensione dell'inconscio, del sogno, esplicitamente evocata nella tela anche in quanto facoltà ermeneutica decisiva per la comprensione organica della realtà.

Con la prima mostra personale, alla Galleria del Cavallino di Venezia¹⁷³ nell'ottobre 1961, Tadini fa così il proprio ingresso ufficiale nel mondo della pittura praticata. Seppur pochi in quanto a numero, i pezzi esposti lasciano già intuire alcune delle

¹⁷⁰ E si ricorderà come il tema del rapporto Uomo-Natura fosse al centro anche di poesie come *L'acqua, Arena Po* o *Natura nel segno*, composte da Tadini negli stessi anni, ma anche di un lungo racconto, intitolato proprio *Paesaggio con figure* (1959), su cui si ritornerà a breve.

¹⁷¹ Cfr. E. Tadini in *Prima mostra. Aldo Bergolli, Gianni Dova, Mario Rossello, Guido Somaré Sandro Tallone*, Galleria Milano, Milano 1964.

¹⁷² E. Tadini in *Alfredo Chighine alla Saletta*, E. Bassi e Nipoti, Modena, 1956.

¹⁷³ *Emilio Tadini*, 510 mostra del Cavallino, Galleria del Cavallino (28 ottobre – 6 novembre 1961), Venezia 1961.

direzioni che prenderà la ricerca degli anni successivi, ma soprattutto testimoniano la forte coerenza di un percorso poetico che passa senza soluzione di continuità dalla scrittura critico-teorica, alla pittura, alla narrativa. Una coerenza che, dai presupposti estetici della rappresentazione, dove il «realismo integrale» si traduce in forme e caratteri, arriva a toccare anche le macrostrutture della produzione: con *Saggio sul nazismo* si apre, infatti, la stagione dei “cicli” di Tadini, che individua nella composizione seriale la configurazione adeguata al proprio progetto narrativo. I già citati *Le vacanze inquiete* e *Giardino freddo*, così come *La famiglia irrealista d’Europa* e *Il posto dei bambini*, tutti degli anni 1965-1966, non sono che le prime realizzazioni di una pratica pittorica che l’autore manterrà per tutta la sua carriera¹⁷⁴ e che, pur secondo presupposti differenti, tenterà di esportare anche nel campo della scrittura, dando vita a quella strana trilogia composta da *L’opera*, *La lunga notte* e *La tempesta*. La dimensione “relazionale” si estende così dal singolo componimento alla scala più ampia della serie: anche in questo caso l’analisi semantica e grammaticale, che interroga l’oggetto per se stesso, viene sostituita da uno studio sintattico della rappresentazione, dove a definire il valore dei singoli elementi non sono le qualità intrinseche, ma i caratteri determinati dai «rapporti strutturali»¹⁷⁵ che questi intrattengono all’interno del proprio contesto. Appare evidente come la poetica dell’integralità connoti il progetto tadiniano a tutti i livelli.

Quelli tra fine Cinquanta e inizio Sessanta sono anni di sperimentazione e avanguardia, di movimenti collettivi e di rottura di paradigmi: l’espressione artistica risulta spesso condizionata dalla necessità di apportare un contributo critico, di “dimostrare” concretamente teorie elaborate in sede riflessiva. Tadini, in questo senso, incarna a pieno una simile temperie culturale: la riflessione teorica portata a compimento nelle diverse sedi trova aggancio concreto in un ideale di sperimentalismo che non conosce distinzioni tra i vari campi artistici. La sua, come quella di molti altri a quel tempo, è una posizione evidentemente influenzata da un’estetica di stampo fenomenologico. Per la fenomenologia, arte e filosofia condividono «lo stesso destino interminabile di

¹⁷⁴ Questi cicli sono l’oggetto di alcune illuminanti presentazioni; cfr. G. Ballo in *Emilio Tadini*, Il Punto, Torino 1966; M. Fagiolo Dall’Arco in *Emilio Tadini*, Studio Marconi, Milano 1966; R. Sanesi in *Tadini*, Galleria del Minotauro, Brescia 1967.

¹⁷⁵ Cfr. *Prima mostra*, cit.

interrogazione ed espressione del mondo e dell'Essere»¹⁷⁶: come sosteneva Merleau-Ponty, obiettivo di entrambe le ricerche è «cogliere il senso del mondo o della storia allo stato nascente»¹⁷⁷. L'opera d'arte si configura allora come palinsesto dell'esperienza percettiva ed espressiva dell'uomo, che non deve essere spiegata, bensì rappresentata (il "rendere visibile" di Klee). E se «la più importante acquisizione della fenomenologia consiste certo nell'aver congiunto l'estremo soggettivismo e l'estremo oggettivismo nella sua nozione del mondo o della razionalità» e nell'aver scoperto che nella realtà non si dà senso se non «all'intersezione delle mie esperienze e di quelle altrui»¹⁷⁸, allora le scelte sul piano della rappresentazione estetica saranno determinate dalla considerazione delle potenzialità dello specifico mezzo espressivo di restituire una simile concezione della realtà.

L'idea di opera d'arte «integrale» proviene direttamente da questo orizzonte di pensiero, che implica, lo si comprenderà, una disposizione eminentemente sperimentale: l'immagine artistica deve filtrare un'articolata percezione della realtà; il momento della creazione viene a coincidere così con la messa alla prova di un modello estetico che è anche, e soprattutto, un modello ermeneutico. Tadini dà seguito a quell'idea di «critica delle forme» emersa dal confronto con i *Saggi sul realismo* di Lukács: il lavoro sulla forma corrisponde al momento in cui l'opera d'arte sperimenta e verifica la propria capacità di aderire alla complessità dinamica e organica dell'esperienza umana.

Date simili premesse, non stupisce notare come Tadini, dopo la poesia e la pittura, si cimenti anche nella scrittura narrativa. Nel 1959 viene pubblicato su «Inventario» un lungo racconto intitolato *Paesaggio con figure*. Si tratta di un testo che risente ampiamente del clima in cui viene composto e che risulta senz'altro condizionato dalle elaborazioni con cui i teorici dell'*école du regard* avevano provato a tradurre in termini di estetica romanzesca gli assunti della filosofia esistenzialista e fenomenologica. In particolar modo nei saggi di Alain Robbe-Grillet e di Michel Butor Tadini poteva trovare conferma preliminare di alcune idee alla base della sua proposta narrativa¹⁷⁹.

¹⁷⁶ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini, Milano 1990, p. 11.

¹⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 31.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 29.

¹⁷⁹ Tadini sembra inizialmente recepire gli spunti di entrambe le teorizzazioni dei due esponenti del *nouveau roman*, nonostante le notevoli differenze che li distanziano; come notava Italo Calvino in un'intervista del 1959: «Robbe-Grillet e Butor, due nomi che da noi si pronunciano quasi sempre appaiati, mentre era la prima volta che si trovavano per più giorni faccia a faccia, a sostenere le loro idee: e sono idee irriducibilmente opposte». Come si vedrà più avanti, la ricerca di Tadini si orienterà maggiormente in direzione delle teorie di Michel Butor, per il quale «la tecnica del raccontare nasce sostenuta da un'impalcatura filosofica, è tutt'uno con essa, e l'operazione del romanziere è sempre

Basti pensare al nuovo equilibrio tra forma e contenuto che Robbe-Grillet riconosceva alla base del *nouveau roman*: «c'est ainsi dans leur forme que réside leur sens, leur "signification profonde", c'est-à-dire leur contenu»¹⁸⁰; sentenza doppiata da Butor, che interpretava la formula del "romanzo come ricerca" nei termini di un confronto costante tra forma e realtà: «L'invenzione formale nel romanzo, ben lungi dall'opporci al realismo come troppo spesso immagina una critica miope, è anzi la condizione *sine qua non* di un realismo più radicale»¹⁸¹.

Come già si è detto, ad ogni scelta formale corrisponde una precisa scelta ermeneutica. Così, l'elaborazione di nuove strutture, il lavoro sul personaggio, sul punto di vista o sul linguaggio devono mirare a restituire la realtà com'è, non ad applicarle filtri o categorie attraverso cui comprenderla più agevolmente: «il reale è da descrivere, e non da costruire o costituire»¹⁸². Adottare una rappresentazione "sintetica" della realtà significa riprodurre implicitamente giudizi e interpretazioni convenzionali, dar voce a uno sguardo che vede solo ciò che già conosce. L'obiettivo della scrittura invece è «faire voir»¹⁸³: per questo la descrizione può essere considerata il modo più adatto per rendere ragione di una complessa relazione uomo-mondo.

Come ammetterà lo stesso Tadini¹⁸⁴, in *Paesaggio con figure* egli mostra di aver fatto propria, quantomeno nelle premesse, una simile lezione, «dimostrando la possibilità di fermare sulla pagina la complessità dell'accadere»¹⁸⁵. Il testo si apre, com'è immaginabile, su un paesaggio: un pomeriggio buio, di pioggia, una casa in cima a una collina che digrada fino al lago. Questi elementi, con definizioni volta a volta diverse, rimangono costanti lungo tutta la narrazione e si fanno cornice ora di un'evocazione ispirata di quanto è presente nell'ambiente, e che sembra percorso da un fremito vitale pronto a esplodere, ora della vicenda dei diversi personaggi che si muovono nel perturbante paesaggio. Ad agire su Tadini è una suggestione d'origine biografica e

impegnata, sul piano poetico e gnoseologico e morale e storico insieme»; cfr. I. Calvino, *Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini...*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 2721.

¹⁸⁰ A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées* (1957), in Id., *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris 1963, p. 41 (esiste una traduzione, a cura di Renato Barilli per Rusconi & Paolazzi, di questo e di altri saggi contenuti nel volume di Alain Robb-Grillet, tuttavia si tratta di una pubblicazione che precede l'edizione del volume dello scrittore francese e che manca quindi di alcuni saggi a cui si farà riferimento più avanti: per uniformità bibliografica, quindi, si citerà sempre dal testo originale).

¹⁸¹ M. Butor, *Il romanzo come ricerca*, in Id., *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959* (1960), il Saggiatore, Milano 1961, p. 11.

¹⁸² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 19.

¹⁸³ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, in Id., *Pour un nouveau roman*, cit., p. 125.

¹⁸⁴ «Io avevo già pubblicato molti anni prima un racconto, su "Inventario", che era un poco la scrittura del *nouveau roman*: avevo una certa mania per la nuova scrittura»: E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXV.

¹⁸⁵ A. Modena *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 51.

d'indole in certo senso gaddiana: «Mi aveva colpito nelle ville della borghesia lombarda la volontà, evidentissima, di edificarsi dei monumenti, e come poi questi monumenti si siano degradati in dieci, vent'anni, non tanto materialmente, quanto al livello del senso»¹⁸⁶.

Tadini costruisce un racconto in cui protagonista è una «grande casa», catalizzatore dell'intreccio dei piani temporali che provano a riprodurre la complessità di un luogo del mondo eletto a modello di realtà: il passato delle ambizioni del «nonno, il capo, il fondatore» [PAE 145] di quella casa, sembra riuscire a dialogare con il presente in cui un lontano erede vi ritorna con una brigata di amici per trascorrere una vacanza che ha il sapore di corteggiamenti amorosi e nostalgici ricordi; ma dialoga anche con un ipotetico futuro in cui la materia organica del giardino e della campagna circostante avrà riconquistato, attraverso un lento e inarrestabile ottundimento della coscienza, il proprio predominio su ogni tentativo di appropriazione condotto dall'uomo e dalle sue «costruzioni».

A tenere le fila del discorso è una voce narrante il cui monologo è impostato sui toni di un'oggettività definibile come «fenomenologica», «in quanto appunto non si limita ai fatti provvisti di una loro esistenza fisica accertabile, ma raccoglie alla pari le fantasie, le elucubrazioni, i sentimenti più rarefatti»¹⁸⁷. Si tratta di una voce che domina letteralmente il racconto: entro lo spazio della diegesi, i momenti del commento e della descrizione prendono il sopravvento su quelli dell'azione. All'opzione di Robbe-Grillet per la “superficie”, per la parola che si limiti ai dati di fatto senza comprometersi con l'esausto mito della profondità¹⁸⁸, Tadini mostra di preferire l'esplorazione verticale del tempo intersecata con la mappatura orizzontale dello spazio, in linea con quel doppio movimento che era stato invece Butor a configurare nei suoi romanzi degli anni Cinquanta (da *Passage de Milan*, del 1954, a *Degrés*, del 1960)¹⁸⁹, e a cui darà espressione teorica qualche anno più tardi, nel saggio *L'espace du roman*: «Tout lieu est foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles

¹⁸⁶ G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 74

¹⁸⁷ R. Barilli, *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, il Mulino, Bologna 1995, p. 128; le parole del critico si riferiscono invero al successivo *Le armi l'amore*, ma colgono precisamente anche un carattere peculiare di questo racconto, che fu per certi aspetti una prima prova per quella scrittura romanzesca.

¹⁸⁸ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Nature, humanisme, tragédie*, in Id., *Pour un nouveau roman*, cit.

¹⁸⁹ Anche se in questo racconto i due modelli agiscono sulla scrittura di Tadini con pari influenza, anche per lui si possono recuperare alcune osservazioni formulate da Guido Davico Bonino a proposito dei riferimenti letterari di Oreste del Buono, il quale, più che da Robbe-Grillet, si era lasciato affascinare dalla triade Sarraute-Simon-Butor, «quella che nella narratività ha visto prima di tutto l'occasione per sconfiggervi l'illusione della realtà, tipica del cosiddetto “romanzo mimetico”»: G. Davico Bonino, *L'opera come arcipelago*, in *Oreste del Buono. L'antimeridiano: romanzi e racconti*, a cura di S. Sartorio, ISBN, Milano 2010, p. XXI.

passant par d'autres régions plus ou moins déterminées»¹⁹⁰. Una definizione dello spazio romanzesco che mostra notevoli corrispondenze con l'idea già vista di recuperare alla pittura una dimensione narrativa attraverso l'articolazione di una serie di rapporti strutturali tra figure, spazi e piani prospettici. Lo spazio diventa il veicolo attraverso cui procedere a un'esplorazione e a una mappatura che si svolgono nel tempo. Il raccontare diventa allora qualcosa che ha a che fare meno con la rappresentazione di una concatenazione causale di azioni, che con l'esposizione della parola e dell'immagine a un flusso fenomenologico di relazioni spazio-temporali.

In *Paesaggio con figure* un simile modello viene restituito proprio dai caratteri della voce narrante, che fa ampio ricorso a una prosa a-verbale – tentativo di annullare dalla trascrizione della realtà anche le capacità pregiudiziali e desiderative dell'ultimo brandello di coscienza umana – e penetra al livello della composizione materica degli elementi: è lì che la natura realizza le proprie inesorabili trasformazioni, è lì che l'«informe solido scoglio della totalità» [PAE 143] si mostra irriducibile a qualsiasi tentativo di riduzione, comprensione e trasformazione da parte dell'uomo. Proiettata al di sotto della soglia di comune percettibilità, l'esperienza del reale si configura ancora una volta come una battaglia tra la forma e l'informe, tra l'univocità del senso e la sua indeterminatezza: l'ennesima riproposizione del conflitto tra liberazione della ragione e sua costrizione entro i vincoli di una razionalità dogmatica e convenzionale. In alcuni passaggi è la stessa voce narrante a rendere esplicito questo confronto. Attraverso un insistito didascalismo – reso in parte “necessario” dell'esilità dell'azione narrativa –, la voce accede a un piano metadiscorsivo che sembra avanzare un raffronto diretto tra modelli interpretativi della realtà e strutture discorsive incaricate di esprimerli: da una parte, una concezione statica del realismo, impersonata dai comportamenti dei diversi personaggi e sostenuta dalle formule della narrazione tradizionale, che attraverso i principi di causalità e consequenzialità riesce ad attribuire una funzione teleologicamente determinata e un senso univoco ad ogni elemento («ed è un fatto che soltanto in quella riduzione – principio e fine – può costituirsi l'unico ambiente possibile per noi» [PAE 181], dice nel finale la voce narrante); dall'altra, un modello di realismo dinamico, a base relazionista, che, nella consapevolezza dell'infinita rete di rapporti di cui si costituiscono la realtà e l'esistenza di ogni elemento, accetta l'indeterminatezza del senso, il suo costruirsi ed evolversi attraverso eventi e rapporti.

¹⁹⁰ M. Butor, *L'espace du roman*, in Id., *Répertoire II*, Les Editions de Minuit, Paris 1964, p. 49.

«Il peccato non è che un certo giudizio applicato a un certo atto... Giusto? In verità vi dico che adesso un atto non è più da giudicare rispetto a un volere assoluto espresso in stabili leggi ma soltanto rispetto al suo valore relativo» [PAE 167]. Queste parole vengono pronunciate da uno dei giovani arrivati a far festa nella casa: è ubriaco, e all'interno della compagnia sembra giocare il ruolo del clown. Eppure le sue parole sono rivelatrici, svelano la menzogna delle finzioni ipocrite dei suoi compagni, condannano il loro modo di recitare una parte sempre uguale, la convinzione che ogni cosa abbia un senso solo, quello che gli viene attribuito dall'uomo. La sua dichiarazione a favore di una relatività del giudizio, tuttavia, non apre le porte a quell'indifferenza del senso di cui era stata tacciata l'arte informale.

La creazione intenzionale di una totalità figurale è ormai largamente dimenticata a favore di un dispiegarsi della spontaneità, che in modo considerevole affida la formazione dell'immagine al caso. Il soggetto, liberatosi da una serie di costrizioni e di regole proprie del creare, si sente infine risospinto indietro verso una vuota soggettività. Non potendo più il soggetto esaurirsi completamente in qualcosa di dato tramite un materiale o un compito determinato, il risultato resta casuale nel senso cattivo del termine, cioè un risultato qualsiasi. La protesta totale contro ogni momento di coercizione non trasporta il soggetto nel regno della libertà creativa, ma solo in quello di una totale indifferenza¹⁹¹.

Così Peter Bürger, in *Teoria dell'avanguardia*, rubricava l'arte informale (e in special modo quella particolare declinazione che ne fu il *tachisme*): un *dérèglement* radicale dei procedimenti di significazione che invece che produrre un massimo di libertà per il soggetto, lo condanna all'indifferenza del senso, a un relativismo senza tregua. Non sottintende questo il discorso di Tadini, che in pittura come nella scrittura conserva sempre un forte senso della ricomposizione formale. Ambiguità non è indifferenza: la sospensione del significato non corrisponde alla sua impossibilità, bensì allude alla necessità di considerarne la parzialità, la necessità di una continua contrattazione. La vitalità dello sguardo risiede nella capacità di rielaborare continuamente i significati, perché l'ambiguità non è negli oggetti, ma nella «situazione» entro cui questi vengono percepiti. Come affermato pochi anni dopo da Umberto Eco in *Opera aperta*, «ogni significato, non potendo venire appreso che legato ad altri significati, deve essere

¹⁹¹ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 77.

percepito come ambiguo»¹⁹². È questo l'obiettivo del romanzo, e più in generale della scrittura intesa come ricerca, alla maniera di Butor¹⁹³. L'unico "impegno" che rimane concepibile per l'artista è così la responsabilità di una verbalizzazione che superi il «primissimo strato (fatto di desideri acquisiti e banali immaginazioni)», di significanti ormai vuoti, e proceda verso «i boscosi recessi» [PAE 163], lo strato primordiale della realtà, dove l'incontenibile vitalità dell'essere assume forme e significati in continua evoluzione. È lì che il senso si mostra in continuo transito; ed è solo lì che un senso può essere cercato.

In questa prima prova narrativa, la sperimentazione di Tadini si orienta verso una radicale esclusione dell'elemento umano e soggettivo, individuato come depositario di quelle griglie interpretative che mistificano la rappresentazione del reale, che la riducono ai convenzionali schemi di comprensione e ne escludono i caratteri nascosti e più vitali. È così l'impersonale voce narrante a farsi carico di questa riscoperta e a mettere alla prova le possibilità della parola di rispondere a quelle istanze di rappresentazione della realtà elaborate in forma teorica da Tadini. L'esito formale del racconto è in questo senso molto interessante: per quanto il limite estremo di ogni rappresentazione, ovvero «l'irremovibile scoglio centro e origine della realtà», si mostri refrattario all'espressione letteraria perché «non soggetta a divisioni di linguaggio» [PAE 141], tuttavia la voce ha provato nell'arco della narrazione a mostrare per quale via sia possibile spingere la lingua verso quel limite. Pur tra eccessi didascalici e sperimentazioni azzardate – dove l'esigenza di mostrare una prospettiva estranea alla comuni griglie di comprensione trapassa spesso in un'estrema concettualizzazione –, la narrazione cerca di eliminare la distanza tra realtà e rappresentazione, assumendo un punto di vista interno al fluire di vita e tempo negli elementi del mondo (quel che di più simile si potrebbe immaginare a ciò che Robbe-Grillet chiamava "panantropismo"¹⁹⁴): l'inseguimento del continuo proliferare del reale non può che sancire il difetto della parola, costretta per potersi esprimere a ridurre arbitrariamente il campo del rappresentabile. Tuttavia in *Paesaggio con figure* Tadini realizza per la prima volta quel confronto serrato e profondo tra scrittura e vita che, nel giro di pochi anni, verrà ripreso nella composizione di *Le armi l'amore*.

¹⁹² U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, p. 85.

¹⁹³ Cfr. M. Butor, *Il romanzo come ricerca*, cit., pp. 9-13.

¹⁹⁴ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Nature, humanisme, tragédie*, cit., pp. 45-67.

Realismo relazionista, ambiguità del senso, intersezione degli assi temporali, profondità e attenzione fenomenologica: sono questi i tratti principali che emergono dalle prime prove di Tadini e che vanno a dare sostanza concreta a quella concezione di «integralità» espressa per la prima volta nel testo per *Possibilità di relazione*. Una nozione che trova in Tadini uno dei primi teorici e promotori, pur appartato rispetto al centro del dibattito culturale, ma che viene ripresa da più parti e rapidamente inserita in quel repertorio concettuale chiamato a rifondare il lessico della teoria estetica e letteraria.

La letteratura, puntando su questa zona interna all'individuo, cerca di far breccia là dove la cultura ideologica presenta una lacuna. Oggi le ideologie che reggono il mondo industriale – da una parte la filosofia anglosassone della scienza e della comunicazione, dall'altra il materialismo storico – puntano sul «pubblico» e fuggono il «privato», in una specie di corsa centrifuga dal loro nucleo di preoccupazioni antropologiche. Resta una zona vacante, nella quale esistenzialismo, fenomenologia, psicoanalisi tentano di inglobarsi in un discorso organico. Ma questo discorso organico non ha finora trovato una sua linea, pare non riesca ancora a liberarsi dall'invischiamento nel vecchio fondale mistico-limaccioso¹⁹⁵.

Nel magistrale saggio con cui Calvino, nel 1962, interpretava le diverse posizioni della letteratura di fronte alla *Sfida al labirinto*, rappresentata dalla nuova società del capitalismo avanzato, emerge a un certo punto una sorta di esortazione, che è allo stesso tempo la segnalazione di una mancanza e una precisa indicazione a colmarla. Il rilancio del concetto di avanguardia, di fronte alle trasformazioni imposte dalla “seconda rivoluzione industriale”, più che mettere in luce la strada di un possibile rinnovamento sembra mostrare vistosi segni di una crisi irrimediabile. Tanto la linea dell'avanguardia cosiddetta «viscerale», tra Beckett e la pittura informale, quanto quella razionalistica, facente capo alla spersonalizzazione oggettiva di Robbe-Grillet, avevano pensato di risolvere il rapporto tra l'uomo e il nuovo mondo industriale rivolgendo il proprio sguardo nell'interiorità del soggetto; tuttavia né la strada della follia, dell'onirico, dello sregolamento linguistico, né quella della purificazione dello sguardo, della prospettiva panantropica sembrano, agli occhi di Calvino, riuscire a individuare il giusto percorso

¹⁹⁵ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 118.

che conduca fuori da quel labirinto che «è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo». Un labirinto gnoseologico-culturale, quello della condizione dell'uomo, rispetto al quale la letteratura non è chiamata a fornire una via d'uscita, ma soltanto a indicare l'atteggiamento migliore per trovarla. La letteratura deve sfidare il labirinto, mappandolo e dandone un'immagine cosmica, che tenga conto delle relazioni tra i diversi piani della conoscenza, dello sviluppo storico, della sua incidenza negli uomini.

Non è casuale che nell'indicare questo terreno di possibilità per la nuova letteratura, Calvino faccia ricorso al concetto di «organico» – per quanto applicato al sostantivo “discorso”. Nella sua idea, i nuovi orizzonti della ricerca letteraria dovranno essere l'esistenzialismo, la psicanalisi e la fenomenologia, sistemi di pensiero capaci di affrontare in maniera dialettica e dinamica il ruolo dell'individuo nella realtà: la scrittura più adatta alla nuova “sfida” sarà allora quella capace di *integrare* questi tre sistemi in maniera *organica*. Un simile orizzonte di ricerca non risultava in definitiva troppo distante da quella formula di realismo integrale con cui Tadini, in modo sintetico ma sicuramente efficace, aveva cercato di delineare una nuova prospettiva per l'espressione artistica. Il vincolo fondamentale tra la forma artistica e il contesto vitale – storico, sociale, umano – in cui l'espressione si realizza; la comprensione profonda delle dinamiche percettive, conoscitive e di relazione che costituiscono l'articolata presenza dell'uomo nel mondo; la necessità di portare alla luce quei già citati «elementi della condizione umana sepolti più a fondo o maggiormente “falsificati”»¹⁹⁶, che, senza ribaltarsi in un predominio delle forze irrazionali dell'animo umano, permettono sicuramente una comprensione completa della sua composizione: questi sono gli assi lungo cui si orienta l'estetica di Emilio Tadini, e non è difficile vedere come questi assi provengano, quanto meno genericamente, dai domini indicati da Calvino: esistenzialismo, fenomenologia e psicoanalisi, quest'ultima con un ruolo che si farà più marcato a partire dagli anni Settanta, sulla scorta di quell'apertura di credito che già Merleau-Ponty aveva concesso all'«intuizione psicanalitica» di Freud e del suo metodo ermeneutico¹⁹⁷.

Attraverso questi “strumenti” Tadini tenta, nella teoria e, soprattutto, nella pratica, pittorica e narrativa, di porre rimedio a quella «mozione di sfiducia verso la Storia»¹⁹⁸

¹⁹⁶ E. Tadini in *Possibilità di relazione*, cit.

¹⁹⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non-senso*, cit., pp. 43-44.

¹⁹⁸ A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, in «il verri», n. 1, febbraio 1960, p. 17.

presentata a suo tempo dall'uomo contemporaneo e che avrebbe prodotto, a detta di Angelo Guglielmi, una scrittura che rinuncia a penetrare la realtà per ricostruirla, ma si accontenta di spiegarla, sistamarla entro caselle interpretative predefinite (come il "tipico").

A chiusura del suo saggio dedicato a Joyce e all'*Ulysses*, Tadini poneva questa dichiarazione:

Durante un incontro con il pubblico a Milano, tempo fa, alle domande che gli facevano sulla tecnica della sua narrativa Faulkner continuava a rispondere: «Quello che m'interessa è la conoscenza del cuore umano». Questa nota voleva praticamente cercare il significato più emozionante e più probabile di queste semplicissime parole¹⁹⁹.

Quel monito ad andare a fondo nell'animo umano, a raggiungerne le profondità dove ne è custodito il segreto e l'essenza, fuori da qualsiasi rischio di banalizzazione, rimarrà la stella polare della scrittura di Tadini. E si può agevolmente notare come un tale proposito venisse a coincidere con quello che Enzo Paci considerava il compito principale della filosofia fenomenologica:

la fenomenologia, lo ripetiamo ancora una volta, vuole che il ritorno alle cose sia il ritorno al soggetto umano e alle relazioni, nel mondo, tra soggetti umani che trasformandosi trasformano il mondo²⁰⁰.

Racchiusi in queste parole ci sono tutti i riferimenti della ricerca tadiniana: l'uomo, le relazioni che lo costituiscono interiormente e quelle lo legano all'esterno, al mondo circostante e alla Storia. Archiviato l'esperimento – non del tutto riuscito – di scrittura impersonale e disumanizzata che era stato *Paesaggio con figure*, Tadini riconsidera la necessità di porre il soggetto al centro del progetto di scrittura. La sua ricerca estetica assume così i contorni di una sfida per l'umano, per una «presa di coscienza della soggettività», che superi quindi i limiti di un realismo che interpretando l'uomo come una categoria non può che ribadire l'alienazione²⁰¹. Un'etichetta di realismo sotto la quale rientravano tanto lo schematismo di certi romanzi improntati a un "tipico"

¹⁹⁹ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, cit., p. 215.

²⁰⁰ E. Paci, *In un rapporto intenzionale*, in «Questo e altro», n. 2, 1963, p. 39.

²⁰¹ Cfr. E. Paci, *A cominciare dal presente*, in «Questo e altro», n. 1, luglio 1962, p. 53.

ideologicamente esplicito (da Pratolini al Moravia del *Conformista*), sia le rigidità formalistiche in cui era presto incappato il *nouveau roman*, Robbe-Grillet *in primis*. Contro l'idea di un individuo determinato e trasceso dal contesto in cui agisce, ma anche contro ogni celebrazione della superficie, dell'oggettività impersonale, Tadini avanza la sua proposta per un approfondimento dello sguardo, secondo un processo di interiorizzazione che sia al contempo anche apertura all'esterno. Come aveva detto Calvino, e come dice contemporaneamente anche Paci, la reazione alla seconda industrializzazione e al processo di alienazione che essa produce anche nel campo della cultura (di cui «l'avanguardia per l'avanguardia» sarebbe una delle manifestazioni più lampanti) deve costituire in un ritorno all'uomo, secondo un ideale di «radicale umanesimo», che si contrappone al più corrente umanesimo letterario e da intendersi come un ritorno alla radice, all'origine della presenza del soggetto nel mondo e nella storia.

1.4. L'esperienza di «Quaderni milanesi»

A questo punto dell'attraversamento della prima stagione dell'attività di Emilio Tadini è opportuno soffermarsi su un'impresa editoriale, quella della rivista «Quaderni milanesi», entro cui la riflessione dello scrittore acquisisce spessore risuonando di una ricerca condivisa insieme al gruppo fondatore della rivista. In un periodo storico-culturale in cui aveva ancora un senso l'idea di un'azione collettiva, di un raggruppamento di forze per condurre una battaglia culturale, nel campo letterario furono le riviste a svolgere quel ruolo di compattamento delle poetiche e di convergenza delle linee di ricerca che in campo artistico potevano assumere le esposizioni collettive. Fin dalla «rinascita»²⁰² del 1945, alle riviste è stato affidato il compito di elaborare proposte culturali, di articolare il dibattito sui temi più attuali o più classici (dal realismo, all'impegno, allo sperimentalismo), di *informare* e di *formare*, secondo una dialettica che coinvolge l'allargamento degli orizzonti culturali e l'istituzionalizzazione delle nuove direttrici di ricerca²⁰³. Dal «Politecnico» di Vittorini al «Menabò» di Vittorini e Calvino, dalla pasoliniana «Officina» al «verri» promotore del Gruppo 63, intorno alle riviste si è costituito il nerbo della società letteraria italiana, divisa negli schieramenti ma coesa nell'idea che all'intervento militante dovesse essere riconosciuta una capacità di lettura del contesto a un tempo meno distaccata e più originale, al punto

²⁰² Cfr. E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Milella, Lecce 1985, p. 7.

²⁰³ Cfr. L. Vetri, *Il Verri: alcuni temi e una "questione"*, in «il verri», n. 8, 1974.

da permettere a qualcuno di leggere come un unico «processo unitario» quello che lega cronologicamente le principali esperienze editoriali del dopoguerra italiano²⁰⁴.

In questo panorama, e in particolare sul versante maggiormente orientato a «preparare quella società letteraria che nel nostro paese è sempre mancata, [a] proporre nuove grammatiche poetiche non astratte (come il neo-realismo) rispetto alla situazione; e non evasive (come la piccola letteratura di intrattenimento che si presenta come il vero romanzo) coerenti, invece con la realtà morale ed estetica profonda in cui siamo gettati»,²⁰⁵ dall'autunno 1960 e per due soli anni s'inserisce «Quaderni milanesi», rivista fondata da Oreste del Buono insieme a Giuseppe Ajmone, Tommaso Giglio e Domenico Porzio, tutti membri del comitato di redazione. Durata solo quattro numeri, la rivista ha vita breve ma molto intensa: si lancia infatti nell'agone letterario, già ben affollato di «gruppi» forti e agguerriti, con una prospettiva decisamente battagliera. Come testimoniano gli editoriali in apertura di ogni numero (non firmati, ma probabilmente di mano di del Buono), «Quaderni milanesi» nasce dall'esigenza di «restituire alla sua serietà la ricerca artistica»²⁰⁶, contro le lusinghe di quella «letteratura da salotto, gradita alle signore ed agli spiriti radicaleggianti» (il cui emblema è Françoise Sagan) e intenta solo «ad assecondare i gusti più superficiali del pubblico»²⁰⁷. Recuperando la lezione e l'eredità del «Politecnico», la rivista si scaglia contro la tabe tutta romana di una «dolce letteratura», legata a fenomeni di costume e fomentata di false polemiche, che nel manicheismo degli schieramenti (astratti-figurativi, realisti-antirealisti) finiscono per rendere sterile qualsiasi critica. L'idea alla base di questa battaglia culturale è allora quella di richiamare gli artisti al loro impegno, che non si realizza tuttavia sul campo di una declinazione ideologica o politica della scrittura, bensì nella responsabilità morale di una ricerca sistematica, tecnica, strutturale, formale, che permetta di fornire delle risposte alla crisi che avvince la letteratura nazionale. L'insegna sotto cui combattere è quella di una letteratura sperimentale, un'arte organica, integrale, che recuperi i più autentici valori letterari e sappia andare oltre la superficie per osservare «le strutture profonde della realtà»²⁰⁸.

L'orizzonte di riferimento è ampio, ma di notevole coerenza: nell'arco dei quattro numeri trovano spazio quelle «testimonianze e documenti sullo sviluppo che hanno

²⁰⁴ Cfr. E. Mondello, *Gli anni delle riviste*, cit., p. 7.

²⁰⁵ L. Anceschi, *Intervento*, in «il verri», n. 10, 1963; citato in E. Mondello, *cit.*, p. 43.

²⁰⁶ *La dolce letteratura*, in «Quaderni milanesi», n. 2, primavera 1961, p. 5.

²⁰⁷ *Gli anni dell'equivoco*, in «Quaderni milanesi», n. 1, autunno 1960, p. 5.

²⁰⁸ *Le streghe sperimentali*, in «Quaderni milanesi», n. 4-5, autunno-estate 1962, p. 6.

avuto la letteratura e le arti negli ultimi quindici anni» che fin dall'inizio erano stati annunciati come “materiale” principale della rivista. Traduzioni di T.S. Eliot, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Malcolm Lowry e Uwe Johnson vengono affiancate da interviste con figure “istituzionali” della cultura italiana – come Romano Bilenchi, Vasco Pratolini, Eugenio Montale e Alberto Moravia –, che, pur su posizioni programmaticamente differenti rispetto a quelle fatte proprie dalla rivista, testimoniano di un condiviso disagio nei confronti del contesto letterario italiano. Grande attenzione, poi, viene riservata alle “nuove” voci: se da più parti²⁰⁹ il panorama della narrativa italiana viene giudicato asfittico, viziato da un eccesso di giudizio che porta a fare della realtà l'oggetto di astrazioni generalizzanti e ispirate a un convenzionale senso comune, piuttosto che materiale per creazioni *ex novo*, le prove dei giovani autori “raccolti” da «Quaderni milanesi» dimostrano una significativa coerenza nel loro tentativo di mettere in dubbio, attraverso la scrittura, gli abituali rapporti – ermeneutici, etici, estetici – dell'uomo con il mondo, cercando per questa strada di aprire nuove prospettive di sviluppo per il futuro. Giuliano Gramigna, Oreste del Buono, Raffaele La Capria, Luciano Bianciardi, Enzo Golino e, insieme a questi, Emilio Tadini: sono loro che compongono il fronte di «Quaderni milanesi», presentandosi oltre che come interpreti di una proposta culturale, anche come rappresentanti di quella “generazione degli anni difficili” chiamata dalla società italiana a mostrare le proprie capacità *costruttive*.

Abbiamo passato i nostri anni migliori a buttar giù qualcosa. Ci siamo anche riusciti... Adesso i figli ce lo rimproverano, dicono che non abbiamo insegnato loro a credere... Ma quando buttavamo giù, a qualche cosa credevamo, sembrava chiaro, allora... Una generazione di distruttori: sempre contro qualcosa... contro e abbasso. Ma per che cosa, s'è capito?²¹⁰

Così, nel suo *Roma 31 dicembre* (1961), Fabrizio Onofri definiva e stigmatizzava l'esperienza intellettuale della propria generazione, frustrata da un impulso ad abbattere i vecchi miti che non aveva dato luogo però alla complementare azione di rifondazione.

²⁰⁹ Cfr. A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, G. Bàrberi Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba* e R. Barilli, “*Cahier de doléance*” sull'ultima narrativa italiana, in «il verri», n. 1, 1960, pp. 14-27, 28-56 e 90-111.

²¹⁰ Il brano si trova citato in un bel testo composto da Enzo Golino attraverso un *collage* di brani scelti da romanzi, interviste e testi critici di autori degli “anni difficili”: la questione generazionale e le sfide specifiche che gli intellettuali nati negli anni Venti dovettero affrontare dal dopoguerra trovano così espressione in una sorta di dialogo, che ne fa emergere tanto l'estrema consapevolezza, quanto le inevitabili contraddizioni; cfr. E. Golino, *La speranza laica*, cit., pp. 48-65.

Contro quest'idea di generazione incompleta, incapace di reagire allo smarrimento e di ricostruire dopo la distruzione, si esprime in qualche modo l'impresa di «Quaderni milanesi», che proprio della componente generazionale sembrava fare un proprio punto di forza²¹¹. Se la politica e l'impegno civile non erano più il terreno su cui costruire un percorso condiviso, a maggior ragione dopo il 1956 e la crisi della sinistra (in quell'anno anche Tadini ritirò la propria iscrizione al PCI), l'ambito della battaglia letteraria, soprattutto se legata alla possibilità di un rinnovamento profondo della cultura italiana, rimaneva l'unica riserva entro cui dimostrare l'utilità e la necessità di un fronte comune²¹².

Infine, a completare l'orizzonte programmatico della rivista, oltre a un eclettismo notevole, che permette ai redattori di dedicare un numero intero al “dibattito sulla meccanica quantistica” (nella convinzione di una comune origine “non euclidea” della nuova fisica e della nuova letteratura) e buona parte di un altro alla situazione della pittura italiana, va segnalato anche un discreto dispiegamento di forze nella stesura di testi teorici che possano sostenere e sostanziare l'ipotesi di una nuova poetica avanzata da del Buono e compagni. Sono riflessioni che nascono proprio da una triangolazione con i testi e gli autori che «Quaderni milanesi» promuovono e che confluiscono tutte nella prospettiva di uno sperimentalismo che, al netto di evidenti «velleità teoriche e confusioni etico-estetiche»²¹³, si poneva il nobile obiettivo di recuperare alla rappresentazione gli ideali di complessità e profondità. Così, se l'autorevole Enzo Paci fornisce i rudimenti filosofici per definire il “romanzo fenomenologico” e individua nella sospensione del giudizio il dispositivo cardine per liberarsi di modi di vedere precostituiti e aprire la narrazione a nuovi orizzonti del rappresentabile²¹⁴, Paolo Caruso e Tommaso Giglio inseriscono quel modello in una tradizione letteraria che parte da Joyce, passa per Pirandello, Faulkner, Sartre, Butor²¹⁵ e arriva, con romanzieri come del

²¹¹ Basta guardare agli anni di nascita dei redattori e dei collaboratori principali per comprendere quale rilievo potesse avere il fattore generazionale nella battaglia culturale di «Quaderni milanesi»: Giuliano Gramigna, 1920; Domenico Porzio, 1921; Raffaele La Capria, 1922; Luciano Bianciardi, 1922; Oreste del Buono, 1923; Giuseppe Ajmone, 1923; Emilio Tadini, 1927.

²¹² È curioso osservare come Renato Barilli, nel suo studio sul Gruppo 63, adotti a più riprese il criterio generazionale per individuare la maggiore o minore capacità degli scrittori e intellettuali di rispondere adeguatamente alle istanze proprie del movimento di nuova avanguardia, e individui specificatamente nei nati negli anni Venti quelli che con più difficoltà si confrontarono con il movimento: «In mezzo, stanno i nati in ordine sparso lungo gli anni '20, e non sarà un caso che questi patiscano maggiori difficoltà, esitazioni, remore nel saltare il fosso, irretiti nel dilemma se lasciarsi o riassorbire dal primo Novecento o se combatterlo drasticamente, fino a negarlo *in toto*; incapaci, invece, di riprenderlo dall'interno e di prolungarlo con estensione organica»; cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 27.

²¹³ E. Golino, *QM: una rivista sperimentale*, cit., p. 5.

²¹⁴ Cfr. E. Paci, *Indicazioni fenomenologiche per il romanzo*, in «Quaderni milanesi», n. 1, autunno 1960, pp. 130-134.

²¹⁵ Cfr. P. Caruso, *L'equivoco del realismo*, in «Quaderni milanesi», n. 3, primavera 1962, pp. 135-141.

Buono o La Capria, a rinnovare il quadro della narrativa italiana²¹⁶: sono autori questi che hanno saputo rimettere al centro delle proprie ricerche la struttura romanzesca, elemento tecnico «idoneo ad organizzare i dati della realtà in una coerente unità»²¹⁷, impalcatura formale che inevitabilmente media e condiziona il rapporto tra la scrittura e l'esperienza.

È chiaro come Emilio Tadini – che, oltre a pubblicare su «Quaderni milanesi» la prima stesura del *Capitolo primo* di *Le armi l'amore* (4-5, estate-autunno 1962) e un poemetto, *La metamorfosi*, (2, primavera 1961), ne fu per alcuni tratti redattore – trovasse in quell'ambiente culturale, eclettico e impegnato, la conferma di un orizzonte di ricerca condiviso²¹⁸. E infatti, quando nel 1962 Giuliano Gramigna viene chiamato a dirigere le pagine culturali del «Corriere d'informazione», nella redazione di via Solferino si ricompone quasi immutato il gruppo di «Quaderni milanesi», Tadini compreso²¹⁹: qui i campi d'intervento si estendono, complici la natura generalista del giornale e il nuovo interesse di Gramigna, ma soprattutto di del Buono, per la narrativa di genere di provenienza straniera. Nonostante ciò si conferma, al centro della proposta culturale, quel nucleo di autori e opere su cui era stata costruita la linea poetica sperimentale che nei «Quaderni milanesi», qualche tempo prima, aveva trovato esplicita definizione. Il riferimento è a quella formula di «realismo integrale» che Tadini aveva consegnato all'ormai noto intervento per *Possibilità di relazione* e che da quella circostanza aveva acquistato una vita propria, passando di testo in testo e andando a colonizzare un ampio territorio di ricerca, fino all'approdo in uno degli articoli più significativi nella breve vita della rivista milanese, a firma Oreste del Buono.

Dopo che nel numero 1 proprio Tadini aveva recuperato il concetto per introdurre un racconto di Lowry, *Elefante e Colosseo*, modello di un'integralità che sa dar vita a un

²¹⁶ Cfr. T. Giglio, *La questione del romanzo*, in «Quaderni milanesi», n. 3, primavera 1962, pp. 27-41.

²¹⁷ *Ivi*, p. 33.

²¹⁸ Così Nicoletta del Buono, figlia di Oreste, ricorda come si svolgesse, almeno tra le mura domestiche, il confronto intellettuale tra il padre ed Emilio Tadini: «tra i collaboratori di Quaderni milanesi c'era anche Emilio Tadini che allora scriveva poesie molto carine e che veniva spesso a trovarci a casa, si chiudeva nello studio con papà dove ingaggiava furibonde lotte con i cuscini del divano, mentre discutevano di poesia, di arte e di chissà cos'altro»; cfr. N. del Buono, *Testimonianza*, in *Oreste del Buono. L'antimeridiano*, cit., p. XLIV.

²¹⁹ Più di una decina sono gli articoli firmati da Emilio Tadini nell'arco del 1963 per il «Corriere d'informazione» e gli ambiti d'interesse si dividono tra narrativa italiana (*Da una vecchia storia un bel libro nuovo*, 3-4 ottobre 1963, su *Né vivere né morire* di del Buono) e straniera, arte (*Ma che cos'è l'«happening»?*, 23-24 maggio 1963) e attualità culturale (*I turisti letterari. Troppi equivoci sull'avanguardia*, 18-19 aprile 1963 o *Anche Leopardi contro l'industria*, 17-18 ottobre 1963).

tempo nuovo elaborato «in funzione di un nuovo modo di concepire il personaggio»²²⁰, del Buono affida alla forma distesa del saggio la definizione delle linee principali di quella che definisce *La narrativa integrale*²²¹. Come si può comprendere, non si tratta solo del «manifesto della sua attività di romanziere»²²², bensì, e soprattutto, del tentativo – forse azzardato – di elaborare una poetica, di fornire un palinsesto teorico che sostenesse e organizzasse l’attività propria e di altri compagni di strada. Non a caso, se lo stesso Lowry celebrato da Tadini viene eletto con il suo *Under the volcano* a modello di una scrittura le cui dimensioni «si identificano alle linee di forza che reggono la totale concretezza della realtà rappresentata»²²³, al suo fianco viene subito individuato un riferimento contemporaneo, come Raffaele La Capria, scrittore che ha appreso la lezione di Joyce e Robbe-Grillet e l’ha tradotta in una scrittura che pone la forma romanzo di fronte alla sfida di un io disorientato dal presente e aperto alla dilatazione dello spazio e del tempo²²⁴. In particolare, è quest’ultima dimensione quella su cui si concentra l’osservazione di del Buono, perché La Capria in *Ferito a morte* (1961) riesce a costruire una struttura narrativa in cui i vari fili dell’esperienza del protagonista si intersecano rendendo irriconoscibile una pur minima linearità temporale: l’accaduto non appartiene più a una griglia cronologica precisa e consequenziale ma si anima e confonde in un movimento inquieto, proprio della coscienza del soggetto. Questo diventa così il carattere fondamentale nella costruzione del personaggio romanzesco, che deve restituire sul testo l’effetto della percezione articolata e confusa dell’uomo nel suo movimento nella storia e nel mondo.

In piena coerenza con quelli che si sono visti essere gli assi della ricerca tadiniana, l’ideale poetico avanzato da del Buono si riconosce nella necessità di lavorare sulle forme – quelle prodotte “in laboratorio” dal modernismo e affinate da quarant’anni di sperimentazione – al fine di creare delle strutture narrative in grado di «rivendicare con forza le ragioni del soggetto, cercando di riancorare la scrittura ad un dato

²²⁰ E. Tadini, *Introduzione a M. Lowry, Elefante e Colosseo*, in «Quaderni milanesi», n. 1, autunno 1960, p. 34.

²²¹ O. del Buono, *La narrativa integrale*, in «Quaderni milanesi», n. 2, primavera 1961, pp. 85-102.

²²² A. Chiurato, *La retroguardia dell’avanguardia*, cit., p. 261.

²²³ E. Tadini, *Introduzione a M. Lowry, Elefante e colosseo*, cit., p. 34. Val la pena di sottolineare come la scelta dello scrittore inglese quale capofila della linea integrale fosse comprensibile, alla luce del manifesto poetico della rivista, ma certo non scontata nell’Italia di quegli anni: basti pensare che all’altezza del 1960, quando sul n. 1 esce *Elefante e Colosseo*, *Under the Volcano* non era ancora stato tradotto in italiano (uscirà l’anno dopo da Feltrinelli), nonostante avesse già riscosso notevole successo di critica negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Francia. Questo dimostra la notevole attività di ricerca operata dall’*équipe* dei «Quaderni milanesi» e, nel caso specifico, la curiosità attenta di Tadini nel riconoscere e segnalare paternità e dipendenze prima e meglio di altri.

²²⁴ Cfr. *Raffaele La Capria. Opere*, a cura di S. Perrella, Rizzoli, Milano 2003, p. XXVIII.

antropologico, che il puro gioco dei significanti rischiava di cancellare»²²⁵. Per quanto non venga mai esplicitamente assunta come idolo polemico dagli autori di «Quaderni milanesi», è chiaro in queste parole un riferimento in negativo alle riflessioni e alla procedure compositive della nuova avanguardia, che al Joyce dell'*Ulysses* aveva preferito quello di *Finnegans' Wake*, che nella prospettiva dello sviluppo formale del romanzo rappresentava un «mostruoso capolavoro», ma anche un «vicolo cieco nel labirinto»²²⁶. Il nuovo romanzo, dice del Buono, «può nascere solo da un contatto vivo con la vita»: è nella dialettica espressa da questa semplice formula che si può tradurre l'idea della narrativa integrale, dietro la quale si cela, insieme a un'attenta assimilazione della filosofia contemporanea, una profonda consapevolezza dei mezzi specifici del discorso letterario, dell'ambiguità e della differenza delle sue creazioni rispetto alla realtà rappresentata.

Con queste pagine, del Buono si incarica così di tracciare in maniera chiara e sintetica la posizione della rivista e dei suoi esponenti nel campo culturale italiano²²⁷. All'insegna di uno sperimentalismo battagliero e consapevole, attento alla grande stagione modernista e, in quel solco, fedele alla forma romanzo come campo di elaborazione di nuove possibilità rappresentative (eppure proprio per questa fedeltà "formale" tacciato da alcuni di «moderatismo»²²⁸, da altri di «retroguardia»²²⁹), si definisce un orizzonte di ricerca alternativo tanto all'annosa e ormai trita questione del realismo, quanto all'estremismo della nuova avanguardia, che aveva eletto il linguaggio a struttura principale dell'esperienza soggettiva così come della sua rappresentazione artistica.

1.5. Il romanzo come progetto

In *Sfida al labirinto*, come si è visto sopra, Calvino restituiva un'immagine della letteratura contemporanea in cui la parola si faceva tramite alternativamente o di un'azione che la deve seguire immediatamente, secondo una determinata interpretazione ideologica della realtà, o di un'osservazione autosufficiente, mirata a mappare il mondo nella sua interezza e senza alcuna pretesa di interpretazione logica o ideologica. In

²²⁵ A. Chiurato, *L'arcipelago postmoderno. Oreste del Buono e gli anni Settanta*, in «Enthymema», VII, 2012, p. 447.

²²⁶ O. del Buono, *La narrativa integrale*, cit., p. 86.

²²⁷ Una definizione chiara ed esaustiva, questa, che, forte del lavoro culturale svolto dalle pagine della rivista, smentisce quell'idea di una «consonanza spontanea», alternativa a una più «consapevole derivazione», che Renato Barilli ravvisava da parte di alcuni autori dei «Quaderni milanesi» – Tadini, Gramigna, del Buono e La Capria – nei confronti dei modelli francesi del *nouveau roman*; cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 121.

²²⁸ «Autori decisi a lasciarsi alle spalle le angustie del neorealismo e simili, ma in apparenza assai cauti nell'abbracciare soluzioni tecniche più ardite»; cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 126.

²²⁹ Cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit.

entrambi i casi si afferma un criterio di obiettività – rispetto a una prospettiva ideologica data per indiscutibile o rispetto a una pretesa liberazione dal “soggetto” (che coinvolge tanto l’oggettivismo dell’*école du regard* quanto il *dérèglement* dell’avanguardia) – nei confronti del quale la scrittura risulta subordinata ed eterodiretta; in entrambi i casi l’io è escluso, sacrificato sull’altare di una causa collettiva o su quello di una realtà in qualche modo pre-umana (quello che Calvino definiva “il punto di vista del magma”²³⁰). Contro questo «mare dell’oggettività» viene allora presentata l’istanza di un ritorno all’uomo, alla sua interiorità e alla sua complessità, nella convinzione che debba essere il soggetto il centro della rappresentazione artistica, il soggetto in quanto produttore e non prodotto, agente e non agito.

Il ritorno al soggetto invocato da Calvino sembra muoversi in direzione di quel modello di equilibrato dualismo tra soggetto e oggetto che tanto Tadini quanto del Buono avevano teorizzato e provato a realizzare (si pensi a romanzi come *Per pura ingratitudine*, 1961, o *Né vivere né morire*, 1963). Era stato Enzo Paci, come già si è visto, a identificare il «ritorno alle cose» della fenomenologia con un uguale e complementare «ritorno al soggetto umano» e alle sue relazioni dinamiche nel mondo. Un doppio movimento che viene a convergere in un’unica fondamentale istanza. E per liberare la rappresentazione dai vincoli di un soggettivismo psicologico e intimista così come dalle convenzioni sovrastrutturali che impediscono allo sguardo di vedere la realtà per quello che effettivamente è, viene invocata una pratica determinante: la «sospensione del giudizio».

Sempre Paci aveva individuato nell’*epochè* husserliana il procedimento fondamentale nella costruzione del romanzo. Chiamato a rispondere alle domande di un questionario del «verri» a proposito delle tecniche narrative²³¹, il filosofo aveva sottolineato ancora una volta la funzione decisiva di quel “porsi in dubbio” che permette all’uomo di mettere tra parentesi il proprio essere mondano, ovvero determinato dalla storia nel mondo, e di riscoprire un’esperienza originaria, di cui l’uomo è a un tempo soggetto e oggetto. Inoltre, aveva anche dimostrato un insospettabile vincolo analogico tra l’esercizio fenomenologico dell’*epochè* e la struttura del romanzo. La «sospensione del giudizio», infatti, libera le possibilità che giacciono sepolte nell’individuo, e allo stesso modo il romanzo, prima di essere scritto, è un’esperienza originaria, rispetto alla quale

²³⁰ Cfr. I. Calvino, *Il mare dell’oggettività*, in «Il Menabò 2», Einaudi, Torino 1960; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., p. 54.

²³¹ Cfr. E. Paci, in *Inchiesta sulle tecniche narrative*, in «il verri», n. 1, 1960, pp. 79-81.

tutte le strade risultano ugualmente aperte. Come almeno una volta bisogna porsi di fronte al dubbio cartesiano, così «almeno una volta, dunque, devo fare l'esperienza della mia vita come un romanzo»²³². Dare espressione alla molteplicità di soggetti e di esperienze che abitano l'individuo è come cercare di comprendere in uno stesso romanzo tutte le possibilità che si aprono di fronte a un personaggio; di contro, il personaggio tipico è quello che viene limitato a una sola delle strade possibili, a quella che si ritiene convenzionalmente più significativa. Il compito a cui è chiamata l'opera d'arte integrale è allora quello di recuperare e riportare oltre la soglia di "significatività" tutto ciò che era stato convenzionalmente etichettato come "non-senso": «Questo potrebbe essere il "realismo". Non è l'accettazione passiva di una realtà già fatta ma il porsi in gioco, il far sì che il romanzo diventi un esercizio originario, l'esercizio per la donazione di un senso»²³³.

Il parallelo tra esperienza soggettiva e composizione del romanzo consente di mettere in rilievo un principio fondamentale dell'interpretazione fenomenologica del fatto letterario, opposto e complementare a quel movimento di apertura potenzialmente infinita dell'esperienza, nel tempo come nello spazio, che Tadini terrà ben presente al momento della composizione di *Le armi l'amore*. Si tratta di un principio di costruzione del romanzo, che mostra sotto un'altra luce quell'attenzione posta dallo sperimentalismo di Tadini – e di del Buono – per gli aspetti strutturali della composizione narrativa, quella centralità attribuita al momento della scelta e dell'elaborazione di nuove possibilità formali. Un'attenzione emersa, una volta di più, quando nel 1963 Tadini scrive un breve saggio, intitolato *Organicità del reale*, per il numero speciale dedicato dal «verri» alle prospettive dell'arte *Dopo l'informale*. In quest'occasione Tadini prova a ricostruire un legame "organico" tra alcune esperienze dell'arte contemporanea e le avanguardie storiche: osserva allora che l'unica lezione che ha potuto riprodursi nel tempo è stata quella delle avanguardie che, all'insegna di un principio di «liberazione totale della ragione espressiva», hanno cercato di istituire «un sistema dinamico di relazioni rappresentative»²³⁴. Dadaismo ed espressionismo vengono escluse perché hanno rifiutato il potere della ragione espressiva, subordinandolo rispettivamente al caso e a un processo di deformazione radicale. Al contrario, vengono recuperate le esperienze del cubismo e del surrealismo: a convincere Tadini è infatti

²³² *Ivi*, p. 80.

²³³ *Ivi*, p. 81.

²³⁴ E. Tadini, *Organicità del reale*, cit., p. 14.

l'idea che la rivoluzione ermeneutica alla base di queste due avanguardie – una nuova concezione della complessità della percezione e la scoperta di un nuovo territorio del soggettivo, l'inconscio – venga tradotta in “strategie compositive” altrettanto rivoluzionarie. Da un lato il multiprospettivismo, dall'altro un analogismo fondato su valori apparentemente casuali ma profondamente “mimetici”. Ecco così che l'*organicità* si verifica solo nel momento in cui la dilatazione della ragione espressiva in nuovi territori del reale si realizza per mezzo di un lavoro di progettazione e costruzione formale.

Proprio l'idea del progetto tiene avvinte la riflessione di Tadini e le considerazioni di Paci su fenomenologia e romanzo (sancendo dall'altra parte un distacco con l'ala più radicale del *nouveau roman*)²³⁵. Per entrambi il modello estetico è *Guernica*, un'opera in cui «il rapporto con il reale, e l'azione nel reale, in tutte le dimensioni del reale, si realizzano organicamente»²³⁶. Per il filosofo, il capolavoro di Picasso era la dimostrazione che nell'opera d'arte, sotto la distorsione delle forme e delle linee, lavora la «verità intenzionale dell'uomo che dipinge»²³⁷. La presenza di questa intenzionalità (quella che Sartre chiamava l'«esplosione verso»²³⁸) nella scrittura e nella pittura permette di riportare il mondo a un ordine: la materia viene tolta dall'inconscio e il mondo viene restituito al dominio del senso. La presenza di un progetto formale nell'opera d'arte corrisponde al *telos* che orienta l'esistenza dell'uomo, permettendogli di non smarrirsi e di operare attivamente nel mondo. L'opera d'arte fornisce all'uomo un modello del rapporto tra forma e senso; mostra come le cose diventino significato non per allusione a idee preformate, ma grazie alla *disposizione* degli elementi nello spazio e nel tempo²³⁹.

Per questo Tadini collocava all'apice del suo empireo il cubismo, e quella capacità di far vedere un oggetto da tutti i punti di vista, nella sua integralità; per questo Tadini rifiutava le forme più radicali dell'arte informale, che affidavano allo sprigionamento degli istinti e di una spontaneità misticheggiante il compito di incarnare la realtà nella sua essenza più profonda (in un principio di sovrapposizione tra arte e realtà che, come

²³⁵ «Ricordiamoci che per gli autori del *Nouveau Roman* ogni opera nasce sottraendosi al progetto, l'autore deve sentirla come un “romanzo da fare”»; cfr. G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Avanguardia e neo-avanguardia*, a cura di G. Ferrata, Sugar, Milano 1966, p. 135.

²³⁶ E. Tadini, *Organicità del reale*, cit., p. 17.

²³⁷ E. Paci, *In un rapporto intenzionale*, cit., p. 32.

²³⁸ Cfr. J.P. Sartre, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità* (1939), in *Materialismo e rivoluzione*, a cura di F. Fergnani, P.A. Rovatti, il Saggiatore, Milano 1977, pp. 139-143.

²³⁹ Cfr. E. Paci, *Introduzione* (1962), in M. Merleau-Ponty, *Senso e non-senso*, cit., pp. 13-14.

si vedrà, sostanzia buona parte della teoria dell'avanguardia e della nuova avanguardia). Se l'opera pittorica si dimostra, nel risultato sintetico a cui dà luogo, un'incarnazione immediata e icastica di quei principi, la forma romanzo, con le sue ampie arcate in cui organizzare gli elementi costruttivi e le soluzioni formali, si presenta come terreno particolarmente fecondo di applicazione della "teoria delle forme".

Per questa strada, la fedeltà a un principio di coerente formalismo, animato dalla convinzione che il lavoro sulle tecniche e sulle strutture compositive sia il presupposto principale per la possibilità di una rinnovata conoscenza della realtà, diventa per Tadini un discrimine per la valutazione del proprio personale canone. E lo si vede, per esempio, nel giudizio espresso a proposito del *nouveau roman*: le elaborazioni teoriche di Butor e Robbe-Grillet vengono accolte con interesse dallo scrittore, che trova nelle loro audaci considerazioni in merito al personaggio, al punto di vista, alla distanza narrativa e alla conformazione di tempo e spazio nel romanzo materiale prezioso per consolidare la propria formazione di narratore; non altrettanto accade con i loro romanzi, che si dimostrano, forse proprio in virtù di quella furia teorica che li subordina, esperimenti troppo inficiati da un meccanicismo esteriore, che finisce per alienare il linguaggio e la narrazione stessa. Si tratta di quell'«involuzione tecnicistica»²⁴⁰ che anche Paci rimproverava all'*école du regard*, evocando il rischio di un'avanguardia che credendo di aprirsi, si chiude nella ripetizione seriale dei propri presupposti, senza che sia lasciato alcuno spazio per l'esperienza della lettura.

Una notevole attenzione per l'elemento tecnico si poteva ravvisare in quegli stessi anni anche nel campo della neoavanguardia italiana. Attraversando carsicamente l'esteso dibattito sulla natura del "romanzo sperimentale", la riflessione sull'importanza del momento strutturale e architettonico della composizione narrativa s'impone, pur tra posizioni differenti, come una delle costanti della teoria della nuova avanguardia. È presente, ad esempio, nello scontro tra Edoardo Sanguineti e Alfredo Giuliani in merito alla genealogia del nuovo romanzo: l'alternativa posta tra la forma-novella risalente al *Decameron* di Boccaccio e la scrittura mista e ambigua del *Tesoretto* di Brunetto Latini dice di un vincolo stretto implicitamente tra conformazione strutturale e potenzialità gnoseologiche dell'opera. Tanto l'opzione sanguinetiana per l'ideologia come strumento contestatorio nei confronti delle strutture di base del romanzo, quanto

²⁴⁰ E. Paci, *In un rapporto intenzionale*, cit., p. 38.

l'ipotesi di Giuliani per una scrittura mossa da un'immaginazione libera e creativa riflettono una valutazione connotativa del momento tecnico dell'arte, valorizzato nella sua funzione euristica.

È quanto andava approfondendo parallelamente alle discussioni collegiali del Gruppo 63 la ricerca di Marina Mizzau, che si rivela utile per comprendere la posizione del realismo tadiniano rispetto al contesto sperimentale e avanguardistico di questi anni. Il suo *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, pubblicato nel 1965, porta a compimento una serie di riflessioni condotte dalla studiosa fin dai primi anni Sessanta, ma compendia idealmente anche gli esiti di un'interrogazione plurale, che comprende l'*Inchiesta sulle tecniche narrative* pubblicata sempre sul «verri», nel 1960, e le posizioni di alcuni esponenti del gruppo a proposito della nuova narrativa italiana. E si tratta di una riflessione che val la pena seguire nel dettaglio.

In primo luogo Mizzau osservava come la rivalutazione del momento formale dell'arte fosse un portato specifico dell'estetica heideggeriana (secondo la quale la tecnica «non è semplicemente un mezzo. La tecnica è un modo di disvelamento» della realtà, e appartiene per questo al campo del «pro-durre»²⁴¹). Contro le contestazioni dell'idealismo romantico prima e crociano poi, viene riconosciuta alle tecniche compositive una funzione estetica, mediata fenomenologicamente dalla situazione in cui l'opera ha luogo. Il concetto di «tecnica» entra così in relazione dinamica con quello anceschiano di «poetica», nella prospettiva di un rifiuto delle soluzioni universali e astratte e di una valutazione sempre contingente delle condizioni di genesi ed esistenza dell'opera d'arte²⁴². Facendo ricorso ad alcune nozioni di psicologia dell'arte, Mizzau mostra come «non ha più senso scindere, nella percezione estetica, l'apprensione dell'idea informatrice dalla percezione dell'organizzazione degli elementi sensibili»²⁴³. Emerge così, inserita in un orizzonte fenomenologico, la funzione operativa e conoscitiva della tecnica, insita in quel carattere intersoggettivo, di continua mediazione tra io e mondo, tra istanze particolari e rispetto di norme generali. Momento

²⁴¹ M. Heidegger, *La questione della tecnica* (1954), in Id., *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 9-10.

²⁴² In questa prospettiva, i generi letterari, più completa e coerente manifestazione della tecnica in letteratura, si dimostrano «simboli di poetiche storiche», ovvero al tempo stesso «segni di una situazione culturale» e «strumenti operativi» per conservare o modificare quella data situazione; cfr. M. Mizzau Forni, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano 1965, p. 21, che si rifà a L. Anceschi, *Schema di una fenomenologia dei generi letterari*, in Id., *Progetto di una sistematicità dell'arte*, Mursia, Milano 1962.

²⁴³ M. Mizzau Forni, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, cit., p. 26.

organizzativo e momento euristico risultano strettamente connessi: nel momento in cui l'artista decide di strutturare i contenuti dell'opera ne scopre anche i fini e i mezzi.

Da questo punto di vista, l'arte d'avanguardia appare agli occhi di Mizzau come la meglio predisposta a rispettare questo intrinseco valore dell'elemento tecnico: rispetto al realismo *engagé* d'ispirazione marxista o addirittura zdanoviana, che impone all'artista di adeguarsi alla realtà, che dev'essere ritratta non nel suo «aspetto fenomenico», ma nella sua «essenza»²⁴⁴, la letteratura nuova può porre la questione nei termini di una forma che abbia in se stessa una funzione inventiva nei confronti dei contenuti. Basterebbe seguire la teoria del realismo di Auerbach, che prima di tutti comprese che ogni mutamento tecnico o di stile implica un mutamento prospettico sulla realtà; da qui però ci si dovrebbe poi staccare per accogliere uno sguardo radicalmente nuovo, che rinunci alla mimesi (che implica comunque una subordinazione della letteratura alla realtà) per accogliere un'ipotesi integrativa, che si occupi del “modo in cui il significato si struttura”, e che quindi non separi forme e contenuti, temi e tecniche²⁴⁵. Si tratta di una pratica che necessita di una contrattazione continua, tra ragioni dell'arte e ragioni della realtà, tra autonomia ed eteronomia, in piena coerenza con quel carattere “duale” tipico della filosofia fenomenologica.

A fronte di tale comparto teorico, la riflessione di Mizzau procede quindi a valutare le possibilità di applicazione di questa ipotesi alla narrativa contemporanea, italiana e non solo. Punto di partenza è l'idea che il romanzo moderno, diversamente da quello classico, aristotelicamente concepito, sia segnato come detto da un'impossibilità di rispecchiamento a senso unico, così come di un'«intransitività» che risolve il significato nella forma dell'opera, e rivendichi al contrario la necessità di riportare sul testo una serie di «relazioni reciproche e reciprocamente rivelatrici»²⁴⁶. È a questo punto che le “poetiche” assumono il ruolo decisivo cui si accennava, perché danno forma a tecniche narrative che mutano da contesto a contesto, con il variare delle contingenze testuali ed extra-testuali: punto di vista, tempi verbali, strumenti linguistici e retorici diventano così momenti di un tentato contatto tra il testo e il proprio tempo. Mizzau spiega in questi termini il vincolo che lega l'affermazione dell'ermeneutica psicoanalitica e l'impiego del monologo interiore, da Joyce in poi, come meccanismo introspettivo e confusivo, che altera i tradizionali criteri di rilevanza narrativa; ma lo stesso si potrebbe dire degli

²⁴⁴ Cfr. *Ivi*, p. 30.

²⁴⁵ Cfr. *Ivi*, p. 37.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 48.

studi sul pensiero primitivo e infantile, che hanno dato il là a uno sregolamento linguistico e sintattico che a quel fondo originario prova a fare ritorno («la regressione dal realismo al mito»²⁴⁷ di un romanzo come *Capriccio italiano* di Sanguineti). Il messaggio, in definitiva, è semplice: a ogni cambiamento di paradigma, a ogni svolta culturale ed epistemologica corrisponde un cambiamento nelle tecniche di messa in forma della narrazione letteraria.

Questo percorso storico-critico, che parte dal romanzo ben fatto ottocentesco, approda infine a ridosso della neoavanguardia italiana, momento in cui il romanzo contemporaneo riflette la crisi della fiducia in un'immediatezza conoscitiva: di fronte a una realtà fattasi sempre più complessa chi scrive avverte con disagio l'inadeguatezza dei propri strumenti. Il romanzo diventa oggetto di se stesso; metaromanzo e antiromanzo, feconde categorie per definire tante proposte narrative di questi anni²⁴⁸, sono le manifestazioni di uno sperimentalismo che rinuncia momentaneamente a riprodurre il reale per definire il senso dei propri strumenti di conoscenza. Si aprono così due differenti prospettive: da un lato proseguire lungo la strada dell'Informale, di una composizione destrutturata dei testi, in piena sintonia con una percezione frantumata e dissociata della realtà; dall'altra tentare un ritorno al "figurativo", a una ricostruzione che sappia fare uso di «certe impalcature tecniche e linguistiche, con la coscienza di un loro significato radicalmente mutato»²⁴⁹. Quest'ultima sarà la strada prescelta da Emilio Tadini.

1.6. Sperimentalismo vs. Avanguardia

Sperimentalismo e avanguardia, termini attorno ai quali si polarizza il dibattito e dietro cui è possibile organizzare i contenuti delle due prospettive tratteggiate, sembrano condividere l'insoddisfazione per la situazione corrente della narrativa italiana, dominata da un'insufficiente coscienza di poetica e da una scarsa attenzione alla «tecnica». Tuttavia, com'è facile immaginare, differenti sono le posizioni in merito al rapporto da istituire tra opera d'arte ed elemento formale per realizzare un significativo rinnovamento: troppo costrittiva risultava agli spiriti anarchici e iconoclasti dei nuovi avanguardisti l'idea di tecnica come «atto di consapevolezza dell'arte per cui

²⁴⁷ G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II: tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, p. 175.

²⁴⁸ Lo testimoniano due studi recenti, ricchi e attenti, come N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007, e il già citato M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit..

²⁴⁹ M. Mizzau Forni, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, cit., p. 59.

l'immediatezza di tale continuo mutamento tende continuamente a istituirsi come norma come legge»²⁵⁰. Una definizione che invece non trovava né in disaccordo né mal disposti gli scrittori di quel polo sperimentale che Renato Barilli raggruppò sotto l'insegna del modello butoriano (il «polo Butor» della neoavanguardia)²⁵¹ e che invece abbiamo visto essere accomunati piuttosto da una consapevole capacità di rielaborazione delle diverse sperimentazioni della letteratura occidentale (non solo francese).

Ricorrendo a parametri analoghi Luigi Weber ha suddiviso il campo del romanzo sperimentale italiano attraverso le complementari formule di «funzione Beckett» e «funzione Joyce»: dove la prima indica quella linea della narrativa del secondo Novecento propriamente avanguardistica, perché reagisce alla modernità “rompendo l'unità del pensiero”, andando a esplorare i territori dell'impotenza e dell'insignificanza (siano questi quelli della follia, del sogno, della patologia linguistica), mentre la seconda indica invece un'istanza d'ordine a cui viene subordinata la sperimentazione formale, che dev'essere orientata piuttosto a “riscoprire la normalità” (dal quotidiano per eccellenza di Joyce al microscopico della sottoconversazione sarrautiana)²⁵². Due contrapposti schieramenti le cui preferenze in ambito tecnico-formale si dimostrano chiaramente speculari: alla «coltivazione dell'inconscio»²⁵³ delle scritture d'avanguardia, che si traduce nel *dérèglement* linguistico, nell'asintattismo strutturale del *collage* che rifiuta l'intreccio e fomenta l'idea del «testo non creato»²⁵⁴, si contrappone il moto d'ordine del romanzo sperimentale, che non accetta alcuna abiura del senso, ma al contrario si adopera per ricomporlo attraverso un inesausto lavoro sulle forme che arriva anche a ri-utilizzare moduli tradizionali in vesti stranianti, e che non dimentica la funzione primariamente poetica dei propri testi. Anzi, è proprio la consapevolezza di “produrre opere d'arte”, creazioni e costruzioni che si inseriscono nel

²⁵⁰ Cfr. *Nuovo intervento*, in «il verri», *Sulla narrativa italiana contemporanea*, n. 1, 1960, p. 6.

²⁵¹ Cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 121-129; l'ipotesi di Barilli è l'oggetto principale del dettagliatissimo studio di Andrea Chiurato, che mostra fecondità e problematicità della proposta del critico; cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit.

²⁵² Cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., pp. 10-20.

²⁵³ F. Curi, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Liguori, Napoli 2001, p. 45.

²⁵⁴ Formula coniata da Jurij Lotman e ripresa da Weber, sottenderebbe l'idea che l'autore non è creatore di un testo, ma un semplice verbalizzatore, trascrittore di qualcosa che non crea con le proprie mani, ma è già nella realtà; cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 132. Una simile formula rientrerebbe nel dominio di quella che Bürger, sulla scorta dell'allegoria di Benjamin e della teoria estetica di Adorno, ha definito «opera d'arte non-organica»: l'opera raccoglie frammenti sparsi della realtà e, montandoli senza alcuna intenzionalità soggettiva, pretende di creare un senso a partire dalle relazioni casualmente determinatesi; cfr. P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 83.

contesto sociale e umano della realtà, a sostenere la rielaborazione formale propria dell'arte sperimentale; di contro l'avanguardia realizza i propri testi a partire dall'idea che la funzione dominante sia quella conativa, per cui il testo diventa un atto illocutorio e perlocutorio, ovvero richiede al destinatario una risposta e produca delle conseguenze in quella stessa realtà da cui recupera i propri materiali²⁵⁵.

In funzione di questa contrapposizione è possibile leggere la posizione di Emilio Tadini: la sua riflessione teorico-critica e la sua opera narrativa, concentrata soprattutto nella grande lavoro di *Le armi l'amore* – su cui a breve ci si soffermerà – si collocano nella prospettiva di un ritorno alle forme, alle “figure”, praticato non con l'ingenua convinzione che esse rappresentino il viatico per ricomporre in unità la visione del mondo, bensì che per loro tramite si possa portare al livello dell'espressione la complessità percettiva e conoscitiva dell'esperienza contemporanea. Alla destrutturazione delle trame praticata dalla neoavanguardia, sotto il condizionamento esplicito e riconosciuto della poetica dell'arte Informale²⁵⁶, Tadini contrapponeva un lavoro scrupoloso e mai liquidatorio sulla struttura e sulle tecniche dell'architettura narrativa. Non a caso, la sua attività all'interno del Gruppo 63 fu molto marginale, riducendosi anzi a una collaborazione estemporanea ma emblematica della distanza delle rispettive prospettive:

Quando Balestrini fonda il Gruppo 63 e mi chiede qualcosa da pubblicare gli do questo racconto che era di cinque o sei anni prima, mi ricordo si chiamava *Paesaggio con figure* e lo ripubblico sull'antologia del Gruppo 63 uscita, credo, nel 1964 da Feltrinelli²⁵⁷.

Tadini non prende parte neanche alle sedute del gruppo. Troppa diffidenza gli suscita probabilmente quella pratica di estrema teorizzazione che porta le discussioni dei membri a un livello di astrazione tale da perdere di vista il piano pratico, della verifica testuale delle ipotesi concettuali (una pratica che secondo Eco rappresentava una delle

²⁵⁵ Cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 121.

²⁵⁶ Sui rapporti tra neoavanguardia letteraria e arte informale si guardi ai due numeri monografici dedicati dal «verri» all'*Informale* (n. 3, 1961) e a *Dopo l'informale* (n. 12, 1963), ma si osservi anche come Umberto Eco accomuni arte informale e romanzo contemporaneo, nella ricerca di un'apertura radicale, “plurivoca”; cfr. *Analisi del linguaggio poetico e L'opera parte nelle arti visive*, in U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 65-94 e 153-184. Diversamente, Massimo Borelli individua suggestive analogie tra la scrittura narrativa di Edoardo Sanguineti e il movimento della Nuova Figurazione italiana, entrambe impegnate a rielaborare la natura ordinativa del mito nell'opera d'arte; cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 62 e 114.

²⁵⁷ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXV.

*Due ipotesi sulla morte dell'arte*²⁵⁸); e allo stesso modo, al di là di un invito a partecipare più formale che sincero, doveva suscitare ai neoavanguardisti qualche perplessità quella discendenza da un “moderato” come Michel Butor che veniva ravvisata nell’opera di Tadini²⁵⁹. La sua presenza tra i 34 autori inclusi nell’antologia del Gruppo 63²⁶⁰ si spiega allora alla luce delle parole di Renato Barilli che, anni dopo, ammetterà l’equivoco, per cui Tadini «vi era stato ammesso più che altro per “far numero”, dato che il carattere schivo e appartato, sia dell’autore che del suo prodotto, non si confacevano troppo al clima barricadero di quei giorni»²⁶¹. Non a caso, il testo di *Paesaggio con figure* scomparirà nella seconda edizione dell’*Antologia*, pubblicata sempre a cura di Balestrini e Giuliani nel 2002²⁶². E come Tadini verranno esclusi nel passaggio alla seconda edizione anche Oreste del Buono, Giuliano Gramigna e Raffaele La Capria, protagonisti con lui dell’esperienza dei «Quaderni milanesi».

Proprio a partire da questo manipolo di autori (non dimenticando anche critici e filosofi, come Giglio, Caruso, Paci, che contribuirono a definire il contesto delle loro produzioni) si può allora provare a ipotizzare uno schieramento che, pur senza contrapporsi in maniera netta o polemica, si propone come alternativo al campo della neoavanguardia, avanzando un proprio modello di «sperimentalismo delle forme» che prova a recuperare tecniche e strutture della narrazione tradizionale per farne un uso problematico e straniante.

Una simile “polarizzazione” delle posizioni sembrerebbe confermare l’ipotesi formulata da Angelo Guglielmi che, in uno dei testi teorici più chiari e lucidi di quegli anni, aveva provato a sancire un discrimine tra i campi troppo spesso confusi dell’avanguardia e dello sperimentalismo. Un discrimine che veniva individuato nella capacità dell’arte

²⁵⁸ Si tratta del rischio della «poesia della poesia», una pratica nata, secondo Eco, con l’estetica romantica, quando «l’opera si è proposta come tentativo di formulare una poetica, problema di poetica, spesso trattato di poetica sotto forma di opera»: in tale contesto l’espressione di una poetica diventa l’unico movente dell’opera d’arte, conducendola a una prevedibile morte; cfr. U. Eco, *Due ipotesi sulla morte dell’arte*, in «il verri», n. 8, giugno 1963, p. 62. Da un’analoga prospettiva proveniva l’avvertimento di Angelo Guglielmi – pur più accondiscendente – che nella relazione introduttiva al convegno palermitano sul romanzo sperimentale, aveva sottolineato un certo carattere volontaristico e meccanico («di esercizio portato a termine») della narrativa di nuova avanguardia, che faceva di quelle opere quanto di più consapevole e avanzato, a livello critico-teorico, nel panorama letterario occidentale, ma che testimoniava anche di una scarsa familiarità degli autori con le compensazioni tra elaborazione teorico-formale ed effettiva rispondenza alle istanze di ricezione; cfr. *Gruppo 63: il romanzo sperimentale*, cit., p. 36.

²⁵⁹ Cfr. R. Barilli, *Le strutture del romanzo*, in *Gruppo63. La nuova letteratura. 34 scrittori: Palermo ottobre 1963*, a cura di N. Balestrini, A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 36-41.

²⁶⁰ Cfr. *Gruppo 63: la nuova letteratura*, cit..

²⁶¹ R. Barilli, *Seconda avanguardia. Dal nostro inviato nel Gruppo 63*, in «Corriere della sera», 10 dicembre 1989.

²⁶² La nuova edizione dell’antologia (Testo&Immagine, Torino 2002) accoglie un numero più ampio di scrittori, che passano da 34 a 41; a dispetto dell’impressione di allargamento, i curatori, eliminando i contributi considerati meno coerenti con il progetto, «sembrano dunque voler rivendicare un’identità più specifica» del gruppo; cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell’avanguardia*, cit., p. 19.

sperimentale di far seguire al momento distruttivo, tipico di ogni arte nuova, l'istituzione di un "nuovo lavoro", che ricostruisca e componga nuove forme. In questione, qui, era il carattere nichilistico tipicamente riconosciuto all'avanguardia, quella «dialettica di avvento e distruzione che, fatta com'è di attimi e di immagini balenanti, esclude la permanenza così come esclude la continuazione»²⁶³. Il Gruppo 63, rifacendosi ai modelli delle avanguardie storiche²⁶⁴, dichiarava una vocazione contestativa talmente radicale e radicata da coinvolgere, in una dialettica che ineriva necessariamente anche le dinamiche economiche della società, non solo le forme e i temi dell'arte, ma la sua stessa natura di istituzione. Come Franco Fortini ed Edoardo Sanguineti osservarono fin da subito, pur da opposti versanti del dibattito, una simile pretesa aveva scarse possibilità di resistenza in un contesto di civiltà così distante da quello che aveva visto nascere e imporsi i movimenti d'avanguardia di inizio Novecento²⁶⁵. «Nella matura società imperialistica» lo spazio per l'«avventura» è ridotto a dimensioni irrisorie; la tentazione del "museo"²⁶⁶ – che da nemico giurato si fa committente – e il virtuosismo cinico – per cui le tecniche di spiazzamento, scandalo e polemica vengono adottate come propellenti di «un feticcio più misterioso di ogni altro»²⁶⁷, capace di sbaragliare i concorrenti sul mercato – sono i sintomi dell'estinguersi dell'afflato rivoluzionario e politico dell'avanguardia nella società contemporanea. Come scrisse Helmut Heissenbüttel: «l'esperienza letteraria e artistica [della nuova avanguardia] si prospetta, per così dire, come una "secolarizzazione" tardo capitalistica dell'idea di rivoluzione»²⁶⁸.

²⁶³ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 110.

²⁶⁴ A proposito delle contraddizioni di questo recupero, Franco Fortini citava a chiosa del proprio discorso un aneddoto raccontato da Viktor Sklovskij ai giovani che nel dopoguerra si interessavano al formalismo con nuove e più aggiornate tecnologie: «I nostri antenati, gli Sciti, sollevano sempre due volte deliberare, se la materia era di grande momento: la prima da ebbri, la seconda a mente sgombra. Ebbene, voi state ripetendo da sobri quel che noi, venticinque anni fa, abbiamo detto, per la prima volta, da ubriachi»; cfr. F. Fortini, *Due avanguardie*, in *Avanguardia e neo-avanguardia*, cit., p. 19. Anche Peter Bürger segnala le premesse in qualche modo aporetiche dei movimenti di nuova avanguardia: «la neoavanguardia, istituzionalizzando l'avanguardia come arte, nega i più genuini intenti avanguardistici»; cfr. P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 68.

²⁶⁵ «Con il concetto di istituzione arte qui si deve intendere sia l'apparato della produzione e della distribuzione artistica, sia le concezioni dell'arte, che dominano in una data epoca e che determinano in modo essenziale la ricezione delle opere»; P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 28.

²⁶⁶ Cfr. E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, cit.; poi in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 62-71.

²⁶⁷ E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, in «il verri», n. 11, 1963; poi in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 56.

²⁶⁸ H. Heissenbüttel, *Sulla definizione del concetto di letteratura «sperimentale»*, in «Il Menabò», n. 7, 1964, p. 203.

Tornando al piano della composizione del testo, tuttavia, si osserva come la pulsione nichilista della nuova avanguardia si traduca in una vocazione antirealistica, espressa nei termini di discontinuità narrativa, revoca della credibilità finzionale, complicazione della lingua²⁶⁹: «Gli è piuttosto propria una tendenza incessantemente decostruttiva delle sicurezze catalogatrici della realtà, in funzione di una iterata immersione nella dissonanza, nel disagio, nelle *disiecta membra* della fenomenologia dell'esistente»²⁷⁰. La tensione critica che investe direttamente la forma romanzo si vorrebbe, allo stesso tempo, veicolo di una potenzialità allegorica che trasforma l'opera narrativa da simbolo in segno: la crisi contemporanea non è tanto nei temi e nelle storie raccontate da questi antiromanzi, bensì nella loro stessa costituzione frammentata e deformata, secondo la logica del "romanzo in dissesto".

La verità storica dell'opera d'avanguardia (del romanzo d'avanguardia, possiamo cominciare ad aggiungere) sta tutta nello smembramento e nella ricomposizione interrotta e diffratta, straniata operati dal suo precipuo realismo allegorico²⁷¹.

Tuttavia, quella che Borelli vorrebbe vedere come una facile commutazione tra «critica al romanzo» e «critica *del* romanzo», si rivela in verità un'operazione più problematica. Il «suicidio crudele» a cui si votano opere come *La figlia prodiga* di Alice Ceresa, *L'oblò* di Adriano Spatola, *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli, ma anche il più noto *Capriccio italiano* di Sanguineti, può anche rappresentare il lascito più prezioso e duraturo della neoavanguardia – la lezione di un'autocritica come prassi sempre negativa e mai conciliata²⁷² –, tuttavia dichiara anche la natura rigorosamente chiusa delle sue produzioni, «catafratte in una arcigna progettualità ideologica a senso unico, in una talvolta irritante negazione delle forme e del pensiero preesistenti»²⁷³. L'univocità dell'opera d'avanguardia tradisce un'intenzione tutta rivolta sull'atto, che può anche rinunciare al valore artistico per accontentarsi di quello culturale.

²⁶⁹ Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 246.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 25.

²⁷¹ *Ivi*, p. 36.

²⁷² Cfr. *Ivi*, pp. 245-247.

²⁷³ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 170. Circa il ruolo di "rottura" svolto dalla nuova avanguardia, Guido Mazzoni, portando il ragionamento alle conseguenze più estreme, arriva ad affermare che «la seconda ondata delle avanguardie novecentesche, quella che si sviluppa a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, non riesce a ripristinare la logica progressiva della storia letteraria che vigeva prima degli anni Trenta»; cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 356.

Per questo Guglielmi si auspicava che i sodali del Gruppo 63 rinunciassero a un lavoro di neoavanguardia²⁷⁴, e si adoperassero invece a favore di un'azione sperimentale, capace di individuare quella che Robbe-Grillet chiamava *Une voie pour le roman futur*²⁷⁵. Anche se le conclusioni del discorso di Guglielmi, in linea con la sua appartenenza al gruppo, porteranno a riconoscere proprio nella nuova avanguardia italiana le prerogative adatte a contemperare una radicale spinta al rinnovamento delle forme e la consapevolezza di un lavoro che deve guardare al futuro invece che all'istante presente²⁷⁶, le sue considerazioni preliminari, assunte in termini astratti, consentono di illuminare bene l'area dello «sperimentalismo delle forme» cui afferiscono le opere di Tadini e degli altri “narratori integrali”.

E si dovrà partire da quello che viene individuato come il principale aspetto differenziale che caratterizza il campo sperimentale e che risiede proprio in quella spinta propulsiva alla ricostruzione, che se per alcuni denota una certa ingenuità nell'affidarsi a tecniche e modelli che già una stagione d'avanguardia ha definitivamente invalidato, d'altro canto scommette sulla continuità di un processo sperimentale che non si esaurisce nello scandalo di un'opera. In effetti, quanto più collegiale fu l'attività di elaborazione critica e teorica da parte dei membri del Gruppo 63, tanto più individuali, e per certi versi anche solitarie, furono le linee di ricerca creativa (al punto che ogni studio che ritorni su quei testi e su quegli autori propone catalogazioni differenti); dall'altra parte, e in maniera paradossale, quanto più appartata fu la riflessione e la lavorazione programmatica degli autori del polo sperimentale – fatta salva la peraltro decisiva esperienza collettiva dei «Quaderni» –, tanto più coerenti si sono dimostrati i loro esiti narrativi (al punto da rendere plausibile il raggruppamento suggerito da Barilli, seppur sotto auspici differenti da quelli afferenti al modello butoriano).

E proprio l'idea del gruppo contribuisce a definire i caratteri di questo sperimentalismo che, per riprendere una nozione utilizzata tanto da Guglielmi quanto da Heissenbüttel,

²⁷⁴ «Primo, non esistono nell'attuale situazione culturale ragioni sufficienti per una ripresa di un movimento di avanguardia. Secondo, ove lo si facesse essa si configurerebbe come il contrario di una scelta “attiva” in grado di portare avanti la cultura. Terzo, ciò di cui oggi abbiamo bisogno è di una maggiore consapevolezza critica, tale che ci aiuti a individuare (e sfruttare) le indicazioni positive o più semplicemente gli avvertimenti che ci sono forniti dalle avanguardie del primo novecento e soprattutto dalle elaborazioni successive che alcuni grandi uomini europei ne fecero»; cfr. A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit., p. 54.

²⁷⁵ In realtà è il saggio *Sur quelques notions perimées*, sempre contenuto in *Pour un nouveau roman*, a mostrare la maggiori affinità tra il pensiero di Robbe-Grillet e le idee espresse da Guglielmi in *Avanguardia e sperimentalismo*.

²⁷⁶ Cfr. il capitolo *Conclusioni*, in A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit., pp. 78-84.

rivela un'interessante «concezione laboratoriale»²⁷⁷, in onore all'Emile Zola primo teorico del *Roman expérimental* (1880). L'opera sperimentale è come un esperimento scientifico, che recupera in “laboratorio” gli strumenti e le tecniche che mette poi alla prova fuori, a contatto con gli elementi su cui verificare le teorie elaborate, come prevedeva il metodo galileiano²⁷⁸. Lo sperimentalismo non gira le spalle alla tradizione, ma al contrario riesce a tornarvi per ripescare e “ri-usare” quanto può essere utile a una nuova operazione. Alla «sfida altera»²⁷⁹ lanciata dall'avanguardia nei confronti del passato si sostituisce un recupero non nostalgico, ma sempre consapevole della situazione in cui si opera e delle premesse culturali che l'hanno determinata. A rielaborare l'eredità della tradizione, il bagaglio di esperienze che ne deriva, saranno nuovi mezzi espressivi, principale oggetto di una ricerca impostata, giusta la lezione di Pound, Valéry ed Eliot (eletti da Heissenbüttel a padri di questa linea), su un'inevitabile esigenza di esattezza e razionalità. La tradizione diventa oggetto di una nuova consapevolezza, che è «consapevolezza del passato in un senso e in una misura mai raggiunta, come consapevolezza di sé, dal passato»²⁸⁰.

Si tratta di avere ancora, o non avere più, fiducia nella possibilità di rendere il segno della totalità, sia essa quella dell'uomo, della società o della Storia. Di credere nella possibilità di comporre, scrivendo o dipingendo, un ordine che tolga la materia dall'inconscio e la riconduca nel campo del “senso”, oppure credere che la materia stessa dell'inconscio, informando di sé il mondo, ci condanni a “non capire”. Questa materia, l'avanguardia la percepisce e la restituisce frammentata, l'arte sperimentale, invece, continua a pensare di doverla riportare *organicamente* alla coscienza, pur consapevole della limitatezza dei propri mezzi e del destino di fallimento a cui si vota.

Per comprendere questo carattere, è necessario vedere l'opera sperimentale nella prospettiva della “prova”, del tentativo la cui parzialità e fallibilità sono dichiarate fin dal principio, eppure acquisiscono un valore gnoseologico decisivo perché inserite all'interno di una serie, di una continuità sperimentale il cui progresso trascende il singolo risultato. Come diceva Eliot: «nessun poeta, nessun artista di nessun'arte, preso

²⁷⁷ Cfr., A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit., p. 58; cfr. H. Heissenbüttel, *Sulla definizione del concetto di letteratura «sperimentale»*, cit., p. 197. Si osservi, tuttavia, come il modello di sperimentalismo proposto da Heissenbüttel perda la propria aderenza con quello che qui stiamo provando a tracciare, nel momento in cui il teorico tedesco sovrappone il concetto di “sperimentale” a quello di “neoavanguardistico”, liquidato nell'idea di un'arte tutta giocata sull'azzardo e incapace di un'elaborazione strutturata.

²⁷⁸ Cfr. O. del Buono, *La narrativa integrale*, cit., p. 93.

²⁷⁹ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit., p. 59.

²⁸⁰ T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica* (1920), Bompiani, Milano 1995, p. 72.

per sé solo, ha un significato compiuto»²⁸¹. Ogni opera si inserisce in un percorso che procede verso «una maggiore complessità di implicazioni pratiche e di strumenti usati»²⁸². Più che nell'arte d'avanguardia, nell'idea di letteratura sperimentale è insito un confronto continuo tra l'adeguatezza dei mezzi e le complesse istanze del “materiale narrativo”: un confronto che è destinato a sancire sempre un fallimento, ma che in questo non brucia il valore della propria scommessa.

È in questo senso di continuità sperimentale che può essere valutata la natura collettiva dello schieramento della narrativa integrale. L'apertura dell'opera letteraria diventa così un requisito fondamentale, ma non nel senso di una tolleranza indefinita nei confronti delle ipotesi interpretative del lettore²⁸³, bensì nell'ottica di una disponibilità a rielaborare continuamente i propri confini per dare vita a una nuova configurazione del reale. La frammentarietà e la precarietà connaturate al romanzo sperimentale non sono più l'allegoria di un tempo complesso e incomprensibile, ma l'inevitabile esito di una ricerca che non si esaurisce nell'arco della prova, bensì la supera e la prosegue. Alle rovine di benjaminiana memoria, ricomponibili solo per via “archeologica”²⁸⁴, si sostituisce una perlustrazione fenomenologica la cui limitatezza non ne intacca l'indiscutibile portato conoscitivo.

A questo tipo di sperimentazione è connaturata la nozione del limite, come orizzonte della ricerca, ma anche come frontiera su cui misurare la riuscita dell'opera. Umberto Eco, ragionando sul rapporto tra l'opera e il progetto che la innerva, parlava di «riuscita organica»,²⁸⁵ prendendo in prestito la terminologia dalla “teoria della formatività” di Pareyson: l'opera non realizza il proprio valore nella dimostrazione di una poetica, ma nella sua applicazione, nel tentativo di aggiungere un *quid* al modello formale di base. È questa la dinamica che distingue le funzioni dell'arte sperimentale rispetto al codice anarchico dell'avanguardia.

Sotto questa luce si può comprendere allora l'esigenza espressa da del Buono e Tadini, nei loro brevi scritti teorici, di definire, anche solo per sommi capi, un programma poetico, l'orizzonte della sfida da lanciare al nuovo romanzo: integralità e sperimentalismo compongono così un binomio che associa obiettivo e metodo di una

²⁸¹ *Ivi*, p. 69.

²⁸² *Ivi*, p. 72.

²⁸³ Cfr. U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in Id., *Opera aperta*, cit., pp. 31-64.

²⁸⁴ Cfr. G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali* (1971), terza edizione riveduta Einaudi, Torino 2001, pp. 195-227.

²⁸⁵ Cfr. U. Eco, *Due ipotesi sulla morte dell'arte*, cit., pp. 73-76.

scrittura di ricerca. Gli assi lungo cui perseguire questo lavoro sono presto individuati: una profonda esplorazione delle stratificazioni temporali dell'esperienza condotta attraverso lo studio del soggetto, in quanto uomo e personaggio, ma soprattutto in quanto campo delimitato del reale dal quale far partire un'osservazione aperta alla totalità.

Si tratta di concetti ribaditi, una volta di più, da Tadini in *Il tempo e il cuore*:

Un discorso che oggi si fa con notevole frequenza è quello sul tempo della narrativa. Ma questa nuova concezione del tempo viene troppo spesso descritta e spiegata con i rudimentali mezzi che venivano impiegati per enunciare le componenti del nuovo spazio cubista. Si rischia così di isolarla dal contesto significativo, di farne un meccanismo funzionante nel vuoto, un artificio. E si finisce stranamente per dimenticare che una nuova concezione del tempo non è, e non può essere che un mezzo per costituire un nuovo aspetto della presenza umana²⁸⁶.

Sullo sfondo si percepisce il riverbero di due fondamentali assunti della fenomenologia relazionista, che definiscono la stretta connessione tra dimensione temporale dell'esperienza e sua "centralità" nella descrizione della realtà. Da un lato c'è il tempo, che «non è un oggetto del nostro sapere, ma una dimensione del nostro essere»²⁸⁷, dall'altra c'è l'uomo, la cui «soggettività, a livello di percezione, non è altro che temporalità»²⁸⁸, ma che, soprattutto, si configura come un prisma attraverso il quale la realtà si moltiplica e scompone e come «un "centro"», a partire dal quale si apre un orizzonte «per cogliere una totalità»²⁸⁹. Tempo e uomo: campo e lente di un'osservazione analitica che la scrittura si incarica di tradurre sulla pagina.

È interessante vedere come altre due coordinate di ricerca ponessero, anche a livello di ispirazione originaria, il polo sperimentale in controtendenza rispetto agli orientamenti della neoavanguardia. Mentre il Gruppo 63 discute la tecnica ejzenstejniana del montaggio e Nanni Balestrini la recupera in chiave anti-storica, come *collage*, a dimostrare l'azzeramento della linearità temporale e lo smantellamento

²⁸⁶ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, cit., pp. 208-209.

²⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 532.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 318.

²⁸⁹ E. Paci, *Indicazioni fenomenologiche per il romanzo*, cit., p. 134.

dell'individualità della temporalità dall'esperienza, oltre alla «non ovvietà naturale della forma racconto»²⁹⁰, Emilio Tadini elabora un romanzo in cui una percezione polifonica del tempo diventa il mezzo attraverso cui ricomporre in unità la totalità complessa dell'esistenza del protagonista, e con essa del senso. Alle pretese di iper-oggettivazione dell'*école du regard*²⁹¹, ribaltate dalla neoavanguardia italiana in un'ipersoggettivazione di matrice jungiana che riduce l'io e le sue prevaricazioni ideologiche²⁹², del Buono (con *Per pura ingratitudine* o *Né vivere né morire*) e La Capria (con *Ferito a morte*) contrappongono romanzi in cui la spietata autoanalisi a cui si sottopongono i personaggi protagonisti (peraltro autobiografici), se da un lato ne smaschera una fragilità identitaria spinta fino all'alienazione da se stessi, dall'altro tuttavia indica nell'uomo-in-situazione e nell'«esperienza interna del tempo» le coordinate a partire dalle quali ricostruire il senso della Storia e dell'esperienza²⁹³.

Naturale conseguenza di una simile posizione risulta l'assunzione della memoria come strumento cardine nella costruzione stessa del romanzo. La memoria è il dispositivo elettivo di un'intersezione tra dimensione temporale che trascende il soggetto e configurazione individuale e privata dell'esperienza. Più che il “rapporto osmotico” tra autore, narratore e personaggio – carattere individuato da Barilli come cardine per interpretare le narrazioni del polo sperimentale –, è la traduzione in forma narrativa dei meccanismi analogici del ricordo e della memoria involontaria il mezzo attraverso cui si ha accesso alla dimensione profonda dell'esperienza. Sia che l'eroe parli in prima persona, come nei romanzi di Gramigna, del Buono e La Capria, sia che sia narrato in terza persona, come nel caso di *Le armi l'amore*, la memoria costituisce il palinsesto su

²⁹⁰ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 152.

²⁹¹ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées*, cit.

²⁹² Si tratta di un'istanza non priva di ambiguità, come già avvertiva Guglielmi, che riconosceva nella letteratura nuova una tendenza alla «massima riduzione dell'io», ma vi rilevava contemporaneamente anche un indubbio «surplus di soggettivo»; cfr. *Gruppo 63: il romanzo sperimentale*, cit., p. 33. Luigi Weber ha provato a chiarire questo paradosso nel paragrafo dedicato alle *Tipologie del personaggio e della sua dissoluzione*, chiuso da un'affermazione sintetica quanto icastica: «Insomma, non è contraddittorio affermare che il XX secolo rappresenta l'epoca dell'ipertrofia assoluta del soggetto, e insieme della sua estinzione. L'una si capovolge e si inverte nell'altra»; L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 86. Sono, quelle della nuova avanguardia italiana, posizioni che riflettono già quel progetto di svalutazione e “disumanizzazione” del personaggio che venne reso norma dallo strutturalismo e che lo riduceva, secondo una casistica ben esposta da Enrico Testa, a «semplice “effetto” tra gli altri» (G. Genette, *Nuovo discorso del racconto* [1983], Einaudi, Torino 1987), «prodotto combinatorio» di «semi» (R. Barthes, *S/Z*, [1970], Einaudi, Torino 1973) o «operatore in senso matematico» (I. Calvino, *Livelli della realtà in letteratura* [1978], in Id., *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., pp. 381-398); cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, p. 3.

²⁹³ Si osservi, che Michel Butor avanza, in opposizione a Robbe-Grillet e al suo anti-antropocentrismo, un'ipotesi di riduzione fenomenologica della realtà che riconosceva la centralità dell'uomo e della sua coscienza soggettiva; cfr. ad esempio la distinzione tra i versanti Robbe-Grillet e Butor della teoria del *nouveau roman* in R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 117-118.

cui realizzare il montaggio delle sequenze narrative; un montaggio che non servirà più a negare la consequenzialità dell'esperienza, ma tenterà di realizzarne un'unità sintetica, favorita magari dal fatto che la porzione di realtà da riportare è molto limitata nel tempo. Un'interpretazione della tecnica di ritaglio e assemblaggio che recupera in parte la concezione umanistica propria di Ejzenstejn, teorico che vedeva nel montaggio una tecnica per costruire quadri per mezzo di parti eterogenee e distanti:

Il montaggio come metodo di realizzazione dell'unità a partire da tutta la varietà delle parti e delle sfere che compongono l'opera sintetica deve prendere come modello vivo l'integrità dell'uomo ristabilito nella sua pienezza²⁹⁴.

L'esperienza memoriale, riprodotta per via di montaggio – e quindi inserita a livello di struttura del testo –, fornisce un orizzonte di senso²⁹⁵ a partire dal quale costruire quello che può essere considerato un «doppio della realtà», così come dovrebbe essere compito della scrittura. È su questo piano che scrittura e memoria entrano in collaborazione nei «romanzi dell'integralità»: entrambe rappresentano a un tempo il luogo in cui la realtà può trovare un'inaspettata apertura a quegli orizzonti possibili abitualmente relegati al campo del non-senso (o del non-accaduto, o del non-percepito), ma anche il luogo della falsificazione, della mistificazione, dove la finzione o la rimemorazione arbitraria possono intervenire a costruire una narrazione faziosamente o convenzionalmente montata. Lo spazio che intercorre tra *fabula* e intreccio è lo stesso che passa tra tempo soggettivo e tempo oggettivo, tra tempo naturale e tempo artefatto²⁹⁶. Per questa strada nascono quelle prove di *autofiction* che sono i romanzi di del Buono, in cui la trasformazione dell'autore in personaggio lo sottomette a un principio di possibilità che risponde a regole diverse rispetto a quelle vigenti nella realtà dei fatti²⁹⁷; così nasce anche la controstoria di *Le armi l'amore*, dove la finzione, l'immaginazione narrativa

²⁹⁴ S.M. Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio 2004, 412 (citazione contenuta in M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 155).

²⁹⁵ Se lo sperimentalismo pratica il montaggio in funzione di ricomposizione memoriale del senso, l'avanguardia, come si è già visto, ne fa un uso piuttosto anarchico e dadaista, come confermato dalla lapidaria sentenza di Sanguineti: «Questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio»; cfr. E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000; poi in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 203.

²⁹⁶ Cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 296.

²⁹⁷ Si può solo fuggacemente segnalare la brillante riproposta fatta da Chiurato del concetto di «altrobiografia», espresso in prima istanza da Giuliano Gramigna, che nelle intenzioni dovrebbe sostituirsi a quello di autobiografia, rimpiazzando la pratica di trascrizione con quella di «costruzione»; cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 471; ma anche S. Gallerani, *Scritture private*, in «Nazione indiana», 21 marzo 2009, <http://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private/>.

interviene, per mezzo del dispositivo memoriale, ad arricchire la realtà di nuovi spazi d'esistenza, anche a costo di contraddire la Storia.

Per questa strada, la narrativa integrale mostra la propria predisposizione a riflettere sulla scrittura, sul romanzo nel momento stesso in cui il romanzo viene costruito e trova svolgimento. La scrittura si pone su quello che Marina Mizzau, prendendo a prestito la nozione dal campo della logica del gioco d'azzardo, chiamava «piano n+1»²⁹⁸, dove la vocazione metaletteraria della rappresentazione si configura non come volontà di testimoniare il lavoro della scrittura, quanto come antidoto al rischio di un suo appiattimento mimetico. Qualcosa di simile all'austera consapevolezza e al rigore quasi scientifico con cui gli scrittori sperimentali maneggiano e ri-funzionalizzano gli strumenti tecnici della narrativa; al contrario di quanto teorizzato da Mizzau, però, la natura autoriflessiva di questi romanzi si palesa non tanto per spirito eversivo nei confronti del naturalismo²⁹⁹, quanto per la volontà di rendere esplicito il progetto narrativo che, per quanto fragile, sovvertito o straniato, dà forma alla scrittura³⁰⁰. Vale per ciò la definizione di Gramigna, che ritornando con *La menzogna del romanzo* sul concetto di “narrativa dell'integrazione, o integrale” a distanza di circa vent'anni dalle sue prime elaborazioni, così scriveva, mettendo a frutto la concezione bachtiniana di romanzo come luogo di contaminazione e coesistenza dei diversi:

L'integrazione narrativa avrà dunque almeno due caratteri irrinunciabili: da un lato la natura di accumulo, l'attitudine cioè ad annettersi, a contaminare zone diverse (e basterà dire una volta per tutte che la realtà abbraccia fatti linguistici, tecnici, ideologici, affettivi) con un movimento minimo ma infaticabile, senza scatti, né pause, come una pulsazione biologica; dall'altro, l'organicità, la strutturalità della sua operazione³⁰¹.

Ritornano i termini ormai noti di integrazione e organicità, e vengono declinati per illuminare la doppia direzione assunta da questo genere di narrativa, che accoglie in sé

²⁹⁸ Cfr. il capitolo *Logica della finzione* in M. Mizzau Forni, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, cit., pp. 141-148.

²⁹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 146.

³⁰⁰ Potrebbe essere questa una valida risposta all'accusa di «carezza mitopoietica», l'imbarazzo per «ciò che concerne le impalcature “mitiche”», il «basso voltaggio di soluzioni narrative», rivolta da Barilli ai romanzi del cosiddetto «polo Butor», per cui la narratività di queste opere, che non si esprime nella produzione di trame aristotelicamente intese, è tuttavia sottesa in quel progetto di elaborazione formale su cui si sperimenta la tenuta della scrittura all'esuberanza del reale; cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 123-125.

³⁰¹ G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Garzanti, Milano 1980, p. 14.

tutto il reale, compresa anche quella speciale porzione che riguarda il farsi stesso del romanzo.

Lungi dal ridursi semplicisticamente ad avvisaglia della metaletterarietà postmoderna – come pure più d'un critico ha pensato –, questa indole introspettiva della scrittura dà seguito alle ricerche fenomenologiche sulla situazione dell'uomo nel mondo e sui mezzi atti ad esprimerla. Non si tratta di smaterializzare la realtà per darle esistenza esclusivamente linguistica, ma al contrario di comprendere quanto di quella realtà può aggregarsi intorno alle impalcature narrative e alle parole riportate sul testo. Gli *alter ego* dei romanzi di del Buono, tanto simili all'autore da metterne in dubbio la stessa identità reale, dicono di una diretta corrispondenza tra vita e istinto antropologico alla narrazione, di cui il romanzo diventa “semplice” manifestazione³⁰². L'inseguimento praticato dal Carlo Pisacane di *Le armi l'amore* a una realtà che continuamente si squaderna e moltiplica, impone una considerazione su quanto di quel “potenziale” che la realtà porta sempre inscritto in sé può affiorare al livello della percezione e resistere al momento della concettualizzazione.

In discussione sono il valore gnoseologico della scrittura e lo statuto ontologico della forma romanzo. E la sperimentazione praticata da questi autori sarà tanto serrata e conseguente da portarli tutti, per ragioni e con modi diversi, a intrattenere un rapporto problematico e talvolta anche interrotto con la stessa forma romanzo³⁰³. Su tutti, ancora una volta, i casi di Oreste del Buono ed Emilio Tadini. Il primo, dopo vent'anni di narrazione ossessiva della propria esperienza biografica (da *Racconto d'inverno*, 1945, a *La terza persona*, 1965) arriva a rispondere così a un'inchiesta della rivista «Questo e altro» sulle prospettive del romanzo contemporaneo: «Nella mia riluttanza a possedere idee sulla questione del romanzo, si annida con ogni probabilità, la paura di dover ammettere, una volta cominciato a parlare, che il romanzo non esiste addirittura più. Non è in crisi, è morto e sepolto»³⁰⁴. Il secondo, invece, dopo la pubblicazione di *Le armi l'amore* nel 1963 abbandona completamente la scrittura narrativa – almeno in pubblico –, per ritornarvi solo dopo diciassette anni, con *L'opera* (1980).

³⁰² Come ha scritto Paul Ricoeur: «Il tempo diviene tempo umano nel momento in cui è articolato in modo narrativo»; cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto II. La configurazione del racconto di finzione* (1984), Jaca Book, Milano 1987, p. 51 (citazione contenuta in L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 131).

³⁰³ Stesso destino condivise anche Michel Butor, al quale, dopo le sperimentazioni narrative degli anni Cinquanta, «la rinuncia alla forma-romanzo appare quasi inevitabile»; cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 206.

³⁰⁴ O. del Buono, *Sempre più privato*, in «Questo e altro», n. 6-7, marzo 1964, p. 24.

2. *Le armi l'amore*

C'è un minuto del mondo che passa, bisogna dipingerlo nella sua realtà.
Paul Cézanne

2.1. Composizione e accoglienza critica

È discorso comune (persino troppo comune) che quest'anno non sarebbe stato granché in fatto di narrativa. Se ci si attiene alla maggior parte dei libri proposti e segnalati dai premi e dalla critica più ufficiale, non sussistono dubbi in proposito. Occorre, invece, fare tutto un altro discorso, se si presta un minimo di attenzione ai libri che i premi e la critica più ufficiale paiono non aver sfiorato neppure. Nell'ultimo anno, da un'estate all'altra, ne troviamo, anzi, in numero più che notevole di libri interessanti, stimolanti, vivi. Da *Le armi, l'amore* di Emilio Tadini (Rizzoli) a *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello (Feltrinelli), da *Hilarotragedia* di Giorgio Manganelli (Feltrinelli) a *Registrazione di eventi* di Roberto Roversi (Rizzoli)³⁰⁵.

Come ricorda Oreste del Buono aprendo una recensione a *Notizie dagli scavi* di Franco Lucentini, il 1963 in Italia rappresenta un anno di grande fermento culturale, che si ripercuote sul numero di pubblicazioni destinate a segnare il tono dell'epoca. Oltre a quelle citate nell'articolo e solo nell'area del Gruppo 63, nato quello stesso anno con il convegno palermitano, escono *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti, il monumentale *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino e *Barcelona* di Germano Lombardi, tutti della scuderia Feltrinelli, che aveva deciso di sostenere e promuovere il progetto neoavanguardista. Afferenti a un'area più genericamente sperimentale compaiono invece *La scoperta dell'alfabeto* di Luigi Malerba, *Né vivere né morire* dello stesso del Buono, *L'eterna moglie* di Giuliano Gramigna e *La ferita dell'aprile* di Vincenzo Consolo. Infine, nel campo di una ricerca più appartata, vedono la luce alcune decisive prove di autori che andranno presto a comporre il canone novecentesco della narrativa italiana, come *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, *La tregua* di Primo Levi, *Il consiglio d'Egitto* di Leonardo Sciascia, *La giornata di uno scrutatore* di Italo Calvino e la prima edizione in volume della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda.

³⁰⁵ O. del Buono, *Documenti sull'uomo*, in «Corriere d'informazione», 22-23 luglio 1964, p. 5.

In un contesto tanto ricco si colloca, come si affretta a ricordare del Buono, anche il primo romanzo di Emilio Tadini, che va a dar corpo a quel progetto di rilancio della narrativa italiana che l'editore Rizzoli aveva intrapreso affidando la collana "La Scala" alle abili strategie di Domenico Porzio, già condirettore dei «Quaderni milanesi»³⁰⁶. A quest'altezza, Tadini è ormai una figura nota del panorama intellettuale; la sua ponderosa narrazione, che si colloca a metà tra l'antiromanzo d'ascendenza neoavanguardista e la nuova fortuna del genere storico (inaugurata dalle polemiche sul *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, ridotto per il cinema proprio in quel 1963), riscuote subito un notevole credito nella critica militante e apre all'autore la possibilità di inserirsi definitivamente in quel sistema giornalistico-culturale che nel decennio precedente aveva frequentato in maniera sempre irregolare. Addirittura, in onore di quell'atteso esordio, viene organizzata, nello stesso ottobre 1963, «una insolita mostra» alla Galleria Levi di via Montenapoleone, a Milano, dove cinquanta pittori – da Guttuso a Morlotti, da Dova a Baj – espongono i loro quadri per rendere omaggio al romanzo. Fu lo stesso Porzio, questa volta in veste di recensore, a riportare la notizia su «Oggi illustrato» e a segnalare l'eccezionalità dell'evento: «Credo sia la prima volta, per quanto ricordi, che un gruppo di pittori faccia un così clamoroso e simpatico gesto di cortesia, squilli tanto benvenuto, ad un narratore»³⁰⁷. E se una simile iniziativa poteva essere spiegata con motivi di ordine personale e latamente culturale, dato il profondo radicamento di Tadini nel panorama artistico milanese, di natura prettamente letteraria sono invece i motivi di interesse che questo romanzo offre alla critica, che si dimostra praticamente unanime nell'accoglierlo come «uno dei pochi testi autenticamente

³⁰⁶ Oltre a Tadini, in questa collezione trovano spazio in quegli anni il primo romanzo di Meneghello, sopra citato, le opere di autori più "di cassetta" come Giuseppe Berto, Alberto Bevilacqua e Michele Prisco, ma anche *Marcel ritrovato*, romanzo del 1969 di un altro artefice dei «Quaderni milanesi» come Giuliano Gramigna, e soprattutto *La vita agra* e *La battaglia soda* di Luciano Bianciardi, autore per più versi vicino a Emilio Tadini. Si tratta di quella che Gian Carlo Ferretti chiama la «vasta e vivace campagna acquisti di narratori italiani affermati o in via di affermazione» fatta da Rizzoli all'inizio degli anni Sessanta; cfr. G.C. Ferretti, *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 119, ma anche G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2013*, Einaudi, Torino 2004, pp. 183-185. Una testimonianza diretta della nascita di quella collana la fornisce inoltre lo stesso direttore Porzio: «Nel 1958 la Rizzoli pubblicava ancora pochi libri, faceva praticamente solo la BUR, Biblioteca universale, e la collana degli umoristi, con tutti i Don Camillo di Guareschi e i libretti di Giovanni Mosca. Un giorno, quando ancora facevo il critico di "Oggi", andai da Andrea Rizzoli e gli dissi: "Ma perché non facciamo una collana di romanzi italiani?" Lui mi chiese: "Chi me li potrebbe fare?"/Non aspettavo altro: "Io!" risposi, "lo posso fare io": Rizzoli ci pensò su per qualche giorno, poi mi disse: "Va bene, proviamo". Cominciò così la collana La Scala. [...] Eravamo un piccolo manipolo di entusiasti con il grosso editore alle spalle, però assolutamente inesperti. Se uno andasse a rivedere i cataloghi di allora... bè c'era anche un sacco di robbaccia. A ripensarci oggi, c'era molta improvvisazione, ma accadeva così in tutte le case editrici. [...] Era molto divertente, molto emozionante. Avevamo tutti la consapevolezza che toccava a noi rinnovare, inventare. Fatto sta che in mezzo a tanti libri ce n'erano anche di buoni»; cfr. D. Porzio in P. Corrias, *Vita agra di un anarchico*, cit., p. 147.

³⁰⁷ D. Porzio, *Risorgimento senza squilli di tromba*, in «Oggi illustrato», 24 ottobre 1963, p. 64.

innovativi di questi anni»³⁰⁸. E nei primi commenti dei lettori “militanti” si possono già trovare, in nuce, tutti i temi fondamentali per un’attenta interpretazione dell’opera.

Innanzitutto, non passa inosservato il recupero del romanzo storico, genere per eccellenza tradizionale e borghese³⁰⁹ della narrativa italiana, che Tadini riprende nella prospettiva di un rinnovamento delle sue strutture e delle sue prerogative ermeneutiche. Se pure l’assunzione di uno schema narrativo tanto codificato «sembrerebbe contraddire a quelli che sono gli interessi, le curiosità correnti degli autori più nuovi in campo narrativo»³¹⁰, l’effettiva funzione di quella ripresa viene ben presto inquadrata correttamente. E da Barberi Squarotti con i toni in assoluto più entusiastici: «si tratta dell’esempio più perfetto di una lucida, dissacrante narrazione dell’antistoria. [...] è la negazione della storia come corpo di fatti fissati perché accaduti, di significati stabiliti... a favore di una concezione della pluralità contemporanea delle possibilità»³¹¹. E in effetti, per quanto la materia scelta come oggetto del romanzo – la fallimentare spedizione di Carlo Pisacane nel Meridione d’Italia, nel 1857 – si prestasse perfettamente a una ripresa dei moduli dell’«oleografia lacrimosa»³¹² tipica di certa storiografia nazionale, la narrazione di Tadini, attraverso una serie di espedienti tecnici e retorici, riesce a sovvertire quella prospettiva, a ribaltarla completamente.

C’è in primo luogo una strategia narrativa che consente a Tadini di aprire uno sguardo nuovo sulla Storia: sovvertendo l’uso tradizionale dei tempi verbali, egli riesce a modificare anche «la dimensione in cui si dispone “naturalmente” il pensiero»³¹³. L’azione principale, che vede l’eroe intraprendere la spedizione e condurla ostinatamente attraverso i villaggi indifferenti all’arrivo dei “liberatori”, viene narrata al futuro; al passato vengono rievocate le immagini e i ricordi della vita dell’eroe precedente all’impresa, dall’infanzia fino ai giorni che precedono la partenza; al condizionale, infine, trovano spazio diverse e parallele prospettive su ipotetici e irrealizzati sviluppi successivi alla spedizione, nel caso in cui questa non si fosse conclusa con il suicidio dell’eroe. Questi tre assi temporali, che già mettono in crisi il concetto di storicità e le possibilità di una sua evoluzione lineare, vengono montati,

³⁰⁸ G. Barberi Squarotti, *Le armi l’amore*, in «Gazzetta del popolo», 7 dicembre 1963, p. 3.

³⁰⁹ Cfr. C. Martignoni, *Il romanzo d’esordio*, «*Le armi l’amore*», cit., p. 12.

³¹⁰ G. Gramigna, *Vicende nuove e antiche nei romanzieri di oggi*, in «Corriere della sera», 17 novembre 1963.

³¹¹ G. Barberi Squarotti, *Le armi l’amore*, cit., p. 3.

³¹² W. Mauro, *Il libro del giorno. E. Tadini. Le armi l’amore*, in «Il Telegrafo», 14 novembre 1963.

³¹³ F. Petrillo, *Il futuro di Emilio Tadini*, in «Inventario», anno XIX, primavera 1964, p. 123.

come dice Enzo Golino sul «Corriere d'informazione», secondo «principi di relazione»³¹⁴, che sono ora analogici, ora apparentemente casuali.

Una costruzione tanto complessa, e costituita per di più da «un solo, chilometrico periodo: il quale fluisce, si distende, si chiude in parentesi, si apre e continua, inesausto, il suo corso»³¹⁵, è resa possibile da un impiego attento e calibrato della sintassi, riconosciuta da più parti come una delle qualità migliori del romanzo. Modulando con sapienza la lingua e le sue strutture fondamentali, ma anche i toni e lo stile, Tadini riesce a comporre il romanzo come una «partitura»³¹⁶, oscillando tra una «sospesa onda lirica» e un afflato epico (in omaggio anche al titolo scelto), mettendo alla prova su un diverso terreno la felice vocazione al poemetto narrativo che aveva caratterizzato i suoi esordi di poeta. È a questo livello che agisce il modello di William Faulkner, con la sua prosa barocca e ridondante, con il lirismo spontaneo che nasce direttamente dalla coscienza dei personaggi.

Date simili premesse, è facile comprendere perché Michele Rago tenesse a distinguere *Le armi l'amore* da un “semplice” romanzo storico: si tratterebbe piuttosto di un «romanzo sulla storia»³¹⁷, e una storia che viene osservata e interpretata attraverso la sua riduzione alla dimensione della «coscienza di un individuo», Carlo Pisacane. La figura dell'eroe risorgimentale non manca infatti di attirare le attenzioni dei critici. Per quanto in quel volgere d'anni Pisacane fosse al centro, come si vedrà, di una vera e propria *renaissance* degli studi, tutti si accorgono che non sono né la sua statura di personaggio storico, né la sua figura di pensatore politico ad aver indotto Tadini a sceglierlo come protagonista dell'opera³¹⁸. Come lo stesso autore ammetterà, è un altro l'aspetto che rinforza il fascino romanzesco di Pisacane: «Pisacane mi affascinava perché – al di là dei riferimenti storici “reali”, patriota, socialista, ecc. – rappresenta il tipo dello sconfitto indomito che persevera razionalmente nella sua fede teorica:

³¹⁴ E. Golino, *La voce della Storia racconta un romanzo*, in «Corriere d'informazione», 11 dicembre 1963.

³¹⁵ V. Faggi, in «Il lavoro nuovo», 27 dicembre 1963.

³¹⁶ Cfr. G. Gramigna, *Vicende nuove e antiche nei romanzieri di oggi*, cit.

³¹⁷ M. Rago, *Le armi l'amore. Un romanzo di Emilio Tadini*, in «l'Unità», 24 novembre 1963.

³¹⁸ Solo Franco Petrillo, in un articolo non molto brillante scritto per «Inventario», individua, non senza qualche forzatura, in un forte nesso tra vicenda privata e vicenda politica la cifra della ricerca di Tadini; un'incomprensione profonda e orizzontale del testo, se si pensa che Petrillo, interrogatosi sull'effettiva funzionalità della particolare struttura verbale del romanzo, arriva a ipotizzare il coinvolgimento di «quanto di autobiografico c'è nel libro»; cfr. F. Petrillo, *Il futuro di Emilio Tadini*, cit., pp. 122-124. Unico pregio di questa recensione, si dovrà ammettere, è di portare lo sguardo, solo tra tutti i commentatori, anche a quelle “manifestazioni” di parola che abitano il romanzo (le lettere, i manifesti, il diario), aprendo così l'interpretazione dell'opera anche al *coté* metanarrativo, fondamentale per comprenderla.

analizza, va fino in fondo con una sorta di ottimismo della ragione»³¹⁹. È questa dimensione, esplorata da Tadini facendo ricorso agli strumenti psicologici e introspettivi tipici della tradizione novecentesca, il vero centro del romanzo: la coscienza del personaggio, abitato da un'inquietudine tutta moderna, diventa il filtro attraverso cui rileggere e riscrivere la storia, illuminandola con una «schietta luce di verità»³²⁰.

Varie sono le ipotesi attraverso cui si cerca di spiegare il vincolo che lega la coscienza del soggetto e la struttura del romanzo. Vico Faggi, su «Il lavoro nuovo», attribuisce allo *stream of consciousness* le possibilità aperte al futuro così come le immagini del passato che si vengono a intersecare con la linea narrativa principale³²¹; a conclusioni analoghe, pur se raggiunte da un punto di vista ideologicamente marcato, giunge Rago sull'«Unità», che riconduce la struttura plurale e sincronica del romanzo alla nozione di «coscienza possibile» che la dottrina marxista contrappone alla scelta reale: di fronte a una realtà in svolgimento, la narrazione si occupa di riportare sulla pagina le ipotesi di futuro che animano la mente e le proiezioni del soggetto protagonista. Enzo Golino, invece, va oltre e inquadra la macchina narrativa all'interno della filosofia di Heidegger, facendo ricorso alla nozione di «forza silenziosa del possibile»³²² per dare un nome al motore del racconto, che procede in bilico costante tra realtà e utopia. Tuttavia, l'unico che riesce a trascendere il piano soggettivo dell'individuo è Giuliano Gramigna, che sul «Corriere della sera» mette in discussione il rapporto tra voce narrante e personaggio, mostrando un'interpretazione problematica dell'atto stesso del narrare – e con esso anche del fare Storia – che la costruzione romanzesca permetterebbe:

Ciò che appare originale qui, rispetto a tanti esperimenti odierni e più antichi, è che la molteplicità dei piani degli scomparti narrativi, non avviene più al livello della coscienza o dell'inconscio di un personaggio ma al livello di quello che Mann, ne *L'eletto* chiamava “lo spirito della narrazione”. È la narrazione medesima come

³¹⁹ E. Tadini in M. Santagostini, *Una storia, più finali*, in «l'Unità», 10 gennaio 1990. Carlo Pisacane, come racconta Luigi Russi nella sua monografia, intraprese la spedizione verso il Regno Borbonico, nonostante nel suo viaggio di preparazione a Napoli (come riportano anche alcuni passaggi del romanzo) non avesse trovato niente che lasciasse presumere che all'arrivo dei “liberatori” la popolazione sarebbe insorta contro i regnanti (in questo consisteva la sua “teoria della scintilla”). Per questo Russi parla di «ottimismo inspiegabile» e di una «cultura militare [che] si è presa una rivincita sulla riflessione teorica»: «l'urgenza dell'azione è diventata l'unico tempo sull'orologio della prospettiva insurrezionale»; cfr. L. Russi, *Carlo Pisacane. Vita e pensiero di un rivoluzionario*, il Saggiatore, Milano 1982, pp. 52-53.

³²⁰ W. Mauro, *Il libro del giorno*, cit.

³²¹ Cfr. V. Faggi, cit.

³²² E. Golino, *La voce della Storia racconta un romanzo*, cit.

personaggio che si guarda, si spezza in infinite ipotesi, si pone in dubbio, si perde in un lungo, faticoso labirinto per convalidare se stessa³²³.

Di particolare interesse risultano poi le lucide recensioni di Giancarlo Vigorelli su «Tempo» e di Carlo Bo dalle colonne dell'«Europeo»: entrambi, infatti, mettono in relazione il romanzo d'esordio di Tadini con l'ultimo libro di Oreste del Buono, quel *Né vivere né morire* sopra citato perché uscito nello stesso 1963 e recensito dallo stesso Tadini per il «Corriere d'informazione»³²⁴. A motivare il parallelo tra i due testi è innanzitutto «una concomitanza di comportamento di fronte alla suddetta crisi del romanzo»³²⁵. Nonostante Vigorelli rilevi una discutibile diversità «per estrazione letteraria, per esperienza di vita e di cultura», si è già visto come l'ispirazione letteraria di del Buono e quella di Tadini avessero un'origine comune: e proprio questa comunanza emerge, implicitamente, dalle parole dei critici, che richiamano il modello del *nouveau roman* – modello ora fecondo, ora invece eccessivamente rigido – e la prospettiva fenomenologica a esso sottesa. È Carlo Bo a fornire un rapida e suggestiva definizione della filosofia alla base di questi romanzi: «Bisogna rappresentare la realtà com'è, dice qualcuno: mentre questa realtà non esiste affatto, e non è mai esistita da nessuna parte, perché l'essenza delle cose è inaccessibile all'uomo, ed egli concepisce la natura secondo come essa si riflette nella sua idea, passando attraverso i suoi sentimenti». Questa concezione della realtà è l'orizzonte dello sperimentalismo di del Buono e Tadini, che fanno del romanzo un'occasione per “leggere” il mondo, «o almeno tutto ciò che del mondo egli riesce a evocare e illudere»³²⁶, procedendo l'uno per infinite e insinuanti interrogazioni, l'altro attraverso un continuo proliferare di ipotesi alternative. Il rischio, naturalmente, è quello di perdersi in una ricerca che non raggiunge mai la meta, ma questa disposizione generosa e inclusiva lascia aperte buone speranze per il nuovo romanzo italiano.

Coerentemente con una simile prospettiva, Marina Mizzau, in un ampio articolo uscito sul «verri», collocava *Le armi l'amore* e *Né vivere né morire* nella schiera di quei romanzi sperimentali (in cui rientrava anche *L'eterna moglie* di Gramigna) che «affrontano un'esperienza con un intento di “saturazione”», e per fare ciò ricorrono a un'innovazione tecnica cui corrisponde «un'autentica esigenza di rinnovamento, di

³²³ G. Gramigna, *Vicende nuove e antiche nei romanzieri di oggi*, cit.

³²⁴ E. Tadini, *Da una vecchia storia un bel libro nuovo*, cit.

³²⁵ G. Vigorelli, *Tra Tadini e Del Buono*, in «Tempo», 7 dicembre 1963.

³²⁶ C. Bo, *Un uomo del presente e un eroe letto al futuro*, in «L'Europeo», 13 ottobre 1963.

scoperta, cioè, anche dei contenuti»³²⁷. Scritture che provano quindi a realizzare una novità «espressivo-conoscitiva» non per mezzo di una “riduzione informale”, bensì attraverso il lavoro sulle tecniche e le strutture, ovvero, per dirla con Vigorelli, associando all’elemento «disgregativo» necessario a mettere in discussione le abituali nozioni, un pari «furore creativo»³²⁸. È in virtù di questi caratteri che il romanzo di Tadini viene correttamente collocato sul versante di quella sperimentazione letteraria che, di fronte alla crisi del romanzo, mostra la propria «volontà di superarla non con i programmi e i manifesti ma con un esempio vivo e inequivocabile». Lontano dai furori iconoclasti della neoavanguardia matura una tipologia di scrittura che, sebbene sconti ancora qualche difetto di «assimilazione» nei confronti dei materiali “grezzi” della riflessione culturale e teorica (così Michele Rago, criticando la macchinosa costruzione del romanzo)³²⁹, mostra ampiamente la volontà di operare per un rinnovamento empirico delle forme e dell’ermeneutica della narrazione.

Così la critica della prima ora³³⁰. Tuttavia, prima di vedere nel dettaglio in che modo gli spunti interpretativi appena accennati nelle recensioni possano tradursi in validi grimaldelli per penetrare la macchina testuale di *Le armi l’amore*, è necessario osservare come Emilio Tadini arrivò al romanzo e al suo tema. Affidandoci ancora una volta alle parole di Tadini, rilasciate a Mario Santagostini per un’intervista uscita in occasione della seconda edizione del romanzo, nel 1989, veniamo a sapere che l’opera ebbe (almeno) due anni di gestazione. Due anni in cui, come si è visto sopra, Tadini si dedicò anche ad altre attività, mettendo a punto il proprio progetto poetico. Su quelle riflessioni in merito alla natura fenomenologica dell’esperienza, alla forma espressiva più adatta per rendere la complessità del reale in arte, al modo migliore per rievocare la felice tradizione delle avanguardie primonovecentesche e del modernismo letterario,

³²⁷ Cfr. M. Mizzau, *Su alcuni romanzi*, in «il verri», n. 13, 1964, pp. 112-116.

³²⁸ G. Vigorelli, *Tra Tadini e Del Buono*, cit.

³²⁹ Se la considerazione di Rago mira in qualche modo a stigmatizzare la propensione di certe opere dell’epoca a filtrare i contenuti narrativi attraverso una mediazione culturale in molti casi rigida e ingombrante – che per di più condiziona e complica la stessa definizione di un giudizio critico (giusta una delle *Due ipotesi sulla morte dell’arte* di Umberto Eco) –, di segno positivo è invece la definizione di Gramigna di *Le armi l’amore* come «saggio narrativo», che sottolinea il felice connubio tra ispirazione ragionativa del romanzo e intenzione lirica che lo innerva.

³³⁰ A questa prima positiva stagione della critica sul romanzo di Tadini, ha fatto seguito un lungo periodo di silenzio intorno alla sua opera; anche dopo la nuova edizione del 1989, collocata cronologicamente in una posizione strategica, tra *La lunga notte* (1987) e *La tempesta* (1993), i due migliori libri di Tadini, la critica militante e accademica non ha più provato a cimentarsi con i motivi di interesse, testuali e contestuali, che *Le armi l’amore* innegabilmente compendia, e lo testimonia anche il poco spazio dedicato a Tadini narratore nei volumi teorico-critici dedicati alla stagione dello sperimentalismo avanguardista delle ultime leve di studiosi (basti pensare ai lavori di Borelli, Turi, ma anche Weber).

viene a innestarsi, improvvisamente, l'interesse per Carlo Pisacane. Tadini, lo si è detto, non recupera questo personaggio per farlo protagonista di un romanzo a sfondo politico, o civilmente impegnato; tuttavia la sua curiosità per il rivoluzionario napoletano non poteva esser nata separata da quel ritorno di interesse che la figura storica di Pisacane, il suo pensiero politico e le sue imprese militari riscuotevano in Italia almeno da tutto il decennio precedente. Per quanto la bibliografia fosse a quel tempo ben più esile di oggi, come nota Clelia Martignoni³³¹, non si può negare che in quel giro d'anni l'editoria italiana avesse dimostrato un acceso interesse per il patriota, promuovendo, con alcune notevoli pubblicazioni, il rilancio degli studi sulla sua biografia e sulla sua lezione politica³³². Basti pensare che tra il 1951 e il 1964 escono: il *Saggio sulla rivoluzione* dello stesso Pisacane, prima nell'edizione Universale economica (1951), e poi nella più autorevole edizione Einaudi (1956) per la cura di Giaime Pintor; nel 1957, in occasione del centenario della fallimentare spedizione di Sapri, oltre a un volume collettaneo edito da Macchiaroli, esce una monografia di Domenico Romagnano³³³ e inizia la fondamentale pubblicazione di tutte le opere di Pisacane (che si concluderà nel 1964), a cura di Aldo Romano per le edizioni dell'Avanti; del 1958, inoltre, è l'importantissimo *Carlo Pisacane nel Risorgimento italiano*, di Nello Rosselli, pubblicato da Lerici e vent'anni dopo incluso nel catalogo Einaudi (1977)³³⁴. Se a tutto questo si aggiunge poi la preziosa biografia del rivoluzionario scritta da Giuseppe Ardaud e uscita nel 1948 per l'editore Ceschina, si ottiene un quadro esaustivo della situazione editoriale sulla figura di Pisacane nel momento in cui Tadini si accinse a scrivere il suo romanzo. In particolare, quest'ultima biografia, insieme alle opere di Pisacane curate da Romano e al saggio di Rosselli, fa parte della biblioteca personale dello scrittore e rappresenta la base bibliografica su cui nasce e si costruisce il suo studio del personaggio. Le glosse, le trascrizioni e le note a margine di quei testi – poi accuratamente riportate su taccuini dall'autore – testimoniano di una lettura attenta e ponderata, già rivolta alla traduzione narrativa del personaggio. Non a caso, come dimostrano anche le carte d'archivio, quel lavoro di documentazione sulle fonti, che si estende anche a una riflessione più ampia

³³¹ Cfr. C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio, «Le armi l'amore»*, cit., p. 17.

³³² Cfr. A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 51-52.

³³³ D. Romagnano, *Fu lui che aprì la via*, Di Giacomo, Salerno 1957.

³³⁴ A completare il quadro, si possono citare anche tre studi politici che comprendono la figura storica di Pisacane, come *Il socialismo risorgimentale di Ferrari, Pisacane e Montanelli*, di Franco Della Peruta (Movimento Operaio 1956), *Problemi economici nei riformatori sociali del Risorgimento*, di Paolo Emilio Taviani (Le Monnier 1958) e *Pisacane, Mazzini: l'anima popolare della rivoluzione italiana*, di Diano Brocchi (Cappelli 1960).

sulla storia risorgimentale, si sedimenta pian piano sulle pagine del romanzo, e in particolare sui suoi avantesti privati.

Proprio questi (in particolare un taccuino risalente alla fine degli anni Cinquanta, conservato presso l'Archivio storico del «Corriere della sera»)³³⁵ rivelano come l'interesse di Tadini si sposti nel corso del tempo da una lettura storicamente e marxianamente integrata dei fatti (che procede in direzione di una «revisione di quell'immaginaria “storia patria del risorgimento” inventata ad uso del popolo italiano dall'interesse della borghesia monarchica») a una più letterariamente orientata, che privilegi il carattere romanzesco della figura di Pisacane – subito nominato «eroe» –, rispetto a quello patriottico e politico. Ne sono testimonianza, come già ha notato Anna Modena³³⁶, le varie ipotesi di titolo per il romanzo: Tadini comincia con «la nazione e l'eroe», «l'eroe», «l'eroe nazionale», passa per «sarà una vittoria», «storia di un eroe», «un eroe per la nazione» e arriva al definitivo «le armi l'amore». Viene progressivamente disinnescato il legame tra personaggio e vicenda storica nazionale e al suo posto emerge una formula che riconnette il romanzo a una tradizione, quella delle *chanson de geste* e dei poemi cavallereschi, prettamente letteraria, che svela così la dimensione di lettura dell'opera.

A questo lavoro pre-testuale, si aggiunge inoltre quella fase di elaborazione “in pubblico”, che corrisponde alla prima versione del *Capitolo primo* di *Le armi l'amore* comparsa sul n. 4-5 di «Quaderni milanesi»³³⁷. Un anno prima della pubblicazione

³³⁵ Cfr. 179ET contenente “Materiali afferenti a Le armi l'amore”. Questa cartella si trova all'interno del fondo Emilio Tadini è conservato presso la Fondazione Corriere della Sera in virtù di una convenzione di deposito stipulata con gli eredi nel marzo 2008 ed è costituito da documentazione prodotta e raccolta dal pittore dagli anni dell'università fino al 2002. Si tratta di un ricco insieme di materiali di lavoro eterogenei e privi di una struttura organizzativa evidente: vi si trovano quaderni, taccuini, fogli sciolti di appunti, testi dattiloscritti, bozze di stampa, fotocopie di libri, corrispondenza, opuscoli, cartelle stampa, floppy disk. Questi materiali sono stati così organizzati secondo tre tipologie documentarie principali, quaderni, manoscritti e corrispondenza; la datazione in alcuni casi è certa, in altri approssimativa, in altri ancora assente e di difficile ricostruzione. Il valore di queste carte emerge solo parzialmente dall'uso che ne viene fatto in questo contesto, ma la loro importanza per la ricostruzione del lavoro di studio, critico e artistico di Emilio Tadini è fondamentale. Ne ha dato una notizia schematica, ma già utile per accedere al laboratorio creativo dell'autore, Paolo Di Stefano in un testo intitolato *Uno zibaldone di pensieri e immagini in piano sequenza*, contenuto nel volume *Emilio Tadini: le figure le cose*, cit.

³³⁶ Cfr. A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., pp. 51-52.

³³⁷ E. Tadini, *Capitolo primo* (da *Le armi l'amore*), in «Quaderni milanesi», n. 4-5, estate-autunno 1962, pp. 167-186. Si deve anche segnalare la presenza, presso il Fondo Domenico Porzio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, di due fascicoli intitolati “Tadini Emilio” e contenenti, oltre a una scheda di *Le armi l'amore* in inglese (probabilmente per la presentazione di un progetto di traduzione), un manoscritto di quella che presumibilmente fu la prima redazione del romanzo da parte di Emilio. Il testo ha una notevole importanza, come si può immaginare, poiché presenta un elevato numero di correzioni, ma soprattutto una suddivisione in capitoli e paragrafi (che non si ritroveranno poi nell'edizione Rizzoli) che permette di studiare le modalità con cui è stato progressivamente composto e assemblato il romanzo. I fogli (tutti siglati) non sono ordinati secondo quella che sarà poi la struttura definitiva del romanzo; alcuni schemi numerati intervallano la scrittura narrativa e spiegano l'organizzazione delle varie parti del testo.

definitiva, quel brano mostra come Tadini fino all'ultimo avesse continuato a rivedere e ripensare l'impalcatura narrativa del romanzo. Un confronto tra le due versioni mostra infatti quante e quali correzioni siano intervenute per trasformare quelle prime 19 pagine nell'incipit definitivo dell'opera, e, allo stesso tempo, quali fossero i punti fermi già stabiliti a quell'altezza.

Innanzitutto è già chiara la struttura della trama secondo tre assi narrativi: il percorso principale è quello che racconta le vicende del personaggio al futuro. Si tratta dell'impresa di Carlo Pisacane, che in queste pagine appare nelle sue prime battute, quando l'eroe e i suoi compagni di spedizione hanno appena preso il mare a bordo di un piroscafo – il “Cagliari” della compagnia Rubattino – che dopo poco dirotteranno. A questa narrazione, come poi sarà per tutti i 12 capitoli del romanzo, si intervallano lunghe parentesi, veri e propri incisi del racconto, che aprono ampie finestre a illuminare il passato dell'eroe ma anche, come si è detto, alcuni plausibili, ancorché inverificati, sviluppi del suo futuro. Ed è già chiaro come i meccanismi di recupero memoriale e proiezione ipotetica possano riguardare tanto episodi lontani (come l'adolescenza di Pisacane e il suo innamoramento per una cugina) quanto avvenimenti vicini o addirittura prossimi al tempo della narrazione principale: come succede, per esempio, quando si sta raccontando della preparazione da parte dei rivoluzionari della presa della nave e interviene una parentesi che li mostra, una sera di pochi giorni prima, radunati in una stanza per firmare il patto di fedeltà che li legherà tutti all'impresa. Un meccanismo, questo, che traduce a livello di struttura il procedere “a salti” delle facoltà rammemoranti, e che mostra allo stesso tempo una notevole disposizione della scrittura alla narratività, attraverso una sapiente modulazione di *fabula* e intreccio.

Se a questa altezza è già chiara a Tadini la struttura a incastro della narrazione, il brano uscito su «Quaderni milanesi» rivela invece la persistenza di un'incertezza che solo l'ultima revisione permetterà di sciogliere. Dei tre assi narrativi, il presente dell'azione, tradotto al tempo futuro, e il passato del ricordo, rievocato attraverso la varia gamma dei tempi del passato, si mostrano già precisamente definiti nei loro caratteri: le correzioni dell'autore su questi due piani saranno mirate a una più generica operazione di sfoltimento, di precisazione di alcune espressioni, secondo un principio che non potendo – “per statuto” – mirare alla concisione, cerca almeno di ridurre al minimo le ridondanze. Il piano narrativo della proiezione nel futuro, invece, che nella versione definitiva sarà reso efficacemente con il condizionale (o condizionale passato), in queste

pagine è presentato al futuro. Una simile costruzione, oltre a dar luogo a possibili fraintendimenti con il piano del presente, non riusciva a esprimere efficacemente la carica “potenziale” e ipotetica, quindi incerta, di queste proiezioni, vero e proprio campo dell’irrealizzato nella storia del personaggio. Anche se nel primo testo sono già evidenti i tratti distintivi di un procedere narrativo per alternative tutte contemporaneamente presenti al racconto, la mancanza di una cornice verbale coerente indebolisce notevolmente la portata conoscitiva della formula, depotenziando in parte anche la sua componente sovversiva. Anche alcune carte d’archivio, probabilmente successive alla pubblicazione di quel primo capitolo, confermano che Tadini lavorò fino all’ultimo per mettere a punto una struttura verbale adeguata alla sua idea di testo³³⁸. Fu quindi un lavoro di ripensamento inesausto, che solo nell’edizione definitiva è riuscito a pacificarsi in una forma corrispondente al significato.

Una ricerca di coerenza che investe anche un altro carattere determinante di quella che sarà l’ultima veste del romanzo, ovvero la sua configurazione sintattica: le correzioni di Tadini da un lato intervengono a separare tipograficamente alcune sezioni del testo (introducendo degli a capo per segnalare le battute di dialogo, per esempio, ma anche «la divisione fra i vari blocchi di racconto»), ammorbidendo così il pesante effetto di “tutto pieno” che era della prima stesura; dall’altro lato mirano invece a rendere più rigorosa la continuità sintattica del discorso, eliminando due punti fermi che nel brano del 1962 servivano a dare fiato al lungo respiro della narrazione. Quelle due cesure vengono ridotte nel loro effetto attraverso il ricorso a un gerundio e a un “e” coordinante che vanno a rafforzare la dominante paratattica che sarà tipica di tutto *Le armi l’amore* (e che permette di sostenere sintatticamente una costruzione tanto onerosa). Si tratta di due interventi complementari, che cercano il precario equilibrio di un racconto che prova a coniugare una sciolta narratività con un progetto ermeneutico che necessita di un’impalcatura strutturale di cristallina precisione. Nel romanzo il fiato del lettore sarà tenuto sospeso per 482 pagine condotte dall’inizio alla fine senza ricorrere al punto fermo³³⁹; tuttavia, il ricorso a separatori deboli come bianchi

³³⁸ In una pagina si legge: «all’interno di ogni canto [capitolo] gli “a capo” segnano la divisione fra i vari blocchi di racconto (ognuno composto di azione presente (al futuro), di azione mossa dal presente e di azione passata, di azione mossa dal passato (non tanto ricordi)».

³³⁹ Il punto che compare a fine del capitolo v non può essere considerato rilevante, non solo dal punto di vista del discorso e dei suoi contenuti (non implicando alcuna frattura netta), ma anche dal punto di vista sintattico-grammaticale, dal momento che il capitolo VI inizia con una parentesi, dopo la quale il testo riprende con la lettera minuscola.

tipografici, a capo e divisioni in capitoli servirà allo scopo di rendere più sinuoso il flusso narrativo. Un simile programma si trova annotato su un'importante pagina preparatoria: «12 capitoli (canti) divisi anche senza punteggiatura e riprendendo il discorso senza soluzione di continuità ma separati dallo spazio» [179ET].

Restando al livello di costruzione del periodo, le correzioni intervenute tra la versione in rivista e la versione in volume mostrano subito come uno dei prezzi da pagare per tenere in piedi una struttura tanto complessa sia una sintassi che, per quanto possibile, riduca all'essenziale la presenza di verbi coniugati a vantaggio di un alto grado di nominazione (che coinvolge così anche i tempi di modo infinito come gerundio, participio passato, infinito): lo scopo è quello di concentrare l'effetto di straniamento suscitato dall'uso eccentrico dei tempi verbali. E ne recano testimonianza proprio le righe finali del brano di «Quaderni milanesi», che risultano particolarmente martoriate dalla penna correttrice di Tadini, dove l'operazione di sfooltimento si accompagna a un analogo intervento a cambiare di segno alcuni verbi, volgendoli a una forma infinitiva: «che apriranno i loro fori precisi» diventa così «imbucate» [ARMI 29], «verranno avanti nel silenzio improvviso» si trasforma in «venendo avanti nel silenzio improvviso» [ARMI 29], «mettendogli in mano il manifesto che avrà scritto due ore prima» in «mettendogli in mano il manifesto scritto poco prima» [ARMI 29], e ancora «ascolteranno il suono di quella voce incerta che leggerà» diventa «avrebbero ascoltato il suono di quella voce incerta a leggere» [ARMI 30].

A livello contenutistico, infine, è interessante vedere come quell'operazione di sfooltimento che investe tutto il tessuto testuale sia mirata ad accentuare alcuni aspetti che connoteranno il tono della narrazione romanzesca: oltre alla cancellazione di intere sequenze per limare al massimo la propensione all'esaustività ridondante del racconto, la penna di Tadini interviene per eliminare dei «certo» o «certamente», o per tramutarli in «forse», allo scopo di accrescere l'idea di precarietà statutaria della realtà raccontata a tutti i livelli temporali. Allo stesso scopo vengono espunti alcuni passaggi

In una nota intitolata «Sulla punteggiatura eliminata», contenuta in un quaderno d'appunti di Tadini, si legge: «È certo che la eliminazione della punteggiatura – se pure in certi casi se ne abusò – considerata nel suo uso più serio, si deve considerare una vera e utile trovata espressiva. Attenua determinate flessioni della lettera, e più: ne crea di nuove, più “parlate” e sospese, e altamente poetiche. [...] Così l'eliminazione del punto fermo può talora sospendere funzionalmente il discorso. [...] Tener certo ben presente che l'eliminazione della punteggiatura è una ulteriore finezza che si aggiunge a tutte le possibilità che dall'uso della punteggiatura appunto derivano» [4ET].

particolarmente dettagliati (soprattutto quando riguardano il protagonista)³⁴⁰ che mal si sposavano con quell'atmosfera di incertezza e ambiguità che Tadini cercava di dare all'intero narrato. Su questo tono allusivo sono accordati anche alcuni interventi che introducono il termine «uomo» al posto di «l'altro», «lui», «quello» (e lo stesso capita con «donna» e «lei»), secondo un'intenzione di riduzione del soggetto alla comune categoria di "uomo", quasi assolutizzata, che attenua i caratteri distintivi e accresce il rischio di fare confusione. A un altro livello va invece riscontrata una sapiente dosatura dei toponimi (alcuni scompaiono da una versione all'altra, altri rimangono), indice di un lavoro di attenta calibratura dei dati informativi, selezionati secondo un rigido principio di necessità narrativa che mantenga l'equilibrio tra detto e non-detto.

Val la pena insistere su questa prima versione del *Capitolo primo* perché ci consente di intravedere subito alcuni caratteri peculiari della narrazione tadiniana. Così, esaminati gli aspetti differenziali di quella prima stesura pubblicata, bisognerà segnalare anche una serie di aspetti che il lettore avrebbe ritrovati intatti e sviluppati nel romanzo dell'anno dopo. In primo luogo, la figura dell'eroe, Carlo Pisacane. Mai nominato, come pure accadrà nella versione definitiva, il personaggio è subito riconoscibile: attraverso una collocazione quasi liminare della prima "ipotesi di futuro", dopo sole due pagine il lettore incontra l'uomo intento a ricostruire alcuni dati dell'impresa rivoluzionaria, data per riuscita. Affiorano così l'isola di Ponza e una data di sbarco (il 5 giugno – anche se, in realtà, il piroscafo arrivò sull'isola il 26 giugno 1857), ma anche il riferimento a una guarnigione borbonica, che, triangolati con l'indicazione della partenza da Genova, nelle primissime righe del brano, già danno modo a chi legge di inquadrare la vicenda e di comprendere di chi si sta parlando. Al di là di questo, nelle 19 pagine del brano di «Quaderni milanesi» Pisacane è già presente con i caratteri che lo contraddistinguono in quanto eroe romanzesco e come "veicolo" delle inquietudini epistemologiche del suo autore: proprio nel passaggio in cui si accinge a stilare una relazione sull'impresa riuscita, il narratore ce lo mostra in preda ai dubbi sulle parole da scegliere per raccontare correttamente la spedizione. E l'incertezza terminologica si traduce rapidamente in dubbio circa la sostanza stessa di quegli eventi, circa la loro referenzialità:

³⁴⁰ Un esempio su tutti: «gli descriverà le stanze, una per una, come faceva quando lui era a Londra condannato a morte dal Regio tribunale di Napoli e tutti gli altri parenti ne parlavano solo quando ci erano costretti, e anche allora con un'aria disperata e vergognosa» diventa «gli avrebbe descritto le stanze, una per una» [ARMI 17].

Io sbarcai... Sbarcammo rapidamente anche tutto il nostro materiale, e per le ore sedici già avevamo formato i ranghi, e ordinato in una compagnia i confinati politici che si erano tutti... nella quasi totalità... che si erano tutti uniti a noi. Rimandammo l'attacco al forte alle ore serali, per contare sulla difesa del buio, e disponemmo drappelli a tutte le strade che conducevano alla parte alta dell'isola. Verso le ore diciassette alcuni dei nostri uomini riportarono al quartier generale – che avevano stabilito nella locanda che si affacciava sulla piazza – venti soldati borbonici... dodici soldati borbonici e un ufficiale che si erano arresi e intendevano passare nelle nostre file, avendo udito che la rivoluzione stava divampando ormai in tutto il regno... che la rivoluzione era prossima ormai a divampare in tutto il regno... nel regno, e segnatamente sulla costa campana...³⁴¹

I puntini di sospensione, che diventeranno uno dei contrassegni interpuntivi più sfruttati dalla prosa sperimentale e neoavanguardistica (si pensi ad esempio alla scrittura di Sanguineti), segnano qui lo spazio dell'incertezza referenziale, che appartiene sia alla memoria di Pisacane – che non ricorda più se sbarcò da solo o accompagnato dai suoi uomini, se i prigionieri politici liberati si unirono in massa alla spedizione o se qualcuno si rifiutò –, ma anche della stessa realtà dei fatti che, soprattutto nella sua dimensione di proiezione in un futuro condizionale, lascia aperte tutte le ipotesi. Un'incertezza che dal campo della memoria del personaggio, dalle sue manifestazioni scritte, si estende subito all'intera diegesi, che procede per ipotesi disgiuntive ma tutte simultaneamente considerate e necessarie per tratteggiare la scena. Chiuse le virgolette del testo scritto dall'eroe leggiamo:

e poi avrebbe forse guardato di là dalla finestra aperta la campagna nel lento ostinato rumore dei carri verso sera, o le colonne a lato dei portoni e le case grigie tremanti nella nebbia di Londra, o il lago, avrebbe forse guardato la luce rallentata sull'acqua, e l'altra sponda, e quando più tardi qualcuno avrebbe bussato alla porta, sarebbe sceso... [ARMI 10]³⁴².

Non solo il narratore sembra interessato quantomeno ad accennare sulla pagina tutti i possibili sviluppi che l'azione potrebbe avere; anche il personaggio Pisacane appare

³⁴¹ E. Tadini, *Capitolo Primo*, cit., p. 169; si osservi che questo brano, fatti salvi i due trattini lunghi (trasformati in due virgole), rimarrà identico nella versione definitiva del romanzo [ARMI 9-10].

³⁴² La versione del testo in rivista riporta alcune varianti dei tipi sopra accennati, ma non mostra differenze a livello di costruzione sintattica per ipotesi alternative; cfr. E. Tadini, *Capitolo Primo*, cit., p. 169.

animato da un analogo desiderio di esaustività. Già in queste primissime pagine, infatti, l'eroe viene mostrato in una delle sue attitudini più tipiche, quella che lo porta a programmare le proprie azioni nel minimo dettaglio, a prevedere tutte le plausibili variazioni al programma che l'evolversi delle cose potrebbe richiedere: l'obiettivo dichiarato è arginare quanto più possibile il raggio d'azione del caso, esaurire le ipotesi realizzabili. È quanto accade quando sta ripassando insieme al colonnello-poeta (personaggio dietro il quale si cela probabilmente la figura di Giovanni Nicotera) la strategia per prendere il comando della nave, poco prima di agire; il suo alter ego, qui come nel resto della narrazione, rimarrà il bersaglio preferito per sfogare gli scrupoli e le verbose ossessioni dell'eroe:

Lo so anche io che ci sarà qualcosa da vedere. Ma quello che dobbiamo fare adesso è predisporre con cura tutto quanto. Così anche se le cose non andranno proprio come stiamo prevedendole, saranno almeno quello che saranno anche perché ci siamo sforzati di prevederle. E adesso ripeti tutto quello che ti ho detto [...] Abbiamo tempo. Abbiamo tutto il tempo. Siediti e ripeti tutto, parola per parola [ARMI 15]³⁴³.

Queste stesse indecisioni nei confronti della realtà emergono anche dai testi secondari contenuti all'interno del testo romanzesco: è il caso dei proclami che pongono Pisacane di fronte alla necessità di comunicare alle masse la propria impresa rivoluzionaria, il suo senso. Questi testi, che il personaggio si affanna a stilare di notte ogni volta che arriva in un nuovo paese, sono tormentati dalla scrittura, dalle cancellature e dalle riscritture. Troppe sono le implicazioni che ogni parola può avere, a livello di senso, di suono, di valore tipografico, così che ogni scelta diventa a un tempo decisiva e impossibile³⁴⁴. In queste brevi battute è già contenuto uno dei roveli maggiori di tutto il romanzo, che oltre ad aprire alla sua dimensione metanarrativa, pone il decisivo tema della rappresentabilità della realtà attraverso il filtro dell'esperienza soggettiva.

Sul piano dello sviluppo narrativo, infine, nel brano di «Quaderni milanesi» compaiono già molti dei luoghi che faranno da sfondo all'azione dell'eroe (Ponza, Sapri, ma anche Londra, Parigi e la città sul lago, che sarà poi Lugano, luoghi dell'esilio prima e di un ipotetico ritorno alla solitudine riflessiva dopo l'impresa), ma soprattutto buona parte

³⁴³ Valgono le stesse considerazioni della nota precedente; cfr. *Ivi*, p. 173.

³⁴⁴ Cfr. [ARMI 29-30] ed E. Tadini, *Capitolo Primo*, cit., p. 186.

della folla di personaggi che anima le pagine del romanzo: uno dopo l'altro sfilano in queste poche pagine il già citato colonnello-poeta, coscienza riflessa del protagonista, sempre intento a discutere con lui, ad anticiparne le battute; la giornalista inglese dei giorni trascorsi in Svizzera, quella Jessie White Mario mai nominata e alla quale Pisacane lasciò in eredità i propri diari, vero testamento politico; la sorella, nume tutelare della casa di famiglia che cadrà progressivamente in una sorta di pazzia, assiduamente rendicontata nelle lunghissime lettere scritte al fratello rivoluzionario; il fratello maggiore, che compare qui attraverso le lettere della sorella, e con il quale il dissidio rimarrà sempre insanato, per via della sua giurata fedeltà al regime borbonico; la cugina, oggetto di una tenera infatuazione da parte del piccolo Giuseppe Pisacane; e infine il curioso personaggio del commesso viaggiatore, brianzolo, incarnazione commerciale e clownesca di quel don Giovanni che fin da giovane aveva affascinato Emilio Tadini. Di tutte le figure che fanno la loro comparsa nelle prime pagine del romanzo è a lui che il narratore dedica lo spazio maggiore, definendone il carattere di spietato seduttore, capace di esercitare la propria arte suasoria non solo sui possibili acquirenti, ma anche sulle donne e sui loro sentimenti, tanto da compiacersi quando le due occasioni vengono a coincidere³⁴⁵. È un personaggio eccentrico, che proprio per questo si ritaglia uno spazio singolare nell'opera: a quest'altezza esso incarna l'interesse di Tadini per la teatralità dell'esistenza umana (e infatti il commesso viaggiatore parla sempre come se stesse recitando «una movimentata e interminabile azione teatrale» [ARMI 23]). Anche per questo risulta efficace il parallelo con l'eroe mozartiano, che Tadini aveva rievocato in un poemetto eponimo: là don Giovanni era l'«inutile eroe» che si compiace delle proprie abilità e «non ha specchi per vedere / l'ignoranza che lavora sul suo volto» [Don Giovanni, PeP 107]; alla solitudine altera e malinconica si sostituisce qui un'ipocrisia civettuola e verbosa, che si ribalta facilmente in piaggeria pretenziosa e ridicola. Caratteri che arrivano a deformare il personaggio al limite dell'espressionismo, secondo un procedimento retorico e narrativo che Tadini renderà puntuale nei romanzi successivi.

2.2. Struttura di un romanzo senza nomi

³⁴⁵ La negoziante che «dopo aver contrattato l'acquisto di una partita di seta finendo immancabilmente per accettare le sue condizioni», deve anche difendersi dalle sue nuove proposte «di amore, questa volta... fino ad arrendersi vinta e convinta di diventare la sua amante appassionata e sbalordita per un'ora» [ARMI 25].

Date simili premesse, la storia che Emilio Tadini consegna all'edizione del 1963 si svolge attraverso i medesimi procedimenti e le stesse tecniche di composizione. La narrazione primaria si sviluppa lentamente ma progressivamente: compiuto il dirottamento della nave, la spedizione arriva a Ponza, dove vengono annessi al gruppo rivoluzionario alcuni prigionieri delle carceri locali; da lì i rivoluzionari procedono fino a Sapri, dove sbarcano per iniziare una marcia nell'entroterra, che li porta per alcuni paesi che sembrano reiterare costantemente i medesimi problemi della spedizione. Le popolazioni locali, per quanto non ostili, dimostrano indifferenza – la reazione più temuta – nei confronti dell'azione liberatrice di Pisacane e compagni; la spedizione perde progressivamente la propria spinta propulsiva, fiaccata, giorno dopo giorno, da una serie di piccoli e piccolissimi intoppi di fronte ai quali il condottiero dimostra scarsa capacità di reazione: che ruolo riservare ai galeotti nel corpo di spedizione? come stampare i manifesti in paesi di spaventosa arretratezza e analfabetismo quasi totale? come comportarsi di fronte a un uomo che approfitta della propria condizione di “rivoluzionario” per violentare una ragazza? Queste e altre preoccupazioni assillano l'eroe, lo tengono sveglio durante le notti e ne minano pian piano la lucidità. Al suo fianco il colonnello-poeta ribatte colpo su colpo alle sue ipotesi, ne mette in dubbio le soluzioni, pone sempre nuovi problemi, rendendo via via più sterile l'azione di entrambi. Pisacane, che cerca nelle mappe i segni decisivi per comprendere cosa fare, dove dirigere la propria spedizione, arriverà allo scontro con il nemico del tutto impreparato; anche perché il nemico non sarà l'esercito borbonico, praticamente “inseguito” lungo tutto il tragitto – quasi potesse fornire la conferma della giustezza dell'azione rivoluzionaria –, bensì la popolazione di un paese (Sanza secondo la vulgata storiografica) che si sarebbe dovuta al contrario dimostrare grata nei confronti dei “liberatori”. La reazione, ancora una volta, si riduce a un'inerte fuga in avanti. Di fronte all'imminente fine, l'eroe decide di affrettare il proprio destino e si spara: «e sentirà contro la guancia la forma fredda della canna e il dito muoversi senza peso sul grilletto della pistola» [ARMI 482].

Se l'asse narrativo principale conduce, giusto il racconto storico, fino al suicidio di Pisacane, gli altri due provvedono ad arricchire la sua “biografia letteraria”, da un lato aprendo una dimensione intima e personale nel passato, dall'infanzia fino ai giorni più prossimi all'impresa, dall'altra ipotizzando destini differenti per l'eroe, ovvero ribaltandone la morte in una riuscita completa dell'impresa, che apre il campo a

riflessioni nuove. Queste sequenze vengono montate lungo la narrazione principale secondo criteri non intuitivi che, come si proverà a dire, cercano di ricalcare la complessa attività rammemorante e proiettiva della coscienza individuale. Gli accostamenti possono essere i più diversi ed eterogenei, spaziando dal passato e dal futuro più lontani a quelli più prossimi: capita anche, in questo modo, che un episodio venga narrato due volte, prima al condizionale delle proiezioni possibili, e poi al futuro del racconto principale. Ne scaturisce un effetto di iterazione e variazione sul tema che accresce l'impressione di inquieta inerzia, di «tumulto frenetico bloccato nell'immobilità»³⁴⁶ che innerva tutto il romanzo.

Al di là di questo, le sequenze costruite al passato rievocano la vita di Pisacane precedente la partenza da Genova: trovano spazio i ricordi dell'infanzia, come i giochi e le fughe insieme alla sorellina, le noiose lezioni impartite dallo zio prete o la già citata infatuazione per la cugina, insidiata dalla presenza ostile del fratello maggiore; ma ci sono anche gli anni della giovinezza, dell'inizio della carriera militare, la sfida con un commilitone, l'innamoramento per una cameriera d'osteria abruzzese (nel periodo in cui Pisacane fu di stanza alla fortezza di Civitella del Tronto intrattenne effettivamente un *ménage* adulterino con la moglie di un bettoliere, fatto che suscitò scandalo e costrinse l'uomo alla fuga)³⁴⁷. Ma soprattutto il passato è il tempo della compagna, Enrichetta De Lorenzo, la donna di cui Pisacane è innamorato ma che è sposata con Dionisio Lazzari (peraltro un cugino di Pisacane). Ritornano qui i primi momenti dell'amore, prima nascosto, poi alla luce del sole, e la clamorosa fuga (con tanto di lettera di spiegazioni al marito e ai superiori dell'esercito), l'autoesilio a Parigi e a Londra, la vita di stenti dei due amanti. Nelle città straniere il rapporto sentimentale si raffredda, stremato dalle difficoltà della vita quotidiana: Pisacane si arrangia dando lezioni private, ma cerca anche il confronto con gli intellettuali e i pensatori del suo tempo. Quello che ne ricava, però, sono solo delusioni e frustrazioni, la più grande delle quali arriva quando un "filosofo francese" ne mortifica qualsiasi velleità di rivoluzionario³⁴⁸, arrivando a

³⁴⁶ G. Gramigna, *Vicende nuove e antiche nei romanzieri di oggi*, cit.

³⁴⁷ Per queste e altre nozioni sulla biografia di Carlo Pisacane, si veda la *Parte prima* del già citato studio di Luciano Russi, *Carlo Pisacane. Vita e pensiero di un rivoluzionario*, cit., pp. 5-64.

³⁴⁸ La biografia di Russi non testimonia di contatti diretti tra Pisacane e i pensatori francesi durante il suo soggiorno parigino (nel salotto del Generale Pepe incontra piuttosto intellettuali e scrittori come George Sand, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Musset e Alphonse de Lamartine); diversamente, durante i due soggiorni a Londra (1947 e 1950), il rivoluzionario italiano entra in contatto con l'emigrazione democratica e repubblicana (i fratelli Rossetti, Antonio Panizzi) e con intellettuali inglesi solidali alla causa italiana (James Stanfeld, George Jacob Holyoake e il francese Louis Blanc); cfr. L. Russi, *Carlo Pisacane*, cit., pp. 14-32.

mettere in dubbio la spontaneità della sua vocazione³⁴⁹. Si tratta di uno dei pochi passaggi in cui la figura di Pisacane si presenta strettamente connessa alla sua funzione politica: ma, come sarà per tutto il romanzo, ne viene immediatamente e bruscamente allontanata, quasi che i problemi e le questioni del personaggio riguardino un livello antecedente quello in cui se ne deve giudicare la filosofia o l'operato politico.

Nel passato poi, si collocano anche alcune sequenze che hanno luogo sul lago di Lugano, in una Svizzera scintillante e malinconica, meta turistica dell'aristocrazia europea, dove Pisacane attende il maturare dei tempi per l'azione nel Sud Italia e passa stancamente le sue giornate, tra grandi proclami e scaramucce verbali con il colonnello-poeta e la "giornalista inglese". Se nel tormentato rapporto con la moglie si esprimono le difficoltà domestiche e sentimentali del protagonista, nel serrato dialogo con questi due personaggi emerge prepotentemente la sua vocazione autoriflessiva.

Queste sequenze, infatti, ricorrono quasi identiche, a rinforzare quell'effetto di iterazione e variazione, nel piano narrativo del condizionale, quando l'eroe ritorna in Svizzera forte del successo dell'impresa, ma disinteressato a qualsiasi onore e merito che questa gli possa riservare. Altre sono le sue preoccupazioni, simili a quelle che lo assillavano quando doveva redigere i manifesti per sollecitare le popolazioni del Meridione a insorgere. Si tratta di misurarsi con la possibilità di tradurre la propria complicata esperienza in scrittura, confrontandosi con il suo carattere tanto personale quanto collettivo.

Ci sono infine le lettere della sorella, che ricorrono ora nelle sequenze al passato, ora in quelle al condizionale, ma che appartengono sostanzialmente a un tempo astratto (quello che Andrea Chiurato ha definito dell'«ucronia epistolare»³⁵⁰), di una comunicazione familiare sempre ridotta a ipotesi. Nelle lettere della sorella, rimasta a "guardia" della grande casa di famiglia, si apre un altro spazio domestico, caratterizzato, questa volta, dall'assenza: l'assenza di Pisacane, che ha rinunciato a tornare a Napoli (se non in incognito e senza avvertire nessuno) e che anche dopo l'impresa rimarrà lontano dalla

³⁴⁹ «Io devo persino dubitare, signora, che questo giovanotto sia arrivato al punto di ostentare i propri rapporti con quella che lui crede sia una attività di rivoluzionario, soltanto al fine di piacervi» [ARMI 247].

³⁵⁰ Cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 406. Come si vedrà, il concetto di «ucronia», nato nell'800, indica la declinazione temporale dell'utopia, ovvero il caso in cui l'ipotesi di un mondo "altro" rispetto al reale viene realizzata non attraverso la sua trasposizione in un altrove geografico, ma attraverso la costruzione di uno sviluppo cronologico alternativo rispetto a quello effettivo (e questo per mezzo della semplice ipotesi che un evento abbia avuto un esito diverso e abbia quindi generato una differente catena di conseguenze, sviluppate secondo una logica causale identica a quella vigente nel mondo "reale"). Come è accaduto per l'utopia, anche l'ucronia ha avuto una notevole fortuna letteraria in quanto efficace e suggestivo espediente narrativo. Cfr. C. Renouvier, *Ucronia: l'utopia nella storia* (1876), Faenza editrice, Faenza 1984.

sua patria; ma anche l'assenza del fratello maggiore, ussaro borbonico anche dopo la rivoluzione, costretto per questo a un esilio che lo tiene lontano dai familiari. La solitudine a cui è condannata la sorella – e che lei cerca di medicare occupando a rotazione tutte le stanze della casa – si ripercuote nella sua scrittura: per sopperire alla mancanza di una comunicazione diretta, a voce, trasforma le lettere in resoconti dal vivo di quanto ha appena fatto o sta facendo nel momento in cui scrive, con tutte le complessità, le necessarie, continue correzioni che questo comporta. Una scrittura uguale e contraria a quella in cui si cimenta a più riprese il fratello e che la illumina di una nuova luce.

Appare così evidente come i personaggi, gli episodi e soprattutto i temi del romanzo attraversino trasversalmente la sua struttura, senza mostrare significative trasformazioni e infliggendo per questo al testo un carattere di continuità che supera le distinzioni spazio-temporali e ribadisce quell'effetto di ripetizione espresso a livello strutturale dalla rigida unità sintattica. A rendere coesa l'intera narrazione, inoltre, c'è la forte ed esclusiva attenzione, imputabile alla voce narrante, per la dimensione minima degli avvenimenti: a occupare lo spazio del racconto sono in particolare gli "eventi mancati", l'elaborazione di reazioni adeguate a eventi già accaduti o ancora la preparazione, verbale più che pratica, agli eventi ancora a venire. A definire più precisamente la dimensione ridotta degli avvenimenti che frastagliano la linearità del racconto interviene inoltre un naturale confronto con la Storia, con i fatti che effettivamente hanno caratterizzato la vicenda biografica di Carlo Pisacane.

Emerge allora l'assenza di qualsiasi pretesa di completezza nella ricostruzione, per quanto disordinata e frammentaria, della sua storia; anzi, mancano dal panorama del romanzo, oltre a qualsiasi accenno al suo pensiero politico, proprio gli episodi che hanno sancito la caratura storica del personaggio Pisacane, come l'arruolamento nella legione straniera e la guerra combattuta in Algeria, la sua attività militare nella prima guerra d'indipendenza o la sua partecipazione attiva alla breve ma fondamentale esperienza della Repubblica Romana con Mameli, Garibaldi e Mazzini. Non compaiono nel romanzo i grandi personaggi che hanno affiancato la sua storia personale, e i pochi che compaiono, come la giornalista inglese o il colonnello-poeta, vi sono presenti, ma privi del contrassegno primario dell'identità individuale: il nome. E questo accade per tutti i personaggi, Pisacane compreso.

Questi due procedimenti retorico-finzionali, oltre a dimostrare che il romanzo fa perno su un principio d'interesse narrativo più stocastico che logico-consequenziale, rivelano fin dalla superficie una particolare strategia ermeneutica di Tadini, quella che Clelia Martignoni ha definito «un nuovo atteggiamento epistemologico nei confronti della storia e delle storie»³⁵¹. Durante le lezioni dello zio prete, il piccolo Pisacane si trova di fronte a una grossa difficoltà, che non riuscirà a superare da bambino e che si porterà dietro fino agli anni della maturità:

...lo zio prete cercava di fargli credere che si poteva fermare ogni cosa, e separarla dalle altre e chiamarla con un nome incapace di cambiare: ma era molto difficile [ARMI 277].

Il mondo, attorno al protagonista, appare come un vortice di cose dove tutto si mischia e si confonde, sia nel presente che nel futuro. Sembra impossibile riuscire a estrapolare un ricordo dalla memoria senza tirarsi dietro tutta una serie di altre piccole e grandi sensazioni, emozioni, percezioni, in una catena potenzialmente infinita. A questa concezione della realtà circostante, lo zio contrappone il nome, ciò che permette di individuare, di separare l'unità dal contesto in cui si mostra, ciò che delimita i contorni e colloca a distanza la cosa o la persona nominata. Allo stesso modo, il lettore si trova di fronte una schiera di personaggi potenzialmente indistinguibili, privati come sono delle loro "etichette" distintive e ridotti ai comuni indicatori pronominali: per identificare di volta in volta le figure che sono in scena, sarà richiesto un surplus di attenzione alla lettura, oltre che un frequente ricorso alla propria enciclopedia personale, per sopperire laddove anche la costruzione sintattica lascia dei dubbi circa il riconoscimento dei personaggi e delle situazioni.

Come ha scritto Ingeborg Bachmann, «nella letteratura più recente sono accadute, per ciò che riguarda i nomi, alcune cose che fanno riflettere: un consapevole indebolimento dei nomi, una incapacità di attribuire nomi, anche se i nomi continuano a esistere e spesso si tratta di nomi forti»³⁵². Dal signor K. di Kafka all'*Innommable* di Beckett, il nome – o la sua presenza nascosta, negata, limitata – è stato individuato come emblema di un soggetto, il personaggio, caduto in una crisi definitiva e la cui identità si mostra

³⁵¹ C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio, «Le armi l'amore»*, cit., pp. 13-14.

³⁵² I. Bachmann, *Il rapporto con i nomi* (1959-1960), in Id., *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte* (1980), Adelphi, Milano 1993, p. 87.

frantumata e cangiante, come nel caso dello scrittore irlandese e della sua trilogia³⁵³, oppure “bloccata” e in dissidio costante con il mondo circostante, come accade per i personaggi kafkiani³⁵⁴. Tadini si inserisce nel solco di questa lunga tradizione, ma volge quel procedimento di rimozione ai propri specifici fini, recuperando l’anonimia non tanto come paradigma di debolezza identitaria, quanto come presupposto per una liberazione dai principi primari di riconoscibilità e determinazione. Non nominare vuol dire infatti sfuggire alle mistificazioni che ogni nome impone, come avevano involontariamente dimostrato gli accademici di Lagado nel *Gulliver* di Swift³⁵⁵.

Si tratta di un procedimento parallelo alla vaghezza delle indicazioni cronologiche e geografiche consustanziale al romanzo: date e luoghi compaiono, di tanto in tanto, ma mai connesse a un piano, bensì con la spontaneità e la casualità connaturate a un discorso che desse quel piano per implicito. In questo modo, le vicende della storia non vengono inquadrare, almeno esplicitamente, in una cornice più ampia, quale sarebbe quella della Storia. Vengono private di profondità: in consonanza con la robbegrilletiana petizione di principio a favore della “superficie”, l’occhio di chi osserva non riesce a scorgere, oltre l’evento in sé, il contesto a cui esso è legato. Manca un quadro che riconduca ogni elemento a un significato d’insieme, superiore. In effetti, nel momento in cui la realtà si svolge e si crea non appartiene già a una logica di comprensione come potrebbe essere quella del discorso storiografico. Quest’ultimo si fonda su un lavoro di separazione, di delimitazione del campo d’indagine («separare le ombre dal resto» [ARMI 383]) che può avvenire solo a posteriori, quando è già noto l’esito degli eventi, e che è invece impossibile, se non a costo di evidenti mistificazioni, nel momento in cui la realtà è ancora in corso. Per questo, durante la sua spedizione, Pisacane non può essere l’eroe sfortunato del Risorgimento che tutti i libri di storia raccontano: egli è ancora un anonimo “lui”, un uomo incerto del destino che gli sarà riservato, ma già consapevole delle trappole di ogni cristallizzazione storica: «io sono

³⁵³ Cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 17.

³⁵⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 8-11.

³⁵⁵ Un passaggio che richiama proprio quell’episodio dell’opera swifitana occorre nel romanzo in un dialogo tra l’eroe, la moglie e un ospite esterno, che a proposito del protagonista dice: «Non mi ha forse parlato per un’ora, dicevo, soltanto di patria e di storia? Se le parole si portassero dietro l’oggetto nominato, questa stanza si sarebbe riempita fino al soffitto di elmi e di pandette e di quadri e di poemi, e anche – non l’ha nominato, ma stava proprio per farlo, gli è costato fatica – anche di bel cielo italiano...» [ARMI 286], dove implicitamente si sottolineano le numerose smagliature che la pratica nominatoria può presentare nei confronti di una presunta univocità referenziale.

persuaso – scrisse nel suo testamento –, se l’impresa riesce, otterrò gli applausi generali: se soccombo, il pubblico mi biasimerà»³⁵⁶.

In questa prospettiva che, come si noterà, dimostra una personale rielaborazione da parte di Tadini di alcuni punti fermi dell’*école du regard*, l’unica profondità consentita, in linea con la poetica di Butor, è quella “in situazione”, in cui ogni elemento si mostra inserito all’interno di una rete di relazioni inconsce o immediate (cioè non mediate dalla conoscenza e dal sapere convenzionale), che si sviluppa in orizzontale (nei dettagli, nello spazio circostante etc.) e in verticale, fenomenologicamente, nel tempo. Attraverso questi espedienti di riduzione dei caratteri distintivi, la narrazione impone un azzeramento dello sguardo: le cose e le persone si presentano in quanto tali, senza preconcetti e giudizi ideologici al seguito. L’occhio impara a distinguerli e riconoscerli a partire dai loro caratteri percepibili, non per mezzo di categorie preesistenti. L’effetto che se ne ottiene, come già detto, non sarà un’identità in bilico. Al contrario, a dispetto delle «formule tipizzanti generiche e anonime (“la moglie”, “il colonnello” “la giornalista inglese”»³⁵⁷ con cui sono rievocati, tutti questi personaggi mostrano aspetti caratteriali e *habitus* discorsivi fortemente connotanti, che li identificano a prescindere da qualsiasi «piastrina di riconoscimento»³⁵⁸.

Il modello a cui Tadini fa riferimento è quello dell’*Urlo e il furore* di William Faulkner, che, oltre che sul piano della struttura temporale polifonica, viene ripercorso anche per il trattamento dei nomi propri. O almeno, nello schema concettuale che lo sottende. Perché, diversamente dell’anomia scelta da Tadini per *Le armi l’amore*, *L’urlo e il furore* riporta sempre i nomi dei personaggi, ma attraverso un sistema fortemente straniante, visto che lo stesso nome, Jason, indica due personaggi diversi, così come Quentin, che identifica addirittura sia un maschio che una femmina. Il lettore, anche a causa di una struttura narrativa che azzerava la diegesi e impone quindi un continuo lavoro d’inferenza, deve costantemente orizzontarsi all’interno di questo ambiguo sistema di personaggi; e deve farlo ricorrendo ai caratteri individuali che possano distinguere l’uno dall’altro. Proprio come in *Le armi l’amore*. L’assenza di nomi diventa così speculare a

³⁵⁶ C. Pisacane, *Testamento politico* (24 giugno 1857), in L. Russi, *Pisacane e la rivoluzione fallita*, Jaca Book, Milano 1972, p. 362.

³⁵⁷ C. Martignoni, *Il romanzo d’esordio, «Le armi l’amore»*, cit., p. 14.

³⁵⁸ Cfr. I. Bachmann, *Il rapporto con i nomi*, cit., p. 88.

Una semplice constatazione porta a vedere come i nomi non siano completamente esclusi dall’universo narrativo di *Le armi l’amore*, ma anzi affiorino per mezzo di sapienti formule di reticenza, come «Ci avreste messo il vostro nome o ne avreste scelto un altro, più suggestivo? Come suono, voglio dire» [ARMI 285] o «e si sentirà chiamare» [ARMI 389], dove a essere sottolineata è proprio l’impossibilità del lettore di conoscere quel nome che pure nella realtà esiste e che viene omesso per suggerire un diverso atteggiamento di lettura.

una certa “esuberanza” dei nomi: «perché la funzione del nome non è quella di far riconoscere le persone. I nomi sono piuttosto simili a trappole. Le persone dobbiamo riconoscerle da ben altre cose. Dall’alone che circonda ciascuna di esse, dalla costellazione fatta di stati d’animo delicatissimi in cui sono iscritte»³⁵⁹. Il meccanismo alla base di questi due romanzi è in definitiva lo stesso; le parole di Bachmann a proposito di Faulkner, possono essere considerate valide anche per il romanzo di Tadini: «in realtà il metodo di Faulkner è il seguente: distoglierci dai nomi per precipitarci nella realtà direttamente, senza spiegazioni»³⁶⁰.

Sia che si tratti di nomi propri di persona o di toponimi, *Le armi l’amore* riduce al minimo qualsiasi possibilità di legare la storia a una prospettiva superiore e preconcepita, affermando così una logica narrativa eccentrica, che sequestra a proprio vantaggio tutti quei dati che lascerebbero presupporre un’apertura eteronoma del romanzo:

Anche i pochi nudi fatti, i pochi personaggi (la moglie di Pisacane, per esempio o la giornalista inglese che potrebbe rinviare a Jesse White Mario) bruciano e si trasformano dentro la fornace del racconto, in figure unicamente riconducibili a una necessità interna del discorso narrativo³⁶¹.

La realtà del testo, con la sua vocazione a un’integralità fatta di cose più che di parole, dichiara la propria autonomia dal discorso della Storia; come si vedrà, la ripresa dei moduli del romanzo storico risulta anche per questo problematica. Attraverso un recupero straniato e ironico di alcune formule del romanzo tradizionale³⁶², Tadini avanza per via narrativa una nuova proposta ermeneutica che sostenga una diversa concezione dell’esperienza dell’uomo nel mondo e che attribuisca al testo un valore – ancora tutto da stabilire – nell’espressione di questa esperienza.

Prima di affrontare uno dei nodi centrali di *Le armi l’amore* – ovvero la radicale decostruzione a cui Tadini sottopone i moduli tradizionali del romanzo storico, ma anche la consueta cognizione del tempo e della sua struttura –, è necessario soffermarsi sul primo elemento di problematicità che il lettore di questo romanzo incontra sul suo

³⁵⁹ *Ivi*, pp. 98-99.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 100.

³⁶¹ G. Gramigna, *Introduzione*, in E. Tadini, *Le armi l’amore*, Rizzoli, Milano 1989, p. III.

³⁶² Ri-uso che per Martignoni segnala l’appartenenza di Tadini a un’area critica non completamente estranea alla neoavanguardia del Gruppo 63; cfr. C. Martignoni, *Il romanzo d’esordio, «Le armi l’amore»*, cit., p. 13.

percorso: il narratore e la sua posizione. In un passaggio già citato della recensione al libro, Giuliano Gramigna sottolineava come tra gli elementi più originali dell'opera si dovesse annoverare la decisione di collocare la matrice di quella molteplicità di piani spazio-temporali al livello della narrazione, evocando a proprio conforto la nozione di «spirito della narrazione», coniata da Thomas Mann. Secondo Gramigna questa complessità non apparterebbe alla coscienza di un personaggio, dalla quale si riflette poi sul resto del racconto, bensì alla struttura stessa del testo, che rivela così anche la vocazione metariflessiva della scrittura. Una simile intuizione appare corretta; tuttavia non si può fare a meno di notare che l'orchestrazione del complicato gioco di dislocazioni, richiami e proiezioni viene in primo luogo gestita da una figura presente, ancorché implicita, ovvero quella della voce narrante. Una voce che, come notava Golino, dimostra la propria suggestiva capacità di «diventare essa stessa la molteplice, affabulante, apertissima voce della Storia»³⁶³. La stessa voce che attribuisce ai personaggi le rispettive «formule tipizzanti» e che decide di costruire l'intera narrazione sulla base di un «come se» di mallarméana memoria, che apre un periodo ipotetico e decide in buona sostanza di chiuderlo solo dopo quasi cinquecento pagine. Lontano dall'avanguardistica concezione del «testo non creato», questo narratore dichiara la propria implicita presenza attraverso una strategia di composizione del testo che richiama ancora una volta il modello faulkneriano dell'*Urlo e il furore*.

A suscitare interesse è dunque la posizione in cui si colloca il punto di vista di un simile narratore: il *focus* del discorso è situato evidentemente nella prospettiva dell'eroe, di quel "lui" attorno al quale ruota l'intera vicenda. E da questo monologismo della parola narrante è nato probabilmente l'equivoco, sopra accennato, di una scrittura in qualche modo autobiografica (o che comunque, in quell'investimento totale su un unico personaggio, trovasse motivi per riflettere la condizione dell'autore). Definire il punto d'enunciazione, tuttavia, non sembra sufficiente a cogliere a pieno le caratteristiche di questa voce, che, scegliendo la "soggettiva" di un personaggio, decide anche di porsi in mezzo al flusso della sua coscienza. Tadini aggiorna la lezione di Faulkner, ma anche di Joyce e dell'*Ulysses*, e prova a fare un passo avanti rispetto alle posizioni esibite in *Il tempo e il cuore*: rinuncia al monologo interiore e all'indiretto libero a favore di una voce che ingloba tutto nel campo di una diegesi infinita. La prima persona con cui il Sanguineti di *Capriccio italiano* giustificava lo sprofondamento negli abissi della psiche

³⁶³ E. Golino, *La voce della Storia racconta un romanzo*, cit.

è subito esclusa; la seconda persona, di stampo butoriano (*La modification*, 1957), resiste inizialmente sulle pagine degli appunti di Tadini, evidentemente sedotto dalle potenzialità suggestive di un'enunciazione diretta al lettore, ma alterata dall'uso straniante del futuro («Correndo in mezzo al vicolo deserto alzerai gli occhi e ti fermerai di colpo vedendolo tranquillamente affacciato al balcone, le braccia conserte appoggiate al davanzale...» [179ET]³⁶⁴). Alla fine però, a prevalere, è la scelta per una terza persona apparentemente classica, la cui onniscienza è limitata oltre che dalla parzialità dello sguardo del protagonista, anche dalla dimensione sempre ipotetica e condizionale della realtà costruita nel racconto.

La restituzione di quella che si vedrà essere la coscienza percettiva del romanzo avviene dunque a partire da una voce esterna, facilmente confondibile con quella del personaggio, ma effettivamente distaccata. Se è plausibile sostenere che l'infinita variazione dei possibili che anima le pagine del romanzo sia il prodotto dell'immaginazione, della fantasia di Pisacane, non è altrettanto corretto sostenere che a parlare sia la voce della sua coscienza. Il narratore è una presenza "altra" che prova a mantenersi in quel precario equilibrio tra oggettivo e soggettivo che Merleau-Ponty poneva al centro della propria riflessione. L'ambizione è quella di una voce «intransitiva»³⁶⁵, che verbalizzi direttamente dall'interno del «flusso», senza distanza, liberando lo sguardo del soggetto dai consueti sistemi di significazione e aprendolo alla percezione di quella che la fenomenologia chiamava la realtà "al suo stato nascente".

Quella tra narratore e personaggio è una "non-identità" confusiva, che riscontra momenti di maggiore e minore sovrapposizione. Da un lato, la voce narrante, oltre a riprodurre lo sguardo e la coscienza di Pisacane, fa ricorso anche al suo stesso linguaggio, che è epico ed enfatico («ma un esercito che in realtà starà aspettando di sorgere di colpo [...] fino a convergere ordinato e irresistibile al suo centro, a Napoli, per imporre finalmente dal sud all'intera Italia la forma di una nazione primitiva» [ARMI 30]), ma anche incerto, sinuoso, sempre ondeggiante tra improvvise accelerazioni affermative ed estenuanti vortici di ipotesi e variazioni. Come già segnalato da Andrea Chiurato, in queste sequenze (in quelle del secondo tipo

³⁶⁴ La citazione appartiene a un abbozzo di quello che sarebbe stato poi un passaggio del terzo capitolo (lo sbarco a Sapri e l'incontro con il barone).

³⁶⁵ Cfr. R. Barthes, *Scrivere, verbo intransitivo* (1966), in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), Einaudi, Torino 1988, pp. 13-22.

soprattutto), «Tadini elimina i confini tra istanza narrativa e personaggio»³⁶⁶: l'identità sembra compiuta.

Il narratore delle variazioni ha una natura ambigua. Dal punto di vista del regime di visione il suo sguardo è decisamente ampio ma, nella sua esposizione, mima il medesimo grado di incertezza del proprio protagonista³⁶⁷.

Dall'altro lato, le numerose digressioni, impongono e distinguono la presenza del narratore, che se pure muove sempre dalla prospettiva del personaggio per le proprie ricognizioni spazio-temporali, tuttavia deve mettere in campo una serie di strumenti linguistici e sintattici per tradurre la percezione sintetica del soggetto. La digressione diventa così il procedimento testuale attraverso il quale sopperire a un'impossibile simultaneità di resoconto che mimi quella che è propria, invece, dell'elaborazione mentale e memoriale del soggetto.

tanto che quella chiesa, quella chiesa sovraccarica di statue esagitate, esauste, ferme sull'orlo dello sfacelo come se dovessero rappresentare non certi personaggi ma il puro e semplice trionfo – l'agonia – dello sforzo muscolare consumato fino al limite delle possibilità, per offrire Deo Optimo Maximo, come diceva la scritta in servili maiuscole romane, il boccone sostanzioso di una immagine corpulenta e disperata: tanto che quella chiesa e quel palazzo, quel palazzo che si alzava su un lato della piazza, ben chiuso, come una fortezza, ostentando sopra il portone il grosso stemma di pietra simile a un marchio di fabbrica e fiancheggiando il vertiginoso labirinto verticale della chiesa con la sua bassa e spoglia facciata militaresca, nell'efficiente illustrazione plastica di un sistema di gerarchie: *tanto che quella chiesa* e quel palazzo e quella fontana, quella fontana simile a un grosso e inutile giocattolo di pietra posto a far da perno a tutta la piazza e dunque a tutto il paese, con due rozze donne seminude che imitavano le loro innumerevoli e più aggraziate sorelle insediate stabilmente per tutta la penisola a dormire a correre a ritirarsi, a spiegare comunque i loro pesanti gesti civettuoli perché qualcuno, guardandole, potesse rendersi conto di avere ormai persino il tempo di regalare al mondo una porzione di bellezza – di imprimercela sopra, come un marchio di produzione –, quando persino la mitologia tutta intera aveva finalmente potuto

³⁶⁶ A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 410.

³⁶⁷ *Ibidem*.

balzar fuori da dure teste di padroni finalmente in grado di concepirla o almeno di accettarne la convenzione: *tanto che quella chiesa* e quel palazzo e quella fontana e anche quelle povere case – quelle tane, non dedicate né offerte Deo Optimo Maximo – e anche gli uomini del paese – diversi, certo, dai giganti contorti e avvelenati dallo sforzo che stavano piegando testa e ginocchia nella pietra inflessibile della facciata, ma sistemati evidentemente anche loro, quegli uomini, al punto giusto, dato che secondo la fantasia, o piuttosto secondo il calcolo di chi aveva fatto innalzare, lì, una chiesa del genere, da quegli uomini a quelle statue si doveva certo poter arrivare, come attraverso le deformazioni successive di una serie di specchi deformanti, deformazioni di deformazioni, fino al vuoto e alla stessa idea ottima e massima cui ogni cosa sembrava non dedicata ma debitamente offerta in un sacrificio gastronomico... [ARMI 188 – corsivi di chi scrive]

La ripresa anaforica diventa lo strumento retorico attraverso cui il narratore segnala testualmente i legami di un discorso unico, incaricato di riprodurre sia le percezioni simultanee del soggetto che le ipotesi che si affastellano l'una sull'altra contemporaneamente allo svolgersi di una realtà sempre sotto gli occhi, e quindi da descrivere.

La voce narrante, in definitiva, si pone in quella dimensione senza Storia a partire dalla quale la realtà deve essere riscattata, osservata di nuovo; una dimensione in cui anche le storie, o meglio le micro-storie, intese come antropologiche formule di “traduzione” e assimilazione dell'esperienza, si rivelano come costruzioni a posteriori, inferite da chi legge, a partire da un materiale ampio ed eterogeneo, fatto di dati, ricordi e proiezioni, messo a disposizione da chi parla e dalla sua capacità di rappresentare il reale. L'azione, come intervento trasformativo dell'uomo su una situazione statica, perde a tal punto importanza all'interno del racconto, che in certe sequenze il resoconto di singoli atti non produce necessariamente la valutazione degli effetti più immediati, che potrebbero senz'altro agevolarne la comprensione.

È quanto accade ad esempio quando, in uno dei rarissimi scontri a fuoco che si producono nel corso della spedizione, l'assassinio di un ufficiale borbonico viene raccontato con una tecnica che, privilegiando gli elementi minimi, i dettagli visivi e percettivi, finisce per non dichiarare esplicitamente la morte dell'uomo, ma lascia che il lettore la desuma selezionando i particolari necessari dalla descrizione: «e prima ancora di sentire il suo grido lui sentirà esplodere alle spalle un secondo colpo e vedrà

l'ufficiale fermo d'improvviso a mezz'aria tra uno scalino e l'altro e nello stesso tempo la faccia tesa alzarsi dal fucile con un occhio ancora chiuso e poi vedrà ancora l'ufficiale, il corpo che ricadrà lentamente e a lungo senza rumore per gli scalini fin quasi ai suoi piedi» [ARMI 65].

Anche in virtù di questa tecnica espositiva, le descrizioni, e più in generale tutta la narrazione, assumono un tono straniante. L'assenza di una prospettiva di giudizio, che esprima un punto di vista morale o emotivo sul narrato, sospende il racconto, lo "riduce" alla somma di tanti particolari che tuttavia finiscono per apparire sempre uguali, confermando l'impressione di una continua e inerte ripetizione.

2.3. Memoria, tempo narrativo, Storia

Se questi sono i caratteri attraverso cui si distingue la presenza di una voce narrante che orchestra il racconto e registra lo scorrere della realtà, il personaggio che effettivamente percepisce quella realtà viene restituito in maniera stranamente "piena" (contrariamente all'idea di "soggetto vuoto" che Chiurato, sulla scorta di Gramigna, desume proprio a partire dagli elementi di sovrapposizione identitaria tra eroe e voce narrante)³⁶⁸. Il Pisacane creato da Tadini sembra scontare una sorta di carenza di fronte ai presupposti del mondo che lo circonda, un'irrimediabile inadeguatezza che impedisce ai suoi progetti di fare presa sulla realtà: come Günther Anders ha detto a proposito dei personaggi kafkiani, il soggetto vive bloccato «in un "non-ancora" che è anche un "non-più"»³⁶⁹, ogni sua azione sembra sospesa sul filo delle infinite ipotesi che ne possono modificare l'efficacia, ma allo stesso tempo risulta fatalmente determinata da un destino di fallimento. La sua, prima che una spedizione rivoluzionaria, è la ricerca di un'azione che riesca a misurare la corrispondenza tra mondo interiore – emotivo, morale, intellettuale – e mondo empirico, fatto delle popolazioni contadine che non riconoscono i suoi appelli alla libertà, ma fatto anche di donne con le quali non riesce a comunicare come vorrebbe e di soldati che faticano a interpretare i suoi ordini. Pisacane appare chiuso in un monologismo che accetta la parola altrui solo nel momento in cui ne deve misurare il potenziale contestativo nei confronti del proprio discorso: lo dimostrano i

³⁶⁸ «La coerenza del personaggio si dissolve a favore del già accennato "luogo vuoto" in cui possono scorrere diversi soggetti e diverse voci»; cfr. *Ibidem*; «Presentandosi come luogo vuoto, luogo dove potrebbero scorrere un'infinità di soggetti, o nessuno, esso è il punto in cui si condensa una carica violenta che dirama energia per tutto il racconto», cfr. G. Gramigna, *Introduzione*, cit., p. v.

³⁶⁹ G. Anders, *Kafka. Pro e contro: i documenti del processo* (1951), Quodlibet, Macerata 2006, p. 45 (citazione contenuta in E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 8).

tanti dialoghi con il colonnello, che arriva addirittura a protestare perché non gli viene data possibilità di esprimere la sua idea, se non nelle parole già mediate dell'eroe suo interlocutore («quando la finirai di parlare con te stesso tenendomi qui davanti a te tanto per dare una forma più civile ai tuoi monologhi?» [ARMI 208]). Come se incarnasse un'ennesima categoria dello schema ideato da Bachtin per interpretare l'uso della parola nei romanzi di Dostoevskij³⁷⁰, il personaggio di Tadini sembra animato da una voracità verbale che lo spinge a includere nelle proprie le parole e i pensieri di tutti i suoi interlocutori, prevedendone le interruzioni, le obiezioni, le considerazioni integrative.

La rigidità dimostrata nei confronti degli altri uomini, che devono prioritariamente rientrare in uno schema interpretativo che ne renda prevedibili le mosse e i discorsi, l'eroe la mette in campo, naturalmente, anche nella propria riflessione e nella propria azione: quella propensione monologica si traduce così in un'incapacità a elaborare risposte in funzione delle reazioni e dei messaggi provenienti dal mondo circostante. Pisacane sembra trovare linfa solo nell'elaborazione di un progetto astratto, che non fa presa sulla realtà: è la lucida follia di un uomo che quanto più rende rigorosa la propria ricerca della verità, tanto più si aliena dal contesto e finisce per smarrirsi.

Questa intrinseca debolezza, paradossale contrappasso di una volontà fredda e stoica, apre tuttavia il campo a una rappresentazione del personaggio che Forster avrebbe definito “a tutto tondo”. La metafora geometrica, tuttavia, dev'essere subito recuperata a un altro contesto, più affine agli interessi dell'autore. Infatti, come si è visto, quando Tadini usava l'espressione “sferico” per definire il personaggio creato da Joyce nell'*Ulysses* aveva in mente, più che una completa caratterizzazione psicologica del soggetto, una sua rappresentazione dinamica e a un tempo complessa, come quella realizzata dalla pittura cubista. Si può dare vitalità organica a un personaggio romanzesco solo mettendolo al centro di una serie di campi rappresentativi, di assi prospettici che ne definiscano la figura in tutte le direzioni, spaziali e temporali. Tadini prova a realizzare quel progetto che, secondo Merleau-Ponty, Paul Cézanne era riuscito a compiere sulla tela dipinta: «saldare le une alle altre le visioni di tutti i punti di vista particolari che lo sguardo assumeva, riunire quel che viene disperso dalla versatilità degli occhi»³⁷¹. L'uomo viene ridotto al suo sguardo, che tuttavia non manca di

³⁷⁰ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica* (1968), Einaudi, Torino 2002, pp. 258-259.

³⁷¹ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, p. 36. Si noti che la figura di Cézanne, eletta da Merleau-Ponty a emblema di una vera e propria “lezione di sguardo”, sarà al centro dell'attenzione di Tadini nel momento in cui dedicherà alle *Bagnanti* un intero capitolo di *L'occhio della pittura* (1995).

percepire anche il movimento e le trasformazioni. È infatti la stratificata dimensione temporale quella che per lo scrittore si dimostra più dinamica e suggestiva «per attuare figuramente la contemporaneità del valore di tutte le relazioni sensibili e intime»³⁷² che compongono la complessa esperienza del soggetto.

Tadini, seguendo anche la lezione della fenomenologia, da Husserl fino a Paci, assume una configurazione “avvolgente” del tempo per comporre una rappresentazione piena e integrale del soggetto. Mentre la neoavanguardia prosegue l’opera di alienazione e «riduzione dell’io»³⁷³, iniziata dalle avanguardie storiche e portata avanti per i paralleli sentieri dell’uomo-macchina futurista e dell’uomo-marionetta surrealista; mentre Debenedetti teorizza un uomo-particella³⁷⁴ che ha molto da spartire con il personaggio ridotto a numero di matricola di Robbe-Grillet³⁷⁵; mentre le narrazioni contemporanee si riempiono di automi, “umanoidi”, personaggi disorganici, maschere e “varianti discenditive” (Manganelli), Tadini recupera al personaggio uno spessore e una ricchezza interiori che gli sono garantiti proprio dalla profondità temporale a doppia direzione. Un personaggio in crisi, fallito, in cerca di un’impossibile aderenza alla realtà, ma la cui complessità non è messa in dubbio, proprio in virtù del suo radicamento in un flusso temporale che non è più quello che Husserl definiva una «serie infinita, trascorrente e irreversibile di “ora”»³⁷⁶, ma al contrario un struttura complessa di piani in relazione dinamica.

Come si vedrà, il pegno che l’autore deve pagare a una simile ambizione è costituito dal dover rinunciare all’ampiezza del racconto per privilegiarne la profondità. Se una simile circolarità di struttura mette a rischio il principio di progressione narrativa, sospendendo ogni momento in un eterno bilico tra il “già accaduto” e l’“ancora possibile”, si dimostra d’altra parte l’unica formula valida per garantire all’espressione l’integralità necessaria all’ipotesi di realismo sperimentale che sopra abbiamo illustrato.

È a questo punto che si può effettivamente considerare la particolare struttura che Tadini ha costruito per riprodurre l’esperienza del soggetto e il modo in cui la memoria ne diventa il centro di emanazione.

³⁷² E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, cit., p. 208.

³⁷³ A. Giuliani, *Introduzione in I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961, p. 21.

³⁷⁴ Cfr. G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, cit.

³⁷⁵ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées*, cit.

³⁷⁶ M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), Utet, Torino 1969, p. 605.

Nell'intervento preparato per il catalogo di *Possibilità di relazione*, Valerio Adami, che vi compariva esclusivamente in veste di pittore, nel tentativo di elaborare una definizione del «fatto», elemento centrale di ogni rappresentazione pittorica, arrivava a dare una panoramica più ampia della dimensione in cui il singolo evento si inserisce: «Nessuna realtà è separata, ogni cosa è condizionata e condiziona a sua volta. Questa dinamica organica è ciò che per me significa “fatto”. ... Il “fatto” si colloca nella successione del tempo»³⁷⁷. Un tempo «in cui – come scrisse altrove – presente passato e futuro saranno fusi in un'unica realtà per rappresentare i fatti nella loro più semplice verità. Il lavoro del pittore è la rappresentazione di questa verità»³⁷⁸. Una suggestione di evidente eredità fenomenologica, come si comprende accostandola alle parole con cui Mauro Carbone introduce al pensiero di Merleau-Ponty: «Il tempo di Merleau-Ponty è il tempo in cui passato, presente e futuro si avvolgono vicendevolmente, si richiamano segretamente, possono rivelare insospettite ricorrenze o inventare relazioni imprevedute»³⁷⁹. Parole, queste, che trovano eco, molti anni dopo, in una dichiarazione dello stesso Emilio Tadini circa la memoria, come organo e come funzione del soggetto.

Io credo che non si possa definire la memoria come un archivio delle cose passate: la memoria è molto più legata al presente che al passato. È un atto di attualizzazione del passato, dà un corpo vivo a ciò che è perduto. Certo, non è un recupero agevole: il passato viene piuttosto riorganizzato, ricreato, e i ricordi possono essere decifrati in modo anche diverso. Ma in ogni caso la memoria resta sempre ancorata al presente. Solo a questa condizione è ravvisabile in essa un senso³⁸⁰.

Si tratta di una riflessione che connette strettamente discorso filosofico e discorso estetico (e infatti le considerazioni di Carbone riguardano proprio il *coté* estetico della filosofia merleaupontiana). La fenomenologia dimostra un rapporto privilegiato e un interesse spiccato per quell'operazione di “espressione” che è propria dell'arte. Fenomenologia e arte hanno lo stesso obiettivo: «cogliere il senso del mondo o della

³⁷⁷ V. Adami in *Possibilità di relazione*, cit.

³⁷⁸ V. Adami in *Alternative attuali*, cit.

³⁷⁹ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., p. 52.

³⁸⁰ E. Tadini, Intervista di Roberto Rizzente, 8 maggio 2002, in Id., *Percorsi del monologo nella drammaturgia del Novecento. Il caso di Emilio Tadini*, sotto la direzione della Prof.ssa A. Cascetta, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2001-2002.

storia allo stato nascente»³⁸¹. Così l'indagine fenomenologica si rivolge alla scoperta del senso latente nell'esperienza del soggetto nel mondo, mentre l'arte, in quanto operazione di traduzione in "linguaggio" di quell'esperienza, ne rappresenta la «sublimazione»³⁸². L'opera d'arte si configura come una sorta di palinsesto dell'esperienza percettiva dell'uomo, che non deve essere illustrata didascalicamente, ma mostrata, interpretata attraverso gli strumenti tecnici di ogni singola arte. Perché, come scriveva il Balzac dello *Chef d'œuvre inconnu* – opera su cui Tadini tornerà per scrivere *L'opera* – «La missione dell'arte non è copiare la natura, ma esprimerla!»³⁸³. L'artista non è chi descrive o spiega correttamente, bensì «colui che fissa e rende accessibile ai più "umani" fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza volerlo»³⁸⁴.

Tadini individua nei tempi verbali il primo elemento tecnico sui cui intervenire per esprimere in forma narrativa una simile "rivoluzione" dell'episteme³⁸⁵: affidare il racconto a una voce narrante esterna che riproduce i diversi piani dell'esperienza percettiva tramite l'impiego di modi verbali differenti ed eccentrici si configura come il primo espediente per capovolgere la prospettiva e proiettarla all'interno dell'esperienza. Quasi provando una traduzione narrativa delle riflessioni del Barthes del *Degré zéro*, Tadini investe questa scelta "formale" di un valore strutturale decisivo per la definizione del suo progetto ermeneutico. Ne può essere testimonianza indiretta una ripresa intertestuale operata da un autore come Luciano Bianciardi, sempre insofferente di fronte ai formalismi della scrittura e alle sofisticate dichiarazioni di poetica, eppure almeno in questa circostanza inaspettatamente ricettivo nei confronti di un espediente tecnico-retorico particolarmente suggestivo. In due circostanze, infatti, l'autore della *Vita agra* accoglie nei suoi romanzi un personaggio che richiama direttamente Emilio Tadini e, con ambigua sovrapposizione, il "suo" Carlo Pisacane.

In entrambi i casi il richiamo avviene in un contesto "risorgimentale": il primo è quello della *Battaglia soda*, romanzo uscito l'anno dopo *Le armi l'amore* e che narra in prima

³⁸¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 31.

³⁸² Cfr. M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., pp. 10-12.

³⁸³ H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto* (1831), in Id., *Il capolavoro sconosciuto e altri racconti*, BUR, Milano 2009, p. 21.

³⁸⁴ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 37; l'affermazione del filosofo francese fa il paio con quella di Adorno: «l'arte non conosce la realtà in quanto la riproduce fotograficamente o "prospettivisticamente", ma in quanto esprime grazie alla sua costituzione autonoma ciò che rimane celato dalla figura empirica della realtà»; cfr. T.W. Adorno, *La conciliazione forzata, Lukács e l'equivoco realista*, in «Tempo presente», 3, 1959, p. 184 (citazione contenuta in M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 56).

³⁸⁵ Gramigna parla a questo proposito di «renitenza all'ermeneutica nel senso corrente, o corrivo – e con tanta più energia quante più interpretazioni il testo accumula a ogni passo»; cfr. G. Gramigna, *Introduzione*, cit., p. II.

persona le vicende di Giuseppe Bandi, garibaldino che dopo l'impresa dei Mille prosegue la carriera militare nell'esercito piemontese fino alla sconfitta di Custoza; il secondo è quello di *Aprire il fuoco*, del 1969, che mette in scena un vero e proprio cortocircuito storico in cui le Cinque giornate di Milano si svolgono in un tempo collocato a metà tra il 1848 e il 1958. Nel primo caso, all'inizio del racconto, fa la propria comparsa, in casa della vedova Pisacane, a Napoli, un «giovane alto e biondo», dall'accento lombardo, di nome Emilio, apparentemente normale, ma che al solo sentir nominare Pisacane «se ne esciva a parlare in quella bizzarra maniera. Scambiando il passato con il futuro»³⁸⁶. Quando il giovane Emilio straparla ricorre alle precise parole del finale di *Le armi l'amore*, brevemente citato nel testo di Bianciardi. Il fatto non è senza importanza, se si considera che, sotto l'aura comica che ammantava lo sfortunato personaggio³⁸⁷, si cela un effettivo interesse di Bianciardi per quella costruzione “contro-storica” che pochi anni dopo avrebbe considerato valida ed efficace per strutturare il suo ultimo romanzo.

In *Aprire il fuoco*, infatti, si assiste, pur nelle forme di un romanzo tradizionale, all'intersezione di diverse dimensioni temporali, del passato storico e del presente più vicino all'autore, e dei rispettivi protagonisti. Il massimo effetto di questo ribaltamento viene raggiunto nel momento in cui la sovversione controstorica della struttura si riflette nella sovversione realizzata dagli insorti nei confronti dell'ordine costituito austro-ungarico: il clima “carnevalesco” che avvolge l'insurrezione si presta alle azioni più strane e bizzarre, compresa la presa della caserma di Sant'Eustorgio, per mano di un certo «dottor Tadini, quello stesso che parlando stravolgeva tempi e modi verbali, usando il futuro al posto del presente, e il presente al posto del passato, ingannando in tal modo gli austriaci, i quali non capivano se i fatti erano già successi o se ancora dovevano succedere»³⁸⁸. Ancora una volta la figura dell'autore si sovrappone a quella del suo personaggio romanzesco, emblematicamente riunite sotto il segno di un uso eccentrico ed effettivamente sovversivo dei tempi verbali che, come aveva giustamente notato Bianciardi, non si riduceva a mero espediente formale, ma portava con sé una precisa prospettiva ermeneutica.

³⁸⁶ L. Bianciardi, *La battaglia soda* (1964), Bompiani, Milano 1997, p. 56.

³⁸⁷ Come spiega, nel romanzo, il personaggio di Giuseppe Mazzini, lo strano comportamento di Emilio è la conseguenza di una lunga sofferenza patita a seguito della sua cattura durante la fallita spedizione di Carlo Pisacane nel sud Italia, la stessa narrata dal romanzo di Tadini.

³⁸⁸ L. Bianciardi, *Aprire il fuoco*, Rizzoli, Milano 1969, p. 138.

Basterebbe, a testimoniare, l'acribia con cui Tadini, fino all'ultima revisione, sottopose a correzione proprio l'impalcatura narrativa. Ma al di là di ciò, quel che è interessante osservare, è la funzione che i tre tempi – futuro, passato e condizionale – assolvono all'interno della macchina romanzesca. Se è vero, come dice Weinrich, che «i tempi verbali non hanno nulla a che fare con la verità. Né servono a stabilire se un racconto sia vero e passato ovvero inventato e non passato»³⁸⁹, tuttavia Tadini attribuisce loro un valore decisivo nella definizione dell'«orizzonte di verità» della narrazione. Una verità che, come si vedrà, abbandona i presupposti storici della verificabilità documentaria per librarsi nel dominio del letterario, ma che non per questo rinuncia alla propria affidabilità. La scelta di un tempo grammaticale porta con sé una caratterizzazione modale che viene automaticamente assorbita dal discorso che vi fa ricorso³⁹⁰.

Così, l'impiego del futuro per raccontare lo svolgersi dell'azione principale, quella che dovrebbe essere posta al presente narrativo, proietta i fatti non nel «tempo dell'aleatorietà ma di ciò che sta scritto nel di là da venire», di ciò che non può essere determinato dalla sua fine, che non si mostra all'orizzonte. Al contrario, persone, luoghi e gesti vengono allontanati, isolati «in una distanza inviolabile»³⁹¹. Allo stesso modo, il racconto del futuro potenziale di Pisacane, al condizionale, apre alla narrazione lo spazio del possibile, o meglio di quello che Gramigna ha chiamato il «sogno della Storia irrealizzata», dove la precarietà ipotetica di ogni soluzione è complementare alla sua verosimile plausibilità. Nel campo del futuro vengono proiettate così le possibili apodosi dell'enorme periodo ipotetico di cui la narrazione all'imperfetto costituisce la protasi³⁹². Si tratta del piano narrativo più tradizionale, dove l'esperienza passata del protagonista viene recuperata attraverso il ricordo, ma senza essere messa in discussione. Tuttavia si può notare che al passato remoto, che anche Barthes aveva giudicato «quel segno di operazione mediante il quale il narratore riconduce le divergenze della realtà a un verbo esile e puro» e la cui funzione è «di congiungere il più rapidamente possibile una causa a un fine»³⁹³, si sostituisce l'imperfetto, che al

³⁸⁹ H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1954), il Mulino, Bologna 1978, pp. 127.

³⁹⁰ Anche Marina Mizzau distingueva tra tempo grammaticale e tempo logico del verbo, e chiamando in causa il valore modale del tempo verbale adottato affermava che tutto il romanzo contemporaneo può definirsi in senso lato, «romanzo al condizionale», per «l'accentuata consapevolezza del carattere provvisorio, possibilistico delle vicende e delle loro interpretazioni»; cfr. M. Mizzau Forni, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, cit., p. 66.

³⁹¹ G. Gramigna, *Introduzione*, cit., p. VI.

³⁹² Sempre Gramigna individuava in tre coppie le direttrici lungo cui la strategia di sovversione dei tempi verbali indirizzerebbe il proprio significato extra-grammaticale: immobilità vs. Storia (ovvero pulsione di morte vs. pulsione di vita), luce abbagliante vs. chiaroscuro e commentato vs. raccontato; cfr. *Ivi*, p. VII-VIII.

³⁹³ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 24.

contrario si dimostra disponibile a essere illuminato dalle diverse luci che le possibilità del presente e del futuro vi proiettano, dando conferma di quanto sostenuto da Merleau-Ponty: «Due cose sono sicure a proposito della libertà: che non siamo mai determinati – e che non mutiamo mai, ossia che, retrospettivamente, potremo sempre trovare nel nostro passato l’annuncio di quel che siamo divenuti». Se quanto è accaduto non può più essere sovvertito e riscritto, tuttavia può assumere un diverso significato “relativo”, a seconda delle conseguenze che produce: «Sta a noi capire le due cose in pari tempo e come la libertà si faccia strada in noi senza rompere i nostri rapporti con il mondo»³⁹⁴.

È questa la prima contravvenzione in cui Tadini incorre nei confronti del racconto storico: escludendo l’ipotesi di una fine, toglie alla narrazione qualsiasi carattere di predeterminazione e sospende l’azione nella precarietà del possibile. Come l’autore disse nell’intervista a Santagostini, «ho cercato di dare al racconto una struttura che è un po’ il contrario della favola: invece di chiudere l’intreccio, sono state lasciate delle possibilità aperte, segnalate dai tempi verbali»³⁹⁵. Tadini si mette, per questa via, sulle tracce di Valéry, Borges, Queneau e di tutti quegli scrittori che hanno aperto il testo alla virtualità delle ipotesi simultanee che la realtà, sottomessa al principio di necessità, deve abitualmente scartare. Qui la proliferazione di “mondi possibili” è caotica, perché non si distinguono grandi eventi catalizzatori, intorno ai quali verificare delle biforcazioni: piuttosto, la realtà si sfrangia ad ogni passo, aprendo soluzioni sempre diverse e tutte plausibili, e il narratore intraprende l’impossibile sfida di rendere conto di tutte, almeno per via di accenni. È la sfida che la realtà avanza alla parola, e in particolare a quella scritta. E la Storia, espressione di una realtà cristallizzata entro un ordine stabilito e condiviso, non fa differenza.

Come già si è detto, inoltre, Tadini opta per una struttura combinatoria dalla logica non intuitiva, che scompagina il tradizionale ordine logico-consequenziale. Salti improvvisi, insistite riformulazioni dello stesso episodio, eventi minimi fenomenologicamente indagati e omissioni di grandi passaggi biografici o storici: il racconto procede spinto in avanti da un principio d’ordine non sondabile, ma in qualche modo riconoscibile, fedele

³⁹⁴ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 40.

³⁹⁵ E. Tadini in M. Santagostini, *Una storia, più finali*, cit.

a un progetto di «destrutturazione radicale» del tempo che discende direttamente dall'Eliot dei *Four Quartets*³⁹⁶.

A fornire da modello alla scrittura è la memoria del soggetto. Abbiamo già osservato che, negli autori dello «sperimentalismo delle forme», essa rappresenta un baricentro di fondamentale importanza narrativa ed ermeneutica. Così accade in *Le armi l'amore* che, a costo dei già noti fraintendimenti sulla collocazione della voce narrante, pone la parola al centro del flusso memoriale del protagonista. Lungo questo filo rosso trovano posto i diversi quadri della narrazione, afferenti ai tre piani temporali. Si tratta, tuttavia, di un *fil rouge* che si sviluppa per meccanismi irreflessi: è una memoria che, con Proust, si potrebbe definire “involontaria”, che non sempre agisce attraverso il ricordo, ma si trova piuttosto calata in una rimemorazione spontanea (per quanto estranea a ogni epifania), i cui vincoli con le sequenze contigue si limitano a una surrettizia continuità sintattica³⁹⁷.

La voce narrante, fedele alla propria missione di “non interpretare”, azzerava qualsiasi mediazione diegetica e affida il passaggio da un piano all'altro della narrazione alla sola grammatica del testo. Anche per questa strada, la scrittura riesce a costruire lo spazio di quello che Brecht chiamava “straniamento” e che Robbe-Grillet definiva «inhabituel»³⁹⁸: vedere una macchina in azione può dire molte più cose sul suo funzionamento di quanto non consenta la lettura di una guida per l'uso. La struttura narrativa assume la forma stessa dei meccanismi psichici e memoriali del soggetto; la scrittura riesce così a costruire quella prospettiva straniata sul mondo raccontato che doveva essere fondamentale premessa per la sospensione del giudizio. La narrazione tende al suo limite: dar vita a uno sguardo sulla realtà mirato a prenderne le misure e non ad appropriarsene. Tadini, a proposito della dimensione del tempo nel racconto, scrisse su un taccuino degli anni Cinquanta: «occorre trovare una sorta di “unità di tempo intimo” – che può non corrispondere all'unità di tempo reale, ma che deve svolgerne la corrispondente intensa densità» [4ET 295]. *Le armi l'amore* svela i risultati di questa ricerca, dove il momento di faulkneriana “percezione pura”³⁹⁹ viene raggiunto attraverso un doppio movimento, di rallentamento e sospensione.

³⁹⁶ Come ricorda Anna Modena, la fascetta della prima edizione di *Le armi l'amore* riportava la frase «il futuro è racchiuso nel passato», di chiara ascendenza eliotiana; cfr. A. Modena, *Introduzione*, cit., p. 22.

³⁹⁷ A titolo esemplificativo: «come nel vano di una finestra aperta di colpo e per la prima volta sullo smagliante paesaggio a portata di mano) alta davanti sopra alla nave, bianca e nera nella luce monolitica del pomeriggio, l'isola levitante sull'opaca luce d'acqua» [ARMI 56].

³⁹⁸ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, cit., p. 19.

³⁹⁹ Quella percezione pura prodotta, con le parole di Tadini, da «uno sguardo avido – invulnerabile perché senza memoria»; cfr. E. Tadini, *Introduzione* a W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, cit., p. x.

Il rallentamento è quello che Giansiro Ferrata chiamava «*ralenti*», tecnica di articolazione narrativa che avvicina la scrittura romanzesca a quella cinematografica: campione ne era il solito Butor, che costruiva i propri romanzi attraverso «sentimenti che diventano lentissimi, procedono appiattiti e riflessivi», in mezzo ai quali però riusciva a far scorrere la “vita” («ed è mirabile il suo corrispondere alla nostra lentezza»⁴⁰⁰). La trama del romanzo tadiniano s’incaglia tra digressioni, descrizioni, ripetizioni⁴⁰¹ e progressive ramificazioni sintattiche: lo sguardo indugia su tutta l’ampiezza del campo prospettico ed esplora anche la dimensione astratta del possibile. L’impressione è quella di una «coazione a ripetere» (che secondo Chiurato arriverebbe a Tadini direttamente dal *nouveau roman*)⁴⁰². Come accade nell’*Urlo e il furore*, ma anche nei romanzi dei “nipotini” di Faulkner Uwe Johnson e Claude Simon⁴⁰³, la narrazione si avvolge in una matassa di fatti, dove l’accumularsi di ipotesi e circostanze marginali azzerava le potenzialità simboliche della realtà rappresentata, eludendo anche le consuete griglie interpretative. Alla sospensione dell’intreccio si aggiunge così anche la sospensione della categorie di giudizio nel tentativo di produrre quell’*epochè* che avrà effetti più che sul personaggio in azione nel racconto, sul lettore che ne assume la prospettiva.

Perché ciò possa accadere, è necessario però che la coscienza del protagonista incorpori e rifletta quello che Simon, in un romanzo per molti tratti vicino all’ispirazione di *Le armi l’amore*, aveva definito l’«incoerente, incurante, impersonale e distruttivo lavoro del tempo»⁴⁰⁴, quel «movimento di temporalizzazione»⁴⁰⁵ che è proprio della percezione soggettiva. La costruzione della trama procede in funzione della capacità della memoria individuale di ricostruire e ordinare. La destrutturazione dell’abituale concatenazione temporale appare inizialmente come sintomo di un soggetto in crisi. In realtà, ad essere in crisi è proprio quella configurazione dei piani temporali che siamo abituati a considerare come “regolare”; quella dispiegata nel testo è una (approssimativa) rappresentazione dei meccanismi irriflessi e profondi che regolano la memoria

⁴⁰⁰ Cfr. G. Ferrata, in *Inchiesta sulle tecniche narrative*, in «il verri», n. 1, 1960, pp. 72-74.

⁴⁰¹ Si è già osservato come il riproporsi continuo delle medesime condizioni dell’azione e di azioni simili tra loro produce un effetto di claustrofobica invarianza: «finché alzeranno gli occhi verso i muri abbaglianti intorno alla piazza/e lui dirà: “Che cos’è, questo? Il quarto paese in cui entriamo, o è lo stesso della prima volta, o non è affatto un paese?”» [ARMI 417].

⁴⁰² Cfr. A. Chiurato, *Le retroguardia dell’avanguardia*, cit., p. 230.

⁴⁰³ Questi, insieme a Emilio Tadini, erano gli autori individuati da Barilli come eredi del modello narrativo faulkneriano; cfr. R. Barilli, *Le strutture del romanzo*, cit., pp. 39-41.

⁴⁰⁴ C. Simon, *La strada delle Fiandre* (1960), Einaudi, Torino 1962, p. 259.

⁴⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 318.

dell'uomo: «il tempo si dispiega come un unico movimento in cui i momenti diversi trascorrono gli uni negli altri ed in virtù di ciò, anziché cancellarsi, si richiamano e si riaffermano vicendevolmente – a partire dal campo privilegiato del presente – in una sorta di coesistenza abitualmente occultata dall'idea del tempo come successione di adesso»⁴⁰⁶. Attraverso un ri-uso in chiave “integrale” della tecnica del montaggio – che, come si è visto, sequestra la formula alle derive anti-storicistiche e allegoriche della neoavanguardia d'impronta benjaminiana –, Tadini riconduce nell'unità del soggetto il doppio movimento di ritenzione del passato e di protensione nel futuro che definisce la natura dinamica dell'esperienza del presente. Ridurre la narrazione a immagine della memoria non vuol dire inquadrarla nella prospettiva di quella che Foucault avrebbe chiamato una «genealogia» del passato⁴⁰⁷, come aveva fatto Proust («come se ogni cosa non stesse accadendo ma fosse evocata, e deformata, da una memoria indolente e ben protetta, e come se ogni cosa acquistasse una forma percepibile soltanto in una resa irrevocabile al passato» [ARMI 209]); bensì aprirla, non solo al campo dell'accaduto, ma anche a quello del “potenziale”, per avvicinarsi il più possibile all'idea-limite di “totalità”, a cui per primo aveva mirato Joyce («non poteva neanche immaginare che il passato, superando le difese fragili della memoria, potesse straripare, non solo alle spalle, ma da tutte le parti» [ARMI 301-302]).

Proprio la dimensione ipotetica del possibile è quella che, proiettandosi dalla storia soggettiva alla storia collettiva, distingue l'opera di Tadini da altre narrazioni contemporanee che mostrano un'analogia attenzione per le potenzialità fenomenologiche dell'esperienza quotidiana. Tolti gli scrittori che compongono il polo dello «sperimentalismo delle forme», nel breve novero di scritture a ispirazione fenomenologica si possono individuare alcuni scrittori tradizionalmente associati alla nuova avanguardia. Rifacendosi ai tre modelli evocati da Edoardo Sanguineti nel *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*⁴⁰⁸, ed escludendo il suo *Capriccio italiano*, che sottende un universo epistemologico differente, si possono

⁴⁰⁶ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., p. 47.

⁴⁰⁷ «La genealogia è grigia; meticolosa, pazientemente documentaria. Lavora su pergamene ingarbugliate, raschiate, più volte riscritte. [...] La genealogia esige dunque la minuzia del sapere, un gran numero di materiali accumulati e pazienza»; Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1960-1984*, Einaudi, Torino 2001, p. 43. Per Foucault, alla genealogia si addice un lavoro di ricostruzione dell'origine che presuppone un'aderenza tra parole e cose che invece non può che essere dato a posteriori; al contrario la storia si propone come «corpo stesso del divenire» (p. 47).

⁴⁰⁸ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in «Lettere italiane», a. XVI, n. 4, ottobre-dicembre 1964; poi in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 77-107.

considerare *Settembre* di Enrico Filippini⁴⁰⁹, che nella forma di un monologo “irreale” dalla sintassi sbriciolata prova a costruire un mondo in cui la dimensione verbale contraddice quella referenziale (adottando quello che Sanguineti definisce un atteggiamento fenomenologico «messo tra parentesi, insomma “epochizzato”») ⁴¹⁰, e *Fughe* di Roberto Di Marco, che in una prospettiva smaccatamente metaletteraria verifica le potenzialità del testo di fronte al perenne rompersi e pluralizzarsi di una totalità che vorrebbe comprendere tutto (per cui Di Marco si trova «davanti alla parola fine come di fronte a una tra le tante costellazioni possibili del suo fare in prosa») ⁴¹¹. Rispetto a queste opere, *Le armi l'amore* si distingue perché estende il discorso sulla destrutturazione del tempo all'intero campo della Storia, intesa sia come discorso testualizzato (la storiografia), sia come prospettiva ermeneutica entro la quale includere le singole esperienze degli uomini. L'interesse per la Storia non è compreso nell'orizzonte anti-storico della neoavanguardia; e ancor meno lo è uno schema narrativo “tipico” come quello di genere del romanzo storico. Come ha osservato Martignoni:

cimentarsi nei primi anni Sessanta, da parte di un simpatizzante di sperimentalismo e avanguardie, con uno dei generi più rappresentativi del romanzo borghese, rimesso in circolo proprio in quel giro d'anni, tra molte discussioni, dalle tardive traduzioni dei saggi di Lukács, naturalmente ha tutt'altro segno» che farlo ai nostri giorni, in cui «la narrazione cosiddetta neo-storica o post-storica si è insediata a pieno titolo, da beniamina dei lettori, nel gusto postmoderno⁴¹².

Fuori da quel campo⁴¹³, tuttavia, come già aveva notato Domenico Porzio commentando l'uscita del romanzo di Tadini, si era creata una piccola schiera di scrittori che si riavvicinava alla storia patria con l'intenzione di metterne in discussione alcuni paradigmi considerati storiograficamente dati:

⁴⁰⁹ Si ricordi che Filippini fu collaboratore stretto di Enzo Paci e che contribuì alla diffusione in Italia della nuova cultura fenomenologica (anche attraverso la traduzione di alcune importanti opere di Husserl).

⁴¹⁰ *Ivi*, pp. 80-81.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 89. È interessante, inoltre, notare che Sanguineti elegge il romanzo di Di Marco come un modello di narrazione fondata sul periodo ipotetico di secondo tipo, la stessa struttura sintattica che, alla lettera, sorregge la narrazione di *Le armi l'amore*.

⁴¹² C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio*, «*Le armi l'amore*», cit., p. 12.

⁴¹³ Nell'area del Gruppo 63 solo *Barcelona*, di Germano Lombardi, uscito nello stesso 1963, sembra utilizzare come *Le armi l'amore* una cornice storica per mettere in scena la crisi di un soggetto e della sua capacità di agire (un soggetto anonimo e che si candida a *Everyman* letterario): il romanzo infatti, pur privo di chiare indicazioni cronologiche, mette in scena la preparazione di un attentato al dittatore Franco da parte di un uomo che tuttavia non arriverà a compiere il proprio progetto.

C'è, mi pare, qualcosa di nuovo in atto nella nostra narrativa: direi un prezioso interesse per la storia nostra dell'altro ieri, una voglia di verificare i protagonisti ed i simboli abbandonati alle ingenuie oleografie dimenticate nelle vecchie soffitte. C'è il desiderio di recuperare, di agganciare con risoluti cavi quel vascello delle esperienze civili e morali dell'Ottocento, per ora alla deriva, sul quale si imbarcarono i nostri avventurosi bisnonni⁴¹⁴.

Della schiera fanno parte, a detta di Porzio, Mario Soldati, Anna Banti e Luciano Bianciardi, che dalla monografia divulgativa *Da Quarto a Torino* (1960) ad *Aprire il fuoco* si dedicò, in varie forme, alla sovversione della vulgata storica sul Risorgimento come immacolata epopea del popolo italiano; ma a questi si possono aggiungere senza dubbio anche Roberto Roversi, Maria Corti, il Leonardo Sciascia del *Consiglio d'Egitto e Morte dell'inquisitore* e il Guido Morselli di *Contro-passato prossimo e Divertimento 1889*⁴¹⁵. «Alfiere del movimento» viene eletto in quella circostanza proprio Emilio Tadini con il suo *Le armi l'amore*⁴¹⁶.

Diversamente da quanto sostenuto da Porzio, tuttavia, al centro di queste riscritture della storia, o almeno delle più importanti, non c'è il recupero civile e morale delle esperienze del Risorgimento. Al di là delle evidenti differenze tra testo e testo, infatti, il più interessante elemento comune a questi autori è la predisposizione a portare alle estreme conseguenze l'ambiguità potenziale insita nello statuto del genere storico, allo scopo di mostrare la precarietà su cui si fonda qualsiasi pretesa di attendibilità storiografica. Solo pochi anni prima, nel 1958, si era consumata la grande *querelle* intorno al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, ultimo in ordine cronologico della linea di quei «romanzi anti-storici» siciliani che, a detta di Vittorio Spinazzola, hanno agito da anticorpi nei confronti delle trionfalistiche retoriche borghesi circa la grande impresa politica e civile dell'unificazione nazionale⁴¹⁷. Le opere delle nuove generazioni – quella generazione

⁴¹⁴ D. Porzio, *Risorgimento senza squilli di tromba*, cit., p. 64.

⁴¹⁵ Alla ricognizione dei passaggi “evolutivi” del romanzo storico nel secondo Novecento italiano è dedicato un attento studio di Ermanno Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico (Appunti per una storia)*, in Aa.Vv., *I tempi del rinnovamento*. Atti del convegno internazionale «Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992», vol. I, Roma-Leuven, Bulzoni–Leuven University Press 1995, pp. 79-133.

⁴¹⁶ Al di là delle barriere di genere, Giorgio Bàrberi Squarotti ha definito il romanzo di Tadini «uno dei testi fondamentali degli ultimi anni»; cfr. G. Bàrberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965, p. 215; cfr. anche G. Bàrberi Squarotti, *Il problema del romanzo storico*, in Aa.Vv., *I tempi del rinnovamento*, cit., pp. 19-47.

⁴¹⁷ Cfr. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990. Della linea fanno parte anche *I Viceré* (1894) di Federico De Roberto e *I vecchi e i giovani* (1913) di Luigi Pirandello.

“degli anni difficili” che era stata tradita dalla Storia e dalle sue promesse di cambiamento⁴¹⁸ –, e in particolare le opere di Tadini, Bianciardi, Sciascia e Morselli, non si limitano più a una semplice “rilettura” della realtà storica, ma arrivano addirittura a manipolarne la sostanza, a metterne in discussione la disposizione lineare e l’effettiva veridicità degli eventi. È questa la reazione all’esclusione dai moti della Storia; e l’intento è chiaro:

utilizzare il romanzo storico-epico quale strumento da svuotare in sé e quale grimaldello per giungere a pronunciare un analogo svuotamento della stessa Storia, soprattutto se a essa si guarda in funzione alternativa alla realtà. [...] lo storico viene allora minato nella sua (auto)proposta (anche di classe, a questo punto) di pietra miliare della conoscenza attraverso il dubbio della intrinseca e malcelata contraddittorietà⁴¹⁹.

In sostanza, la sovversione passa dal piano critico-interpretativo a un piano contemporaneamente contenutistico ed epistemologico, metatestuale, complice anche un momento di «problematizzazione della natura della conoscenza storica, che aveva riavvicinato, su base retorica, scrittura letteraria e scrittura storiografica»⁴²⁰.

Solo sommariamente è possibile qui chiamare in causa i grandi cambiamenti che toccano il campo della storiografia occidentale, che, dalla scuola delle «Annales» alle indagini microstoriche di Carlo Ginzburg, vede un avvicinamento progressivo del discorso della storia ai modi della costruzione narrativa. Altrettanto sommariamente si può fare riferimento a quelle tesi di filosofia analitica che, da Wittgenstein a Searle, hanno sostenuto in modo più o meno fondato le teorie postmoderne sulla testualizzazione della realtà e il relativismo gnoseologico. Tuttavia non si potrà mancare di osservare come, in questi romanzi, e in quello di Tadini in particolare, si proiettino i riflessi di una diversa prospettiva epistemologica che destruttura il discorso della Storia per ricostruirlo nelle vesti di discorso letterario.

Come ha indicato Lidia De Federicis, in simili romanzi:

⁴¹⁸ Enzo Golino, recuperando una frase del Leo Masseri di *Roma 31 dicembre* di Onofri, parla di «grandi invalidi della rivoluzione mancata»; cfr. E. Golino, *La speranza laica*, cit., p. 56.

⁴¹⁹ E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, cit., p. 99.

⁴²⁰ M. Manotta, *Le memorie garibaldine di un allievo di Pierre Menard. A proposito della «Battaglia soda»*, in *Bianciardi, Ottocento come Novecento: dalla letteratura al dibattito civile*, Atti del convegno, Grosseto, 14-15 novembre 2008, a cura di L. Bianciardi, A. Bruni, M. Marucci, Ex Cogita, Milano 2010, p. 121.

Le novità varieranno tra lo scardinamento del racconto continuo, dove il tempo storico scorreva lineare; e la ricerca di una ricomposizione, tale tuttavia da mostrare apertamente la consapevolezza dell'autore riguardo alle modalità del suo dire⁴²¹.

Decostruzione e ricomposizione: entro questi estremi si gioca, ancora una volta, la sperimentazione. Da un lato c'è la consapevolezza della sostanziale crisi dei paradigmi artistici, e più genericamente ermeneutici della cultura occidentale; dall'altro, la necessità di non derogare a un significativo coefficiente di narratività della rappresentazione. Esito di questa duplice tensione è quello che a pieno titolo si può definire un romanzo "controstorico", che contraddice allo tempo stesso contenuto e ordine della storia.

Se è vero, come ha scritto Barthes, che «ciò che nella pluralità delle sue scritture la modernità mette in luce è l'*impasse* della propria Storia»⁴²², questa *impasse* in *Le armi l'amore* si manifesta in particolare nel solco di due direttrici tra loro strettamente vincolate: la contravvenzione al principio di non-contraddizione e l'assenza di una prospettiva tetica. L'apertura di un campo narrativo come quello del "non ancora accaduto" e la proliferazione continua di ramificazioni possibili sul tronco dell'azione principale (e storica, questa sì) dichiarano la disinvoltura con cui l'autore prova a sondare i limiti del concetto di «storicità»⁴²³: da un lato ipotizza esiti impossibili perché non realizzati nella realtà dei fatti storici (l'eroe che sopravvive all'impresa, in contraddizione con la morte di Pisacane durante la spedizione), dall'altra sospende qualsiasi giudizio nella presentazione di soluzioni simultanee e ugualmente plausibili a partire dagli stessi elementi di realtà (l'eroe che dopo l'insurrezione riuscita si ritira a Londra per dedicarsi alle sue memorie sta di fianco all'eroe che si ritira invece a Lugano). Il futuro e il condizionale fondano il tempo di una Storia ancora da raccontare, e quindi disponibile alla realizzazione di uno spazio ucronico, in cui al principio di necessità proprio dei nessi causali e consequenziali si sostituisce un principio di possibilità che confina pericolosamente con quello di impossibilità.

⁴²¹ L. De Federicis, *Letteratura e storia*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 56-57.

⁴²² R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 45.

⁴²³ Cfr. A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 381.

A dire il vero bisognerebbe parlare dell'impossibilità e non delle semplici difficoltà di ottenere un risultato soddisfacente, pensando alla quantità e al groviglio di ipotesi che si accalcano sul cammino del creatore di ucronie, quando prende la decisione di sostituire in un punto O, e di conseguenza in molti altri, della serie reale dei fatti passati, la direzione Oa della effettiva traiettoria storica, con la direzione OA della stessa traiettoria. [...] il parlare semplicemente di una direzione doppia significa già operare una qualche semplificazione. La finzione è permessa, da un certo punto di vista, dalla possibilità, che la logica e la morale ci danno, di dicotomizzare le decisioni umane conducendole in ogni caso al problema di *fare o non fare* una determinata azione. Ma per la verità le possibili maniere di agire sono molteplici e si intersecano in molti sensi prima di giungere a un risultato netto⁴²⁴.

Tadini non segue il modello statistico-matematico di Charles Renouvier, padre del concetto di ucronia, ma ne accoglie la problematicità. La narrazione della vicenda di Pisacane non è mirata a ipotizzare come sarebbe andata la storia se le cose si fossero sviluppate in un altro modo, dando seguito al classico "*what if*" ucronico; al contrario, il suo è il tentativo di riprodurre tutti quei possibili che ad ogni momento si aprono nella vicenda e nella percezione di ciascuno, non per portarli a compimento e verificarne gli effetti, ma solo per esprimere la molteplicità e la complessità dell'esperienza.

Tanto il discorso storico, quanto quello ucronico (diversamente, ad esempio, da *Contro-passato prossimo* di Morselli, vero e proprio modello di ipotesi controfattuale) sono impossibilitati dalla mancanza di una prospettiva finale che dia senso al racconto. La sospensione narrativa è determinata, infatti, oltre che dalla compresenza simultanea di sviluppi diversi di una medesima situazione, anche dalla mancanza di una fine che consenta di leggere retrospettivamente quanto accaduto⁴²⁵. È questo il paradigma che sostiene il discorso della Storia, che legge gli eventi in funzione delle conseguenze che hanno generato (e complementariamente agisce in questa prospettiva anche il discorso dell'ucronia). Tuttavia, se è vero, come dice Hayden White, che «per essere giudicato storico, un evento deve essere passibile di almeno due narrazioni»⁴²⁶, Tadini mette in crisi un simile principio aumentando esponenzialmente le possibilità alternative e privando così l'evento di un finale che lo significhi. Sia a livello superficiale

⁴²⁴ C. Renouvier, *Ucronia: l'utopia nella storia*, cit., pp. 227-229.

⁴²⁵ Cfr. F. Kermode, *Il senso di una fine: studi sulla teoria del romanzo* (1967), Rizzoli, Milano 1972.

⁴²⁶ H. White, *Il testo storico come artefatto letterario* (1978), in Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006, p. 56.

(eliminando i nomi propri e astruendo personaggi, luoghi e “tempi” dalla dimensione della Storia) sia a livello strutturale, lo spazio della storia viene soppiantato da uno spazio che si potrebbe definire piuttosto utopico, quello di una possibilità di rappresentazione di tutti i “mondi possibili” che ogni istante percettivo genera.

La Storia è chiamata così a rappresentare il meccanismo epistemologico della messa in intreccio, che tocca le modalità conoscitive che ogni uomo adotta davanti alla realtà⁴²⁷. Come aveva compreso già Alessandro Manzoni, nell’esperienza di ogni giorno, il soggetto si orienta tra i tanti avvenimenti, individuando rapporti di causa-effetto, di anteriorità e conseguenza, cercando di «ricondere a un punto unitario, e come in virtù di un’unica intuizione, molti fatti separati dalle condizioni del tempo e dello spazio scartando gli altri fatti che ad essi sono collegati soltanto per coincidenze accidentali»⁴²⁸. Il lavoro dello storico non fa che elevare a una dimensione collettiva e condivisa questo medesimo meccanismo. Tuttavia, nel momento in cui alla “narrazione” prodotta dalla coscienza per interpretare l’esperienza viene a mancare la conclusione, il senso comincia a latitare, perché manca di effetti e conseguenze a cui associarsi. Mettere in intreccio significa escludere alcune possibilità di esistenza e selezionarne una sola, interpretandola nell’ottica del «compimento»⁴²⁹; Tadini, al contrario, fa deflagrare questa formula compositiva contrapponendo il «principio di possibilità» all’inderogabile principio di non-contraddizione. Come si è visto, il futuro è sospeso nell’incertezza dell’ipotesi, il passato viene continuamente riformulato dalla virtualità delle sue conseguenze, il presente si squaderna istante dopo istante in una proliferazione di possibili. Tadini cerca di riprodurre letteralmente, pagina dopo pagina, una condizione immanente ai processi percettivi e intellettivi della mente del protagonista, chiamato a rappresentare tutti gli uomini. L’operazione, che accomuna uomo e storico, di osservazione, selezione e messa in ordine degli elementi “significativi” dell’esistenza per montarli in una narrazione viene sconvolta dall’irrompere delle irriflesse facoltà della memoria, che lavora sotterraneamente fra ricordi e proiezioni. Pur filtrata (e contenuta) dall’istanza unitaria della voce narrante, la realtà, anche quella della storia già accaduta, acquista una dimensione potenziale che si aggiunge ai caratteri di quello

⁴²⁷ Cfr. M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimora 1978.

⁴²⁸ A. Manzoni, *Lettera a Monsieur Chauvet sull’unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, BUR, Milano 2001, p. 62.

⁴²⁹ «Il compimento (*Erfüllung*) è inteso quale esclusione di tutte le possibilità di azione contenute nella “situazione”»; H. White, *La storia come compimento* (1999), in Id., *Forme di storia*, cit., p. 168.

che White definiva (chiamando a modello *La Nausée* di Sartre) «evento modernista», l'evento che tematizza «l'esperienza del tempo in una serie di istanti che o non riescono ad assumere la forma di una storia oppure si disperdono in cocci e frammenti di esistenza»⁴³⁰.

Si definiscono in questo modo i confini di quello spazio utopico che apre il romanzo alla dimensione metaletteraria: se la Storia, come discorso storiografico e soprattutto come orizzonte concettuale di lettura del passato, è soggetta al rigore dei principi di realtà e di necessità, l'unico campo che può dare espressione alla complessità irriflessa dell'esperienza soggettiva e della composizione spazio-temporale della realtà è proprio la rappresentazione artistica. «Tadini rinunciando a qualsiasi interpretazione si spinge ben oltre, arrivando a problematizzare il rapporto tra realtà e rappresentazione al di fuori di uno specifico contesto ideologico e concentrandosi piuttosto sull'aspetto gnoseologico»⁴³¹. Facendo leva su quel vincolo che la fenomenologia stringeva tra filosofia della percezione ed espressione artistica, pone al centro di questo progetto narrativo la valutazione delle possibilità che ha la scrittura di tenere il passo del reale. Nell'ostinata propensione del protagonista a prevedere e programmare, così come nella sua ambizione di riuscire a mettere per iscritto la propria storia è in discussione «il valore gnoseologico della scrittura»⁴³², la capacità della parola di istituire un mondo a partire da una percezione destrutturata della realtà⁴³³. Una sfida che sembra destinata al fallimento: gli spazi bianchi, le cesure, l'uso imponente dei puntini di sospensione testimoniano della necessità di abbandonare alcune piste per seguirne altre, o quantomeno per renderne sinteticamente conto. Il senso non risiede nelle tracce che la penna lascia sulla pagina, ma nei bianchi che collegano – o isolano – quei segni, in quello che non si è potuto trascrivere. La scrittura si configura come una fatica di Sisifo, che lo stesso protagonista del romanzo intraprende nel momento in cui decide di tradurre sulla pagina la propria vicenda, a un tempo personale e collettiva.

⁴³⁰ H. White, *L'evento modernista* (1996), in Id., *Forme di storia*, cit., p. 111. Non molto diversamente Bàrberi Squarotti ha scritto: «è la negazione della storia come corpo di fatti fissati perché accaduti, di significati stabiliti, di situazioni definite dal tempo, a favore di una concezione della pluralità contemporanea delle possibilità secondo cui possono svolgersi gli eventi, dell'irraggiamento nel prima e nel dopo di atti, pensieri, parole, imprese, in un'ambivalenza estrema di significati che non comporta nessuna interpretazione, e non solo non costituisce nessun concetto illustrativo di una tesi intorno a ciò che è avvenuto, ma neppure nessun metro per definire ciò che è avvenuto o no»; cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1971, p. 354-355.

⁴³¹ A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 385.

⁴³² *Ivi*, p. 419.

⁴³³ Non per caso Paccagnini definiva *Le armi l'amore* come «romanzo di "atti verbali"», capace di sottrarre al romanzo storico la sua materia prima, il "fatto"; cfr. E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, cit., p. 98.

2.4. Scrivere il tempo dell'esperienza

Il tema della “scrittura nella scrittura” si sviluppa attraverso tutta la narrazione di *Le armi l'amore*, estendendosi dalle parentesi al condizionale-futuro – dove Pisacane, una volta portata a compimento la liberazione del Sud e avviato il processo che dovrà portare «nell'incredibile violenza del reale, verso la forma naturale della nazione» [ARMI 28], si cimenta nel tentativo di mettere per iscritto gli avvenimenti e i dati sensibili di quell'impresa – al piano del presente – in cui l'eroe si affanna nella stesura dei proclami che dovrebbero servire per comunicare con le popolazioni locali, per sollevarle alla rivoluzione e che tuttavia cadono sempre nel vuoto (spesso anche per difficoltà materiali nel trasmetterli) –, fino al piano del passato, dove il protagonista tenta di scrivere il proprio diario. Trasversali ai tre livelli sono invece gli scambi epistolari con la sorella (e più rari quelli con il fratello maggiore), che aprono un vero e proprio spazio intertestuale nel romanzo.

Si è già visto come la vocazione autoriflessiva sia un tratto ricorrente e distintivo della narrativa sperimentale e d'avanguardia di questi anni; a detta di alcuni essa rappresenterebbe anche uno dei sintomi che preannunciano la prossima venuta della temperie postmoderna⁴³⁴, con la sua crisi dei valori storici, ideologici e letterari. Prima e al di là di queste supposizioni, è interessante osservare come la declinazione metaletteraria del romanzo di Tadini rientri all'interno di quel tentativo sperimentalista di verificare le possibilità del mezzo letterario rispetto all'esperienza del soggetto: una verifica che non può che dichiarare e sottolineare la natura fittizia e appunto letteraria della costruzione romanzesca, affermandone così la differenza e la validità nel confronto con gli abituali schemi concettuali attraverso cui l'esperienza è conosciuta e tradotta. A differenza di alcune prove di romanzo neoavanguardistico che citano la prassi letteraria o metaforicamente (si pensi alle figure del sogno e del parto in *Capriccio italiano*) o didascalicamente (le spiegazioni circa la natura menzognera della scrittura in *Hilarotragedia* di Manganelli e nella *Figlia prodiga* di Ceresa), ma sempre in virtù di una sua natura separata ed eteronoma⁴³⁵, recuperabile al contesto romanzesco

⁴³⁴ In particolar modo Barilli ha strenuamente sostenuto la convinzione che la neoavanguardia italiana (alla quale, marginalmente, afferiva anche il «polo Butor») avesse tracciato inconsapevolmente le linee concettuali di quelle che di lì a pochi anni sarebbero state la teoria e la pratica del postmoderno; cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit.

⁴³⁵ Secondo una concezione del discorso metaletterario più contigua alla già citata nozione di «piano n+1» formulata da Marina Mizzau.

solo ricorrendo al principio goldmanniano dell'«omologia»⁴³⁶, in *Le armi l'amore* (ma anche in *Ferito a morte* di La Capria e nei contemporanei romanzi di del Buono) la componente metaletteraria ricorre per via dell'origine antropologica della narrazione, in quanto narrazione di sé, procedimento ordinativo e conoscitivo che consente al soggetto di “costruire” la propria identità. C'è, al fondo, il tentativo di svincolare la rappresentazione dell'esperienza individuale dalle tradizionali formule narrative, proprie di quei discorsi ai quali si attribuisce patente di verità documentata (come la storia o le ricostruzioni presunte oggettive), per adottare un modello più in linea con l'idea che l'occhio, senso primario nella percezione della realtà, a differenza del pensiero, non ha capacità affabulatrici⁴³⁷ e coglie quindi gli elementi della realtà fuori da qualsiasi schema d'intreccio. Un modello che si fonda su una prerogativa prettamente letteraria: aprire strade possibili laddove il principio di realtà vedrebbe solo “sentieri interrotti”⁴³⁸. Si osserva così che, in una complicata *mise en abîme*, il protagonista di *Le armi l'amore* si trova in più di una circostanza a condividere con l'autore che lo ha generato alcuni atteggiamenti epistemologici e soprattutto alcuni compiti di fronte allo scorrere della realtà.

Le prime manifestazioni di una spiccata attenzione alla parola da parte dell'eroe si hanno a livello di oralità, prima forma di espressione di una “furia della parola” che sulla pagina scritta troverà modo di rivelarsi in tutta la sua contraddittorietà. Un carattere, questo, che distingue il Pisacane di Tadini e che si mostra nella maniera più lampante nei dialoghi con i suoi interlocutori preferiti, la giornalista inglese e il colonnello, dei quali cerca sempre di anticipare le battute, di intuire preventivamente i ragionamenti e le obiezioni, fino a monopolizzare ogni forma di comunicazione:

e la donna, maneggiando furiosamente e senza scopo la borsetta, aveva detto:

“Stavo dicendo...”

“Stavi dicendo – parlo di mezz'ora fa, non di adesso – stavi dicendo qualcosa sulla mia magniloquenza... Proprio così. La mia magniloquenza. Stavi parlando del modo in cui io aggredisco certa gente fino a mandare in pezzi... mi pare che tu abbia detto proprio così...”

⁴³⁶ Cfr. L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo* (1964), Bompiani, Milano 1967.

⁴³⁷ Su questa prerogativa delle modalità conoscitive dello sguardo si fonda il concetto di «occhio selvaggio» che Tadini elaborerà molti anni dopo nell'*Occhio della pittura*.

⁴³⁸ La formula, citata da Nicola Turi, fa riferimento all'omonima opera heideggeriana (*La Nuova Italia*, Firenze 1968); cfr. N. Turi, *Testo delle mie brame*, cit., p. 28.

“Non me ne ricordo.”

“Sì. Era proprio così. Fino a mandare in pezzi le loro povere difese fatte di riserbo e buon gusto. E se io non ti avessi interrotta in nome del riserbo... aspetta, lasciami finire: devo dimostrarti che ho avuto davvero torto... e in nome di quella cosa disgustosa... no: di quella pessima cosa che è il buon gusto, se non ti avessi interrotta avresti detto probabilmente ancora qualcosa...”

“Avrei detto...”

“Avresti detto ancora qualcosa sul buon gusto... Continuando a fare il mio ritratto, s'intende. Avresti detto quanto sia detestabile, anzi, ingiusto, che certa gente, fedele a quella che crede sia la sua superiorità, si dia da fare a mettere in piedi un sistema di valutazioni del tutto particolare – valutazioni indirette, di secondo grado, per così dire – e che gli consenta soprattutto di evitare di impegnarsi nei confronti del sistema di valutazioni dirette che bene, o male, è messo in pratica dagli altri”.

e la giornalista inglese aveva cercato inutilmente di interromperlo... [ARMI 184-185]

Questo atteggiamento antidialogico, che porta Pisacane ad azzerare la parola altrui comprendendola e prevedendola nella propria, rappresenta un carattere di quella più estesa propensione a programmare in ogni dettaglio che contraddistingue il suo atteggiamento verso il mondo. L'eroe prova per questa via a ridurre al minimo i rischi di imprevisto ed esaurire con un esercizio metodico e razionale tutte le possibilità del reale, così da racchiuderle in uno schema di comprensione che sappia preparare le reazioni adeguate a ogni stimolo ricevuto. Si tratta, tuttavia, di una propensione che si consuma tutta nella fase preparatoria, ovvero verbale, lasciando paradossalmente impreparato il personaggio di fronte ai sommovimenti del mondo e della vita. Come ha detto Gramigna, quella di Pisacane è «la figura di uno che più che nell'agire si assorbe tutto, si consuma nel dibattito sull'agire»⁴³⁹.

Avviluppati dallo spirito di complicazione del personaggio («Stai per dirmi di non complicare le cose come al solito, vero?» [ARMI 336]), gli eventi vengono sospesi in una dimensione che, se da un lato li proietta nella luce dell'*epochè* fenomenologica, dall'altro ne frustra continuamente la possibilità di trasformarsi in fatti veri e propri. Tutto rimane sulla soglia dell'accadere, fissato nella dimensione descrittiva e preparatoria del linguaggio, che non fa altro che riproporne instancabilmente i

⁴³⁹ G. Gramigna, *Introduzione*, cit., p. IV.

presupposti. Ne sono testimonianza ancora i dialoghi tra i personaggi che, al di là dell'invasione monologica del protagonista, si protraggono nella semplice verifica dell'agibilità del canale comunicativo, esaurendosi in una serie di formule fatiche che rimandano all'infinito i contenuti della conversazione:

“Senti” e lui lo interromperà ancora ripetendo: “Aspettiamo”.

“Volevo dire...”

“Aspettiamo un po’. Diamogli il tempo di capire qualcosa...Non vorrai dirmi che se avessimo lasciato passare ancora qualche anno tutto sarebbe stato diverso, vero?”

Il momento era questo...”

“Io stavo soltanto dicendoti...”

“Che cosa credi?...” [ARMI 207]

Anche per questa via, la dimensione verbale acquista un valore progressivamente maggiore nella costruzione del personaggio e nella stessa poetica del racconto. Pisacane non affronta la vita ricorrendo all'esperienza, ma applicando rielaborazioni astratte di ricordi e schemi d'azione ereditati dai libri («gli opuscoli socialisti che era riuscito a procurarsi» [ARMI 54]): queste formule dovrebbero in teoria consentirgli di rispondere all'impulso, naturale in ogni uomo, di «sistemare quel casuale teatro in cui sembrava dovesse ridursi la storia, in un ordine oggettivo nei suoi cambiamenti e nella sua capacità di cambiare» [ARMI 54]. È su questo piano che il personaggio dimostra la propria natura di alienato, perché si rivela incapace «di misurare la “distanza che separa le sue idee [...] dalla realtà”»⁴⁴⁰. Il suo volontaristico progetto, espresso in maniera più o meno esplicita nel corso del racconto, rappresenta l'unico vero vettore della narrazione, orientato a smuovere quell'atmosfera di inquieta immobilità che pervade ogni cosa⁴⁴¹. Tuttavia, la convinzione riposta nell'esattezza del progetto, che rende Pisacane tanto sicuro delle proprie previsioni, non trova mai conferma nell'effettivo svolgersi degli eventi. Addirittura, la prova dei fatti non viene neanche messa in discussione come momento di verifica del progetto e della sua verità:

⁴⁴⁰ A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 399.

⁴⁴¹ In più di un frangente il paesaggio che fa da scena alla spedizione appare animato da un fremito vitale inafferrabile, che rende la Natura un corpo inquieto, analogamente a quanto era descritto in *Paesaggio con figure*; la terra del Sud si mostra come un complesso fluido e in movimento, in cui gli elementi sembrano presi in un vortice naturale, capace di assorbire ogni cosa, compreso l'uomo, in un indistinto originario: «quando tra urla gigantesche quel paesaggio avrà dovuto cambiare tumultuosamente forma su forma fino a sostituirsi al vuoto, distruggendolo, finché dagli umidi lembi ancora semiaperti della ferita saran venuti fuori, faticosamente, gli esseri ostinati che l'avrebbero abitato» [ARMI 162-163].

tutto quello che deve pure essere capitato dopo che tu a Genova avevi già immaginato, anzi, scusa la bestemmia, volevo dire previsto, dopo che tu a Genova avevi già previsto ogni cosa, naturalmente sulla base della situazione obiettiva: e prima che qui a Lugano, una volta finita la spedizione, mettessi tutto quanto per iscritto, dato che la noia di dover controllare il realizzarsi regolare del tuo piano era finalmente finita... [ARMI 311].

La verifica fattuale appare addirittura superflua, ininfluente sulle sorti dell'eroe e della sua missione; in dubbio non è la rispondenza del progetto all'effettivo svolgersi degli eventi, ma piuttosto la corrispondenza tra quei fatti, mediati dalla percezione del soggetto, e la loro traduzione verbale – orale o scritta che sia. In questo modo, nell'universo narrativo di *Le armi l'amore*, matura un progressivo sovvertimento del consueto ordine che orchestra i rapporti tra “fatti” e “fatti verbali” – per riprendere la felice formula di Paccagnini. Secondo un simile sovvertimento, quando i fatti sono già accaduti, solo il racconto di chi vi ha preso parte sembra poterli rendere verisimili e reali.

e quello avrebbe continuato a parlare ansiosamente come se ogni cosa potesse essere fermata e confermata soltanto dal suo racconto – come se quella voce ancora e soprattutto incredula fosse l'unico mezzo a sua disposizione per proclamare la verosimiglianza del mondo e di quei fatti, e la sua presenza nell'uno e negli altri [ARMI 473].

È quanto accade anche nei surreali scambi epistolari tra l'eroe e il fratello, dove ognuno si sforza di ricostruire e anticipare le possibili obiezioni dell'altro, in un conflitto verbale che dalle reciproche posizioni ideologiche arriva fino a manipolare la stessa consistenza dei fatti accaduti:

e allora avrebbe continuato a scrivere al fratello riprendendo le solite discussioni sulle solite battaglie, immaginando lui le obiezioni e le argomentazioni dell'altro: “Tu allora potresti dire che... E se tu mi obietti che... Alla tua eventuale supposizione...” finché finalmente il fratello non avrebbe più resistito, e andando alla posta per portare la solita lettera mensile lui avrebbe trovato una lettera di risposta collerica, in cui suo fratello gli avrebbe scritto: “è facile combattere con un

avversario di cui ci si può inventare le mosse secondo il proprio comodo. Ma non ti permetterò di continuare a barare...” [ARMI 106]

Al contrario, e secondo un maggior grado di paradossalità, quando i discorsi si muovono ancora nel campo delle previsioni, le parole – scritte o orali – sembrano mostrare il potere di creare esse stesse la realtà che dovrà verificarsi.

E la giornalista inglese aveva cominciato a scrivere sul suo album cercando di seguire le sue lucide descrizioni – come se lui fosse intento a raccontare una campagna già avvenuta, descrivendo ogni cosa con quella esattezza che è possibile e lecita solo prima o dopo, fuori comunque dalla impetuosa confusione dei fatti – mentre lui parlava segnando sulla carta i percorsi del suo esercito ancora inesistente [ARMI 31].

Un simile cortocircuito raggiunge il suo acme nelle manifestazioni di quello che può essere considerato uno dei pochi ma decisivi “simboli” del romanzo: la mappa. In *Le armi l'amore* la mappa è il testo che riporta la geografia del reale e che attende di essere solcata dai segni dell'azione, che si realizza così in forma grafica, virtuale, prima che nella realtà. È un gesto ricorrente, nel comportamento dell'eroe, quello di spiegare la carta e di studiare le strategie; sulla mappa Pisacane “osserva” i movimenti della spedizione, prova a immaginare gli appostamenti delle truppe borboniche: «mentre lui segnava sulla carta del Regno delle due Sicilie il percorso delle avanzate, gli accampamenti, le paludi e le boscaglie dove sarebbe stato facile eludere la cavalleria, e i sentieri nascosti, e poi i caposaldi da attaccare...» [ARMI 32]. La mappa si propone come riproduzione topografica della realtà: è un «paesaggio in miniatura, tracciato per fissare in una serie di simboli fuori del tempo l'immagine dell'intera regione» [ARMI 413]. In virtù di questo carattere simbolico e a-temporale Pisacane vi si affida per cercare di razionalizzare il programma della propria azione, riducendolo a una linea che attraversi i luoghi del Meridione.

Tuttavia, anche quella che dovrebbe essere la più oggettiva corrispondenza tra carta e paesaggio reale, mostra fin da subito delle complicazioni; a partire dalla scala: «un punto ben preciso sulla carta nautica e adesso così vago sul mare sconvolto» [ARMI 40]. La cartina riproduce correttamente lo spazio, i rivoluzionari lo percorrono come da

programma; tuttavia le linee del piano tracciato sul foglio non considerano alcuni aspetti della realtà che invece condizionano pesantemente la spedizione:

poi il foglio grigio della carta topografica sarà ancora disteso sul tavolo dell'osteria in mezzo a quegli uomini molto attenti – [...] – e lui dirà: «Non ho mai detto che siamo passati di successo in successo. Siamo sbarcati senza incontrare nessuna resistenza, è vero, e siamo arrivati fino a qui senza dover sparare un solo colpo di fucile. Quello che dovevamo fare l'abbiamo fatto. Ma bisogna considerare l'atteggiamento degli abitanti di questo paese, e l'atteggiamento dei membri dell'organizzazione [ARMI 326].

L'atteggiamento delle persone, il modo in cui la spedizione viene accolta nei paesi non sono caratteri che possano essere riportati su una mappa; eppure determinano la riuscita stessa dell'impresa. Le linee e i segni tracciati dalla matita sulla carta restituiscono una realtà parziale, che viene sempre rimessa in discussione dall'effettivo svolgersi dei fatti («finché la matita si fermerà sulla carta senza aver previsto battaglie campali e neanche piccoli scontri ma soltanto una cauta marcia di pochi chilometri verso nord» [ARMI 103]).

Pisacane continua a riformulare la propria azione sulla carta, la solca con i segni della matita, manifestazioni grafiche della volontà di realizzare la realtà prima che questa accada e secondo un progetto astratto che la realtà non ha ancora verificato⁴⁴². È un'ostinazione quasi rabbiosa quella che il personaggio sfoga sulla cartina, arrivando addirittura a incidere, per la violenza con cui traccia le frecce e le linee che dovrebbero predeterminare la spedizione. L'assenza di temporalità nel disegno topografico non esenta dalla possibilità di incorrere in errori e di dover rettificare le proprie previsioni. Quell'esercizio di chiarificazione che la mappa sembra sempre permettere, con la sua geometrica precisione di linee, immancabilmente fallisce, dimostrandosi impreciso e difettoso. La realtà contiene molte più cose di quelle che possono essere riprodotte entro i limiti grafici di una cartina.

Questi stessi problemi deve affrontare la scrittura. Come per la mappa, ad essa vengono idealmente fatti corrispondere quei caratteri di ordine, chiarezza e consequenzialità

⁴⁴² È interessante notare come sequenze simili si trovino anche in *La strada delle Fiandre* di Simon, romanzo su cui varrebbe la pena soffermarsi per verificare analogie e differenze con l'opera di Tadini; «il percorso seguito da ciascuna unità avrebbe potuto essere schematicamente rappresentato da una di quelle linee munite di freccia e vettori che servono per figurare le evoluzioni dei diversi corpi di truppe (cavalleria, fanteria, volteggiatori) impegnati nelle battaglie sulla carta», C. Simon, *La strada delle Fiandre*, cit., pp. 244-245.

propri del lavoro di concettualizzazione del pensiero, evidentemente in contrasto con i principi di relazionismo e simultaneità che abbiamo visto connotare le modalità di percezione irriflessa del mondo da parte del soggetto. Si tratta del decisivo confronto tra la complessità dell'esperienza del reale e la linearità del flusso verbale. Un confronto che spinge tutti i personaggi a cercare nella scrittura un'ancora di salvezza di fronte al fluire scomposto della vita: la parola fissata nero su bianco come antidoto alla refrattarietà dell'esperienza a farsi archiviare, memorizzare una volta per tutte.

Penso che scrivendoti riuscirò a essere non dico più sincera – perché credo onestamente che sarei riuscita a essere del tutto sincera anche se avessi dovuto parlatene –, ma forse un po' più chiara, dato che scrivendo bisogna per forza che io chiarifichi prima di tutto a me stessa ogni parola [ARMI 357].

Non importa che questa sia una testimonianza estratta da una lettera della sorella di Pisacane oppure il commento a una delle tante relazioni che il condottiero fa compilare al proprio aiutante durante la spedizione. Quel che conta è che queste parole identificano un atteggiamento epistemologico condiviso da tutti i personaggi di fronte alla scrittura. Un atteggiamento che, ovviamente, trova nella figura del protagonista l'interprete più importante.

Pisacane viene presentato dall'autore, nel corso di tutta la narrazione, impegnato su più fronti della scrittura: ogni tipologia testuale rifrange diverse problematiche relative al tentativo di tradurre in scrittura il flusso continuo e complesso dell'esistenza. Nel territorio del passato la riflessione si concentra sul testo che più di ogni altro fa appello ai principi di autenticità e sincerità soggettive. Nella pagina di diario, infatti, vita e scrittura sono poste a contatto diretto, e l'eroe si confronta con le diverse modalità in cui la propria esperienza può essere tradotta in discorso. E i primi dubbi, in piena coerenza con uno degli aspetti più problematici del romanzo di Tadini, riguardano la persona parlante:

e così, dopo un'attesa di un paio d'anni, si era finalmente deciso, di colpo, a scrivere il suo diario e a scriverlo in prima persona – perché quello era stato il dubbio che gli aveva fino ad allora impedito di mettersi a scrivere il suo diario su quel quaderno di scuola, rubato un giorno dal tavolo della cugina e subito destinato

a quello scopo: e cioè se usare la prima persona, in una specie di contenuta fiducia nel rimpianto, in modo che quegli io io io ritornanti da una pagina all'altra sarebbero stati un po', secondo lui, come l'esile voce furiosa risonante a tratti da un punto all'altro della scena nel fragore orchestrato di un romantico coro degli eventi, oppure usare la terza persona, in una specie di sazio orgoglio calcolatore, secondo il modello del *De bello gallico* bene in vista sul suo tavolo [ARMI 230].

Il rovello del personaggio ricalca quello dell'autore, che risolve i propri dubbi circa il *focus* e la provenienza della voce narrante sdoppiando le figure del narratore e del protagonista, così da produrre un ricercato doppio movimento di concentrazione soggettiva e distanza straniante; così fa Pisacane, che riflette sulla persona narrante per calibrare la prospettiva che assumerà il proprio racconto. La prima persona, su cui ricade la scelta, rappresenta il primo elemento catalizzatore di tutti i dati sparsi che compongono l'esperienza del soggetto e che nella voce narrante vengono ricondotti a un elementare principio d'ordine: «lui aveva scritto senza interrompersi per ore e ore, in modo che sotto la data di quel giorno si erano accumulati di colpo e in disordine fatti e pensieri – le meditazioni, le interpretazioni delle meditazioni, le pause infantili – di due interi anni, come se finalmente lui avesse potuto riconoscere o risolvere o decidere ogni cosa grazie all'improvvisa apparizione di quel personaggio – solitario e bene in vista: inconfondibile» [ARMI 231]. «Io» sarebbe stata la prima parola di quel diario, contrassegno di un'identità che si stacca dal tutto indistinto che è il mondo circostante («quel solido personaggio distinto da un “io”» [ARMI 297]) e che informa della propria prospettiva tutta la realtà riportata.

Le difficoltà di trascrizione, tuttavia, non sono riducibili a una semplice questione di punto di vista; a fare problema, infatti, più che il punto di vista, è la forma scelta per raccontare la realtà. Lo dimostrano perfettamente i proclami che l'eroe stende durante la spedizione e che devono servire a comunicare alle popolazioni locali il senso dell'impresa di liberazione, convincendoli a prendervi parte, a partecipare alla rivoluzione. Non si tratta, com'è evidente, di scritture propriamente soggettive, pur tuttavia si rivelano sufficienti per mettere in crisi il personaggio. Si palesano qui le stesse difficoltà che già la mappa aveva evidenziato: in questi manifesti le parole sono chiamate a contemperare l'esattezza definitoria con la capacità di restituire la complessità polifonica della situazione, che trascende spesso i territori del “definibile”. Il rapporto tra significante e significato si estende a una referenzialità ampia al punto da

non poter essere esaurita dal flusso verbale. A tormentare Pisacane, più dell'andamento materiale dell'impresa, è l'idea di non riuscire a trovare le parole e le espressioni corrette, che restituiscano *integralmente* la realtà del presente e di quelle che potranno essere le trasformazioni future. Le pagine su cui si affanna ogni sera diventano la testimonianza grafica di questo rovello inesauribile.

e si siederà di nuovo al tavolo, e prenderà un foglio e una matita e incomincerà a scrivere: i paragrafi ordinati uno dopo l'altro, divisi da un abbondante spazio bianco e numerati con cifre romane, che a poco a poco, mentre lui continuerà a scrivere, perderanno quell'ordinato aspetto iniziale mentre la scrittura si farà sempre più confusa e affrettata tra una parola e l'altra, e poi tra una riga e l'altra e tra un paragrafo e l'altro, correranno segni intricati a indicare le cancellature le correzioni gli spostamenti le aggiunte, finché i limpidi spazi vuoti tra un paragrafo e l'altro ai quattro lati del foglio saranno invasi e sommersi da un cumulo di parole, e anche i numeri romani che in principio avranno diviso il discorso in una logica gerarchica di argomenti, finiranno per scomparire, per restare soffocati nel blocco compatto e complicato, malgrado la sottolineatura e i circoletti con cui lui avrà cercato fino all'ultimo di farli risaltare, e alla fine – *ogni centimetro quadrato del foglio sarà coperto di parole e di segni...* [ARMI 244 – corsivo di chi scrive].

Le parole smettono di essere segni neri di discontinuità in quell'universo di infinite possibilità che è la pagina bianca e si trasformano in un "tutto pieno" che conferma l'impossibilità di agire. La chiarezza concettuale da cui aveva preso avvio la scrittura crolla progressivamente sotto i colpi di una realtà che si estende e prolifera in mille direzioni, laddove non è più ipotizzabile alcuna distinzione tra ciò che è significativo e ciò che non lo è. Perché tutto contribuisce attivamente alla composizione dell'esperienza che la pagina vorrebbe restituire. Il nero dell'inchiostro che oscura il foglio del manifesto è il correlativo oggettivo di una realtà che si mostra sempre troppo piena e sfuggente per le limitate capacità della parola. È il paradosso di un principio logico che si ribalta producendo un'immagine confusiva: ogni progetto naufraga di fronte al "furioso" disordine della realtà:

"... bisogna decidere con chiarezza, dicevo, quello che faremo, anzi, tutto quello che potremo e dovremo fare, secondo la situazione [...]"

e sarà come ogni altra volta: prima una somma di constatazioni obiettive, l'elenco docile e accurato delle possibilità, la descrizione di tutte le cause pronte a generare una nidiata di effetti a loro somiglianza: e poi, l'intollerante divincolarsi della volontà, la violenza sorda cieca e gesticolante, refrattaria a smentite e a contraddizioni: o forse il contrario: prima l'esibizione tranquilla della volontà docile come uno strumento, poi il tumulto delle cose, di tutte le cose, di tutte le furenti cause spalancate a generare una furente nidiata di effetti pronti a distruggerle: o forse addirittura senza un prima e un dopo: ma contemporaneamente, nello stesso inestricabile impeto del discorso: come se finalmente quelle parole potessero riassumere e concretare tutto quanto, tutta la solitaria confusione, e sistemare tranquillamente persino quella frenetica sterilità disposta a riconoscere tutti i figli non suoi che è l'immaginazione, ed eliminare ogni errore, in modo che finalmente, pronunciando quelle parole, lui potesse già intravedere per un lungo attimo sbalordito il momento in cui avrebbe dovuto accettare l'umiltà – non arrendersi all'umiliazione – di riconoscere, quando ogni causa avesse già pigramente generato la sua nidiata di effetti, l'accaduto [ARMI 326-327].

Cercare di tenere testa al proliferare continuo di “possibili” e di “irrealizzati”, nell'ottica di una rappresentazione che dia conto anche delle strade non intraprese dal corso delle cose, impone una scrittura fenomenologica che accetti la cancellatura e la riscrittura come aspetti connaturati al proprio compito⁴⁴³. Lo dimostrano i manifesti, ma anche alcune lettere scambiate da Pisacane con la sorella. Essendo separati da enormi distanze, i due riducono tutto il proprio rapporto allo spazio della scrittura: per l'uno l'esistenza dell'altro è pensabile solo nella dimensione epistolare. Per fare questo, entrambi provano a praticare una sorta di “scrittura in diretta”, un resoconto integrale della vita e dell'accaduto che copra tutto, fino all'istante precedente la chiusura della busta. È uno sforzo condannato naturalmente all'incompletezza, minato da un serie infinita di revisioni, correzioni, riformulazioni e che potrebbe anche portare a non spedire mai le

⁴⁴³ A titolo d'esempio: «e solo dopo tutte quelle risposte confuse e stentate decidendosi a scrivere e a cancellare e a riscrivere» [ARMI 29]; «poi lui alzerà la penna dal foglio e rileggerà quello che avrà scritto e poi cancellerà tutto quanto tracciandovi sopra due righe incrociate, e ricomincerà a scrivere» [ARMI 350]; «e poi lui cancellerà ancora quello che avrà appena finito di scrivere, senza neanche rileggerlo, e piegherà il foglio in due riponendolo sotto il mucchio dei fogli bianchi, e ricomincerà a scrivere su un nuovo foglio» [ARMI 351]; «e aveva continuato a scrivere fino a riempire quattro fogli, poi aveva riletto la lettera e aveva incominciato a correggerla finché i fogli si erano riempiti di cancellature e di correzioni, e a mezzogiorno si era alzato dal tavolo, aveva ordinato i fogli e ci aveva posato sopra un fermacarte, e poi era uscito e aveva pranzato al solito ristorante, e poi era tornato a casa e si era di nuovo seduto al tavolo e aveva incominciato a ricopiare accuratamente la lettera e aveva distrutto il secondo foglio perché scrivendo aveva fatto un errore di ortografia e poi aveva ricominciato a copiare» [ARMI 374].

lettere per cercare di aggiornarle momento dopo momento («e lei aveva preso la lettera e gliel'aveva data, dicendo: "Spediscila così com'è. Se incominciassi ad aggiornarla non la finiresti più. Non vorrai che parta quando avremo ottant'anni..."») [ARMI 93]). Si tratta del tentativo più estremo di far coincidere vita e scrittura, o meglio di esaurire la vita nella scrittura⁴⁴⁴.

Apparentemente distante, in tutti questi tentativi sembra prendere concretezza quella dichiarazione di poetica che Stéphane Mallarmé aveva affidato a una lettera a Henri Cazalis e che si riduceva a queste "due parole": «*peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*»⁴⁴⁵. Ed è proprio il doppio significato di "effet" a rivelarsi determinante per l'opera di Tadini, implicando da un lato la sfera logica, del principio di causa-effetto, ma dall'altro anche il piano, più impressionistico e astratto, degli "effetti sensibili"⁴⁴⁶. È quella dimensione del reale che le varie scritture praticate dall'eroe di *Le armi l'amore* cercano di inseguire e ricalcare. La poetica di Mallarmé, con il suo culto della parola sintetica e allusiva, sembra a un primo sguardo in palese contraddizione con la dichiarazione di poetica che compare a un certo punto nel romanzo di Tadini: «Non ti ricordi quando mi hai detto che erano meglio molte parole di poche?... Dicevi che una parola sola è come una specie di arma... proprio così: una specie di arma che uccide la cosa, e invece con molte parole si può almeno sperare d'irretirla, la cosa... di catturarla viva, o se non altro di tenerla ferma per un po'» [ARMI 439]⁴⁴⁷. Eppure, a uno sguardo più approfondito, le due proposte si rivelano complementari soluzioni al medesimo confronto. Quando Mallarmé parla di "intenzioni" e "sensazioni" che la sua nuova lingua (il riferimento nella circostanza è a *Herodiade*)⁴⁴⁸ dovrà riportare sulla linea del verso ha in mente quegli stessi caratteri dell'esperienza che fanno problema al discorso di Tadini e del suo personaggio: i mondi possibili, la dimensione intangibile delle impressioni e delle percezioni, tutto quello che esce dal novero dei dati oggettivamente

⁴⁴⁴ Un simile tentativo mostra i suoi aspetti più paradossali nel momento in cui, nell'ipotesi di un nuovo incontro tra fratello e sorella, i due vedranno la reciproca presenza mediata da quello che è già stato scritto e da quello che si scriveranno in futuro: «Non mi aspettavo che tu lasciassi tua moglie e tua figlia per tornare a vivere qui, sai... Quanto ti fermerai? Una settimana? Due giorni, un giorno? Va bene, ma lascia stare le giustificazioni. Vuol dire che me le scriverai nella prossima lettera. Visto che ormai i nostri rapporti si svolgono solo per lettera. Anzi, è tale l'abitudine che quando ti ho visto mi è venuto quasi da parlarti come in una lettera: caro fratello, virgola...» [ARMI 253].

⁴⁴⁵ S. Mallarmé, *Lettre à H. Cazalis*, ottobre 1864, in Id., *Correspondance I*, a cura di H. Mondor, J.P. Richard, Gallimard, Paris 1959, p. 137.

⁴⁴⁶ Come dice il maestro Frenhofer a Poussin e Porbus nel già citato *Chef d'œuvre inconnu* di Balzac: «Noi dobbiamo cogliere lo spirito, l'anima, la fisionomia delle cose e degli esseri. Gli effetti! Gli effetti!»; H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, cit., p. 21.

⁴⁴⁷ A segnalare questo passaggio come testimonianza di poetica è stato Ermanno Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, cit., p. 99.

⁴⁴⁸ Cfr. S. Mallarmé, *Lettre à H. Cazalis*, cit., p. 137.

trascrivibili. Così, quel tutto nero a cui si riducono le pagine scritte da Pisacane nel suo delirio verbale non è altro che il negativo del bianco tipografico in cui Mallarmé isolava i versi del *Coup de dè*s, vero e proprio sottotesto del romanzo tadiniano. All'astrattezza allusiva di un arabesco, Tadini e il suo personaggio sostituiscono la concretezza di un discorso che faccia balenare la realtà nella sua *integralità*.

Unica eccezione in questo panorama metaletterario è rappresentata dal racconto che Pisacane tenterà di fare, a posteriori, dall'esilio di Lugano, dell'impresa realizzata nel Sud d'Italia. Come nella scrittura diaristica, anche qui si tratta di riportare un'esperienza già vissuta in prima persona. Tuttavia l'eroe opta in questa circostanza per una soluzione opposta, che emargini quell'«io» su cui si apriva il diario e privilegi invece un obiettivo resoconto di dati. L'esclusione della soggettività di chi scrive, e con essa della sua vitalità, appare come una garanzia per riuscire in quella scomposizione della storia nelle sue componenti evenemenziali primarie. Nasce su questi presupposti la *Relazione sulla campagna per la liberazione dell'Italia del sud*: come osserva la giornalista inglese a cui Pisacane dà in lettura il testo, «uno splendido resoconto impersonale, pieno di dati, un elenco di documenti...» [ARMI 319] che si rivela ben poco congeniale alla «retorica rimbombante» dell'eroe.

Preso da un desiderio di scomposizione razionale, questa impersonalità finisce inevitabilmente per tradire anche la “naturale” confusione con cui i fenomeni si sono verificati, la simultaneità di certi accidenti che componevano una singola situazione. Adesso è l'alter ego del protagonista a parlare, il colonnello-poeta che ha condiviso con lui quell'esperienza: «Ma c'erano più cose di quante tu ne abbia registrate, o forse era tutto più confuso... Tutto, tutto quello che deve pure essere capitato, ti dico, e che non riesco neanche a ricordare perché è come se fosse svaporato senza lasciare residui... Ma se scrivi una storia devi riuscire a descrivere anche quello, o almeno a far capire che c'era» [ARMI 311-312]. Pretendere che la scrittura possa mettere ordine in ciò che nella vita e nella percezione si dà fuori da qualsiasi schema predeterminato significa condannarla preventivamente al fallimento. Così, mentre scrive la *Relazione*, Pisacane ogni tanto «avrebbe smesso di scrivere e senza neanche posare la penna sul foglio avrebbe alzato gli occhi per contemplare l'ordine di quelle linee e di quei nomi sul pezzo di carta grigia, e poi avrebbe continuato a scrivere»; poi mentre il testo riporta una pagina della relazione, la semplice consequenzialità della scrittura si inceppa:

«...L'esposizione di questo fatto d'arme può essere divisa in tre parti. Dapprima...», e poi la rigorosa esposizione basata su tre pilastri – “dapprima”, “in seguito”, “infine” – avrebbe incominciato a traballare sotto la spinta di tutti i “mentre”, gli “intanto”, i “contemporaneamente”, i “tornando a”, finché si sarebbe completamente sfasciata in un mescolarsi violento di innumerevoli parole nel chiuso di un'immagine sola...» [ARMI 281-281].

La riduzione della temporalità dell'esperienza alla natura topografica di una ferrea logica consequenziale produce un doppio fallimento: tanto l'esclusione di tutti i caratteri simultanei – realizzati e irrealizzati – che l'arbitrarietà della scrittura ha dovuto sacrificare al principio di linearità ricostruttiva, quanto l'estromissione del soggetto parlante dalla sua stessa scrittura rappresentano un profondo tradimento dell'esperienza degli eventi (come dice ancora la giornalista: «e penso a tutta quanta la storia, alla storia raccontata nel libro e il resto, e poi penso: io l'ho conosciuto, questo conquistatore... scusa, questo liberatore di un intero regno, e subito dopo penso: L'ho conosciuto? Ma non era così, quello che ho conosciuto» [ARMI 320]⁴⁴⁹). La rinuncia all'intenzionalità della scrittura produce l'alienazione, coincidente con la pretesa che esista un linguaggio – o una qualsiasi tecnica – che possa fare a meno dell'uomo e dalla quale si possano asetticamente dedurre dei modelli rappresentativi⁴⁵⁰.

Alla scrittura impossibile dei fogli neri di cancellature si affianca qua la scrittura alienata e fallace che seziona convenzionalmente la porzione di realtà da rappresentare. Misurare la realtà attraverso le parole si rivela un atto azzardato, condannato com'è a parzialità e precarietà: sia che operi per sfrondamento dell'inessenziale, sia che lavori per progressive approssimazioni a una totalità inesauribile, la scrittura appare condannata a mancare il proprio bersaglio, riflettendo così la condizione di crisi del soggetto.

Nel momento della scrittura, il personaggio Pisacane si trova ancora una volta alle prese con gli stessi problemi del proprio autore, impegnato a trovare una nuova articolazione narrativa per tradurre l'esperienza complessa di un individuo nella Storia. Tuttavia, se la struttura del romanzo prova a ricalcare quella che nella riflessione di Husserl e Merleau-Ponty veniva definita *coscienza presentazionale* del soggetto, momento in cui la percezione sintetizza un duplice orizzonte di ritenzione (coda dell'impressione) e

⁴⁴⁹ Addirittura, in alcuni frangenti, è lo stesso protagonista che, rileggendo i propri appunti, non si riconosce.

⁴⁵⁰ Non a caso, Enzo Paci leggeva in quest'ottica l'involuzione tecnicistica dell'*école du regard*; cfr. Id., *In un rapporto intenzionale*, cit., p. 38.

protensione (attesa intuitiva), a condizionare il progetto di scrittura del personaggio è piuttosto la cosiddetta *coscienza rappresentazionale*, nella quale la percezione non è più presente al soggetto, ma può essere solo ricostruita in immagine a mente fredda, per rimemorazione (nel passato) o per anticipazione (nel futuro)⁴⁵¹. Nella dimensione linguistica della rappresentazione il nesso che salda «la triplicità del tempo»⁴⁵² si è rotto. Il passato, che dovrebbe proiettare sul presente un orizzonte di necessità fondato sulla sua finitezza, viene nuovamente esposto ai rivolgimenti del divenire; allo stesso modo il futuro diventa un campo in cui convivono ipotesi tra loro contraddittorie. La scrittura non riesce a praticare quello che Paci chiamava il «disgelo», un vero e proprio movimento di presa di possesso da parte di chi scrive nei confronti dello strumento d'espressione della propria esperienza.

E lo scrittore, il poeta, il musicista, devono, anch'essi, realizzarsi nell'arte, nel loro lavoro, e non sfuggire in un discorso astratto e categoriale dell'arte. Devono, proprio come il filosofo, riflettere in modo da tornare alle cose stesse: in modo che il loro linguaggio non sia linguaggio del linguaggio ma la loro stessa vita che, rinnovandosi, rinnova il linguaggio⁴⁵³.

«L'uomo muore perché non sa ricollegare la fine con l'inizio»⁴⁵⁴: Emilio Tadini citava questo detto pitagorico per commentare una sua tela della fine degli anni Settanta (*L'occhio della pittura*, 1978). In quell'occasione si trattava di mettere in contatto la pittura, e la sua appartenenza a una determinata cultura, con la scena originaria dell'esperienza umana (il distacco dal corpo). Una questione apparentemente distante, tutta incentrata su un discorso psicanalitico che Tadini farà proprio a partire dalla fine degli anni Sessanta. Ma quella frase rivela un rovello che appartiene a tutta l'esperienza artistica dell'autore, declinato secondo le stagioni in termini e da prospettive diverse. Sono informati da questo tentativo di «ricollegare la fine con l'inizio» tutti gli esercizi di scrittura dell'eroe di *Le armi l'amore*, che mettendo in relazione l'esito con le premesse non può fare a meno di rievocare l'apertura di possibilità – poi non realizzate – che ogni istante passato portava sottese e proiettava sul futuro. Si palesa così quel

⁴⁵¹ Per affrontare adeguatamente questi due concetti si rimanda direttamente alle *Lezioni sulla coscienza interna del tempo del 1905*, che costituiscono la Parte I di E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1893-1917), Franco Angeli, Milano 1981.

⁴⁵² P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, *Il tempo raccontato* (1985), Jaca Book, Milano 1988, p. 107.

⁴⁵³ E. Paci, *In un rapporto intenzionale*, cit., p. 38.

⁴⁵⁴ La citazione è contenuta in T. Trini, *Se la pittura vede*, in «Data», n. 32, estate 1978.

rischio che Carlo Bo parlando del romanzo di Tadini e di *Né vivere né morire* di del Buono traduceva con un altro proverbio, turco questa volta: «Se tu miri a una meta e durante la strada ti fermi per tirar pietre a ogni cane che abbaia, non arriverai mai alla meta»⁴⁵⁵.

Attraverso il personaggio di Pisacane, Tadini replica le difficoltà e le istanze che hanno costituito il suo stesso romanzo; nel farlo, tuttavia, rivela anche come quella di rappresentazione sia un'operazione non inerente soltanto alla dimensione artistica ed estetica, ma connaturata all'esperienza di ogni soggetto, a livello di coscienza riflessa. Un'operazione che smaschera una contraddizione intrinseca alla natura umana e alle sue capacità percettive. Tutte le manifestazioni di scrittura nel testo rappresentano dei simboli – diversi perché diverse sono le istanze che li producono – del fallimento di ogni tentativo di fissare, nella memoria, nella coscienza, sulla pagina, ciò che per natura è in costante movimento: il mondo “accade”, non “è”, è questo che lo rende irrepresentabile. La realtà è in continua trasformazione e l'uomo vi è dentro: rappresentarla significa fermarla e porre una distanza per elaborare la corrispondenza tra referenti e segni. Alla fine degli anni Ottanta Tadini tornerà a riflettere su questa nozione di «distanza»⁴⁵⁶, elaborandola nel contesto della psicanalisi: a quest'altezza, però, il problema si pone in un campo all'intersezione tra antropologia fenomenologica ed estetica dell'opera d'arte.

Quando l'uomo crede di poter riuscire nell'impresa di rappresentare un'esperienza nella sua vitalità, in realtà sta osservando l'archivio della realtà, ovvero un deposito di segni che sta al posto della realtà e che dà l'impressione che tutto possa essere compreso entro uno schema ordinato e organico. In questi casi, il linguaggio affronta l'archivio “come se” fosse la realtà: la somiglianza viene spacciata per un'identità. La verità non può essere ridotta a un oggetto dato una volta per tutte perché è in transito continuo, nello spazio come nel tempo; porre un segno “noto” là dove originariamente è l'ignoto significa leggere la vita nella prospettiva di un destino che la predetermina, ovvero condannarla alla morte. All'origine dell'imponente macchina retorica e ipotetica di *Le armi l'amore*, Tadini ha posto una sola forte intenzione, di cui tutti gli altri aspetti testuali e retorici qui analizzati rappresentano un corollario: mostrare come la parola, letteraria *in primis*, possa essere utilizzata come esorcismo, come superstizione di fronte a una realtà che spaventa per l'esuberanza incontrollabile. Che si tratti di una lettera, di

⁴⁵⁵ C. Bo, *Un uomo del presente e un eroe letto al futuro*, cit.

⁴⁵⁶ Cfr. E. Tadini, *La distanza*, cit.

un manifesto, di un diario o di una mappa, si pretende che la scrittura riproduca integralmente il reale, a verificarne e confermarne la consistenza. Ogni tentativo, invece, è destinato alla parzialità, a un'approssimazione che non può mai dare accesso alla coincidenza.

Non si tratta di una smentita drastica della poetica dell'integralità presentata su «Quaderni milanesi». Al contrario, con questo romanzo Tadini porta il confronto tra parola e vita sul piano della *praxis*. E mostra che la scrittura, come qualsiasi altra forma d'espressione, deve accontentarsi di lasciare delle tracce, senza pretendere che queste incarnino totalmente il corpo che le ha impresse. I sentieri interrotti che solcano tutto il testo sono lì a indicare la moltiplicazione di strade possibili che pure la scrittura non può percorrere per intero. Si limita a segnalarne la presenza. Perché la scrittura, come è proprio di ogni poetica dello sperimentalismo, deve fare i conti con i propri limiti: e in questo caso il limite è innanzitutto quello temporale.

Le armi l'amore si riduce, infatti, all'imponente elaborazione di un solo istante della coscienza di Pisacane. Già Oreste del Buono, con un breve racconto, aveva ridotto l'unità di tempo dalla giornata del Leopold Bloom joyciano e del Console di *Sotto il vulcano* a *Un intero minuto* (1959); Tadini prosegue nella frammentazione del tempo rappresentabile e concentra tutto in un'unica immagine: quella che nella coscienza del personaggio ricollega la fine – il dito che si muove «senza peso sul grilletto della pistola» [ARMI 492] – con l'inizio, «come se tutto fosse già cominciato» [ARMI 7]. Così come *La Route des Flandres* non è un romanzo sulla sconfitta francese del 1940 contro le truppe tedesche, così «*Le armi l'amore* non è il romanzo di Pisacane e della sua spedizione»⁴⁵⁷. Anche Simon, nel finale, sospende tutto il racconto facendo balenare l'ipotesi che si sia trattato di un sogno, di un «semplice» lavoro d'immaginazione⁴⁵⁸. In questione non è la storia raccontata, che in entrambi i casi si chiude sullo scoppio di una fucilata e con la morte di un uomo. Si tratta di qualcosa «di più importante per Tadini ma anche per il lettore, che può esserne invischiato senza ben saperlo»: in questione è «il potere della parola d'istituire il mondo»⁴⁵⁹. E se per Simon quel potere si riduce a una «specie di nulla», un cono d'ombra lungo il quale il soggetto s'incammina ignorando, forse volontariamente, «sia quanto era successo sia quanto stava per

⁴⁵⁷ G. Gramigna, *Introduzione*, cit., p. VIII.

⁴⁵⁸ «Ma l'ho visto davvero o creduto di vederlo o semplicemente immaginato più tardi o ancora sognato, forse dormivo, non avevo mai smesso di dormire»; cfr. C. Simon, *La strada delle Fiandre*, cit., p. 258.

⁴⁵⁹ G. Gramigna, *Introduzione*, cit., p. IX.

succedere»⁴⁶⁰, per Tadini è ancora possibile pensare a una parola che, riducendo al minimo il proprio campo d'azione, riesca a suggerire la sensazione e la concretezza della vita che è nell'esperienza.

Le armi l'amore si mostra così, come l'ha definito Valerio Adami, un «romanzo-spugna»⁴⁶¹: un romanzo intriso del fermento culturale, teorico e filosofico dei suoi anni, ma pieno anche della vita che la scrittura trasmette, secondo il canone di quell'integralità a cui Tadini non intendeva derogare. Se il personaggio di Pisacane fallisce in tutti i suoi tentativi di tradurre in linguaggio l'esperienza, così non fa l'autore, che indaga e individua il dominio entro cui l'espressione artistica può ricoprire una funzione conoscitiva decisiva. In gioco c'è ancora una volta il rapporto tra sperimentalismo e avanguardia. L'esperienza di Pisacane rivela l'inutilità dell'istanza neoavanguardistica di eliminare la distanza tra vita concreta e opera d'arte: la rincorsa infinita a una scrittura che riproduca integralmente la realtà ha più di un tratto in comune con l'idea sanguinetiana di un'avanguardia come «rivoluzione permanente», «sovversione interminabile», «compito infinito»⁴⁶². Diversamente, l'estetica dello sperimentalismo conserva alla scrittura una funzione esplorativa, che se pure ne rimarca l'ineliminabile differenza dal reale a cui tende, ne riconosce anche la capacità di riprodurre le tracce⁴⁶³.

Con questo romanzo Tadini arriva a dare una sorta di conferma pratica, una dimostrazione per via narrativa a quelle riflessioni sulla letteratura integrale e sullo «sperimentalismo delle forme» che aveva condotto sui versanti paralleli della critica letteraria e della critica d'arte. E se letteraria fu questa prima prova, tutto rivolto al campo artistico sarà il cammino successivo. Perché dopo *Le armi l'amore* Tadini abbandona la scrittura letteraria per dedicarsi esclusivamente alla pittura (*L'opera* uscirà nel 1980, in tutt'altro contesto storico-culturale). I temi e le suggestioni mostreranno un'evidente continuità, ma un cambio di *medium* tanto radicale lascia intendere la

⁴⁶⁰ C. Simon, *La strada delle Fiandre*, cit., p. 258.

⁴⁶¹ Il riferimento è alla già citata conversazione privata con Valerio Adami, tenutasi in data 25 febbraio 2012.

⁴⁶² E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, cit., p. 201.

⁴⁶³ In un breve articolo comparso su «Successo» nel gennaio 1960, Tadini recupera la metafora di Klee che vedeva l'artista come un "albero", che ha le radici immerse nella realtà ma che "produce" le proprie foglie e i propri fiori sui rami: « le immagini che egli crea sono come i rami e le fronde dell'albero, l'artista è come il tronco, le radici che si affondano nella terra sono i suoi contatti con il mondo immenso e complesso della realtà oggettiva e psichica. Le fronde sono "diverse" dalle radici: come l'arte è diversa dal reale immediato, pur essendone una forma che ne proviene fatalmente, attraverso la mediazione dell'artista»; cfr. E. Tadini, *Mostra di Klee*, in «Successo», a. II, n. 1, gennaio 1960, p. 10.

natura di “esemplare unico” di questo primo romanzo, esperimento che ha portato alle estreme conseguenze il ragionamento teorico al punto da non rendere necessaria alcuna successiva aggiunta.

PARTE SECONDA. LE PAROLE DELLA PITTURA

1. Dalla scrittura alla pittura

*Quando smetto di scrivere dipingo, e viceversa.
Sembra una risposta banale, ma ha un senso.*
Emilio Tadini¹

La pubblicazione di *Le armi l'amore* segna, almeno per un certo periodo, un punto di non ritorno nella scrittura narrativa di Emilio Tadini. Nella prospettiva di una rappresentazione fenomenologicamente "fedele" al dispiegarsi del reale, infatti, quel romanzo aveva portato la parola letteraria al limite delle possibilità di sperimentazione formale. Anche per questo, la seconda metà degli anni Sessanta vede da parte di Tadini un radicale abbandono dell'attività letteraria a favore di quella pittorica che, dopo i primi anni di apprendistato, comincia a mostrare esiti più maturi, di una certa originalità anche nel panorama artistico italiano.

A questo punto c'è ormai questa come attività professionale, tanto che io sospendo il lavoro letterario; prendo appunti, per me, come se volessi autorizzare davanti a me stesso una scelta. Finisce che il secondo libro lo scriverò negli anni Ottanta e sarà *L'opera*, pubblicato da Einaudi...²

17 anni separano *Le armi l'amore* e *L'opera*. In questo lasso di tempo, sul versante letterario, si possono annoverare solo due racconti³. Più che di nuove prove da disporre lungo il percorso di realizzazione dello «sperimentalismo delle forme» teorizzato negli anni precedenti, per questi due testi si deve parlare piuttosto dell'esito di un progressivo inserimento di Tadini nel cuore del sistema culturale, testimoniato dalla natura prioritariamente commerciale delle due operazioni antologiche che includono i suoi racconti. Il primo, intitolato *Legna da bruciare*, viene pubblicato nel 1964 nell'antologia dei *Maestri del racconto italiano*⁴, curata da Elio Pagliarani e Walter Pedullà: si tratta di un breve racconto di ambientazione apparentemente post-bellica (viene fatto cenno al

¹ E. Tadini in A. Elkann, *Emilio Tadini. La mia casa, la mia vita*, in «Amica», 19 aprile 1993, p. 75.

² E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. xxxv.

³ Sul versante della poesia, invece, dove l'ultimo testo risale al 1961 (*La metamorfosi*), per leggere due poemetti inediti dell'autore bisognerà attendere addirittura il 1991, con la pubblicazione di *L'insieme delle cose*.

⁴ E. Tadini, *Legna da bruciare*, in *I maestri del racconto italiano*, a cura di E. Pagliarani, W. Pedullà, Rizzoli, Milano 1964, pp. 621-626; il racconto sarà poi incluso nel secondo volume dell'antologia *Racconti italiani del Novecento*, a cura di E. Siciliano, Mondadori, Milano 2001, pp. 1851-1857.

coprifuoco, a dei colpi di fucile e a una povertà simboleggiata dall'assalto della popolazione ai rami secchi degli alberi per farne, appunto, "legna da bruciare"), in cui una signora, seduta di fronte a un amico della figlia («Si sarà accorto che io la conosco bene. È che mi ha parlato tante volte, di lei. Guai a toccarle il suo amico!»⁵), tiene un monologo folle: a un'accentuata isteria propria del carattere della donna, infatti, si associa l'indicibile paura che alla figlia, di cui i due sono in attesa, sia accaduto qualcosa di tragico. Come nel precedente *Paesaggio con figure*, si tratta di una narrazione costruita intorno all'assenza di azione; è infatti la parola – la parola della madre che sovrasta quella del ragazzo – a essere messa in scena, ripresa in quel tentativo assoluto e insensato, già visto all'opera in *Le armi l'amore*, di tacitare l'angoscia del presente ripercorrendo integralmente quello che è stato il passato: «Me ne sto qui, mi guardo le mie fotografie, i miei film, i miei diari... Perché ho annotato tutto, fin da quando è nata, tutto o quasi...»⁶.

Su una struttura analoga, ma più complessa, è costruito il secondo racconto, intitolato *Un artista mancato*: esce nel 1965 in una collezione intitolata *L'arte di amare*⁷, curata da Alberto Bevilacqua e in cui compaiono, tra gli altri, i nomi di Luciano Bianciardi, Giuliano Gramigna e Goffredo Parise. Si tratta di una sorta di "deposizione" condotta alternativamente da un uomo, tale Pietro Colombo, figura di capocomico aggiornato agli anni Sessanta, e di Flora, la *vedette* della scalcagnata compagnia teatrale («serena, Flora, assente, sorridente con agevole astuzia nel turbinio inerte del cincillà»⁸). In brevi capoversi tra parentesi, una diegesi di "grado zero" integra le parole dei due personaggi, il cui discorso verte intorno alla figura di un ragazzo che da qualche tempo importuna l'attrice-ballerina e, con lei, l'attività dell'intero gruppo di teatranti. A creare disagio, tuttavia, più che l'indesiderata partecipazione del ragazzo a tutti i momenti, pubblici e privati, della vita della compagnia, è il silenzio ostinato e indecifrabile con cui accompagna la propria presenza.

Di tutto, ho fatto, di tutto. L'ho fatto tener fuori dal portiere del teatro per una settimana: macché, ci aspettava all'uscita, ci veniva dietro come un cane. Ho fatto come se neanche ci fosse, l'ho trattato, guarda... Certe scenate! L'ho preso in giro... Niente, neanche una piega. E quando abbiamo cominciato le prove della

⁵ *Ivi*, p. 623.

⁶ *Ivi*, p. 625.

⁷ E. Tadini, *Un artista mancato*, in *L'arte di amare*, a cura di A. Bevilacqua, Sugar Editore, Milano 1965, pp. 241-256.

⁸ *Ivi*, p. 241.

rivista nuova ce lo siamo visti venire in teatro la mattina. Che cosa vuoi, si perdeva più tempo a cacciarlo via, riusciva sempre a entrare, in un modo o nell'altro... Fra l'altro ti disturba, anche. Sai, quando provi... Non è che faccia qualcosa, sta lì tranquillo, seduto in ultima fila: ma dà noia, è un'idea fissa, capisci...⁹

Come un moderno Bartleby, il ragazzo nega ogni possibilità di discussione e di spiegazione, chiudendosi in un mutismo che finisce per risultare invadente. Il suo ritratto, agli occhi del lettore, emerge dalle reazioni che la sua violenza silenziosa suscita in Pietro Colombo e Flora, il cui discorso, improntato a un'oralità che sarà la marca distintiva della narrativa tadiniana degli anni Ottanta, si carica progressivamente di risentimento e insofferenza: «Ma in che mondo vivi, che sei così sicuro di avere tutti i diritti su noi poveri mortali! – se non altro il diritto di avere la nostra compassione?»¹⁰. Questi sentimenti tuttavia risultano incapaci di scalfire la sicura resistenza opposta dal giovane, così come inadeguate risultano le parole che i due trovano per definirlo: “un artista mancato”, appunto.

Non l'ambizione di imparare il mestiere della scena sembra spingere il ragazzo a questo ossessivo inseguimento, bensì il desiderio di “farsi occhio” e registrare integralmente tutto quanto si dispiega e accade intorno a lui. Una vocazione che ricorda da vicino l'esperimento di *Le armi l'amore*, aggiornandolo però a una delle tematiche che saranno centrali nell'attività di Tadini tra la fine degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, ovvero la priorità dello sguardo nella percezione della realtà e il suo legame con il linguaggio per tradurla e rappresentarla. A fare da mediatore in questo passaggio è così una figura di ascendenza melvilliana, a testimoniare un'influenza dello scrittore americano sulla formazione di Tadini, come può confermare anche un altro dato, che pur tuttavia riguarda piuttosto l'attività extra-testuale dell'autore che quella propriamente creativa.

In questi anni, infatti, la scrittura narrativa rappresenta solo una parte marginale della produzione di Tadini, che si distribuisce prevalentemente entro altri contesti: all'attività critica condotta continuativamente e in campi sempre diversi – dalle riviste («Corriere d'informazione», «Settimo giorno», «Successo») ai cataloghi d'arte, fino alle curatele e

⁹ *Ivi*, pp. 245-246.

¹⁰ *Ivi*, p. 255.

ai paratesti, che si fanno più frequenti a partire dalla fine degli anni Settanta¹¹ –, si affianca così anche quella di traduttore. Dopo una prima esperienza fatta alla fine degli anni Cinquanta con la traduzione di *Germania sotto chiave*¹², saggio storico del francese Jean Davidson, nel 1965 il successo e l'autorevolezza raggiunti gli valgono l'incarico per le importanti traduzioni di due "classici" della letteratura occidentale (traduzioni che Tadini realizza con l'aiuto non dichiarato, ma decisivo della moglie Antonia): il primo, appunto, è un romanzo di Herman Melville, *Mardi. E un viaggio laggiù (Mardi: And a Voyage Thither)*, pubblicato nel 1849, due anni prima di *Moby Dick*, e tradotto per la prima volta in italiano per i tipi di Vallecchi di Firenze; il secondo è invece uno dei capolavori del Romanticismo francese, *La certosa di Parma (La Chartreuse de Parme)* di Stendhal, pubblicato da Garzanti.

Tuttavia, al di là di questi lavori che tengono ancora legato il nome di Tadini al campo della produzione letteraria, in questi anni si consuma un vero e proprio distacco, che porta lo scrittore a diventare pittore e a investire su questo ruolo tutte le proprie energie critiche e creative: «La pubblicazione del libro, appunto, *Le armi l'amore*, il successo abbastanza forte, la richiesta di collaborazioni, coincidono con la mia decisione di far prevalere, nell'attività professionale, la pittura»¹³. Come si vedrà più avanti, non si tratta solo di una questione di opportunità professionale o di contingenza, ma anche dell'esito conseguente di una sincera riflessione condotta da Tadini sul piano dell'estetica della rappresentazione; riflessione che lo porta a scorgere il limite (come orizzonte, ma anche come restrizione) della scrittura letteraria e a trovare invece nella figurazione pittorica un terreno ancora fecondo.

Confrontandosi con le nuove tendenze dell'arte contemporanea ed elaborando in proprio nuove strategie di realizzazione di uno «sperimentalismo delle forme» che non smette di perseguire, Tadini trova nel campo pittorico il dominio entro cui elaborare una poetica che, *mutatis mutandis*, potrà poi essere nuovamente proiettata sul piano della scrittura letteraria. E per osservare l'evoluzione coerente di questa poetica è opportuno rifarsi innanzitutto ai testi del Tadini critico, riconosciuto ormai da più parti come "lettore" affidabile, rigoroso interprete della tradizione delle avanguardie e pure aperto alle novità della scena contemporanea.

¹¹ A titolo esemplificativo si potrebbero citare la *Prefazione* a L. Feininger, *I Kinder Kids, Wee Willie Winkie's World* (Garzanti, Milano 1974), o la *Presentazione* a M. Carreri, *Fotografie: scultura africana* (Mazzotta, Milano 1981), o, ancora, la *Prefazione* a G. Crepax, *Giro di vite* (Olympia press, Milano 1989).

¹² Feltrinelli, Milano 1957.

¹³ E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXV.

1.1. Il confronto con la Pop art

È il 1964 quando viene incaricato dalla Fabbri di redigere il testo di accompagnamento al fascicolo dedicato all'opera di Fernand Léger, nella serie dei "Maestri del colore"¹⁴, storica collana illustrata che riuscì a coniugare divulgazione e approfondimento critico sui principali interpreti dell'arte occidentale, dalle origini al Novecento. Due anni dopo quel testo, Tadini prepara anche il fascicolo su Max Ernst, raccogliendo in un testo articolato e organico molte considerazioni critiche accennate a più riprese sulle pagine di «Successo». Infatti, come si è già notato, all'artista tedesco, uno dei massimi esponenti del surrealismo europeo («un pittore che vive da protagonista in uno degli ambienti più incredibilmente vivi della storia dell'arte di oggi e di tutti i tempi»¹⁵), Tadini aveva dedicato diversi articoli, ripercorrendone la parabola e mettendone in evidenza l'attualità nel panorama contemporaneo: «ce ne possiamo rendere conto subito se prendiamo coscienza di un fatto elementare: quel "mondo di sogno" che c'è nella pittura di Max Ernst è sognato adesso, nei nostri anni»¹⁶. I due testi per i "Maestri del colore" rivelano la capacità di Tadini di farsi divulgatore di una materia complessa come la critica d'arte; una capacità che egli aveva maturato principalmente attraverso la lunghe e continue collaborazioni con le riviste, e in particolare durante quella più continuativa con «Successo». Ed è proprio su queste pagine che avviene, almeno a livello "scritto", l'incontro con quella che è la tendenza principale dell'arte internazionale a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, termine di confronto necessario per ogni artista o critico: la *pop art*.

Nata a metà degli anni Cinquanta, prima in Europa (in Inghilterra) e poi sbarcata negli Stati Uniti, la *pop art* si affermò rapidamente nel panorama dell'arte occidentale, recuperando una tensione verso la materia e l'oggetto che era già stata dell'Espressionismo astratto, ma aggiornandola alla nuova società del capitalismo avanzato e quindi ponendo al centro l'oggetto della vita quotidiana, in quanto prodotto della tecnica, definito dalla sua funzione nella dinamica del consumo.

¹⁴ La collana, uscita nell'arco di sette anni (tra il 1963 e il 1969), riscosse una grande fortuna di pubblico, tale da indurre l'editore a proporle una seconda edizione (con i medesimi titoli e testi) a distanza di una decina d'anni (1976-1978). Il successo, peraltro, non si limitò all'Italia, se si considera che la casa editrice francese Hachette acquisì i diritti di traduzione e riproduzione per l'intera serie, pubblicata anche oltralpe in due edizioni, 1966-1969 e 1977-1980.

¹⁵ E. Tadini, *Attualità di Max Ernst*, in «Successo», a. VIII, n., 8, agosto 1966, p. 107.

¹⁶ *Ibidem*.

In Europa, dove è ancora molto forte una tradizione culturale legata alle avanguardie di primo Novecento, la ricezione della *pop art* è inizialmente caratterizzata da uno scetticismo di fondo, dovuto al sospetto che dietro la fredda sublimazione delle merci e delle immagini della civiltà della comunicazione di massa propria delle opere di Andy Warhol, Claes Oldenburg o Roy Lichtenstein si nasconda in realtà il tentativo della società americana di estendere anche al campo della produzione estetica la propria egemonia culturale ed economica. Come chiarisce Carolina Carriero, «La Pop Art, infatti, non aderisce semplicemente al consumo ma crea il presupposto “mitico” per la sollecitazione del desiderio e della gratificazione dello spreco (che è poi ciò che la sorregge)»¹⁷. E non è un caso che, per la prima volta nella storia dell’arte, una nuova tendenza si affermi, prima ancora che nei circuiti degli artisti, dei critici e degli addetti ai lavori, al livello delle masse di spettatori e di “utenti” del sistema artistico, appagati dalla «immediata intelligibilità dell’oggetto dozzinale»¹⁸ al centro delle nuove opere d’arte.

La *pop art* si presenta, a tutta prima, come arte della pura immanenza, piegata com’è alla celebrazione dell’immagine e dell’istante in cui questa immagine si dà. Gli artisti accolgono nelle proprie composizioni figure e oggetti provenienti dalla cultura popolare (come specifica Tadini, «*pop* sta per *popular* e si riferisce ad un’arte che utilizza direttamente elementi del panorama visuale più quotidiano, oggetti d’uso comune, simboli della civiltà di massa»), che entrano a far parte dell’opera dotati di un sovra-senso (una connotazione) conferito loro dal «mito della popolarità»; un mito che, nel circuito chiuso che si viene a creare tra sistema artistico e sistema produttivo-comunicativo, risulterà accresciuto dalla nuova dimensione estetica che l’oggetto acquisisce e che potrà “rivendicare” nel momento del suo ritorno al contesto d’origine (dello spettacolo, della pubblicità, genericamente della comunicazione). Nascondendosi dietro l’apparente innocenza degli oggetti, la *pop art* mostra così la propria natura di produzione estetica capace di trasformare immagini già popolari in veri e propri idoli. Da questo punto di vista è normale che un artista come Tadini, immerso a quel tempo nelle riflessioni sulla nuova figurazione, sulla dimensione relazionista e narrativa di un’opera d’arte «di lungo periodo», che si fonda cioè sull’«esistenza di un nesso

¹⁷ C. Carriero, *Il consumo della Pop Art. Esibizione dell’oggetto e crisi dell’oggettivazione*, Jaca Book, Milano 2003, p. 53.

¹⁸ *Ivi*, p. 16.

organico fra passato, presente e futuro»¹⁹, rifiuti la nuova estetica *pop*, troppo appiattita nella sublimazione del presente inteso come tempo di un accadere effimero e al tempo stesso pronto a trascendere in una dimensione metafisica²⁰. Molto più interessanti, come si vedrà, gli appaiono gli esiti che il medesimo paradigma estetico produce in Inghilterra, dove artisti come Peter Blake, Patrick Caulfield, Richard Hamilton ed Eduardo Paolozzi si dimostrano più attenti alla dimensione stratificata, nel tempo e nello spazio, del presente. Una versione più sofisticata e intellettuale, che doveva piacere subito ai giovani artisti italiani, come ricorda anche Antonio del Guercio, sul catalogo di una mostra del 1977, intitolata *Quotidien, Histoire et Utopie*, che raccoglie molti protagonisti della nuova figurazione degli anni Sessanta (oltre a Tadini, Baj, Del Pezzo, Novelli, Adami, Recalcati),

Ce qui explique, par exemple, pourquoi plusieurs critiques d'art italiens (et non seulement ceux qui participaient aux activités du groupe « Le Pour et le Contre ») ont immédiatement souligné – dès les premières manifestations de l'art pop – l'intérêt particulier, et l'originalité européenne, des artistes pop anglais. [...] Le groupe en question contestait donc la thèse qui fut exprimée plus tard de façon tout à fait exemplaire par Robert Smithson, quand il déclara, à propos des *New Monuments* (1966), que le problème était de réduire la notion de temps au présent immédiat, « à la fraction de seconde »²¹.

Nondimeno, il confronto con la *pop art* d'oltreoceano si rende necessario, anche solo per la strategia invasiva con cui critici e artisti puntano al “mercato” europeo. Emblematica, in questo senso, risulta la Biennale di Venezia del 1964. Dopo che l'edizione del 1962 ha decretato il definitivo tramonto dell'Informale²², la XXXII edizione registra un fatto inedito, che rende esplicito il nuovo orientamento della ricerca estetica, anche in Europa. Secondo una pratica mai verificatasi prima, infatti, i galleristi Leo Castelli e Ileana Sonnabend, finanziatori della nuova arte *pop*, organizzano una

¹⁹ A. Del Guercio, *Undici artisti italiani*, cit., p. 14.

²⁰ A proposito del “misticismo” della *pop art*, Enrico Crispolti parla di «una feticizzazione quasi metafisica e metastorica di oggetti e simboli quotidiani» (*La Pop Art*, Fabbri, Milano 1966, p. 152), tratto questo che avvicinerrebbe l'arte *pop* all'informale; lo smarrimento e la crisi che quest'ultima aveva assunto esplicitamente come premessa estetica, sono camuffati dalla *pop art* dietro l'«ostinata volontà della sua “normalizzazione”» e attraverso la «formazione di nuovi “miti” rassicuranti»; cfr. C. Carriero, *Il consumo della Pop Art*, cit., p. 11.

²¹ A. del Guercio, *Quotidien, Histoire et Utopie*, catalogo della mostra (3-29 maggio 1977), Maison de la culture, Grenoble 1977.

²² E. Tadini, *La xxxi Biennale segna l'agonia dell'accademia informale*, in «Successo», a. IV, n. 7, luglio 1962, pp. 124-125

mostra collaterale, allestita nelle sale dell'ex-consolato americano, giustificandosi con l'elevato numero di artisti che avrebbero dovuto esporre (con opere di grande formato, peraltro) e che non avrebbero trovato posto nel padiglione americano della Biennale. L'episodio suscita grandi polemiche, che tuttavia non bastano a incrinare l'atteggiamento di sostanziale complicità degli organizzatori. La compagine statunitense dei "popartisti", arrivata a Venezia per ricordare a tutti che «il centro mondiale delle arti si è spostato oggi da Parigi a New York»²³, rientrerà in patria forte di una vittoria "morale" e *de facto*, con l'assegnazione del Gran Premio a Robert Rauschenberg²⁴. Di fronte a una simile "invasione", Tadini conserva tuttavia un atteggiamento equilibrato, mostrandosi più preoccupato di spiegare e commentare i caratteri di questa nuova estetica che di condannarne scandalizzato i metodi di promozione.

Dopo il violento pittoricismo dell'*action-painting*, l'arte americana sembra ora aver riscoperto, con la *pop art*, quella sconcertante attitudine a disporre degli oggetti che fu propria del dadaismo. Ma mentre il dadaismo agiva scandalizzando la visione comune, ponendola davanti ad una mitologia dell'inconsequenza e dell'ambiguità, i pittori americani di oggi sembra si dedichino ad una celebrazione lenta e un po' ottusa di quelli che sono i luoghi comuni della visione: anche se, come da Oldenburg (a rigore il "pop" più ortodosso), essi cercano di mettere insieme qualche incubo affaticato²⁵.

Come già emerge da queste rapide note, a sollecitare l'occhio critico di Tadini sono fondamentalmente due "illusioni" – una di ordine ideologico, una di carattere strutturale – che la *pop art* cerca di "vendere" al proprio pubblico e che giustificano un'elaborata e coerente contestazione del nuovo "mito", sviluppata in maniera particolarmente approfondita in occasione della seconda edizione di *Alternative Attuali* (1965). Da un lato Tadini sottolinea quella «celebrazione lenta e un po' ottusa» dei simboli della nuova civiltà occidentale, corrispondente alla pretesa sempre rivendicata dagli (e

²³ A.R. Solomon nel catalogo della XXXII Biennale internazionale d'arte, Venezia 1964, p. 275.

²⁴ Una complicità che indusse addirittura a sospettare un piano ordito dall'*intelligence* americana, interessata a "sollecitare" l'affermazione statunitense anche in campo artistico; come dichiara Giorgio Marconi in una lunga intervista concessa a Natalia Aspesi, «parlarono allora di pressioni della CIA attraverso l'USIS e gli addetti culturali americani affinché dalla Biennale partisse per il mondo la grande ondata della pop art statunitense, in modo che quella società già egemone imponesse anche la sua arte, che fino a quel momento era stata piuttosto snobbata in Europa»; G. Marconi in *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, a cura di D. Pertocoli, Skira, Milano 2004, p. XVI.

²⁵ E. Tadini, *Sincerità e finzione alla XXXII Biennale*, in «Successo», luglio 1964, a. VI, n. 7, p. 111.

riconosciuta agli) artisti *pop* di essere i «robusti cantori di una pagana e innocente carnalità avidamente protesa verso tutto ciò che è veramente e integralmente contemporaneo» (oppure, per dirla con le parole impiegate dal direttore del Jewish Museum di New York Alan R. Solomon alla Biennale 1964, «i Douglas Fairbanks della situazione», «i Kipling del nuovo impero»)²⁶. Il suo semplice porsi come simbolo e al tempo stesso specchio di un insieme di miti contemporanei (la velocità, la tecnologia, il consumo come nuovo diritto sociale, le immagini della civiltà massmediatica, con la loro seducente violenza, e tutto ciò che fa degli Stati Uniti l'orizzonte di una società proiettata verso un futuro spettacolare) sembra essere sufficiente a fare dell'arte *pop* la vera interprete della realtà presente, unica in grado di aprire nuove prospettive per il futuro; eppure, dietro l'«aspetto fresco, protervo, vigoroso e sicuro, che caratterizza la nuova arte americana e le conferisce autorevolezza, originalità e varietà»²⁷, dietro l'apparente innocenza con cui le immagini vengono riprodotte e riqualificate all'interno dell'opera d'arte, dietro l'apparente sovrapposizione tra oggetto quotidiano e oggetto estetico, si nasconde una preoccupata ricerca di significati metastorici e metafisici.

Partecipazione diretta a una realtà quotidiana? Apertura a una realtà quotidiana? Non sembra: se è vero che una delle operazioni fondamentali della *pop* consiste proprio nel dislocare gli oggetti e nel servirsene per rappresentare qualcos'altro, o meglio per alludere a qualcos'altro: per evocare, in una immagine scelta proprio perché ovvia, il valore «inimmaginabile» di una pura emozione, della pura libertà dello spirito al di là di ogni oggetto²⁸.

La superficiale semplicità del gesto estetico dell'arte *pop* rivela, a uno sguardo analitico, un'imprevedibile «ansia di misticismo», evidente anche nella sostituzione di un procedimento simbolico con uno allegorico, mirato cioè a trascendere il significato effettivo delle immagini e degli oggetti rappresentati.

Mi sembra che ciò che ci si rivela quando si considera a fondo il significato della più recente pittura americana non sia già l'aspetto della pura innocenza, o della feconda barbarie, o della felice contemporaneità rispetto al mondo delle cose e

²⁶ Cfr. E. Tadini in *Alternative attuali*, catalogo della mostra tenutasi a L'Aquila (7 agosto – 30 settembre 1965), a cura di E. Crispolti, Lerici, Milano 1965.

²⁷ A.R. Solomon nel catalogo della XXXII Biennale Venezia 1964, p. 276.

²⁸ E. Tadini, *Alternative attuali*, cit.

delle emozioni di oggi, ma piuttosto l'ansia, nel fondo addirittura disperata, di una libertà che non sia nelle cose e nella storia, ma al di là delle une e dell'altra. Non un bisogno di integrazione, ma una fuga²⁹.

Consapevole o irriflessa, un'improbabile ricerca di assoluto si rivela come il principale orientamento di un'arte che prova a fare i conti con l'invasione di oggetti e immagini che caratterizza la quotidianità occidentale: «Proprio mentre, in apparenza, un pittore *pop* sembra accettare integralmente la storia più quotidiana, egli in realtà sta scrollandone disperatamente le forme per vedere se gli riesce di farne uscire qualcosa – una scheggia, magari, di verità metastorica»³⁰.

Questa ricerca però non può avere un esito felice: le immagini che vengono recuperate all'opera d'arte sono infatti già state consumate dall'uso e risultano resistenti a qualsiasi tentativo di ermeneutica. Anche per questo sembra a Tadini che la *pop art* costruisca la propria fortuna (sia commerciale che critica) su un equivoco costitutivo, quello della sua figuratività ingannevole: «In fondo la *pop art* più tipica, con la sua ostentazione di oggetti “di vista comune” oltre che di uso comune (puramente o semplicemente ripresi, dipinti o riprodotti con varie tecniche) è molto più vicina all'arte non figurativa che l'ha preceduta di quanto si potrebbe pensare»³¹.

Quella che era l'informe e violenta materialità all'origine dell'arte informale, si è trasformata ora in un'oggettualità (quella del consumo) altrettanto violenta, e tuttavia seducente, perché definita, dotata di forma. Una forma che deriva agli oggetti dal loro contesto di origine e che non viene conferita dall'artista, che lavora quindi con materiali di seconda mano. «Lo hanno detto: loro vogliono semplicemente mostrare gli oggetti del nostro mondo, farceli vedere veramente. Ma il fatto è che un tipico pittore *pop* non agisce sulle immagini *dirette* della realtà (quali che siano, un paesaggio o un'automobile), ma riporta nel proprio mondo quasi esclusivamente le immagini *indirette*, quelle già definite in immagini». Alla significazione si sostituisce la designazione, dove il segno non indica un oggetto, ma la semplice rigidità di una formula pietrificata³². Mostrare, infatti, non significa costruire: «all'autentica

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ E. Tadini, *Processo alla pop-art*, in «Successo», marzo 1965, a. VII, n. 3, p. 91.

³² «Infinite persone adoperano parole e espressioni che, o non capiscono nemmeno più, o adoperano secondo il loro valore behavioristico di posizione, come simboli protettivi che si fissano tanto più tenacemente ai loro soggetti quanto meno si è ancora in grado di comprendere il loro significato linguistico»; cfr. T.W. Adorno, M. Horkheimer, *L'industria*

figurazione, in sostanza, si sostituisce la “riproduzione” di una figurazione estranea e artificiosa»³³.

E proprio su questo equivoco, su questo tentativo di spacciare per creazione un gesto che appartiene piuttosto all’ordine del riprodurre e del replicare, s’innesta il secondo pregiudizio nei confronti della *pop art*. Un pregiudizio strutturale, che riguarda l’assenza di quella dimensione del progetto, dell’intenzionalità, ma anche della mediazione tra materia e forma, che era centrale nella poetica dell’integralità teorizzata da Tadini e praticata già dagli artisti della nuova figurazione italiana. Il mostrare, infatti, non prevede un operare attivo sul corpo della realtà, bensì una semplice presa d’atto; nel mostrare non c’è spazio per la critica. E non a caso gli artisti *pop*, nell’impossibilità di rivendicare il nuovo significato rivelato nell’opera d’arte, potranno solo celebrare il proprio gesto ostensivo, facendolo passare per un atto effettivamente creativo.

Un pittore pop non “celebra” soltanto l’oggetto che ci mostra (sia esso un tubo di dentifricio o un fumetto riprodotto esattamente e ingigantito): celebra anche e soprattutto il valore vagamente demiurgico del suo gesto, che estrae quell’oggetto dal vortice dei rapporti comuni e lo isola nell’opera. E così, in un certo senso, non è tanto l’oggetto che noi “vediamo”, quanto il gesto dell’artista³⁴.

Nell’avanzare queste considerazioni Tadini ha in mente un modello ben preciso, che appare tanto più significativo per l’analisi critica quanto più avrebbe dovuto rappresentare, a tener fede alla vulgata genealogica della *pop art*, un punto di riferimento anche per la nuova arte, ovvero l’avanguardia dadaista e surrealista. Già cinquant’anni prima di Rauschenberg, infatti, artisti come Duchamp, Schwitters o Ernst avevano svelato le potenzialità estetiche delle tecniche del *montage* e del *collage*; tuttavia, la differenza nel modo di impiegare e, letteralmente, far funzionare queste due tecniche rappresentative rende la distanza tra le due pratiche artistiche incolmabile. Le parole impiegate da Tadini a proposito dei *collages* di Max Ernst sono, anche in questo contesto, sufficientemente chiare:

culturale. *Illuminismo come mistificazione di massa*, in Ei., *La dialettica dell’illuminismo* (1947), Einaudi, Torino 1966, pp. 178-179.

³³ E. Tadini, *Processo alla pop-art*, cit., p. 91.

³⁴ *Ibidem*.

L'oggetto-immagine è preso così com'è, dalla "realtà" in una riproduzione, ed è inserito a forza in un altro contesto, in cui è costretto ad agire per scopi diversi, completamente diversi, da quelli per cui era stato figuralmente concepito. Il percorso della metafora si accorcia, e si complica, incredibilmente: assistiamo a una specie di esperimento scientifico operato su una voluta accelerazione e mescolanza dei significati visivi, un esperimento portato avanti con tanta ostinazione che i significati finiscono per annullarsi: fino al punto che quel che resiste è soltanto una nuova struttura del possibile, il sistema di rappresentazione (il modulo estetico, se volete) che Lautréamont aveva profetizzato mezzo secolo prima, quando nei *Canti di Maldoror* – uno dei testi sacri di tutto il Surrealismo – aveva scritto la famosa frase: «Bello come il fortuito incontro, su un tavolo anatomico, di una macchina da cucire e di un ombrello». Gli schemi del bello imitati dalla esteriorità della natura saltano in aria: trionfano gli oggetti, trionfa una struttura inaudita di nuove relazioni³⁵.

Il *collage* d'avanguardia è metafora, crea un senso nuovo a partire da improbabili accostamenti, trascende i significati originari, plasma in qualche modo la materia, la ricrea, dà origine a figure nuove: e l'orinatoio duchampiano diventa davvero una fontana. Agli occhi di Tadini il *collage*, come il montaggio, è una tecnica adatta a realizzare un'arte «integrale», capace di aprire l'orizzonte a nuove possibilità di significazione. Tuttavia «La pittura americana non si è mai posta il problema di sviluppare, di portare avanti i temi di quella figurazione veramente nuova, impegnata in una nuova costituzione dell'immagine, che dal cubismo al surrealismo meno manieristico, da certo Léger a Picasso, ha portato a un'esperienza fondamentale l'arte d'avanguardia di questi cinquant'anni»³⁶. La *pop art* non riesce a trasformare il *collage* in metafora, tantomeno in allegoria. Si limita a riprodurre immagini e oggetti, a mostrarli de-contestualizzati, ma senza per questo riuscire a immetterli in nuovi contesti di senso. «La Pop interviene dunque a conti già fatti, proponendo un consumo estetico della realtà che nulla aggiunge e nulla toglie alla realtà medesima»³⁷.

Le immagini assemblate, o mostrate, entro la "cornice" dell'opera non sono inserite entro una struttura espressiva o rappresentativa, e non possono così originare nuovi campi di relazione. Come era stato anche per la neoavanguardia letteraria, al momento

³⁵ E. Tadini, "Il poeta è il veggente" (G. Heinrich Schubert), in Id., *Max Ernst*, Fabbri, Milano 1966.

³⁶ E. Tadini, *Alternative attuali*, cit.

³⁷ C. Carriero, *Il consumo della Pop Art*, cit., p. 55.

della decostruzione non segue quello della ricostruzione, della ricomposizione in forme e figure: da ciò non può che derivare una sublimazione dell'atto decostruttivo e una contemplazione misticheggiante dell'atto sterile di quella decostruzione. Come la materia pittorica per l'arte informale, per l'arte *pop* l'oggetto si carica di un valore suggestivo: la «svalutazione del suo *hic et nunc*», che secondo la teoria benjaminiana avrebbe sottratto all'opera d'arte la sua autenticità, si ribalta nel fascino nuovamente auratico di una riproducibilità infinita che, «attualizzando il prodotto», dà sfogo a quel «bisogno di impossessarsi dell'oggetto» di cui parlava lo stesso Benjamin³⁸. Si tratta di una pericolosa illusione, destinata a esaurirsi in se stessa; tuttavia, non per questo, essa perde la propria capacità di sedurre e irretire l'osservatore.

«L'oggetto è sospeso e come isolato dal contesto: la collocazione di una bibita o di una scatola di zuppa divora, nell'ostentazione della presenza, il tempo presente della consumazione»³⁹; contro ogni possibile apertura narrativa, l'immagine viene isolata, resa assoluta, pronta a diventare un'icona. Quei caratteri che Roland Barthes attribuiva al mito in quanto manifestazione di parola («*il mito è una parola*») si attagliano perfettamente al dominio estetico-spettacolare di quella che si può definire la «nuova mitologia *pop*»: «il mito non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, ma dal modo in cui lo proferisce»⁴⁰. Il feticcio si rivela così in tutta la sua autoreferenzialità.

Incapace di aprire nuovi orizzonti alla rappresentazione estetica della realtà, perché incapace di creare un effettivo rapporto dialettico con la realtà, per Tadini la *pop art* americana si associa a un'idea equivoca e pericolosa dell'arte, costretta dalle proprie stesse scelte («La volontaria scelta per un complesso di immagini già consumate dall'uso, e pertanto meno resistenti a quella strumentalizzazione che se ne vuol fare») a «degradare volutamente le ambizioni rappresentative del linguaggio»⁴¹, ovvero della tecnica stessa del fare artistico. Per questa strada l'arte si riduce a un dispositivo combinatorio e arbitrario, valido per «aggiornare il repertorio iconografico», per confermare quello che Adorno e Horkheimer chiamavano il «carattere pubblicitario della cultura»⁴², ma non certo adatto a rinnovare le potenzialità ermeneutiche del mondo circostante, ovvero ciò che nella concezione estetica di Tadini l'arte è chiamata a fare.

³⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2011, pp. 7-11.

³⁹ C. Carriero, *Il consumo della Pop Art*, cit., p. 26.

⁴⁰ R. Barthes, *Il mito, oggi*, in Id., *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino 1974, p. 191.

⁴¹ E. Tadini, *Alternative attuali*, cit.

⁴² «Tecnicamente ed economicamente réclame e industria culturale si fondono insieme»; cfr. T.W. Adorno, M. Horkheimer, *L'industria culturale* cit. p. 176.

1.2. L'apertura dello Studio Marconi

Il motivo per cui è importante insistere sulla posizione presa da Tadini di fronte all'affermazione della *pop art* risiede nel fatto che dai testi in cui motiva il suo sospetto nei confronti della nuova pittura americana è possibile da un lato trovare conferma delle direttrici della sua riflessione estetica precedente, vera e propria stella polare nell'orientare i suoi giudizi (come denota anche il vocabolario impiegato, dove ritornano ancora una volta termini come «integrale», «organico», «relazione», «racconto»), dall'altro individuare *e negativo* quelle che saranno le nuove linee della sua ricerca, che troveranno espressione pittorica proprio a partire dalla metà degli anni Sessanta. A quest'altezza temporale si colloca infatti quella che Quintavalle considera una vera e propria «svolta» nella pittura di Tadini⁴³. Una svolta che riguarda la trattazione dei materiali pittorici, la loro scomposizione e ricomposizione all'interno della tela, ma che per essere compresa correttamente deve essere letta nel quadro di un evento molto significativo per la biografia artistica di Tadini: l'apertura dello Studio Marconi.

Non era facile per l'ondata di giovani artisti esporre a Milano, dove le gallerie erano poche (adesso quasi tutte scomparse) e già legate a maestri affermati: un luogo per esporre era il premio San Fedele, aperto ai nuovi fermenti creativi. C'era inoltre Arturo Schwarz che si occupava di dadaisti e surrealisti e dei loro più giovani seguaci; e la Beatrice Monti della Galleria dell'Ariete che trattava giovani artisti americani e inglesi. Con loro iniziai ad avere occasioni di lavoro (per esempio un sottocontratto con Schwarz per Baj e Del Pezzo), e così pure con Carla Pellegrini della Galleria Milano, con Carlo Cardazzo del Naviglio e con Peppino Palazzoli della Galleria Blu. Stabili accordi con Adami, Romagnoni, Hsiao Chin; e rapporti con mercanti senza galleria quali Pino Gastaldelli, amico di Fontana, Scanavino, Dova e Bergolli. A Torino frequentavo la Galleria Notizie di Luciano Pistoij e la Galleria Il Punto dove organizzai mostre di Baj e degli altri giovani di cui mi occupavo⁴⁴.

⁴³ Cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXVII.

⁴⁴ G. Marconi in *Autobiografia di una galleria*, cit., p. IX-XI.

Giorgio Marconi è ancora un semplice mercante d'arte, che ha ereditato dal padre il laboratorio da cui escono "le cornici più belle di Milano"⁴⁵, quando decide di mettere a frutto una decennale esperienza di organizzazione di mostre e di promozione degli artisti emergenti del panorama italiano (i giovani erano più convenienti dei "grandi maestri", che «volevano in cambio di una loro opera troppe cornici»⁴⁶) e di creare quello che da anni mancava al capoluogo lombardo: «un punto di riferimento, di scambio, di incontro tra artisti, collezionisti, nuovi appassionati, critici, intellettuali, e quella nuova classe curiosa, esibizionista e assetata di novità che si stava formando nella Milano borghese e professionale»⁴⁷. Nasce così lo Studio Marconi.

Nel "giro" del gallerista milanese ci sono Valerio Adami, Enrico Baj, Bepi Romagnoni, Mario Schifano, Lucio Del Pezzo e naturalmente Emilio Tadini, che è il più grande del gruppo (Marconi compreso) ed è l'unico testimone della generazione del Giamaica e degli "anni difficili". Per questi artisti, interpreti di un importante rinnovamento della pittura italiana, che a partire dalla nascita della Nuova Figurazione si rivolgeva con attenzione critica a tutte le avanguardie dell'arte internazionale, l'impegno di Marconi rappresenta innanzitutto un importante sostegno economico, indispensabile per una qualsiasi ricerca che voglia dirsi libera da condizionamenti esteriori, oltre che un concreto appoggio per inserirsi e affermarsi nei circuiti artistici nazionali e non solo. L'idea di una galleria come centro di aggregazione e riflessione per un ristretto numero di artisti che espongono, ma che contribuiscono anche alla programmazione, marca inoltre il senso della sperimentazione e della ricerca a cui lo Studio (nome scelto rispetto al più consueto "galleria" proprio per sottolineare questa differenza)⁴⁸ si sarebbe sempre dedicato, senza seguire mode o ideologie, ma preoccupandosi piuttosto di individuare le voci più significative per raccontare le trasformazioni della società.

Si incontravano tutti i giorni, a mezzogiorno, in cinque o sei, a chiacchierare, e così venivano le idee: erano loro a consigliare Marconi su cosa andare a vedere, quali artisti potevano andare bene per la giovane galleria. Parlavano d'arte, ma pure di quel che stava capitando in politica, nel sociale, con le prime ribellioni

⁴⁵ Cfr. D.A., *Elogio di Egisto Marconi*, in «Domus», ottobre 1944.

⁴⁶ G. Marconi in *Autobiografia di una galleria*, cit., p. IX.

⁴⁷ *Ivi*, p. XI.

⁴⁸ Come testimoniato dallo stesso Marconi, fu proprio Tadini a scegliere il nome "studio": «Il vero titolista delle mostre era Tadini. Fu lui anche a suggerire il nome della galleria: Studio Marconi. Studio era qualcosa di diverso da galleria, voleva indicare un luogo dove non solo si esponeva, ma anche, appunto, si studiava, si progettava, si accoglieva la gente per discutere»; cfr. G. Marconi in *Ivi*, p. XV.

studentesche e i primi cortei e la nuova sensazione che bisognava partecipare, capire, anche schierarsi come artisti⁴⁹.

Sono, in effetti, anni di grande inquietudine sociale e politica; la transizione dal “miracolo economico” alla cosiddetta «congiuntura»⁵⁰ scorre parallela ad avvenimenti che, nati dall'altra parte dell'oceano, sono destinati a propagarsi e riflettersi anche in Europa e in Italia. Con l'inizio dei bombardamenti americani in Vietnam, nel 1964, cominciano anche, nell'università di Berkeley, le prime occupazioni degli studenti che rivendicano la «libertà di parola»; la protesta antimperialista condotta dalle generazioni più giovani si estende rapidamente all'Europa e arriva così in Italia, dove, tra il 1966 e il 1967, si verificano i primi episodi di contestazione giovanile. Non si tratta semplicemente di un'ondata di proteste mossa da una “controcultura” pacifista e desiderosa di “liberare” i costumi, bensì di una ribellione generazionale più profonda, che impone la necessità di ripensare la concezione dell'autorità, così come i contenuti del sapere e i modi della loro trasmissione nelle istituzioni deputate. A questa protesta, inoltre, si lega presto, in un connubio non sempre privo di conflittualità, anche quella della classe operaia, condotta nelle fabbriche in nome di istanze simili a quelle rivendicate dagli studenti (egualitarismo, funzione delle deleghe sindacali, nascita di nuove forme organizzative)⁵¹.

Se, sul fronte politico, a fiancheggiare questi due “movimenti” sono la sinistra istituzionale e i neonati gruppi della sinistra extra-parlamentare, sul fronte culturale, molti sono gli intellettuali che avvertono l'importanza del momento storico-politico e intervengono attivamente nel dibattito, in quello che, con Bruno Pischetta, si può definire «l'ultimo e più vero rimbalzo di prestigio di cui il ceto umanista italiano abbia potuto compiacersi»⁵²; da Pier Paolo Pasolini, con le sue contraddittorie prese di posizione nei confronti dei giovani del Movimento studentesco, a Nanni Balestrini, che come direttore di «Quindici» pubblica i principali documenti prodotti dall'occupazione dell'Università di Torino e come militante di «Potere operaio» con *Vogliamo tutto* (1971) dà voce alle istanze di quanti, nelle fabbriche come nelle università, cercano di ribellarsi a un potere autoritario e repressivo. Anche il versante artistico esprime la crisi

⁴⁹ N. Aspesi in *Ivi*, p. xv.

⁵⁰ Cfr. G. Crainz, *L'Italia fra «miracolo» e «congiuntura»*, in Id., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003, pp. 3-30.

⁵¹ Cfr. *Ivi*, p. 243.

⁵² B. Pischetta, *Scrittori polemisti: Pasolini Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 17.

del sistema capitalistico avanzato e la necessità di un'azione politica di protesta e cambiamento: tra i centri più attivi si distingue Torino, dove intorno a Germano Celant si riuniscono gli artisti dell'Arte Povera, come Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto e Pino Pascali. Fatto artistico e fatto politico sembrano marciare nella stessa direzione, e talora il primo sembra aprire la strada al secondo.

È quanto rivelano alcuni interventi di un'inchiesta condotta alla fine del 1988 su «Flash Art» da Gabriele Perretta⁵³, che interroga artisti (Kounellis, Pascali, Pistoletto, Boetti, Gilardi, Mauri, Merz, Pisani), critici (Bonito Oliva, Menna) e galleristi (Sargentini) a proposito del rapporto tra avanguardia artistica e avanguardia politica alla fine degli anni Sessanta. Ne dà conferma, per esempio, la posizione espressa da Maurizio Calvesi, che pure non manca di sottolineare le contraddizioni che una simile alleanza ha prodotto:

In sostanza gli avvenimenti che danno vita all'arte di quegli anni iniziano qualche anno prima. L'Arte Povera è del '67. Col '68 si raggiunge il culmine di quell'arte e di quella ricerca inaugurata dall'Informale. Fino al 1967 l'arte italiana, come in Europa tutto è molto attivo, vive di una forte dirompenza. Mentre invece è proprio il '68 politico la tomba delle avanguardie, del clima che c'era nel '67 [...] Il '68, appunto, non solo ha assimilato molte regole delle avanguardie stesse, perché ha esplicitato questo obiettivo socio-politico che le avanguardie in qualche modo avevano, ma in modo molto indiretto ne ha consumato la forza⁵⁴.

Rispetto ad altri centri, a Milano le cose vanno diversamente, dando corpo ai sospetti espressi nella stessa occasione da Alighiero Boetti:

Tutte queste cose politiche io le ho viste in modo distaccato, senza critica. Ma in fondo neanche gli altri sono stati mai coinvolti minimamente. In fondo, se tu pensi agli artisti che sono stati coinvolti dal '68, sono gli artisti integrati al massimo nel sistema e che invece nel '68 occuparono la Triennale. Ma chi erano? Enzo Mari, che poi fa le pentole per le industrie, o Arnaldo Pomodoro⁵⁵.

⁵³ Cfr. *L'arte, gli artisti e il '68*, a cura di G. Perretta, in «Flash Art», n. 147, dicembre 1988-gennaio 1989, pp. 66-73.

⁵⁴ M. Calvesi in *Ivi*, p. 73.

⁵⁵ A. Boetti in *Ivi*, p. 69.

Sono, questi, i cortocircuiti di una partecipazione attiva che, in tempi di comunicazione di massa, non vanno mai disgiunti da una maliziosa pratica di autopromozione. E nella scelta di Emilio Tadini sembra esserci anche la consapevolezza di tutto ciò. Egli è intellettuale e artista attento al contesto in cui si muove, tuttavia, da quando nel 1956 ha deciso di buttare la tessera del PCI, scosso dalla posizione del partito di fronte ai fatti d'Ungheria, ha optato per un impegno limitato ai confini del campo artistico⁵⁶. Pur non mancando mai di far presente la propria posizione sui fatti dell'attualità nazionale e internazionale, e pur non mettendo mai in discussione la propria opzione decisa per una politica progressista ed egualitaria, sceglie di non impegnarsi in prima persona nel momento delle contestazioni più dure, lasciando ad altri colleghi il compito di farsi portavoce e di "nobilitare" quella che Balestrini e Moroni chiamarono «la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale»⁵⁷. All'interno del gruppo dello Studio Marconi le posizioni sono diverse: c'è chi non crede che l'arte possa prescindere da una dimensione politica dichiaratamente espressa⁵⁸ (se non attraverso una pratica ideologicamente schierata, almeno per mezzo di un impegno attivo dell'artista nella società) e chi invece, anticipando una tendenza che si farà norma sul finire del decennio successivo, s'insedia spontaneamente all'interno del paradigma della separazione dei campi, dove all'«autonomia del politico»⁵⁹ si affianca un'analogha pretesa di autonomia della dimensione filosofico-artistica⁶⁰. Anche per questa divergenza di prospettive le discussioni allo Studio Marconi risultano sempre particolarmente vivaci. Tuttavia, anche a costo di rimanere ai margini del discorso politico-culturale di più stretta attualità⁶¹, Tadini preferisce rivolgere all'attività creativa tutti i propri sforzi, riflettendo

⁵⁶ Nonostante il gesto forte di buttare la tessera del partito nel 1956 – gesto che lo accomuna a tanti intellettuali dell'epoca –, Tadini non mancherà di ribadire a più riprese il proprio supporto elettorale al PCI; come nel 1976 quando, in occasione delle elezioni politiche, dalle colonne dell'«Unità», insieme ad altri esponenti del mondo intellettuale, chiamò al voto per il Partito Comunista, guidato all'epoca da Enrico Berlinguer; cfr. *Il mondo della cultura con il PCI*, in «l'Unità», 17 giugno 1976, p. 3.

⁵⁷ Cfr. N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, SugarCo Edizioni, Milano 1988, p. 7.

⁵⁸ Si pensi all'attività di Enrico Baj, dal *Manifesto della pittura nucleare* (1952) a *I funerali dell'anarchico Pinelli* (1972) passando per le serie dei *Generali* e delle *Parate* degli anni Sessanta, lungo un percorso che, con le parole di Gillo Dorfles, si divide «tra impegno e ironia»; cfr. G. Dorfles, *Una vita tra impegno e ironia*, in *Enrico Baj. Opere 1951-2003*, a cura di M. Corgnati, Skira, Milano 2003, pp. 13-14.

⁵⁹ Cfr. M. Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, Torino 1966.

⁶⁰ Come testimonia Fabio Sargentini, che pure fu gallerista e non artista: «Io, però, alle manifestazioni di piazza non andavo. Ero a favore, ma non andavo. Ho sempre creduto a un primato dell'arte sulla politica»; cfr. *L'arte, gli artisti e il '68*, cit., p. 72. Per una tematizzazione più generale del movimento di reflusso del fatto artistico-letterario dal campo dell'impegno politico e sociale, cfr. anche *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di A. Afrifo, E. Zinato, Carocci, Roma 2011.

⁶¹ Quando con *L'opera* Tadini scriverà in forma di romanzo il proprio *pamphlet* sul Sessantotto e sulle sue conseguenze nel vasto mondo della cultura, i tempi saranno ormai cambiati e la sua parola cadrà nel vuoto, lasciando indifferenti quanti già da alcuni anni si erano rivolti a un nuovo corso politico-sociale, e irritando (per via del tono ferocemente

“dall’interno” le trasformazioni sociali e dell’immaginario che gli avvenimenti di quegli anni stavano comportando. Così, a partire dal 1965, il suo unico “impegno” fuori dal laboratorio di via Jommelli 24 è quello quotidiano all’interno dello Studio Marconi.

Tadini viene presentato a Giorgio Marconi da Romagnoni e Adami⁶², che già stanno lavorando con il futuro gallerista al progetto dello Studio. L’intesa è immediata e così l’11 novembre 1965, all’inaugurazione della prima mostra dello Studio Marconi, accanto alle tele di Adami, Schifano e Del Pezzo ci sono anche quelle di Tadini. Per la sua carriera di pittore si tratta di un momento di eccezionale importanza: «L’incontro con Marconi è stato importante: si è impegnato, ha acquistato delle tele, mi ha dato grande fiducia in me stesso, nella mia capacità di fare, da professionista, il lavoro di pittore»⁶³. La priorità già idealmente assegnata da Tadini al lavoro artistico trova così una conferma “esterna” nell’investimento economico e culturale fatto da Marconi sulla sua opera, passata e, soprattutto, a venire. Una scelta che si rivelerà vincente, visto che nel giro di pochi anni lo Studio Marconi diventa uno dei centri gravitazionali del *milieu* artistico e intellettuale italiano, arrivando a segnare, con la sua attività di sperimentazione e di promozione dell’arte italiana e internazionale, la storia della ricerca artistica a Milano tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta.

Le tele esposte in occasione della prima mostra dello Studio Marconi fanno parte del già citato ciclo delle *Vacanze inquiete*. Un ciclo che, insieme a quello intitolato *La famiglia irrealista d’Europa*, mostra le prime evoluzioni nella pittura di Tadini. Infatti, se, come dice lo stesso Tadini⁶⁴, la sua storia di pittore va fatta cominciare con il ciclo della *Vita di Voltaire* (1967-1968), le tele del biennio 1965-1966 pongono le premesse di quel lavoro, mostrando un radicale scarto rispetto a quanto dipinto fino a qualche anno prima. In questi due cicli, a cui si possono aggiungere anche le serie *Il giardino freddo* e *Il posto dei bambini* (entrambe del 1966), le figure si fanno più definite e nette, per quanto ancora in bilico tra una natura antropomorfa e un’altra più ambigua; a rendere riconoscibile la loro funzione nella tela è tuttavia la natura dinamica della composizione

parodico) quanti invece si ritenevano ancora depositari di quelle battaglie e di quelle istanze di trasformazione “creativa”, che pure con il passare del tempo avevano cambiato forme.

⁶² Ha detto Adami: «Credo di essere stato anche tra i primi a vedere un suo quadro. Lo scoprii in un angolo di una stanzetta, un abbaino, lo studio all’ultimo piano di casa. Gli chiesi chi l’avesse dipinto. Mi rispose che era stato lui. Lo presentai al gallerista Marconi, perché gli facesse un contratto»; cfr. V. Adami in O. Pivetta, *Adami e Tadini: lo scopo dell’amicizia*, in «l’Unità», 25 settembre 2004, p. 27.

⁶³ E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXV.

⁶⁴ Cfr. *Ibidem*.

di cui sono parte. Il disegno acquista una capacità narrativa che le opere degli esordi riuscivano solo ad accennare e che qui si dispiega nella fitta rete di linee che congiungono i differenti elementi in azione nella tavola; i manichini si animano e mimano movimenti umani. Intorno a essi, poi, compaiono degli oggetti riconoscibili: oltre al ricorrente bersaglio di dechirichiana memoria, si iniziano a intravedere bandiere, cappelli, ombrelloni, bibite, bikini e altri beni di consumo che hanno cominciato a popolare la vita nella nuova Italia del *boom* economico. Sono i simboli di una nuova civiltà, che nasce dai venti di guerra della precedente, non ancora del tutto sparita dall'ispirazione di Tadini (dopo che in *Saggio sul nazismo* vi aveva dedicato un'intera rappresentazione). Carri e vessilli sono disegnati a fianco di radioline e occhiali da sole: in mezzo le figure di uomini in cerca di qualcosa che dia loro una forma, rappresentanti di una trasformazione che è cominciata ma non sa ancora dove né come si concluderà.

La civiltà contemporanea del nuovo capitalismo occidentale fa così il proprio ingresso nella pittura di Tadini, che individua nella vacanza "inquieta" uno dei primi luoghi di manifestazione di questo ordine nuovo dell'essere e dell'apparire: già nel titolo risuonano gli echi di tutti quei critici della modernità che proprio nelle "ferie" vedranno la ritualizzazione emblematica di un più ampio processo di organizzazione del tempo libero, che produce una «cultura del *loisir*»⁶⁵ e i relativi bisogni, tipici di un benessere "borghese" ormai alla portata delle masse⁶⁶. Tadini sottopone queste nuove «mitologie»⁶⁷ a uno sguardo a un tempo critico e affascinato. Sulla sua interpretazione dei cambiamenti in corso nella società e nell'immaginario, hanno sicuramente un'influenza notevole i filosofi dalla Scuola di Francoforte, Adorno e Horkheimer su tutti, con i loro studi sul consumo estetico e sull'inconcepibile convergenza di arte e divertimento in quella formula unica e «falsa» che è l'«industria culturale»⁶⁸: i nuovi media, e in particolare il «sistema» costituito da televisione, radio e giornali, contribuiscono all'instaurazione di un nuovo regime, fondato sulla ripetizione e sull'apparenza, sulla priorità dell'immagine rispetto alla presenza delle cose e sull'alienazione indotta in maniera subliminale dai nuovi beni di consumo della società

⁶⁵ Cfr. E. Morin, *Lo spirito del tempo* (1962), Meltemi, Roma 2002, pp. 95-106.

⁶⁶ Si tratta di una trasformazione di ampia portata, che rinnova le abitudini sociali e culturali perché ne rinnova la base ideologica ed etica. Sempre in relazione al mito delle "vacanze", Morin sintetizza il processo di mutamento con una formula icastica ed efficace: «Dalla vacanza dei grandi valori, nasce il valore delle grandi vacanze»; cfr. *Ivi*, p. 105.

⁶⁷ R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit.

⁶⁸ Cfr. T.W. Adorno, M. Horkheimer, *L'industria culturale*, cit.

di massa⁶⁹. Il mondo materiale diventa il terreno di proiezione di una realtà prodotta sugli schermi e sulle copertine delle riviste, che espone così l'uomo ai potenti condizionamenti di una cultura che assume sempre più le fattezze della pubblicità⁷⁰. D'altra parte, però, anche il pensiero di un marxista eterodosso come Walter Benjamin seduce Tadini, che indugia sui simboli di questa nuova civiltà scorgendovi, in qualche modo, la loro natura caduca, di vestigia di un mondo che contiene già in sé l'orizzonte della propria dissoluzione. Fin da queste tele si definiscono, infatti, le linee di quella «poetica archeologica» che caratterizzerà le opere degli anni Settanta, nelle quali la filosofia benjaminiana si farà centrale.

Lungo questo orizzonte Tadini conduce la sua pittura, che sembra così recuperare, in maniera apparentemente contraddittoria, alcuni caratteri tipici della tanto vituperata *pop art*: la ripetizione identica, o con minime varianti, delle medesime figure polimorfe, da una tela all'altra, da un ciclo all'altro, mimando in maniera non meccanica (perché manuale, «artigianale»⁷¹) quella riproduzione seriale tipica dell'arte *pop* – con relativa smaterializzazione dell'oggetto nell'immagine – e che sarà centrale anche in lavori di poco successivi, come *L'uomo dell'organizzazione* (1968) o *Circuito chiuso* (1969-1970); il ricorso a una tecnica esecutiva ripresa dalla sfera della *poster art*, della pubblicità e del design grafico, vera e propria «dichiarazione contro l'esclusività della tradizione delle belle arti»⁷²; la presenza «emblematica» degli oggetti della nuova civiltà capitalistica, disposti sulla tela secondo modalità di assemblaggio che sembrano rispondere a un ordine decostruttivo di ogni logica strutturale, eredità di un'ispirazione dadaista che Tadini condivide con i principali interpreti della nuova pittura americana.

A ben guardare, una simile coincidenza di caratteri si dimostra tale solo a un livello superficiale, rivelando invece, a uno sguardo più attento, una distanza sostanziale, che risiede nella differente funzione affidata da Tadini a quei medesimi procedimenti rappresentativi. Più che la *pop art* americana, allora, in questo caso bisognerà chiamare a testimoniare come modello e termine di confronto le sue varianti inglesi «più

⁶⁹ «Divertirsi significa essere d'accordo. L'*amusement* è possibile solo in quanto si isola e si ottunde dalla totalità del processo sociale, e rinuncia assurdamente – fin dall'inizio – alla pretesa ineluttabile di ogni opera, anche della più insignificante: quella di riflettere, nella sua limitazione, il tutto. Divertirsi significa ogni volta: non doverci pensare, dimenticare il dolore anche là dove viene mostrato. Alla sua base è l'impotenza. [...] La liberazione promessa dall'*amusement* è quella del pensiero come negazione»; cfr. *Ivi*. P. 156.

⁷⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 172-181.

⁷¹ Con questo termine Martina Corgnati definisce un carattere tipico della *pop* di Enrico Baj, ma più in generale di quella «milanese»; cfr. M. Corgnati, *Baj da ieri a domani*, in *Enrico Baj. Opere 1951-2003*, cit., p. 40.

⁷² M. Livingstone, *Traduzioni dagli inglesi: l'avventura di Tadini nel pop*, in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, cit.; poi in *Emilio Tadini 1960-1985*, cit., p. 140.

introspettive e personali, a volte intellettuali, politiche e critiche»⁷³, che, come si è già accennato, riscuotevano decisamente più attenzione tra le nuove generazioni di artisti italiani.

E, d'altra parte, è proprio Giorgio Marconi con il suo Studio a giocare un ruolo centrale in questo confronto tra le nuove correnti della pittura italiana e la versione inglese della *pop art*. Nel giugno del 1966, la mostra intitolata *Robert Fraser at Marconi* segna il primo episodio della lunga fortuna della *pop* inglese in Italia: l'esposizione riguarda Peter Blake, Derek Boshier, Patrick Caulfield, Richard Hamilton ed Eduardo Paolozzi. Pochi mesi prima, a marzo, era stato David Hockney a essere ospitato da Marconi per una mostra personale. Da quell'anno fino al 1972, a più riprese saranno esposti a Milano⁷⁴ gli artisti legati alla Robert Fraser Gallery di Londra, centro di aggregazione di quello che, al netto della resistenza all'etichettatura mostrato dai suoi stessi esponenti, può essere considerato il "movimento" *pop* inglese⁷⁵. Sono gli artisti "di" Marconi, che hanno viaggiato e conoscono quindi da vicino i nuovi movimenti dell'arte internazionale, a suggerirgli di portare in Italia i fondatori della *pop art*, contribuendo così alla già ampia risonanza che il lavoro di quegli artisti stava cominciando a riscuotere in Italia. Dall'Inghilterra infatti proveniva la prima declinazione dell'appellativo "pop", coniato nel corso delle sedute dell'Independent Group (Hamilton, Paolozzi), e associato a una serie di oggetti e materiali di origine americana. Americano d'altra parte era l'orizzonte delle rappresentazioni di questo gruppo come di quello composto dagli allievi del Royal Art College di Londra (Hockney, Boshier, Caulfield, l'americano Kitaj); ma non tanto per l'espressione di un senso di minorità nei confronti dell'egemonia commerciale ed economica statunitense, quanto piuttosto per il ruolo di avanguardia che la sua cultura popolare rivestiva nei confronti della più estesa civiltà occidentale. A partire da questo sguardo a distanza, tuttavia, era possibile ad artisti come Paolozzi, Hockney o Hamilton mettere in luce, oltre che il mito delle nuove merci del «sistema culturale», anche «le contraddizioni, la seduzione e gli eccessi»⁷⁶ di quell'epoca. Benché le sue teorizzazioni e anche i suoi lavori siano stati riconosciuti

⁷³ *Ivi*, p. 139.

⁷⁴ Per quanto riguarda lo Studio Marconi, si instaurò una sorta di "rapporto elettivo" con Richard Hamilton, confermato da quattro esposizioni personali, nel novembre 1968, nel dicembre 1969 (*Cosmetic Studies*), nel gennaio 1971 (*Laboratorio 3*) e infine nel dicembre 1972. Altre gallerie milanesi si impegnarono in questo lavoro di promozione della nuova pittura inglese, tra le quali si possono ricordare la Galleria Milano di Carla Pellegrini e la Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti.

⁷⁵ Cfr. W. Guadagnini, M. Livingstone, *Prefazione, a Pop Art UK. British Pop Art 1956-1972*, a cura di W. Guadagnini, M. Livingstone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 15.

⁷⁶ M. Livingstone, *Panorama della pop art inglese*, in *Ivi*, cit., p. 20.

come pionieristici solo a seguito dell'affermazione della *pop art* in terra americana, è proprio a Richard Hamilton che va il merito di aver realizzato, nel 1956, «l'incunabolo della pop art planetaria»⁷⁷, il collage *Cos'è che rende le nostre case così diverse, così attraenti? (Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?)*, dove erano già condensati immagini e temi che sarebbero stati poi esplorati dalla *pop* inglese e americana. Lui, Paolozzi e i giovani artisti del Royal College (la maggior parte dei quali compie i propri capolavori prima ancora di aver finito l'accademia) sono affascinati dall'idea di «fare arte cogliendo tutti gli stilemi popolari, raccontando la merce godibile e asfissiante della nostra quotidianità»⁷⁸, ma, diversamente dai colleghi americani, decidono di adottare una postura critica, per quanto celata dietro gli accenti dell'umorismo e della satira. Un forte senso della tradizione artistica, che dalle avanguardie risale fino all'Ottocento e alla pittura antica; il rifiuto di una neutralità celebrativa di fronte alle manifestazioni del presente; l'intenzione di far reagire i nuovi linguaggi della società dei consumi con l'idioma della pittura, dando vita così a complesse stratificazioni linguistiche e di immagini; l'investimento su un rigoroso formalismo della composizione e dello stile; la capacità di piegare a un uso critico e parodico tecniche pittoriche derivate da quei *media* che sono anche oggetto della rappresentazione: tutti questi caratteri rendono la *pop art* inglese l'espressione di un movimento consapevole del valore del proprio contributo, artistico e ideologico, nel panorama della nuova civiltà occidentale, come testimonia anche l'attento lavoro di elaborazione teorica che ha spesso accompagnato l'opera creativa⁷⁹. Un'elaborazione teorica che viene completamente azzerata nel suo trasferimento oltreoceano e che, al contrario, rappresenta un ulteriore elemento di interesse agli occhi degli artisti italiani, che, come sostiene Giorgio Marconi, sono «più ironici, più colti, più letterati»⁸⁰.

Se Mario Schifano è il tramite materiale tra la ricerca pittorica inglese e le sperimentazioni della Nuova Figurazione italiana⁸¹, è Adami quello che riesce a rielaborarne meglio gli spunti, appropriandosi del linguaggio pubblicitario e dei fumetti

⁷⁷ W. Guadagnini, *Coincidenze*, in *Ivi*, cit., p. 31.

⁷⁸ G. Marconi in *Autobiografia di una galleria*, cit., p. XVI.

⁷⁹ Ancora una volta è Richard Hamilton a fare da apripista con i saggi contenuti in *Collected works. 1953-1982* (Thames and Hudson, London 1982), dove si trova anche la celebre definizione «Pop Art is: popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business».

⁸⁰ G. Marconi in *Autobiografia di una galleria*, cit., p. XI.

⁸¹ «Robert [Fraser] era amico di Schifano e come nella migliore tradizione frequentava Roma, la città più bella d'Italia, non certo Milano. Lì, da Schifano – con cui allora avevo un contratto in esclusiva – ho incontrato Fraser, nel 1964-65»; cfr. G. Marconi in L.M. Barbero, *Episode 1: giovani artisti inglesi a Milano. Dialoghi con Carla Pellegrini e Giorgio Marconi*, in *Pop Art UK*, cit., p.45.

per realizzare una pittura “di disegno”, in cui il tratteggio delle linee crea nuove figure e costruisce nuove associazioni⁸². Tadini, invece, sembra inizialmente più distante dalle composizioni degli artisti inglesi. Infatti, nonostante sia indiscutibile il riferimento al medesimo orizzonte simbolico e iconico, le tele di questi anni rivelano ancora un forte attaccamento alle tradizionali forme della pittura, che, rispetto alla meccanica collagistica, assegnano un ruolo di primo piano alla manualità autoriale e mantengono ancora a debita distanza il linguaggio dell’arte da quello della comunicazione di massa (più vicino in questo ai primi lavori di Hockney). Tuttavia Tadini è affascinato dalle potenzialità estetiche e soprattutto semantiche che gli artisti *pop* riescono ad attivare attraverso il recupero dei materiali grezzi della comunicazione quotidiana. La sua curiosità di critico e di pittore si rivolge all’impiego distinto che la *pop* inglese riesce a fare dell’ormai “tradizionale” tecnica del *collage*, radicalmente più feconda rispetto alla pratica piattamente ostensiva adottata dai colleghi americani. Rispetto alla velocità e alla superficialità della pittura di questi ultimi, negli artisti inglesi Tadini riscontra una decisiva e convincente predilezione per «un approccio più discorsivo, basato sulla frammentazione della composizione in diversi punti significativi, che richiedono una percezione sequenziale, distribuita lungo un certo arco di tempo»⁸³.

La vicinanza poetica e ideologica che egli riscontra rispetto agli inglesi viene in qualche modo ratificata nel 1974, quando lo Studio Marconi ospita una mostra collettiva dedicata alla *Ripetizione differente*, dove il curatore Renato Barilli inserisce le opere di Tadini nella sezione “Livello iconico” insieme a quelle di Richard Hamilton (oltre ad Adami, Arroyo, Baj e Nespolo)⁸⁴. Per Barilli, infatti, la sfida del “rinnovare rifacendosi alla tradizione” viene assunta da questi artisti a livello delle immagini, delle figure, che vengono riprese e ripetute dalla storia dell’arte ma secondo un procedimento differenziale, che consente di distinguere imitato e imitatore: «il rapporto di rivisitazione del grande museo del passato, ovvero il compiere un altro giro, si configura in gran parte come un sognare la storia universale, vale a dire, come un rapido scorrere le immagini memorizzate, ma spostandole e condensandole». Che si tratti dei “simboli”

⁸² La prima mostra personale di Adami allo Studio Marconi (realizzata nel 1966, in collaborazione con la Galleria Schwartz) si intitolava appunto *Pictures with connexions/Immagini con associazioni/Images avec associations*.

⁸³ M. Livingstone, *Traduzioni dagli inglesi*, cit., p. 139. Come segnala lo stesso Livingstone, tra gli inglesi, è l’americano Ronald B. Kitaj l’artista con cui si riscontrano, rispetto a Tadini, le analogie più significative, «non solo al livello superficiale dello stile, ma anche per le fonti storico-artistiche e i referenti culturali, i temi politici, l’enfasi sulla frammentazione, la complessità spaziale, il rapporto con le convenzioni cinematografiche, le allusioni e i modelli letterari (Elio e Pound innanzitutto) e, infine, l’esplorazione della narrativa»; cfr. *Ivi*, pp. 139-140.

⁸⁴ Cfr. *La ripetizione differente*, a cura di R. Barilli, Studio Marconi, Milano 1974.

della nuova società della comunicazione o delle tracce iconiche di una tradizione artistica, la *pop art* inglese – e Tadini nella medesima scia – opera attraverso un meccanismo di messa a distanza e ricontestualizzazione, che permette agli oggetti rappresentati di acquisire nuovi e inaspettati significati. Le opere di Hamilton, di Phillips o di Kitaj rivelano l'intenzione chiara di creare nuove modalità di significazione; l'opera d'arte ha ancora il compito di rappresentare una realtà in mutamento e per farlo ricorre a un «magazzino di immagini degne, tutte e in pari grado, di approdare sulla tela e, al contempo, tutte costringenti a trovare un linguaggio adatto all'espressione di questa complessità»⁸⁵.

Complessità, come organicità o integralità, è parola chiave nel vocabolario dell'estetica tadiniana, soprattutto quando legata a una trattazione del reale che invece l'arte americana semplifica, schematizza, rende superficiale, contribuendo, come scriveva Barthes, all'«esposizione decorativa dell'“ovvio”», all'«abuso ideologico» che si trova nascosto nella presunta «naturalità di cui la stampa, l'arte, il senso comune rivestono una realtà che per essere quella in cui viviamo non è meno perfettamente storica»⁸⁶. Ed è proprio la diversa declinazione della tecnica del *collage* a decretare la differente funzionalità, rispetto all'elaborazione artistica di Tadini, delle due poetiche *pop*:

Non è, dunque, nella tecnica che va ricercato il senso profondo di questo operare e della sua importanza, quanto nell'ideologia, nella poetica sottintesa al suo utilizzo. Il collage è, in effetti, l'esemplare punto di equilibrio tra la presa d'atto della realtà e il suo stravolgimento, induce a reinventare la realtà, presuppone un atteggiamento riflessivo sull'immagine, non il suo acritico assorbimento. Qui si trova, probabilmente, il reale punto di scarto tra la *pop art* inglese e quella americana: là dove Warhol, Lichtenstein and Co. estrapolano un frammento della realtà o dell'immagine e lo isolano sulla tela, in genere attraverso un procedimento di ingrandimento, gli inglesi elaborano l'immagine ponendola in dialogo con altre immagini, dando vita a un racconto, che può assumere i toni più diversi, ma che comunque presuppone una complessa strategia di visione, tanto dell'opera quanto della realtà a cui essa si riferisce⁸⁷.

⁸⁵ W. Guadagnini, *Coincidenze*, in *Pop Art UK*, cit., p. 33.

⁸⁶ R. Barthes, *Premessa a Id., Miti d'oggi*, cit., p. IX.

⁸⁷ W. Guadagnini, *Coincidenze*, in *Pop Art UK*, cit., p. 33.

Proprio la dimensione del racconto si dà per Tadini come irrinunciabile *pendant* della decostruzione che ogni opera d'arte deve operare rispetto alle consuete modalità di rappresentazione della realtà. Si tratta della già affrontata dialettica tra avanguardia e sperimentalismo: far seguire allo smantellamento dei linguaggi frusti e inerti della comunicazione quotidiana un momento di nuova "costruzione" significa fare dell'arte, pittorica o letteraria, un gesto attivo, un'azione trasformativa nei confronti della realtà. È una condizione irrinunciabile del fare artistico, l'unica, peraltro, che giustifichi l'assenza dai contesti pubblici dell'*engagement* politico e sociale. Condotta in questi termini, infatti, la pittura, com'era anche per molti artisti della *pop* inglese, diventa critica del presente attraverso la critica delle sue immagini, e anche una sua rifondazione ideologica attraverso le capacità figurative proprie dell'arte.

Si tratta di un orientamento che Tadini aveva già rivelato dichiarando la propria predilezione per avanguardie come il cubismo e il surrealismo, che avevano saputo dare una nuova struttura alle figure precedentemente fatte a pezzi. Gli stessi presupposti sono alla base della sua lingua pittorica, le cui matrici, non a caso, sono così definite da Quintavalle: «un certo dada che ha reinventata la scomposizione delle forme e la scoperta surrealista delle "macchine" del naturale, la scoperta del mondo come una struttura e la dissociazione fra costruzione narrativa dei singoli pezzi e sistema globale»⁸⁸. Il frammento non viene isolato e mostrato, la sua individuale forza iconica lascia spazio alle relazioni con il «sistema globale» che, anche nel momento della decostruzione, rappresenta l'unico contesto in grado di dare senso alle figure. Si motiva così la passione di Tadini per artisti come Ernst o Schwitters o Beckmann, capaci di "citare" simboli e segni della civiltà contemporanea invece che per confermarne il discorso, suadente ed egemonico, per rivoluzionarne il senso, scoprendo nuovi significati, prodotti dalle possibilità di relazione che ciascuno porta in sé. Un lavoro possibile solo attraverso una messa a distanza della mallarmeana «*langue de la tribu*», che dev'essere posta in discussione e interpretata. Tra presentazione e rappresentazione, i due momenti della percezione del reale propri della fenomenologia husserliana, deve intervenire questo straniamento che consenta di vedere ogni cosa per come è veramente, e non per la catena di rapporti paradigmatici e sintagmatici in cui è abitualmente inserita.

⁸⁸ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXVIII.

Saper costruire nuovi racconti a partire dalla narrazione dominante: è questa l'istanza che Tadini presenta alla sua arte come a quella degli artisti che prende a modello. Così Max Beckmann: «un pittore che mi ha preso per la sua capacità di costruire le sue macchine allegoriche partendo da una realtà che aveva attorno così forte»⁸⁹. D'altra parte, come suggerisce Quintavalle, a giustificare la preferenza di Tadini per l'artista tedesco, poi autoesiliatosi negli Stati Uniti, rispetto ai contemporanei esponenti della *Neue Sachlichkeit* come Grosz o Dix, è la ricerca di «una dissociazione e riassociazione dei frammenti dell'immagine», allo scopo di proporre «da una parte una visione apparentemente realistica, dall'altra e in sostanza un'invenzione onirica del mondo»⁹⁰. Per Kurt Schwitters il discorso è tutto sommato simile, con l'aggiunta che la sua opera mostra un'originalità e un'attualità difficilmente replicabili dalle *pop art* contemporanee, che s'ispirano al suo concetto di *Merzbau* per i propri *collage*.

Schwitters lavora, per anni e anni, a opere costituite da un aggregato di ciò che resta di oggetti dai quali la civiltà dei consumi ha spremuto tutto quanto poteva servirle – pezzi di carta stracciata, frammenti di stoffa o di legno, vecchi biglietti del tram – ma da quei rifiuti, da quei residui, Schwitters riesce a recuperare un altro valore, determinato da nuove relazioni costitutive in una serie di nuovi significati⁹¹.

Tadini saprà recuperare l'immagine di questi “aggregati” di *objets trouvés* nei propri romanzi successivi, associandoli a personaggi di collezionisti folli, ossessionati dalla convinzione che in ogni minimo oggetto sia riposto allegoricamente il senso di un'epoca o della Storia intera. Quel che conta qui sottolineare, tuttavia, è lo sguardo con cui Schwitters osserva e assembla gli scarti della società; uno sguardo che, nelle parole di Tadini, trova affinità con quello che di lì a pochi anni Italo Calvino chiamerà *Lo sguardo dell'archeologo*. Il discorso calviniano è apparentemente distante dall'orizzonte che qui si sta tratteggiando: la società evocata nel suo breve testo non è quella dei cartelloni pubblicitari, delle *pin-up* e di tutti gli altri «miti conduttori delle aspirazioni private della collettività» indagati da Edgar Morin come agenti di una «colonizzazione» dell'anima umana⁹², ma piuttosto quella dell'«esplosione della metropoli», della «fine dell'eurocentrismo», del rifiuto del racconto della Storia da parte

⁸⁹ E. Tadini in *Ivi*, p. XLII.

⁹⁰ *Ivi*, p. XLIII.

⁹¹ E. Tadini, *I rifiuti della società*, in «Successo», maggio 1964, a. VI, n. 5, p. 113.

⁹² Cfr. E. Morin, *Lo spirito del tempo* cit.

degli esclusi; una società in cui «tutti i parametri, le categorie, le antitesi che erano serviti per immaginare e classificare e progettare il mondo sono in discussione»⁹³. L'istanza d'ordine su cui si apre il suo intervento è motivata da una moltiplicazione dispersiva degli orizzonti di senso, che è cosa diversa dalla necessità in più contesti avvertita da Tadini di rinnovare un codice linguistico ritenuto incapace di significare e spiegare le trasformazioni del presente. Tuttavia la strategia proposta da Calvino trova interessanti punti di corrispondenza con il progetto tadiniano di mettere a distanza, scomporre e poi riassemblare secondo nuovi parametri di senso. Proprio associando l'immagine del *Merzbau* schwitteriano a quella dello scavo archeologico calviniano si riescono a intuire le analogie: «Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che s'aspettava di trovare lì: suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto»⁹⁴. Indicare e descrivere sono i compiti privilegiati rispetto allo spiegare; non perché questo non sia necessario, bensì perché dalla semplice "estrazione" degli oggetti è possibile produrre l'«estranazione del senso», che non corrisponde all'assolutizzazione della presenza immanente del singolo dato, ma, al contrario, alla sua considerazione all'interno di un sapere che si mostra nel suo «estendersi orizzontale», nella sua «spinta tendenziale a rendere conto di tutti i modelli di rappresentazione e di comunicazione»⁹⁵. Per quanto algebrico, il metodo prospettato da Calvino non si dimostra meno relazionale di quello che ha in mente Tadini, aperto com'è al campo delle infinite possibilità di rapporti che legano ogni dato al suo contesto.

Una significativa distanza risiede semmai nella specifica costruzione a cui un simile metodo dà origine: quella che per Calvino sarà una struttura articolata secondo i principi del calcolo combinatorio, di una logica matematica stringente e meccanica, nell'opera tadiniana assumerà invece la forma di un modello narrativo. Come si è già visto in precedenza, la vocazione a una pittura di racconto era un carattere comune a molti degli artisti inclusi sotto l'etichetta della Nuova Figurazione. In questione non era la possibilità di dare alla pittura una nuova forza mimetica ma, al contrario, come segnala Roberto Sanesi in un lungo articolo pubblicato sul bollettino dello Studio Marconi, di

⁹³ I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., p. 325.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 325-326.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 326.

conciare un linguaggio che declini questo racconto nello specifico *medium* dell'arte: «Il problema è di linguaggio. La direzione è verso la *semeiosis*, non più verso la *mimesis*. E il linguaggio non è un utensile da traduzione. Per questo non è innocente»⁹⁶. Lungi da una banale enfattizzazione del *côté* narrativo che qualsiasi pittura può rivendicare, il discorso di Sanesi, che coinvolge direttamente anche l'opera di Tadini, si concentra, richiamando un concetto di chiara origine fenomenologica, sull'«atto intenzionale», che deve orientare il progetto compositivo dell'artista: «il visibile della pittura, per pretendersi narrazione, dovrà caricarsi di una precisa intenzionalità»⁹⁷.

Nel corso degli anni Emilio Tadini troverà diverse soluzioni strutturali ed estetiche per dare forma alla «traccia del racconto»: nelle tele della metà degli anni Sessanta, ancora influenzate da una figurazione “metafisica”, la narrazione è composta dai movimenti che le figure e gli oggetti sembrano suggerire, definendo così un tracciato di linee che corrispondono ad altrettanti rapporti tra gli elementi⁹⁸; con il ciclo della *Vita di Voltaire* si apre un periodo in cui l'orizzonte *pop* si fa più esplicito (a partire dall'impiego stabile dei colori acrilici, la cui violenza traslucida rievoca direttamente i toni del linguaggio dei fumetti e delle riviste) e la dimensione narrativa si esplicita nelle vere e proprie “scene” che le singole tele rappresentano, laddove, come scrive ancora Sanesi, «una *mise en image* [viene] tradotta in *mise en récit*»⁹⁹; infine, nelle opere realizzate a partire dalla metà dei Settanta (da *Magasins Réunis* a *Disordine in corpo classico*), il racconto viene assunto come matrice organizzativa di un universo esplosivo, i cui elementi sono residui, segni e proiezioni di un mondo fatto di cose e di persone, che il disegno si incarica di ricostruire procedendo «per addizioni e divaricazioni e ricomposizioni»¹⁰⁰. Una pittura che, in tutte le sue successive declinazioni, lascia la narrazione aperta alle inferenze dello spettatore-lettore, senza per questo lasciarsi attrarre dalle lusinghe della semiosi infinita e dell'indifferenza del senso, ma conservando sempre quel principio

⁹⁶ R. Sanesi, *La traccia del racconto*, Studio Marconi, n. 1-2, 26 gennaio 1978, p. 37.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Scrive Tadini a proposito di questo periodo: «Un tempo dipingevo quadri dal colore diradato, contro un fondo fatto con bianco freddo e un'ombra di azzurro dentro che mi dava questo spazio astratto che era definito solo dalla relazione fra figure e oggetti che vi apparivano dentro. Allora diventava molto importante la collocazione delle cose, la distanza, la relazione fra le cose diventava quella che dava lo spazio fondamentale del quadro»; E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XLII.

⁹⁹ R. Sanesi, *La traccia del racconto*, cit., p. 41.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 40.

metariflessivo, proprio di ogni arte sperimentale, che consente di considerare la materia rappresentata e, al tempo stesso, il linguaggio adottato per rappresentarla¹⁰¹.

1.3. Scoperta della psicanalisi e filosofia nietzschiana

Nel corso degli anni, l'opera di Tadini dimostra una profonda coerenza; l'ipotesi del «realismo integrale», avanzata per la prima volta nelle pagine del catalogo di *Possibilità di relazione*, rivela, anche alla distanza, una fecondità notevole. L'idea di pervenire a un'esplorazione della complessità del reale attraverso un rigore formale capace di non smarrire mai il senso della distinzione tra la realtà e il linguaggio necessario a rappresentarla – e anzi in grado di instaurare con la propria materia una relazione dialettica, aperta e disponibile a variare in misura dell'evolversi dei rapporti tra oggetti e strumenti – rimane la linea guida nella sua pittura. E non solo nella sua. Quando nel 1970 viene organizzata a Ferrara una mostra collettiva per celebrare i dieci anni da *Possibilità di relazione* e dalle nuove prospettive che quell'esposizione aveva dischiuso, tra i critici chiamati a presentare la nuova esposizione, Roberto Sanesi sottolinea proprio la continuità e la vitalità che quel progetto estetico ha dimostrato, nel corso dell'intero decennio, nell'opera degli artisti che vi erano stati presentati, rivelatisi poi tra le voci più interessanti del panorama italiano: «in questo caso, rileggere [la mostra a dieci anni di distanza] ha significato verifica inattesa, dove ciò che suona estraneo può essere la semplice accentuazione, poi perduta e mutata, di un tic stilistico. Non la sostanza»¹⁰². Le parole d'ordine di quella mostra – «oggettivazione», «racconto», «organicità», «personaggi progettanti» – si sono dimostrate efficaci a descrivere quella sintesi «che non perdesse nulla delle sue componenti» che era stata al centro degli esperimenti artistici di quegli anni. Tuttavia, se è vero che, in artisti come Adami, Aricò, Pozzati, si era conservata intatta la tensione verso una rappresentazione che traducesse in forma “leggibile” una realtà in continua trasformazione nelle sue relazioni fondanti, è vero anche, come sottolinea Enrico Crispolti nel suo intervento, che da quella convergenza si

¹⁰¹ Si tratta, infatti, di un «racconto di segni, di scrittura allusa e contraffatta, dove è lo strumento (non strumento) del discorso ad essere privilegiato, con qualche indifferenza nei confronti di un significare chiuso e definitivo. Racconto di immagini (segni, parole, “figure”), ogni frammento smembrato e ricomposto per la ricostituzione, si direbbe fondazione, di un discorso globale, dinamico, funzionante soprattutto per concetti, ovvero sia oggetti di linguaggio»; cfr. *Ivi*, p. 37. Anche Antonio del Guercio sottolinea il medesimo carattere nell'arte di Tadini: «Per lui, analisi del sistema dei segni e ragioni storico-sociali, e culturali, della crisi di tali sistemi, sono contestuali: e il figurare, il dipingere, il fare immagini, diventano una sorta di ragionamento globale, cioè uno strumento di verifica, e al tempo stesso una coagulazione esemplare»; cfr. A. Del Guercio, *Undici artisti italiani*, cit., p. 27.

¹⁰² R. Sanesi in *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, catalogo della mostra tenutasi presso il Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti di Ferrara (8 novembre – 8 dicembre 1970), Siaca, Ferrara 1970.

sono ramificati poi percorsi differenti, che hanno approfondito, sviluppato e anche superato quel nucleo di riflessioni comuni, incentrate sul vocabolario del relazionismo di Paci¹⁰³.

È questo il caso anche di Emilio Tadini, che pure nella mostra del 1960 non aveva esposto, ma che nel corso del decennio è diventato pittore e si è confrontato “praticamente” con quei principi estetici che lui stesso, in qualità di critico e teorico, aveva contribuito a definire e che avevano caratterizzato l’orientamento della Nuova Figurazione. In particolare, le tele con cui la sua pittura giunge a esiti di riconosciuta maturità mostrano una significativa riconsiderazione dei presupposti fenomenologici che avevano retto la sua prima ispirazione; che era stata d’altra parte, innanzitutto, un’ispirazione letteraria. Quel principio compositivo che aveva orientato la costruzione di *Le armi l’amore* attraverso i complementari meccanismi proiettivi e retroattivi della memoria soggettiva, viene sottoposto a una graduale ma decisiva trasformazione nelle tele di questi anni. Osservata alla luce delle nuove letture che intervengono ad arricchire la riflessione di Tadini, la nozione dell’organicità del reale come orizzonte dell’opera d’arte viene rivisitata, dando origine a una svolta conseguente a livello di pratica rappresentativa.

Anche per Tadini il testo scritto per il catalogo di *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo* è l’occasione adatta per ripensare al percorso compiuto nel corso del decennio e per considerare le nuove prospettive che si sono aperte e che impongono un aggiornamento del concetto stesso di «realismo integrale»:

Alla fine del testo per *Possibilità di relazione*, parlavo di «realismo integrale», di «integrale oggettivazione». Se ora dovessi riprendere e precisare il discorso su questo particolare argomento penso che prima di tutto cercherei di utilizzare quello che dice Freud (in *Totem e tabù*) sul «principio di plurideterminazione» che agisce nel campo degli atti e delle strutture psichiche. Non sto assolutamente cercando di stabilire una analogia semplicistica fra la dimensione dell’arte e quella del sogno. Penso piuttosto che ci si potrebbe riferire alla «capacità» che la struttura – figurale – di un sogno ha di sottoporci e di corrispondere alla stessa molteplicità di quelle determinazioni. (Del resto, Freud, nella *Interpretazione dei sogni*, ha compiuto una

¹⁰³ Crispolti arriva addirittura a sostenere che, a distanza di soli dieci anni, «risult[a] incomprensibile il senso centrale della mostra del ’60 e dunque la validità del suo essere portavoce di esperienze che opereranno internamente, come forze di struttura culturale, nel decennio successivo»; E. Crispolti, *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, cit.

analisi dei «mezzi di rappresentazione del sogno» – di quella che potremmo definire l’elaborazione formale dei sogni – che mi sembra veramente utile per una analoga indagine sui procedimenti delle arti figurative in genere. Ed è proprio alle arti figurative che lo stesso Freud fa continui riferimenti in quel punto).

È la coscienza di quel principio di plurideterminazione, dice Freud, che porta a mettere fuori causa la “mentalità letterale”¹⁰⁴.

Secondo un percorso di “scoperta” che non fu solo suo¹⁰⁵, Tadini assume presto la psicanalisi freudiana, e in particolare tutti quei lavori che fanno da corollario all’*Interpretazione dei sogni*, come nuovo termine di riferimento. Come osservato anche da Francesco Orlando¹⁰⁶ e Mario Lavagetto¹⁰⁷, l’analisi del sogno del paziente rivela la natura linguistica e testuale del lavoro psicanalitico, consistente nella comprensione e nell’interpretazione di un vero e proprio codice rappresentativo, per la definizione del quale vengono impiegati strumenti analoghi a quelli della rappresentazione artistica. È probabilmente attraverso la mediazione della linguistica strutturale di de Saussure, scoperta in questi stessi anni¹⁰⁸, che Tadini si avvicina alla psicanalisi. La condensazione e lo spostamento, procedimenti primari nella costruzione del sogno¹⁰⁹, corrispondono, come mostrerà anche Lacan¹¹⁰ sulla scorta di Jakobson¹¹¹, alle figure della metafora e della metonimia, che nella costruzione del discorso dell’inconscio

¹⁰⁴ E. Tadini in *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, cit.

¹⁰⁵ Si legga, ad esempio, quanto dice Giuliano Gramigna a proposito degli anni tra il 1962 e il 1964, a indicare un passaggio comune a molti intellettuali italiani, che cominciano a guardare oltreconfine e a campi di ricerca eterogenei: «Freud è stata l’altra vera e più importante via di Damasco della mia vita, poi è entrato in gioco Lacan, che mi ha sconvolto totalmente»; cfr. G. Gramigna in P. Di Stefano, *Introduzione a Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, a cura di P. Di Stefano, Bruno Mondadori, Milano 2013. p. XVIII.

¹⁰⁶ «Credo infatti che lo studioso di letteratura abbia pur sempre infinitamente di più da imparare ne *L’interpretazione dei sogni* che in tutto quanto è stato scritto da Freud sull’arte»; cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 9.

¹⁰⁷ Mario Lavagetto prende in esame il resoconto del paziente in cura psicanalitica considerandolo come un «romanzo» (più precisamente, sulla scorta di Emilio Garroni e Armando Ferrari, «romanzo psicanalitico»), prodotto di una stratificazione di racconti su cui si esercita la «cooperazione testuale» tra autore (paziente) e ascoltatore (medico); cfr. *Il resoconto analitico*, in Id., *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, pp. 193-257.

¹⁰⁸ Cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXV.

¹⁰⁹ «Spostamento e condensazione sono i due artefici, alla cui attività noi possiamo principalmente attribuire la configurazione del sogno»; cfr. S. Freud, *L’interpretazione dei sogni* (1899), in Id., *Opere*, vol. 3, *L’interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 284.

¹¹⁰ «La *Verdichtung*, o *condensazione*: cioè la struttura di sovrapposizione dei significanti in cui prende campo la *metafora*, e il cui nome, condensando in sé la *Dichtung*, indica la connaturalità di questo meccanismo con la poesia, fino al punto di includere la funzione propriamente tradizionale di quest’ultima. / La *Verschiebung*, *spostamento*: cioè, più vicino al termine tedesco, il viraggio della significazione dimostrato dalla *metonimia* e che, fin dalla sua apparizione in Freud, è presentato come il mezzo dell’inconscio più adatto a eludere la censura»; cfr. J. Lacan, *L’istanza della lettera nell’inconscio o della ragione dopo Freud* (1957), in Id., *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino 2002, p. 506.

¹¹¹ Cfr. R. Jakobson, *Two Poles of Language and Two Types of Aphasic Disturbance*, in R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, The Hague 1956, pp. 115-133.

operano lungo i due assi sintagmatico e paradigmatico elaborati dalla teoria saussuriana¹¹².

In virtù di questa immediata affinità Tadini individua nella disciplina analitica un punto di riferimento per la progettazione di un'arte capace di raggiungere la profondità del reale; una profondità che assume inevitabilmente i caratteri dell'inconscio. Il richiamo a *Totem e tabù*, in questo senso, non è fortuito, ma anzi si rivela necessario: a Tadini non interessa un'arte che esplori e raffiguri meandri e rimossi di un'esperienza psichica individuale – sia dell'artista o di qualcun altro poco importa. La costruzione figurale dell'inconscio è tanto più interessante quanto più l'inconscio si rivela un sostrato di processi e complessi psichici collettivi. Come scrive Freud: «Noi procediamo comunque dall'ipotesi di una psiche collettiva nella quale i processi psichici si compiono come nella vita psichica individuale»¹¹³. Oppure per dirla con Paul Ricoeur, uno dei più attenti esegeti del testo freudiano al di fuori del ristretto dominio psicanalitico, il quale pone in stretta relazione il campo individuale del sogno con quello collettivo della “cultura”:

Quel che il sogno incontra come lingua sedimentata, come lingua fruita, come «simbolo» nel senso preciso e perfino ristretto che Freud assegna a questa parola, è, nello psichismo dell'individuo, la traccia di quel grande sogno desto dei popoli che si chiama folklore e mitologia¹¹⁴.

Il sogno è la traccia di quei grandi “sogni della veglia” che sono il folklore e la mitologia (non solo in senso antico) dei popoli, così come, nella prospettiva tadiniana, l'opera d'arte è la «traccia del racconto» di quell'integrale esperienza umana che è la realtà. Tadini ritrova nell'analisi della psiche, individuale e collettiva, quei principi ordinativi (i procedimenti figurali, gli archetipi junghiani) che risultano funzionali anche al discorso dell'arte. Non a caso, secondo una lunga tradizione di ermeneutica psicanalitica, il “mascheramento” della verità dell'inconscio che opererebbe nel sogno

¹¹² L'asse sintagmatico, che presiede alle manifestazioni della *parole*, è quello lungo il quale le parole formano tra loro, «in virtù del loro concatenarsi, dei rapporti fondati sul carattere lineare della lingua, che esclude la possibilità di pronunciare due elementi alla volta»; l'asse paradigmatico è invece quello che associa, nel campo della memoria, «le parole offrenti qualche cosa di comune», attingendo dal repertorio della *langue*; cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale* (1916), Laterza, Bari-Roma 1967, p. 149.

¹¹³ S. Freud, *Totem e tabù* (1913), in Id., *Opere*, vol. 7, *Totem e tabù e altri scritti (1912-1914)*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 160.

¹¹⁴ P. Ricoeur, *Della interpretazione: saggio su Freud* (1965), il Saggiatore, Milano 1966, p. 183.

rappresenta un modello per quelle altre forme di mascheramento, in cui l'arte compare accanto alla morale e alla religione¹¹⁵.

L'importanza del nuovo riferimento psicanalitico, che saprà presto arricchirsi anche degli studi di Jung, Lacan e Winnicott, non è tuttavia esaurita da questo nuovo principio strutturale fornito dal modello dell'interpretazione dei sogni. L'apertura all'orizzonte psicanalitico conduce anche a quella che dev'essere considerata come una vera e propria svolta epistemologica nella riflessione di Tadini¹¹⁶, che lo porta a trovare delle nuove coordinate di pensiero all'interno di quella che proprio Paul Ricoeur ha definito la «scuola del sospetto», linea ermeneutica composta da Freud, Nietzsche e Marx, fondatori di una «nouvelle possibilité d'interprétation» incardinata su una costante tensione «smascherante» nei confronti di una verità che si rivela, in realtà, «maschera» dell'interpretazione¹¹⁷.

Nietzsche e Freud (con Marx posto decisamente in secondo piano) sono d'altra parte i termini di confronto ineludibili di un più ampio «aggiornamento culturale» che Tadini compie nel corso degli anni Sessanta e Settanta. Tuttavia, se l'opera dello psicanalista costituisce un riferimento sempre dichiarato nei testi di Tadini, la riflessione del filosofo esercita la sua influenza prevalentemente a partire da uno studio profondo e accurato, ma che solo sporadicamente viene citato in maniera esplicita. L'ipotesi di una frequentazione sistematica del testo nietzschiano, condotta nel privato del proprio studio, trova conferma in una serie di taccuini dalla datazione complessivamente incerta, ma che ricostruiscono indicativamente alcuni percorsi di ricerca del decennio dei Settanta. Qui Tadini raccoglie appunti di lettura, citazioni d'interi passi tratti dai testi che ha in consultazione, ma anche schizzi e campioni per la pittura. Documenti inediti, questi taccuini offrono uno spaccato significativo degli orizzonti di ricerca dell'autore nel corso di questi anni; ma soprattutto costituiscono un repertorio d'importanza capitale per dare un appoggio teorico concreto all'interpretazione della sua opera critica, poetica e artistica. Fornirne una notizia dettagliata allora, oltre che un esercizio di perizia filologica che consente di portare uno sguardo all'interno del laboratorio dell'autore, rappresenta un atto necessario anche a livello esegetico, utile a

¹¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 185.

¹¹⁶ Lui stesso, in un'intervista rilasciata a Elio Grazioli nel 1984, rivendicherà il non sempre riconosciuto valore filosofico della ricerca di determinate branche della psicanalisi; cfr. E. Grazioli, *Emilio Tadini, the Fairy Tale of Painting*, in «Flash Art», n. 116, 1984.

¹¹⁷ Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud*, in *Nietzsche*, Atti del convegno di Royaumont (4-8 luglio 1964), Editions de Minuit, Paris 1967, p. 190.

illuminare le modalità di lavoro dell'artista nel momento in cui si fa studioso (e studioso in grado di leggere dal francese e dall'inglese senza problemi) e soprattutto la vastità dei suoi interessi, decisamente eterogenei, eppure mai incoerenti.

Si tratta di un fondo costituito da 24 quaderni ad anelli, di dimensioni e consistenza variabili; la numerazione con cui sono stati catalogati, di mano dello stesso Tadini, non segue criteri precisi, né presenta alcun carattere di organicità: cinque quaderni non sono marcati da alcuna sigla, e due di questi si distinguono per il diverso formato; due sono intitolati "Artaud"; i restanti 17 seguono una numerazione associata a una lettera dell'alfabeto, fatta eccezione per un taccuino siglato solo da un 4. Per quanto riguarda le serie numerate, si osserva una certa coerenza tra i taccuini marcati dalla stessa lettera: i quaderni M e P, tre in tutto, riportano solo disegni, schizzi e ritagli di giornale, utilizzati probabilmente da Tadini come campionario per le prove pittoriche; le serie L e V, numericamente più corpose – tre quaderni la prima, dieci la seconda –, riportano appunti di lettura, citazioni, riflessioni (sempre associate a rimandi ad altri testi), intervallate talora da disegni e schizzi, a segnalare la costante compresenza tra riflessione teorica, scrittura creativa e ispirazione pittorica. Questi quaderni contengono talora sezioni tematiche esplicitamente marcate, e dedicate o ad alcune figure di pensatori e teorici o a opere specifiche; altre volte mostrano una coerenza tematica che tuttavia non viene segnalata da alcun indicatore e che si apre, anche per questo, ad apporti scritti disparati.

Sostanzialmente dello stesso genere sono anche i taccuini non numerati: i tre che presentano lo stesso formato di quelli numerati contengono appunti di lettura, con una certa frequenza di rimandi a cicli di tele in corso di preparazione oppure già realizzate da parte di Tadini; i due taccuini di formato diverso, distinguibili anche per la copertina a fiori (rispetto al cuoio marrone degli altri quaderni) mostrano invece una maggiore coerenza tematica, essendo intitolati l'uno a Heidegger e l'altro a "Costruire per abitare". I due quaderni intitolati ad Artaud contengono appunti, ritagli, prove di disegno e riflessioni legate all'intellettuale francese (convergenti, peraltro, in un progetto poi non realizzato dedicato alla "Faccia di Artaud"). Il quaderno 4, infine, come si vedrà, contiene il progetto per una scrittura, teatrale o romanzesca, intitolata "Il diurno".

Dal punto di vista tematico, in questi taccuini, come si è anticipato, trovano spazio richiami a differenti campi del sapere, fatti convergere da Tadini entro i confini dei propri personalissimi interessi di ricerca. Aiutandosi con riferimenti letterari classici – tra i quali spiccano per frequenza Kafka, Shakespeare e Breton –, Tadini si muove con coerenza e perizia tra epistemologia (Popper, Bachelard) e filosofia heideggeriana, pensiero negativo (Vattimo, Cacciari) e *French Theory* (Derrida, l'*Anti-Œdipe* di Deleuze e Guattari), psicanalisi (dall'ortodossia freudiana agli archetipi junghiani) e antropologia (il Lévy Bruhl della *Mythologie primitive*, tradotto in Italia nel 1973), estetica e filosofia analitica. In particolare, poi, c'è un ristretto nucleo di autori e testi che trova approfondito sviluppo sulle pagine dei taccuini. Per quanto riguarda il dominio dell'epistemologia, disciplina che chiama in causa lo statuto stesso della conoscenza e dalla quale sembrano provenire molte delle interrogazioni che Tadini rivolge anche agli altri campi d'indagine, il riferimento più ricorrente è quello di Gaston Bachelard. Al volume *Epistémologie* (una raccolta di testi scelti e curati da Dominique Lecourt, pubblicata nel 1971) è dedicata una lunga sezione del taccuino 5L, mentre altre opere del filosofo francese sono citate in maniera sparsa, da *Essai sur la connaissance approchée* (1928) a *La philosophie du non* (1940). In questi testi trova elaborazione quella riflessione sul rapporto tra la conoscenza e gli opposti poli della Natura e della Cultura vera costante di questi quaderni, che riceve interessanti declinazioni anche nelle numerose sezioni dedicate alla filosofia heideggeriana.

Oltre ai numerosi riferimenti ai testi di Heidegger, infatti, presenti in quasi tutti i taccuini, un intero quaderno (uno dei due a fiori, come si è detto) è riservato interamente al pensiero del filosofo tedesco, da *Essere e tempo* ai saggi di *Sentieri interrotti*, e alle interpretazioni che nei decenni successivi ne sono state date – come l'*Introduzione a Heidegger* di Vattimo. La vastità del pensiero heideggeriano consente a Tadini di recuperarne gli spunti in diverse direzioni, dalla metafisica alla riflessione sulla storia fino alla teoria del linguaggio, dove il filosofo viene fatto comunicare con Lacan e Freud.

Sempre nell'ambito dell'interpretazione del testo heideggeriano, una lunga sezione del taccuino 7L è dedicata a *Krisis* (1977) di Massimo Cacciari, testo fondamentale per l'introduzione del pensiero negativo in Italia, nel quale Tadini trova spunti decisivi circa la natura non irrazionalistica del cosiddetto “pensiero della crisi”, frutto, come si vedrà, di una contraddizione non sintetizzabile che è nella natura stessa della realtà e della

conoscenza di essa. I principali termini di riferimento di questo discorso sono, oltre a Heidegger, Nietzsche e Wittgenstein, e proprio quest'ultimo rappresenta per Tadini una fonte imprescindibile per lo studio della filosofia del linguaggio. Attraverso le *Ricerche*, i *Quaderni '14-'16* e il *Tractatus logicus-philosophicus*, Tadini procede nell'esplorazione del logocentrismo occidentale, di cui individua aporie e contraddizioni, a partire dalle quali ricostituire le fondamenta di una nuova estetica. Altri importanti apporti alla riflessione sull'origine e la natura del linguaggio provengono poi dalla psicanalisi lacaniana, ma anche da testi come *Il gesto e la parola* (1964-1965) di André Leroi-Gourhan, che indaga l'origine antropologica e psichica delle funzioni linguistiche, o *The art of memory* (1966) di Frances A. Yates, che lega la formulazione del linguaggio alla necessità di creare rappresentazioni, a scopo estetico o di conservazione dell'esperienza individuale.

Ciò che tuttavia emerge con maggior rilevanza dalla lettura dei 24 taccuini è che a fare da termine di riferimento a un arco di ricerche e studi così ampio e variegato è sempre, o quasi, il testo nietzschiano: dalla *Nascita della tragedia* al *Crepuscolo degli idoli*, dall'*Utilità e il danno della storia per la vita* ad *Al di là del bene e del male*, dalla *Volontà di potenza* ai *Frammenti postumi*, Tadini fa ricorso all'intero *corpus* della riflessione di Nietzsche per forgiare il proprio vocabolario teorico, che si addensa in special modo intorno ai grandi temi della dialettica tra Natura e Cultura e del linguaggio come strumento d'elaborazione di un'esperienza originaria. Come si è già avuto modo di dire, per quanto siano relativamente pochi i luoghi testuali in cui Tadini riconosce esplicitamente il proprio debito nei confronti del pensiero e dell'opera del filosofo tedesco, la consultazione dei quaderni privati permette di riconoscerne una latenza decisiva, al punto da poterne considerare l'opera come un "ipertesto" dal quale Tadini attinge concetti e considerazioni – smussando talvolta alcune delle contraddizioni proprie dell'evoluzione storica del pensiero nietzschiano – per poi elaborare una propria personale teoria dell'arte. Su una simile valutazione trovano fondamento le ipotesi interpretative che seguono, centrate in particolare su alcuni testi dell'opera nietzschiana (*La nascita della tragedia*, *Su verità e menzogna in senso extramurale*) che appaiono maggiormente significativi rispetto ai termini della riflessione estetica di Tadini.

Inizialmente è l'epistemologia il terreno entro cui vengono fatti incontrare i due "maestri del sospetto", Nietzsche e Freud, e il linguaggio, come funzione che conduce

alle origini dell'esperienza dell'uomo (l'inconscio, la Cultura), il primo argomento di discussione tra loro. Addirittura, sembra possibile ipotizzare all'interno della riflessione di Tadini uno scambio a doppia direzione tra la psicanalisi freudiana e la filosofia nietzschiana: la lettura di Freud, "scoperto" nei primi anni Sessanta – quando la neoavanguardia aveva avviato un «rapporto con i testi della psicoanalisi che in fondo non erano normalmente nella libreria di un letterato»¹¹⁸ –, apre la riflessione alla dimensione del sogno e della doppia determinazione che la verità assume in tutte le manifestazioni dell'inconscio; il pensiero di Nietzsche, di cui anche il testo freudiano porta significative tracce, offre a quella rivoluzione ermeneutica un più complesso orizzonte speculativo che, a partire dalla considerazione della natura convenzionale della verità, apre il campo a un'importante ipotesi circa le condizioni di possibilità e la funzione etica della rappresentazione artistica.

Nella dialettica tra i due "maestri", allora, a Freud spetta, almeno nella cronologia tadiniana, il compito di un primo intervento di "smascheramento". E proprio la pratica dell'interpretazione dei sogni, consistente in uno scavo mirato a portare alla luce quanto giace nascosto e trasfigurato, consente di definirlo al meglio. Il lavoro analitico, infatti, affronta quel principio di «doppia determinazione» che regge la costruzione dell'inconscio e al quale probabilmente si riferisce Tadini quando parla di «principio di plurideterminazione» (formula che non compare nel pur ricco vocabolario freudiano). Si tratta della natura simbolica del sogno, così come di tutte le espressioni dell'inconscio. Il simbolo, secondo l'accezione larga data da Ernst Cassirer¹¹⁹, è il segno che svolge una funzione mediatrice, necessaria alla costruzione dell'universo da parte della coscienza dell'uomo: la funzione simbolica è comune a tutti i tentativi praticati dall'uomo di dare un ordine e un senso alla realtà circostante. La natura mediatrice del simbolo si esercita nel suo porsi a metà tra due ordini di senso, tra quelli che nella linguistica strutturale di de Saussure si definiscono come due ordini «di valori»¹²⁰. Il segno linguistico, infatti, ha un carattere "duale", poiché si definisce nel punto d'intersezione tra due catene di significato:

¹¹⁸ E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini* cit., p. XXXIX.

¹¹⁹ Cfr. E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* (1923-1929), 3 voll., Sansoni, Firenze 1989-1996.

¹²⁰ Cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 149.

vi è dapprima la dualità di struttura del segno sensibile della significazione che esso regge (del *signifiant* e del *signifié*, nella terminologia di Ferdinand de Saussure); vi è inoltre la dualità intenzionale del segno (insieme sensibile e spirituale, *signifiant* e *signifié*) e della cosa o dell'oggetto designato¹²¹.

La duplicità tra segno e significato incrocia quella tra segno e referente, ricostruendo così il triangolo significante-significato-referente. Utilizzare e comprendere un linguaggio significa allora conoscere i criteri di corrispondenza del segno tanto nell'ordine dei significati quanto in quello dei referenti.

Il sogno appartiene all'ordine del simbolico; tuttavia, esso rivela una natura più complessa, e quindi più ambigua, una «dualità di grado superiore», poiché riguarda segni che hanno un senso primario, manifesto, che rimandano anche a un senso secondo, ulteriore e latente. Freud offre una chiara dimostrazione di questo principio di «doppia determinazione» che regge la costruzione del sogno in quel testo emblematico e discusso che è lo studio della *Gradiva* di Wilhelm Jensen, dove l'interpretazione viene condotta su un sogno “letterario”, quello del personaggio Norbert Hanold. Nel suo caso, «la prima determinazione è quella riconosciuta dallo stesso Hanold, l'altra è quella che ci viene svelata da un'analisi dei suoi processi psichici. Rispetto alla persona di Hanold, la prima è cosciente, l'altra completamente inconscia»¹²². Quello che è ancora più importante, poi, è che «la prima può essere considerata superficiale e copre la seconda, che per così dire si nasconde dietro ad essa»¹²³.

Nell'*Interpretazione dei sogni* Freud aveva definito quel medesimo principio «sovradeterminazione», per sottolineare la «densità semantica» propria di un «“intrico retiforme”» che dimostra «facilità di connessione con altre zone e altri rami di senso»¹²⁴. In questi termini il concetto viene ripreso da Ricoeur nel suo studio dell'ermeneutica freudiana. Ad ogni modo, quale che sia la formula adottata, quello che conta qui sottolineare è la duplicità che il sogno, in quanto simbolo, condivide con tutte

¹²¹ P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., p. 24. Basterà ricordare che per de Saussure «l'unità linguistica è una cosa doppia, fatta dal raccostamento di due termini», concetto e immagine acustica, che nel vocabolario della linguistica strutturale vengono immediatamente definiti «significato» e «significante»; cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., pp. 83-85.

¹²² S. Freud, *Il delirio e i sogni nella “Gradiva” di Wilhelm Jensen* (1906), in Id., *Opere*, vol. 5, *Il motto di spirito e altri scritti (1905-1908)*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 300.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ «Surdeterminazione (*Überdeterminierung*) in Freud significa per l'appunto densità semantica: come concentrazione di significati – il sogno ammette più di un'interpretazione –, e come “intrico retiforme”, facilità di connessione con altre zone e altri rami di senso»; cfr. G. Bottioli, *Jacques Lacan: arte, linguaggio, desiderio*, Sestante, Bergamo 2002, pp. 27-28.

le manifestazioni dell'inconscio (dal sintomo, al lapsus, fino al motto di spirito¹²⁵). Il motivo per cui è significativo prendere ad esempio la definizione di doppia determinazione data al sogno nello studio della *Gradiva*, risiede tuttavia nel fatto che, al di là dei riconosciuti limiti di legittimità in cui l'analisi freudiana incappa, questo testo mette in luce il carattere testuale del sogno, fatto che lo rende oggetto di interesse privilegiato per una valutazione estetica dell'ermeneutica freudiana. La natura testuale del sogno è infatti qui doppiamente evidente: nel fatto che si tratta di un sogno "letterario", nato dalla fantasia di Wilhelm Jensen, e nel fatto che a esso, come a un testo letterario, Freud applica un'analisi figurale, che lo porta a riconoscere l'azione complementare dei procedimenti di spostamento e condensazione nella composizione della scena onirica. D'altra parte, come sottolinea Octave Mannoni, «il "pensiero" del sogno è in se stesso chiaro e "logico", esso non è l'Inconscio benché sia inconscio; è il testo del sogno che è segnato dal lavoro dell'Inconscio»¹²⁶. Il sogno non è esso stesso l'inconscio, ma una costruzione seconda – figurale, letteraria, linguistica.

Prima di considerare in che modo Tadini si appropri di quelli che egli chiama i «mezzi di rappresentazione» propri dell'elaborazione formale dei sogni per concepire e realizzare la sua pittura, è opportuno provare a spiegare, con l'ausilio del testo di Ricoeur, come sia avvenuto il passaggio teorico e concettuale dal riferimento fenomenologico a quello freudiano, o più genericamente psicanalitico, e di qui a quello nietzschiano.

Come osserva Paolo Tamassia¹²⁷, nel corso degli anni Sessanta, la «soggettività in movimento» elaborata dalla fenomenologia e l'«oggettivismo scientifico» dello strutturalismo rappresentavano le ultime due ipotesi di ricomposizione del campo del sapere, che il pensiero negativo e il pensiero debole di lì a poco avrebbero smentito definitivamente, aprendo le porte al paradigma postmoderno della crisi della verità. In questo processo storico, a giocare un ruolo fondamentale nell'affermazione di un'epistemologia della crisi sono proprio i pensieri dei tre filosofi inclusi da Ricoeur nella «scuola del sospetto»: sottoponendo a una critica radicale il concetto stesso di

¹²⁵ Per Francesco Orlando è proprio nello studio del motto di spirito che Freud rivela la funzionalità della sua ricerca analitica allo scopo dell'indagine letteraria; cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., e in particolare si vedano le pp. 7-23.

¹²⁶ O. Mannoni, *Freud* (1968), Laterza, Bari 1970, p. 55. E, d'altra parte, si potrebbe dire, con Freud, che «i discorsi stessi sono sintomi e provengono come quelli da compromessi tra il conscio e l'inconscio»; cfr. S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*, cit., p. 327.

¹²⁷ P. Tamassia, *Filosofia*, in *Modernità italiana*, cit. p. 61.

verità nei diversi campi dell'ideologia, della morale e della coscienza soggettiva, Marx, Nietzsche e Freud pongono le basi per l'affermazione dell'ermeneutica, in quanto disciplina di un'interpretazione sempre possibile, ai danni della semiologia così come di tutte quelle "scienze" fondate su un principio di esaustività del modello interpretativo nei confronti del proprio oggetto d'indagine¹²⁸. In un simile contesto di trasformazione, Paul Ricoeur, filosofo che dalla filosofia di Husserl ha attinto molto del proprio armamentario speculativo, individua una linea di contatto tra il pensiero fenomenologico e quello psicanalitico, che permette di comprendere il passaggio operato anche da Tadini.

Nell'ultimo libro del suo *Saggio su Freud*, dedicato a «Un'interpretazione filosofica di Freud», Ricoeur riconosce che la fenomenologia di Husserl, e più ancora quella di alcuni suoi allievi come Merleau-Ponty e de Waelhens, è la filosofia che, a livello epistemologico, si avvicina maggiormente alla psicanalisi freudiana¹²⁹: la fenomenologia husserliana avrebbe infatti sviluppato alcuni concetti fondamentali per poter pensare l'esperienza analitica e definire il «campo psicanalitico». Più di qualsiasi altra filosofia "riflessiva", la fenomenologia si è avvicinata a quello che è l'inconscio per come è stato definito da Freud, senza tuttavia arrivare a concettualizzarlo. Husserl teorizza infatti una sorta d'inconscio, che si manifesta nei termini di una coscienza che prima ancora di essere "presenza a sé stesso", "possesso di sé stesso", è «votata all'altro». Si tratta di una coscienza dell'irriflesso, o meglio di un'incoscienza che anticipa qualsiasi moto riflessivo e, a maggior ragione, linguistico, e che sembra segnare un passo di avvicinamento verso l'inconscio freudiano. Per Merleau-Ponty questa era l'esperienza del corpo, il senso posseduto dalla «carne», che non è né rappresentazione del sé, né fuori dal sé, e giustifica quindi l'esistenza di un sapere al di là della coscienza. Ad avvicinare indagine fenomenologica e psicanalitica è, inoltre, il processo che la crisi della "coscienza immediata" attiva. Il procedimento di «riduzione» che la fenomenologia pone all'origine della propria ricerca si definisce come un movimento di «spossessamento della coscienza immediata, in quanto origine e luogo del senso»¹³⁰. Ne deriva una "marcia indietro" diretta verso il punto di partenza, a testimoniare che, come

¹²⁸ Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud*, cit.

¹²⁹ Il confronto tra le due prospettive filosofico-epistemologiche è condotto principalmente nella prima parte del terzo libro, intitolata «Epistemologia: tra psicologia e fenomenologia»; cfr. P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., pp. 383-460.

¹³⁰ *Ivi*, p. 410.

nell'indagine analitica, «la prima verità è anche l'ultima a essere conosciuta»¹³¹. Riduzione e analisi appaiono così accomunate dal medesimo movimento regressivo, rivolto a un'origine in cui è contenuta una verità prima. Psicanalisi e fenomenologia condividono un'attitudine ermeneutica che si potrebbe definire “archeologica”, recuperando così un termine che comincia a ricorrere anche nel vocabolario di Tadini, impegnato a disporre sulla tela i simboli di un inconscio collettivo e individuale a cui restituire un senso (o molteplici).

Tuttavia, a distinguere le due pratiche d'indagine, è proprio il momento che precede e produce quel movimento verso l'origine e che può essere definito di “smascheramento”, di decostruzione delle apparenze, di messa in discussione delle illusioni della coscienza. Nella ricerca fenomenologica questo momento è costituito dall'*epochè*, un procedimento di sospensione che viene attivato dal libero arbitrio del soggetto. La psicanalisi, invece, opera attraverso il «sospetto» una critica radicale delle presunte verità della coscienza, arrivando – nei casi in cui giunge a buon esito – a sottrarre lo stesso soggetto al controllo della propria coscienza: «Se la fenomenologia è una modificazione del dubbio cartesiano sull'esistenza, la psicoanalisi è una modificazione della critica spinoziana del libero arbitrio»¹³². Il percorso analitico, in sostanza, impone un grado di «scavo» ulteriore, poiché anche la pretesa assenza di motivazioni che fondava il momento della sospensione viene riconosciuta come “finzione” («la finzione dell'assenza di motivazione»¹³³), oppure, per dirla con termine nietzschiano, come “menzogna”. Così, ciò che permette a Ricoeur di concludere che «il luogo filosofico del discorso analitico è definito dal concetto di archeologia del soggetto»¹³⁴ è il fatto che, in termini di *praxis*, la psicanalisi «“addita” ciò che la fenomenologia non raggiunge mai esattamente, cioè “il nostro rapporto con le nostre origini e il nostro rapporto con i nostri modelli, cioè l'Es e il Super-Io”»¹³⁵.

A motivare il nuovo orientamento di Tadini nella ricerca di modelli interpretativi da tradurre in forme della rappresentazione artistica sembra essere quindi un doppio vantaggio che la psicanalisi concede rispetto alla ricerca fenomenologica: da un lato una profondità di sguardo che, a costo di mettere in discussione l'identità stessa del soggetto, arriva a cogliere le relazioni e i rapporti dell'uomo con il mondo al loro grado

¹³¹ *Ivi*, p. 411.

¹³² *Ivi*, p. 423.

¹³³ *Ivi*, p. 424.

¹³⁴ *Ivi*, p. 461.

¹³⁵ *Ivi*, p. 442.

più autentico; dall'altro una capacità di decostruire e ricostruire quella stessa realtà attraverso schemi figurali che avvicinano il lavoro analitico a quello artistico¹³⁶. Come spiega Tommaso Trini, Tadini intuisce che «l'estrema domanda, cos'è il dipingere, è posta là dove s'istituirà il soggetto, direbbe lo psicoanalista»¹³⁷. D'altra parte, l'epistemologia freudiana si è affermata come pratica rivoluzionaria nel campo dell'ermeneutica occidentale proprio in virtù di questa dialettica tra smascheramento delle verità fallaci e ricomposizione del senso latente; quella che Ricoeur chiamava la dialettica tra archeologia e teleologia, che si realizzerebbe proprio nella «doppia determinazione» operata sul simbolo, che incrocia così due funzioni apparentemente contrarie: «nello stesso tempo in cui travestono, essi svelano; nello stesso tempo in cui nascondono le mire dei nostri istinti, essi scoprono il processo dell'autocoscienza»¹³⁸. Tadini ritrova nella relazione dialettica tra questi due momenti una corrispondenza con quel doppio movimento di distruzione e ricostruzione che fondava la nozione di «sperimentalismo delle forme»: scomporre la realtà, rivelarne le relazioni più profonde, mostrarne la complessità integrale facendo ricorso a uno schema formale rigido e coerente. Entrambi questi momenti, l'archeologia e la teleologia, ritornano nelle sue dichiarazioni poetiche, così come nella sua opera artistica. Cambieranno i termini, che si concentreranno sull'opposizione tra Natura e Cultura, ma rimarranno le due tensioni: da un lato quella volta a decostruire tutte le stratificazioni attraverso cui la Cultura ha trasformato la nozione di Natura, dall'altro quella mirata a individuare le forme culturali adatte a rappresentare un "contenuto" di Natura che risulta di per sé irraggiungibile. Su quest'ultimo punto Tadini fonda una vera e propria estetica, che troverà espressione definitiva nel saggio intitolato *La distanza*.

1.4. La Vita di Voltaire e la critica dell'Illuminismo

Come aveva dichiarato lo stesso Tadini nel testo del 1970 su *Possibilità di relazione*, l'analisi freudiana fornisce innanzitutto un modello di composizione delle figure. I criteri con cui il mondo onirico del paziente si traduce in racconto, attraverso il linguaggio, suggeriscono alla pratica artistica dei principi di associazione e

¹³⁶ Il movimento è quello indicato da Nietzsche nel *Tentativo di autocritica* (1886) alla *Nascita della tragedia*, ovvero «vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita»; cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), Adelphi, Milano 1972, p. 6.

¹³⁷ T. Trini, *Se la pittura vede*, in «Data», n. 32, estate 1978.

¹³⁸ P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., p. 542.

trasfigurazione tanto più validi quanto più garantiscono un rapporto diretto, simbolico con la realtà che sottintendono.

Mi sono accorto che nelle mie tele i due termini del discorso dell'interpretazione freudiana del linguaggio del sogno, condensazione e spostamento, sono una delle leggi attraverso le quali si configura il linguaggio della pittura. Metafora e metonimia: la pittura si è sempre servita di questi due modelli: io ero molto attratto dall'interpretazione che Freud faceva del linguaggio del sogno.

Condensazione e spostamento sono due strumenti che funzionano molto meglio nella pittura che in letteratura, dove costituiscono una tecnica, quando invece sono la maniera stessa d'essere della pittura.

È lo stesso Tadini a rendere il riferimento tanto esplicito e, per certi versi, didascalico¹³⁹. Tuttavia, al netto di ogni possibile indulgenza o mistificazione insita in tutte le affermazioni di auto-critica, queste parole confermano i principali motivi di interesse che spingono Tadini dalla fenomenologia alla psicanalisi freudiana, ma chiariscono anche le ragioni di un suo immediato impiego ai fini del discorso artistico, e pittorico in particolare, secondo un'attribuzione di priorità alla pittura rispetto alla scrittura che comincia a trovare qui degli importanti presupposti teorici. Se infatti le parole di Quintavalle lasciano intuire che l'approdo alla psicanalisi da parte di Tadini sia stato mediato dalla sua passione per la pittura metafisica, e di De Chirico soprattutto¹⁴⁰ – che conferiva all'opera il valore di una rappresentazione esplicita dei contenuti onirici –, bisogna riconoscere anche che il discorso di Tadini mostra una matura assimilazione della teoria freudiana, e in particolare una spiccata attenzione alla dimensione linguistica del lavoro analitico, quale sarà poi al centro della psicanalisi lacaniana, fondata sull'idea che l'inconscio sia strutturato come un linguaggio. «Credo, per quanto, mi riguarda, di essere arrivato a interessarmi della scrittura freudiana proprio per questo rapporto fondamentale che esisteva tra la lingua della psicoanalisi e

¹³⁹ La prospettiva interpretativa d'impianto psicanalitico – e talora anche rigidamente psicanalitico – rappresenta il centro focale dell'articolata analisi dell'opera di Tadini che Quintavalle ha realizzato nel corso degli anni, come testimoniano *Le strutture della condensazione e dello spostamento*, in *Emilio Tadini. Museo dell'uomo*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1974, e *Tadini: le trascrizioni*, in *Emilio Tadini*, Vanessa Edizioni d'Arte, Milano 1978.

¹⁴⁰ Un accostamento, quello ai "metafisici", in certo senso confermato, oltre che da Tadini in più circostanze, anche da queste parole di Marconi: «Anche l'Emilio Tadini di quegli anni era un narratore di immagini e non solo uno scrittore [...] Mi piaceva paragonarlo a Savinio, l'enciclopedico che sapeva tutto delle arti, cui imponeva la sua capacità di sognare»; G. Marconi in *Autobiografia di una galleria*, cit., pp. XIV-XV.

la lingua figurale»¹⁴¹: il linguaggio della pittura sembra quindi a Tadini condividere lo stesso codice del sogno, laddove alla scrittura è richiesto invece un lavoro di traduzione. «Ed è facendosi rappresentazione che il rapporto con il mondo si fa sapere di sé»¹⁴²: nel sogno l'uomo si dà e si scopre in una rappresentazione che ha, sotto certi aspetti, le stesse coordinate estetiche di una rappresentazione artistica. «In fondo quello che mi ha colpito di più è il fatto che tutto il discorso della psicanalisi si esercita su un testo, che è il racconto del sogno¹⁴³, un testo essenzialmente figurale, il rendiconto di un testo di figure, e questo mi portava a ritrovare in Freud tutti i riferimenti che lui fa alla figura e all'arte e alla scultura»¹⁴⁴. Le parole di Tadini lasciano adito a qualche ambiguità e vanno quindi interpretate: il racconto che il paziente fa all'analista del proprio sogno, infatti, risulta già una rappresentazione di secondo grado, una traduzione in linguaggio verbale di un contenuto psichico che si è dato primariamente sotto forma di immagini (e talora "immagini parlanti"). È qui che nasce la prossimità tra pittura e sogno, e che si frappone una distanza rispetto alla letteratura. Condensazione e spostamento, metafora e metonimia, sono in letteratura delle figure retoriche, delle costruzioni stilistiche rese possibili dalla tecnica e realizzate allo scopo di ottenere un determinato effetto; per la pittura, invece, esse sono le modalità naturali di espressione. E la *Vita di Voltaire* rappresenta la prima occasione in cui Tadini "gioca" consapevolmente con le potenzialità di questo linguaggio.

Nelle tele del ciclo (**Fig. 4**) questa ispirazione si fonde con una tecnica compositiva di ascendenza dichiaratamente *pop*: la definizione delle linee si richiama al disegno pubblicitario, così come i colori, piatti, privi di sfumature, racchiusi entro sagome lineari; le figure ritornano identiche da una tela all'altra, come fossero icone sottoposte a un'operazione di fotomontaggio, che mostra così il personaggio di Voltaire (il suo manichino) in contesti e in scene diverse, ora in un *Interno* (1968), ora invece di fronte al castello di Ferney (*Voltaire a Ferney*, 1967, **Fig. 5**). Gli oggetti che compaiono sulle tele sono attinti da universi eterogenei: dalla tradizione dell'arte contemporanea (la bombetta di Magritte, sempre in *Voltaire a Ferney*, le piante di Picabia in *Ritratto di Rousseau*, 1967) al mondo del *design* (le lampade onnipresenti, la poltrona in *Mio*

¹⁴¹ E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXIX.

¹⁴² P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., p. 413.

¹⁴³ «Ma non si può trascurare il ruolo svolto dal linguaggio in questo processo. Freud è stato costretto a supporre l'esistenza d'un *preconscio*, da cui dipendono le parole; il processo primario traduce queste parole in immagini, come chi costruisce dei rebus, e succede che il sogno non deve essere interpretato come la raffigurazione di qualcosa, ma come, per così dire, la rappresentazione immaginosa delle parole stesse»; O. Mannoni, *Freud*, cit., p. 57.

¹⁴⁴ Emilio Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XXXIX.

fratello Rousseau, suppongo, 1967), dall'attualità politica (l'aereo militare in *Tutti quanti*, 1968, o la maschera anti-gas nel *Caso Calas*, 1967, entrambi riferimenti ai diversi teatri di guerra che in quegli anni concentravano le attenzioni dell'opinione pubblica mondiale) all'universo della cultura di massa (il casco da football in *Voltaire a Ferney*, o l'abbigliamento alla moda di diversi "personaggi")¹⁴⁵. Tutti gli orizzonti evocati si addensano e si fondono, fanno cortocircuito dando luogo a un universo indecifrabile, in cui la posa assertiva dei personaggi raffigurati e la natura irrevocabilmente denotativa dei titoli delle singole tele mettono in allerta l'osservatore, obbligandolo a interrogarsi e a interpretare. Siamo nell'universo del sogno, dove tutto confluisce e si trasforma: le forme si confondono, i volti non sono mai visibili, bensì coperti (da lampade) o sostituiti (da cravatte, cinture, piante); piccoli particolari, come un rossetto aperto su un tavolo, o elementi totalmente fuori contesto, come la sagoma di un rinoceronte, possono assumere significati imprevedibili. Niente significa ciò di cui ha l'apparenza; o almeno non solo. È il principio di doppia determinazione che agisce attraverso i processi di condensazione – «la scelta degli elementi che compaiono più volte nei pensieri del sogno, la creazione di nuove unità (persone collettive, formazioni miste) e la produzione di elementi medi comuni»¹⁴⁶ – e spostamento – «uno spostamento delle intensità psichiche dei singoli elementi, donde deriva la differenza esistente tra il testo del contenuto e quello dei pensieri del sogno»¹⁴⁷.

Come scriverà Jean-Louis Schefer a proposito del *Museo dell'uomo* (**Fig. 7**), nella pittura di Tadini ha luogo «non pas une sorte d'illustration de la sur-composition du texte onirique (en somme, une lecture *de plus* de la Science des rêves), mais ici à l'évidence une per-écriture au moment qu'elle produit *son image*»¹⁴⁸: è questa potenzialità iconica della pittura che la rende significativa in relazione alla struttura di composizione del sogno. Le figure che popolano le tele del ciclo volterriano sono allora segni che rimandano a significati diversi da quelli suggeriti della semplice denotazione: Voltaire è un personaggio storico, è il simbolo di un'epoca, di una rivoluzione culturale, di un nuovo atteggiamento verso la realtà e la conoscenza, ma in questi "testi" entra in

¹⁴⁵ Racconta Marconi: «scelse Voltaire come soggetto: non la sua filosofia, però, ma la sua vita, il luogo dove andava a svernare, i soggiorni al castello di Ferney, i personaggi che frequentava, e li spiazzava inserendo la contemporaneità: era come navigare tra memoria e presente, e questo intreccio gli permetteva di parlare dell'attualità, di ritornare dalla cronaca al pensiero»; G. Marconi in *Autobiografia di una galleria*, cit., pp. XIV-XV.

¹⁴⁶ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 273.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 284.

¹⁴⁸ J.L. Schefer, *Mémoire, Corps, Figure* (1974), in *Emilio Tadini*, Istituto di Storia dell'arte, Università di Parma 1975, p. XVIII.

rapporto con figure e oggetti estranei, che, attraverso nuove o rinnovate relazioni, impongono di ripensarne il senso. Così, anche l'incontro tra Voltaire e Rousseau in *Mio fratello Rousseau, suppongo* trascende il rapporto tra le figure storiche dei due filosofi e si carica di significati inediti. Il titolo, innanzitutto, rievoca la celebre battuta scambiata tra il giornalista Morton Stanley e l'esploratore David Livingstone («Dr. Livingstone, I presume») al momento del loro incontro nel 1869, nei pressi del Lago Tanganica, quando i due erano i soli europei in quella regione dell'Africa nera e tuttavia non rinunciarono alle formalità della moralità vittoriana; attraverso questa immagine, i due personaggi dell'opera diventano allora i rappresentanti della civiltà (o di "una" civiltà) in mezzo a una terra oscura e ignota, come fossero portatori della coscienza nell'universo dell'inconscio. Ma, per i tratti che li raffigurano, i due sono anche l'incarnazione di due opposti principi, il maschile e il femminile, raffigurati in abiti contemporanei e circondati da oggetti tipici di ogni abitazione moderna – una pianta, una poltrona, ma anche una pompa di bicicletta –, che danno così l'impressione di una quiete domestica anche laddove il bianco dello sfondo suggerisce uno spazio vuoto, «espace interstitiel qui fait basculer son interprétation»¹⁴⁹, spazio aperto alla configurazione di nuovi rapporti¹⁵⁰. E poi ogni soggetto sulla tela rimanda anche agli altri soggetti delle altre tele, perché l'opera viene concepita nel quadro di un ciclo e va letta come il capitolo di un romanzo (si tratta in effetti del primo grande ciclo ideato da Tadini in quanto tale, a partire da un'idea e da un titolo).

«Rousseau, come livello inconscio, onirico appunto della *raison* di Voltaire?»¹⁵¹, si domanda Quintavalle; Rousseau come metafora dell'inconscio, per via della forte implicazione emotiva che si ritrova nel suo pensiero, laddove Voltaire incarna il lume della ragione, la razionalità ineludibile. E d'altra parte proprio Tadini individua come costante di questo ciclo lo scontro e allo stesso tempo il connubio tra lo spirito illuministico volterriano e il "buio" della coscienza dell'irrazionalità, di cui il tempo presente appare una realizzazione compiuta: «La *Vita di Voltaire*, questa specie di radice illuministica in un mondo, nel secolo dei lumi spenti. Non riesco mai a pensare a

¹⁴⁹ J.L. Schefer in «Art International», vol. XIV, 4 Lugano, aprile 1970; poi in *Emilio Tadini*, Istituto di Storia dell'arte, cit., p. 17.

¹⁵⁰ Su quel campo bianco si svolge «una figurazione organizzata come un tessuto, una trama, di storia moderna – artistica, letteraria e politica – che prende spessore dal rapporto tra la bidimensionalità dei singoli elementi dell'iconografia e il loro disporsi su diverse profondità mentali dello spazio»; cfr. A. Del Guercio, *Undici artisti italiani*, cit., p. 27.

¹⁵¹ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XLII.

una cosa che non sia confrontata con il suo opposto»¹⁵². Coscienza e inconscio, ragione e irrazionalità, anima e corpo¹⁵³, senso manifesto e senso latente: il ciclo di Voltaire apre la riflessione poetica tadiniana a un costante confronto tra gli opposti, la singola tela così come l'intera serie mettono in scena quella duplice implicazione che costituisce la natura del sogno, dove ogni segno porta su di sé il peso di (almeno) due significati, reciprocamente connessi e talora anche in contraddizione. La rappresentazione pittorica, con i suoi differenti livelli di lettura, mostra allora il rapporto di reciproca demistificazione che lega i doppi sensi: la luce della ragione fa chiarezza laddove prima erano le tenebre dell'incoscienza; la scoperta del rimosso, dell'irrazionale impone però di mettere in discussione quelle che erano le certezze della coscienza diurna. Ogni referente esprime se stesso e il proprio opposto. Così, ad esempio, la coscienza egualitaria, democratica e anti-reazionaria dell'Illuminismo mostra in controluce la natura opprimente del potere assegnato allo Stato come nuovo tiranno¹⁵⁴. Il tema scelto da Tadini per il suo primo ciclo non si rivela certo casuale, e anzi offre una prima e notevole dimostrazione di quella convergenza tra impostazione psicanalitica e "attitudine" nietzschiana su cui in questi anni si costruisce la sua estetica, che si rivela così pienamente aggiornata, se non addirittura in sintonia, con le evoluzioni della contemporanea temperie filosofico-culturale.

Era stato Friedrich Nietzsche, infatti, a sottoporre l'ideologia illuminista a un'azione dialettica, non contrapponendo alla razionalità un "non-pensiero", bensì smascherando i falsi idoli che l'illuministico mito della ragione aveva prodotto surrettiziamente. Una sorta di smascheramento di quella tradizione del pensiero che più di ogni altra si era fatta portatrice di una necessità di chiarire, demistificare, emancipare e che, come compresero bene anche Adorno e Horkheimer¹⁵⁵, si era trasformata in uno strumento nelle mani di chi governa. Se dal progetto dell'Illuminismo e della dialettica hegeliana erano potute nascere la potenza totalitaria dei fascismi e quella economico-industriale del capitalismo, non era tanto per un'affermazione delle forze dell'irrazionalismo su

¹⁵² *Ivi*, p. XLIV.

¹⁵³ Se, come si legge in un taccuino di appunti di Tadini (*TI5V*), «l'anima è un archetipo del femminile», in ossequio alla teoria junghiana, si può ipotizzare che il maschile sia allora il polo del corpo, in una contrapposizione che moltiplica così i propri strati semantici.

¹⁵⁴ «Ma, comunque, adesso il recupero della cultura dell'Illuminismo sta in parallelo con la riscoperta dei rifiuti ideologici, quelli della Controriforma del *Galileo* di Brecht ripreso al Piccolo Teatro, quello del potere sovrano proposto dall'Illuminismo»; A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., pp. XLI-XLII.

¹⁵⁵ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, cit.

quelle della razionalità, quanto per una contraddizione intrinseca allo stesso paradigma della ragione. Nietzsche viene recuperato da Tadini in quanto primo interprete di una «dialettica negativa», mirata a «un'opera di smascheramento dei pregiudizi e degli interessi soggiacenti a ogni conoscenza che si pretenda pura e disinteressata»¹⁵⁶ e capace così di svelare i meccanismi che «attraverso la razionalizzazione consolidano e giustificano le forme del dominio dell'uomo sull'uomo»¹⁵⁷.

In una sorta di percorso genealogico di *longue durée*, la dialettica dell'illuminismo trova le proprie radici nell'età classica della civiltà greca, dove si consumò la morte della tragedia (la fine della «volontà del tragico») a vantaggio «dell'ottimismo, il predominio della razionalità, l'utilitarismo pratico e teorico, come la democrazia stessa, di cui esso è contemporaneo», che si rivelano «sintomo di forza declinante, di vecchiaia approssimantesi, di affaticamento fisiologico»¹⁵⁸. Si tratta dell'affermazione del *logos* apollineo sull'irrazionale dionisiaco, di una naturalezza classica, pura perché «artefatta», su una natura tragica, conflittuale e contraddittoria, e per questo autentica. Il simbolo della dissoluzione della dialettica tra apollineo e dionisiaco è Socrate: con lui il principio di razionalità si fa dogma. Socrate è il prototipo e il capostipite dell'«uomo teoretico, che è dotato di grandissime forze conoscitive e lavora al servizio della scienza»¹⁵⁹ (ed è, anche per questo, l'antitesi dell'uomo artistico). Con lui nasce tutta la tradizione del sapere occidentale, fondata su un'idea del progresso conoscitivo come azione ironica, di «disvelamento» e rivelazione. L'affermazione del pensiero socratico sul grande mondo tragico si ripete nell'Illuminismo «con un cambiamento di accento», che permette al filosofo non solo di rivelare la natura illusoria del mito razionalista, ma addirittura di mostrarne le contraddizioni nel momento stesso in cui esplodono: «L'illuminismo appare a Nietzsche [...] al tempo stesso uno strumento di emancipazione che induce l'uomo a risvegliarsi dal sonno della tradizione, e un'arma in mano ai grandi artisti di governo, un dispositivo dogmatico che, attraverso la realizzazione di un mondo amministrato, accresce le servitù dello spirito»¹⁶⁰.

La critica di Nietzsche si rivolge contro l'idea che concetti come razionalità e scienza possano essere considerati disinteressati e oggettivi. Niente che appartenga al consorzio dell'uomo può essere definito vero o falso in senso assoluto. Il mito dell'ingenuità

¹⁵⁶ M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Bompiani, Milano 1989, p. 38.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 116.

¹⁵⁸ Cfr. F. Nietzsche, *Tentativo di autocritica* in Id., *La nascita della tragedia*, cit., pp. 8-9.

¹⁵⁹ M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, cit., p. 119.

¹⁶⁰ M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, cit., p. 39.

originaria, incarnata dalla figura dell'*Emile* roussoviano, si fonda sulla falsa convinzione che ogni uomo nasca in uno stato di Natura, e che solo l'apprendimento della prassi e delle conoscenze del consorzio civile introduca la dimensione della Cultura. In realtà, questa ingenuità «è da intendere solo come la perfetta vittoria dell'illusione apollinea»¹⁶¹, ennesima convenzione a cui la ragione occidentale appone l'etichetta di "naturale". Questi sono i temi sottesi alle tele del ciclo della *Vita di Voltaire*, ma la posta in gioco è ben più alta e rilevante, ed è proprio il pensiero nietzschiano a rivelarla. Per Nietzsche, infatti, non si tratta di contraddire un mito o un pregiudizio affermandone la verità contraria; in questione è il concetto stesso di verità, di cui vengono mostrati i presupposti arbitrari e la matrice conflittuale. Ogni verità, infatti, non è che l'esito di un'interpretazione, in un percorso regressivo che potrebbe continuare all'infinito, svelando che non esiste un'origine e che tutto è già interpretazione. Come scrive Foucault,

Il n'y a jamais, si vous voulez, un *interpretandum* qui ne soit déjà *interpretans*, si bien que c'est un rapport tout autant de violence que d'élucidation qui s'établit dans l'interprétation. En effet, l'interprétation n'éclaire pas une matière à interpréter, qui s'offrirait à elle passivement; elle ne peut que s'emparer, et violemment, d'une interprétation déjà là, qu'elle doit renverser, retourner, fracasser à coup de marteau¹⁶².

Il "martello" citato da Foucault è senza dubbio lo stesso con cui Nietzsche intendeva abbattere gli «idoli» della civiltà occidentale¹⁶³. Naturalmente, il rischio di una simile posizione è quello della *regressio ad infinitum*, che produrrà una *vulgata*, il cui massimo rappresentante sarà Jacques Derrida, che vede nel pensiero di Nietzsche la prima teorizzazione dell'interpretazione come "compito infinito", laddove il concetto stesso di origine è negato e le verità spariscono dall'orizzonte del sapere. Tadini però, come mostreranno alcuni suoi espliciti interventi, non è interessato ad aprire il campo a questa "regressione"; ciò che a lui interessa è la vera e propria rivoluzione epistemologica a cui Nietzsche ha sottoposto il pensiero filosofico, sostituendo la critica dell'oggetto del sapere con la critica dei presupposti stessi del sapere. Carattere, questo, che accomuna la pratica speculativa del filosofo a quella psicanalitica di Freud: per entrambi la verità si

¹⁶¹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit. p. 34.

¹⁶² M. Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud*, cit., p. 189.

¹⁶³ Cfr. F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero Come si filosofa col martello* (1889), Adelphi, Milano 1983.

dà come «formula negativa»¹⁶⁴, da esplorare attraverso un'interpretazione che è esercizio del sospetto¹⁶⁵. Il rifiuto di quello che Nietzsche chiamava il «*pathos della verità*»¹⁶⁶ implica l'introduzione del dubbio cartesiano fin dentro la coscienza del soggetto (la «necessità della prospettiva e dell'errore»¹⁶⁷), arrivando a metterne a rischio le stesse unità e identità, proprio come aveva fatto la psicanalisi rivelando l'esistenza dell'inconscio. E, d'altra parte, come detto, lo stesso Freud aveva mostrato grande interesse per la riflessione nietzschiana – in particolare quella contenuta nella *Genealogia della morale* –, che in qualche modo aveva già anticipato l'idea del sogno come luogo dove tornare a fare un'esperienza dello stadio arcaico, primitivo dell'umanità; un'esperienza ormai inattuabile per via diretta e che attraverso la mediazione del sogno si rende di nuovo possibile¹⁶⁸. Come se nel sogno si manifestasse con maggiore evidenza la natura conflittuale della realtà, e di ogni verità, e l'esercizio dell'analisi recuperasse l'effettiva dimensione del conoscere, che si rivela a Nietzsche, sulla scorta di Spinoza, non tanto come «qualcosa di conciliante, giusto, buono, qualcosa di essenzialmente contrapposto agli impulsi», bensì come «*un certo rapporto degli impulsi tra di loro*»¹⁶⁹. La conoscenza si manifesta infatti nei termini di un conflitto violento tra impulsi contrapposti, così come il sogno, nella stessa formulazione freudiana, è il luogo in cui il rimosso ritorna attraverso una «formazione di compromesso».

1.5. Senso del limite e potenzialità della convenzione

Già si è detto dell'interesse suscitato in Tadini dalla psicanalisi in virtù del codice che essa scompone e ricompone per interpretare quei testi che sono le formazioni di compromesso; simile interesse viene confermato nei taccuini dai numerosi appunti sulla natura linguistica del sapere, della cultura, ma anche della memoria individuale e della comunicazione tra individui. Posta a imperituro monito la frase con cui Wittgenstein conclude il *Tractatus* – «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»¹⁷⁰ –, Tadini

¹⁶⁴ P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., p. 47.

¹⁶⁵ Ricoeur parla dell'«uso dell'interpretazione come tattica del sospetto e lotta contro le maschere»; cfr. *Ivi*, p. 39.

¹⁶⁶ Cfr. F. Nietzsche, *Sul pathos della verità* (1884), in Id., *Su verità e menzogna*, Bompiani, Milano 2006, pp. 54-75.

¹⁶⁷ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 10.

¹⁶⁸ «Si intuisce l'esattezza delle parole di Nietzsche: nel sogno “sopravvive un antichissimo brano di umanità che non si può quasi più raggiungere per via diretta” e si è indotti a sperare di arrivare, con l'analisi dei sogni, a conoscere l'eredità arcaica dell'uomo, a riconoscere ciò che è in lui psichicamente innato»; cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 501.

¹⁶⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882) in Id., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1965, § 333, p. 236.

¹⁷⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Torino, Einaudi, 1998, § 7, p. 109.

comincia una ricerca che lo porterà a misurare le potenzialità della parola di fronte all'esperienza dell'individuo e, parallelamente, le possibilità della figura (dipinta, ma anche retorica) di colmare lo spazio che la separazione originaria, avvenuta al momento della nascita, ha frapposto tra il soggetto e la sua "condizione di natura". Lo studio della relazione tra forma e contenuto, tra ciò che non può che essere espresso attraverso una forma¹⁷¹ e ciò che invece è irriducibile all'espressione e dimora quindi nel silenzio¹⁷², doveva inevitabilmente portare, tramite Freud, alla filosofia di Nietzsche, che su questo nucleo di problemi aveva incentrato una parte importante della sua riflessione.

Il Nietzsche scoperto e letto da Tadini non è dunque l'apostolo del nihilismo e dell'irrazionale che l'esegesi lukacsiana¹⁷³ aveva teorizzato, bensì il filosofo di una contraddizione che non trova risoluzione dialettica. Tadini sembra accogliere in questo senso quel processo di rilettura del testo nietzschiano che è stato definito *Nietzsche Renaissance* e che ha trovato in Italia interpreti notevoli come Gianni Vattimo¹⁷⁴ e Massimo Cacciari. In particolare, proprio dalla lettura data da quest'ultimo in *Krisis* Tadini coglie alcuni dei principali motivi d'interesse. Nel suo lavoro, infatti, Cacciari prende in considerazione soprattutto il *côté* logico della filosofia nietzschiana, poiché questo gli consente di metterla in connessione con la riflessione di Wittgenstein. Nietzsche appare allora, fin da subito, come il teorizzatore di un'idea di verità come "formula retorica" necessaria all'uomo per far fronte al fatto che natura e mondo non sono riconducibili a un unico significato. Come si legge nei *Frammenti postumi*, la verità si rivela un «*processus in infinitum, un attivo determinare, non un prendere coscienza di qualcosa che sia "in sé" fisso e determinato*»¹⁷⁵. L'uomo ha dato forma ontologica – attinente alla dimensione dell'essere – a formule ed eventi che appartengono invece alla sfera del divenire; la verità è la scomposizione del divenire in

¹⁷¹ «Il termine rappresentazione è fuorviante, poiché rimanda a un "che cosa". Ma questa riduzione all'"in-sé" è impossibile, è in-finita. Ciò che davvero ex-siste, e viene perciò detto, è soltanto in quanto *forma*. Allora, si dà soltanto il processo di trasformazione: i rapporti, le combinazioni, i "toni" del processo di trasformazione. Qui, *in questi limiti*, si dà *tutto*: questo tutto-limitato»; cfr. M. Cacciari, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 146-147.

¹⁷² «Il silenzio non deriva da una temporanea impotenza del linguaggio, ma è questo nominare stesso. Questo vedere e amare il visibile è per se stesso un ritrarlo nell'invisibile. Né si tratta di un processo di semplice interiorizzazione; esso coincide, invece, con il processo stesso di ex-pessione: ritrarre le cose nell'invisibile è dirle, esprimerle, comunicarle»; cfr. M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 163.

¹⁷³ G. Lukács, *Von Nietzsche zu Hitler oder Der Irrationalismus und die deutsche Politik*, Fischer, Frankfurt am Main 1966.

¹⁷⁴ G. Vattimo, *Ipotesi su Nietzsche*, Giappichelli, Torino 1967; G. Vattimo, *Nietzsche et la philosophie comme exercice ontologique*, in *Nietzsche*, 7^{ème} Colloque philosophique international de Royaumont, 4-8 juillet 1964, Editions de Minuit, Paris 1967, pp. 203-218.

¹⁷⁵ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, Adelphi, Milano 1971, p. 43.

una serie di rapporti che consentono di vederlo, di renderlo percepibile, comprensibile, utilizzabile. Gli stessi rapporti che Tadini individua nel linguaggio chiamato a dire quella verità, forgiato attraverso la definizione di un “sistema di distanze”:

La lingua “normale” delle parole, procedendo per analisi, separa, inframmette distanze tra un termine e l’altro. Fa a pezzi ciò su cui lavora. Deve farlo. Non può che farlo, questa è la sua tecnica [*DIST* 56].

Sono termini, questi, che derivano dal *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure, dove questi aveva affermato il valore fondativo del linguaggio rispetto alla realtà per come l’uomo è in grado di percepirla: «Preso in se stesso, il pensiero è come una nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato. Non vi sono idee prestabilite, e niente è distinto prima dell’apparizione della lingua»¹⁷⁶, che impone quindi il cosiddetto “regno della distinzione”, che si realizza attraverso la proiezione di una serie di divisioni su entrambi i piani. Tuttavia, quel che conta qui rilevare, è piuttosto l’eredità nietzschiana delle parole di Tadini, poiché era stato il filosofo a mettere in luce il carattere convenzionale e utilitario del concetto di verità: la «Verità è una forma di organizzazione del materiale sensibile tale da permettercene l’uso»¹⁷⁷. È in questo senso che la verità si mostra come formula dell’egemonia dell’uomo sull’uomo e sul mondo; e la logica, in quanto ricerca, deve svelare la «volontà di potenza» che regge il processo di razionalizzazione della realtà.

Il “dominio” della logica è quello dei rapporti *funzionali* che si danno tra soggetto e oggetto all’interno del processo di razionalizzazione. Le forme in cui questo “dominio” si esprime non corrispondono a nessuna “cosa in sé” – *che non esiste*, poiché essa non è formulabile. Esse hanno un valore strettamente convenzionale¹⁷⁸.

Se da un lato questa constatazione sembra avallare la teoria di un’irriducibile irrazionalità della realtà e la sostanziale impossibilità di reperire dei “punti fermi” nella produzione semantica dell’uomo (Tadini accanto a questa citazione riporta: «A proposito: svanisce la dicotomia natura cultura – la natura come equivoco culturale»

¹⁷⁶ F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 136; citazione contenuta in G. Bottioli, *Jacques Lacan*, cit., p. 19.

¹⁷⁷ M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 64.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 67.

[T7L 26]), dall'altra queste parole contengono anche un implicito riconoscimento della necessità di una forma che intervenga laddove non si dà formulazione in sé. Nasce da qui l'idea che forma e materia non possano che darsi insieme. Il pensiero di Nietzsche, nell'interpretazione di Cacciari, prova a liberarsi da qualsiasi tentazione metafisica così come dallo scetticismo relativistico che porta a riconoscere l'inutilità di ogni processo interpretativo; la distinzione tra rappresentazione e «cosa in sé» serve solo a sancire l'inesistenza di un mondo di verità in sé e la convenzionalità della forma logica. La filosofia sarà allora smascheramento, ma anche indagine su un divenire che si determina nella conflittualità irriducibile tra forma e contenuto.

Non a caso Cacciari arriva a parlare anche di «positività della convenzione», nozione data da Nietzsche e posta alla base del campo filosofico del “gioco matematico”, di cui Wittgenstein può essere considerato il principale esponente. Lui stesso, nel *Tractatus*, imposta in termini pragmatici la propria riflessione sul linguaggio: «il *significato* del linguaggio non è determinabile sulla base delle forme logiche della proposizione, del *senso* della combinazione delle sue costanti logiche: esse non dicono *nulla* sulla realtà»¹⁷⁹. Ovvero, una proposizione può essere definita vera o falsa solo in quanto mostra la (una) forma della realtà. Il linguaggio si dà nell'uso, in quanto strumento necessario all'uomo a rendere pensabile e dicibile il mondo; e come è letteralmente “impensabile” una realtà senza forma linguistica, così lo è anche l'ipotesi che esistano delle forme pure, metafisicamente astratte dai contenuti.

Nello stesso taccuino 7L Tadini constata che «la natura è il primo prodotto culturale, il primo prodotto non di un io-culturale onnipotente e a priori: il primo prodotto di un darsi della realtà a una convenzione della cultura», ovvero che «la natura è il primo utensile culturale (e la cultura è un utensile)» [T7L 26]. Quest'osservazione tuttavia non produce come reazione l'abbandono della ricerca scientifica e filosofica all'insignificanza di una verità indecidibile perché prodotta sempre da un'interpretazione precedente, ma, al contrario, ne rivaluta la funzione, in quanto mirata alla rivelazione delle “forme di incantamento” del linguaggio. Mostrando la natura costruita e convenzionale del linguaggio, la filosofia non imporrà di abbandonarlo, ma insegnerà a usarlo: disincantare la ragione significa rimettere all'opera il linguaggio, liberare le forme dal fraintendimento, ovvero dalle illusioni e dalla nostalgia per l'infinito. *L'art pour l'art*, che nella tensione tra un uso “semantico” del linguaggio e

¹⁷⁹ M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 70.

l'indicibilità del proprio contenuto esprime un'aporia epistemologica, appariva a Nietzsche come massimo simbolo di rassegnazione: l'esperienza del limite della parola e della rappresentazione, infatti, non fa che alimentare il mito nostalgico di un assoluto, interiore o esteriore, che non può darsi in alcuna forma¹⁸⁰. Se la verità dev'essere sempre ricondotta alla relatività del costruire umano e non può mai essere attinta in una dimensione assoluta – e per questo estranea a qualsiasi forma –, l'arte (e come essa la filosofia, che nel pensiero nietzschiano si fa “creativa”) non dovrà solo scoprire e smascherare, ma anche “aprire”, mostrare gli orizzonti, intesi come limiti ma anche come “allusioni” a ciò che risiede oltre.

Ancora una volta si presenta come centrale quella “consapevolezza del limite” che già aveva fatto da faro a Tadini nella definizione dello «sperimentalismo delle forme». Il limite, qui, è quello della metafisica, di una realtà che possa darsi in una forma definitiva, di una verità che possa dirsi assoluta; ma è anche il termine insostituibile entro cui può avere luogo la rappresentazione. La materia, infatti, è dicibile solo nella forma che la esprime; al di fuori di quella forma, come diceva Wittgenstein, «si deve tacere». Non c'è sintesi in questo rapporto tra forma e materia; non c'è mondo se non nella forma che lo comunica e non si dà impiego della forma se non di fronte a un mondo da trasformare¹⁸¹. L'uno non integra l'altro; la dialettica rimane aperta, in un continuo divenire. Nietzsche dà un nome a questo costante e inevitabile confronto con la “misera della totalità”, e questo nome è “tragedia”: «Tragedia è *dire tutto*, e saper tacere appena si sente che questo tutto *non conta*, non *trasforma* la vita»¹⁸². Ha origine qui un vero e proprio principio estetico, un momento fondativo dell'arte come dimensione costruita letteralmente sulla consapevolezza dei limiti del linguaggio, di qualunque linguaggio, e tuttavia mirata all'elaborazione di nuovi “miti”. È il principio del tragico che crea nuovi dei: contro la pretesa logocentrica di spiegare, l'arte non deve farsi concetto, ma limitarsi a dire e mostrare.

Sulla scorta di queste considerazioni, Tadini elabora un modello epistemologico che, come si vedrà, ne guida la prassi artistica e letteraria: da un lato, s'impone la necessità di ristabilire il posto del tragico nella realtà dell'uomo; dall'altro, sceglie di assumere

¹⁸⁰ Cfr. M. Cacciari, *Krisis*, cit., pp. 145-146.

¹⁸¹ Proprio alla possibilità di un «linguaggio asemantico», sono dedicati gli ultimi appunti sul libro di Cacciari, a dire il vero intonati a un evidente scetticismo; l'ipotesi del linguaggio come svincolato dalla trasmissione di contenuti – sembra a Tadini – non tiene conto del fatto che la stessa logica necessaria a definire questa “asemanticità” è una chiara manifestazione di linguaggio legato a un contenuto.

¹⁸² M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 106.

come vettore dell'azione interpretativa e rappresentativa ciò che si contrappone al tragico in quanto suo complementare, ovvero il comico. «È dal comico che viene lo sguardo che può fissare il tragico senza restarne abbagliato?» [DIST 15]: alla domanda che Tadini si pone solo nel 1979 la risposta è, naturalmente, fin da subito affermativa, anche se viene formulata esplicitamente solo nel testo della *Distanza*, dove si può leggere: «il comico è inseparabile dal tragico. [...] Il comico lavora sugli stessi materiali su cui lavora il tragico. Proprio sugli stessi. La sproporzione prima di tutto» [DIST 20-21]. Si tratta di rifarsi alla lezione degli antichi Greci (recuperata paradossalmente dal cinema muto degli anni Dieci-Venti) che, facendo seguire alla trilogia tragica la rappresentazione di una commedia, davano pieno compimento a un'estetica capace di alludere alla condizione umana, inesorabilmente caratterizzata dalla frantumazione di ogni certezza¹⁸³. D'altra parte, se non si dà manifestazione dell'estetico che non sia legata al tragico (DIST 55) – perché ogni parola, ogni figura è misura della distanza che separa l'uomo dal limite assoluto –, si potrà dire lo stesso del comico, che invece che misurare quella distanza, preferisce aggredirla, attaccando le speranze di felicità e riconciliazione che il soggetto è portato istintivamente a nutrire, e che riconducono al dominio del patetico, così come i tentativi di assolutizzazione della sproporzione con cui il soggetto cerca di “togliersi” dal tragico, che afferiscono al campo della metafisica. Come ha scritto Fabrizio D'Amico a proposito delle tele di Tadini: «sparsi bagliori in una notte oscura, i volti, i gesti, le azioni che il comico ha estratto dalla scena della vita assomigliano a quei frammenti impazziti e vaganti di cui Tadini sente che è costituita la sua realtà»¹⁸⁴.

Tragica è la condizione dell'uomo e la tragedia si conclude su uno scenario di rovine. Il comico offre un «manuale di sopravvivenza»¹⁸⁵ a questa situazione di devastazione; una sopravvivenza che passa per un lavoro di illuminazione, in contrapposizione alla natura oscura, notturna, dionisiaca della dimensione tragica. Nel taccuino 4 si legge quello che potrebbe essere il progetto per un racconto o per una rappresentazione teatrale che ha per titolo **Il diurno**: si tratta di pochi appunti, stesi disordinatamente, ma che lasciano intravedere la traccia di un percorso di «discesa alle madri», ovvero «all'inferno» [T4

¹⁸³ «This animated space is the space of a theory which sees the world as a fragmentation. But if in our culture an idea of totality has been abandoned, there is instead the assertion of a relationship with the world which is resolved in a sort of constant productive practice»; E. Tadini in E. Grazioli, *Emilio Tadini, the Fairy Tale of Painting*, in «Flash Art», n. 116, 1984.

¹⁸⁴ P. D'Amico, *Tadini: il pessimismo, l'aporia*, in *Emilio Tadini. I trittici e altri dipinti 1968-1991. Disegni*, catalogo della mostra, Palazzo Rondanini alla Rotonda, Roma 1991.

¹⁸⁵ E. Tadini, *Sul comico*, cit., p. 77.

1]. Le poche pagine del quaderno, scandite da citazioni tratte da Eschilo, Nietzsche, dal *Faust* e da Jung, permettono comunque di osservare una sintetica elaborazione dell'idea della compresenza degli opposti, «gli inferi al diurno – notte di giorno» [T4 8], la necessità di una contraddizione – «la gioia nata dal dolore»¹⁸⁶ –, che non è possibile risolvere e dalla quale, tuttavia, è necessario partire nella costruzione di un linguaggio. Come Tadini scriverà molti anni dopo in un testo interamente dedicato al comico: «Il vero posto del comico ha l'aria di essere l'aporia. Proprio lì, in quel punto – dove il ponte che “doveva” esserci non c'è. E, naturalmente cadono tutti in acqua»¹⁸⁷. Il comico è la fragorosa dimostrazione che il principio di necessità su cui si fonda quel «doveva» non è altro che un'illusione, dietro la quale c'è solo il vuoto. Un vuoto che non condanna l'uomo al silenzio, al buio, alla morte, ma che al contrario “rilancia la sfida”, imponendo un inesausto esercizio di espressione, che avrà il compito di “fare luce” sui contorni della contraddizione connaturata all'uomo.

Il niente, il negativo... Quella cosa lì, che le parole sembrano rifiutare nell'atto stesso di nominarla (un po' come un servo vigliacco da commedia – che nega e ammette nello stesso tempo)... È solo di fronte al tragico, e poi, definitivamente, di fronte al comico, che il negativo, il niente, può prodursi nel suo numero più spettacolare, da grande illusionista: trasformarsi, per qualche momento, nel suo opposto¹⁸⁸.

L'arte diventa così il luogo in cui si mostra in azione, o meglio in continuo movimento, l'aporia¹⁸⁹ per cui all'indicibile non si può alludere se non mostrando i limiti di ciò che può essere detto, il silenzio che circonda le parole¹⁹⁰. «Il discorso è la dimensione del silenzio in cui risuona la verità – la menzogna del discorso “evoca” la verità – la induce – il discorso è un sintomo, un indizio – la verità “nuda” = senza discorso a coprirne il corpo» [T16V 8, **Fig. 15**]: questi appunti di Tadini mostrano come l'ipotesi nietzschiana

¹⁸⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 38.

¹⁸⁷ E. Tadini, *Sul comico*, cit., p. 77.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ È opportuno ricordare che *Aporia* è anche il titolo di un breve ciclo di tele realizzate da Tadini tra 1979 e 1980, che s'inseriscono nella linea della più importante serie *L'occhio della pittura*: come scrive Quintavalle, qui si rappresenta «il confronto-conflitto [...] fra conoscibile e conosciuto»; cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LXVIII. Inoltre, per quanto il discorso porti su aspetti di altra natura rispetto a quanto qua si cerca di argomentare, è interessante segnalare che Fabrizio D'Amico arriva a definire la pittura di Tadini proprio per mezzo delle «irrisolubili aporie che ne strutturano le fibre più interne»; cfr. P. D'Amico, *Tadini: il pessimismo, l'aporia*, cit.

¹⁹⁰ Al silenzio come proprietà del linguaggio Cacciari dedica pagine importanti del suo volume, che fanno perno sulla poesia di Rilke e sull'*Uomo senza qualità* di Musil; cfr. M. Cacciari, *Krisis*, cit., pp. 133-142 e 159-170.

si presti agevolmente a una traduzione in termini lacaniani. E lo confermano anche parole come queste, che si trovano in un taccuino direttamente precedente: «il significato (ma il participio passato, in fondo alla parola, è fuori luogo) è in realtà ciò che non si può dire → parlando, il desiderio conserva nelle parole il significato senza goderne» [T15V 11]. La possibilità di dire o non dire è strettamente vincolata alle condizioni di realizzabilità del desiderio, rappresentate da quella che Lacan chiamava la «catena significante», che pure non prevede alcun approdo definitivo, perché il “vero” significato risiede al di sotto della barra della repressione¹⁹¹.

A questo punto i riferimenti alla psicanalisi lacaniana cominciano a farsi più frequenti negli appunti di Tadini; in un taccuino sopra citato si legge ad esempio: «Il significante non mostra “per trasparenza” il significato, ma per *l’opacità* della sua “menzogna” una struttura *parallela*» [T16V 22]. La dialettica tra significante e significato si mostra a un grado di alterazione tale da trascendere il principio di sovradeterminazione. Nonostante questo è importante notare come il richiamo alla teoria freudiana torni a farsi necessario nel momento in cui il rapporto tra dicibile e indicibile dev’essere riportato entro la dimensione dell’estetica. Freud sosteneva, infatti, che sull’aporia, «sulla contraddizione del dire non dicendo, negando» [T7L 33], si fonda proprio il linguaggio creativo. Nietzsche e Freud dialogano così, nella riflessione di Tadini, presentandosi come modelli teorici di un’estetica mirata a definire le condizioni di possibilità della rappresentazione artistica.

Da questa prospettiva, la lettura “linguistica” che Nietzsche, in *Su verità e menzogna in senso extramorale* e nei frammenti postumi degli stessi anni, aveva dato dei processi attraverso cui l’uomo istituisce il principio di causalità viene a coincidere con la lettura “figurale” che Freud fa delle formazioni di compromesso e mostra il comune terreno epistemologico su cui le due riflessioni convergono. Metafora e metonimia sono i due procedimenti analogici che producono il gioco di “trasposizioni” necessarie a fondare l’idea di una consequenzialità logica, e per questo naturale, nei fatti dell’uomo; una consequenzialità che regge l’intera impresa del conoscere. È il linguaggio stesso, strumento della concettualizzazione del mondo, a essere metaforico e metonimico, perché i due tropi presiedono al passaggio, culturalmente dimenticato, dalla percezione all’astrazione, e di qui al concetto.

¹⁹¹ Cfr. J. Lacan, *L’istanza della lettera nell’inconscio o la ragione dopo Freud*, cit., citato in P. Brooks, *Trame*, cit., pp. 60-66.

La “cosa in sé” (questa sarebbe proprio la pura verità senza conseguenze) è anche per colui che forma un linguaggio del tutto incoglibile e per niente degna d’aspirazione. Egli designa soltanto le relazioni delle cose rispetto agli uomini, prendendo per le espressioni delle quali le più ardite metafore in ausilio. Uno stimolo nervoso anzitutto tradotto in un’immagine! Prima metafora. L’immagine nuovamente riprodotta in un suono! Seconda metafora. E ogni volta completo saltar oltre di sfera, nel bel mezzo di una del tutto altra e nuova¹⁹².

E allo stesso modo succede per la metonimia: «Le astrazioni sono metonimie, cioè scambi di causa ed effetto. Ora però ogni concetto è una metonimia, ed è per concetti che procede il conoscere»¹⁹³.

Queste due figure sono quindi, innanzitutto, strumenti di un lavoro di concettualizzazione (che si svolge per ipotesi di identità del non-identico), che serve a dare forma razionale al mondo, a includerlo entro uno schema di comprensibilità. Nella ricerca filosofica e scientifica l’uomo ha perso la percezione del valore figurale del linguaggio: l’abitudine e l’uso hanno trasformato quelle che sono costruzioni retoriche, culturali, in verità di natura¹⁹⁴. Sottoposto a quello che viene definito il «moto morale in relazione alla verità»¹⁹⁵, il linguaggio rivela un carattere illusorio, e in certo senso mistificatorio, che tuttavia può essere riscattato proprio nella dimensione dell’arte: è qui, infatti, che esso viene percepito come strumento di trasformazione, di “riduzione” dell’ignoto al noto. Nel lavoro di creazione artistica l’impulso originario dell’uomo a creare metafore e a lavorare per metonimie si rende finalmente cosciente.

Metafora e metonimia diventano così, oltre che i bersagli del “sospetto” e dello “smascheramento”, anche i cardini di un lavoro di ricostruzione volto a mostrare, per negazione, ciò che non è formalizzabile entro il dominio della ragione, poiché «fra due sfere assolutamente diverse come fra soggetto e oggetto non vi è nessuna casualità, nessuna giustizia, nessuna espressione, bensì tutt’al più un comportamento estetico, intendo una trasposizione allusiva, una traduzione postbalbettante in una lingua del tutto

¹⁹² F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1872), in Id., *Su verità e menzogna*, cit., p. 89.

¹⁹³ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, Adelphi, Milano 1989, § 19 [204], p. 67.

¹⁹⁴ «Tutto ciò che distingue l’uomo dall’animale dipende da questa capacità, di volatilizzare le metafore intuitive in uno schema, dunque di risolvere un’immagine in un concetto»; cfr. F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, cit., p. 97.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 95.

straniera»¹⁹⁶; ciò che accade, peraltro, anche nella costruzione del sogno, dove agiscono i corrispondenti procedimenti di condensazione e spostamento.

Si chiude così quel doppio movimento che aveva portato Tadini dalla lettura di Freud a quella di Nietzsche. La critica del linguaggio, e soprattutto dell'origine del linguaggio, elaborata dal filosofo tedesco – e posta al centro da numerose riletture della *Nietzsche Renaissance*¹⁹⁷ – consente a Tadini di tornare al testo freudiano forte di una più ampia dimensione culturale entro cui interpretare il lavoro analitico, ma soprattutto forte di una consapevolezza estetica che permette di elaborare un'ipotesi teorica relativa alle condizioni di possibilità e alla funzione “vitale” della rappresentazione artistica. La filosofia nietzschiana ha mostrato la natura illusoria del binomio conoscenza-verità: la ricerca di un approdo stabile e definitivo, dato dalla natura “ontologica” della verità, viene svelata nelle sue false pretese; a queste si contrappone la coppia arte-apparenza, dove la rappresentazione artistica accetta l'ineludibile divenire e la natura necessariamente effimera del lavoro di «schematizzazione del caos» che le è proprio¹⁹⁸. Come segnala Maurizio Ferraris, nell'arte Nietzsche aveva individuato il luogo dove potesse finalmente dispiegarsi la volontà di potere: nella creazione costante di forme e stili poteva avvenire una «redenzione estetica del mondo», volta a «potenziare la vita», laddove la conoscenza (e la morale) avevano lavorato per «mortificarla»¹⁹⁹. In questi termini Nietzsche aveva ritrovato in vecchiaia alcune posizioni già anticipate in opere della gioventù (come appunto *Su verità e menzogna in senso extramurale*):

L'arte e nient'altro che l'arte! Essa è la grande creatrice delle possibilità di vivere, la grande seduttrice alla vita, il grande stimolante per vivere. L'arte come l'unica forza antagonista superiore, contro ogni volontà di rinnegare la vita [...]. L'arte

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 103.

¹⁹⁷ Oltre a Cacciari, che individua nel binomio Nietzsche-Wittgenstein una linea di resistenza a qualsiasi ipotesi di logocentrismo (ivi compresa quella lacaniana che, attribuendo all'inconscio una struttura linguistica, ne deriva la possibilità di dedurre delle regole a priori), si può ricordare almeno la posizione di Foucault, che al momento di considerare il ruolo di Nietzsche all'interno della «scuola del sospetto», concentra l'attenzione sulla dimensione retorica e linguistica della stessa critica della verità, per cui il “sospetto” può essere declinato secondo due modalità: il sospetto che il linguaggio non dica esattamente ciò che dice o il sospetto che il linguaggio ecceda la sua dimensione verbale; cfr. M. Cacciari, *Krisis*, cit., pp. 180-188, e M. Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud*, cit.

¹⁹⁸ Il lavoro di «schematizzazione del caos» proprio del conoscere è al centro di alcuni appunti contenuti in un taccuino interamente dedicato da Tadini a riflessioni sui testi di Heidegger. Nietzsche vi comprare, attraverso l'omonimo volume heideggeriano (pubblicato nel 1961 e letto probabilmente da Tadini nella traduzione francese del 1971), come teorizzatore del doppio binomio verità-conoscenza e arte-apparenza, in linea con una concezione della «verità come utilizzazione del mondo, come sua stabilizzazione nel suo divenire» e dell'«arte come approssimazione (di uno schematizzare) al caos (ad altre “utilizzazioni”)» [TQB 17].

¹⁹⁹ Cfr. M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, cit., p. 62.

come la redenzione dell'uomo della conoscenza: di colui che scorge il carattere spaventoso e problematico dell'esistenza, anzi lo vuole scorgere, di colui che ha la conoscenza tragica²⁰⁰.

La dimensione dell'estetica è così chiamata a un compito di fondamentale importanza – di redenzione – nell'esperienza dell'uomo. Tadini rileva questa sfida e accoglie l'idea dell'arte come campo di manifestazione di un divenire non completamente riducibile alla forma. Proprio come nel sogno, la verità appare in superficie nella forma instabile di un compromesso che si gioca tra la ragione e ciò che a essa è irriducibile, tra le forze del divenire e quelle dell'essere, o ancora, per dirla con parole di Tadini, tra la tragedia come luogo della disperazione e la commedia come luogo della «disperanza»²⁰¹. Un compromesso che, tuttavia, non è destinato, come nella lettura di Vattimo²⁰², a trasformare l'arte in «gioco», sancendo disinvoltamente l'abbandono da parte della comunità storica del cosiddetto “feticcio della verità”. Contro uno dei capisaldi di quello che di lì a poco si definirà come paradigma postmodernista, Tadini si pronuncia a favore di un diverso orizzonte di “lavoro” per l'opera d'arte. Quell'«analogia semplicistica fra la dimensione dell'arte e quella del sogno» che egli aveva individuato nel testo per i dieci anni di *Possibilità di relazione* – e confermata anche da una lunga tradizione di studi psicanalitici²⁰³ – trova i propri presupposti nella convergenza epistemologica del pensiero di Nietzsche e Freud, che consentono di associare alla pratica artistica un “principio di necessità”, dovuto al fatto che al lavoro creativo spetta quello che Ricoeur definisce il «lavoro della verità»: come Freud vedeva nel *Mosè* di Michelangelo, nell'*Edipo re* di Sofocle o nell'*Amleto* di Shakespeare, non tanto la rappresentazione di un conflitto, quanto già un accenno della loro risoluzione²⁰⁴, così Nietzsche affida all'arte il compito di redimere l'uomo dai falsi miti e di fondare un rinnovato rapporto con la decostruita nozione di verità. Tadini trova qui i presupposti per una sorta di “ingiunzione a rappresentare” (gemella di quella che in Foucault è un’“ingiunzione a

²⁰⁰ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, Adelphi, Milano 1974, maggio-giugno 1888, §17[2], pp. 310-311.

²⁰¹ Cfr. E. Tadini, *Sul comico*, cit., p. 80.

²⁰² Cfr. G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari 1985.

²⁰³ «Il “lavoro onirico”, che si esercita su un “pensiero” che il preconcio ha messo in forma verbale e di cui fa una sorta di rebus (il contenuto manifesto), non si dà troppa pena per la scelta delle parole: le cambia ogni volta che è necessario per trovarvi le similitudini e gli accidenti che gli tornano utili. È nello stesso modo che procedono il poeta, l'autore di battute di spirito e di giochi di parole»; O. Mannoni, *Freud*, cit., p. 73.

²⁰⁴ Cfr. P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., pp. 562-563.

raccontare²⁰⁵ e che avrà un'importanza centrale nei romanzi di Tadini), che da un lato troverà nel momento “tecnico” quel confronto con il limite necessario a ridestare la potenza euristica della forma, dall'altro individuerà nello spazio grigio di una coscienza primaria il polo “irrapresentabile” di cui l'arte si deve fare figura²⁰⁶.

1.6. *La distanza e lo spazio potenziale*

Arrivati a questo punto è necessario fare un salto in avanti di quasi trent'anni per prendere in considerazione un volume in cui le riflessioni che Tadini sviluppa a partire dall'inizio degli anni Settanta – e che ne fanno, secondo le parole di Alcide Paolini, «un ideologo quasi prima di essere un artista»²⁰⁷ –, trovano una trattazione che, pur non potendo essere definita organica, data la struttura aforistica del testo, risulta quantomeno estesa e approfondita, al punto da costituire il cardine di quello che Alberto Casadei ha definito il «sistema» del pensiero e dell'opera di Tadini²⁰⁸. *La distanza*, infatti, volume pubblicato nel 1998, organizza a posteriori e in maniera coerente i passaggi più significativi della riflessione teorica condotta negli anni da Tadini. A introdurre alla lettera del testo, e soprattutto ai temi che in questa occasione interessa affrontare, può essere utile una citazione tratta ancora una volta dal catalogo per un'esposizione. Si tratta della grande retrospettiva che nel 1984 il Centro Studi e Archivio della Comunicazione del Dipartimento d'arte dell'Università di Parma dedica all'opera di Tadini. Per quell'occasione lo stesso pittore mette insieme alcuni testi – alcuni già usciti, altri inediti –, che si assemblano componendo un discorso ampio, in cui vengono già esplicitamente abordate le tematiche che torneranno al centro della *Distanza*.

L'immagine posa sulla tela – come un frammento che torna alla totalità da cui è stato tolto.

Il linguaggio delle parole non dice altro che il verbo essere. Nomina per dire: è. Il linguaggio delle immagini si perde nella folla degli enti. Non dice «è». Mostra tracce elusive. Ma l'occhio ricorda cose che la mente non ha conosciuto. [...]

²⁰⁵ Si tratta di una formula impiegata da Foucault per indicare tutte le situazioni in cui il potere obbliga il soggetto a raccontare la propria storia o la propria verità per poi impadronirsene o utilizzarla a scopo punitivo; caso emblematico di questa condizione è la confessione, di cui Foucault dà una definizione precisa nell'intervista resa a C. Bojunga, R. Lobo, *Michel Foucault. El filósofo responde (Michel Foucault. Les réponses du philosophe)*, in «Jornal da Tarde», 1 novembre 1975, pp. 12-13; poi in M. Foucault, *Dits et Ecrits*, vol. 2, Gallimard, Paris 1994, texte n. 163, p. 809.

²⁰⁶ Per Alberto Casadei l'importanza riservata alla necessità di una visione «creativa», non appiattita e ossimorica, della realtà rappresenta un punto di convergenza tra l'estetica elaborata da Tadini, sulla scorta di Nietzsche, e le attuali ricerche delle scienze cognitive e della *Cognitive poetics*; A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit.

²⁰⁷ A. Paolini, *Il desiderio del pittore*, in *Emilio Tadini*, catalogo della mostra, Galleria Solferino, Milano 1976.

²⁰⁸ Cfr. A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit.

Porre per togliere: è il meccanismo della negazione nel linguaggio delle parole. La pittura non può negare. Può solo non mostrare. Ma la cosa non mostrata (non identificata) sprofonda nella totalità indistinta del non presente. [...]

Tutto accade davanti ai nostri occhi. Il pensiero si ripara dietro i nostri occhi. Dietro lo sguardo. (Si ripara mediante lo sguardo e dallo sguardo).

Le figure è come se fossero staccate dalle cose. Hanno la qualità delle ombre, quel peso, quella non-densità, quel seguire-e-sfuggire... E che cosa c'è, in mezzo, tra le figure e le cose che figurano? Quale vuoto? Che distanza? Eccolo, il non figurabile! Neanche «il profondo», a quelle profondità, credo, funziona...²⁰⁹

Sono, queste, parole che è possibile leggere alla luce delle riflessioni di Tadini su Nietzsche e Freud. Come osserva Quintavalle, «le scritture della immagine e quelle della parola sono convenzioni, e hanno una propria iconologia, e sono estranee simmetricamente ambedue al mondo del “reale”»²¹⁰; il reale, orizzonte di riferimento e di possibilità, di ogni opera d'arte, viene assunto come una «totalità», che pure si dà fin da subito come «tutto-limitato». Di fronte a questo “tutto” la parola e la figura presentano due strategie di formalizzazione diverse, e forse addirittura prive di punti di contatto²¹¹: la parola – che sarà da intendere qui come parola del discorso “normale” e non come parola letteraria – insiste nel tentativo di trovare una corrispondenza univoca tra rappresentazione e reale, nella convinzione che quest'ultimo costituisca un'essenza («Nomina per dire: è») riducibile nei limiti di una forma; la figura, invece, procede diversamente, rinunciando a quella corrispondenza impossibile e accettando l'elusività della realtà – o forse, già si dovrebbe dire, di quello che Lacan chiama Reale –, mostrando ciò che può e abbandonando «nella totalità indistinta del non presente» ciò che invece non può. La pittura, alla quale Tadini in questi anni si dedica in maniera esclusiva, appare quindi una forma creativa maggiormente consapevole dell'esistenza di una «distanza» che separa la realtà da qualsiasi tentativo di rappresentazione. Una distanza che nell'epistemologia nietzschiana rende irraggiungibile la verità, mascherata dietro interpretazioni sempre più antiche, e che nella teoria psicanalitica può essere sostituita solo da formazioni di compromesso. Le figure della pittura, che non hanno la

²⁰⁹ E. Tadini in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 23-24.

²¹⁰ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., pp. LVIII-LIX.

²¹¹ «I don't think that words and images ever meet. I'm not even sure that they moves in the same direction»; cfr. E. Tadini in E. Grazioli, *Emilio Tadini, the Fairy Tale of Painting*, cit. A partire dalla stessa intervista si potrebbe anche avviare una riflessione circa il rifiuto da parte di Tadini di concepire soluzioni espressive alternative alla figurazione pittorica (e alla scrittura) nel confronto tra arte e realtà.

pretesa di “essere” le cose che rappresentano («Non dice «è». Mostra tracce elusive»), si riducono a ombre e, come tutte le ombre, presuppongono uno spazio irriducibile che le separa dal corpo delle cose²¹².

Tadini pone qui le basi per una distinzione tra i diversi linguaggi dell’arte che giustifica teoricamente l’opzione esclusiva per l’attività pittorica – e che pure non gli impedirà, più avanti, di tornare a praticare, con rinnovate istanze, la scrittura letteraria. Al di là di questo, le sue parole lasciano intendere un decisivo orientamento contro l’ipotesi di una rappresentazione mimetica, per l’impossibilità di trovare una corrispondenza diretta tra parole e cose, a favore di un’estetica che sappia tener conto di quella distanza che si impone come carattere ineludibile di ogni tentativo formale. Come aveva spiegato Foucault, sposare l’epistemologia “del sospetto” significa anche rinunciare alla semiologia, disciplina fondata sulla fiducia nella corrispondenza tra simbolo e segno, a favore dell’ermeneutica, scienza dell’interpretazione, arte di un’approssimazione mai definitiva²¹³. E così deve procedere anche l’arte.

Il volume del 1998 si pone come primo obiettivo quello di “esplorare” la nozione di “distanza”. «La domanda alla quale questo testo vorrebbe cercare di dare qualche risposta non è: “Che cos’è la distanza?” è invece: “Che cosa si potrebbe dire sulla distanza?”» [DIST 3]. Come mostra già l’interrogazione d’apertura, il discorso si pone fin da subito secondo un’impostazione eclettica, volta ad accogliere gli apporti più disparati alla causa della definizione del concetto. Si tratta di un’attitudine che, a partire dagli anni Settanta, si rivela sempre più congeniale alla scrittura del Tadini teorizzatore, meno interessato a sistematizzare il pensiero e più a suo agio nella forma aperta di un discorso che procede per frammenti, per ipotesi, per aforismi – probabilmente sotto l’influenza della scrittura nietzschiana, a un tempo filosofica e “poetica”²¹⁴ –, spaziando

²¹² Nel taccuino 15V, databile intorno al 1974 dal momento che vi si leggono alcuni appunti preparatori per il ciclo intitolato al *Desiderio del pittore* (1974), si legge questa nota: «Per certi indigeni dell’America del sud una sola parola designa spesso l’anima, l’ombra e l’immagine. / Nella leggenda tedesca l’uomo che ha venduto la sua anima al diavolo non ha più ombra» [T15V 10]. Il riferimento, come qualche pagina dopo si chiarisce, è alla psicanalisi junghiana (dove «l’anima è un archetipo del femminile»), oltre che all’etno-antropologia; quello che però sembra affacciarsi qui, seppur nascosto dietro richiami eterogenei, è un diverso ordine di rapporti vigente nel triangolo anima-ombra-immagine, rispetto a quello che regola tradizionalmente la triade significato-significante-referente. A costo di qualche forzatura interpretativa che pure non appare peregrina, si può ipotizzare che l’ombra, appartenente all’ordine del visivo, imposti il rapporto su un grado di elusività maggiore rispetto al segno linguistico, anticipando così la diversa relazione rispetto alla totalità del reale che parola e figura dimostrano nella concezione tadiniana.

²¹³ Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, cit.

²¹⁴ Come dichiara lo stesso Tadini nella già citata intervista di Roberto Rizzente, «Nell’assenza di sistemi stabiliti di conoscenza l’artista ha la possibilità di descrivere solo per frammenti»; cfr. Id., Intervista di Roberto Rizzente, 8 maggio 2002, cit.

nei differenti campi di un sapere tanto colto quanto popolare, aprendo interrogativi e lasciando in sospeso le risposte. La “distanza” si rivela, allora, un concetto al tempo stesso semplice ma ricco di implicazioni, che portano a toccare i diversi, e diversamente scivolosi, terreni della politica e della poesia, della storia e della cultura di massa, dell’antropologia e della filosofia. Tuttavia, luogo d’origine e di prima maturazione di questa nozione è la psicanalisi, dove, alla lettura di Freud e Lacan, si aggiunge quella di Donald W. Winnicott, quale *pendant* necessario alla riflessione estetica. Nelle prime pagine del libro, la distanza viene definita come spazio dove l’Altro si manifesta («L’Altro si dà nella distanza» [DIST 5]) e come «scena della rappresentazione – di ogni rappresentazione?» [DIST 9]. A fondare questo doppio ordine, dell’estetico e dell’antropologico, è comunque un’unica immagine, quella della separazione del bambino dal “corpo totale” della madre.

Tadini recupera l’impostazione della ricerca regressiva, propria dell’indagine genealogica di Nietzsche così come dell’analisi freudiana, per ritornare sul luogo della «scena originaria». Nel momento in cui il bambino si stacca dalla madre ha inizio la sua vita come individuo: l’assunzione di una distanza tra l’io e l’origine diventa così un evento strettamente legato alla definizione dell’identità.

Forse è in quella distanza che lo divide – che lo separa – dal corpo della madre, e nella conseguente trasformazione capitale e fondante del corpo della madre in figura della madre, che il bambino vede prendere corpo la prima esperienza di sé [DIST 33].

Due importanti caratteri vengono messi in rilievo da Tadini con queste parole. Primo: il momento della separazione dal corpo materno impone al bambino l’assunzione della propria individualità, che si realizza attraverso la definizione di limiti e relazioni, ovvero attraverso la misurazione delle distanze che separano il suo corpo dai corpi estranei. Secondo: l’allontanamento del corpo materno corrisponde a una sua trasformazione, nella percezione del bambino, da corpo, appunto, in figura, ovvero *rappresentazione*. L’esperienza primaria è alla base di un’intera teoria del soggetto, poiché da quest’esperienza l’individuo deduce la propria identità. La separazione originaria, infatti, coincide, a livello psichico, con la “scoperta dell’inconscio”, che, come segnala Bottirolì, produce un individuo frantumato, secondo l’idea di «una teoria del soggetto

governata dalla scissione modale, dunque da una logica delle divisioni»²¹⁵. La scissione psichica che dà origine all'inconscio, e con esso anche alle nevrosi e alle psicosi²¹⁶, ha luogo simultaneamente alla frantumazione del corpo totale, che, per difetto, produce nel soggetto la consapevolezza del proprio corpo separato. Un corpo che, in un universo che si fa improvvisamente estraneo, o addirittura ostile, diventa l'unico strumento attraverso cui isolare o connettere il soggetto alle "cose" che gli stanno intorno (*DIST* 34). Il corpo è il primo oggetto dei giochi di un bambino, ma anche il suo primo mezzo di una conoscenza che si sviluppa nel tempo – secondo quella che Jean Louis Schefer ha chiamato «la tragedie invisible d'une composition individuelle du temps»²¹⁷ – e nello spazio:

Il primo sistema di misurazione pensato e messo in atto è stato probabilmente il sistema basato sulla lunghezza delle membra del corpo. Il pollice, la mano, il braccio, il piede, il passo.

Nel primo sistema di misurazione, proprio come in un mito di fondazione, il corpo, frantumandosi, si dà alla Distanza. E nello stesso tempo, si sforza di possederla – di colonizzarla, per così dire. Facendo delle distanze un'estensione del sé. Dando alle distanze i propri stessi nomi – i nomi delle parti del proprio corpo.

Il corpo che si divide in membra, le membra che diventano unità di misura... Non è una specie di riparazione simbolica alla Distanza?

Quando nella Distanza si è prodotta la separazione del nostro corpo dal corpo – totale – della madre in figura, è forse lì, nella prima immaginazione e nella prima sperimentazione sensibile della misura, che si è manifestato il seme di ciò che poi abbiamo chiamato "il sapere" – l'ordine del sapere? [*DIST* 34-35]

Misurare le distanze attraverso il corpo significa farle proprie, esplorarle in funzione del proprio sé, «colonizzarle». Questa appropriazione è riparatoria, perché rivolta idealmente, inconsciamente, a ricomporre la totalità frantumata. Sono la nostalgia e il desiderio, sentimenti tra loro strettamente legati²¹⁸, a guidare questa proiezione del

²¹⁵ G. Bottiroli, *Jacques Lacan*, cit., p. 9.

²¹⁶ «È davanti al primo manifestarsi della Distanza, nella scena originaria – quando il corpo perduto della madre si trasforma irrimediabilmente in figura – che si genera il seme di ogni nevrosi, di ogni psicosi, sia privata che collettiva?» [*DIST* 40].

²¹⁷ J.L. Schefer, *Presentazione*, in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 16.

²¹⁸ «Il desiderio primario è nostalgia», ma soprattutto, «La nostalgia è una macchina che ci consente di lasciare il presente per viaggiare nel tempo verso il passato – o verso un altro altrove – sfruttando l'energia del desiderio» [*DIST* 39 e 101].

soggetto nella distanza: la nostalgia per il corpo originario, quello che adesso è un «unattainable body»²¹⁹, e il desiderio, irrealizzabile, di ricostituirlo. È quindi, come diceva anche Socrate, il desiderio a originare il sapere; e questo sapere, almeno allo stadio primordiale in cui si svolge il discorso di Tadini, si manifesta nella misurazione delle distanze e nella costruzione di uno spazio simbolico. Il soggetto «come figura dell'individualizzazione separata»²²⁰ si produce letteralmente nel vedere ciò che si allontana: «Il soggetto non ha forse luogo su quella scena – originaria in quanto origine di ogni altra scena, di ogni rappresentazione? Quando il bambino si stacca eternamente dalla madre, e in “quell'abisso senza fondo” [...] precipitano spazio e tempo, e precipita tutto intero il simbolico»²²¹. L'uomo nasce contemporaneamente al simbolico; per vivere egli deve tracciare un «sistema ordinato di distanze» [DIST 15] che costituiscono anche i confini della sua “casa”, ovvero di quello spazio simbolico entro cui ha luogo l'esperienza.

La tematica dell'abitare, ripresa dall'*Heimat* heideggeriano, può apparire qui fuori luogo, o quantomeno decentrata rispetto al discorso condotto da Tadini sull'esperienza originaria e sul corpo totale. Eppure, il suo valore emerge in maniera chiara se si considera il verso di Hölderlin che Heidegger appone a cifra del proprio saggio dedicato proprio all'abitare e al costruire²²²: «poeticamente abita l'uomo». In queste parole, come Tadini osserva in un articolo dedicato all'opera artistica dell'amico Gianfranco Pardi, si rivela «il nesso indissolubile che lega l'abitare e il poetico»²²³. Come scrive Heidegger in un passo riportato anche da Tadini su uno dei suoi taccuini: «le immagini poetiche sono immaginazioni in senso alto: non pure e semplici fantasie e illusioni ma immaginazioni come incorporazioni visibili dell'estraneo nell'aspetto di ciò che è familiare» [T6L 30]²²⁴. Le immagini poetiche lavorano per la fondazione di uno spazio simbolico, necessario all'uomo per costituirsi come “sé” e intrattenere relazioni con le cose e i soggetti che sono “altri” da sé; uno spazio che si definisce come quel «momento inesauribile (antropologicamente mai concluso) in cui il pensiero cosciente (la cultura)

²¹⁹ E. Grazioli, *Emilio Tadini, the Fairy Tale of Painting*, cit.

²²⁰ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, in «Studio Marconi», n. 6-7, 16 novembre 1978, p. 2; poi in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 26.

²²¹ E. Tadini, *Angelus novus*, cit.

²²² M. Heidegger, *Costruire abitare pensare* (1951) e «...Poeticamente abita l'uomo...» (1954), in Id., *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 96-108 e 125-138.

²²³ E. Tadini, *Casa, teatro. Sul lavoro di Gianfranco Pardi*, in «Studio Marconi», n. 3, 9 marzo 1978, p. 6.

²²⁴ Cfr. M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, cit., p. 135.

nel suo costituirsi come tale si separa dalle cose (dalla natura) e le costituisce in rappresentazione»²²⁵. Si fonda così il valore “vitale” dell’arte per l’esperienza dell’uomo.

Con la nascita e la separazione dal corpo materno lo stato di Natura è definitivamente abbandonato; al suo posto si installa uno stato di Cultura a cui l’uomo contribuisce fin da subito costruendosi uno spazio simbolico, ma anche trasformando lo spazio della distanza in uno spazio destinato all’elaborazione di rappresentazioni. L’appropriazione dello spazio avviene, cioè, attraverso la costruzione di «figure»: «Ogni desiderio è costretto da quella che potremmo chiamare la sua propria natura ad avere a che fare con figure» [*DIST* 42]. La distanza è data una volta per tutte; qualsiasi tentativo nostalgico di ricomporre l’unità originaria è destinato a fallire (significherebbe togliersi dalla distanza e raggiungere un’unità che solo la metafisica può ipotizzare). Il desiderio, come insegna la psicanalisi, non può mai raggiungere un appagamento totale. Tuttavia, esiste uno spazio dove la separazione definitiva e l’assenza dei corpi può essere compensata dall’elaborazione delle figure.

La prima di queste figure è, naturalmente, quella della madre. Ed è su questa figura primaria, e sul rapporto che con essa instaura il bambino, che si forma un diretto parallelismo con il rapporto tra l’artista e la sua opera²²⁶. Quando Tadini scrive che «Nello spazio aperto della separazione originaria, quando il bambino si stacca dal corpo della madre, e lo vede allontanarsi: in quello spazio posa l’aria che consente al linguaggio di respirare»²²⁷, egli non sta facendo riferimento esclusivamente al linguaggio in quanto codice verbale, bensì a una concezione più ampia del termine, inteso quindi come alfabeto della rappresentazione. La separazione dei corpi genera la nostalgia, che a sua volta produce il parlare e il vedere; «parole e immagini sono gli organi della nostalgia» che mettono in campo due diverse strategie per ricoprire la distanza che si è frapposta: «Le parole chiamano la figura che si allontana dopo la separazione: cercano di chiamarla indietro. Le immagini ce ne riportano il simulacro, la figura»²²⁸. È a questo livello che l’attività creativa si fonda come necessaria nella teoria di Tadini.

²²⁵ E. Tadini, *Casa, teatro*, cit., p. 6.

²²⁶ Cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LXIV.

²²⁷ E. Tadini in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 20.

²²⁸ *Ibidem*.

Per il bambino, il grande corpo – che si è fatto corpo di un altro – diventa figura allontanandosi. Forse è in questo punto che davanti al bambino precipitano tutto lo spazio e tutto il tempo. Forse potremmo dire: è qui che precipita tutto il possibile della cultura. Qui dove si fonda la necessità categorica della rappresentazione²²⁹.

In questi termini si fonda, ancora una volta, il parallelo tra arte e psicanalisi. Sogno e pittura sono due procedimenti figurativi e, in quanto tali, condividono i medesimi problemi di rappresentazione: come il sogno «non dispone di alcun mezzo per raffigurare le relazioni logiche esistenti fra i suoi pensieri»²³⁰, poiché lavora solo sul suo contenuto effettivo, così la pittura soffre di un “difetto d’espressione”, dovuto alla sua stessa materia che, in un certo senso, è precedente la comprensione e l’interpretazione, che arrivano solo con il linguaggio. Al di là della possibilità di dedurre dalle parole di Freud una gerarchia tra parola e immagine in relazione alle loro potenzialità rappresentative (ipotesi tutt’altro che scontata, dal momento che in Freud l’espressione del sogno sembra legata a pari titolo alla raffigurazione per immagini che sta all’origine, come all’ordine verbale che ne permette la “pensabilità”)²³¹, quello che interessa sottolineare qui è la “semplice” analogia del significante che, nel sogno come nella pittura, appartiene all’ordine dell’immagine. Come nel sogno analizzato dallo psicanalista, così anche nell’opera realizzata dal pittore «la figura è sempre vicaria»²³²: se la parola con cui il paziente racconta il proprio sogno, o con cui il soggetto chiama il corpo in allontanamento, serve solo a nominare una distanza, l’immagine mira invece a “stabilirsi” in quella distanza, a organizzarne lo spazio.

La psicanalisi freudiana fornisce così a Tadini una base su cui costruire un discorso che lo porta a costeggiare le teorizzazioni di Lacan e Winnicott. Se dal primo deriva il vocabolario dell’«Altro» e la dinamica dei rapporti di separazione e di tensione irriducibile che mettono il soggetto in relazione con il corpo originario, dal secondo proviene una formulazione decisiva del vincolo che lega la dimensione delle manifestazioni figurali dell’inconscio con la dimensione delle manifestazioni figurali

²²⁹ *Ivi*, p. 24.

²³⁰ Cfr. S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 288.

²³¹ «Quando il pensiero del sogno – inutilizzabile se espresso astrattamente – è trasformato in linguaggio figurato, tra la nuova espressione e il rimanente materiale del sogno si stabiliscono più facilmente di prima quei contatti e quelle coincidenze di cui il lavoro onirico ha bisogno [...]. Possiamo immaginare che buona parte del lavoro intermedio che si svolge nel corso della formazione del sogno – e che tenta di ridurre a espressione la più concisa e unitaria possibile i disparati pensieri del sogno – si effettui dunque attraverso un’adeguata trasformazione linguistica dei singoli pensieri»; cfr. *Ivi*, pp. 312-313.

²³² E. Tadini in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 21.

“artistiche”²³³. Psicanalista della «regressione»²³⁴, Donald W. Winnicott ha concentrato la sua ricerca (e la sua pratica terapeutica) sull’infanzia e sugli stadi originari della psiche; in *Gioco e realtà*²³⁵ si è occupato di delineare uno spazio intermedio tra la realtà interiore, quella che concerne l’inconscio, e l’esperienza della vita esteriore, uno spazio in cui il bambino prende coscienza di sé attraverso la costruzione di relazioni con gli oggetti. Questi oggetti, che appartengono a un mondo esterno all’individualità del bambino, stanno al posto di qualcos’altro (il seno della madre o la madre stessa), sono dei simboli che vengono investiti di un significato che riguarda l’interiorità del soggetto:

Il bambino raccoglie oggetti o fenomeni dal mondo esterno e li usa al servizio di qualche elemento che deriva dalla realtà interna o personale. Senza allucinare, il bambino mette fuori un elemento del potenziale onirico, e vive con questo elemento in un selezionato contesto di frammenti della realtà esterna²³⁶.

Questi oggetti vengono definiti da Winnicott come «oggetti transizionali», perché fanno sì che il soggetto «distingu[a] già chiaramente tra fantasia e fatto, tra oggetti interni e oggetti esterni, tra creatività primaria e percezione»²³⁷. Lo spazio in cui operano questi oggetti transizionali, intermedio tra la madre e il bambino, tra l’inconscio – «il sogno potenziale» – e la realtà esterna, viene definito invece come «spazio potenziale», luogo in cui l’individuo impara a costruire un sistema di distanze e differenze, a dare un confine alla propria identità.

Al riparo da pulsioni, psicosi e nevrosi, nello «spazio potenziale» ha luogo il gioco. Il bambino, infatti, istituisce con gli oggetti transizionali un rapporto ludico: come farà con maggior consapevolezza quando sarà più grande, il bambino manipola gli oggetti, “fa finta che” siano altro da ciò che sono realmente, li mette al servizio del proprio sogno, che è fatto, ancora una volta, di nostalgia e desiderio. Tuttavia, oltre a queste due intenzioni, che si sono già viste all’opera anche nel concetto di «distanza» elaborato da Tadini, nello spazio potenziale interviene anche una vera e propria “tensione creativa”,

²³³ Sarà tuttavia opportuno ricordare che un simile vincolo viene formulato anche da Lacan, che attribuisce solo all’Arte la capacità e la possibilità di alludere al registro del Reale.

²³⁴ Cfr. M. Mannoni, *La teoria come fantasia: Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan* (1979), Bompiani, Milano 1980, p. 55.

²³⁵ D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, cit.

²³⁶ *Ivi*, p. 89.

²³⁷ *Ivi*, p. 26.

necessaria a operare la trasformazione degli oggetti e fondativa dell'identità del soggetto.

È nel giocare e soltanto mentre gioca che l'individuo, bambino o adulto, è in grado di essere creativo e di fare uso dell'intera personalità, ed è solo nell'essere creativo che l'individuo scopre il sé²³⁸.

Lo spazio potenziale si definisce allora come spazio in cui l'individuo fa esperienza del «vivere creativo»²³⁹, ovvero impara a fabbricare la realtà²⁴⁰, a stabilire un rapporto equilibrato con la mancanza. La creatività che si dispiega in questo spazio, inoltre, è comune al bambino, che cerca una relazione equilibrata tra interno ed esterno, e all'adulto, che compie la medesima operazione su una scala più vasta – in rapporto con l'ambiente sociale e culturale che lo circonda – e con una diversa consapevolezza.

Il passaggio è delicato, ma estremamente significativo. Per arrivare a questa deduzione, che affianca il gioco del bambino con quella che viene definita la «concentrazione» dell'adulto, Winnicott chiama in causa come fonte *On Not Being Able to Paint* di Marion Milner, psicanalista inglese:

I momenti in cui il poeta originario in ciascuno di noi creò il mondo esterno per noi, scoprendo la familiarità nel non familiare, sono forse dimenticati dalla maggioranza delle persone; o anche essi rimangono custoditi in qualche luogo segreto della memoria, perché essi erano troppo simili ad annunciiazioni degli dei per essere mescolati col pensiero di ogni giorno²⁴¹.

Apparentemente fuori fase rispetto al discorso condotto finora, questo passo si rivela significativo per almeno un aspetto: esso introduce una corrispondenza diretta tra l'attività creatrice del bambino e quella dell'uomo che realizza opere d'arte. Nella parola «poeta» con cui viene appellato il responsabile delle creazioni attraverso cui il soggetto dà corpo al mondo esterno bisogna cioè leggere i caratteri dell'artista, inteso nella concezione più ampia del termine (non a caso il testo di Milner è dedicato al disegno). La deduzione, ancorché banale, risulta particolarmente pregnante nel

²³⁸ *Ivi*, p. 94.

²³⁹ *Ivi*, p. 163.

²⁴⁰ Cfr. M. Mannoni, *La teoria come fantasia*, cit., pp. 52-54.

²⁴¹ M. Milner, *On Not Being Able to Paint*, Heinemann, London 1957, citato in D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, cit., p. 72.

momento in cui si consideri che al medesimo passo del testo della Milner Emilio Tadini fa riferimento in uno dei suoi taccuini, rimandando per la citazione esattamente al volume di Winnicott (*T2*). La coincidenza non è fortuita. Come detto, Winnicott si rifaceva al testo di Milner per dare una profondità culturale al proprio discorso, che non doveva rimanere limitato a una semplice indagine dei differenti stadi dell'evoluzione infantile, ma mostrare anche una serie di corrispondenze con le attività svolte dall'uomo in età adulta e nel tempo della "veglia".

Tadini cita il passaggio in un taccuino dedicato all'elaborazione di spunti per *Disordine in corpo classico*, ciclo di tele degli anni 1981-1982 (**Fig. 9**): la tematica è quella della dialettica tra ordine e disordine, tra apparente naturalità del corpo detto "classico" e sua costruzione, tra realismo e deformazione grottesca. Tutti temi, questi, inerenti alla funzione simbolica ed ermeneutica della creazione; e infatti è proprio il richiamo alla creazione divina presente nel passo del testo di Milner, nella sua analogia con «il mondo esterno creato dal poeta in noi»[*T2*], ad attirare l'attenzione di Tadini. Ad attirare la nostra attenzione è invece un'associazione verbale che ricorre poche pagine dopo, nello stesso taccuino. In quella che sembra essere la lista di possibili titoli per comporre una serie, presumibilmente di dipinti, dal titolo «IL CULTO DEL MONDO» [*T2*] (che già riprende «il culto degli dei» citato da Milner), compare anche «Viaggio nello spazio intermedio (-cioè nella distanza)»; e poco dopo il concetto viene svolto e reso esplicito: «viaggio nel mondo intermedio cioè nello spazio che si apre tra il mondo e le cose / Nella distanza – in quello spazio intermedio – agisce il piano del simbolico» [*T2*].

La «distanza» come spazio intermedio, ovvero omologo allo «spazio potenziale» winnicottiano: la nozione esplorata da Tadini nel suo saggio e nei vari scritti degli anni Settanta e Ottanta acquista così un riferimento diretto e preciso, che la fonda come categoria al tempo stesso antropologica – non solo psicanalitica – ed estetica. Si giustifica così, sotto un certo punto di vista, l'enciclopedismo a cui Tadini si abbandona nell'interrogazione del concetto di distanza. Se, come si legge, è «sul modello della separazione primaria che si configureranno tutte le separazioni a venire» [*DIST* 31], appare evidente, a questo punto, come la distanza si offra, analogamente al concetto di «spazio potenziale», come luogo di transizione tra due estremi che possono essere tanto intrasoggettivi – «tra il non esserci altro che me e l'esserci oggetti e fenomeni al di fuori del controllo onnipotente»²⁴² – quanto intersoggettivi. La distanza, cioè, diventa lo

²⁴² D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, cit., p. 160.

spazio in cui si svolge anche il “gioco” della comunità, ovvero la cultura²⁴³, poiché, come scrive Winnicott, «sono queste esperienze culturali che provvedono alla continuità nella specie umana, che trascende l’esistenza personale». Il lavoro creativo, nello spazio potenziale della cultura, è svolto naturalmente dall’arte, chiamata a produrre degli «oggetti transizionali» su scala collettiva, che “mostrino” uno spazio di relazioni, invece che descriverlo o spiegarlo. La creazione artistica diventa «un ponte gettato sul fiume della Distanza» [DIST 84]. Quello stesso ponte che, come si ricorderà, l’azione della commedia, sempre pronta a illuminare la condizione di irrimediabile separazione, rivelava inesistente. E infatti, proprio la coscienza di una simile condizione è ciò che spinge l’uomo a ricorrere all’arte per costruire percorsi simbolici sostitutivi, ancorché illusori: è così che al valore estetico della rappresentazione se ne associa uno propriamente etico e “vitale”:

Che l’estetico si fondi comunque sulla rappresentazione, ci sembra ovvio. Ma anche l’etico, se ci pensiamo, non può fare a meno di rappresentare. La messa in scena dell’Altro, l’aprirsi della scena dell’Altro, la nostra relazione con lui, con il suo corpo, con la sua faccia – noi che in lui, con lui, siamo rappresentati, chiamati davvero nel presente... [DIST 161].

La rappresentazione, artistica e non solo, diventa un momento irrinunciabile dell’esperienza umana della realtà. L’arte, con le sue creazioni, rende evidente questo procedimento di mediazione tra gli spazi e di “costruzione”²⁴⁴ di una rete di relazioni con tutte le manifestazioni dell’Altro. L’arte ricomponе lo spazio della distanza sovrapponendogli una rete di relazioni, costituite a partire dalle «corrispondenze»: «Non è come se la poesia avesse la funzione sostanziale di trovare simboli e corrispondenze? Un vero e proprio ruolo sociale...» [DIST 81]. Rime, similitudini, assonanze, ma anche parodie, citazioni, allegorie: l’arte sembra trovare il proprio compito specifico, addirittura il proprio “destino”, nel «riunire simbolicamente cose separate in un unico senso» [DIST 80]. Per questo, insistendo ancora una volta nella simmetria con la psicanalisi, Tadini individua nella metafora la figura emblematica del lavoro creativo. La metafora riesce a incarnare la potenza dell’immaginario, inteso non in quanto

²⁴³ «Il luogo in cui l’esperienza culturale è ubicata è lo *spazio potenziale* tra l’individuo e l’ambiente»; cfr. *Ibidem*.

²⁴⁴ «Ogni rappresentazione ha forse a che fare con quel “costruire” cui per forza di cose deve dedicarsi chi è arrivato ad una calma, imperturbabile coscienza del niente – e quindi a una calma, imperturbabile coscienza dell’esistenza del tutto?» [DIST 160].

“registro” lacaniano, ma come dimensione intermedia, che in virtù della sua posizione “transizionale” tra i due estremi della distanza, conserva un valore euristico fondamentale, necessario a colmare provvisoriamente, illusoriamente quella distanza attraverso accostamenti inaspettati eppure significativi.

Il primo termine, nella metafora, ci dà una realtà. il secondo termine ci dà un'altra realtà. Ma è proprio il “come” – la cui voce, ad ogni metafora, echeggia dentro di noi molto più a lungo e profondamente di quanto agisca su di noi la sua funzione sintattica – è proprio il “come” che, colmando la Distanza, ci dà il senso [DIST 84].

L'arte, come linguaggio metaforico, agisce ricomponendo nelle proprie creazioni immagini di quel tutto che si è perso definitivamente e che pure il desiderio spinge continuamente a cercare. E se la poesia, e più in generale la letteratura, attraverso la retorica e il linguaggio verbale, prova a ricreare i legami che la distanza ha interrotto, la pittura mette in scena l'origine del soggetto, ovvero la separazione dal corpo originario e la nascita della figura. Entro gli assi cartesiani della prospettiva estetico-antropologica teorizzata da Tadini si creano i presupposti per l'istituzione di una gerarchia tra i linguaggi della letteratura e della pittura, capaci di assolvere diversamente al compito compensatorio ed ermeneutico assegnato all'arte.

1.7. Le parole della pittura

Si è detto che, nella pittura, ogni volta, il soggetto mette in scena anche la memoria della propria origine, del proprio farsi. Quando in principio è soltanto l'occhio. L'occhio del bambino. L'occhio davanti al quale il grande corpo della madre, di cui una volta il bambino faceva parte, sta mostrandosi ormai nell'atto di arretrare, di allontanarsi: finché il subbuglio di ogni distanza misurabile precipita nella Distanza sconfinata. E intanto – in una specie di dissolvenza incrociata – al suo posto si alza nella luce la figura [DIST 98-99].

Il primato che la pittura sembra poter rivendicare rispetto alla rappresentazione verbale della scrittura si definisce, nelle parole di Tadini, in virtù di un'analogia sensoriale con la stessa esperienza antropologica della distanza: l'occhio che vede la madre allontanarsi e farsi figura è lo stesso organo che percepisce quella “costruzione

progettuale” che è la figura della rappresentazione artistica. All’origine è quindi l’occhio, che, rispetto agli altri sensi, e soprattutto rispetto agli organi dell’elaborazione concettuale, può vantare una posizione ancipite nella genealogia del conoscere. A definire la distanza tra pittura e scrittura è quindi la diversa relazione che i due “sensi” che presiedono alla loro costituzione – occhio e linguaggio – instaurano con il desiderio, ovvero con la tensione regressiva diretta a una ricomposizione del corpo totale possibile solo nei termini di astrazione e concetto.

Come testimoniano ancora una volta i taccuini, Tadini arriva a definire la propria posizione intersecando spunti e letture differenti, ma affatto eterogenei. Per riflettere sullo specifico della pittura, Tadini ha bisogno innanzitutto di definire il rapporto che corre tra pensiero e linguaggio, e per questo ricorre a Bertold Brecht e a un’affermazione del Signor K di *Storie da calendario*²⁴⁵: «Non ci fu mai un pensiero il cui padre non fosse il desiderio» [T17V 3, **Fig. 16**]. A questa dichiarazione segue immediatamente una massima di Karl Kraus, che sviluppa un punto ulteriore del ragionamento: «il linguaggio è la madre, non l’ancella del pensiero» [T17V 3]²⁴⁶. Se Brecht indica nel pensiero una facoltà di rielaborazione dell’esperienza dell’uomo, di costruzione di relazioni e distanze, necessaria a rispondere alla domanda del desiderio, Kraus istituisce un ordine nella linea linguaggio-pensiero. Restando all’interno dell’ambito d’indagine che era proprio anche delle *Ricerche* di Wittgenstein, quest’ordine sembra ribadire l’idea che non esiste pensiero senza linguaggio, ovvero che il pensiero può nascere solo là dove il linguaggio è intervenuto a formularlo. Il triangolo tra desiderio, pensiero e linguaggio viene così sintetizzato da Tadini: «è l’amplesso del desiderio e del linguaggio a generare – come un figlio – il pensiero. “Vuol dire” che il desiderio e il linguaggio costituiscono un sistema produttivo, e che il prodotto di quel sistema è il pensiero»²⁴⁷. Una simile dichiarazione sembra prevedere l’egemonia di un paradigma linguistico – quello della teologia cristiana fondata sull’«in principio era il Verbo» e quello delle «varie neoermeneutiche di stampo heideggeriano trionfanti

²⁴⁵ B. Brecht, *Storie da calendario* (1948), Einaudi, Torino 1959.

²⁴⁶ Per la citazione cfr. K. Kraus, *Pro domo et mundo* (1912), in Id., *Detti e contraddetti* (1955), Adelphi, Milano 1999, p. 216. Nello stesso taccuino il medesimo passo viene citato un’altra volta, qualche pagina più avanti, anticipato da un’altra citazione di Kraus, che non fa che ribadire il concetto: «che il linguaggio non rivesta il pensiero, ma il pensiero cresca dentro il linguaggio – su questo punto il modesto creatore non riuscirà mai a darla a bere ai tanti strafottenti».

²⁴⁷ E. Tadini, *Il desiderio del pittore*, in *Emilio Tadini*, catalogo della mostra, Galleria Solferino, Milano 1976; e in «Studio Marconi», n. 6-7, 9 giugno 1976, p. 23. Come dichiara lo stesso Tadini, questo articolo è preceduto, nella sua formazione avantestuale, da alcuni appunti, contenuti nel taccuino 17V, in cui compaiono, come detto, le citazioni di Brecht e Kraus poi inserite nell’articolo, e anche una frase che prelude alla citazione in oggetto: «il pensiero come frutto dell’amplesso fra desiderio e linguaggio».

nell'ultimo quarto di secolo del Novecento, fondate sul primato del linguaggio e sulla smaterializzazione del mondo ridotto a parola», tipiche della temperie postmoderna²⁴⁸ – e preludere, quindi, a una celebrazione del potere creativo, ma anche “creazionistico” (si ricordi la citazione di Milner annotata da Tadini), del linguaggio, codice capace di definire i confini stessi del mondo pensabile dall'uomo.

Tuttavia, il pensiero non costituisce la facoltà mediatrice della prima esperienza che l'uomo fa della realtà. Fedele alla propria formazione fenomenologica, Tadini conserva alla percezione dei sensi un ruolo primario nell'esperienza della realtà al di fuori dall'individuo, e a quella percezione sembra riuscire ad alludere il linguaggio della pittura, che può fare a meno delle parole e indirizzare il desiderio verso la figura.

Anche la pittura è il linguaggio che si unisce al desiderio. La pittura prende la forma del desiderio, dà forma al desiderio.

Anche il dipinto è generato dall'unione del desiderio e del linguaggio.

Il dipinto esiste nei sensi. Sempre, nel suo farsi. Prima, nel suo farsi come dipinto, e, poi, nel suo farsi di cosa guardata²⁴⁹.

Tadini scrive queste parole in un testo del 1976 intitolato *Il desiderio del pittore*, destinato a presentare e in qualche modo spiegare l'omonimo ciclo di tele (**Fig. 17**). I riferimenti che vi compaiono sono i medesimi che si ritrovano sul taccuino sopra citato, la cui stesura precede e prepara direttamente questo testo. Kraus, Brecht, ma anche Lacan («qual è il desiderio dell'analista?»²⁵⁰) e Adorno («Il pensiero che uccide suo padre, il desiderio, è perseguitato dalle Erinni della stupidità»²⁵¹): entro queste coordinate concettuali Tadini elabora una definizione di pittura come risposta a un desiderio ineliminabile del pittore e dell'uomo – ma soprattutto del pittore in quanto uomo. «Il desiderio spinge ogni volta il pittore a ridurre (a cercare di annullare) nel dipinto la distanza tra il vedere e il visto». La pittura dà una forma alla visione e propone questa forma a un'esperienza, quella dell'osservatore, che si compie nuovamente attraverso la visione: «il desiderio penetra e agisce nella pittura per produrre vista». La pittura, a differenza della scrittura, produce un'esperienza che

²⁴⁸ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, p. 20.

²⁴⁹ E. Tadini, *Il desiderio del pittore*, cit., p. 23.

²⁵⁰ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 1979, p. 11.

²⁵¹ T.W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), Einaudi, Torino 1975.

ripercorre la distanza, che rivive la separazione, riporta al corpo da cui tutto si è generato: «Forse ogni dipinto ha come “soggetto” la scena primaria. Il momento della fondazione. La fine dell’età del corpo, l’inizio dell’età della figura» [DIST 107].

Ciò che si vede nella pittura non è un’immagine della scena primaria, una sua riproduzione, scomponibile razionalmente nei suoi elementi; ciò che la pittura rende visibile attraverso le proprie figure è invece l’esperienza stessa di un “vedere” che viene prima di qualsiasi concetto o ricordo.

Dentro il vedere – subito dopo lo sguardo – la memoria è portata dal pensiero. [...]

La memoria è messa con violenza dentro il vedere dal pensiero. Ma c’è un tempo infinitesimo, originario, in cui, prima di quella violenta irruzione – lo sguardo è libero e interamente disponibile al non ancora veduto²⁵².

Nell’*Occhio della pittura*, testo del 1995 che, prendendo spunto da un omonimo ciclo di tele, viene dedicato a cinque capolavori della pittura contemporanea²⁵³, Tadini troverà un nome a questo sguardo che si pone in piena disponibilità di fronte al dispiegarsi del mondo. Lo definirà «occhio selvaggio», a significare una sua ideale appartenenza allo stato di Natura che precede qualsiasi sapere. Contro la teologia logocentrica che pone il “Verbo” all’origine dell’esperienza, Tadini, sulla scia di Michel Butor²⁵⁴, riconosce all’occhio e allo sguardo una priorità conoscitiva, esercitata su un mondo in cui è in corso la separazione tra corpi e figure. Si tratta di un’esperienza originaria che si colloca al di qua della soglia della coscienza: «Il pensare per immagine resta dunque in gran parte “fuori” dal cosciente»²⁵⁵.

È l’occhio selvaggio il vero oggetto della pittura che, come scrive Tadini presentando le opere dell’*Occhio della pittura*, «non vuole riprodurre né il corpo né la figura: vuole

²⁵² E. Tadini in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 19.

²⁵³ Si tratta di *L’orchestra dell’Opéra* (1868-1869) di Edgar Degas, *La camera da letto* (1888) di Vincent Van Gogh, *Le Bagnanti* di Paul Cézanne (1898-1905), *Les Demoiselles d’Avignon* di Pablo Picasso (1907) e *Autoritratto con sette dita* (1912-1913) di Marc Chagall: a ognuna di queste tele è dedicata una sezione del testo, in cui Tadini, forte della sua predisposizione divagante, descrive e interpreta le opere ritornando sui concetti di base della propria estetica. Cfr. E. Tadini, *L’occhio della pittura*, Garzanti, Milano 1995.

²⁵⁴ «C’est à l’origine avec l’aide de l’œil que l’oreille apprend à comprendre, quel l’on passe des cris aux mots»; M. Butor, *La littérature, l’oreille et l’œil*, in Id., *Répertoire III*, Editions de Minuit, Paris 1968, p. 392.

²⁵⁵ E. Tadini in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 20. La frase di Tadini riecheggia direttamente un’analoga affermazione di Freud: «Il pensare per immagini è dunque un modo assai incompleto di divenire cosciente. Un tale pensare è inoltre in certo modo più vicino ai processi inconsci di quanto lo sia il pensiero in parole, ed è in indubbiamente più antico di questo sia ontogeneticamente che filogeneticamente»; S. Freud, *L’io e l’Es* (1922), in Id., *Opere*, vol. 9, *L’io e l’Es e altri scritti (1917-1923)*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 484.

rappresentare ciò che separa dal corpo la figura»²⁵⁶. È questo che rende la pittura di Tadini estranea a qualsiasi riduzione metafisica: il suo oggetto non è, e non può essere, il Tutto-Uno, l'impossibile ricomposizione del – o con il – corpo originario, che, come la verità per Nietzsche, si è smaterializzato una volta per tutte²⁵⁷, bensì la riproduzione dell'esperienza dell'occhio selvaggio, di un'esperienza percettiva che precede il concetto. La pittura di Tadini lavora in quello spazio ristretto tra corpo e figura in cui si dispiega l'esperienza del vedere. In questo modo Tadini, come sostiene Schefer, spinge la pittura verso il suo limite, mettendo in crisi la sua capacità di simbolizzazione, praticando quella che viene definita una «incisione del simbolico»: è una pittura precaria, «déterminée comme un corps provisoire, tenu d'équilibre, sur sa confluence sémiotique»²⁵⁸, dove convergono corpo e figura, senza però che l'immagine pretenda di “essere” nessuno dei due.

L'immagine si pone nella distanza. Tuttavia non si tratta di illudersi che essa possa coprire quella distanza; si tratta soltanto di fare come aveva fatto Cézanne, «sforzarsi di conquistare – anche soltanto per poco, per un niente di tempo – qualche millimetro di quell'immensità. Trasformandolo in cosa costruita. E mostrando la struttura stessa del costruire» [DIST 114]. Dipingere è una funzione del vedere. Per questo Renoir continuò a dipingere fino alla vecchiaia, quando le mani, deformate dall'artrite, gli impedivano di tenere correttamente il pennello nella mano: «Renoir dipingeva il corpo nudo di una donna. Lo dipingeva per vederlo? Lo sapevo, ma non ci avevo mai pensato»²⁵⁹.

Proiettandosi da chi la fa verso chi la osserva, inoltre, la pittura rende attiva e continuamente diveniente l'esperienza del vedere: «Per opera di chi lo guarda, il dipinto torna ad essere rifiuto, recuperato fra desiderio e linguaggio, fra desiderio e pittura. [...] Per opera di chi guarda, il desiderio penetra di nuovo dentro la pittura. Muovendosi nel dipinto il desiderio si unisce a ciò che esso stesso ha generato»²⁶⁰. Tra la pittura, la “cosa” e l'occhio di chi guarda si costituisce una sorta di triangolo equilatero. A rendere speculari le relazioni tra i tre vertici è la riattivazione di una condizione “selvaggia”

²⁵⁶ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, in «Studio Marconi» cit., p. 2.

²⁵⁷ È l'inganno in cui cadono tutti quei tentativi creativi che si rivelano, alla fine, delle semplici misurazioni simboliche di una distanza in continuo divenire e quindi mai riducibile alla bidimensionalità della ragione; è l'inganno in cui cade ad esempio la pittura che affida alla prospettiva il proprio intento mimetico: «La prospettiva è un congegno inventato da una cultura appassionata e omogenea per istituzionalizzare lo spazio. Per colonizzare la Distanza riducendola a un sistema simbolico di distanze rigorosamente misurabili e rappresentabili» [DIST 118].

²⁵⁸ J.L. Schefer, *Mémoire, corps, figure*, in *Emilio Tadini*, cit., p. XVIII.

²⁵⁹ E. Tadini, *Le mani di Renoir*, in «Studio Marconi», n. 13-14, 21 febbraio 1980, p. 41.

²⁶⁰ E. Tadini, *Il desiderio del pittore*, cit., p. 24.

dello sguardo che consente alla pittura di compiere quello che tanto per Kraus²⁶¹ quanto per Heidegger era il proprio dell'arte: «Non bisogna pretendere di sciogliere quell'enigma che l'arte è: ciò che conta è vederlo» [T6L 52]²⁶². Non è in questione, qui, né l'indicibile lacaniano, né l'inesprimibile che secondo Wittgenstein esiste e non si può dire ma solo mostrare²⁶³; tuttavia l'arte ha a che fare con qualcosa che respinge una formalizzazione definitiva, una simbolizzazione univoca. A trasmettersi nel circuito instaurato dall'opera d'arte così non è l'esperienza di una cosa, bensì l'esperienza di una visione; e l'osservatore non sarà chiamato a interpretare quei «geroglifici»²⁶⁴ dietro cui si cela un significato latente, bensì a riacquistare, nello spazio di durata della visione, una facoltà dello sguardo che la coscienza diurna aveva dimenticato (e forse a questo recupero alludeva il progetto del **Diurno*).

Non a caso, quando riflette sulla possibilità di parlare delle proprie tele, Tadini non può far altro che constatare la differenza di “capacità” delle due catene linguistiche – verbale e figurale. Quello che le parole cercano di spiegare attraverso la nominazione, le immagini riescono a mostrarlo, ovvero a renderlo evidente, percepibile immediatamente e al di là delle mediazioni concettuali da cui il linguaggio verbale non può prescindere. La parola è il luogo della memoria, del ricordo – e *Le armi l'amore* ne era la manifestazione più lampante, la figura pittorica è il luogo di un'esperienza sensibile²⁶⁵.

La definizione di questo rapporto gerarchico porta Tadini a una scelta netta circa il mezzo espressivo a cui affidare il proprio discorso artistico. Tuttavia, la scrittura non smette di occupare l'orizzonte della sua ricerca, e non tanto perché nel privato del suo studio egli continui a scrivere e a prepararsi per quello che sarà il suo ritorno al

²⁶¹ Il riferimento è all'aforisma «artista è soltanto chi sa fare della soluzione un enigma», contenuto in *Detti e contraddetti* (cit., p. 290) e citato in [T17V 17].

²⁶² Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935), in Id., *Sentieri interrotti* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 41.

²⁶³ «Ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il Mistico»; cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logicus-philosophicus*, cit., § 6.522, p. 109.

²⁶⁴ «Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno»; S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 257.

²⁶⁵ Nella *Distanza* Tadini passa in rassegna anche il rapporto intrattenuto dalle altre arti con la separazione originaria; così, se la musica, attraverso la fusione di armonia e voce, sembra riuscire a riunire i corpi e a esplorare la distanza, se la scultura, con il suo tentativo di trasformare la figura nuovamente in corpo (e in un corpo monumentale), raggiunge l'apoteosi del fallimento, la fotografia si rivela una testimonianza puntuale, che riduce l'istante a “evento” e cancella tutto quello che è fuori dal campo visivo, nello spazio e nel tempo, dimostrandosi così il più simbolico dei sistemi di rappresentazione: «La tecnica non può che atomizzare il mondo, non può che lavorare su parti separate, sui frammenti. Su tutto un sistema di distanze» [DIST 125].

romanzo; piuttosto perché il linguaggio verbale comincia a essere impiegato nei dipinti, istituendo un'interessante relazione con il codice principale, quello iconico delle figure. Le prime parole fanno la loro comparsa già alla fine degli anni Sessanta, in alcune tele di *Color & Co.* (1969), *Paesaggio di Malevič* (1971), *Paesaggio occidentale* (1970) o *Magasins Réunionis* (1973): si tratta di presenze estemporanee che, per i propri caratteri formali e per la loro collocazione nello spazio della tela, più che mostrare una funzione ecfrastica nei confronti del materiale figurale, tradiscono la provenienza dall'orizzonte della nuova cultura popolare. Si pensi, ad esempio, a *Paesaggio occidentale*, dove la scritta "THE END" riprodotta sullo sfondo in caratteri tipografici, traccia la linea di confine di una società che ha perso il senso della natura – ridotta appunto a paesaggio²⁶⁶ – e cerca con un'improbabile mimetizzazione – le figure solide al centro dell'immagine – di realizzare la sovrapposizione tra l'ordine del reale e l'ordine del finzionale – quello del cinema e della scritta "the end". Si è compiuta quella transizione da reale a fittizio già descritta da Adorno e Horkheimer e tradotta da Morin nella formula di «una gigantesca ventata dell'immaginario verso il reale»²⁶⁷. Oppure è il caso di *Magasins Réunionis* (**Fig. 6**), dove il titolo della tela campeggia come un'insegna commerciale, o come un logo²⁶⁸, sopra dei manichini dechirichiani o a un cavallo che ricorda Carrà, residui questi di una memoria pittorica che, come in un grande magazzino, viene riproposta con qualche variazione allo spettatore-consumatore contemporaneo.

A partire dall'importante ciclo del *Museo dell'uomo* (1974-1975), invece, la parola che compare sulla tela sembra assolvere una diversa funzione. Nelle opere che vanno dalla metà degli anni Settanta all'inizio dei Novanta la scrittura si rivela, come diceva Michel Butor, «un cas particulier du dessin»²⁶⁹, ovvero dismette la propria funzione direttamente "significativa" per farsi a sua volta figura. La parola dipinta infatti si rende autonoma dal proprio significato linguistico. Non si tratta neanche più di porsi in contraddizione con le figure contigue, com'era nel caso di Magritte e del *Ceci n'est pas une pipe* scritto proprio sotto la rappresentazione di una pipa, a segnalare «le divergenze

²⁶⁶ Come ha detto lo stesso Tadini: «la natura è tutta fuori, vista come un oggetto di dominio e insieme come luogo di evasione in cui inviare il proprio spirito a inserirsi turisticamente»; E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LII.

²⁶⁷ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, cit., p. 122.

²⁶⁸ Cfr. E. Tadini in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LVI.

²⁶⁹ M. Butor, *La littérature, l'oreille et l'œil*, cit., p. 399. È bene sottolineare, tuttavia, che l'affermazione di Butor si inserisce nel contesto di una valorizzazione della parola e della scrittura in quanto strumenti che, assieme ma più del disegno, permettono di mappare lo spazio e il tempo stabilendo la comunicazione tra gli individui.

fra le due catene linguistiche, verbale e per immagini»²⁷⁰. Diversamente da quanto sostenuto da Quintavalle, sembra qui che la parola, affiancandosi alla figura, provi ad assumerne le medesime potenzialità referenziali, che fanno appello meno all'ordine del concettuale – dove il segno si definisce attraverso una referenza storica, culturale, memoriale, rivendicando cioè la propria appartenenza alla linearità razionale del tempo – e più all'ordine dell'evocativo.

The words I put in the paintings weren't titles or comments to the figures. On one hand, the word upset the equilibrium, producing a minor crisis destined – in a certain sense – to stimulate language by images. And on the other, by virtue of a kind of sensitive attraction, the word almost tended to turn into pure sign (which can also be equated to the pure phonetic value that sustains the word in poetry)²⁷¹.

Quelle che compaiono in *Testo* (1976), in *L'atelier* (1976-1977) o ancora in *Le figure le cose* (1980) non sono, dunque, parole logicamente connesse con la scena del dipinto, non ne illustrano lo svolgimento né ne chiariscono i referenti. Talora non sono neppure parole intere. Il codice verbale si frammenta, viene ridotto a traccia di un ordine di significati condiviso con le immagini disegnate. È quanto spiega ancora Tadini in un testo del 1979.

La parola, messa vicino alle figure dipinte, sembra perdere in precisione, accentuare il valore della propria ambiguità. Si vede proprio quella figura – e non un'altra. Ma nelle parole sulla tela, di inalterato e singolare c'è solo la forma grafica (calligrafica).

La scrittura sulla tela sembra rinunciare al proprio potere di dispensatrice del significato (il potere sul quale si fonda la nostra cultura). La parola dipinta torna per un momento a essere la traccia del nome... gridato... il nome che eternamente vorrebbe chiamare indietro la figura...²⁷².

La parola, comparando in un contesto che è proprio dell'immagine, ne acquista le funzioni. Per questo l'associazione dei due diversi linguaggi non produce un insieme che «dice di più» di quanto avrebbe fatto un singolo codice, bensì mostra la diversa

²⁷⁰ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LXVIII.

²⁷¹ E. Tadini in E. Grazioli, *Emilio Tadini, the Fairy Tale of Painting*, cit.

²⁷² E. Tadini in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 36.

modalità di farsi significanti di questi linguaggi, e in qualche modo anche l'«arbitrarietà» del loro significare. Come si è già detto, ogni figura porta inscritto in sé il proprio limite, la finitezza del segno. Questo però non impedisce alle immagini, siano esse scritte o dipinte, di comporsi in un insieme che cerca di evocare quelle che Ricoeur chiamava le «energie antiche»²⁷³, che sono iscritte in figure “arcaiche” che solo l'occhio selvaggio può cercare di recuperare. Ai significati più remoti si associano, inevitabilmente, anche quelli “culturalmente” più evidenti – la tradizione pittorica o letteraria che costituisce uno dei repertori a cui Tadini attinge con maggior frequenza –, nell'ordine di quella «plurideterminazione» del senso che Tadini aveva scoperto a partire dalla psicanalisi freudiana.

L'esito sono quindi delle tele in cui diversi materiali si assemblano, dispersi e fluttuanti sullo sfondo bianco di una memoria pre-logica alla quale non si può chiedere di istituire un ordine semantico o sintattico. Spiegando la gestazione dei quadri che avrebbero composto la serie delle *Mani di Renoir*, e che inizialmente dovevano intitolarsi *Natura morta con la parola fine*, Tadini espone chiaramente quale sia il senso di questo suo nuovo stile di pittura, in cui oggetti, parole e segni si accumulano e si mostrano “nudi”.

Mi sembra che in questi quadri – gli oggetti – per come sono dipinti e per l'azione della parola fine che si mostra accanto ad essi sulla tela – diventino una specie di reperto archeologico. Di quale passato? Come se le cose finissero, nel linguaggio. (È una risposta alla domanda?) Ma forse dovevo scrivere: come se le cose morissero, nel linguaggio. Come se la nascita della tragedia fosse lì nel linguaggio, nella sua fatica di colmare lo spazio che ci separa da tutto. Nel linguaggio come sostituzione della pienezza, della totalità letteralmente indicibile²⁷⁴.

Il richiamo alla rappresentazione come “forma vicaria”, sostituta di una pienezza originaria ormai perduta, campeggia sempre in piena evidenza nelle riflessioni di questi anni. Quello che però qui è più interessante notare è il richiamo all'archeologia come orizzonte d'azione della pittura, ma soprattutto come orizzonte ermeneutico. Ed è da notare anche come all'archeologia siano direttamente intitolate già due serie di tele d'inizio decennio – *Archeologia con de Chirico* (1971-1973) e *Archeologia* (1973) –,

²⁷³ «Le più innovatrici raffigurazioni che l'artista, lo scrittore o il pensatore possono generare mobilitano energie antiche, dapprima investite in figure arcaiche; ma mobilitando queste figure, paragonabili a sintomi onirici e nevrotici il creatore rivela, tra le possibilità, quelle meno trascorse, meno passate, e le erige a nuovi simboli del dolore dell'autocoscienza»; cfr. P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., p. 501.

²⁷⁴ E. Tadini, *Le mani di Renoir*, cit., p. 41.

che anticipano il nuovo orientamento della pittura di Tadini, che si rivolge a figure ispirate al paradigma archeologico, come l'archivio, il magazzino – o l'inventario²⁷⁵ –, il museo²⁷⁶, e che raggiungeranno l'apice estetico e poetico con le serie del *Museo dell'uomo* (1974-1975) e dell'*Occhio della pittura* (1978). In queste serie non ci sono parole, ma solo figure: in *Archeologia* (1973) «l'uomo dell'organizzazione», protagonista dell'eponimo ciclo, si trova in mezzo a due manichini dechirichiani, e tutti e tre sono al centro di un vortice di oggetti disparati, smossi probabilmente dal ventilatore che sta sopra di loro. Si tratta, evidentemente, di un'archeologia «del sapere», come dice Quintavalle, dove reperti di epoche e stili differenti della tradizione artistica emergono da strati geologici diversi per incontrarsi sulla stessa tela; tuttavia l'assenza di rapporti prospettici e la deformazione delle figure aprono il campo a una percezione diversa, liberata dai vincoli della conoscenza razionale e del sapere culturale, aperta ad associazioni intuitive (Schefer parla a questo proposito di «senso fortuito» e «immagine senza necessità sintagmatica»²⁷⁷).

Reperti provenienti da ere diverse convergono su quello speciale cronotopo che è la tela dipinta: lo sfondo bianco, infatti, sembra alludere all'intersezione tra un non-tempo e un non-luogo dove ogni relazione risulta possibile. La compresenza degli elementi sulla medesima superficie bilancia così quel «ritorno topico»²⁷⁸ che è proprio dello scavo archeologico. È in gioco l'inesauribile rapporto dinamico tra momento regressivo e momento progressivo, tra archeologia e teleologia, tra profondità e superficie, illustrato magistralmente da Ricoeur sul testo freudiano, ma rispetto al quale Tadini sembra avanzare un'opzione decisa in direzione del secondo termine:

Freud lavora sulla trasparenza del linguaggio, misurando le relazioni che lo costituiscono.

²⁷⁵ Per Jean-Louis Schefer, l'inventario, in quanto «code intermédiaire entre l'émission et la réception», la cui funzione è «d'entraîner à un circuit de l'énumération», rappresenta, in Tadini, «la véritable “conclusion” de cette peinture»; cfr. J.L. Schefer in «Art International», cit., p. 18.

²⁷⁶ Si veda la voce “Museo” nell'*Autopresentazione* scritta da Tadini per la sua mostra personale allo Studio Marconi, nel gennaio 1983: «Chiude, il museo. Custodi indiani, africani, lasciano al buio – che se le custodisca lui per tutta la notte – le figure originarie di quella che chiamiamo civiltà occidentale. / Ma fuori, fuori del museo, le strade piene di gente, che si agiti qualche altra musa? Muscoli, non di statue, si gonfiano. I gesti, grandi e piccoli. È tutto un divincolarsi, un protendersi... Rush hour!»; cfr. E. Tadini, *Autopresentazione*, in *Emilio Tadini*, Studio Marconi, Milano 1983, poi in *Emilio Tadini 1960-1985*, cit., p. 256.

²⁷⁷ Cfr. J.L. Schefer in «Art International», cit., p. 17.

²⁷⁸ P. Ricoeur, *Della interpretazione*, cit., p. 482.

Ma bisognerebbe dire altre cose. E soprattutto questa: nella trasparenza, due superfici si fondono in una. Ciò che sta dietro – ciò che sta in fondo – diventa una cosa sola con ciò che sta davanti – con ciò che sta sopra²⁷⁹.

Dietro ogni significato manifesto si cela un significato latente, così come la rappresentazione figurale evoca qualcosa che affonda in una distanza incolmabile. Eppure i conti vanno fatti con quello che emerge da questa distanza e si dà alla percezione del soggetto, al suo guardare nel qui e ora dell'immagine. Ritornano nelle parole di Tadini gli echi di quella petizione di principio a favore della superficialità che Robbe-Grillet aveva avanzato nella sua teoria letteraria, e che si fa paradigma – e in qualche modo anche “moda” – con l'affermazione di una teoria postmoderna fortemente marcata dalla *Nietzsche Renaissance*. Come scrive Cacciari, «la superficie del segno è qui la massima profondità»²⁸⁰, perché la profondità si rivela «una piega della superficie»²⁸¹. Tadini rinuncia ai volumi (quelli che ancora si vedevano in *Paesaggio occidentale* o *Viaggio in Italia*) e sposa una pittura “piatta”, a due dimensioni, che, come osserva Schefer, rimanda immediatamente al carattere «appiattito» delle immagini della memoria nel loro fulmineo apparire, prima di essere seguite dal ricordo²⁸².

«In questo senso trovo che il dipinto è un testo straordinario, e come in un testo scritto bisogna leggere davvero quello che è la superficie»²⁸³: sulla superficie di queste tele troviamo figure deformi (poligoni colorati, residui di composizioni cubiste ormai incomprensibili), oggetti (tavoli sbilenchi, bottiglie, radio a transistor, frecce, strumenti musicali), corpi umani (o più spesso manichini umanizzati), brandelli di frasi o di parole («mare»; «I don't want ... I want harmon...»); «Céline»; «la Sainte-Vic»). Con questi “elementi” si deve lavorare, perché essi si danno nella luce, e solo nella luce è possibile vedere²⁸⁴. Bisogna imparare a vedere ciò che appare sotto gli occhi, come il Dupin della *Lettera rubata* di Edgar Allan Poe, racconto utilizzato da Lacan per illustrare l'egemonia del significante in relazione a un significato che può variare di registro in registro²⁸⁵. Un simile ordine ermeneutico, tuttavia, sembra accantonare quell'istanza

²⁷⁹ E. Tadini, *Casa, teatro*, cit., p. 8.

²⁸⁰ M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 79.

²⁸¹ M. Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud*, cit., p. 187.

²⁸² Cfr. J.L. Schefer in *Emilio Tadini*, Parma, cit., p. 13.

²⁸³ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XLIX.

²⁸⁴ «La grande intuizione di Nietzsche è esattamente, e si pensi a Van Gogh, la scoperta di quanto sia terribile l'importanza della luce»; A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. XLIX.

²⁸⁵ Cfr. J. Lacan, *Il seminario su La lettera rubata* (1955), in Id., *Scritti*, vol. I, cit., pp. 7-58; cfr. anche G. Bottioli, *Jacques Lacan*, cit., pp. 28-42.

narrativa che aveva sempre orientato la prassi artistica di Tadini. Come scriveva Calvino, i materiali che l'archeologo riporta alla luce sono frammenti che egli «non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto»²⁸⁶. I criteri relazionali vigenti sulla superficie appaiono astratti da qualsiasi vincolo strutturale: in queste tele i singoli oggetti si mostrano al tempo stesso isolati e presi in una rete che li tiene uniti ma secondo principi di associazione incomprensibili. La sovradeterminazione freudiana si è moltiplicata a dismisura in quella che, con Tadini, si può effettivamente chiamare una “plurideterminazione” che non conosce limiti: ne sono simbolo le maschere, sparse in tutte le tele del *Museo dell'uomo*, dietro le quali si può celare un'identità collettiva così come qualsiasi individualità specifica. La quantità e la varietà dei materiali evocati sulla tela impedisce ogni “percezione globale”, la chiusura del senso entro gli schemi rigidi di un'«epistemologia bianca» – che pretenderebbe di sostituire i rapporti genealogici con l'ordine classificatorio di un archivio grande quanto il mondo, ma privo della sua continuità –, e impone, al contrario, un continuo ripensamento dei differenti, e tutti possibili, percorsi ermeneutici. Sembra possibile applicare a queste tele, attentamente riadattata, la formula di «racconto di superficie» coniata nel 1973 da Gianni Celati²⁸⁷.

Come egli scriveva nel *Bazar archeologico*²⁸⁸, la modernità inaugurata dalle avanguardie è l'epoca del frammento, del relitto di un passato che risulta separato dal presente attraverso un taglio storico irricomponibile; le motivazioni che avevano prodotto e significato l'oggetto riportato alla luce sono, nel presente, irrecuperabili e obbligano quindi a un lavoro di reinterpretazione “al buio”, facendo, cioè, a meno di qualsivoglia appiglio referenziale. Quello che avviene nei quadri di Tadini, in *Museo dell'uomo* per esempio, è a un tempo analogo e diverso. Per Tadini, che è artista “della memoria” e quindi del frammento, la superficie della tela è «una specie di muro: la parete che dovrebbe fermare il mondo che va via»; la tela non è lo schermo televisivo in cui si appiattisce ogni distanza, qui l'origine degli oggetti dipinti si conserva ancora in tutta la sua portata storica e culturale. Si potrebbe dire che siamo nell'ordine del museo,

²⁸⁶ I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, cit., pp. 325-326.

²⁸⁷ G. Celati, *Il racconto di superficie*, in «il verri», n. 1, 1973, p. 93-114; a segnare una differenza evidente tra la teorizzazione del «racconto di superficie» da parte di Celati e il suo adattamento a spiegare l'opera creativa di Tadini c'è, ad esempio, il fatto che per Celati il potere metamorfico proprio del «racconto di superficie» si realizza solo attraverso trasformazioni letterali, non metaforiche, dove invece, come si è visto, la componente figurale gioca un ruolo decisivo nella costruzione del senso per Tadini (anche se, come si vedrà, essa risulta un riferimento fondamentale solo per la creazione delle immagini, e non ne condiziona necessariamente la lettura).

²⁸⁸ G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 219.

piuttosto che in quello del «bazar». Pur tuttavia, le tecniche compositive adottate dal pittore allontanano quell'origine al punto da renderla insignificante, o quantomeno da renderne straniante il recupero ai fini della costruzione del senso: come scriveva Benjamin, l'oggetto diventa un reagente di estraniamento rispetto al presente²⁸⁹, marca una "differenza", interrompe una consuetudine di riconoscimento. Le figure sono state dipinte sulla base di associazioni – ancora condensazione e spostamento –, ma non è necessario che il fruitore le colga. «È stato indispensabile che quelle associazioni e quei richiami agissero perché i quadri fossero dipinti»²⁹⁰, dopodiché esse perdono la loro "necessità". Reperti di una tradizione artistico-letteraria o oggetti della quotidianità contemporanea, non è nel loro contesto d'origine che questi elementi troveranno la dimensione di un senso rinnovato²⁹¹. È quindi il nuovo spazio che li ospita, lo spazio bianco che li tiene avvinti entro un unico orizzonte, che andrà interrogato. In questo spazio la "profondità" storico-culturale di ogni elemento si risolve sulla superficie, instaurando l'ordine che Celati, in alternativa al racconto e alla grammatica della scrittura, definiva della «fabulazione»: un ordine dello «scambio», poiché nella fabulazione «si scambiano parole e ogni parola produce nell'altro un racconto»; ma soprattutto un ordine capace di eccedere la scrittura, poiché la fabulazione «come il sogno, pur non essendo linguaggio può suggerirsi col linguaggio, ma i suoi percorsi non si sviluppano nel linguaggio ma nel corpo»²⁹². Sembra di ritrovare per questa via un legame con le teorie su cui Tadini ha formato la propria idea estetica: «È con il corpo che si guarda»²⁹³. È, alla lettera, lo sguardo che si trasforma in "occhio della pittura", titolo del quadro più grande e più importante dipinto da Tadini.

Un criterio percettivo, prima ancora che concettuale, fonda la composizione dell'opera d'arte e, allo stesso tempo, ne guida la lettura, che deve districarsi attraverso un montaggio dadaista, confusivo ed enigmatico, di elementi appartenenti a contesti ed epoche diverse: la ricerca del senso si concentra, allora, più che su questi elementi, considerati in quanto «tracce» (referenti di un significato determinato, figurale o letterale), sullo spazio interposto a unirli o separarli. Come scrive Celati: il senso «non

²⁸⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁹⁰ E. Tadini, *Museo dell'uomo*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1974.

²⁹¹ Per Celati, la decontestualizzazione è la cifra della modernità, a partire dalle avanguardie; cfr. G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit. «Tutti questi richiami, riferimenti e associazioni non formano – per usare un'immagine – il terreno entro il quale il testo affonderebbe le sue radici per nutrirsi. Sono piuttosto – per usare un'altra immagine – il liquido sul quale il testo galleggia»; cfr. E. Tadini, *Museo dell'uomo*, cit.

²⁹² G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., pp. 110-111.

²⁹³ E. Tadini, *Il desiderio del pittore*, cit.

si coglie nelle tracce ma nella spaziatura delle tracce. Il senso non sta in uno spazio della memoria da recuperare come per Proust, ma negli spazi delle memorie da distendere come un tappeto»²⁹⁴. È in questo senso che la pittura di Tadini si può definire “pittura di superficie”, poiché nella compresenza dei diversi nell’*hic et nunc* del dipinto egli cerca la costruzione del senso, che, per dirla con Deleuze e Guattari²⁹⁵, si farà “rizomatico”, esposto a un «movimento che è il reale»²⁹⁶, a un flusso di energie vitali capaci di far proliferare le interpretazioni e le storie. Lo dimostreranno bene i personaggi dei suoi romanzi, sempre pronti a raccontare all’infinito la stessa storia, alla maniera incantatoria di Sheherazade, invertendo l’ordine o l’interpretazione dei singoli elementi, cambiandone la disposizione, individuando sempre nuovi assetti narrativi; allo stesso modo, in queste tele, il caos figurativo si offre alle capacità ordinarie di un osservatore consapevole dell’eredità simbolica di cui ogni elemento è carico, eppure interessato a prescindere, o ad agire in contraddizione, straniandone la provenienza, individuando nuovi rapporti di valore e di senso. Scrive Paolini:

Come in un sogno (però non sognante), compaiono insomma ancora elementi diversi, simboli in un più o meno chiaro rapporto tra loro, che non richiedono tanto di essere interpretati, quanto di essere assunti tutti insieme in una “ricerca di significato”, insieme reale, metafisico, oggettuale, e perfino lirico e poetico. Sono cose che fanno venire in mente il “correlativo oggettivo” di Eliot, quel suo partire dagli elementi, dagli oggetti correlati, per arrivare al “ciò che ancora non si conosce” attraverso i particolari del contesto²⁹⁷.

Praticata su un bianco che richiama ancora una volta la pagina del *Coup de dè*s mallarmeano, la scrittura pittorica di Tadini si espone a questo instancabile divenire e istituisce un lavoro di “ricognizione” del senso che deve necessariamente trascendere la

²⁹⁴ G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., p.108; a questa affermazione fa eco, significativamente, la definizione che Roberto Sanesi dà a proposito di *Donne che corrono in riva al mare* (1975) di Tadini: «non un vuoto, non un luogo da colmare di oggetti, di parole, di suoni, piuttosto un tutto indeterminato da cui lasciare affiorare una serie (non l’unica possibile) di reperti tanto insignificanti quanto liberamente offerti alla lettura, alla decifrazione, in piena consapevolezza della loro relativa intercambiabilità. Lo spazio è davvero un ordine della coesistenza (include tempo), da cui l’imposizione del simultaneo»; cfr. R. Sanesi, *La traccia del racconto*, cit., p. 41.

²⁹⁵ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L’Anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia* (1972), Einaudi, Torino 1975.

²⁹⁶ E. Tadini, *Museo dell’uomo*, cit.

²⁹⁷ A. Paolini, *Il desiderio del pittore*, cit.

lettera del testo per estroflettersi nella realtà che lo circonda²⁹⁸. Una simile dinamica è prevista dall'autore già nel momento della sua "creazione":

Un testo è surdeterminato:

1. dalla varietà e complessità dei materiali che partecipano alla sua strutturazione (compresi quelli che in conclusione non sono utilizzati).
2. dalla serie di letture che – anche non criticamente, anche automaticamente – scattano nel momento stesso in cui il testo "entra in rapporto con il mondo", per minimo che sia questo rapporto²⁹⁹.

In questo proiettarsi nel mondo del fruitore – lettore od osservatore che sia – l'opera d'arte trova il suo senso e il suo valore storico e sociale, oltre che estetico. Nata dal bisogno antropologico di colmare una distanza, l'arte si incarica di dare figura a quella distanza, rendendola così percepibile, ma si propone anche di intervenire a smentire le false percezioni, le nozioni "condivise" che l'uomo ha coniato per combatterne la minaccia. Si potrebbe dire così che l'arte di Tadini si caratterizza per un intento "anti-retorico": come scrive Casadei, la sua pittura, come più tardi la sua scrittura, è rivolta a far saltare i convenzionali sistemi di coordinate simboliche e conoscitive, l'ordine culturale vigente nel mondo occidentale – l'unico di cui abbia esperienza e a cui possa fare riferimento –, per mostrare «un reale fondato su distanze non precostituite»³⁰⁰, inserito nel continuo mutamento del flusso. È quanto si intende fare istituendo un circuito libero, non più chiuso, tra istituzione del senso e sua riformulazione, aprendo l'opera alla collaborazione variabile dell'osservatore, espropriando l'autore dell'univocità semantica degli elementi dipinti. La cui origine storica, tuttavia, potrà essere ignorata, rimossa, sovvertita, ma in nessun caso eliminata. Per quanto il valore possa esserne ridimensionato o ridotto, il carattere "storico" delle figure dipinte, ma, per estensione, anche della stessa opera d'arte e di qualsiasi altro "prodotto" dell'esperienza umana, non può essere negato. Sembra, infatti, che la Storia sia per Tadini un "parametro di misurazione della distanza", i cui criteri potranno essere regolati o, al contrario, alterati, ma la cui necessità non viene messa in discussione.

²⁹⁸ Ancora con Celati si può dire che «un uso strategico della scrittura è solo quello della scrittura come matrice di mosse, induttore di altre cose che vanno fuori dalla pagina»; cfr. G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., p. 113.

²⁹⁹ E. Tadini, *Museo dell'uomo*, cit.

³⁰⁰ A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 220.

1.8. La Storia, ancora una volta

Il forte senso di un divenire polimorfo e sempre instabile che emerge dall'analisi delle tele di questi anni, infatti, non deve essere considerato in contraddizione con la possibilità di un pensiero storico, che, peraltro, neanche il Nietzsche di *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* aveva inteso negare³⁰¹. A essere sottoposta al vaglio critico è piuttosto la pretesa della Storia di imporsi come discorso di verità totalizzante³⁰²; e più in particolare viene fatto oggetto di “decostruzione” un preciso modello che incarna una simile pretesa, ovvero lo storicismo, in quanto criterio “organizzativo” teleologicamente orientato. A motivare la critica non è solo la convinzione che la Storia segua un corso progressivo, volto al meglio e lungo il quale ogni fatto si giustifica in relazione a quella che si è già definita come “ottica del compimento”; bensì anche l'idea che questo ordine di senso trascenda apertamente il volere e l'agire individuale, che si mostra invece arbitrario e contraddittorio. L'immagine di un'età dell'oro, felice e giusta, proiettata nell'orizzonte di possibilità di un futuro che non è e non può essere presente fissa in maniera rigida e assoluta i criteri che separano l'uomo dalla realizzazione del suo desiderio, ignorando la natura effettivamente mobile e frammentaria di un simile sistema di distanze.

Sognare un sogno dell'Età dell'Oro, sotto qualsiasi forma, vuol dire disprezzare il faticoso, interminabile prodursi della storia ad opera degli uomini. Vuol dire ridarsi al culto della Storia – con la esse maiuscola. Vuol dire ridarsi all'immaginazione di quel «disegno» della Storia che un giorno o l'altro dovrebbe compiersi attuandosi definitivamente [DIST 17].

Si è visto sopra quale sia la posizione di Tadini verso qualsiasi pensiero che pretenda fissare in maniera definitiva tanto l'origine quanto l'arrivo della propria ricerca. È il rischio metafisico insito in ogni paradigma interpretativo e lo storicismo, la cui pervasività trascende notevolmente i confini dell'ideologia che se ne è “storicamente” fatta carico, pone il rapporto tra l'uomo e il divenire storico nei termini di quella che Tadini chiama «un'escatologia strappata dall'immaginario e innestata sulla prassi» [DIST 18]. Si tratta di una concezione che ignora il costruirsi progressivo, mutevole e

³⁰¹ «Ma che la vita abbia bisogno del servizio della storia, deve essere compreso altrettanto chiaramente quanto la proposizione che sarà più tardi da dimostrare – secondo cui un eccesso di storia danneggia l'essere vivente»; cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), Adelphi, Milano 1974, p. 16.

³⁰² Cfr. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988.

indefinibile, della storia “con la esse minuscola”, che è fatta da tutti gli uomini e da ciascuno per proprio conto, e che, come credeva Nietzsche, non deve votarsi all’astrazione per produrre leggi universali, bensì concentrarsi su considerazioni empiriche e puntuali³⁰³. Contro quella che viene percepita come la «schiavitù» del pensiero storico, o meglio storicistico, è necessario elaborare un pensiero extra-storico, o, a seconda dei casi, contro-storico o anti-storico. È quanto provano a fare, rispettivamente, due romanzi come *Le armi l’amore* e *La lunga notte*, distanti nel tempo, nei presupposti poetici e nelle modalità di costruzione, eppure convergenti nel ribadire la necessità di evadere dalla rigida griglia di uno storicismo consequenziale, che impedisce di comprendere gli eventi e i soggetti per quello che sono realmente stati.

Alla fine degli anni Settanta, anche la pittura si offre all’espressione creativa di questa riflessione sul senso della storia: e le conclusioni a cui Tadini giunge non sembrano differenti. È del biennio 1978-1979, infatti, un ciclo emblematico intitolato *Angelus novus* (Fig. 8). È esplicita, come si è già osservato, l’ispirazione al capolavoro di Klee, ma soprattutto alle pagine che Walter Benjamin vi dedicò nella sua nona tesi sul concetto di storia³⁰⁴. Nelle diverse tele che compongono la serie è costante la figura di un angelo, riprodotto con le stesse fattezze di manichino in color cartone che avevano i vari personaggi dei cicli precedenti, che appare ferito, o stordito, come la fasciatura alla testa lascia intuire. Intorno a lui volteggia un vortice di oggetti della vita quotidiana, riprodotti secondo forme che richiamano diverse stagioni della storia dell’arte. Soffia il vento della tempesta, la cui direzione è indicata da alcune frecce rosse. L’angelo vi si trova al centro: in una tela, la più “fedele” al dipinto di Klee, egli sembra spinto in direzione contraria rispetto a quella ove rivolge il proprio sguardo; in un’altra, al contrario, sembra essersi lanciato con decisione nel verso del vortice, pur con un occhio ancora rivolto alle proprie spalle; in una terza, infine, l’angelo è mostrato seduto a un tavolo, intento a interrogare quello che ha tutto l’aspetto di un orologio senza lancette.

Il senso di questi quadri appare inequivocabile, e inequivocabilmente coerente con la tradizione dell’*Angelus novus* come rappresentazione dell’angelo della storia, che vola

³⁰³ «Ma se le proposizioni come quella riportata volessero passare per leggi, si potrebbe replicare che allora il lavoro dello storiografo è sciupato; giacché che cosa mai rimane di vero in tali proposizioni, se si detrae quell’oscuro e irriducibile resto di cui abbiamo parlato? [...] e così io spero che la storia possa vedere il suo significato non nei pensieri universali, come in una specie di fiore e di frutto, ma che il suo valore sia proprio quello di parafrasare con spirito un tema noto, forse ordinario, una melodia quotidiana, di elevarla, di innalzarla a simbolo universale, facendo così intuire nel tema originale tutto un mondo di significato profondo, di potenza e di bellezza»; cfr. F. Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 53.

³⁰⁴ Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* (1942), in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 75-86.

verso il futuro osservando le rovine alle sue spalle, i resti di una catastrofe che viene archiviata come passato. «Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta»: la visione di Benjamin, che critica il fideismo storicista nei confronti del futuro, viene recuperata in pieno da Tadini che apre il proprio testo di auto-commento destinato al catalogo dell'omonima mostra proprio riportando per intero la "tesi" del filosofo tedesco. E la prospettiva benjaminiana, dopotutto, sembra attagliarsi bene anche ai temi svolti nei cicli precedenti: la storia come cumulo di macerie viene a coincidere con la rappresentazione di un mondo in frantumi, dominato da discontinuità e fratture, quale viene evocato in *Museo dell'uomo* o *L'occhio della pittura* e quale si affaccerà, ancora anni dopo nei versi di *Una notte in città* («E la famosa Storia si dirama / nei testi, oscura, come un fiume. Come / sempre, è lontana. [...] Le cose sono minuscole. Giganteschi / i mucchi di detriti»)³⁰⁵; l'idea di una storia alternativa costruita a partire dall'investimento allegorico fatto su frammenti residui che, decontestualizzati, rivelano significati inattesi non sembra molto distante da quella pratica epifanica alla quale Tadini affidava le proprie figure, sospese nel vuoto della tela bianca, esposte alla proliferazione delle interpretazioni. Tutto sembrerebbe suggerire l'idea di una ripresa citazionistica del modello benjaminiano, riprodotto da Tadini in chiave "diminuita", forse parodica, allo scopo di raffigurare con sorriso amaro la condizione di spaesamento sofferta dall'uomo contemporaneo, che si trova di fronte un mondo in rapida trasformazione, in cui i tradizionali riferimenti – tradizione, storia, politica – vengono rimpiazzati da feticci e falsi miti.

Tuttavia, a un'analisi più attenta, la posizione benjaminiana nei confronti della storia presenta alcuni caratteri che non si confanno alla concezione di Tadini, e in particolare alla sua insofferenza verso ogni trascendenza. La prospettiva di Benjamin, in effetti, è critica rispetto allo storicismo, che egli interpreta come "progresso dei vincitori", ordine che del passato riscatta ciò che acquisisce un senso in funzione della storia del potere e cancella tutto il resto³⁰⁶. Tuttavia la sua visione della storia si fonda comunque sull'instaurazione di un orizzonte entro cui dare senso al presente dell'uomo. Benjamin distingue una storia dell'uomo e una storia religiosa: solo quest'ultima si definisce

³⁰⁵ E. Tadini, *Una notte in città*, in Id., *L'insieme delle cose*, Garzanti, Milano 1991, pp. 12-13.

³⁰⁶ «Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico". Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno» (I tesi); cfr. *Ivi*, p. 75.

attraverso un *telos*, che è la venuta del messia e la realizzazione del regno di Dio³⁰⁷. Si tratta di un evento che sta letteralmente al di là della storia. I due ordini risultano incomunicabili, orientati per di più in direzioni opposte, l'uno, quello religioso, verso la felicità, l'altro, l'umano, verso la catastrofe. Tuttavia, Benjamin lavora allo scopo di definire un sistema filosofico materialista e messianico al tempo stesso, capace cioè di mettere in dialogo, senza confonderle, queste due linee storiche. Così, entro l'orizzonte di una tensione utopica ogni frammento del mondo materiale si carica di un nuovo senso, che si sottrae all'interpretazione della storia dell'uomo, ma si radica in un ordine metastorico. D'altra parte, però, l'idea dell'"immagine dialettica" lavora nella direzione opposta, mostrando nel passato il tempo entro cui "riconoscere" il presente³⁰⁸ – e d'altra parte, proprio verso il passato rivolge il proprio sguardo l'*Angelus novus*. Preso da una doppia tensione, verso un futuro di redenzione metastorico e inattuabile, e verso un passato che, contro ogni storicismo e teleologia, sembra essere unico depositario di una possibilità utopica, il pensiero storico di Benjamin appare sempre esposto all'azione di una tensione soprasignificante che dia valore alle macerie del presente.

Le tele di Tadini sembrano, invece, dare rappresentazione a una differente condizione dell'uomo di fronte alla storia. L'angelo rappresentato al centro della tempesta si comporta ogni volta in modo diverso; la sua posizione rispetto alle "freccie" della storia è mutevole, non univoca, addirittura enigmatica, poiché determinata da un sostanziale spaesamento. D'altra parte l'angelo viene mostrato come un manichino ferito, malato, disorientato; la sua non è la postura di chi indirizza il proprio sguardo, sicuro per quanto afflitto, verso un passato in cui sa di potersi riconoscere, nonostante il vento lo spinga in direzione opposta. L'angelo di Tadini sembra piuttosto interrogare gli oggetti che la tempesta solleva intorno a lui, chiede a loro da che parte andare, dove puntare lo sguardo: "consulta" un orologio senza lancette, che quindi forse non è un orologio e che, senza dubbio, non è in grado di fornirgli alcuna informazione utile sul tempo; osserva la fiamma di una candela che dovrebbe forse illuminare il cammino, mentre intorno un altro fuoco, quello di un incendio, brucia le case, o forse una città intera. L'idea che gli oggetti possano conservare il senso della storia, o meglio che dalla storia che li ha prodotti possano ricavare un significato valido per il presente e per il futuro,

³⁰⁷ Cfr. W. Benjamin, *Frammento teologico-politico* (1920-1921), in *Opere di Walter Benjamin*, a cura di G. Agamben, vol. II, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino 1982, pp. 171-172.

³⁰⁸ «Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato»; cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 77.

sparisce dall'orizzonte di questi quadri. E non è un caso che il testo che Tadini affianca a questo ciclo di tele si concentri, più che sulla questione della Storia in sé, sulle conseguenze che un'errata nozione della Storia può avere sulla condizione dell'uomo. Che si tratti di un futuro radioso – l'età dell'oro – o di un passato da riattualizzare nell'utopia – investito, in certo senso, di nostalgia –, l'uomo proietta sempre in un "altrove" il momento della ricomposizione, del compimento di quella totalità che anche Benjamin sapeva essere impossibile, rimuovendo così la verità della propria condizione di "soggetto separato". Il vocabolario adoperato è ancora una volta quello della distanza, del vuoto lasciato dalla "prima separazione", della necessità del bambino di creare delle figure che riempiano lo spazio intermedio. In quanto movimenti che "promettono" una realizzazione storica – o metastorica – per l'uomo, Tadini legge in queste false nozioni della storia delle illusioni che, alla stregua delle religioni, lavorano per rimuovere l'idea di una distanza incolmabile, per rimuovere, cioè, la coscienza della condizione letteralmente "tragica" propria dell'uomo. Questo per Tadini è un problema imprescindibile, di ordine etico ed estetico, prima ancora che storico e culturale.

Come Tadini spiega a più riprese, l'uomo contemporaneo soffre di un'«incapacità di concepire il tragico» [*DIST* 69], ovvero quel «senso della sproporzione» tra desiderio e figure che, impedendo di abolire la distanza, obbliga crudelmente a misurarne l'entità. Al suo posto, vigono normalmente l'ordine del «patetico», che suggerisce false scorciatoie illudendo che si possa così superare la distanza, oppure, all'opposto, l'ordine del «sacro», che, elevando la sproporzione a valore assoluto, esclude la possibilità che esistano "distanze particolari" e toglie all'individuo ogni responsabilità. Il tragico, al contrario, è strettamente vincolato all'etico, poiché prevede un confronto continuo e serrato con tutto ciò che si dà nella distanza, con l'incompiutezza e la solitudine del soggetto e con le figure dell'Altro. L'Altro, come si è già detto, è colui che si manifesta nella distanza, ed è al tempo stesso un «enigma». L'Altro, dice Lacan, è il luogo in cui si formula un'interrogazione rivolta al soggetto³⁰⁹; è in relazione all'Altro che il soggetto deve condurre un instancabile lavoro di misurazione delle distanze, delle sproporzioni; un lavoro, tuttavia, mai definitivo, perché l'Altro è in continuo movimento. Non ci sono griglie interpretative che possano esaurirne il senso, così come non esiste linguaggio che lo possa definire una volta per tutte: «l'Altro è ciò che l'etica

³⁰⁹ Cfr. M. Mannoni, *La teoria come fantasia*, cit., p. 101.

sa di non poter liquidare con un nome – e di cui, allora, deve prendersi instancabilmente cura» [*DIST* 74].

Ecco, allora, perché Tadini, a proposito di *Angelus novus* e del tragico, parla di nomi che «incominciano a inseguire a perdifiato tutto ciò che, mutato in figura (visto!), si allontana...»³¹⁰. Questa è la tragedia dell'uomo, condannato a un inseguimento senza fine, a cui tuttavia non può rinunciare, a meno di affidarsi alle illusioni del patetico, della religione (il marxiano “oppio dei popoli”) o di una storia confortante in cui ogni evento trova un significato definitivo. Per questo, come si è visto, Tadini incarica l'arte di rappresentare la tragedia dell'uomo e, complementariamente, di dissacrarla attraverso il comico. Alla caricatura dell'angelo della storia egli affida il compito di illuminare la tragica condizione di un uomo che continua a rivolgersi alle cose che lo circondano pretendendo che queste gli restituiscano un senso definitivo. La tempesta interviene invece a modificare incessantemente i rapporti tra le cose, imponendo un continuo aggiornamento del sistema di distanze che rende il mondo “vivibile” per l'uomo. In gioco c'è infatti la sua stessa sopravvivenza.

Ancora una volta, «L'uomo muore perché non sa ricollegare la fine con l'inizio»³¹¹. Si possono comprendere ora tutte le implicazioni che fanno di questa frase una vera *summa* della riflessione tadiniana, dall'esordio romanzesco fino agli anni Ottanta. Principio e fine sono i termini che delimitano il più potente sistema simbolico costruito dall'uomo allo scopo di rendere comprensibile la propria esistenza, ovvero la storia, intesa come ordine dell'esperienza collettiva ma anche, forse soprattutto, come dispositivo ordinativo dell'esperienza individuale, secondo il funzionamento di quella che Mark Turner³¹² ha chiamato «immaginazione narrativa»³¹³. La complementare azione degli ordini del tragico e del comico rende cogente il confronto dell'uomo con la natura mobile di questi due termini, inizio e fine, riferimenti instabili, e quindi inaffidabili, per qualsiasi sussunzione retrospettiva o proiettiva dei significati: «è come se il comico spostasse un poco più in là quella parola “Fine” che era apparsa,

³¹⁰ E. Tadini, *Angelus novus*, cit.

³¹¹ T. Trini, *Se la pittura vede*, cit.

³¹² M. Turner, *The literary mind*, Oxford University Press, New York 1996.

³¹³ «La *mente letteraria* è quindi uno studio che procede in due direzioni, da un lato verso la comprensione del funzionamento del pensiero, dall'altro verso la comprensione della dimensione narrativa insita nel pensiero stesso, in quanto parte dall'idea che il meccanismo di funzionamento del pensiero sia nella sostanza un procedimento narrativo»; cfr. A. Bazzoni, *Mark Turner, La mente letteraria: immaginazione narrativa e pensiero quotidiano*, in *Opera Etica Passioni. Appunti di stilistica e semiotica del testo*, a cura di S. Sini, CUEM, Milano 2008, p. 80.

monumentale, gigantesca, sullo schermo del tragico. Come se il comico aprisse, allo “spettacolo”, un altro spazio, supplementare ed essenziale»³¹⁴.

Siamo nuovamente nei pressi di quell’«opera aperta» che Tadini, con l’ausilio della fenomenologia, aveva saputo interpretare in maniera consapevole e sperimentale dando vita a *Le armi l’amore*, dove il montaggio del materiale narrativo mostrava come inizio e fine fossero termini convenzionali, necessari a fissare una narrazione che poteva estendersi a dismisura in tutte le direzioni, verso il passato come verso il futuro, sul piano orizzontale della sincronia, come su quello verticale di una scelta paradigmatica tra i possibili. Alla fine degli anni Settanta quella concezione si è arricchita di nuove letture e degli apporti di nuove discipline.

Critica del processo di costruzione del senso e indagine sperimentale sulle modalità di rappresentazione – o riproduzione – di questo processo: all’incrocio tra ermeneutica ed estetica Tadini fissa l’asse portante della propria ricerca teorica, che ritrova a questo punto anche la scrittura letteraria come terreno di pratica. La riflessione sul senso della Storia, infatti, risveglia la necessità di mettere ancora alla prova il mezzo espressivo che tradizionalmente annovera tra i propri compiti la costruzione di storie. E non a caso i tre romanzi pubblicati tra il 1980 e il 1993 vengono elaborati attraverso l’impiego della medesima macchina narrativa, un dispositivo che trasforma il racconto in una composizione polifonica, in un assemblaggio di esperienze diverse che confluiscono a comporre la traccia di un’unica storia. *L’Opera*, *La lunga notte* e *La tempesta* vedranno all’opera il medesimo personaggio incaricato di farsi testimone di storie che si costruiscono attraverso procedimenti di collaborazione, condivisione, o anche contraddizione, che ne fanno emergere, ad ogni modo, la natura composita, polimorfa.

Così, mentre la pittura degli anni Ottanta sembra attestarsi su una linea di continuità rispetto al paradigma rappresentativo elaborato nei grandi cicli del decennio precedente – ampliando semmai il repertorio a nuovi temi su cui vengono messe in pratica un’ispirazione poetica e delle tecniche compositive rimaste sostanzialmente invariate –, la scrittura narrativa, sostenuta dagli esiti di una ricerca ventennale, offre gli spunti di maggior interesse critico e teorico, mostrando un deciso scarto rispetto ai modi che avevano caratterizzato la prima stagione del Tadini romanziere. La sospensione di fiducia nei confronti del mezzo letterario che lo aveva portato a rinunciare alla scrittura porta adesso i suoi frutti. L’impossibilità di tradurre verbalmente il dispiegarsi

³¹⁴ Cfr. E. Tadini, *Sul comico*, cit., p. 80.

complesso della realtà nel tempo e nello spazio e l'incapacità della parola di rappresentare la natura intimamente figurale che la realtà stessa assume nell'esperienza dell'uomo sono dati ormai assodati. L'irriducibilità di pittura e scrittura, come anche Foucault aveva concluso³¹⁵, è un dato su cui non vale la pena indugiare oltremodo con prove e controprove. Tuttavia, come Tadini arriva a comprendere in questi anni, è possibile, e anzi è necessario, mettere alla prova la parola letteraria entro quelle manifestazioni della realtà in cui l'esperienza e la realtà stessa si trasformano in parole: nella traduzione dell'oralità, della lingua parlata, del discorso diretto, la scrittura trova la sua cifra, poiché lì può dispiegare tutta la propria potenza mimetica, che invece risultava frustrata dal tentativo estenuante di misurarsi in quella che Barthes chiamava la «vertigine della notazione»³¹⁶. Questa lingua, per di più, è lo strumento adoperato dagli individui, e dai personaggi di questi romanzi, per raccontare le proprie storie, per dare forma di racconto alle proprie esperienze, legando stile e tema in un vincolo forte, che motiva il ritorno al romanzo dopo la lunga pausa. In un percorso di progressivo affinamento e di messa a fuoco dei modi e degli «obiettivi» della propria scrittura, Tadini arriva così a consegnare alla tradizione letteraria le sue prove più mature e originali.

³¹⁵ «Il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi»; cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Rizzoli, Milano 2010, pp. 23.

³¹⁶ R. Barthes, *L'effetto di reale* (1968), in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 155.

PARTE TERZA. LA “TRILOGIA DEL GIORNALISTA MIOPE”

1. Il ritorno al romanzo

A occhio e croce, non sembra che gli anni Settanta siano stati troppo ricchi di avvenimenti letterari memorabili, di quelli che cambiano il segno di un'epoca o comunque delineano prospettive inedite, facendo discutere e appassionare l'opinione pubblica, non soltanto i soliti specialisti. Eppure nel corso di questo decennio inquieto è cambiata in profondo la nostra idea di letteratura.

Vittorio Spinazzola¹

La lunga escursione che Emilio Tadini compie al di fuori del campo letterario, nel corso degli anni Settanta, coincide in maniera significativa con una fase di reflusso, o quantomeno di stagnazione, che in quel campo coinvolge le scritture romanzesche, a tutto vantaggio di settori come la saggistica o la poesia: questi, infatti, sembravano rispondere meglio alle istanze di politicizzazione del discorso e di evasione dalle logiche conformiste del sistema capitalistico avanzate dalla rivoluzione del Sessantotto e dalle sue conseguenze socio-culturali. La trasformazione dei costumi e dei consumi culturali implicata in una simile rivoluzione aveva ampliato notevolmente e sorprendentemente il pubblico di lettori capaci, ma soprattutto interessati a esplorare territori letterari tradizionalmente più complessi: il desiderio di accedere a un sapere critico, articolato e approfondito nei modi che sono propri di una scrittura che alle consolazioni della finzione artistica preferisce il riconoscibile valore di verità della *non-fiction* (dalla saggistica alla pubblicistica, fino alla narrativa testimoniale), così come la volontà di apprezzare l'ispirazione letteraria laddove questa si traduce nella decostruzione dei convenzionali dispositivi narrativi (si pensi a *Vogliamo tutto*, di Nanni Balestrini, 1971), nell'infrazione dei consueti registri linguistici o nella concentrazione estatica della parola poetica, a un tempo lirica e *engagée*, furono fattori decisivi nella riconfigurazione degli equilibri interni al sistema letterario durante il decennio dei Settanta². Confinato ai grandi generi dell'intrattenimento (il rosa, ma soprattutto il giallo, capace di attrarre anche gli scrittori più autorevoli), il romanzo, se non perse la

¹ V. Spinazzola in *Pubblico 1981: produzione letteraria e mercato culturale*, a cura di V. Spinazzola, Milano Libri, Milano 1981, p. 7.

² Come si può notare, un simile processo trova i propri prodromi nell'attenzione riservata dalla neoavanguardia al romanzo in quanto oggetto maggiormente esposto alle seduzioni e alle ingiunzioni provenienti dai processi di mercificazione massificata. Cfr. V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, il Saggiatore, Milano 2007, pp. 25-28.

propria posizione di mercato³, scontò senz'altro un decennio di sostanziale eclissi dai circuiti della sperimentazione più raffinata⁴.

Tuttavia, con l'esaurimento dell'ultimo sussulto dei movimenti di controcultura (quelli del 1977), coincidenti emblematicamente con l'ultima stagione di un impegno intellettuale organico e riconoscibile in quanto tale⁵, il romanzo ristabilisce quell'egemonia, culturale e commerciale, che per Vittorio Spinazzola costituisce, pur con alterne fortune, il *proprium* del secondo Novecento italiano⁶. Così, se, con Stefano Tani, gli anni Ottanta si possono definire come il decennio del "romanzo di ritorno"⁷, per Tadini il decennio si apre con uno speculare "ritorno al romanzo".

Il contesto, naturalmente, è cambiato radicalmente rispetto a quel 1963 d'avanguardia e sperimentalismo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, nel 1979, apre la stagione del romanzo postmoderno italiano, dandone un modello a forte componente metaletteraria; l'anno successivo, *Il nome della rosa* di Umberto Eco fornisce un archetipo di romanzo storico (o neostorico⁸) che troverà una nuova centralità nel sistema letterario⁹, ma soprattutto offre la più lampante dimostrazione di una scrittura romanzesca costruita nel rispetto del principio del *double coding*, ovvero secondo differenti livelli di significato, che possano soddisfare tanto il lettore medio, che ricerca un intreccio complesso e appassionante (elaborato secondo i modi del giallo), quanto il lettore colto che richiede al testo, oltre a un forte retroterra di documentazione e lavoro sulle fonti, anche il valore critico di un'allegoria che metta in comunicazione la vicenda d'ambientazione medievale con il contesto storico-politico presente¹⁰.

³ «Invero, l'avanguardia, la scrittura politica, il romanzo-inchiesta e il romanzo-saggio hanno intaccato solo in minima misura il prestigio e il mercato del romanzo tradizionale»; cfr. S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990, p. 129.

⁴ Come sottolinea Spinazzola, inoltre, la richiesta di *fiction* che permaneva comunque anche nel pubblico colto cominciò a essere soddisfatta anche dall'universo del fumetto, che a partire da questi anni conoscerà un processo di progressiva nobilitazione (grazie, anche, alla posizione di rilievo già conquistata nei sistemi letterari stranieri); cfr. V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, cit., p. 27. Per altri riscontri sul panorama letterario italiano tra anni Settanta e Ottanta cfr. anche W. Pedullà, *L'estrema funzione. La letteratura degli anni settanta svela i propri segreti*, Marsilio, Venezia-Padova 1975; V. Spinazzola, *Dopo l'avanguardia*, Transeuropa, Ancona 1989; F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995; M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001; *Modernità italiana*, cit.

⁵ Cfr. B. Pischredda, *Scrittori polemisti*, cit.

⁶ Cfr. V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, cit., in particolare pp. 7-68.

⁷ Cfr. S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit.

⁸ Neostorico viene definito il romanzo che «differisce in modo sostanziale dal romanzo storico, il quale dava per assodata la capacità del suo lettore di distinguere tra eventi reali ed eventi immaginari entro la narrazione, di mantenere separate vita e letteratura, ma anche storiografia e letteratura»; cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012, p. 14.

⁹ Cfr. E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, cit., pp. 79-133.

¹⁰ Come lo stesso Eco spiega nelle *Postille* al *Nome della rosa* (in «Alfabeta», n. 49, giugno 1983; poi in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1983), l'opera è «una macchina per generare interpretazioni», e il romanzo storico si presta in maniera speciale a letture "doppie", data la sua capacità di «non solo individuare nel passato le cause di quel

Questi due “eventi” marcano una svolta decisiva nella più recente vicenda letteraria italiana, connettendola al quadro più ampio delle trasformazioni del contesto internazionale: anche per questo i romanzi di Calvino ed Eco sono già stati fatti oggetto di una storicizzazione sostanzialmente condivisa all’interno del canone contemporaneo. A questi eventi, però, si affianca un processo più complesso e sfuggente, che risulta fondamentale per comprendere la natura “polimorfa” di un panorama letterario che perde progressivamente i propri punti cardinali. Si tratta di quel movimento a cui Stefano Tani ha dedicato il proprio articolato studio, che tenta di seguire nel dettaglio le diverse direttrici lungo cui si sviluppa e afferma un ritorno al romanzo che, da qui in poi, uniformerà pratiche discorsive e strategie commerciali. Alla base di questa idea di “ritorno” c’è l’individuazione del romanzo come forma entro cui realizzare la «mediazione fra gli esperimenti degli anni Sessanta e Settanta ed il romanzo medio di consumo consolidatosi dagli anni Sessanta in poi»¹¹: per Tani questa convergenza si verifica specialmente, e anzi in maniera determinante, entro quella che viene definita la “giovane narrativa”, etichetta editoriale di lunga fortuna¹² incaricata di coniugare il recupero delle convenzioni più tradizionali del romanzo con un’idea di rinnovamento generazionale e, quasi conseguentemente, anche formale. All’«industrializzazione editoriale» risponde così una narrativa pronta a lasciarsi alle spalle «gli ideologici e turbolenti anni settanta» per lanciarsi senza remore nei «consumistici e disincantati anni ottanta»¹³: vengono abbandonate la provocazione permanente e lo sperimentalismo espressivo propri di una letteratura che ambisce ancora a una distinzione elitaria per sintonizzarsi su un più trasversale principio di leggibilità e sul «riconoscimento di una funzione anche sofisticatamente consolatoria del raccontare»¹⁴, in un ben confezionato equilibrio tra il ricorso a vecchie convenzioni narrative e una maliziosa semplificazione di temi e modi della letteratura di ricerca.

Dopo i decenni di sviluppo economico disordinato, lotta di classe e terrorismo, gli anni Ottanta si presentano come il decennio di un benessere non solo diffuso, ma elevato a

che è avvenuto dopo, ma anche disegnare il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti».

¹¹ M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati, Firenze 2002, p. 228.

¹² A questo proposito, oltre all’iniziativa einaudiana di promuovere giovani esordienti, come Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice, presentati entrambi da una prefazione del loro “scopritore” Italo Calvino (rispettivamente *Treno di panna*, 1981, e *Lo stadio di Wimbledon*, 1983), si devono ricordare le tre antologie *Under 25* organizzate e curate da Pier Vittorio Tondelli tra il 1986 e il 1990 e l’operazione, culturale e commerciale a un tempo, della *Gioventù cannibale* (1996), promossa sempre da Einaudi all’insegna di un rinnovamento dalle tinte *pulp*.

¹³ S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 8.

¹⁴ *Ivi*, p. 9.

“dimensione simbolica” dominante, fatta di idoli e icone¹⁵, “generatore” di *status* e cardine di un «nuovo consenso, improntato alla realistica acquisizione di beni materiali e di stili di vita sempre più sofisticati, a detrimento di qualsiasi idealismo politico di stampo radicale o comunque mirante ad una rifondazione sociale»¹⁶. E a un simile consenso punta anche la letteratura dominante. Naturalmente, questa tendenza non può essere imputata esclusivamente agli autori che rispondono ai requisiti della “giovane narrativa” (né tutto quanto accade nel campo letterario a partire dagli anni Ottanta può essere ridotto a questo sommovimento)¹⁷; anzi, come segnala Spinazzola, il «desiderio di elaborare dei prodotti testuali apprezzabili non solo dai consueti lettori professionisti ma da quel pubblico nuovo e più ampio, che traeva origine dai processi recenti di scolarizzazione e cercava di darsi una fisionomia generazionale inedita all’insegna del “sessantottismo”»¹⁸, viene avvertita con più urgenza da autori precedentemente attestatisi su posizioni di elitarismo (o addirittura di «esoterismo»). Ed è così che «alla stagione dello sperimentalismo neoavanguardistico succed[e] quella d’una sperimentazione, chiamiamola così, di leggibilità massificata»¹⁹.

Si tratta di una leggibilità raggiunta attraverso differenti strategie espressive e compositive, ma che, pur a diseguali livelli di pretesa e riuscita letteraria, non può prescindere dalla ricerca di un compromesso tra le istanze di personalizzazione dei progetti di scrittura e quelle di fedeltà ai principi costitutivi della tradizione romanzesca²⁰. La gran parte della produzione romanzesca finisce, così, per attestarsi al livello di una ricerca d’intesa con un pubblico medio o medio-colto, le cui preferenze si orientano prioritariamente verso i prodotti capaci di confermare in maniera originale (in termini di elaborazione stilistico-espressiva o di creatività ludica) strategie retoriche e formule narrative già note e quindi agevolmente riconoscibili (si pensi alla fortuna che, dalla fine degli anni Settanta a oggi, continua ad arridere al poliziesco, in tutti i suoi sottogeneri).

¹⁵ Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato*, cit., in particolare il capitolo «*Campioni del mondo!*»: le nefaste illusioni degli anni ottanta, pp. 589-604.

¹⁶ S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., pp. 138-139.

¹⁷ Basti pensare alle traiettorie di autori come Sciascia, Celati, Consolo o Vassalli, che attraversano il decennio nel segno di una problematica continuità con le precedenti stagioni letterarie

¹⁸ V. Spinazzola, *Dopo l’avanguardia*, cit., p. 5.

¹⁹ *Ivi*, p. 6.

²⁰ Analizzando le modalità di intersezione tra caratteri dei processi di scrittura e livelli di competenze richieste nel processo di lettura Vittorio Spinazzola ha elaborato un’interessante griglia interpretativa del sistema librario contemporaneo, suddiviso in quattro fasce; se ne trova notizia in alcuni suoi testi, come i già citati *Dopo l’avanguardia* (pp. 9-12) e *L’egemonia del romanzo* (pp. 55-57).

questi e altri criteri di analisi del sistema letterario, Vittorio Spinazzola ha elaborato un’interessante griglia

Una simile attitudine, si noterà, incrocia quel processo, tradizionalmente associato al paradigma postmoderno, di rimescolamento dei pubblici, la caduta sostanziale della distinzione tra *highbrow* e *lowbrow* a vantaggio di una più estesa medietà (*middlebrow*), che è frutto della contaminazione e dell'ibridazione di due orizzonti d'attesa un tempo separati²¹. Il prezzo da pagare a questo ampliamento del pubblico è, naturalmente, un sistematico contenimento delle spinte contestatorie o sovversive, sul piano delle forme della scrittura come su quello tematico e ideologico, la «rinuncia a ogni prospettiva di trasformazione e contestazione del reale dato»²² a favore di schemi che privilegino l'integrazione del già noto (la «passività», la «normalizzazione»)²³, ovvero i caratteri di continuità all'interno del cambiamento. Anche per questo, tale processo, che coinvolge la produzione letteraria a partire dagli anni Ottanta, può essere letto alternativamente nei termini di «un'onnivora assimilazione delle differenze culturali da parte dell'egemonica ideologia del consumo e dello spettacolo»²⁴, come fa Tani, o di una «normativa intergenerica onnicomprensiva, che si ricostituisce attraverso la molteplicità degli apporti di originalità autoriali», che riscontrano «un incremento dell'inventività romanzesca», a cui ha collaborato implicitamente – e felicemente – anche «il declino del ciclo avanguardistico-neoavanguardistico»²⁵, come fa Spinazzola.

In nessun caso, comunque, potrà essere smentito il fatto che il romanzo, ovvero il genere della narrazione lunga, è diventato il campo privilegiato, quando non esclusivo, per lo svolgimento della contrattazione tra autore e lettore. A fronte di una florida tradizione nazionale di prosa non-narrativa o ibrida – capace cioè di contaminare la scrittura con i diversi generi del discorso (saggistica, poesia, cronaca) –, ribadita ancora dall'Arbasino di *Certi romanzi*²⁶, la «pura *fiction*» si afferma come modo egemone della produzione, richiesto da un sistema editoriale che ripudia la sperimentazione e insegue le nuove modalità di costruzione del racconto proprie dei media audiovisivi²⁷, e “offerto” da una folta schiera di autori convinti di trovare nel gusto per l'intreccio un più facile terreno per costruire un rapporto empatico con il lettore. È, d'altra parte, la temperie culturale occidentale che motiva e spiega questo genere di scelte: la parafrasi wittgensteiniana che sigilla la quarta di copertina del *Nome della rosa* – «di ciò di cui

²¹ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 28.

²² M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit., p. 211.

²³ Cfr. L. Clerici, B. Falchetto, *La realtà sfuggente. Narrazioni degli anni Ottanta*, in «Linea d'ombra», 14, 1986, p. 63, e *Narratori italiani degli anni Ottanta*, a cura di A. Mainardi, in «MondOperaio», 11, 1985, p. 135, entrambi citati in M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit., p. 211.

²⁴ S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 139.

²⁵ V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, cit., p. 56.

²⁶ Cfr. A. Arbasino, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1977, in particolare p. 36 dove vengono elencate alcune delle ragioni che spiegano «le tentazioni del romanzo-saggio».

²⁷ Cfr. E. Zinato, *Editoria e critica*, in *Modernità italiana*, cit., p. 86.

non si può teorizzare, si deve narrare» – annuncia l’inizio della carriera di Eco come narratore dopo anni di attività come semiologo e studioso di estetica, ma soprattutto dichiara la fine di un’epoca che ha visto nella concettualizzazione e nel discorso critico gli strumenti più fecondi alla ricerca del senso della realtà, e l’inizio di una nuova stagione in cui quel senso, qualora sia ancora “reperibile”, viene cercato attraverso la costruzione di storie, di narrazioni piccole o piccolissime che vadano a coprire il vuoto lasciato dalla «crisi delle narrazioni» (*crise des récits*) indicata da Jean-François Lyotard come elemento distintivo della *Condizione postmoderna*²⁸.

Tuttavia, non si tratta semplicemente di una riscossa della narrativa, con la sua «natura mista, impura, aspecifica e totale», in quanto discorso capace di produrre immagini che articolino la complessità del reale meglio di quanto possa fare qualsiasi astrazione teorica²⁹. Si tratta principalmente di cercare nelle storie con la “s” minuscola, nelle vicende ricostruibili secondo la logica consequenziale inizio-svolgimento-fine, le tracce di un senso che si è dileguato dai grandi sistemi dell’epistemologia³⁰. Nel 1978, Gianni Celati³¹ conclude il suo *Lunario del paradiso* con un’ingiunzione: «prova anche tu a farti delle storie e vedrai che questa è la sputtanata verità»³². Si tratta di un invito a dare voce ai margini della storia e della vita, a costruirsi piccole mitologie personali, perché quelle collettive hanno perso il loro valore. A distanza di 12 anni, Emilio Tadini adotta termini analoghi per definire la condizione dell’individuo in un mondo in cui si è persa ogni certezza: «Forse c’è un certo bisogno di qualcosa di simile a una rifondazione mitica. Miti non più “originari”. Miti di passaggio. Miti comici, anche. Piccole accensioni...»³³. Per il protagonista della *Tempesta* verrà utilizzato un altro termine sinonimo: piccole religioni³⁴.

²⁸ J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1981, p. 5.

²⁹ Cfr. S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 139.

³⁰ Non solo la Storia è stata coinvolta in questo processo; si pensi infatti a quanto avvenuto nel campo delle scienze applicate, dove scienziati, psicologi e filosofi della scienza sono arrivati a contestare l’oggettività del concetto di realtà e anche la sua stessa esperibilità empirica (sull’argomento, a titolo d’esempio, si possono segnalare testi come *Contro il metodo: abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza* di Paul Feyerabend, del 1975, o *La realtà della realtà* di Paul Watzlawick, del 1976).

³¹ È interessante il ruolo di mediatore generazionale e culturale che Tani riconosce a Gianni Celati e alla sua opera, in relazione al passaggio da una civiltà pienamente moderna a una pionieristicamente postmoderna: «A differenza di Calvino, che è stato un precursore puro ed è rimasto un isolato, Celati è entrato in risonanza con il nuovo clima neoneietzschiano e neoheideggeriano degli anni ottanta, apparendo il mediatore ancora in bilico tra la calviniana sfida al labirinto gnoseologico-culturale e gli esiti di semplificazione o di stuporosa resa al fascino dello spaesamento presenti nella nuova generazione»; cfr. S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 103.

³² G. Celati, *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino 1978, p. 185; è bene specificare che si tratta qui della prima edizione del libro, poiché nelle successive edizioni, precedute da sostanziose revisioni dell’autore, il finale cambia decisamente.

³³ E. Tadini, *Allegoria*, in *Emilio Tadini. I “trittici”*, catalogo della mostra tenutasi a Milano presso lo Studio Marconi, Studio Marconi, Milano 1990, p. 6.

³⁴ Nel già citato quaderno *86ET* si trova un’efficace definizione di Prospero come «un Robinson Crusoe del sacro...» (p. 10).

Si sono esauriti i “grandi racconti” e l’invenzione immaginativa deve riempire il vuoto attraverso l’elaborazione di quelle che lo stesso Lyotard chiama “piccole narrazioni” (*petits récits*)³⁵, ultimo rimedio alla delegittimazione del sapere di cui soffrono tutte le discipline. E d’altra parte, proprio di un processo di “narrativizzazione” sono fatte oggetto due discipline distanti per metodi di ricerca e strutturazione del discorso come la Storia³⁶ e la Scienza³⁷. Anche la letteratura, come gli altri campi del sapere, reagisce alla benjaminiana tempesta attraverso la costruzione di storie o facendo ricorso alla storia minore, nella convinzione che solo entro ristretti confini sia oramai possibile ritrovare un valore di verità. Come si vedrà, Tadini individua nel profugo la figura più emblematica di un momento storico-culturale in cui sono venuti meno i tradizionali “sistemi di distanze” che permettevano all’uomo di perimetrare la propria esperienza di vita in rapporto a strutture di senso condivise. Il profugo è costretto da cause di forza maggiore a lasciare la propria casa e a mettersi in viaggio, carico di tutto quanto del proprio passato riesce a portare con sé, spinto dalla speranza di trovare altrove un luogo in cui rifondare la propria casa, che sarà probabilmente solo temporanea, ma che assolverà il compito di collocare, almeno nel “qui e ora” del presente, ogni cosa al suo posto. Sempre in movimento, rivolto al passato e al futuro³⁸, il profugo è “figura della distanza”: «Al profugo, la nostalgia può servire come uno strumento per misurare. Uno strumento per misurare distanze – lontananze appunto. Per collocarsi nello spazio»³⁹.

La figura del profugo diventa così centrale nella produzione artistica e letteraria di Tadini, ricevendo, come si vedrà, declinazioni di volta in volta diverse. Quello che adesso è importante segnalare è come (anche) attraverso quest’immagine, Tadini costruisca una propria rappresentazione della condizione dell’uomo e della civiltà contemporanea, che deve essere necessariamente confrontata con il paradigma postmodernista che in questi anni va affermandosi anche in Italia e sotto la cui insegna vengono abitualmente interpretate le vicissitudini culturali dell’epoca.

³⁵ Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 110.

³⁶ Si tratta di un processo di *longue durée*, che va dalle riflessioni sulla microstoria elaborate dalla scuola delle «Annales», passa attraverso la critica della retorica e delle strategie compositive del discorso storico da parte di Hayden White (il già citato *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione; Retorica e storia* [1973], Guida Napoli 1978) e arriva fino all’attenta teorizzazione e alle numerose ricerche di Carlo Ginzburg (tra le quali si segnalano, almeno, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000; *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006).

³⁷ È lo stesso Lyotard a parlare di «piccola narrazione» come forma per eccellenza del discorso di legittimazione delle scienze; cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 110.

³⁸ Il profugo «porta in sé la fine e il rinnovamento, perché ha contemporaneamente il dolore alle spalle e la speranza, chiamiamola così, davanti, va in un luogo che non conosce e nel quale dovrà cercare di ricostituire tutto»; cfr. E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 70.

³⁹ E. Tadini, *Profughi*, in *Emilio Tadini. I “trittici”*, cit., p. 8.

1.1. Postmodernismo e neomodernismo

Pur scettico nei confronti della “pulsione etichettante” tipica di certa critica postmodernista, tanto la sua scrittura narrativa (le scelte formali, i temi adottati, le modalità di rappresentazioni), quanto la sua riflessione critica (il tema del profugo, ma non solo) dimostrano l’interesse di Tadini a misurarsi direttamente con le istanze della nuova temperie, rivelando un atteggiamento consapevole e problematico allo stesso tempo. Se è opportuno conservare la distinzione capitale tra “postmodernità” e “postmodernismo” – definendo, con Ceserani, la prima come «sostanza storica e materiale del cambiamento», ovvero la jamesoniana «logica culturale del tardo capitalismo»⁴⁰, e il secondo nei termini dei «livelli di coscienza, comprensione e ricostruzione ideologica di chi ha cercato di farsene interprete»⁴¹, e soprattutto l’elaborazione di poetiche a partire da quella coscienza –, si dovrà osservare che Tadini si muove con sicurezza entro il recinto dei principi e dei riferimenti della nuova epistemologia, ma rifiuta di assecondarne gli esiti culturali e artistici, contrapponendo alle conseguenti poetiche postmoderniste una propria reazione che potrebbe essere definita, con qualche approssimazione, “neomodernista”.

Come si è visto nel capitolo precedente, la riflessione estetica di Tadini affonda le proprie radici negli stessi filosofi che il pensiero postmoderno assume a riferimento, ovvero Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger. Esiste una linea del pensiero postmoderno che accoglie l’idea che moderno e postmoderno siano i termini di un dittico che non può essere scisso, per cui non si «può pensare un moderno senza postmoderno o un postmoderno senza moderno», stando i due termini in un rapporto di «reciproco parassitismo»⁴² (con il postmoderno che cannibalizza, citandolo e approfondendone le aporie, il moderno, il quale a sua volta riafferma il proprio discorso ostracizzando l’altro). È questa prospettiva ermeneutica che ha spinto Maurizio Ferraris a definire il postmoderno come «decostruzione del moderno»; ed è, sostanzialmente, un’analoga posizione che ha portato, nell’ambito degli studi letterari, Carla Benedetti a sostituire l’abusata etichetta con la formula di «tardomoderno», per sottolinearne la continuità con una fase storico-culturale iniziata precedentemente (con le avanguardie d’inizio Novecento) e che trova nelle strategie retorico-ideologiche del postmoderno solo un

⁴⁰ Nell’*Introduzione* alla seconda edizione rivista del proprio studio, Jameson definisce il postmodernismo nei termini di dominante culturale concomitante con una modificazione sistemica dell’ordine capitalista, sempre vigente; cfr. F. Jameson, *Introduzione* (1990), in Id., *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* (1984), Fazi, Roma 2007, p. 8.

⁴¹ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 120.

⁴² M. Ferraris, *Il postmoderno e la decostruzione del moderno*, in *Moderno e postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*, a cura di G. Mari, Feltrinelli, Milano 1987, p. 128.

ulteriore momento⁴³. Sulla stessa direttrice sembrerebbero collocarsi anche Giuliana Benvenuti, sostenitrice, a proposito di autori radicati nel clima intellettuale dei decenni precedenti come Calvino ed Eco, dell'idea di «un postmodernismo che non abbandona completamente le ragioni del moderno»⁴⁴; e Bruno Pischetta, fautore di una «modernità del postmoderno», formula che dà fondo alla convinzione che la disposizione «ad allargare in modo inaudito l'area della condivisione culturale, erodendo da un lato i rapporti di subordinazione tra élites aristocratiche e costumi popolari di natura tradizionale e tardo-contadina, e dall'altro, però, moltiplicando i mezzi e i codici per ottenere un tale risultato»⁴⁵, fosse già parte del progetto moderno⁴⁶. D'altronde, il fatto che tra moderno e postmoderno esista una «connessione ambigua»⁴⁷ è implicito nella stessa riflessione di Lyotard, che ha stabilito l'origine del paradigma ermeneutico della condizione postmoderna in una sorta di «continuità critica» con la modernità, che si realizza nella decostruzione dei due grandi «racconti» del moderno: l'Illuminismo, come mitologia di un sapere che si traduce in potere (e abuso di potere), e l'idealismo, in quanto assolutizzazione metastorica del sapere e deresponsabilizzazione della coscienza individuale⁴⁸. Analoghe istanze critiche, si noterà, sono alla base della riflessione di Emilio Tadini che, appoggiandosi da una parte su Nietzsche e dall'altra sulla Scuola di Francoforte, si sviluppa negli anni Settanta e Ottanta sul doppio versante della creazione artistica (in particolare, *Vita di Voltaire*) e dell'elaborazione teorico-estetica affidata a testi critici ed appunti privati.

La ricerca di Tadini, infatti, pur condotta in maniera estemporanea, sintetica, in alcuni casi anche banalmente suggestiva – secondo modi cioè non sempre compatibili con la ricerca filosofica –, si orienta nella medesima direzione, ovvero quella di un'indagine circa il processo di «erosione interna del principio di legittimazione»⁴⁹, che muove la ricerca dello stesso Lyotard. Per Lyotard questo processo di delegittimazione, che si

⁴³ «Se l'arte tardomoderna è quella in cui incominciano a farsi sentire i malesseri della modernità, verso cui l'arte stessa si fa critica, cercando rimedi e vie d'uscita, il postmoderno allora non è che l'ultimo di questi rimedi. Ma proprio per questo esso non è una nuova epoca dell'arte saltata oltre il moderno (o fuori di esso). Una sostanziale continuità lega il rimedio al suo male. [...] Così anche il postmoderno non rappresenta un vero salto rispetto a ciò che dice di essersi lasciato alle spalle; semmai una reazione, e, come vedremo, una reazione patologica, ai malesseri della modernità»; cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 29.

⁴⁴ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, cit., p. 37.

⁴⁵ B. Pischetta, *Modernità del postmoderno*, in «Belfagor», LII, n. 5, 1997, p. 583.

⁴⁶ Meno esplicita a questo riguardo pare la posizione di Matteo Di Gesù, il cui lavoro è orientato sì a tracciare una linea di continuità, ma che legghi neoavanguardia e postmoderno (quindi le sperimentazioni di alcuni esponenti del Gruppo 63 come anticipazioni del nuovo paradigma) piuttosto che moderno e postmoderno (per cui è possibile dire, con Alain Touraine, che nella postmodernità «la modernità cancella se stessa»); cfr. M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Franco Angeli, Roma 2003, pp. 25-27.

⁴⁷ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 10.

⁴⁸ Cfr. M. Ferraris, *Il postmoderno e la decostruzione del moderno*, cit., pp. 118-120.

⁴⁹ J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 56.

traduce nella formula della crisi delle grandi narrazioni (che hanno appunto il compito di legittimare il sapere che veicolano), rappresenta il carattere centrale della condizione postmoderna, che determina, più concretamente, la riconfigurazione dei legami sociali (costruiti e veicolati proprio dalle narrazioni) in termini di frammentazione e disgregazione.

Date simili premesse, appare allora comprensibile che, a un primo sguardo, la posizione di Emilio Tadini rispetto all'elaborazione del pensiero postmoderno risulti piuttosto integrata che apocalittica (o meglio sarebbe, scettica). Un veloce raffronto con quei caratteri individuati da Frederic Jameson quali distintivi del nuovo paradigma culturale, darebbe ragione all'ipotesi di un "Tadini postmoderno". La crisi della linearità verticale del tempo storico, come orizzonte interpretativo e luogo di esperienza, a cui si sostituisce l'organizzazione orizzontale di uno spazio che raccoglie come un archivio – o un «bazar archeologico» – le immagini e i simulacri a cui viene ridotto il passato; l'affermazione della superficie come terreno di ricerca di una verità svalutata e come piano di lavoro per un'epistemologia e un'arte pronte a utilizzare qualsiasi materiale eliminando ogni distanza (critica), e soprattutto la profondità storico-culturale da cui proviene; lo spaesamento del soggetto, vittima di una sorta di «schizofrenia» della percezione, che gli impedisce di riunificare passato, presente e futuro in una sola, organica esperienza; la conseguente egemonia del discontinuo, del frammentario, dell'eterogeneo, della "differenza" e della "separazione" come criteri di lettura della realtà; l'avvicendamento tra un'idea di rappresentazione come produzione di visione e una incentrata sul concetto della riproduzione, tecnica, ma anche estetica⁵⁰.

Se questa tassonomia rappresenta fedelmente la «logica culturale del tardo capitalismo», allora non si può mancare di riscontrare alcune significative convergenze dell'opera di Tadini, per come la si è analizzata nei capitoli precedenti, rispetto a un simile ordine di valori. All'egemonia dello spazio come dimensione privilegiata della rappresentazione e della costruzione del senso, corrisponde, ad esempio, il ricorso alla tela come spazio bianco e senza spessore, privo di rapporti prospettici e di forza di gravità, dove gli oggetti – figure provenienti da differenti repertori del senso (la vita quotidiana, la storia dell'arte, la scrittura letteraria) – fluttuano in un movimento che li porta a contatto secondo relazioni misteriose e sempre nuove: come accade ad esempio nelle tele di *Figura* (1978-1979) o *Aporia* (1980), dove lo spazio vuoto centrale è incorniciato da una deriva di oggetti e figure agli estremi del quadro. Come si è già detto, ogni singola figura porta con sé un significato che è fatto oggetto di nuove contrattazioni ogni volta

⁵⁰ Cfr. F. Jameson, *La logica culturale del tardo capitalismo*, in Id., *Postmodernismo*, cit., pp. 19-69.

che viene inserito in una diversa combinazione di segni. D'altra parte, la stessa formula del ciclo di tele, se da un lato veicola, come aveva dichiarato lo stesso Tadini, l'idea di una costruzione "per quadri" di un racconto, dall'altro sembra testimoniare a favore di una riproducibilità continua del medesimo tema – sia esso quello del *Posto dei piccoli valori* (1980-1983) o del *Disordine in corpo classico* (1981-1982) –, dove le diverse combinazioni delle figure rappresentate danno l'impressione di aggregati instabili incapaci di riscattare il senso dal caos in cui ogni cosa è avvinta.

Di qui, la scelta di un principio "archeologico", centrale nelle tele omonime, ma anche in quelle che fanno riferimento a figure affini, come il magazzino (il breve ciclo *Magasins Réunis*) o il museo (*Il museo dell'uomo*, allusione al museo di Parigi dove Picasso e Matisse scoprirono l'arte africana, ma anche all'idea di un museo della memoria storica e culturale dell'uomo occidentale)⁵¹. Come scriveva Foucault a proposito dell'archivio, una simile struttura porta in sé

l'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps⁵².

Il principio accumulativo dell'archeologia viene convocato, infatti, allo scopo di sopperire alla crisi inaggirabile del pensiero storico e storicistico: se la realtà è stata ridotta in macerie dalla tempesta della storia, non resta altro che raccoglierne i frammenti, nella speranza che dal loro accostamento possano scaturire significati impreveduti, nella segreta convinzione che un simile accumulo sia l'ultima forma possibile per repertoriare e comprendere una realtà troppo estesa e complessa. L'atteggiamento dell'uomo, smarrito come l'angelo del citato *Angelus novus*, vittima anch'esso della deriva antigravitazionale in cui sono prese tutte le altre figure, apparirà

⁵¹ A proposito della natura "seconda" dell'ispirazione artistica di Tadini si può citare un passaggio di un'intervista rilasciata a Paolo Di Stefano, nel 1993: «Aspetto che il magazzino di materiali che ho accumulato dentro di me cominci a ordinarsi secondo particolari relazioni e richiami»; cfr. E. Tadini in P. Di Stefano, *Capitan Tempesta*, in «Sette-Corriere della sera», 11 novembre 1993, p. 106.

⁵² M. Foucault, *Les hétérotopies [Espaces autres]*, dans Id., *Le corps utopique, les hétérotopies*, Lignes, Paris 2009, p. 30. Con analogo significato si potrebbe citare ancora Lyotard, che scrive: «L'Enciclopedia del domani sono le banche di dati. Esse eccedono la capacità di ogni utilizzatore. Rappresentano la "natura" per l'umanità postmoderna»; cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 94.

quello di stilizzazione di un passato ridotto a un insieme di feticci e simulacri, a un guardaroba di costumi teatrali⁵³.

Se tutti questi elementi possono a buon diritto essere attribuiti alla pittura e alla riflessione estetica di Tadini (con l'insistenza, già ampiamente rimarcata, sul dileguamento della verità e sulla critica a ogni tentativo di significazione metastorica o metafisica), un fondamentale atteggiamento di fondo dell'artista e dell'intellettuale interviene a distinguere la sua posizione rispetto a quella dei suoi colleghi più organicamente inseriti nel quadro concettuale della postmodernità. Come il breve accenno alla metafora del profugo ha già anticipato, persiste nella sua riflessione un elemento che oppone resistenza al nichilismo sfrontato e all'edonismo superficiale del pensiero postmoderno.

Alcuni caratteri di questa contrapposizione emergono, con qualche semplificazione, già dai suoi taccuini, soprattutto nei passaggi in cui Tadini fa corrispondere la nuova temperie postmoderna con un processo di corrosione dei valori tradizionali: «La perdita dei valori, il nichilismo sembra rendere possibile lo stato dell'edonismo – ma il prezzo che esige è la pulsione di morte» [TQB 72]. Quella «specie di gretta soddisfazione propria di coloro per i quali il valore è insopportabile» [TQB 63] – come scrive in un altro passo – è a sua volta intollerabile. Assurdo appare a Tadini un pensiero che accetti l'insignificanza, l'inesistenza di qualsiasi senso che non sia effimero, la rinuncia a un'arte che sia qualcosa di più di una semplice prova tecnica (la riproduzione) o di una citazione parodica del passato. Affiora quel bisogno che era stato dello “sperimentalista organico”, di tendere al limite, di esplorare la frontiera per accertare, sì, la fuga di una verità definitiva, ma soprattutto per comprendere entro quali confini sia ancora possibile costruirne una precaria.

Quella che a prima vista potrebbe sembrare una posizione di retroguardia, è in realtà l'espressione di un rifiuto a rassegnarsi. I grandi miti, i grandi sistemi di senso che legittimavano il sapere dell'uomo sono stati invalidati, il senso, dato di fatto sulla cui posizione era possibile discutere ma di cui non poteva essere messa in dubbio l'esistenza, si è dileguato e si è trasformato nel «nome di un bisogno». E allora, ribaltando i termini, il senso, in questa nuova epoca postmoderna, non può essere che «“il bisogno” del senso»⁵⁴. È una tensione che proietta il soggetto oltre lo spaesamento causato dal caos del presente e che può trovare appoggio e conferma proprio nello

⁵³ Si veda la definizione di «storia antiquaria» data da Nietzsche in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., pp. 24-30.

⁵⁴ E. Tadini, *Allegoria*, in *Emilio Tadini. I “trittici”*, cit., p. 6.

stesso crollo delle grandi narrazioni. Non si tratta di provare a ripristinare il “progetto moderno”, elaborato dall’Illuminismo e consistente «nell’adoperarsi per lo sviluppo delle scienze oggettivanti, delle basi universalistiche della morale, del diritto e della scienza autonoma, ognuna nel proprio senso»⁵⁵, ovvero nel ripristino di valori oggettivi, come prescrive la battaglia difensiva di Habermas. Si tratta, al contrario, di prendere atto delle aporie della modernità e di cercare di ricavarne una spinta per procedere oltre. Come scrive lo stesso Tadini, «Il crollo dei grandi sistemi alle nostre spalle ha questo di buono: che i suoi incendi possono illuminare la strada mentre stiamo andando via, da qualche parte»⁵⁶. La dialettica negativa, la critica della modernità e delle sue false mitologie servono all’uomo per ridefinire i margini di uno spazio di conoscenza che, pur ridotto, continua a sopravvivere.

Tadini si colloca così in uno spazio intermedio tra chi osserva con nostalgia gli splendori di un passato non più recuperabile e chi, invece, evita la disperazione che un simile crollo potrebbe provocare abbandonandosi al riso macabro dell’indifferenza, dissolvendo ogni cosa in un gioco vertiginoso e inutile. Come sostiene Jean-Louis Schefer, in lui si esprime un «malaise de la modernité»⁵⁷, un disagio profondo verso un paradigma moderno che si mostra inadatto a spiegare il presente, a cui si contrappone l’allegro nichilismo di certa cultura postmoderna o il disinvolto anticlassicismo di una nuova generazione di scrittori che «non sono invece interessati alla riflessione sulle ragioni della modernità», fattasi «lettera morta, sapere inservibile nel suo nucleo conoscitivo profondo»⁵⁸. Se uno spiccato senso della catastrofe affiora potentemente dai suoi quadri e dai suoi romanzi, non si può dire che ad esso corrisponda una complementare “catastrofe del senso”, perché «il crollo del mito è un trauma: ma si può non farne una tragedia»⁵⁹. E l’immagine del profugo accorre a dimostrare una simile resistenza.

“Figura del paradosso”, come l’ha definita Mario Santagostini, il profugo porta inscritta in sé la continua tensione tra la disperazione di chi è costretto ad abbandonare le proprie certezze, i propri sistemi di riferimento, e la speranza di chi non può far altro che proiettare nel futuro una possibilità incerta di ricostruzione. Da un lato, «Il profugo si trova in possesso d’uno “sguardo” che vede ogni cosa distante, lontana: il suo mondo si

⁵⁵ J. Habermas, *Moderno, Postmoderno, Neoconservatorismo*, in «Alfabeta», IV, n. 22, 1981, p. 16.

⁵⁶ E. Tadini, *Profughi*, in *Emilio Tadini. I “trittici”*, cit., p. 8.

⁵⁷ Da una conversazione privata con Jean-Louis Schefer, svoltasi a Parigi in data 7 maggio 2014.

⁵⁸ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, p. 30.

⁵⁹ G.M. Dossena, *Falò tragicomico per tante certezze*, in «Il Sole 24 Ore», 8 aprile 1990, p. 29.

compone solo da ciò che è lontano e ancora più lontano, all'infinito. La prossimità appartiene al passato»; dall'altro, però, il profugo «è anche colui che cerca perennemente un *nuovo* luogo e una *nuova* casa: gesto in qualche misura disperato e assurdo, perché non c'è nulla che eguagli l'origine». La natura feconda della condizione di profugo sta proprio «in questo sforzo di tornare in patria (o di incontrare una nuova patria)»⁶⁰, che ha per effetto un tentativo continuo di abolire le distanze, di ritrovare un contatto diretto con le cose, con i valori.

Ancora una volta l'arte di Tadini, sia essa pittorica o, come si vedrà, letteraria, si fa espressione di un desiderio di riduzione delle distanze, o di occupazione dello spazio della distanza. Accettare la fine di qualcosa e mettersi alla ricerca di un nuovo inizio, «Mollare tutto e andare via vuol dire credere che esista un altrove. È già qualcosa, molto di più, comunque, di tante certezze, pompose quanto infondate»⁶¹. Questa fiducia non va disgiunta dalla consapevolezza che ogni nuova conquista sarà provvisoria e incompleta: ma proprio in questa consapevolezza la fiducia trova la propria linfa, perché qui risiede la natura del conoscere, che è tensione verso il senso. Come Tadini scrive in un intervento molto ispirato dedicato al rapporto tra romanzo e conoscenza:

è come se nel parlare comune la parola *conoscere* indicasse una condizione ancora (continuamente) in atto, in moto. Non sempre interamente descrivibile nel suo processo. E tale da poter essere sempre sviluppata, approfondita⁶².

Qui risiede la differenza tra sapere e conoscere⁶³, tra un accumulo di nozioni che abbia ancora all'orizzonte l'illusione di una totalità raggiungibile, «la smania di rivalutare tutto, l'archeologia dell'ieri» [TQB 71] che rende folli tanti suoi personaggi, e una scelta per nuove costruzioni di senso, fatte di elementi disposti secondo ordini arbitrari e temporanei, ma utili a produrre un senso immanente, necessario a sopravvivere. A partire dagli anni Ottanta, Emilio Tadini individua nel romanzo la forma adeguata a ospitare un simile processo di distruzione e rifondazione continua che coincide con il processo della conoscenza: «In un romanzo, la vita, il mondo, ci si manifestano come raccontabili. Forse, questo basta a convincerci del fatto che la vita, il mondo, abbiano un senso»⁶⁴. Disponendo gli eventi, i personaggi e gli oggetti in una direzione, in un

⁶⁰ M. Santagostini, in *Emilio Tadini. I "trittici"*, cit., p. 54.

⁶¹ E. Tadini, *Allegoria*, in *Ivi*, p. 6.

⁶² E. Tadini, *La conoscenza e il romanzo*, cit., p. 138.

⁶³ «"Io so" è come se volesse dire: "Io sto dentro questo sapere". "Io conosco" è come se volesse dire: "Io pratico questa conoscenza, la agisco". E soprattutto vuol dire: "Io ne partecipo"»; cfr. *Ibidem*.

⁶⁴ E. Tadini, *La conoscenza e il romanzo*, cit., p. 144.

“senso”, costruendo una “storia”, il romanzo mostra il percorso sempre instabile, ma anche “progressivo” che porta al senso.

Forse il romanzo ci mostra che il senso del mondo non è fuori del mondo. È nel farsi del mondo. Tanto nella volontà, comunque, dei personaggi, quanto nella irriducibilità delle cose. Forse il romanzo non può mostrarci altro⁶⁵.

È la stessa “erotica del testo” a definire una simile proiezione in avanti: la macchina testuale è costruita per ritardare continuamente lo scaricarsi della tensione nel finale, per rimandare il momento della conclusione che, se permette di definire retrospettivamente, una volta per tutte, il significato della storia (e anche della Storia), le impone anche una simbolica morte. Come scrive Tadini in un bel testo che introduce *Demoni e streghe* di Walter Scott, «l’erotismo si realizza nella trama, nell’intreccio»⁶⁶, ovvero nel farsi progressivo della storia⁶⁷. E in quel “farsi”, che è del romanzo come della conoscenza, è custodita tutta la libertà e la necessità della condizione umana all’epoca della postmodernità. Se è una molteplicità di interpretazioni e di significati ad assillare l’uomo contemporaneo, reso incapace di scegliere e decidere, se è una simile entropia lo spettro da combattere, sorge, allora, legittimo il sospetto che «l’erotismo e la narrazione – e addirittura la psicosi – non siano altro che congegni messi in campo per difenderci dall’imminenza dell’entropia»⁶⁸. Lo dimostra la stessa condizione del profugo, la cui libertà nella scelta di una casa da abitare è legata in maniera complementare al fatto che da quella scelta dipende la sua stessa sopravvivenza. Una sopravvivenza che è vincolata alla capacità di costruire sempre nuove possibilità di senso, o sempre nuove storie, come nel caso di Sheherazade, figura che affascina Tadini per il suo legame “vitale” con il narrare.

Come già era stato al tempo di *Le armi l’amore*, la questione della fine come limite torna al centro della poetica di Emilio Tadini. Nello stesso giro d’anni, un simile problema assilla anche Italo Calvino, che con *Se una notte d’inverno un viaggiatore* costruisce un vero e proprio monumento al romanzo come luogo dell’incompletezza (o di una completezza fittizia), spazio aperto in cui accogliere, secondo un principio combinatorio estendibile all’infinito (e traducibile in pagina solo a patto di progressive e

⁶⁵ *Ivi*, p. 145.

⁶⁶ E. Tadini, *Introduzione a W. Scott, Demoni e streghe*, Donzelli, Roma 1994, p. XI.

⁶⁷ Sempre a proposito dell’erotica della lettura, Tadini parla di «quella che potremmo anche chiamare la morte paradossale dell’eros nel punto stesso della sua realizzazione assoluta»; cfr. *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi*, p. XII.

simmetriche cancellazioni)⁶⁹, il dispiegarsi della molteplicità dei generi letterari, così come delle soluzioni narrative e dei percorsi che possono condurre a un'ipotetica fine. Il suo "romanzo di romanzi" si trasforma infatti in un'«autobiografia in negativo: i romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato», e diventa così anche il luogo di una possibilità infinita, dove dare sfogo a quella «certa allergia» per ogni "intento totalizzante" che pure sembra soggiacere a quest'opera⁷⁰.

A un simile progetto, considerato pietra miliare del postmodernismo italiano, sembrano adeguarsi perfettamente le parole espresse da Calvino stesso in una delle sue *Lezioni americane*, quella dedicata alla *Molteplicità*, assunta al pari delle altre a "theory of composition" di quella nuova letteratura, eppure portatrice di un messaggio molto più articolato e sfumato. Infatti, sebbene l'irriducibilità del mondo e del sapere a una verità monologica appaia una condizione immanente ed esclusiva della contemporaneità postmoderna, non si può negare (quantomeno se i modelli convocati sono Flaubert o Joyce) che «la conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato il *postmodern*»⁷¹.

L'atteggiamento scettico e anti-dogmatico di fronte a qualsiasi sapere che si voglia universale non è certo esclusivo dello scrittore o dell'intellettuale tardo-novecentesco; lo è, se mai, la sua reazione "attiva", orientata "al gioco e alla scommessa" come uniche dimensioni entro cui praticare ancora una "sfida enciclopedica" che, tuttavia, non può che concludersi con lo scacco. Perché «quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea di un'enciclopedia *aperta*»⁷², sintesi di una paradossale condizione che la dimensione estetizzante e ludica della costruzione letteraria interviene subito a disinnescare. Se l'incompletezza, l'impossibilità di chiudere, di raggiungere una totalità, è condizione comune alla lettura modernista e postmodernista (ma forse anche a qualsiasi letteratura che si confronti davvero con la complessità del reale), la linea di

⁶⁹ «A quel punto ho fatto leggere il manoscritto al più sapiente dei miei amici per vedere se riusciva a spiegarmelo. Mi disse che secondo lui il libro procedeva per successive cancellazioni, fino alla cancellazione del mondo nel "romanzo apocalittico". Questa idea e, contemporaneamente, la rilettura del racconto di Borges *L'avvicinamento a Almotásim* mi hanno portato a rileggere il mio libro (ormai finito) come quella che avrebbe potuto essere una ricerca del "vero romanzo" e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni "romanzo" cominciato e interrotto corrispondeva a una via scartata». Così Calvino rispose a una recensione di Angelo Guglielmi a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui il critico metteva in discussione la scelta di «puntare sulla moltiplicazione degli io» per ottenere un «superamento dell'io» e quella di ridurre «tutti gli autori possibili» a dieci. Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in «Alfabeta», I, 8, dicembre 1979, pp. 4-5; poi nelle *Note e notizie sui testi* in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, Milano 1992, p. 1388-1397, e A. Guglielmi, *Domande per Italo Calvino*, in «Alfabeta», I, 6, ottobre 1979, pp. 12-13.

⁷⁰ Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, cit., p. 1393.

⁷¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per l'ultimo millennio*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, vol. I, cit., p. 726.

⁷² *Ibidem*.

separazione tra questi due paradigmi passerà necessariamente per la modalità con cui quella condizione viene affrontata, tematizzata e risolta.

Da una parte, la parte di un (pur problematico) postmodernismo, andranno annoverate tutte quelle costruzioni che non sembrano rinunciare all'idea di continuare a progettare un sistema capace di "includere" tutta la realtà: sia essa quello di una prigione da cui è necessario fuggire⁷³ o di un iper-romanzo che possa contenere tutti i romanzi, o ancora quello di un complotto metastorico e oscurantista. L'inevitabile fallimento in cui sfociano questi progetti – l'incendio della labirintica biblioteca, un lieto fine che "fa tornare i conti"⁷⁴ o l'infinito perfezionamento di un piano inattuabile – non può far altro che sottolineare l'impossibilità presente di ricomporre una totalità estesa e franta, molteplice e non mappabile nella sua interezza.

Dall'altra parte, invece, più orientate verso il ripristino della sfida modernista, stanno quelle scritture che definiscono fin da subito i ridotti confini del proprio progetto, non tuttavia per affermare la specificità particolare di esperienze individuali e irripetibili (potrebbe essere letta in questo senso la produzione degli anni Ottanta di autori nuovi come De Carlo o Tondelli), bensì per rivendicare, proprio a partire da quella dimensione minima o marginale, una nuova possibilità di conoscenza, che seppur non proietta la scrittura sull'orizzonte dei valori universali, di quell'orizzonte la rende partecipe. A questa classe appartiene allora quel principio di fabulazione che (nonostante le interpretazioni di matrice postmodernista che non sono state date) permette a Gianni Celati di esplorare il *terrain vague* della pianura per scoprirvi una realtà che fa della propria estraneità ai consueti circuiti del senso un motivo di orgogliosa rivendicazione di valore. E a questa classe sarà da associare anche la nuova produzione narrativa di Emilio Tadini, che, a partire dall'*Opera*, romanzo ancora condizionato da un contesto intellettuale impregnato di teorie e di sfide totalizzanti, si rivolge progressivamente verso orizzonti nuovi, conservando la fecondità di uno sguardo "altro", capace di straniare la percezione del noto, così come di trovare un rapporto empatico e quindi rivelatore con ciò che è apparentemente ignoto. Nel suo progetto di scrittura non opera un intento "liberatorio" rivolto a un sapere "alternativo" o "antagonista", ma soltanto l'espressione di un desiderio: quello di estendere il campo del narrabile per via polifonica, includendo i margini – siano essi della storia o della società civile – entro le

⁷³ Il riferimento è al racconto di Italo Calvino *Il conte di Montecristo*, incluso nella raccolta *Ti con zero* (1967), poi in *Id., Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 344-356.

⁷⁴ Cfr. ancora cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, cit., p. 1389.

coordinate di una rinnovata geografia dell'uomo, che consenta di individuare i luoghi e i discorsi entro cui sia ancora possibile cercare la verità⁷⁵.

Se questi sono gli orizzonti entro cui, a partire dagli anni Ottanta, si riapre il lavoro letterario di Emilio Tadini, è interessante vedere attraverso quali strumenti, quali formule retorico-espressive e quali temi l'autore riesce a tradurre l'ispirazione in narrazione. Si osserverà che il suo repertorio espressivo attinge tanto alle poetiche del modernismo, quanto a quelle nuove della postmodernità, facendone sempre un utilizzo funzionale a un progetto singolare difficilmente riducibile ai modelli d'origine. È il caso, come si vedrà, del ricorso alla commistione dei generi (giallo, storico), alla contaminazione dei registri espressivi, ma anche alla digressione metanarrativa o alla citazione come seconda, straniata scrittura: caratteri tipici del romanzo postmoderno, che tuttavia nella scrittura di Tadini vengano rifunzionalizzati per produrre una parodia delle mode culturali, degli stereotipi concettuali e delle convenzioni letterarie proprie della nuova temperie. Per fare questo, Tadini si serve ora di formule che risalgono a precedenti stagioni culturali (il neorealismo implicito nella riscoperta della Storia nella *Lunga notte*), ora di espedienti strutturalmente omogenei al paradigma culturale in cui si muove (la rivisitazione del tema, tradizionale ma pienamente postmoderno, dell'«opera totale» nell'*Opera*; la riscrittura contemporanea di alcuni archetipi della letteratura occidentale nella *Tempesta*), ora infine di scelte narrative e strategie espressive che si riconnettono a linee non centrali – per quanto forti – della tradizione letteraria italiana (Céline e Gadda, in principal modo, per lo stile espressionistico, ma anche il richiamo alla teoria polifonica bachtiniana come «basso continuo» dei tre romanzi). Non si può valutare ogni singola scelta retorica, ogni marca espressiva e ogni tema che all'interno del più ampio progetto narrativo.

Nel quadro di una trilogia romanzesca, i caratteri di continuità, forti e pienamente riconoscibili, s'innestano secondo una progressiva messa a fuoco: comico, polifonia, oralità e utopia trovano così traduzioni narrative che dal prorompente impegno metatestuale dell'*Opera* fino alla narratività teatrale della *Tempesta*, passando attraverso

⁷⁵ Si osservi che, al di là di ogni dichiarazione d'autore per o contro qualsiasi poetica postmodernista, la contestualizzazione del romanzo di Tadini all'interno del panorama della postmodernità, culturale e letteraria, risulta necessaria nel momento in cui si accoglie, come qui viene fatto, la prospettiva di una «ricezione postmoderna», per come emerge dallo studio di Matteo Di Gesù, il quale dichiara di assumere, derivandolo da Frederic Jameson, un «modello teorico» che pone in primo piano «le categorie o codici interpretativi attraverso cui leggiamo e riceviamo il testo in questione», mettendo cioè in rilievo la prospettiva ermeneutica del lettore, prima che la consapevolezza teorica dell'autore. Ovvero, pur facendo uso di retoriche e poetiche moderniste, un autore viene, o può essere, interpretato secondo i canoni ermeneutici del paradigma postmoderno e (anche) sui caratteri di questa ricezione la sua opera dev'essere valutata; cfr. M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, cit., pp. 9-12, e per la citazione F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990, p. 9.

lo “storicismo empatico” della *Lunga notte*, definiscono l’originalità dell’opera di Emilio Tadini.

2. *L'Opera*

Nonostante Roberto Tassi, a sei anni dalla sua pubblicazione, ancora lo ricordasse come «uno dei [romanzi] più straordinari di quel periodo, inizio degli anni Ottanta, e anche del periodo seguente fino a oggi»⁷⁶, non si può negare che la fortuna riscontrata dall'*Opera*, almeno dal punto di vista critico, non sia stata delle migliori: «il libro passa inosservato, non viene neppure preso in esame dagli storici dell'arte, dagli specialisti, e forse per precise ragioni»⁷⁷. *Pamphlet* parodico su una stagione culturale ormai trascorsa – il Sessantotto e le sue derive intellettuali e militanti –, romanzo espressionistico e sperimentale in un momento di ritorno alle forme tradizionali del narrare e a una *koinè* sintonizzata su una sostanziale medietà linguistica, poliziesco dalla struttura anomala e dal finale ambiguo: il romanzo con cui Emilio Tadini fa il proprio ritorno nel campo della narrativa, pur non privo di evidenti motivi di interesse, si presenta con notevoli caratteri di eccentricità (e di inattualità) rispetto ai temi e alle forme dominanti. Inoltre il tema dell'arte contemporanea, posto al centro della vicenda narrata, contribuisce in alcuni casi a dare l'impressione che il romanzo sia l'esito di una ricerca personale, e in certo senso anche privata, di un pittore tornato alla scrittura non per una spontanea vocazione, ma piuttosto per “regolare dei conti”, o comunque per il desiderio di mettere in parodia il proprio mondo. Percepito come «libello del pittore-critico contro la critica dell'arte contemporanea»⁷⁸, divagazione letteraria di un artista che ha nella pittura il suo *proprium*, il romanzo fatica a integrarsi entro il contesto della narrativa contemporanea, dove pure affonda le proprie radici poetiche. E così, a evidenziare una diversa fortuna rispetto all'esordio del 1963, sono anche le recensioni ricevute, numericamente molto inferiori (eppure acute nel riconoscere caratteri che definiranno la figura del Tadini scrittore anche nelle prove successive).

Pubblicato come numero 283 dei “Nuovi Coralli” Einaudi⁷⁹, *L'Opera* è un romanzo sull'arte e, in particolare, sul rapporto degenerato tra artista, critico e opera d'arte. La vicenda si costruisce intorno a un mistero, da cui si origina la struttura del “giallo”: un

⁷⁶ R. Tassi, *Comico caos*, in «la Repubblica», 22 agosto 1986, p. 22.

⁷⁷ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LXX.

⁷⁸ Basti vedere l'incipit dell'intervista di «Panorama» a Tadini in occasione dell'uscita del romanzo: «Un pittore, che è anche critico d'arte, scrive un libro, *L'opera* [sic], che parla di arte, critici, giornali. È un romanzo a chiave?»; cfr. M.L. A., *Val più la pratica che l'utopia*, in «Panorama», 3 novembre 1980, p. 25.

⁷⁹ Secondo quanto riportato da Oreste del Buono, il romanzo sarebbe nato da una «sollecitazione iniziale di Valeria Numerico, sostenitrice del giallo verità» e responsabile presso l'editore Mazzotta della collana “I gialli del vertice”; cfr. O. del Buono, *Scrivere per una città*, in «Linus», 1 (190), XVII, gennaio 1981, p. 124.

pittore polacco è stato trovato morto nel suo *atelier*, tutte le sue tele sono state sfregiate. A interessarsi della vicenda è un giornalista miope e goffo, di cui non si sa il nome, e che rimane così caratterizzato innanzitutto dal suo ruolo professionale. E proprio il mondo del giornalismo – e del giornalismo milanese, come si intuisce da alcuni passaggi del racconto – rappresenta uno dei centri della narrazione: alla ricerca di uno *scoop* che faccia risalire le sue quotazioni all'interno della redazione e agli occhi del direttore, il protagonista racconta dall'interno un mondo sostanzialmente senza scrupoli, in cui gli ideali di un'informazione affidabile e documentata sono asserviti alle logiche spietate del mercato, dove a sopravvivere è solo chi ne asseconda le tendenze commerciali e ricreative. Ecco allora che il “fattaccio” di cronaca nera, ambientato peraltro in un *milieu* intellettuale e culturale che da sempre fornisce spunti al pettegolezzo e alla chiacchiera da salotto colto, giunge come un'occasione imperdibile per il giornalista, il quale comincia una propria personale indagine che lo porta ad attraversare alcuni degli ambienti più tipici di quello stesso *milieu*: dalla casa occupata da un collettivo di giovani “antagonisti” al direttore della rivista di teoria politica che guarda al pensiero francese e alle sue parole d'ordine, dallo spettacolo di teatro d'avanguardia al *vernissage*, luogo per eccellenza di una comunità artistica che si specchia nelle proprie conversazioni ondegianti tra il commento volgare e la performance intellettualistica.

Passando attraverso questi luoghi della moderna cultura urbano-borghese, il giornalista finisce per incrociare i passi del «critico», anch'egli privo di ulteriori specificazioni onomastiche: primo sostenitore dell'artista ucciso, responsabile, grazie alla sua influenza, della fortuna che questi ha subito incontrato in Italia, il critico si rivela improvvisamente, quasi per una folgorazione dell'intuito, il sospettato più credibile. E proprio nel momento in cui il giornalista matura con lucidità il proprio sospetto, per una strana coincidenza, il critico gli si fa incontro, rivelando il desiderio di metterlo a parte di un segreto la cui rivelazione, come si vedrà, corrisponde all'ultimo atto della sua “opera d'arte”. Il giallo si risolve infatti con la confessione del critico di fronte al giornalista, persuaso dalla logica stringente dei suoi argomenti e ammaliato dalla musica suadente della sua voce. L'ammissione di colpevolezza circa l'omicidio dell'artista si trasforma in una dichiarazione di poetica: il critico, infatti, non ha fatto altro che portare alle estreme conseguenze il proprio progetto artistico, consistente nel sostituire all'opera d'arte la scrittura critica, ovvero nell'affermare la potenza di una scrittura capace di generare l'opera anche laddove essa non esiste, e di farla esistere all'interno del circuito dell'arte contemporanea grazie alla sola potenza poetica del discorso. Un progetto

estremo e folle, messo in crisi nel momento in cui l'artista utilizzato come "strumento" della performance si è ribellato al critico-creatore, pretendendo di lavorare autonomamente. L'omicidio, unica soluzione presentatasi alla mente del critico, diventa così la realizzazione, il compimento e la fine, di un piano che, nel suo tentativo di "generare" la realtà, ha mancato di confrontarsi con le sue resistenze. Il critico viene arrestato e il giornalista ottiene lo sperato successo professionale per aver permesso, pur non del tutto intenzionalmente, la risoluzione del "caso". Alla chiusura della vicenda, tuttavia, non corrisponde la condanna morale dell'assassino: il giornalista dimostra una disponibilità alla suggestione e al condizionamento che lo porta per alcuni momenti a condividere l'argomentazione del critico, implacabile nella sua assurdità. Come accadrà nei romanzi successivi, che vedranno il giornalista implicato ancora nel ruolo di testimone, il momento dell'ascolto, della partecipazione alle storie e ai progetti altrui diventa il luogo di un'esperienza nuova, estranea alle logiche convenzionali e alle regole condivise (qui l'indagine poliziesca e l'equazione responsabilità-colpa). La voce ascoltata diventa veicolo di una condivisione che si sviluppa sul piano di una comprensione istintiva, prima che logico-concettuale, dettata dal trasporto emotivo (sia qua che nella *Tempesta*) o dalla partecipazione memoriale (come sarà nella *Lunga notte*).

L'Opera si mostra fin da subito come romanzo incentrato su una riflessione metaletteraria, che può essere interpretata come espressione tanto di un'ambizione seria a realizzare la vera "opera totale", capace di sostituirsi alla realtà, se non addirittura di farsene origine, quanto di un atteggiamento ludico e parodico nei confronti di quello stesso progetto, che d'altra parte è tema, e non struttura, del romanzo e che, complici anche i toni comici e grotteschi, non può che sfociare nel fallimento. In bilico tra il sospetto di una realtà che si smaterializza sotto i colpi della scrittura e la consapevolezza dell'inconsistenza ludica (per quanto il "gioco" possa arrivare a provocare la morte di qualcuno) dell'assurdo progetto artistico, si potrebbe dire che *L'Opera*, nel tentativo di mettere in contatto queste contrastanti spinte, rappresenti una classica manifestazione di quel romanzo postmoderno a forte componente metaletteraria (o quantomeno meta-critica) di cui Calvino aveva fornito il modello più noto.

A sostegno di una simile ipotesi porta argomenti interessanti la recensione che Giuliano Gramigna pubblica sul «Corriere della sera» il 19 ottobre 1980, a pochi giorni dall'uscita del romanzo.

L'Opera (con la maiuscola) cui fa riferimento il titolo, è l'opera della Scrittura – altra maiuscola magari fastidiosa ma indispensabile. La spiegazione, il movente del delitto è né più né meno che il potere della Scrittura, atto che “nomina” il vuoto, che riempie il vuoto di forme semplicemente “nominandole”⁸⁰.

Si riconoscono le parole d'ordine di una *vague* strutturalista e post-strutturalista che nella dittatura del discorso, della parola critica in quanto argine alle derive dello psicologismo o del realismo piattamente referenziale, trova l'origine di una nuova teoria estetica, che pone al centro l'opera con le sue strutture formali e le sue catene linguistiche, cancellando il ruolo dell'autore, di cui anzi viene dichiarata la morte. L'impresa immaginata e poi realizzata dal critico dell'*Opera* sembra incarnare proprio simili tendenze: la sua «grandiosa messa in scena», il suo «assoluto, teoretico “trompe-l'oeil”»⁸¹ è la manifestazione a un tempo più estrema e teatrale di un desiderio di rifondazione delle categorie estetiche a partire dall'affermazione del potere della scrittura, che si offre, pur nella sua spietata arbitrarietà, come unica fonte di una verità la cui validità oltrepassi la meschina contingenza del reale.

Eppure, lo stesso Gramigna, pronto a riconoscere nel romanzo una sorta di atto di «fede» nella scrittura (per quanto «ironica») da parte di Tadini, non manca di osservare la presenza di alcuni anticorpi alla completa assimilazione della poetica del romanzo alla «fantomatica “costruzione d'opera”» del critico d'arte. Si tratta di tre elementi che hanno sulla struttura un «effetto disaggregante»: in primo luogo, «l'alternanza di codici fortemente caratterizzati», ovvero la ricca panoramica sugli idioletti propri dei diversi ambienti sociali e culturali attraversati dal giornalista; in secondo luogo, «il sovrapporsi di “centri d'interesse” tematici non solo secondari, vicari»; infine, «la costruzione di una voce fantasmatica», ovvero la voce del cronista, «che raccoglie in sé come un ventre spurio, e autorizza gli altri linguaggi»⁸². Come si vedrà, proprio questi tre elementi della narrazione contribuiscono a frastagliare qualsiasi interpretazione univoca del romanzo e del suo tema centrale, rendendone problematica (se non addirittura impossibile) la stessa assimilazione alla poetica del romanzo postmoderno.

Il discorso sull'opera d'arte non può andare scisso dalla critica, e dalla parodia, in cui il concetto di opera messo in causa dal romanzo trova accoglienza. Così, Mario De Micheli, su «l'Unità», riconosce nell'*Opera* «una specie di apologo, anzi come la trasparente metafora di una situazione in cui l'ambiente delle arti figurative, nel corso di

⁸⁰ G. Gramigna, *Se prima della mostra un pittore...*, in «Corriere della sera», 19 ottobre, 1980, p. 12.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

questi ultimi anni, è andato snobisticamente compiacendosi con un succedersi di “proposte” a breve scadenza»⁸³. Come scrive l’amico Domenico Porzio su «Panorama», nell’*Opera* s’intesse «un racconto di trascinante malizia strutturale che demonizza la critica d’arte e che alza a oggetto di scandalo e di satira non solo la corrente mistificazione dell’opera, ma l’imminente mistificazione dell’artista»⁸⁴. Si allude naturalmente alla messa in discussione della figura del critico in quanto “nuovo demiurgo”⁸⁵, uno dei nodi principali del romanzo, che trova d’altra parte riscontro nella prassi delle vicende artistiche contemporanee, dove il critico è la figura in grado di creare gruppi e movimenti (quella «critica d’arte, che spesso accompagna, o *precede*, gli innumerevoli episodi dell’arte d’oggi»)⁸⁶, di decidere movimenti e contro-movimenti (l’informale e la figurazione, il minimalismo e l’anticoncettualismo). Catalizzatore di forze creative, dal critico dipende il loro riconoscimento simbolico e artistico, così come la collocazione, più o meno originale, nel panorama nazionale e internazionale.

Michele Zampo, invece, su «l’Espresso», insiste sul valore di “testimonianza” (e quindi, in certo senso, anche storico) del mondo rappresentato nell’*Opera*: meno interessato alla problematizzazione che di quel mondo viene fatta, e complice, inconsapevolmente, della riduzione del valore del romanzo di cui si diceva sopra, l’articolo di Zampo insiste sulla “rievocazione critica” di una stagione culturale «ad opera di uno dei personaggi che più la animarono, di un pittore che era dato trovare, come il giovane Marcel al suo “après-midi”, alla sua “soirée”, alle vernici di tutte le mostre che accendevano le serate della Milano-in»⁸⁷. Anche lo stile adottato da Tadini, al quale sono riservate considerazioni acute, prima fra tutte la discendenza dalla lezione del Gadda «delle “note”, dello speleologo dell’idiozia, della vanità intellettuale», viene interpretato dal punto di vista del presunto centro del romanzo, ovvero la dimostrazione che «la scienza inutile è la critica d’arte, l’idiozia è il giornalismo, vanità intellettuale è la Biblioteca di Babele in cui ognuno di noi ha tappezzato il proprio cranio»⁸⁸.

Decisamente più utile a mettere in luce i caratteri principali dell’*Opera* è allora la pur breve intervista rilasciata da Tadini a Rossella Giovannini per la pagina milanese della «Repubblica». Proprio Milano viene individuata come *décor* silenzioso ma imprescindibile («Quando ho cominciato a sentire il bisogno di scrivere, era di Milano

⁸³ M. De Micheli, *L’amore-odio che uccide il pittore*, in «l’Unità», 9 aprile 1981, p. 8.

⁸⁴ D. Porzio, *L’Opera di Emilio Tadini*, in «Panorama», 759, 3 novembre 1980, p. 25.

⁸⁵ Al critico si possono imputare, come fa brillantemente De Micheli, «l’arte che si risolve interamente nella critica, la concettualizzazione che prende il posto dell’opera, la teoresi che elimina il fare»; cfr. M. De Micheli, *L’amore-odio che uccide il pittore*, cit.

⁸⁶ *Ibidem*, corsivo di chi scrive.

⁸⁷ G. Zampo, *Ci vediamo in galleria*, in «l’Espresso», n. 4, 26 ottobre 1980, p. 124.

⁸⁸ *Ibidem*.

che volevo parlare»⁸⁹) di un romanzo che si costruisce innanzitutto intorno a una ricerca linguistica che, rifacendosi alla tradizione milanese di Tessa, Porta e ovviamente anche Gadda – con il contributo “straniero” ma fondamentale di Céline –, aggiri i luoghi comuni e mostri la parola a tutte le variabili altezze dell’espressione. Anche per Nico Orengo, che scrive su «Tuttolibri-La Stampa», è fondamentale il lavoro stilistico di Tadini, che in questo romanzo riesce a dar vita a «un linguaggio che gioca con le parole della strada e dei salotti, con quelle del potere e quelle dei randagi in una comica che mescola nonsense di Beckett e Borges all’enigma di Duchamp»⁹⁰.

Un’altra intervista, quella di Claudio Altarocca per «Il Giorno», mette in rilievo un altro carattere importante del romanzo, come la centralità tematica e strutturale della rappresentazione dell’ambiente giornalistico. Questa non è solo il frutto del grande fascino che la vita di redazione ha sempre esercitato su Tadini, ma è anche il contesto necessario a dar vita al confronto tra il cronista, modello di «uomo che cerca di afferrare le cose, che non ha un abito mentale precostituito e immobile»⁹¹, e il suo antagonista, il critico d’arte, modello d’«intellettuale utopico» e sconfitto. Perché è l’utopia, più di qualsiasi altra cosa, il vero obiettivo polemico dell’*Opera*:

L’utopia ha ucciso più della gola, della spada, della pestilenza, di tutto. Io sono per un rapporto onesto con la realtà, per un agire inevitabilmente contraddittorio e drammatico perché le cose stanno lì, non si possono cancellare: bisogna discuterci, bisogna essere sempre pronti a cambiare per capire di più⁹².

Tra cronista e critico si svolge un confronto tra due diversi principi di realtà. E i due personaggi, privati dei nomi propri, e così liberati dagli «specifici sensi e dai sovrasensi culturali»⁹³ che sempre li accompagnano in letteratura, rappresentati dal semplice indicatore di professione, si trasformano in “funzioni” che assolutizzano, in certo senso, il loro ruolo narrativo e contribuiscono così a dare al romanzo un aperto valore allegorico – anche se, come ha scritto Casadei, si tratta di un’allegoricità «plurivoca», poiché «non si lascia definire una volta per tutte»⁹⁴.

⁸⁹ E. Tadini in R. Giovannini, *Giornalismo milanese protagonista nell’Opera, secondo romanzo di Tadini*, in «la Repubblica-Milano», 29 ottobre 1980, p. 21.

⁹⁰ N. Orengo, *Assassinio sulla tela: il pittore Tadini sceglie i colori più cupi*, in «Tuttolibri-La Stampa», 18 ottobre 1980, p. 2.

⁹¹ E. Tadini in C. Altarocca, *Soffocati dal cellophane dell’utopia*, in «Il Giorno», 29 ottobre 1980, p. 3.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell’onomastica di Emilio Tadini*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a cura di M.G. Arcamone, D. Brenner, B. Porcelli, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010, p. 111.

⁹⁴ *Ivi*, p. 113.

Tendenzialmente solo accennata, e peraltro non da tutti i recensori⁹⁵, è, infine, la costruzione del romanzo secondo gli schemi del giallo. Si tratta tuttavia di un tratto non secondario, che apparentemente inserisce il romanzo all'interno di quel recupero dei "generi" e delle forme narrative tradizionali, pur se allo scopo di contaminarli e alterarli secondo un «uso consapevole e smalzato del *pastiche*»⁹⁶, tipico di una linea che dalla nuova avanguardia arriva fino al romanzo postmoderno. Una scelta realizzata solitamente in funzione di un più agevole riconoscimento, da parte del lettore, dell'architettura della macchina testuale, la cui originalità viene comunque garantita dalle sempre nuove intersezioni elaborate tra differenti tipologie di genere. E proprio in questi termini *L'Opera* viene presentata dalla quarta di copertina: «Non siamo davanti a un giallo né a un romanzo a chiave, anche se la proiezione del libro non può non essere un richiamo per il lettore; ma soprattutto a una storia di contraddizione». Queste contraddizioni si manifestano nell'incontro-scontro tra i vari piani della scrittura (i diversi linguaggi elaborati, le formule degli idioletti e dei socioletti specifici), ma anche nel fatto «che verosimiglianza e inverosimiglianza si incalzano, moltiplicandosi a vicenda lungo tutto l'arco di un racconto in cui non mancano i colpi di scena, e la cui ambizione maggiore è di mescolare alle intenzioni più ricercate una leggibilità piana e divertita»⁹⁷.

A prescindere da possibili o presunte afferenze del romanzo a una poetica postmoderna e al netto dei contrassegni propri di un gusto "sensazionalistico" tipico di certa comunicazione editoriale, si riconosce al romanzo di Tadini il tentativo di guadagnare alla propria scrittura una più agevole leggibilità (Gramigna parla di un «libro crepitante e insieme leggibilissimo»⁹⁸), raggiunta, oltre che per mezzo di un'accurata mimesi del linguaggio parlato, attraverso il ricorso a formule di una narratività più piana – quella del genere poliziesco *in primis*, ma anche degli altri evocati dalla quarta –, senza per questo derogare a un certo tasso di problematizzazione estetica ed epistemologica, tipico dello sperimentalismo di Tadini. Quasi avvertisse quel «desiderio di essere romanzesco» che aveva portato Gadda a elaborare il principio dell'«arrivare al pubblico *fino* attraverso il *grosso*»⁹⁹ (peraltro proprio attraverso i meccanismi del giallo classico, alla Conan Doyle), Tadini marca uno scarto notevole rispetto all'esperimento di *Le armi*

⁹⁵ «L'inizio di *L'Opera* è nella migliore tradizione del giallo classico, da Agatha Christie a Ellery Queen»; cfr. N. Orenco, *Assassinio sulla tela*, cit.

⁹⁶ M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, cit., p. 33.

⁹⁷ E. Tadini, *L'Opera*, Einaudi, Torino 1980, quarta di copertina.

⁹⁸ G. Gramigna, *Se prima della mostra un pittore...*, cit.

⁹⁹ C.E. Gadda, *Nota a Dejanira Classis, Novella seconda*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 1989, pp. 1317-1318.

l'amore, la cui complessità sintattica, pur rigorosa nella sua regolarità, poneva un ostacolo al godimento narrativo.

Proprio partendo dallo studio delle marche stilistiche e delle formule narrative che nell'*Opera* coniugano una riconosciuta leggibilità con il rispetto, o l'infrazione, delle norme di genere del giallo, si potrà cominciare a valutare il posizionamento del romanzo nel panorama delle poetiche contemporanee.

2.1. Il giallo giornalistico e il "posto" del Grande Metafisico

Proveniente dal campo della cosiddetta "paraletteratura", nel corso degli anni Settanta «il giallo aveva conosciuto in Italia il suo secondo *boom*, dopo quello degli anni Trenta e Quaranta»¹⁰⁰. Non solo in termini numerici, dove la serialità tipica del genere si rivelava funzionale a una produzione al passo con l'estensione del pubblico della lettura, ma anche in termini di qualità letteraria: *La donna della domenica* (1972), di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, e *Il giocatore invisibile* (1978) di Giuseppe Pontiggia si erano aggiunti, infatti, a quel canone di "gialli letterari" che già annoverava opere come *Il giorno della civetta* (1962) di Leonardo Sciascia e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1963) di Gadda. Erano i prodromi di una democratizzazione trasversale del campo letterario, realizzata attraverso una convergenza verso il centro e una contaminazione di alto e basso, prima rigidamente separati. Se, da un lato, una simile trasformazione implicava un aumento esponenziale della "letteratura di consumo", destinata a una massa di lettori in crescita continua e sintonizzata su un principio di ripetizione e mercificazione delle strategie narrative estraneo alle logiche della "letteratura", dall'altra accresceva al livello "di massa" (o quasi) il pubblico potenziale di quelle opere di "letteratura" che innescavano un rapporto tensivo con le strategie di genere¹⁰¹. È quanto accade nei romanzi sopra citati (i quali possono vantare alte tirature), ed è il caso del *Nome della rosa*, costruito su un sapiente equilibrio tra rispetto, infrazione e anche contaminazione delle norme di diversi generi letterari.

Come riconosce Petronio, il "giallo letterario" che si sviluppa a partire dagli anni Quaranta con Gadda prima e Sciascia poi, e all'estero con Dürrenmatt (e il suo "requiem per il romanzo giallo"¹⁰²), si caratterizza per l'elusione della soluzione finale: i meccanismi del poliziesco vengono cioè impiegati da questi autori per dar consistenza narrativa a un mondo le cui logiche sono troppo complesse o "aggrovigliate" perché le

¹⁰⁰ G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, in Id., *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma 2000, p. 29.

¹⁰¹ Cfr. G. Petronio, U. Schulz-Buschhaus, *Dieci tesi sulla letteratura di consumo e sulla letteratura di massa*, in G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, cit., pp. 191-193.

¹⁰² Il riferimento è a *La promessa*, romanzo del 1958, il cui sottotitolo è *Requiem per il romanzo-giallo*.

si possa comprendere. Le indagini finiscono nel nulla, perché depistate da un accumularsi infinito di particolari minimi che confondono, invece che delineare con più precisione, il generale quadro dei fatti o perché inevitabilmente condotte a riconoscere la superiore autorità del Caso sulle cose della vita¹⁰³.

Tuttavia, all'altezza degli anni Ottanta, quando Tadini pubblica *L'Opera*, anche questa dinamica interna all'evoluzione del genere risulta esaurita: la dialettica contrastiva tra giallo classico e giallo sperimentale è stata disinnescata e assimilata, entrambe le varianti risultano incluse nella norma. Non può essere quindi annoverato tra i caratteri tradizionali o seriali (o addirittura paraletterari) del romanzo il fatto che la strana indagine del giornalista si concluda con la scoperta, o meglio la confessione, del colpevole e con il suo arresto, che rinforza la "soluzione" ermeneutica della vicenda associandovi il ripristino della normalità etica e giuridica. All'epoca della postmodernità, la vicenda dei generi, e in particolare del poliziesco, appare legata a doppio filo al complementare processo di esaurimento dell'avanguardia: per questo, come sostiene Schulz-Buschhaus, a fronte del tramonto di un paradigma dell'infrazione e dell'eccezione, si afferma un'arte, definita «di post-avanguardia», che «cerca di recuperare i generi, esponendosi – ben inteso – all'alto rischio del convenzionale e del banale»¹⁰⁴. Il recupero del genere, sia nella sua forma classica che nella sua versione "problematica" e inconclusa, diventa però citatorio, e in definitiva sterile. Come scrive opportunamente Matteo Di Gesù:

secondo un procedimento semiotico – tipicamente postmoderno – di *double coding*, dietro il recto di questo rinvenimento dei generi nella postmodernità si trova, quasi per antinomia, il verso della certificazione della loro estinzione come modelli ancora potenzialmente fruibili in senso nuovo ("modernus" sarebbe il caso di dire): il loro riutilizzo attesta al contempo il marcato esaurimento di ogni loro carattere prescrittivo, la dissoluzione di ogni presunta gerarchia tra gli stessi nonché il venir meno di qualsivoglia distinzione tra generi "alti" e generi "bassi"¹⁰⁵.

È questo processo che rende più agevole l'ibridazione, la scomposizione dei singoli caratteri di ciascun genere e il loro ri-uso in compagini testuali estranee. Così, se i

¹⁰³ Cfr. G. Petronio, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, in Id., *Sulle tracce del giallo*, cit., pp. 111-126.

¹⁰⁴ U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul "Moderno" e sul "Postmoderno"*, in «Problemi», 101, 1995, p. 13.

¹⁰⁵ M. Di Gesù, *Palinsesti del Moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 50.

generi sono diventati «*nomina nuda*, gusci vuoti con i quali travestire i testi»¹⁰⁶, allora, per definire (o quantomeno interpretare) il pregio letterario di un romanzo come *L'Opera*, non è più sufficiente considerare il grado di originalità della macchina narrativa nei confronti della norma di genere a cui fa riferimento; pur non perdendo di vista la relazione con la struttura del giallo, allora, i parametri utili al giudizio dovranno essere cercati entro una prospettiva più “concettuale”, e meno storico-letteraria, del genere.

Se, come Bruno Pischetta lo definiva in un dibattito ospitato dalla rivista «Linea d'ombra» e a cui partecipò anche Emilio Tadini, per giallo si intende «una narrazione fondata su un omicidio singolo o plurimo e una *detection* condotta dalla polizia o da una parte privata, con una soluzione positiva dell'enigma o, come sempre più spesso sta avvenendo, con un finale aperto»¹⁰⁷, non c'è dubbio che con *L'Opera* siamo pienamente all'interno del genere. Qui troviamo infatti l'assassinio di un pittore, la strana *detection* condotta dal giornalista e, nelle ultime righe del romanzo, come si è già detto, la coincidenza tra conclusione, soluzione dell'enigma e cattura dell'assassino: «L'avevano beccato, a quanto pare, il genio del male, lo scienziato pazzo. Travestito come un cretino, barba e baffi, all'aeroporto... Carnevale!» [OPE 157]. Il romanzo si chiude con un lieto fine in cui uno dei più classici stereotipi del poliziesco “d'azione”, il tentativo di fuga del colpevole scoperto, viene deformato in chiave comico-carnevolesca. D'altra parte, che si trattasse di un caso in cui le componenti seria (ma anche macabra) e grottesca si mescolano continuamente era evidente fin dalle prime battute, dalla scena del rinvenimento del cadavere del pittore polacco. Qui infatti, lo scenario che si apre davanti a quanti sono accorsi sul luogo del delitto è effettivamente scabroso:

Lo spettacolo che si era offerto agli occhi della portinaia e del vigile urbano era orribile. Sangue era schizzato tutto intorno nella stanza. L'assassino ha dato prova di incredibile ferocia, sia infierendo sul cadavere sino a renderlo irriconoscibile, sia sfregiando, forse in preda a un raptus, i quadri appesi alle pareti, o appoggiati alle stesse [OPE 21].

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 51.

¹⁰⁷ B. Pischetta, in *Giallo delle mie brame. La straordinaria vitalità di un genere*, a cura di S. Pent, in «Linea d'ombra», 139, dicembre 1998, p. 15.

Il giornalista, arrivato a raccogliere i dettagli della notizia, per farne una cronaca per il proprio giornale, appare scosso. Tuttavia, basta un solo scambio di battute per far cadere la tensione, facendo scendere il tono della rappresentazione dall'orroroso iniziale:

«Cos'era, biondo? Lo conoscevi, no? Non l'avevi intervistato un mese fa?»

«Sì, lo conoscevo».

«Sai se era un culo? Attento a dove metti i piedi...» [OPE 21]

Un simile atteggiamento di fronte al delitto viene subito raddoppiato da quello del direttore del giornale per cui lavora il cronista. Raccontare in maniera distaccata, addirittura imparziale anche gli avvenimenti più tragici ed efferati, dovrebbe essere uno dei capisaldi della deontologia del lavoro giornalistico. Quando però al dovere professionale si associa un interesse più materiale, quello per i lettori e le vendite, ecco che il cinismo si fa ancora più spietato. Così, deciso a realizzare uno *scoop*, il direttore incarica il suo giornalista di occuparsi attentamente del caso dell'artista assassinato, a patto però di trattarlo come fatto di cronaca nera, evitando qualsiasi digressione che provi a fare dell'avvenimento un'occasione di analisi più estesa: «Però, intesi, non buttarti sulla cultura, mi raccomando. E non venirmi a farmi il sociologo, soprattutto. Noi siamo un giornale popolare, fino a prova contraria» [OPE 28]. Stella polare della sua inchiesta giornalistica dovranno essere i fatti: «E si fa un giornale come voglio io, con i fatti. La cronaca, la voglio potenziare, Guarda... Glielo ficco nel culo, ai professorini, ai sociologi... Altro che il perché e il percome! Fatti, voglio, fatti!» [OPE 28].

Orientata da una simile bussola, comincia un'indagine che porta il giornalista ad attraversare luoghi diversi e a incontrare persone dalle provenienze più disparate. Naturalmente, gli strumenti di questa ricerca saranno quelli del giornalismo d'assalto, ben diversi rispetto a quelli dell'indagine poliziesca: all'interrogatorio, ad esempio, si sostituisce l'intervista. È ancora il direttore a ribadire l'ordine delle priorità: «Tira fuori le storie, i personaggi. Fai il giro di tutti quelli che lo conoscevano. Voglio interviste. Voci in diretta, capito? Arte d'avanguardia e passioni all'antica...» [OPE 42]. Secondo questa logica, d'altra parte, la ricerca può continuare anche oltre i termini dell'inchiesta poliziesca: l'obiettivo, infatti, non è – o non è solo – la scoperta del colpevole, bensì il racconto di un intero microcosmo, artistico, intellettuale e politico. Questa stessa libertà rispetto ai vincoli giudiziari, permette tuttavia al cronista di arrivare a capire quello che

sfugge agli inquirenti, i quali si sono limitati a prendere per un'implicita confessione la dichiarazione di una ragazza giunta in commissariato per rendere testimonianza:

Ero arrivato in questura due minuti dopo che ce l'avevano portata.

«Un bel lavoro da isterica, dritto e rovescio, guarda. Se non lo vedi da questo punto di vista non ci capisci niente. Ti ricordi la stanza? Non voleva solo ucciderlo, voleva distruggere tutto. I quadri, voglio dire, tutto. Tradita, eccetera... Sai, artista anche lei, poi aveva smesso, per lui... E lui aveva non dico un'altra ma perlomeno altre quattro o cinque donne. Capisci, la delusione, la rabbia... Del resto lei ammette di essere passata nello studio quel pomeriggio. Anche se dice che era già morto. La solita roba, sai...» [OPE 36]

L'esigenza d'individuare il colpevole, il bisogno di chiudere rapidamente la questione, associati a un certo disinteresse per la verità e all'espressione di un subdolo revanscismo sociale («Ma la famiglia è piena di grano. E là è tornata. Dio! Me li immagino gli avvocati! Radical-chicchissimi...» [OPE 37]), spinge la polizia a travisare la testimonianza, interpretandola in maniera univoca per ratificare la colpevolezza della ragazza. Così un paio di scarpe bagnate diventano l'indizio sufficiente a delineare un maldestro tentativo di lavaggio per cancellare delle prove schiaccianti («Ah, mi dimenticavo le scarpe. Le aveva nella borsa. Scarpe da tennis, inzuppate, guarda... Come se gli avesse dato una mano di vernice» [OPE 37]).

Altri metodi segue invece il cronista. Le sue interviste, apparentemente senza centro e tutte votate a lasciar parlare liberamente i propri interlocutori, sfuggono continuamente dal *focus* dell'indagine, aggirano la questione del delitto. Alcune di queste appaiono saldamente connesse a un pur eccentrico percorso d'indagine: la casa occupata dai militanti della sinistra antagonista, dove abitava la ragazza indagata prima di scappare, la visita al gallerista che ha ospitato l'ultima mostra dell'artista scomparso. Altre invece risultano slegate dal contesto dell'inchiesta – l'incontro con il direttore di una rivista di scienze politiche –, lasciando al lettore qualche legittimo dubbio circa il loro grado di inerenza alla linea narrativa primaria. D'altra parte, con il cambio di direttore nel giornale, e con l'imposizione di una logica editoriale che ai fatti preferisce i «grandi temi», nel rispetto del «grande rito dell'informazione» [OPE 75], il cronista, dopo essersi guadagnato con il successo le invidie dei colleghi, cade in disgrazia (e sull'orlo di un esaurimento nervoso) e deve abbandonare la propria ricerca. Viene mandato, così, a fare interviste che sono delle digressioni rispetto a quello che era sembrato il percorso

narrativo principale; è il caso, ad esempio, dello spettacolo di teatro d'avanguardia¹⁰⁸. Eppure, proprio in quest'occasione, il cronista arriva, inaspettatamente e un po' per caso, a quella che si rivelerà l'intuizione decisiva per la risoluzione dell'enigma. Lo schema classico della *detection* è ribaltato totalmente: a cercare chi indaga è proprio il colpevole, il critico che si fa incontro al giornalista, che lo salva da un attacco di claustrofobia nel mezzo della folla che occupa il teatro e che gli rivela di aver bisogno di parlargli. Inspiegabilmente, basta questo a rendere visibile la "lettera rubata":

Così, come, tornato a mettere a posto dopo tanto, riappare, la cosa perduta, lì, bene in vista, dove non avevi mai voluto vederla, e in ordine si mostra, così evidente – la cosa che adesso sai di non avere mai perduto, proprio quella, oscuramente, la cosa che i tuoi occhi non ce la facevano a vedere, né la tua testa a pensare... Quella, oh demonio! Visibile! Una immagine! La cosa, adesso, più facile da dire. Certo! [OPE 111]

Come già si è visto per i momenti iniziale e finale dell'indagine, ogni passaggio della vicenda viene ridotto dalla voce narrante a uno spettacolo comico fatto di ribaltamenti, equivoci ed eccessi. Lo sbalordimento provocato dall'intuizione, alla quale non segue immediatamente la rivelazione del colpevole, secondo una tipica strategia di rinvio dello scioglimento della tensione, si trasforma presto in ansia e trepidazione. La conclusione della ricerca è imminente e si compirà con la rivelazione della verità:

La piccola grande ricerca era conclusa. Portata a termine, l'opera! Superati tutti gli ostacoli, era la verità, nientemeno – e alla sorgente – che avevo scoperto. Va bene, forse mi aveva scoperto lei. Ma insomma, l'incontro c'era stato. [...] Anche un cieco, poi, avrebbe potuto vederla. Ma tu l'hai messa al mondo [OPE 114-115]

Il giornalista si proietta mentalmente al momento della risoluzione del caso: «Eccomi lì, con le mie domande implacabili, che lo inchiodavo, non gli concedevo scampo, lo costringevo inesorabilmente a passare da un'ammissione all'altra» [OPE 120]. Tuttavia, alla prova dei fatti, nessun eroismo è possibile – se non ingannevole e patetico: «Stavo lì, tutto teso, ad aspettare il seguito. (Com'era? Soggetto attivo... Sì, davvero!)» [OPE

¹⁰⁸ Interessante sarebbe un raffronto tra il racconto della serata a teatro contenuto nei capitoli 42 e 43 dell'*Opera* [OPE 103-109] e quello che si trova nel capitolo Tre (*Party bolognese*) della parte omonima di *Un weekend postmoderno* di Pier Vittorio Tondelli (Bompiani, Milano 1990, pp. 186-188): in entrambi i testi la critica a un certo tipo di società culturale, alla sua isteria mondana, si esprime attraverso un sovraccarico linguistico mirato a far parodia dei modi di dire e rivelare la vanità di pose e comportamenti *à la page*.

121]. La vera dimensione degli eventi, anche per chi gioca la parte del buono che smaschera la verità, è tutt'altro che lusinghiera, tanto da poter essere ridotta a un'etichetta a dir poco parodica: «Topolino e il mistero dell'artista» [OPE 119].

Oscillante tra comico, patetico e grottesco, tutta la narrazione è condotta su toni della deformazione espressionistica, che riflettono la percezione alterata del protagonista-narratore, ma restituiscono anche l'immagine di una realtà in cui nulla debba essere preso sul serio. Così, più che le digressioni continue e apparentemente ingiustificate, più che la natura eslege della *quête* messa in opera dal giornalista, questo sembra essere il carattere che maggiormente mette in crisi, o quanto meno condiziona, la struttura giallistica del romanzo. Se il giallo è il romanzo che definisce la propria architettura narrativa sulla struttura della "ricerca del senso", la deformazione comico-grottesca così come l'elusione di ogni principio logico-consequenziale che quella deformazione può giustificare diventano gli strumenti attraverso cui mettere in questione i presupposti della ricerca, sia nel caso specifico del romanzo, che al livello astratto di una rappresentazione allegorica.

Nel 1990, interrogato da Grazia Cherchi circa la struttura del giallo che muove le vicende dell'*Opera* come del successivo *La lunga notte*, Emilio Tadini risponde in maniera sibillina, ma ugualmente rivelatrice:

Ho finito di dipingere da poco un trittico che si intitola *Il pasto del Grande Metafisico* (*Il Grande Metafisico* è il titolo di un quadro di de Chirico). Sui pannelli laterali ci sono tavoli con bicchieri di vino, e pani. Sul pannello centrale c'è un morto. Su di lui si china un personaggio che assomiglia a Dashiell Hammett. Qui, il personaggio che prende il posto del Metafisico è un investigatore. Il morto resta sempre lo stesso, più o meno. Spero di aver risposto, in qualche modo alla sua domanda¹⁰⁹.

A voler conservare la metafora, si potrebbe dire che il morto è, o in qualche modo rappresenta, un attentato alla verità, che, per essere scoperta e ritrovata, dev'essere fatta oggetto di un'indagine: alla ricerca della verità si mette allora, al posto del Metafisico, un investigatore professionista, un poliziotto da romanzo *hard-boiled* come quelli di Dashiell Hammett (nella tela a cui fa riferimento Tadini, si leggono proprio le iniziali H.D., **Fig. 10**). Questa sostituzione, alla luce di quanto detto circa la riflessione filosofica ed estetica di Tadini, è facile da interpretare: non c'è più spazio per la

¹⁰⁹ E. Tadini in *La ragion comica*, intervista di G. Cherchi, in «Panorama», 4 marzo 1990, p. 107.

metafisica nel mondo contemporaneo, Nietzsche e i suoi esegeti hanno mostrato che è inutile cercare verità assolute. Meglio, allora, leggere la realtà come il dispiegarsi di una serie continua di piccole trame “poliziesche”, sulle quali tanti investigatori privati condurranno le proprie indagini. L’importanza di questa tela, e dell’implicito legame con la scelta del giallo, è chiarita da Tadini in un’altra intervista, sempre del 1990, rilasciata ad Adriano Kestenholz. Qui dichiara infatti che *Il pasto del Grande Metafisico* «è un po’ un’indicazione anche di una certa “poetica”», e il motivo risiede proprio nel senso di quella sostituzione, o meglio «riduzione»:

Allora questa riduzione del personaggio del Metafisico (che è quello che ha a che fare con l’assoluto) a investigatore (che è quello che ha a che fare con tutto il relativo, con le cose, i sentimenti, gli oggetti) diventa un po’ l’“indicatore di sistema” con cui gli altri quadri sono fatti, con quella specie di eucarestia molto quotidiana, molto terrena, fatta di pezzi di pane e di bicchieri di vino¹¹⁰.

D’altra parte, il fatto che le verità a cui è più opportuno guardare siano quelle parziali, limitate alla prospettiva singola dell’individuo e del suo campo di esperienza, non implica che il loro raggiungimento sia cosa fatta. A complicarne la ricerca è infatti tutto un insieme di cause e concause nelle quali esse si trovano immerse; lo «gliommerò» di gaddiana memoria. «Quante cose saltano fuori da un morto se lo frughi»¹¹¹, scrive Roberto Sanesi commentando impressionisticamente il quadro tadiniano. Nel trittico in questione, nelle due tele laterali, si osservano dei tavoli imbanditi di un numero elevatissimo di bicchieri di vino e di pagnotte di pane, quasi che si attendesse l’arrivo di tutti quelli che hanno o potrebbero avere un coinvolgimento nella vicenda. Anche il fatto che più sembra essere legato alla materialità delle cose, l’omicidio, rischia infatti di perdersi dietro una cortina di particolari piccoli o piccolissimi, di vicende minime e marginali:

... e il morto sempre là in mezzo, lo ritirano fuori, con la solita parola d’ordine, sempre col problema di sapere se la faccenda riguarda il corpo o l’anima... tanto per pagarsi il traghetto, al confine, al buio, dove non c’è niente da vedere se non riesci a mettere insieme i frammenti, gli indizi...¹¹²

¹¹⁰ A. Kestenholz, *Intervista a Emilio Tadini, Frammento*, in «Pagine d’arte», n. 33/34, luglio 1990, p. 7.

¹¹¹ R. Sanesi, in *Emilio Tadini. “I trittici”*, cit., pp. 46-47.

¹¹² *Ibidem*.

Tuttavia, di fronte a un simile labirinto di fatti, anche un investigatore rischia di perdersi. Ecco, allora, l'idea di affidare l'indagine a chi ha più dimestichezza con questo genere di cose, a chi vede la realtà come un insieme inestricabile – o non componibile – di «fatti»¹¹³, a chi nei «grandi temi» non vede altro che un tentativo di sbrigliare troppo facilmente la matassa di contraddizioni che è la realtà. Nasce così la figura del cronista, al quale Tadini affida per tre romanzi il compito di raccontare le storie, di farsene testimone e attore.

A interessare Tadini, del mondo del giornalismo, è innanzitutto il già citato fascino della vita di redazione, che cominciò a nascere in lui sicuramente dai racconti del nonno paterno, «che fu tra i fondatori dell'Associazione Giornalisti, nel 1886 aveva varato il periodico settimanale “L'Esercente”»¹¹⁴. Le dinamiche della professione – l'attesa delle notizie, il lavoro d'archivio, i segreti e le tensioni tra colleghi, il rispetto delle gerarchie e il mutare degli equilibri interni con il cambio di direttore – occupano una parte importante dell'*Opera*, intervallando i momenti della vera e propria indagine. Momenti simili si ritroveranno anche nei due successivi romanzi¹¹⁵. Pause della narrazione principale, o componenti di una secondaria linea narrativa, i quadri dedicati all'ambiente giornalistico delineano l'affresco di un mondo in trasformazione continua, legato a doppio filo alle sollecitazioni provenienti dalla realtà esterna, sia esso quella polimorfa dei fatti da trasformare in notizia o quella più schematica dei rapporti economici e di forza che finiscono per condizionare gli avvicendamenti interni al giornale. In questo senso, la sostituzione di un direttore, con relativa nuova linea editoriale, si rivela un evento utile a mostrare il ripercuotersi del cambiamento nelle gerarchie interne: dall'«Imperatore! Ma deponilo!» che «saluta la vecchia guardia», ai dipendenti che corrono nei propri uffici «a telefonare, a intrigare, a mettere avanti le mani» [OPE 73], fino al protagonista che, accusato di aver “collaborato” con la vecchia direzione, viene «scomunicato» dai colleghi («Zona del silenzio, intorno al mio tavolo, nello stanzone della cronaca» [OPE 76]).

¹¹³ «Sembravano pesanti, sì, ma infinitesimi: un puntino, i fatti, da poterli descrivere in quattro parole compresi gli articoli. Ma: e i grandi temi? Non c'erano i grandi temi? Buoni, quelli! Sembrava non mi si volessero rivelare a nessun costo» [OPE 84-85].

¹¹⁴ A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 39. Alcune informazioni sul nonno paterno sono date da Emilio Tadini in *Viaggio a Villa Romanò dove le statue sorridono*, in «Corriere della sera», 27 agosto 1997, p. 31.

¹¹⁵ In particolare si deve ricordare la *Parte Prima* della *Lunga notte*, che si apre sull'avvento del computer nella redazione del giornale, con la conseguente rivoluzione tecnologica e linguistica, e ripercorre poi la situazione professionale del narratore, cronista in cerca di un'occasione per tornare al proprio campo, dopo che il successo arrisogli con l'arresto del critico d'arte l'ha trasformato in una contesissima figura pubblica. Questo *excursus* fornisce a Tadini l'occasione per contestualizzare, come già nell'*Opera*, la questione del trattamento dei “fatti” nel discorso della cronaca.

Il mondo del giornalismo, tuttavia, nell'*Opera* non rappresenta solo lo scenario di una parodia condotta nei consueti modi della deformazione grottesca¹¹⁶, ma è anche, o soprattutto, l'oggetto di una riflessione critica circa i modi di esplorazione e rappresentazione della realtà. Per comprendere le motivazioni di una scelta simile, è necessario risalire alle sue origini, ovvero alla prima testimonianza di un interesse da parte di Tadini nei confronti della dimensione giornalistica. La prima traccia di un'idea di costruire una narrazione dal punto di vista di un cronista si trova in uno dei taccuini, dove si legge: «una raccolta di racconti / cronache / tutti gli episodi visti da un cronista» [TQB 36]. Addirittura, affiora l'impalcatura di un racconto che ha qualche corrispondenza con una delle prime scene del romanzo:

tutti che sorridono e poi ridono alla morte (ucciso? Suicida) di qualcuno / il giornalista ci va per la cronaca... / inizio descrizione del metodo con cui un cronista viene informato di un omicidio, delle sue reazioni, di che cosa fa eccetera [TQB 35-36].

Anche se la sequenza ipotizzata nel taccuino non viene integralmente rispettata, *L'Opera* si apre proprio con alcuni capitoli d'"interno" della redazione: prima l'evocazione di quell'entità misteriosa, ignota eppure sempre incombente, che è «la proprietà», poi la descrizione dei «mostri» del giornale, i cronisti, appunto. Infine, dopo una presentazione personale – «Ce l'avete, l'Omero (quasi) cieco. Io, voglio dire. Il vostro cronista» [OPE 10] –, finalmente, l'arrivo della notizia:

«Fatti subito vivo. Assassino di prima. Steccato il tuo artista personale». Questo era il gergo – e così diceva il biglietto. L'avevo visto appena entrato in cronaca, infilato nel disco del telefono sul mio tavolo [OPE 12].

Anche il motivo della scelta dell'ambientazione si trova già in quelle pagine di taccuino, che si avvicinano alle considerazioni sopra indicate circa la "riduzione" del Grande Metafisico e che segnalano il livello d'azione su cui opera la cronaca: «Noi di solito viviamo sotto (il livello della) cronaca / ogni tanto si finisce "sopra"» [TQB 38, Fig. 18]. La cronaca rappresenta il discorso sul reale che più si avvicina all'esperienza dell'uomo, al punto da poter essere definita come un asse mediano intorno alla quale bascula la

¹¹⁶ Basti come esempio la descrizione della responsabile dell'archivio del giornale: «Stava nel suo ufficetto dell'archivio, la "vecchia bambina". Minuta, infantile (sessant'anni!), velata di ciprie trogloditiche... In grembiolino nero si faceva, a turno, tutti, ma tutti, i mostri del palazzo» [OPE 23].

linea variabile della quotidianità. La cronaca è estranea ai grandi quadri della Storia, costruiti nella certezza di un fine a cui gli eventi tendono; la cronaca si muove in una dimensione diversa, quella della «sotto-storia» [OPE 9], e così «gira un po' in tondo, perché non ce l'ha, il thelos, la cronaca, il suo bravo disegno...». [OPE 11] La cronaca è la sonda che esplora il disordine della vita quotidiana, che prova a raccontare la molteplicità di cause ed effetti che ne frastaglia il profilo.

Si tratta, infatti, di una sintonia – tra cronaca e quotidiano – che si verifica non solo sul piano del discorso e della rappresentazione, ma anche su quello della concezione e dell'interpretazione della realtà. Il modello a cui pensa Tadini, confermano ancora i taccuini, è «la cronaca del Corriere», perché lì si verifica una sorprendente concordanza tra il suo «conformismo magnifico che va per la sua strada e il “conformismo” della vita quotidiana (6 o 7 luoghi, come le fiabe) che va per la sua» [TQB 37]. Addirittura, il riferimento ai luoghi, o meglio ai *loci*, alle situazioni ricorrenti utili a “incasellare” l'ignoto nel già noto, si ritrova identico nel romanzo, ma riferito alla cronaca: «Sono poche, come quelle delle fiabe, le situazioni in cronaca. Setto o otto cose, si raccontano. Il catalogo è questo» [OPE 11]. E per un certo verso è proprio questa povertà di griglie interpretative a rendere lo sguardo della cronaca particolarmente fecondo per la scrittura di Tadini. La cronaca, come scriveva Roland Barthes, è il luogo in cui i rapporti di causalità appaiono fatalmente sconvolti dall'irruzione del caso e dove le coincidenze inducono a ipotizzare significati che prescindano dai consueti sistemi interpretativi¹¹⁷, e proprio questa capacità di prescindere dalle grandi costruzioni di senso sembra permettere alla cronaca di entrare in contatto e raccontare ambienti tra loro molto diversi. Non a caso Tadini ne approfitta per fare del proprio romanzo anche un repertorio, naturalmente parodico, di situazioni prelevate dai più diversi *milieux* della vita sociale e culturale della Milano degli anni Settanta (secondo un procedimento a “sondaggio”, centrato soprattutto sui linguaggi specifici dei differenti ambienti, che ricorda per certi versi quello praticato da Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Inoltre, di fronte a situazioni tra loro anche molto distanti, la cronaca mette in funzione uno sguardo neutro, a partire dal quale è possibile intraprendere qualsiasi tipo di costruzione (interpretativa). Così Emilio Tadini risponde a una domanda di Giovanni Turchetta riguardo la scelta di un protagonista-narratore giornalista:

¹¹⁷ Il *fait divers* «comincerebbe a sussistere dove il mondo non è più nominato, non è più soggetto a un catalogo conosciuto (politica, economia, guerre, spettacoli, scienze, ecc.)»; cfr. R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca* (1962), in Id., in *Saggi critici* (1964), Einaudi, Torino 2002, p. 184.

Questa possibilità [di avere a che fare con temi e luoghi di volta in volta diversi], che è uno dei disastri di un certo tipo di comunicazione, costituisce comunque un tipo di sguardo, uno sguardo vuoto se vuoi, completamente disponibile, per certi aspetti nichilistico: è uno sguardo sul niente, perché per esso tutto è assolutamente uguale a tutto¹¹⁸.

La coincidenza con la definizione di comico che lui stesso aveva dato – «vuol dire letteralmente vedere per un attimo le cose nel niente. E dal punto di vista del niente»¹¹⁹ – non è certo casuale: oltre a giustificare la stretta sintonia tra ricorso alla dimensione della cronaca e impiego dei modi del comico che si ritrova costante nei romanzi di Tadini, questa coincidenza indica il valore non nichilistico, bensì creativo del ricorso alla cronaca, proprio come il ricorso al comico si pone come apertura, rinvio della fine, «manuale di sopravvivenza»¹²⁰. Se, come accade nella *Lunga notte*, il discorso della cronaca entra in aperta contraddizione con quello della Storia, che appare esaurito, non è per rimarcare la fine di ogni possibile costruzione di senso¹²¹, bensì la necessità di ricorrere a diverse coordinate narrative. D'altra parte, nell'*Opera* come negli altri romanzi della trilogia del giornalista miope, Tadini non riduce la narrazione delle storie alla loro cronaca; al contrario, lo sguardo della cronaca rappresenta il punto di partenza necessario a smarcare le storie dalle consuete griglie interpretative. Ed è qui che interviene, allora, lo specifico carattere attribuito al proprio personaggio.

2.2. Esercizi demiurgici: il giornalista e il critico d'arte

Appartenente «alla grande famiglia degli anti-eroi della letteratura Ottocentesca»¹²² – in cui però si distingue perché, anche se «la realtà si sposta sempre un po' più in là rispetto ai disegni»¹²³ che se ne fa, riesce comunque a ottenere la propria paradossale vittoria –, il giornalista dell'*Opera* si caratterizza innanzitutto per la sua miopia: un «Omero (quasi) cieco», che tiene tuttavia a sottolineare la sua residua capacità di visione. Vede poco, infatti, ma quello che riesce a vedere, grazie anche all'ausilio delle sue «lenti spesse un dito», talvolta gli è sufficiente a comprendere le situazioni. D'altra parte, appare chiaro fin dall'apertura del romanzo che il suo senso più sviluppato è l'udito:

¹¹⁸ E. Tadini, in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 73.

¹¹⁹ E. Tadini, *Sul comico*, cit., p. 76.

¹²⁰ *Ivi*, p. 77.

¹²¹ È questa, come si vedrà, l'ipotesi di Bruno Pischetta; Cfr. Id., *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 108.

¹²² G. Turchetta in *Tragico è comico*, cit., p. 73.

¹²³ G. Ferroni, *Inetti italiani*, in Id., *La scena intellettuale. Tipi italiani*, Rizzoli, Milano 1988, p. 24.

Ma che cosa ridono? Ce n'è uno che pronuncia «Fogàzzaro», il coglione! «Hanno fatto una rapina in via Fogàzzaro»! Scrivono cose... «il turpe individuo», scrivono, «la squallida vicenda», «le suorine»; scrivono: «contattato»... E le orrende contorsioni impacciatissime pur di non ripetere (dodecafonìa pura!) una parola – e «lo stesso», «la stessa», «il manufatto»... Vi vedo, ombre volgari [OPE 10].

Una sensibilità linguistica, si direbbe, ma soprattutto fonica, nella misura in cui anche le parole scritte finiscono per prendere corpo solo nel momento in cui risuonano nella sua mente. Come scrive Alberto Casadei, il giornalista «incapace in prima battuta di *vedere* la realtà, la vuole *sentire*, se la fa raccontare e la racconta molto meglio degli altri, innanzitutto perché dà fiducia al linguaggio e alle forme del narrare»¹²⁴. La sua principale funzione all'interno del romanzo è in effetti quella di raccogliere le voci altrui, in qualche modo di registrarle sulla pagina. Egli, tuttavia, non è un registratore imparziale. La sua predisposizione caratteriale alla subordinazione nei confronti dei propri interlocutori trova il proprio complemento nella vena polemica che anima il suo racconto. Rappresentante di un lavoro intellettuale «di tipo umanistico e però degradato, senza più tracce di prestigio auratico»¹²⁵, il giornalista si rifà implicitamente al proprio patrimonio culturale per contrapporre uno spietato sarcasmo alle improprietà linguistiche e alle derive intellettualistiche degli altri. Più che inattendibile, infatti, com'è stato anche definito¹²⁶, questo narratore appare semmai estremamente idiosincratico, carattere questo che gli permette di creare, tra sé e gli altri (o il mondo) quella distanza che lo sguardo miope non gli consente.

Valga, a titolo esemplificativo, un lungo passaggio estrapolato dall'episodio dell'incontro tra il giornalista e un vecchio amico, diventato direttore di rivista. La voce del narratore, che si ritaglia degli «a parte» nelle pause del discorso prolisso dell'interlocutore, commenta e demolisce, pezzo per pezzo, l'altrui prosopopea, ridotta a snobismo anti-ideologico e *radical-chic*.

«Me ne sono interessato, del tuo artista assassinato, per qualche tempo. Ma abbiamo rotto quasi subito sul piano politico. Era un reazionario bello e buono, aveva l'aria di un picci, guarda. Roba da schifo! Scusa, eh, ma quando ci vuole ci vuole».

¹²⁴ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 113.

¹²⁵ B. Pischetta, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., pp. 104-105.

¹²⁶ Cfr. A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 113.

Può ostentare, un bestiolone, disprezzo? Con il suo bel musetto tutto storto?

«Appena è arrivato in Italia, ancora. Ma poi... Ho capito chi era, guarda. Ma per carità! Un cocktail che non sopportavo. Un tanto di revisionismo, un pizzico di socialismo, una spruzzata di democraticismo... No, grazie, non fumo! Ma scherziamo? L'ho mollato di colpo. È vero, abbiamo anche litigato. Opere d'arte! Mi sarei vergognato, io, a fare ancora cose di quel genere!»

Non gli bastava, il suo, da vergognarsi. Un istinto! Morboso! Di tutto, voleva vergognarsi. Anche per gli altri, l'agnello!

«Non mi riguarda, chi l'ha ammazzato e perché. È tutto un tale ambiente... Non me ne frega più niente. Ho in testa ben altre cose, te l'assicuro. Molto più importanti».

La rivoluzione, come minimo, per il signorino. Ma sanguinosa! Il tribunale apocalittico! E lui, su, a sbattere lo zampetto spietato: «A morte» E dopo, via! I due prosciutti stravaccato sul cuoio morbido della Maserati, e via attraverso la bassa al tramonto, grugnendo, palpando con cura le ragazze comprate con gli assegni paterni. Via, a ingozzarsi verso notte, a ruttare (A morte!) il racconto della giornata, le imprese, il futuro del mondo sistemato!

«Con i francesi, sono in contatto, adesso. Gli intellettuali italiani mi fanno schifo. Me l'hai letta, no, la rivista? Leggila, non può farti che bene. Mi fai un pezzo sul giornale? Vengono qui, i francesi, ai seminari...»

Safari, allez! Senza alterare l'ordine, certo, per carità, della lingua materna, la normale... [OPE 63-64]

Il narratore spinge ininterrottamente la propria voce sul pedale dello sfogo indignato: quanto più le prese di posizione del suo interlocutore si fanno ardite, compiaciutamente sensazionali e tutte orientate a un intellettualismo radicale che è ormai maniera, tanto più le sue “glosse” si rifanno a un repertorio di facili smascheramenti, che vanno dall'infantilismo della presa in giro del particolare fisico («un bestiolone», «il suo bel musetto tutto storto») a una specie di astioso risentimento sociale, puntato contro le ipocrisie altrui («le ragazze comprate con gli assegni paterni»).

Creando questi spazi di commento appartato, al riparo dalle immaginabili repliche degli interlocutori, il giornalista costruisce il proprio discorso, spinto su un costante slancio polemico, non estraneo, peraltro, a «pause di autocommiserazione compiaciuta»¹²⁷. Ed è un discorso sostanzialmente di retroguardia – per non dire “umanisticamente reazionario” – che risponde alle sparate avanguardistiche con un populismo che si

¹²⁷ B. Pischetta, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 105.

appella a una tradizionale nozione di cultura (che gli vale ancora qualche – fortuito – successo professionale)¹²⁸ e al buon senso che sembra esser venuto meno in tutti gli ambienti attraversati dalla sua indagine.

Il suo anti-intellettualismo idiosincratico, associato a una discorsività liberata, talvolta anche scurrile e patetica, diventa allora la sonda necessaria a esplorare l'«escursione dell'idea di utopia all'interno di certi gruppi, così violenta e rapida» nell'Italia di quegli anni, che Tadini ipotizzava come effettivo centro del romanzo¹²⁹. Riportando tutto al livello-base dell'esperienza concreta, il giornalista disinnescava il potere illusionistico delle diverse teorie e, implicitamente, contrappone un proprio personale discorso. Nonostante le tensioni interne alla sua psicologia, che rendono precario lo statuto del suo «*moi haïssable*»¹³⁰, egli riesce infatti a costruire il proprio monologo. Come si vedrà più avanti a proposito degli altri romanzi della trilogia, sotto le spoglie di una parola “seconda”, che si limita a commentare il discorso altrui, il discorso del narratore finisce per comporsi a sua volta in un nuovo idioletto, di riporto, che condiziona l'orizzonte di lettura del romanzo, rivelando così una vera e propria «consapevolezza demiurgica»¹³¹. D'altra parte, come si è già detto, il personaggio del giornalista, nell'*Opera*, ha la funzione di contrastare chi esplicitamente ambisce a un ruolo di “Grande Demiurgo”: il critico d'arte.

Privo di una psicologia particolarmente dettagliata, il personaggio del critico si risolve interamente nella sua ambizione, che si rivolge alla creazione di un'opera d'arte totale, capace di riassumere ma anche di sussumere l'intera realtà: l'«Opera», con lettera maiuscola, per l'appunto. Fin dalla prima comparsa sulla scena, in occasione della mostra sul pittore polacco, la sua figura sembra coincidere esattamente con la sua scrittura. Nel caso specifico si tratta delle didascalie alle singole opere, che rappresentano già una summa dei vizi e delle virtù del personaggio:

¹²⁸ Si tratta di soluzioni che hanno anche successo, e il giornalista finisce per stupirsi, rivendicando una sua paradossale inconsapevolezza: «Avevo addirittura una fama. Da un paio di giorni tremendi mi erano già arrivate sinistre telefonate di approccio. Certe offerte... Di un laido! Da vergognarsi. Con il contentino per le mie origini, come premessa: “Tu... il tipo giusto... la tua cultura... Certo, una cultura nuova, una cultura – sei d'accordo no? – che esca dal chiuso degli studi, delle biblioteche... che si cali nella realtà vera”» [OPE 77].

¹²⁹ E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico.*, cit., p. 72.

¹³⁰ Si vedano i capitoli 37 e 41, che letteralmente mettono in scena le scissioni interne alla psiche del personaggio, la percezione di se stesso, delle sue facoltà immaginative («E l'incredibile è che sonnecchiava, la mia immaginazione, in mezzo a tutta quella baraonda. Anzi, si faceva proprio certe dormite...» [OPE 98]) e foniche («Che voce sferzante! Che amabile! Impegnatissima, la voce! Rauca. Circuito chiuso. Da bocca a orecchie. / Così (terzo: dopo il cinema e l'archivio) ogni tanto andavo a trovarla» [OPE 87]).

¹³¹ B. Pischedda, *L'opera totale*, cit., p. 107.

Un filo di cotone, appeso al soffitto, si agitava contro una parete mosso da un ventilatore che cambiava velocità e direzione. Titolo: «Repertorio».

«Un segno effimero traccia ed accumula senza posa sulla parete quello che con un'iperbole potremmo definire l'intero magazzino del segno. [...] E l'artista non è più colui che chiude e conclude una forma. È chi, soltanto, indica una possibilità, un campo d'azione. Chi, in sostanza, produce teoria. Ma forse qui la rinuncia non porta al silenzio, ma al suo contrario: alla "forma bianca" della totalità senza determinazioni e nella quale ogni determinazione è racchiusa e sepolta. A questo allude il povero contorcersi di una funicella mutata in segno dal vento – dal ventilatore...» [OPE 19].

Sembra di trovarsi di fronte a un collega del critico Malusardi, protagonista del racconto *Il critico d'arte*¹³², nella cui scrittura Dino Buzzati trovava il modo di irridere «i gerghi astrusi nati dalla tendenza a scambiare per spessore culturale la pura e semplice incomprendibilità»¹³³. Se però l'articolo del Malusardi, ispirato all'idea che per parlare dell'arte astratta la critica dovesse ricorrere a un linguaggio astratto, era l'emblema del superfluo che condiziona il linguaggio dell'arte, qui le parole impiegate dal critico hanno un valore preciso, perché adombrano già, prima di ogni sospetto, il piano della sua opera (per cui l'artista è «Chi, in sostanza, produce teoria»).

Nella successiva apparizione, questo piano comincia a farsi chiaro. È il critico a convocare, improvvisamente e con una certa goffaggine, il giornalista: «Mi chiamano al telefono e... Un pomeriggio un po' pazzesco, tra voci alterate e travestimenti... No, davvero! Voleva prima essere sicuro. Chissà di cosa, poi» [OPE 53]. Il critico vuole rendere una testimonianza al giornalista che in tempi non sospetti aveva fatto all'artista polacco un'intervista molto apprezzata. La testimonianza consiste nel rievocare l'intera storia del rapporto esclusivo che ha sempre legato critico e artista, dal primo, rocambolesco incontro a Varsavia, fino al trasferimento dell'artista in Italia, passando per un lungo e prolifico rapporto epistolare. Vengono ricordate con ammirazione alcune opere, le prime in particolare, che fecero capire al critico «che mi trovavo di fronte a uno dei tre o quattro grandi artisti di questi anni» [OPE 55]. La prima, per esempio, si intitolava significativamente – per la storia artistica di Tadini e per quello che risulterà essere il progetto del critico – «Archeologia»:

¹³² In *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 1958, poi in D. Buzzati, *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Mondadori, Milano 1998, pp. 1056-1061.

¹³³ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009, p. 35.

Una valigia, una normale valigia, senza altra caratteristica se non la sua normalità (che si mostrava: ecco), piena zeppa di piccoli fogli di velina accartocciati. E su ogni foglio c'era la descrizione precisa di piccoli fatti della vita di ogni giorno, per un anno [OPE 55].

L'artista polacco sembra avanzare l'idea di un'arte che prescindendo dalle tecniche di rappresentazione più convenzionali per rivolgersi direttamente alla realtà, ai suoi componenti minimi – fatti, oggetti, esperienze – per annotarli, minutamente, nella convinzione che si possa arrivare a una sorta di riduzione in scala naturale del mondo alla scrittura. E le lettere scambiate con il critico, che vengono da questi scrupolosamente mostrate al giornalista, contengono diverse dichiarazioni di poetica, che giustificano e spiegano, pur nei termini sibillini tipici di certa teoria dell'arte, l'intento di «Usare la forma dell'ovvio per esprimere l'ovvio» [OPE 57].

Addirittura, sembra quasi che sia in queste dichiarazioni d'intenti, più che nelle opere stesse, che risieda la vera grandezza dell'artista. Per questa concettualizzazione insistita e vertiginosa, che non risparmia nulla (il tragico, la natura, la musica, la «separazione»), il critico si entusiasma: «Ma voglio leggergliene un altro pezzo. Non è stanco? Mi creda, ne vale la pena» [OPE 57-58], «Non scrive... non scriveva in modo fantastico? Ma senta quest'altro brano...» [OPE 59]. Il critico si è preso l'incarico di promuovere l'artista in Italia, dove l'ha reso una figura di grande interesse, e, nell'attesa che questi si trasferisse, ne ha tradotto e pubblicato alcune lettere, si è fatto mandare le opere per esporle. E quando delle opere arrivava solo il progetto, era lui a farle realizzare, quasi a testimoniare la priorità indiscutibile della parola – quella che deve spiegare il come e il perché dell'arte – sull'opera stessa. D'altra parte, come scrive in una lettera l'artista, «quello che vorrei mostrare non è certo il discorso sull'arte. È piuttosto il modo in cui si muove, in principio, il linguaggio» [OPE 57].

La ricostruzione del critico, come rivelerà il finale dell'*Opera*, è pura invenzione, o meglio è il frutto di una distorsione della realtà. Perché dei tratti veri, quelli necessari a giustificare alcuni dati di fatto, nella storia che racconta ci sono. E a questi, che siano semplici allusioni o vere e proprie verità nascoste, il cronista si richiamerà per trovare soluzione all'enigma. Particolarmente suggestivo, per esempio, è l'ambiguo riferimento che viene fatto a una sorta di sovrapposizione tra critico e artista, che sarebbe stata provocata da un'esplicita volontà di quest'ultimo: «gli ho subito proposto di fare una mostra e venire in Italia. E mi ricordo che lui mi ha detto: Non posso. Ma facciamo che tu sei il mio rappresentante, il mio alter ego» [OPE 56]. Si profila così, sotto mentite

spoglie, quell'inversione dei ruoli su cui si fonda il progetto artistico del critico, assecondato peraltro dagli stessi pronunciamenti teorici attribuiti all'artista circa la sostituibilità della realtà, e quindi anche delle opere d'arte, con la scrittura.

A rivelare nei minimi particolari il folle progetto artistico del critico è il suo monologo finale, in cui la confessione, pronunciata di fronte al giornalista, si fa anche conclusione e compimento dell'opera. L'enigma alla base del giallo, in realtà, è presto rivelato. Intenzionato a realizzare un'opera «totale», che dimostrasse che l'azione del “nominare” è «equivalente a quella del progettare forme “vive”, parte integrante della realtà»¹³⁴, il critico aveva pensato inizialmente di realizzare un testo alla maniera del *Coup de dès* di Mallarmé, dove cioè le parole, «poche per pagina», sarebbero riuscite a «edificare nella mente di chi avrebbe letto – di tutti quelli che avrebbero letto – la forma stessa, limpida, evidente, di un'opera» [OPE 136]. Deciso però a dare forma a un'opera che potesse letteralmente sconvolgere il pubblico e la critica, schivando anche i sarcasmi o i «richiami all'ordine» di quest'ultima, il critico concepisce una vera e propria messa in scena – «Uno spettacolo!» [OPE 138] –, di cui la gente avrebbe riconosciuto la superficie visibile, «come in un iceberg», e il critico sarebbe stato il solo a conoscerne la profondità. Questa messa in scena è naturalmente la stessa vita e produzione dell'artista polacco.

Con una simile e paradossale invenzione, Tadini traduce in termini narrativi una situazione tipica del mondo dell'arte di quegli anni, ovvero l'egemonia del critico rispetto all'artista. Come ricorda Quintavalle quelli a cui s'ispira *L'Opera* sono i tempi «della così detta Transavanguardia e del trionfo di un certo modo di concepire la funzione del critico, allora detto militante»¹³⁵, che sopravanza lo storico dell'arte, la cui strumentazione metodologica è più articolata e mossa da motivazioni diverse, per imporre una concezione performativa dell'arte, definita in termini di mode o correnti, di opportune o inopportune strategie promozionali. Di questa nuova concezione il critico è il vero e unico demiurgo. Non si tratta infatti, come sembra alludere Quintavalle, del potere di imporre la fine di un certo tipo di arte, «apparentemente tradizionale, immagini su una tela, disegni su carta», di cui Tadini sarebbe stato sostenitore, a favore del concettuale, dell'astratto o del “povero” (orizzonti a cui effettivamente tende la concezione d'arte del critico nell'*Opera*); si tratta piuttosto di mostrare in maniera violenta e deformante il potere sociale e politico di cui gode il critico, che da un certo punto in poi non è più, come ricorda Giorgio Marconi, «una persona che, avendo

¹³⁴ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 114.

¹³⁵ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LXX.

scambi culturali con l'artista, accompagnava il suo lavoro con gli scritti, con testi che approfondivano il senso delle opere e aiutavano il pubblico a capirle», ma si trasforma nell'«indispensabile collegamento tra il mercato e il museo»¹³⁶, figura deputata a incuriosire il pubblico o ad attrarre acquirenti. Perché, se l'arte diventa una merce e uno spettacolo – seppur “di lusso” –, la figura capace di promuoverla e venderla diventa indispensabile. Si tratta di un cambiamento radicale che altera gli equilibri del sistema artistico.

Oggi c'è un meccanismo fortissimo che determina il valore estetico ed economico delle opere, in cui hanno un peso decisivo i critici che non sono più soltanto recensori di una mostra (non lo sono quasi più i critici che contano) ma sono contemporaneamente grandi funzionari di grandi istituzioni, musei o centri d'arte¹³⁷.

Il critico ha quindi un potere rappresentativo – nei confronti dell'artista – e gestionale. A questo potere si aggiunge, poi, quello di creare e imporre nuove tendenze, coniare etichette nella sicurezza di poterne garantire, grazie al proprio potere di condizionamento, il successo nel mercato dell'arte. Come ha scritto Carla Benedetti:

Nella comunicazione artistica contemporanea c'è una grande domanda di “inquadramenti”. E dove c'è domanda non può non esserci un'offerta. È comparsa così una nuova figura, quella dei venditori di poetiche. E a vendere non sono tanto gli scrittori, quanto i critici e i teorici. Vendono un prodotto particolare che serve a valorizzare e a promuovere prodotti artistici¹³⁸.

Il riferimento cade, e polemicamente, su figure come Germano Celant o Achille Bonito Oliva, catalizzatori di due movimenti come, rispettivamente, l'Arte povera e la Transavanguardia che hanno segnato gli anni Settanta dell'arte italiana. In particolare Bonito Oliva¹³⁹ incarna la versione più aggressiva e dittatoriale della figura del critico-demiurgo, che pretende per sé un ruolo di «*artifex*» – degli artisti o dell'arte stessa¹⁴⁰. Lo mostra un interessante documento riportato proprio da Benedetti nell'apparato

¹³⁶ G. Marconi in *Autobiografia di una galleria*, cit., pp. XXI-XXII.

¹³⁷ E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 70.

¹³⁸ C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli Milano, 1999, p. 37.

¹³⁹ A lui fa esplicito riferimento anche Giorgio Marconi: «E così, ad esempio, Bonito Oliva si inventò la transavanguardia come alternativa al più freddo linguaggio concettuale, spingendo artisti autentici come Paladino, Clemente e altri, che magari avevano esordito nel campo della fotografia, a rifarsi alle avanguardie storiche, come l'espressionismo, per diventare pittori»; cfr. *Autobiografia di una galleria*, cit., pp. XXII.

¹⁴⁰ Cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., p. LXXIII

iconografico del suo *L'ombra lunga dell'autore*: si tratta di una fotografia che riporta un fotomontaggio di sei foto che ritraggono Achille Bonito Oliva in sei diverse pose di fronte a una fontana; la didascalia recita «*Il critico come autore. Achille Bonito Oliva*». Oltre che «mercante d'aura», come lo definiscono Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, il critico d'arte (o il curatore artistico) impone un discorso che si vuole “creatore” e non più esornativo. La cornice intellettuale che, ad esempio attraverso i cataloghi delle esposizioni e il ricorso a un linguaggio vanamente sofisticato¹⁴¹, il critico fornisce all'opera diventa infatti la condizione necessaria alla sua esistenza in quanto arte: «La funzione discorsiva realizza l'arte in ogni momento del suo farsi, è presente prima, durante, dopo e dentro quello che si potrebbe chiamare l'atto artistico»¹⁴². Tra opera d'arte e discorso critico, tra artista e critico s'instaura una sotterranea competizione, i cui esiti sono tutt'altro che scontati.

I modi con cui il critico conduce la propria battaglia, nell'*Opera*, sono quelli del demiurgo, come si è detto, ma declinati secondo le forme di quello che è un vero e proprio *topos* della cultura postmoderna, ovvero il “grande falsificatore”. Manipolatore di apparenze, spaccia per realtà evidente ciò che invece è finzione: il grande falsificatore diventa una figura centrale dell'immaginario complottista del tardo capitalismo¹⁴³, personaggio emblematico di un mondo sorretto da falsi miti e smaterializzato dietro catene d'interpretazioni. Negli stessi anni del romanzo di Tadini, un altro falsificatore assurge agli onori della cronaca letteraria, quell'Erme Marana che, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, trasformandosi da traduttore in “traditore”, manipola e falsa tutto ciò che tocca, mettendo in crisi la stessa identità autoriale dello scrittore Silas Flannery (oltre che la lettura effettiva di quello che nelle mani del lettore si annunciava come «l'ultimo romanzo di Italo Calvino»).

Demiurgo e manipolatore, quindi, la figura del “falsificatore” ambisce a sostituirsi all'artista, ovvero a farsi autore a sua volta; tuttavia, se nel romanzo calviniano Marana non fa che sabotare la scrittura, agendo “semplicemente” sui testi, nell'*Opera* il critico estende il proprio campo d'azione alla volontà e alla vita dell'artista, che pretende ridurre ad «attore come pura forma – tale da non opporre, al mio testo, nessuna opacità,

¹⁴¹ Così il critico d'arte descrive lo spazio testuale della scrittura critica: «un luogo del tutto singolare, addirittura privilegiato, per la scrittura, quello delle presentazioni alle mostre, sui cataloghi. Per chi sappia disporne, naturalmente. Si ha tutta la libertà che si vuole, per prima cosa. Non c'è la più pallida ombra di censura. Il testo non deve passare da nessun filtro. Si può scrivere letteralmente ciò che si vuole. Il parlar d'altro è quasi di prammatica» [*OPE* 125].

¹⁴² A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna 2006, p.12.

¹⁴³ Illuminanti sono in questo senso le parole di Fredric Jameson, che definisce la figura del complotto, la «teoria della cospirazione», un ultimo e degradato tentativo di concepire una totalità ormai impossibile nel sistema mondiale contemporaneo; cfr. F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 54.

nessuna inerzia» [OPE 138]¹⁴⁴. È così che si manifesta la sua ambizione di totalità: «Avrei inventato un artista, ne avrei mostrato le opere – e avrei scritto, di quelle opere, nello stesso tempo, il testo e la critica» [OPE 139]. E quando l'artista, resosi conto di essere una componente imprescindibile del progetto, esige di agire autonomamente, di smarcarsi dall'egida del critico, questi ne ricava prima un'implicita manifestazione di successo – l'"artista" che diventa veramente artista: «E ormai la verità che io avevo creato era lì, concreta, inoppugnabile. La parola si era fatta cosa – no?» [OPE 146] – e poi, a seguito delle insistenze del polacco, decide per la sua soppressione.

Tadini dà così realizzazione narrativa al mito tardomoderno della «morte dell'autore», centrale nell'ermeneutica contemporanea tra strutturalismo e decostruzionismo¹⁴⁵. Tuttavia, la morte effettiva dell'artista, nel romanzo, non coincide con l'imposizione di un nuovo ordine, caratterizzato da una beckettiana «indifferenza» per chi parla¹⁴⁶ e dall'egemonia del testo in quanto testualità autogenerantesi. Come ha mostrato Carla Benedetti, il concetto di «intenzione artistica» dimostra un'insospettata vitalità: dietro l'ideologia della morte dell'autore, infatti, si cela ipocritamente un'effettiva «ipertrofia dell'autore», che semplicemente si manifesta attraverso interpreti diversi¹⁴⁷. Così, anche nell'*Opera*, la figura dell'autore assume le fattezze ingombranti del critico, falsificatore e demiurgo, produttore di poetiche e di interpretazioni, confermando quel vincolo inscindibile tra autore e opera da cui muoveva Foucault nella sua dimostrazione della riduzione del primo a «funzione variabile e complessa»¹⁴⁸ della seconda. Vero e proprio Pigmalione, il critico d'arte dell'*Opera* dispone del potere di creare o annullare gli artisti e le loro opere. E questo potere si trasmette attraverso la parola, che descrive,

¹⁴⁴ Tuttavia, almeno nelle parole usate da Silas Flannery nel suo diario, non completamente diverso appare il progetto del Marana calviniano: «Ha continuato a espormi le sue teorie, secondo le quali l'autore di ciascun libro è un personaggio fittizio che l'autore esistente inventa per farne l'autore delle sue finzioni». E proprio Flannery si candida a modello di questa nuova forma autoriale: «Potrei dunque incarnare quello che per lui è l'autore ideale, cioè l'autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro»; cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 788.

¹⁴⁵ Carla Benedetti ricostruisce con grande perizia la genealogia di questo mito, che ha il proprio capostipite nell'omonimo saggio di Roland Barthes – suggellato dall'affermazione: «Quando la scrittura comincia, l'autore entra nella propria morte» (*La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 51) – e trova poi "sostenitori", oltre che nel terreno della teoria letteraria (il New Criticism e la critica dell'intenzionalità autoriale), anche in altri campi del sapere, come la linguistica (Emile Benveniste e l'idea di una soggettività del linguaggio), la psicanalisi (Jacques Lacan e la sovversione del soggetto), l'ermeneutica (Hans-Georg Gadamer e la svolta linguistica); cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., in particolare pp. 9-32.

¹⁴⁶ È Foucault a citare Beckett: «"Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla". È in questa indifferenza, penso, che bisogna riconoscere uno dei principi etici fondamentali della scrittura contemporanea»; cfr. M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (1969), in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 3.

¹⁴⁷ «L'opera viene costruita dalla comunicazione artistica. E i processi attraverso cui viene costruita richiedono dei processi di attribuzione a un autore: cioè la supposizione che vi sia, all'origine dell'opera, un'intenzione artistica – consapevole o inconsapevole –, una selezione significativa entro i possibili artistici, capace di dare senso e calore d'arte a ciò che ci troviamo a leggere o a guardare»; cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 19.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 20.

pronuncia, commenta, in questo simile a Denis Diderot, che nei suoi *Salons*, attraverso l'*ekphrasis* delle tele osservate al Louvre, creava a sua volta dei nuovi capolavori, esistenti solo sulla carta ma capaci di mettere in crisi la linearità che lega arte e critica, creazione primaria e creazione secondaria. L'arte vive nella parola, in quella scritta dei commenti alle mostre dell'artista polacco o delle sue finte lettere teoriche, e in quella pronunciata oralmente (o anche mentalmente) dal pubblico che crede all'esistenza dell'artista inventato, e che credendoci contribuisce alla sua esistenza. Se il progetto del critico deve portare alla realizzazione della grande opera, dell'«Opera», l'unico mezzo attraverso cui questa può esistere è la parola, perché è ciò che viene prima di ogni cosa: «Fiat lux, non vuol forse dire: sia fatta la parola luce? La luce seguirà» [OPE 141]. Per questa via Tadini, cioè “per via di scrittura”, collega il proprio romanzo, come ricordano Quintavalle e Casadei, «a un filone molto importante della letteratura sull'arte, quello della riflessione sulla natura del “capolavoro”»¹⁴⁹. Una tradizione che annovera, su tutti, il già citato *Chef d'œuvre inconnu* (1832) di Balzac e *L'Œuvre* (1886) di Emile Zola – a cui il titolo del romanzo di Tadini è evidentemente ispirato: al centro di questi romanzi è la riflessione sull'effettiva possibilità di realizzare un'opera d'arte che abbia dei “poteri” superiori alla norma, ovvero che possa raggiungere un grado di artisticità assoluta. In entrambi i racconti, però, la conclusione porta alla dimostrazione dell'impossibilità del capolavoro, la cui vita è possibile solo nelle parole che lo anticipano o che lo creano nell'immaginazione. Emilio Tadini, in uno dei suoi taccuini, appunta alcune righe del racconto di Balzac; si tratta delle parole con cui il vecchio Frenhofer giustificava, in presenza di Porbus e Poussin, la tecnica con cui aveva realizzato il proprio capolavoro:

A parlare con rigore, il disegno non esiste! Non ridete giovanotto. Per quanto siffatta affermazione possa apparirvi bizzarra, un giorno ne capirete le ragioni. La linea è il mezzo con cui l'uomo si rende conto dell'effetto della luce sugli oggetti; non ci sono però linee, in natura, ove tutto è pieno: è modellando che si disegna, ossia che si distaccano le cose dal mezzo ove si trovano; solo la distribuzione della luce dà al corpo il suo aspetto [T18V 17]¹⁵⁰.

Questo capolavoro, in realtà, non esiste e per Frenhofer si annuncia l'inizio della fine di una carriera di grande artista; quello che le sue parole annunciano, però, sembra un'anticipazione della pittura impressionista (ancora di là da venire al tempo di Balzac),

¹⁴⁹ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 113.

¹⁵⁰ Cfr. H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, cit., p. 29; nel taccuino il passaggio è citato in francese.

che smaterializza i contorni per dare rilievo agli effetti di luce, ai colori e ai loro rapporti («Da vicino, questo lavoro pare lanuginoso e poco preciso, ma, a due passi di distanza, tutto si rassoda, si fissa, si staglia»). Nel taccuino di Tadini, le parole di Frenhofer sono doppiate da quelle di Cézanne: «Le dessin pur est une abstraction. Le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré...» [T18V 17]. E proprio una pittura ispirata a Cézanne¹⁵¹ e agli impressionisti è al centro dell'Œuvre di Zola. Il pittore Claude Lantier è ossessionato dal desiderio di realizzare un capolavoro che lo imponga definitivamente come primo esponente di una nuova scuola di pittori in cerca di affermazione contro l'estetica piattamente realista dell'arte dei Salons. I suoi due tentativi, entrambi falliti, seppure per motivi differenti, sembrano muoversi proprio tra un modello di pittura impressionista (la descrizione della sua prima tela ricalca quasi perfettamente il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet) e uno modello di pittura in cui le corrispondenze cromatiche appaiono violentemente alterate in senso anti-realistico. Romanzo-manifesto – delle difficoltà di affermazione di una nuova pittura, ma anche di una poetica letteraria, quella naturalista di Zola, incarnata dallo scrittore Sandoz – *L'Œuvre* è, però, soprattutto, un romanzo sulla follia artistica, sul delirio di onnipotenza, che si ribalta rapidamente in dichiarazione d'impotenza. Roso dal dubbio di essere genio oppure inetto, Claude aspetta con brama di essere preso dall'ispirazione che però, quando arriva, dura solo pochi istanti («Per un fenomeno costante, il bisogno di creare correva tanto più veloce delle dita che non lavorava mai a una tela senza ideare la prossima. [...] quello che avrebbe fatto, lo vedeva superbo ed eroico, inattaccabile, indistruttibile. Miraggio perpetuo che frustra il coraggio dei dannati dell'arte»)¹⁵², sufficienti a realizzare particolari superbi, ma impossibili da comporre nell'unità di una tela di uguale qualità. L'aspirazione a una bellezza artistica assoluta non può che fallire, abbandonando il pittore alla disperazione, oltre che allo scherno dei propri colleghi, che puniscono così la sue sproporzionata ambizione.

Il bello è inattingibile, sia che si cerchi di renderne gli «effetti», come Frenhofer, sia che si provi a trasfigurarli dando corpo alla violenza del desiderio, come Lantier: in ogni caso il capolavoro risulta impossibile. La sua esistenza è condannata al *flauts vocis* dei progetti, delle descrizioni, di un'ispirazione verbalizzata di fronte agli amici pittori e poi svanita davanti alla tela bianca. Con *L'Opera*, Tadini prende le mosse da questo paradosso e ne ribalta i termini, trasformando in capolavoro proprio quel discorso,

¹⁵¹ Il riferimento alla pittura di Cézanne è per certi versi anche polemico al punto che, come ricorda Quintavalle, determinò la fine dell'amicizia tra i due: «*L'Œuvre*, appunto, segnerà un punto di rottura proprio fra lui, il grande romanziere, e Cézanne, l'amico della giovinezza e di tanti lunghi anni»; cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, p. LXXII.

¹⁵² E. Zola, *L'opera* (1886), Garzanti, Milano 1978, p. 206.

quella «scrittura ideale [...] capace di spostarsi di continuo e con deliberata futilità dal dominio di ciò che intendiamo quando usiamo la parola critica – o la parola scienza – alla dimensione che chiamiamo estetica» [OPE 126]. E l'impressione, a far fede alle parole del critico, è che proprio tramite il discorso si sia potuta realizzare finalmente quell'opera totale che doveva essere «un equivalente della realtà, che non perda di vista la sua incoerenza e varietà esteriore, ma nello stesso tempo non abdichi alla ricerca di principi unificatori»¹⁵³. Lungi dal sancire il fallimento del suo piano, l'uccisione "obbligata" dell'artista arriva proprio a ratificarne il compimento: «La fine, per me, di questa storia, è adesso che gliela racconto» [OPE 123].

Convocando il giornalista nel proprio ufficio per confessargli la propria impresa, infatti, il critico d'arte conclude la sua opera, restituendola alle parole che l'avevano originata. Non è un caso, infatti, se, con gesto perentorio, toglie gli occhiali al giornalista, prima di farlo sedere ad ascoltare il suo monologo: riducendone la sensibilità al solo udito, lo obbliga a immergersi nel flusso della sua voce che legge il testo della "deposizione". Ma soprattutto, come si scopre nelle ultimissime battute del romanzo, riesce così a fuggire inosservato, lasciando a pronunciare il proprio discorso una voce registrata. Solo così l'opera può dirsi conclusa.

Non finisce con una scena madre, con un colpo di grancassa. Ma neanche con gemiti e sospiri. Svanisce, il fatto. L'opera rientra in parole, in fiato, in aria spostata. Si ritira là dove è stata immaginata, nominata. Nel suo vero elemento. Qui, adesso, c'è solo la mia voce. Io, alla fine, non ci sono. Non le sembra logico? Lei è solo, in questa stanza, con le mie parole. Anzi, con quello che oramai ne resta nel suo ricordo. Ma potrà riascoltarmi, se ne avrà voglia. Identico [OPE 151].

È così che si compie il capolavoro, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, dove un registratore rende l'"Opera" sempre replicabile, dove originalità, autenticità e ripetizione tecnica non sono termini reciprocamente esclusivi¹⁵⁴.

Il finale, che sembra celebrare l'apoteosi del critico d'arte falsificatore e assassino, ammette tuttavia una lettura più ambigua. Innanzitutto, il fatto che egli venga arrestato, smascherato per di più in una messa in scena più grottesca che arguta, sancisce una vittoria da condividere senz'altro a metà con le forze dell'ordine. Poi, il fatto che a permettere l'arresto, grazie a una pur goffa, ma tempestiva telefonata di denuncia, sia proprio il giornalista, non è elemento secondario. Anzi, proprio la comica apocalisse

¹⁵³ A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 211.

¹⁵⁴ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

domestica che si scatena intorno al giornalista, quando cerca di alzarsi dalla poltrona, senza occhiali, per raggiungere il telefono e chiamare la polizia – «Libri, a scaffali interi, svalangavano. Ci affondavo, tra ondate alte come montagne. Nebbia e meteoriti!...» [OPE 152] – degrada al rango di farsa oltre che il tentativo d'inganno, anche la presunta opera del critico:

L'opera! La sua opera! E io – sicuro! – che arrivavo al momento giusto, a metterci di mio, la farsa... Io clown, io buffone, a incespicare, a tirarmi su da solo per i calzoni, a ricadere – talmente ridicolo – a nuotare dentro un mucchio di libri, bianco di polvere, occhioni vacui... Ecco ora a voi il perseguitato! La gioia dei bambini! L'autentico virtuoso dell'errore! [OPE 154]

Il ruolo del giornalista, però, non si riduce solo all'attribuzione di un tono da “comica finale” all'impresa che fino ad allora aveva avuto un carattere enfatico e quasi mistico. L'immagine comica – ribadita peraltro da alcuni *a parte* con cui il protagonista intercala il monologo del critico¹⁵⁵ – afferma con sé un altro tipo di messaggio, che approfondisce la rivalità – in qualche senso allegorica – tra le figure del giornalista e del critico. Questi, infatti, quando convoca il cronista nel suo studio, cerca di blandirlo celebrandone ipocritamente quella sua «attitudine a collegare le cose, un certo naso da segugio...» [OPE 150-151]. L'intuito che gli è servito per arrivare a risolvere l'enigma, però, non potrà impedire il compimento dell'opera, e la fuga del colpevole; nella dimensione in cui si realizza la sua opera, infatti, i fatti su cui può esercitarsi l'abilità di un cronista svaniscono: «Morti da sempre, i fatti. Anzi, non sono proprio mai esistiti» [OPE 133].

D'altra parte, che il giornalista sia figura che intrattiene con il mondo e la realtà un rapporto diametralmente opposto rispetto al critico era già emerso nel corso del romanzo, ad esempio con un semplice riferimento a un romanzo che il giornalista starebbe portando avanti, nel tempo libero. Si tratta di un romanzo che probabilmente non troverà mai conclusione, perché impossibile è la sfida che pone al suo autore: si tratta infatti di un «romanzo integrale», nel vero senso della parola, un romanzo cioè che, come aveva teorizzato Tadini ai tempi dell'«organicità del reale», dovrebbe contenere tutta la realtà, con il suo molteplice e il suo simultaneo. Si tratta anche di un romanzo “d'archivio” – nello specifico, l'archivio del giornale, «il sogno

¹⁵⁵ «Era partito, il professore. Era proprio andato ma andato. Gli dava una tale interpretazione, leggendo, ai suoi modelli, dava fuori in tali parossismi – e controllati, lucidi: i peggiori, i più preoccupanti...» [OPE 134].

dell'archeologo» [OPE 25], «il tempio, come si dice, della memoria» [OPE 78] – che racconti tutto l'accaduto per poi proiettarsi a rendere conto di quanto accade, nel momento stesso in cui accade. La sfida è quella cioè di una scrittura “in scala naturale”: «Un giorno di realtà – un giorno di lettura» [OPE 26]. Ma l'impresa è improba per chi vede nell'archivio «la festa [...] dell'irresponsabilità», il luogo dove tutto è uguale a tutto e dove i singoli fatti si accumulano in «un catalogo senza logica» [OPE 79], privi di collegamenti che li compongano in sequenze. Per il giornalista quel romanzo, che rappresenta la sua sfida alla totalità, è «umanamente impossibile», un'«utopia, messa lì a bloccare il possibile» [OPE 79].

Il critico accetta, invece, la sfida impossibile e cerca di risolvere l'utopia attraverso il ricorso alla tecnica¹⁵⁶ – «l'utopia realizzata, o progettata, della tecnica» –, che gli permette di «nominare per intero, finalmente, la realtà» [OPE 131]. Il giornalista, invece, riduce il proprio campo d'azione al “possibile”: Omero «reincarnato in vesti degradate e comiche»¹⁵⁷, rinuncia al grande *epos* del romanzo e si limita a mettere insieme frammenti che compongano un racconto, una cronaca:

Fatti miei e pietra tombale, volevo dire, per quella specie di impegno, di cura, di preoccupazione mia, personale mica tanto, generica. E senza in giro, attori che non ci sono, e il disegno e l'idea, e la Grande Scacchiera di Merda e tutta l'ignobile baracca imperitura. Fatti miei. Portati, da me, sopportati, messi un pochino a posto, sistemati per un po'. Qualche barlume in banchi di incoscienza, nel cerchio alle mie spalle e qui davanti: il provvisorio, il mio! [OPE 156]

Ancora una volta, Tadini esprime la necessità di ridurre la mappa della conoscenza, di sintonizzarsi sulla dimensione del provvisorio, unica in cui sia ancora pensabile lavorare alla costruzione di un senso. *L'Opera* è sicuramente, come vuole Quintavalle¹⁵⁸, un

¹⁵⁶ Si tratta di quella stessa Tecnica che, in un testo più tardo, Tadini definisce come sostituto, per via di rimozione, di «quella pratica avventurosa, e dolorosa, che qui si è chiamata la “conoscenza”, come «sistema – puramente virtuale ma molto attivo e del tutto tranquillizzante – di micrometafisiche»; cfr. E. Tadini, *Commento a R.M. Rilke, Worpsswede: i postimpressionisti tedeschi e la pittura di paesaggio*, C. Gallone, Milano 1998, p. xvi.

¹⁵⁷ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 113.

¹⁵⁸ L'analisi puntuale che Quintavalle fa del romanzo è tutta orientata a svelare la sotterranea trama di riferimenti diretti al contesto culturale e artistico entro cui Tadini ha operato e contro cui rivolge la propria polemica. Il romanzo sarebbe «una parabola sul quotidiano dell'arte oggi» e alcuni passaggi vengono interpretati come esplicite e dirette prese di posizione di Tadini circa il contesto dell'arte contemporanea. La narrazione del giornalista viene così scandagliata alla ricerca di tutti i passaggi che possano essere interpretati come segnali di un «rifiuto della cultura che abbiamo individuato come Concettuale»; anche l'Arte povera viene poi inclusa nel quadro dell'indagine, perché diverse dichiarazioni del critico lasciano intuire vaghi riferimenti a quella poetica, ma soprattutto perché si possono trovare alcune “citazioni” vere e proprie, come quella relativa a una mostra di Jannis Kounellis (sottesa nella descrizione che viene fatta di un'esposizione intitolata *L'albero*). Il *pamphlet* di Tadini finirebbe, in definitiva, per veicolare la nozione che l'autore ha della pittura, – più che dell'arte – e cioè una pittura che sia «lavoro con gli antichi strumenti della

pamphlet contro le derive dell'arte concettuale, contro il suo «ottenebrato misticismo» – secondo una definizione coniata da Tadini a suo tempo per l'arte informale. Più di questo, però, *L'Opera* è la rappresentazione di un conflitto tra chi, in preda a un'ansia metafisica di totalità, pretende di poter accedere all'assoluto, di esaurire la rappresentazione del reale e chi riafferma la dignità di una narratività minima, capace tuttavia di restituire verità e senso alle cose. Quello che, tra i romanzi di Tadini, si dimostrerà il più postmodernista, per immaginario di riferimento e per tematiche elaborate, si conclude con un'affermazione del giornalista che, come una precisa ingiunzione, dichiara le preferenze ermeneutiche dell'autore e traccia la direzione per le opere successive: «Avrei raccontato...» [*OPE* 156].

tradizione, ma soprattutto [sia] consapevolezza del proprio fare»; cfr. A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, cit., pp. LXX-LXXVII.

3. *La lunga notte*

Le temps n'est rien, mais les souvenirs!
Louis Ferdinand Céline¹⁵⁹

Imputabile all'implicita parodia degli ambienti intellettuali del tempo oppure alla carenza di critici disposti a riconoscere al romanzo un valore letterario intrinseco, in ogni caso, la scarsa eco suscitata dalla pubblicazione dell'*Opera* finisce per confermare a Tadini il ruolo del professionista dell'arte capace di singolari *exploit* narrativi. Un ruolo di fatto ribadito, almeno a quest'altezza, da una certa elusività dell'autore nei confronti della discussione letteraria e dalla "pacatezza" della sua produzione narrativa, che non si accorda ai ritmi sempre più incalzanti della produzione editoriale. Così, i sette anni che trascorrono prima dell'uscita della *Lunga notte*, secondo romanzo della serie del giornalista miope, diventano ancora una volta l'occasione per segnalare l'eccezionalità della doppia vocazione di Tadini, ma al contempo per rimandare nuovamente la costruzione di una linea continua, di *longue durée*, nell'interpretazione della sua scrittura.

D'altra parte, il contesto culturale e letterario in cui s'inserisce si presenta particolarmente refrattario ai tentativi di cartografia e ordinamento critico. Gli anni Ottanta rappresentano infatti un decennio di transizione che, apertosi sulle trasformazioni a cui sopra si è fatto riferimento, si sviluppa in direzione di un definitivo rimescolamento della carte, espresso dall'indebolimento delle dinamiche collettive, a livello di poetica ma anche di proposta culturale (con l'esaurimento degli entusiasmi contro-culturali del '77 e con le ultime iniziative antologiche di Tondelli) – a conferma del fatto che «la letteratura italiana è fatta più di casi singolari che di gruppi o tendenze»¹⁶⁰ –, e da una conseguente parcellizzazione del panorama della produzione, dove i denominatori comuni sono sostituiti da semplici linee di tendenza¹⁶¹. Inoltre, i grandi scrittori che erano entrati nel nuovo decennio forti di esperienze maturate precedentemente, e capaci perciò di porsi come "ponte" tra nuove e vecchie consuetudini intellettuali, muoiono progressivamente: Elsa Morante e Italo Calvino nel 1985, Primo Levi nel 1987, Leonardo Sciascia nel 1989 e Alberto Moravia nel 1990. Esponenti di una generazione che era stata capace di fondare un'autorevole tradizione culturale, questi autori non vengono rimpiazzati nel loro ruolo di "maestri" dai

¹⁵⁹ L.F. Céline, *Normance. Féerie pour une autre fois II* (1954), citato in [TIV 29-30, Fig. 19].

¹⁶⁰ M. Belpoliti, *Due o tre cose che so di loro*, in *Classici di domani. Luoghi della narrativa italiana e straniera degli ultimi 30 anni*, a cura di A. Colasanti, Fahrenheit 451, Roma 1999, p. 15.

¹⁶¹ Cfr. L. Matt, *Narrativa in Modernità italiana*, cit., pp. 119-121.

rappresentanti della generazione successiva. Per motivi diversi e singolarmente specifici, scrittori come Alberto Arbasino, Luigi Malerba, Vincenzo Consolo o Giuseppe Pontiggia non assurgono al rango di nuovi *mâitre à penser*, come erano stati Calvino o Moravia per esempio, ma neanche a riferimento per nuove leve di narratori¹⁶². Una simile situazione, di cui sono complici anche le nuove generazioni, non così disponibili a rivolgere lo sguardo al recente passato italiano, si può spiegare anche, con «la convinzione diffusa della fine di un'epoca, il senso, doloroso o ilare, malinconico o liberatorio, di venire “dopo”»¹⁶³ che, come ha scritto Filippo La Porta, aleggia sulla comunità intellettuale di questi anni. «Il senso di una *cesura netta, definitiva, con il passato*» sembra così giustificare l'abbandono di vecchie pratiche culturali – anche per resistenze proprie del contesto economico-sociale –, e una decisa singolarizzazione dei percorsi letterari.

È così che la voce di Emilio Tadini – anagraficamente più vicino alla classe dei “maestri scomparsi”¹⁶⁴, ma giunto alla maturità letteraria insieme alla generazione dei “maestri mancati” – finisce per perdersi nella disordinata polifonia in cui si mescolano il ritorno alle forme tradizionali della narrazione romanzesca (Andrea De Carlo, Marco Lodoli), i residui di un impegno “generazionale” destinato a spegnersi (Pier Vittorio Tondelli, Claudio Piersanti), le nuove sperimentazioni formali e linguistiche (Gesualdo Bufalino, Vincenzo Consolo, Sebastiano Vassalli, Aldo Busi), le riprese comico-parodiche dei generi “bassi” (Umberto Eco, Stefano Benni), i tentativi di tradurre in letteratura i linguaggi e le esperienze marginali (Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni) e le prove orientate verso una concezione manieristicamente misurata della scrittura narrativa (Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi).

Nonostante ciò, *La lunga notte*, uscito nell'aprile 1987 nella «Scala» di Rizzoli (come a suo tempo *Le armi l'amore*), colpisce fortemente l'interesse dei critici, che vi dedicano numerosi e approfonditi articoli, e sembra affermare definitivamente la qualità di Tadini scrittore allo stesso rango di quella del pittore (al punto che il romanzo viene candidato alla finale del Premio Campiello, poi vinto dai *Fuochi del Basento* di Raffaele Nigro).

¹⁶² Come segnala giustamente Mario Barenghi, l'unica eccezione a questa tendenza potrebbe essere considerato il percorso di Gianni Celati, capace di ispirare quantomeno una vera e propria “scuola emiliana”; cfr. M. Barenghi, *Oltre il Novecento: appunti su un decennio di narrativa, 1988-1998*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 9-12.

¹⁶³ F. La Porta, *Specchi e messinscene. Nella narrativa italiana di fine secolo*, in «Linea d'ombra», n. 88, dicembre 1993, p. 59.

¹⁶⁴ Gabriele Pedullà indica, tra i motivi della scarsa fortuna di romanziere di Tadini «la concorrenza della più dotata generazione che si fosse vista in Italia da molto tempo (Tadini è del 1927), con narratori del calibro di Fenoglio, Calvino, Primo Levi, Volponi, Parise e D'Arrigo (per tacere di “minori” quali Sciascia e Meneghella)»; cfr. G. Pedullà, *Luce sulla «Lunga notte»*, in «Il Sole 24Ore», 4 luglio 2010, p. 28.

Se, infatti, a partire dalla fine degli anni Ottanta Tadini viene interpellato da giornalisti e critici in merito a discussioni interne al campo letterario, questo lo si deve anche all'interesse suscitato da questo libro, che, diversamente dal precedente, riesce, attraverso un sapiente intreccio tra romanzo storico ed espressionismo di stampo gaddiano-célinano, a intercettare alcune linee di tendenza del dibattito contemporaneo. Si potrebbe quasi dire che un ribaltamento di sorte arrida Tadini allo stesso modo in cui arride al protagonista del suo romanzo. Obbligato dall'avanzata tumultuosa della modernità tecnologica – il romanzo si apre sulla “rivoluzione” prodotta nella redazione del solito giornale milanese dall'arrivo del computer – a confrontarsi con nuovi strumenti e nuove mode («“Andavano” le cose, al giornale. Di moda, andavano di moda, una via l'altra. I comportamenti, andavano. Le idee – si fa per dire. Un andare continuo» [NOTT 22]), il giornalista decide di interrogare quel cervello elettronico – la «Grande Lavatrice» – come se fosse un archivio di situazioni, di “casi”, e anche un oroscopo. Gli sottopone la richiesta che qualsiasi cronista, come qualsiasi romanziere, vorrebbe vedere esaudita: «Una storia semplice, con una trama tale da interessare molta gente. Qualcosa che ci si aspetta, normale, e che allo stesso tempo ci sorprenda. Qualcosa che desideriamo per noi» [NOTT 37]. La risposta – «Soldi nascosti. Molti. Nascosti. Da trovare. Cercàti» [NOTT 37] –, abbinata a un colpo di fortuna, porterà il giornalista sulle tracce del misterioso tesoro della Wehrmacht e, di qui, a scoprire la storia di un gerarca fascista e della sua amante. Come era stato nell'*Opera*, il giornalista riesce ad avere uno *scoop*, che ne risolleverà le quotazioni all'interno del giornale. Con le dovute proporzioni (in particolare, senza l'approssimativa casualità degli eventi che capitano al giornalista), qualcosa di analogo succede anche a Tadini, che, senza inseguire le mode o gli argomenti “caldi” della discussione letteraria, riesce comunque a inserirsi con coerenza e originalità all'interno del panorama contemporaneo. Nello specifico, a motivare la fortuna della *Lunga notte* è, innanzitutto, il suo richiamo a quel genere storico che, dopo il successo mondiale del *Nome della rosa*, vede in Italia una vera e propria esplosione. Come ricorda il già citato studio di Ermanno Paccagnini, dopo un quindicennio di vita “sommersa”, il romanzo storico, grazie anche al “caso Eco”, si ripropone come luogo di convergenza per due movimenti: un «ritorno di interesse per la Storia», testimoniato dalle «ubriacature editoriali che portano alla conoscenza del pubblico la scuola delle “Annales”» e dalla diffusione di «testi storici ben scritti e proposti con gradevolezza stilistica»¹⁶⁵ (come la *Storia d'Italia* di Indro Montanelli) e, dopo la sostanziale “astinenza” degli anni tra il 1968 e il 1977, una

¹⁶⁵ E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, cit., p. 107.

«rinascita del narrare all'insegna del recupero del sano piacere di raccontare»¹⁶⁶, che si deve confrontare anche con i nuovi modelli di racconto a intreccio prodotti dalla televisione. Il primo modello di questa apertura a un romanzesco «nazionalpopolare e godibile»¹⁶⁷ a sfondo storico, prima ancora del successo echiano, è senz'altro *La storia* di Elsa Morante che, a metà del decennio precedente, anticipava già il movimento dominante degli anni a venire.

Sebbene in questa fase sia il Medioevo lo scenario più evocato dalla produzione romanzesca, con una forte propensione al *romance* o addirittura al *fantasy*, ad affermarsi in questi anni è, più in generale, un desiderio di ricostruire il passato, con le sue tensioni e le sue apparenti certezze, per interrogare il presente, pubblico e privato, facendo ricorso a «un tipo di racconto dalla struttura salda e pianamente logica, non di rado attento ad avvincere»¹⁶⁸. Allora, se questa è la tendenza dominante (o una delle tendenze dominanti) nella produzione narrativa italiana lungo il decennio degli Ottanta (Paccagnini include questa fase tra gli estremi del 1978 e del 1993), si può dire che il nuovo romanzo di Tadini vi si sintonizzi perfettamente.

Dopo l'esperimento dell'*Opera*, dove la propulsione narrativa dell'indagine giornalistica era interrotta da continue digressioni e infine risolta da una conclusione a forte tasso d'astrazione intellettualistica (comicamente intellettualistica), *La lunga notte* offre un racconto sostanzialmente lineare, e che pure non rinuncia ad alcuni caratteri tipici della scrittura di Tadini, come la continua tematizzazione del processo del raccontare o l'oscillazione costante tra diversi gradi della narrazione. Al contrario, la componente metariflessiva del racconto – tipica di quella «*historiographic metafiction*»¹⁶⁹ in cui, secondo Linda Hutcheon, si risolve il romanzo storico nella postmodernità – risulta innestata in maniera feconda sull'asse di una narritività sbrigliata, propria del romanzo come dei suoi personaggi. Infatti, l'impalcatura storico-memoriale dello spettacolare racconto di Sibilla di fronte al giornalista miope, accompagnato questa volta da un fotografo e da un vecchio folle «raccoltitore di documenti», offre al romanzo la base su cui operare un'oscillazione continua tra presente e passato, ma anche tra la memoria individuale di chi racconta e la memoria condivisa di chi, e da chi, ascolta. Tadini infatti conserva dall'*Opera* una forte propensione a mettere in scena la dinamica della narrazione *in praesentia*. Come ricorda

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 109.

¹⁶⁷ M. Belpoliti, *Due o tre cose che so di loro*, cit., p. 13.

¹⁶⁸ E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, cit., p. 119.

¹⁶⁹ Cfr. L. Hutcheon, «*The pastime of past time*». *Fiction, history, historiographic metafiction*, in *Postmodern Genre*, a cura di M. Perloff, University of Oklahoma Press, Norman 1989, pp. 54-74.

Mauro Bersani nella *Prefazione* alla seconda edizione del romanzo, «il giornalista grasso e molto miope che ascolta i monologhi torrentizi dei protagonisti» rappresenta una costante «stilistico-strutturale» della trilogia tadiniana (di cui fa parte anche *La tempesta*): dopo «il mefistofelico critico d'arte» e prima del «poveraccio che ha fatto della sua casa un tempio per anestetizzare i dolori familiari», è il turno della «compagna di un gerarca fascista che, ormai anziana, racconta la sua vita durante la veglia al cadavere del suo amato Comandante»¹⁷⁰. Quello che rappresenta un espediente strutturale della narrazione, si rivela in realtà, qui come negli altri due romanzi, soprattutto un tema e il veicolo di un'importante riflessione sulla potenza “creatrice” della voce, sulla persuasività della forma-racconto e sulla natura a un tempo visiva e verbale della memoria, sollecitata dalle parole e composta per immagini. Così, inoltre, si costituisce una dinamica polifonica che rende possibile, come si vedrà, quello che Bruno Pischetta ha definito un discorso «fusionista, in cui i piani si mescolano e i protagonisti sociali convergono»¹⁷¹ alla costruzione di un senso (o di un non senso). Tadini con *La lunga notte* realizza un romanzo storico che, pur facendo ricorso ancora a schemi compositivi e temi propri dell'immaginario postmoderno, recupera una funzione tradizionale, manzoniana, del genere, l'interrogazione del presente attraverso il passato, e non per dichiarare nostalgicamente la fine di un senso che il passato storicizzato sembra ancora testimoniare, ma piuttosto per offrire una versione “contraddittoria” della Storia e delle sue conseguenze nel presente, una versione cioè in cui la *vulgata* conviva con racconti minori normalmente abbandonati all'oblio. Il genere fornisce all'autore gli strumenti per una critica ideologica al racconto della Storia – in linea con una tendenza allo “smascheramento” che segna per intero il nuovo paradigma ermeneutico¹⁷² –, ma anche al senso comune fattosi *doxa*, così come era stato per lo schema dell'indagine nell'*Opera*, che permetteva di smascherare una serie di *topoi* della cultura militante contemporanea, e come sarà nella fiaba metropolitana della *Tempesta*, vero e proprio racconto di emarginazione umana e sociale. In tutti e tre i casi, la funzione di controcanto di cui si fa carico il romanzo può essere assunta solo nella dimensione polifonica, ovvero nel confronto dialogico tra voci e prospettive differenti, chiamate a comporre un panorama sfaccettato e difficilmente sintetizzabile.

¹⁷⁰ M. Bersani, *Prefazione*, in E. Tadini, *La lunga notte*, cit., p. v.

¹⁷¹ B. Pischetta, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 108.

¹⁷² Si veda, ad esempio, quanto scrive Emanuele Zinato a proposito della critica letteraria marxista, che, dopo il Sessantotto, avrebbe maturato un nuovo atteggiamento, coincidente con «il passaggio dalla storia *della* letteratura alla critica *alla* letteratura, condotta in nome della classe rivoluzionaria, e dello smascheramento dell'ideologia»; cfr. E. Zinato, *Editoria e Critica*, cit., p. 98.

3.1. Un racconto polifonico

La lunga notte mette in scena un confronto tra le voci di Sibilla e del giornalista che è, innanzitutto, e come già nell'*Opera*, il confronto tra due differenti tipologie discorsive, quella della cronaca e quella della Storia, seppur declinata in chiave personale. Dopo un *Prologo al cinema* in cui il narratore rievoca la propria giovanile passione per i film e soprattutto per l'ubriacante senso di rivelazione che quelle immagini lasciavano in lui, il romanzo si apre sul protagonista impegnato in una sorta di crisi d'identità professionale: prestatò alla "cultura" con suo grande disagio, nonostante siano passati ormai diversi anni dall'*exploit* raccontato nell'*Opera*, il cronista si trova improvvisamente a gestire una discreta celebrità, che gli vale continui inviti a parlare in qualità di "esperto" nelle occasioni più disparate, in convegni dai titoli improbabili («Che nomi! È la cronaca indicibile? La macchina da descrivere. Cronaca dello spazio...» [NOTT 33]). Tutto questo in concomitanza con la fine di un'epoca nella vita del giornale. Lungo pagine che recuperano il gusto del romanzo precedente per la messa in scena delle dinamiche del *milieu* giornalistico, il narratore racconta l'arrivo in redazione del computer, che mette fine a vecchie consuetudini di lavoro (le "discese" in archivio, con esse i dubbi e le incertezze della ricerca documentaria, interrotte forzatamente solo al momento dell'andata in stampa) e inaugura un nuovo ordine, fatto di esattezza e puntualità, seppur espresso in una lingua che risulta ancora incomprensibile. Alla ricerca di «un bel colpo giornalistico» [NOTT 34], che lo sottragga agli onori della celebrità e lo restituisca alle certezze della cronaca, il giornalista incappa in un messaggio sibillino, contenuto nella lettera di uno sconosciuto che sostiene di conoscere dov'è sepolto, «sulle rive del nostro bel lago di Como», il «patrimonio della Wehrmacht in Italia» [NOTT 39].

La *Prima parte* si chiude così su tale scoperta e la *Seconda* si apre con la partenza da Milano – una parodia dell'*Addio monti* manzoniano, e che può essere anche un «addio natura» o una «separazione dalla madre» [175ET 1]¹⁷³ – e l'inizio della ricerca. In macchina insieme al fotografo che dovrà documentare il ritrovamento, il giornalista passa attraverso la periferia milanese, invasa da prostitute di ogni genere e provenienza («Qualcuna, quasi nuda, altre in costumi di scena pesantissimi. [...] Venivano da tutte le parti, loro, le maschere vere d'Italia» [NOTT 47]), descritte ora come esercito di barbari

¹⁷³ Si tratta di una cartella contenente alcuni materiali preparatori al romanzo; in particolare vi si trovano, scritte a matita o penna, diverse riscritture del brano – inizialmente molto più lungo – del viaggio in macchina che porta il giornalista e il fotografo fuori da Milano, fino alla casa del vecchio collezionista (ma si trovano anche alcune pagine sulle tendenze in voga e sull'arrivo del computer nel giornale per cui lavora il narratore; pagine, queste, che nella redazione finale anticiperanno il brano del viaggio).

pronti a invadere Milano, ora come copie deformi delle grandi dive cinematografiche. La prima parte del viaggio termina con l'arrivo a casa dell'uomo che ha scritto al giornale: si tratta di un vecchio folle, che vive sommerso da montagne di carta scritta, documenti di tutto ciò che è trascorso, tracce dell'invisibile che la Storia, quella che passa dal centro ed evita la periferia, non registra¹⁷⁴. Fratello di altre figure della mitologia tadiniana, questo «archeologo» incarna il bisogno disperato di raccogliere e catalogare la realtà, affidandosi all'egualitarismo di un principio quantitativo che permetta di aggirare il problema del senso e dell'interpretazione: «Lei vorrà sapere come ho trovato il biglietto di cui le ho scritto. L'ho trovato nell'unico modo in cui si possa trovare qualcosa qui dentro. A caso!» [NOTT 68].

È la casualità allora – quella che ha portato il vecchio a trovare la mappa che indica nella casa di un ex-gerarca fascista il luogo del tesoro, ma anche quella che ha portato il giornalista a leggere la lettera del vecchio – a condurre i tre uomini di fronte alla villa del Comandante, uno dei tanti monumenti al piacere della villeggiatura della grande borghesia di fine Ottocento, che adesso, tra le nebbie del lago, non fa che ricordare la fine ingloriosa di quella grande rappresentazione («un palcoscenico abbandonato» [NOTT 78]). La *Terza parte* si apre così su una sorpresa – il Comandante, papabile depositario del segreto del tesoro, è da poco morto – e su una scena teatrale, quella dei preparativi per la fastosa cerimonia funebre in suo onore, ai quali presiede Sibilla, sua compagna, donna ancora fascinosa, che, fin dalla sua prima apparizione, dimostra una spiccata vocazione alla messa in scena («la vestaglia. Nera, di seta – con su draghi di Hong Kong ricamati a macchina, e fiori eccessivi, e macchie di colore» [NOTT 86], «una di quelle facce di donna da fumetto e cartone animato» [NOTT 87]). Convinta che il giornalista sia arrivato a raccogliere la sua testimonianza per celebrare le glorie del compagno defunto, Sibilla, fatti accomodare gli ospiti, comincia a recitare il suo spettacolo, che andrà avanti per tutta la notte: si tratta del «Poema del Comandante» [NOTT 91], l'unico “tesoro” che al giornalista sarà dato di riportare.

È questa *Quarta parte*, quantitativamente sproporzionata rispetto alle altre tre (275 pagine contro, rispettivamente, 30, 40 e 12) a contenere il vero centro del romanzo: Sibilla inizia a raccontare la propria storia personale, che presto si incrocia con quella del gerarca. Arrivata a Roma giovanissima con la speranza di diventare attrice, impiegata presso il negozio di una modista, Sibilla incrocia un giorno lo sguardo di

¹⁷⁴ Per come viene raccontato da Paolo Di Stefano, non molto diverso doveva apparire all'osservatore esterno lo studio di Emilio Tadini: «Lo stanzone bianco è aperto, ha pareti altissime, carte, libri, giornali sul pavimento, sulle poche sedie, sull'unica poltrona, sul lungo tavolo coperto di fogli, disegni, schizzi, abbozzi, appunti. Tre, quattro, cinque, dieci strati»; cfr. P. Di Stefano, *Capitan Tempesta*, cit., p. 100.

questo «Principe Nero», elegante e severo, che comincia a farle la corte. Troppo giovane e inesperta per potersi sottrarre al suo fascino, la ragazza cede alle lusinghe del Comandante, con il quale inizia un *ménage* silenzioso e ambiguo, turbato però dalla presenza, in veste d'inquietante *voyeuse*, della Dama, donna aristocratica sempre al fianco dell'uomo. L'irrompere della guerra, però, porta alla rottura del rapporto con la Dama e impone anche la prima vera prova alla squilibrata storia d'amore di Sibilla e il Comandante: richiamato a servizio nell'Africa settentrionale, nella compagnia dei meharisti, quest'ultimo parte, affidando la ragazza al suo Vice, compagno storico e uomo fidato. La storia della loro virile amicizia, l'arrivo dalla Romagna a Roma nella famosa marcia fascista e le prime avventure oltre confine, in Spagna e in Africa Orientale, fanno parte di una piccola epopea che s'intreccia momentaneamente a quella di Sibilla. La quale, nel frattempo, inizia una carriera di attrice destinata a scarsissime fortune. D'altra parte il tempo e lo spazio per lo spettacolo vanno sempre più riducendosi in una Roma assediata, su cui cominciano a cadere le bombe e in cui le truppe tedesche si aggirano minacciose. Così, quando il Comandante fa il suo ritorno dall'Africa, con una mano in meno – persa in un banale incidente – e tanti rancori in più, il clima da imminente guerra civile suggerisce come unica soluzione la partenza per un rocambolesco viaggio verso nord.

Nel racconto di Sibilla, scandito dalle pause per il caffè e dagli incisi del giornalista-narratore che dichiara un sempre più diretto coinvolgimento nella storia, prende corpo un intero cosmo fatto di figure ora spaventevoli e minacciose, ora meschine e patetiche – il grande attore, gli ufficiali tedeschi, gli scalagnati soldati dei «Servizi Speciali», il tonitruante poeta futurista –, che conferiscono all'epopea sua e del Comandante un carattere grottesco. Ed è così anche per il viaggio che porta i due protagonisti ad attraversare un'Italia stordita e spaventata dal passaggio degli eserciti e ad arrivare infine a Milano, immersa nella “lunga notte” della Repubblica sociale (e anche dell'oscuramento), meta di peregrinazioni disperate e palcoscenico dell'ultimo spettacolo di regime. Qua infatti il «poema» di Sibilla assume le tinte fosche di un macabro *vaudeville*: gli «sguardi umiliati della gente», i morti «distesi fra il marciapiede e la strada» [NOTT 203] fanno da ignorato sfondo all'ultima rappresentazione di un fascismo che nasconde l'imminente fine dietro serate danzanti e ricevimenti di gala (dove l'alta società s'incontra con i protagonisti dello spettacolo e gli ufficiali stranieri). L'esito sempre più scontato del conflitto e la paura di essere catturati porta il Comandante e Sibilla a stabilirsi in una villa sul lago, utile riparo rispetto alla città e anche comoda tappa, prima della Svizzera, per tutti i ministri e gli ufficiali in fuga

dall'Italia. Chiusosi in un insondabile silenzio e ridotto all'inerzia, il Comandante attende l'arrivo degli alleati e la propria condanna.

E proprio sul racconto della Milano liberata dagli alleati e invasa dal popolo festante, la narrazione di Sibilla si apre alle interferenze del giornalista, che dopo aver ritrovato i luoghi e i sentimenti della propria infanzia («Non ero forse io che uscivo per strada, e mi voltavo sentendo il cigolio straziante di un tram sui binari ghiacciati?» [NOTT 201]), recupera anche quella sensazione di partecipare alla Storia che nella primavera del 1945 si era dischiusa sulla città. I suoi ricordi prendono così il sopravvento su quelli di Sibilla e la narrazione si fa corale: l'accavallarsi tumultuoso dei giorni, trascorsi di corsa per le strade di una città che cominciava a ripopolarsi, culmina nell'indimenticabile scena della folla che invade piazzale Loreto per vedere i corpi esposti di Mussolini, Clara Petacci e degli altri gerarchi fascisti.

Con la fine della guerra, però, comincia anche il lungo epilogo della vicenda di Sibilla e del Comandante: l'ictus che riduce l'uomo all'immobilità, la visita dei partigiani che, per vendetta, umiliano la donna rasandole i capelli sono solo i primi e più tragici episodi di un lento decorso destinato a sfociare nel grottesco. Annichilito dalla potenza performativa del racconto di Sibilla, anche nel momento delle vicende più intime e dei fallimenti privati, il giornalista non rinuncia a rivendicare il proprio ruolo di co-autore: «Che ce l'avessi anch'io, la stoffa del narratore? Ecco perché, clandestino, salivo a bordo dei racconti altrui!» [NOTT 344]. La sua narrazione primaria si apre così, come «un locale pubblico», a ospitare le ultime tappe del «poema», che vedono il Comandante prima ricoverato in una clinica svizzera per la riabilitazione e poi, innamoratosi di un'infermiera, in fuga con questa a Basilea. Da parte sua, Sibilla, costretta a inventarsi qualcosa per sopravvivere, s'improvvisa prima ristoratrice e poi maga-indovina, riscuotendo un successo inatteso che finisce addirittura per sfuggire al suo controllo. Ad ogni modo, si tratta di una fine meschina per entrambi, che pure tornano a vivere insieme nella villa sul lago, dove il Comandante cerca di affrontare la sua ultima impresa: scrivere le proprie memorie. Lo sforzo, però, gli risulta impossibile; incapace di fare tesoro di tutte le esperienze accumulate nella propria vita, l'uomo affida il compito di ricordare e di raccontare a Sibilla, che in tutto il romanzo appare l'unica persona in grado di dare forma verbale alle storie. La vita dell'uomo finisce così, su un fallimento umano e su una caduta dalle scale che ribadisce ancora una volta la patetica sproporzione di chi aveva vissuto con ben altre ambizioni di gloria.

Il romanzo si chiude sul funerale, a cui accorrono tutti i «pezzi grossi» [NOTT 364] della superstite comunità di nostalgici fascisti. Il giornalista vi assiste attonito, ancora

frastornato da un racconto che l'ha coinvolto e toccato a un punto tale da arrivare a condividere i sentimenti e i pensieri di chi, gerarca fascista o connivente consorte, il tradizionale racconto della Storia collocherebbe dalla parte di quelli che non meritano alcun tipo di compassione: «Fatto sta che al punto giusto, alla fine, fra tutti quegli applausi, mi ero sentito crescere in bocca, come un ascesso, un “Bravo!” dal sapore disgustoso» [NOTT 366].

Proprio quest'aspetto viene sottolineato dallo stesso Emilio Tadini in un'intervista rilasciata a Patrizio Paganin per «l'Unità» il 9 aprile 1987, giorno dell'uscita della *Lunga notte*. Il romanzo si costruisce su una contrapposizione «giocata a vari livelli»:

Ecco, i grandi avvenimenti e la storia quotidiana, il linguaggio alto e il linguaggio basso, il tragico e il comico, sono tutti, credo, tentativi per tenere su la narrazione, per darle vita, perché questo io penso e vorrei che fosse la narrazione: un tentativo di ridare virtualità e capacità di contraddirsi a un passato che sembra rigido in quello che è successo, anche se ciò potrebbe parere paradossale, dato che il passato sembra la cosa più stabile, perché è lì, immobile, è successo così e non altrimenti¹⁷⁵.

La realtà infatti è incoerente e contraddittoria, continuamente oscillante tra comico e tragico, patetico e grottesco; e così appare anche la Storia. Per questo Tadini, a distanza di 24 anni da *Le armi l'amore*, torna al romanzo storico: come scrive Gianni Turchetta su «Linea d'ombra», Tadini «vuole riempire le lacune della storiografia, o, almeno, contestarne la presunzione, l'astratta univocità e l'improbabile teleologismo»¹⁷⁶. Un simile atteggiamento, che mostra equanimità «nei confronti dei morti e dei sopravvissuti»¹⁷⁷, potrebbe essere tacciato di “revisionismo”, come segnala Gabriele Pedullà recensendo la riedizione della *Lunga notte* nel 2010; tuttavia, a dissipare ogni dubbio, è proprio la postura etica e l'impostazione stilistica del romanzo, che attraverso una dominante tragicomica che implica la Storia, ma anche la quotidianità più banale, ristabilisce le distanze, senza annullare responsabilità e colpe, ma semplicemente estendendo l'affresco agli angoli solitamente lasciati in ombra.

Diversi sono i critici che si sforzano di leggere il romanzo in termini direttamente allegorici, cercando cioè di identificare i referenti precisi celati dalle figure inventate da

¹⁷⁵ E. Tadini in P. Paganin, *Il tesoro nascosto*, in «l'Unità», 9 aprile 1987, p. 12.

¹⁷⁶ G. Turchetta, *Gli occhiali di Tadini*, in «Linea d'ombra», a v, n. 19, luglio-agosto 1987, p. 118.

¹⁷⁷ G. Pedullà, *Luce sulla «Lunga notte»*, cit.

Tadini. A sollecitare maggiormente la curiosità e l'inventiva è naturalmente il Comandante, per il quale viene convocata un'intera rassegna di gerarchi fascisti. L'indagine più scrupolosa e dettagliata è di Giorgio Zampa, che riferisce sul «Giornale»:

L'aspetto, in complesso, è di Dino Alfieri al culmine della carriera: distinto, misurato, mediocre. L'oltranza, la violenza giovanili, la passione per la montura, il mal d'Africa sono di Balbo; la mano di legno guantata di nero, naturalmente, di Farinacci. L'erotismo di testa, l'inclinazione per le attrici di mezza tacca, appartengono a Pavolini; come la fedeltà al Regime avvenuto il crollo, la partecipazione alla Repubblica di Salò, l'atteggiamento nichilista. Con il Poeta che abitò, senescente, una villa sul lago, cupido anche lui di uniformi stravaganti, risoluto nell'esigere l'appellativo di Comandante, il soggetto di cui sarà tra poco questione nulla esibisce in comune, se non, involontaria, la teatrale esposizione funebre; ma forse di D'Annunzio è il naso che nel gelo della morte si erge vistoso tra nero e argento, indipendente dal resto¹⁷⁸.

E se lo stesso Tadini, intervistato da Giulio Nascimbeni per il «Corriere della sera», conferma alcune corrispondenze («è nato a Ravenna come Ettore Muti, ma non è Muti. Ha perso una mano come Farinacci, ma non è Farinacci»)¹⁷⁹, Claudio Savonuzzi, su «Tuttolibri-La Stampa», aggiunge altri suggestivi riferimenti, come «Victor Francen e Valentino da via Veneto, dannunziano e volgare allo stesso tempo», presi come modelli di una sorta di «Storia Illustrata». Per Sibilla, invece, affascinante figura a metà tra l'attrice fallita e la strega ammaliatrice, i nomi che vengono fatti sono «La Ferida, la Duranti, la Vera Roll del collaborazionista Nuto Navarrini, la poi contessa Calamari»¹⁸⁰. Gli stessi eventi che affiorano dal racconto di Sibilla, inoltre, hanno precisi riferimenti nella Storia nazionale. Lo rivela ancora una volta l'autore, ricordando lo spettacolo desolante e grottesco di una Milano già percossa dai venti di guerra eppure palcoscenico di una vivacità teatrale decisamente fuori dal tempo («Un contrasto che metteva i brividi»¹⁸¹). Lo sottolinea Cecilia Bello Minciocchi, che, recensendo l'edizione Einaudi del 2010 su «Alias-il manifesto», mette in stretta correlazione la consistenza allegorica

¹⁷⁸ G. Zampa, *La notte del comandante*, in «Il Giornale», 31 maggio 1987, p. 1.

¹⁷⁹ E. Tadini in G. Nascimbeni, *Cronaca di una brutta notte*, in «Corriere della sera», 12 aprile 1987, p. 18.

¹⁸⁰ C. Savonuzzi, *Il viaggio picaresco di Tadini pittore romantico*, in «Tuttolibri-La Stampa», n. 548, 11 aprile 1987, p. 5.

¹⁸¹ E. Tadini in G. Nascimbeni, *Cronaca di una brutta notte*, cit.

dei personaggi con la pregnanza storica degli avvenimenti e degli scenari di cui sono protagonisti:

Ma che loro siano figurine perfette della storia del ventennio, e che questa storia illumini con lampi lividi il presente è provato da due diverse, magistrali descrizioni: la desolazione del centro di Milano, triste di vetrine vuote e percorsa nei sotterranei da sparuti «milanesi-talpa» in fuga dai bombardamenti, e la desolazione anni ottanta di strade e superstrade intorno a Milano assediate da «cupe comparse, drammatizzate dall'effetto notte», donne accanto al fumo acre dei copertoni incendiati a mo' di insegna, donne che arrivano da tutte le parti...¹⁸²

D'altra parte, a sostenere l'impalcatura della ricostruzione storica è proprio la memoria biografica di Emilio Tadini, che si proietta alternativamente nelle vicende dei diversi personaggi del romanzo, ma che trova nel giornalista miope, come si vedrà nel dettaglio, il proprio *alter ego* narrativo («La figura del cronista è un'autocaricatura. Io mi sento così»¹⁸³).

Sempre a proposito della rappresentazione romanzesca della Storia, più di un commentatore, nel rilevare il ritorno di Tadini alla Storia e l'intersezione di piani narrativi e stilistici, ha avanzato un collegamento con il romanzo d'esordio: per Folco Portinari, che interviene su «Panorama», *Le armi l'amore*, recuperato nella memoria dopo essere stato «indecentemente sepolto nell'oceano cartaceo che ci sommerge», rappresenta chiaramente «la matrice stilistica della *Lunga notte*». Analoghe sono infatti «la tecnica di racconto» e «la scomposizione dei piani», che finiscono per costituire, alla narrazione, «una dimensione autonoma, letteraria»¹⁸⁴. Claudio Spadoni, sul «Resto del Carlino», avanza un'ipotesi interpretativa suggestiva e, come si vedrà, decisamente efficace, capace di tenere insieme le due vocazioni di Tadini, ma anche la sua riflessione estetica: il lavoro di decostruzione della linearità narrativa, vera costante della scrittura tadiniana, sarebbe una traduzione letteraria della figura allegorica dell'*Angelus novus* di Klee, per come era stata interpretata da Walter Benjamin e per come era stata ripresa dallo stesso Tadini – nel ciclo omonimo e nella pagina di autocommento che lo accompagnava. Se la condizione contemporanea è quella di chi è sopravvissuto alla tempesta della Storia, allora la narrazione dovrà riportare i caratteri di un simile sconvolgimento: ed ecco allora «una struttura narrativa che mette in crisi la logica dei

¹⁸² C. Bello Minciocchi, *Figurine e salme del ventennio*, in «Alias-il manifesto», 27 marzo 2010, p. 21.

¹⁸³ E. Tadini in C. Nicoletto, *Dalla tela alla pagina*, in «La Gazzetta di Mantova», 9 settembre 1987, pp. 18-19.

¹⁸⁴ F. Portinari, *La Lunga notte di Emilio Tadini*, in «Panorama», 1094, 12 aprile 1987, p. 24.

rapporti temporali, il preteso sviluppo rettilineo, consequenziale degli eventi». La scrittura riporta gli eventi e i particolari «come se tutto affiorasse su una superficie – ancora la pittura – nella quale le nozioni di tempo e di spazio si avviluppano e si intrigano vicendevolmente, si confondono»¹⁸⁵. Anche Giuliano Gramigna apre la propria recensione alla *Lunga notte* sul «Corriere della sera» rievocando quello che a suo parere è uno dei «pochi esempi legittimi, e autonomi, di sperimentalismo»¹⁸⁶ anni Sessanta, *Le armi l'amore*. Romanzo, quello, che «mandava al diavolo un cliché di romanzo: il romanzo storico», e romanzo, questo, che recupera quel cliché per sottoporlo alla potenza di una «vera forza generatrice»¹⁸⁷, il Racconto, istituto retorico al centro della *Lunga notte* (come la Scrittura era al centro del romanzo precedente). A creare continuità rispetto all'*Opera*, invece, oltre alla ricorrenza del protagonista narratore, è la struttura narrativa, ovvero quel «montaggio non a tappeto o ad arazzo ma a telescopio»¹⁸⁸, che fa sì che dentro la storia narrata dal cronista ci siano quelle di Sibilla, ma anche del Vice e del Comandante, e insieme a queste pure le digressioni e le divagazioni – come quella iniziale sull'arrivo del computer nel giornale, che per Mario Picchi, su «l'Espresso», non ha nulla a che fare con il resto del racconto e non fa che ritardare la partenza della storia («In quelle pagine iniziali il motore non carburava bene e non sappiamo dove la macchina ci porterà»¹⁸⁹). A proposito di questa scrittura composta e sfaccettata Gianni Turchetta parla di

un procedimento che era già nell'*Opera*, ma qui perfezionato e complicato, con possibilità di sviluppo a telescopio dei livelli di racconto (Tadini esplicitamente ricorda *Le mille e una notte*), per cui si hanno storie narrate da personaggi della storia narrata al narratore primo, e cioè racconti nel racconto nel racconto¹⁹⁰.

Per Enzo Golino, che su «la Repubblica» scrive una delle recensioni più attente ed esaustive al romanzo di Tadini, *La lunga notte* è «il suo libro più compiuto, più maturo», anche grazie al perfezionamento, rispetto all'*Opera*, della figura del giornalista, che qui diventa il vero centro della macchina romanzesca: addirittura, Golino gli attribuisce «il ruolo di un predestinato *deus ex machina* che alimenta l'abile e sofisticato ingranaggio narrativo, un canale di comunicazione per trasmettere le

¹⁸⁵ C. Spadoni, *L'affresco di Tadini: il pittore torna ai libri*, in «Il Resto del Carlino», 20 agosto 1987, p. 3

¹⁸⁶ G. Gramigna, *Condannati al racconto*, in «Corriere della Sera», 8 agosto 1987, p. 3.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ G. Zampa, *La notte del comandante*, cit.

¹⁸⁹ M. Picchi, *45 libro che parla!*, in «L'Espresso», n. 37, 20 settembre 1987, p. 193.

¹⁹⁰ G. Turchetta, *Gli occhiali di Tadini*, cit., p. 118.

avventure “eroiche” del comandante»¹⁹¹. Trasformato in un «congegno di amplificazione» [NOTT 325] delle storie e delle voci altrui, infatti, il giornalista può integrare la «memoria implacabile di Sibilla con le “amate digressioni” in prima persona, “varianti, svolgimenti e cose inventate di sana pianta, al volo” da lui medesimo»¹⁹², così che il racconto si compone come un «mosaico» le cui tessere hanno diverse provenienze. Su una simile struttura, costruita su quello che Bello Minciocchi chiama un «dialogo *per dolum*»¹⁹³, si compie quel «trionfo dell’oralità più sfrenata e di quell’arte della memoria» che per Golino sono i caratteri più forti del romanzo, che si connota come «corale», con il giornalista, Sibilla e il Comandante a recitare la parte di «una sorta di Sheherazade al cubo»¹⁹⁴.

Anche Gramigna individua nel montaggio di voci il carattere più interessante del romanzo, e in particolare concentra la propria attenzione su una «terza voce» che s’impone oltre «alla chiacchiera di Sibilla e al bordone del giornalista», la voce dell’io-bambino, «voce ferocemente infantile, che straccia tutto» e, rievocando la Milano della guerra, arriva a farsi voce della Storia. Da una simile considerazione, che coglie a pieno il nucleo riflessivo della *Lunga notte*, discende un interessante rilievo circa la poetica di Tadini, che per Gramigna sarebbe assimilabile alla «poetica dell’“hénaurme”, secondo Flaubert, dell’enorme, del fuori-norma, in senso ironico e grottesco, insomma di quel che va non appena “sopra le righe” ma di là dalle righe»¹⁹⁵. Una poetica che emergerebbe dalla semplice analisi dello stile adottato da Tadini, su cui più di un critico si sofferma.

Enzo Golino lo definisce «veloce, aggressivo, staffilante, parco di aggettivi per non rallentare l’azione», ma anche «non ignaro della dimensione cinematografica»¹⁹⁶, e convoca, in qualità di *patres*, «il meglio della Scapigliatura», filtrato attraverso Dossi, Gadda e Céline. Gli ultimi due, riconosciuti anche dallo stesso Tadini come maestri della commistione di alto e basso, di sublime e corrivo, vengono riproposti da tutti i commentatori che pure non mancano di sottolineare l’originalità della ripresa da parte dell’autore. Per quanto riguarda Céline, ad esempio, Savonuzzi paragona il viaggio del Comandante e Sibilla con «il tragicomico alla nordica delle barocche avventure del collaborazionista Louis-Ferdinand Céline, delle sue peregrinazioni tra le budella e

¹⁹¹ E. Golino, *Una notte con Sibilla*, in «la Repubblica», 15 maggio 1987, pp. 32-33.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ C. Bello Minciocchi, *Figurine e salme del ventennio*, cit.

¹⁹⁴ E. Golino, *Una notte con Sibilla*, cit.

¹⁹⁵ G. Gramigna, *Condannati al racconto*, cit.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

dentro al più molle del ventre del Terzo Reich in sfacelo»¹⁹⁷. Per Gadda, invece, Portinari richiama l'attenzione su «quell'invenzione irresistibile di scheletri e maschere tetramente, pateticamente, comicamente tragici»¹⁹⁸ di cui il campionario di personaggi tadiniani (il meharista, il mutilato, la diva, il poeta, il capocomico, l'infermiera) sono un riflesso, mentre Turchetta, che pure individua tutti gli espedienti «ch'erano già in Gadda, della retorica enfatica, dallo scialo dei puntini sospensivi alle scariche di esclamativi», ravvisa anche il riferimento alla Brianza e all'«*epos* della costruzione delle ville in campagna»¹⁹⁹. Originali modelli sono segnalati poi da Zampa, che ricordando l'attività di traduttore di Tadini, arriva a definire *La lunga notte* «una scommessa stendhaliana, un romanzo epocale di intrigo, di armi e di amori», e da Picchi che, parlando di una scrittura «in presa diretta», affianca a Céline anche Raymond Chandler, poiché entrambi «mordono sulla realtà e, anche quando vogliono fare i letterati, non lo sono mai»²⁰⁰. Tocca, invece, a Tadini ricordare il Faulkner convocato già ai tempi di *Le armi l'amore*, per segnalarne una confermata influenza come «modello di stile alto, biblico»²⁰¹.

Infine, se tutti i commentatori innestano il richiamo alla componente comica del romanzo sulla valutazione della sua dimensione fondamentale tragica («Eppur, s'alza, talora, tra le pieghe della parodia, il respiro profondo del tragico»²⁰²), solo Grazia Cherchi, che scrive sull'«Indice dei libri del mese», si azzarda a classificare senza dubbi *La lunga notte* tra i romanzi “da ridere”: la prosa di Tadini, caratterizzata da «un eccesso di globuli rossi» che la distingue dall'anemia imperante nel contesto contemporaneo, viene convogliata verso «momenti decisamente esilaranti», attraverso i quali «l'incontentabile, incontenibile Tadini» realizza la sua spietata critica «sull'Italia strangolata dal ridicolo e sugli italiani dediti a disperate insulsaggini»²⁰³.

3.2. Una storia fatta di ricordi

Come si è già detto, *La lunga notte* si presenta innanzitutto come un romanzo storico. Tuttavia, mentre negli stessi anni si susseguono rievocazioni più o meno fantasiose di vicende turpi o avventurose ambientate in luoghi lontani del passato, la cui distanza lavora come un filtro deformante, qui si assiste alla ricostruzione di un passato molto

¹⁹⁷ C. Savonuzzi, *Il viaggio picaresco di Tadini pittore romantico*, cit.

¹⁹⁸ F. Portinari, *La Lunga notte di Emilio Tadini*, cit.

¹⁹⁹ G. Turchetta, *Gli occhiali di Tadini*, cit., p. 118.

²⁰⁰ M. Picchi, *45 libro che parla!*, cit.

²⁰¹ E. Tadini in C. Nicoletto, *Dalla tela alla pagina*, cit.

²⁰² C. Spadoni, *L'affresco di Tadini: il pittore torna ai libri*, cit.

²⁰³ G. Cherchi, *Variazioni sul tema Voglia di divertirsi*, in «L'Indice dei libri del mese», luglio 1987.

vicino. Inoltre, cosa impossibile per i romanzi d'ambientazione medievale, biblica, ma anche ottocentesca, la narrazione si presenta caratterizzata da una forte istanza testimoniale, che viene suddivisa, o meglio raddoppiata, su due livelli: quello diretto, della narrazione dell'autore, e quello secondario, o indiretto, della narrazione dei personaggi romanzeschi (Sibilla e il giornalista). La sovrapposizione tra i due livelli emerge chiaramente dalle parole di Tadini a proposito dell'ideazione del romanzo, e indica fin da subito l'importanza riservata al vissuto e all'esperienza diretta nella ricostruzione storica. Nella già citata intervista di Cinzia Nicoletto, alla domanda sull'origine del romanzo e sul rapporto che in esso si instaura tra fantasia e realtà, egli risponde senza esitazione:

Il romanzo è nato da un ricordo. Era una mattina del '44, a piazzale Loreto era stato fatto un attentato a un camion tedesco. Ci fu una rappresaglia. Quindici prigionieri politici vennero fucilati. Sopra quei morti, appiccate al muro, c'erano alcune locandine che annunciavano spettacoli di operetta, allora molto in voga. Ecco, è quell'immagine, nei suoi contrasti, il motore del romanzo. Il personaggio del Comandante rievoca quei tempi drammatici, il fascismo; quello di Sibilla, l'attrice che racconta al cronista la vita del gerarca fascista, l'altra faccia di un'epoca²⁰⁴.

Si tratta di un'immagine più volte richiamata alla memoria da Tadini²⁰⁵, perché davanti a quei corpi esposti in piazzale Loreto il padre si era fermato e inginocchiato per pregare, rischiando di essere sanzionato dalle forze armate che sorvegliavano il macabro spettacolo. Un'immagine, questa, su cui la scrittura di Tadini lavora fin dai tempi delle prime poesie, a segnalare l'individuazione di un nodo irrisolto, di un lutto da elaborare per via di letture – senz'altro nelle pagine del romanzo aleggia l'ombra della Milano occupata e resistente di *Uomini e no* –, ma soprattutto di scrittura, sia essa quella distesa e analitica della prosa, o quella sintetica e densa della lirica. Nella *Distruzione della città*, ad esempio, poesia tra le prime di Tadini, i sentimenti dominanti sono il terrore e il senso d'impotenza e la città si trasfigura, «Milano è Troia, assediata e occupata, è luogo di lingue diverse che si urtano e si mescolano, è la spiaggia della fine del mito che sembra allontanarsi, appassire in un canto che muore nel buio dell'ora»²⁰⁶. Nel caso della *Lunga notte*, invece, l'immagine emerge attraverso un contrasto, quello tra la

²⁰⁴ C. Nicoletto, *Dalla tela alla pagina*, cit.

²⁰⁵ Cfr. E. Tadini in G. Cherchi, *La ragion comica*, cit., p. 107.

²⁰⁶ A. Modena, *Introduzione* a E. Tadini, *Poemetti e poesie*, cit., p. 12. Nel volume, la poesia è collocata ad apertura della sezione "Prime".

tragedia degli uomini uccisi e lo spietato esibizionismo di una società che pretende ancora di vivere nell'agio e continua a divertirsi. È anzi questo secondo elemento il nucleo originario del romanzo, tanto che l'episodio di piazzale Loreto non viene rievocato nel racconto di Sibilla, né nelle integrazioni del giornalista. Il mondo del teatro rappresenta uno dei centri tematici fin dal racconto della vita a Roma di Sibilla e del Comandante, ma assume un carattere nero e inquietante nella Milano della Repubblica sociale, dove la società benestante, compiacente con il nuovo regime nonostante una città in macerie (««Le macerie...» Di colpo, una parola molto usata» [NOTT 223]) e una popolazione disperata e stipata nei rifugi anti-bomba («i milanesi talpa» [NOTT 224]), non rinuncia alle proprie consuetudini, che anzi sembrano acquisire una serietà spropositata:

Si faceva moltissimo teatro, a quel tempo, a Milano. Sembra incredibile, vero? Gli spettacoli incominciavano presto, la sera, in modo che alle dieci tutti potessero essere a casa. E faceva freddo in teatro. [...] Ma era tutto esaurito ogni sera. La gente ci veniva di corsa, a teatro. Certi pieneni, alle operette! E la cosa strana è che non sembrava che cercassero in qualche modo di distrarsi. Neanche per sogno! Li vedevi attentissimi – addirittura come se gli costasse uno sforzo, come se fosse, per loro, una specie di dovere, sacrosanto [NOTT 208-209].

In una città lasciata al buio dall'oscuramento e da una nebbia fitta che avvolge ogni cosa («Nebbie così, non ce n'erano mai state. E poi, lampioni spenti, oscuramento...» [NOTT 204]), le uniche luci accese sono quelle dei riflettori che illuminano costumi lussuosi e sorrisi di scena: il pubblico segue attento, ora serio ora divertito, come se da quanto accade sul palco dipendesse la sua stessa sopravvivenza. Come intuisce il capocomico della compagnia di Sibilla, questo è un atteggiamento di proiezione proprio di chi cerca di esorcizzare le proprie paure: «Alla gente in platea, secondo lui, piaceva vedere sulla scena qualcuno che non soltanto aveva a che fare con una storia vera e propria, ma che era addirittura capace di farla arrivare, quella storia, fino alla fine» [NOTT 210]. Inoltre, il mondo di cui Sibilla e il capocomico fanno parte esercita su chi non vi partecipa un grande fascino, anche e soprattutto perché rappresenta una sorta di spaventosa e anormale continuità della quotidianità prebellica.

Era un mondo strano, insieme molto presente e incredibilmente lontano dalla mia vita quotidiana, ed esercitava su di me adolescente una grande suggestione. All'interno del costume dell'Italia fascista, tutto impostato sull'Italia proletaria, e

sul personaggio popolare, queste figure conservavano l'immagine di una certa élite, di personaggi eleganti, lussuosi, che vivevano nei grandi alberghi: era una contrapposizione curiosissima, Sibilla è venuta fuori da lì²⁰⁷.

La figura di Sibilla, allora, che pure, in quanto co-protagonista, ricopre un ruolo centrale e complesso nel romanzo, ha innanzitutto la funzione di fornire uno sguardo interno su quel mondo che occupa il centro della *Lunga notte*. E la sua stessa identità motiva tale funzione nel quadro dell'intera ricostruzione storica: «Il nome poi rimanda alla Madame Sosostri della *Terra desolata*, e mi affascinava la possibilità di far convivere un personaggio mitico, alto, e uno concreto come l'attrice italiana di quegli anni, di cinema, di teatro, e soprattutto di teatro leggero, di quel grande varietà che poi è andato avanti anche dopo la guerra»²⁰⁸. Sospesa tra mito e quotidianità, ma anche tra macro e micro-storia, Sibilla ha il compito di raccontare l'universale attraverso il particolare, trasformando la propria singolare esperienza in emblema di un'intera epoca. Sibilla è il frutto dell'idea che per ricostruire la Storia si debba far ricorso alle vicende individuali, alle storie, e non alle astrazioni e agli schemi interpretativi proposti dalle "Grandi Narrazioni". Così, per dirla ancora con le parole di Tadini, se «*La lunga notte*, è il tentativo di ricostruire quella mescolanza di storia e natura che è stato il fascismo, il modo in cui si sono vissuti quei vent'anni e in cui si è continuato a vivere per certi aspetti anche dopo», è inevitabile che «alla base di questo tentativo ci [siano] anche dei ricordi»²⁰⁹. Questo è l'approccio storico di Tadini, per il quale non c'è storia prima delle vite individuali, delle personali memorie di ciò che è stato vissuto.

Ad articolare il panorama, poi, interviene un'altra fonte di ricordi, oggetto a sua volta delle proiezioni memoriali e caratteriali dell'autore: il giornalista. Egli, che da un certo punto in poi della performance di Sibilla, rimane l'unico spettatore sveglio, rapito dalla potenza affabulatoria della donna, s'impadronisce a sua volta del racconto e lo interpola con il portato della propria esperienza. Inizialmente, infatti, quando il racconto riguarda ancora la vita di Sibilla e del Comandante a Roma, il cronista si limita a "perdersi" nella costruzione a scatole cinesi della narrazione e a intervenire passivamente, rielaborando quanto sentito nella propria testa: «interpretavo ogni cosa in un altro racconto, rubandole in silenzio le parole dalla bocca e i pensieri dalla testa, e cambiandoli ancora, lavorandomeli bene...» [NOTT 121]. Ma con l'approdo a Milano il suo ruolo, almeno

²⁰⁷ E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 73.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

rispetto al lettore del romanzo, si fa più attivo, perché viene sollecitata direttamente la sua esperienza:

D'altra parte... Anch'io, modestamente, ne sapevo, di cose, su quegli anni. Siamo sinceri, non potevo mica starmene lì a sentire lei che raccontava, senza minimamente intervenire – se non altro pensandoci e basta, senza neanche aprir bocca.... Certe cose, sapevo.... E altre cose venivano per conto loro, non chiamate... Figure poco chiare.... Avevo un bel cercare, io, di non farle entrare! Spingevano... Volevano entrare a tutti i costi! Io! Prendi me! [NOTT 201]

Appena sollecitata, la memoria rompe gli argini del racconto e s'intreccia con la narrazione principale condotta da Sibilla, non distanziandosene nettamente, ma integrandola, articolandola ulteriormente: «E c'era ancora qualche relazione, fra la sua storia e la mia? / Ma sì che c'era! Non è incredibile! E i tempi! Il ritmo, voglio dire, il ritmo degli incastri!» [NOTT 202].

Sibilla continua il proprio privato racconto: le vicissitudini della sua oscillante carriera teatrale, la vita in albergo e poi l'acquisto della villa sul lago di Como, i viaggi a Milano, i misteriosi impegni del Comandante, tra la polizia dei Servizi Speciali e le missioni in Svizzera, il progetto di partire per la Germania; sullo sfondo la città si trasforma, «Cambiavano, gli scorci. Viste diverse ogni volta. A martellate, l'urbanistica. Piani sregolatori! Disastri che neanche nella comiche del muto...» [NOTT 223], e anche i milanesi cambiano: «Li guardavo dai finestrini dell'auto che mi portava a teatro. Ogni giorno mi sembravano più pallidi e più spaventati. Da far paura! Era come se la città diventasse sempre più piccola, più stretta...» [NOTT 225]. Quando poi viene rievocato Mussolini, la sua «recita d'addio» al Teatro Lirico, il suo discorso sconclusionato, pietra tombale su un intero ventennio («uno spettacolo, era stato, in bianco e nero, proprio come nelle fotografie stampate sulla cattiva carta dei giornali» [NOTT 230-231]), la memoria del giornalista trova un punto di contatto («La conoscevo, io, la Villa del Duce!» [NOTT 232]) e si attiva nel racconto («E io, in quella villa? Una sera di domenica, una festa...» [NOTT 233]). Prima con alcune timide incursioni: «Che ascoltatore ipocrita! I miei ricordi, adesso, mi capitava sempre più spesso di mescolarli a quelli di Sibilla. E in più ci mettevo qualche altro ingrediente» [NOTT 234]; poi, finalmente, all'arrivo dell'aprile 1945, con l'inizio di un vero e proprio racconto nel racconto:

Lo sentivo anch'io, adesso, il caldo di quel sole sulla faccia. Forse era proprio questa, la cosa che stavo aspettando, spiando attraverso le lenti sempre più sporche dei miei occhiali quel branco di fantasmi evocati. Affondato in una poltrona, ubriaco di caffè, in piena notte, io stavo forse aspettando l'arrivo disordinato e irruente dei miei, di ricordi. Forse stavo aspettando il momento in cui sarei finalmente riuscito a tirar fuori dal fondo delle mie tasche quel famoso «Io c'ero!» che esalta – e che, oltre a tutto, serve a rassicurare chi ha qualche dubbio sulla propria effettiva presenza qui e adesso, nell'attualità, nel presente. Avevano incominciato a trasmettere, radio e televisione, dalla mia testa di bambino. Qualcosa – qualcuno – era rimasto lì, in quel tempo e in quel posto. E trasmetteva in diretta. Da Milano! Dal '45! [NOTT 261]

Le parole e la voce di Sibilla hanno risvegliato il ricordo nel giornalista che dall'«Io c'ero» ridestato trova conferma oltre che dell'esperienza vissuta, anche di quella che sta vivendo nel presente della narrazione primaria. È questo il potere del ricordo: dare consistenza al passato e, attraverso di esso, fornire un contorno anche al presente. L'identità instabile del giornalista, sempre subalterno ai discorsi altrui, trova in questa rimemorazione la forza di pronunciarsi direttamente, di prendere la parola in prima persona. Comincia così l'appassionato racconto della sua infanzia. La descrizione lugubre e desolante, grottesca e tragica che, magari anche involontariamente, si era definita nel discorso di Sibilla si ribalta, nello sguardo estasiato e vorace del giornalista-bambino, in una rappresentazione colorata e scintillante, ingenuamente felice. Complice l'atmosfera di imminente “liberazione” («Era proprio come se qualche sipario immenso fosse lì lì per alzarsi» [NOTT 262]), il dispiegamento di militari per la città o gli orrori visibili a ogni angolo non impediscono al bambino di correre da una parte all'altra spinto dalla necessità di vivere e vedere, di vivere vedendo: «È che la mia presenza era richiesta, richiestissima – non so bene da chi o da che cosa. Senza di me, tutto bloccato – gli eserciti ai bordi della pianura, gli aeroplani tra le nuvole, quelli che stavano dandosela a gambe, sulla porta di casa... Mi sembrava che i vestiti, di colpo, mi andassero stretti» [NOTT 262]. Quello stesso entusiasmo ritorna per innervare la sua rievocazione, che, per qualche pagina, prende il sopravvento sulla narrazione di Sibilla («Dovevo fare uno sforzo per non alzarmi in piedi e mettermi a gridare: “Basta! Parlo io adesso. Adesso vado avanti io!”» [NOTT 272]), che al contrario sembra aver rimosso molti particolari degli ultimi giorni del regime di Salò (tutto si risolve nella concitazione delle ultime direttive: «Dal “Sarebbe forse meglio...”, dal “Sarebbe opportuno...”,

erano arrivati, in un giorno o due, al “tagliare la corda!” al “Si salvi chi può!”» [NOTT 274]).

Si arriva così al vero culmine della ricostruzione: la folla rumorosa che improvvisamente invade le strade di Milano («Com’era possibile che tutto quel mare di gente si fosse alzato in così poco tempo?» [NOTT 277]), piazzale Loreto, ancora una volta, come macabro palcoscenico per l’esposizione di cadaveri, che sono questa volta quelli del Duce, la sua amante e gli altri gerarchi.

... arriva a piazzale Loreto, pieno di gente. E anche via Porpora, adesso, alle mie spalle, è piena di gente... Ancora piazzale Loreto... E li vedo, là in fondo. Appesi alle travi di ferro della tettoia sopra il distributore di benzina... Appesi per i piedi. Mussolini e gli altri. Ombre nere – fagotti che dondolavano... Vedo le corde...

Strisciavo lungo il muro e la gente. Continuavo a guardare – quel poco o niente di inferno che ormai potevo intravedere fra una testa e l’altra... Ma intanto andavo avanti, un passo dopo l’altro, faticosamente, schiacciato contro il muro. Manifesti rinsecchiti si squamavano contro la mia faccia.

Tutte le strade che portavano a Loreto erano piene di gente. Viale Abruzzi, corso Buenos Aires, via Andrea Doria, viale Brianza, viale Monza, via Padova, via Leoncavallo, via Porpora... Chi era nella piazza non poteva più andar via, costretto com’era da tutti quelli che continuavano a venire [NOTT 277-278].

Nel ricordo, l’entusiasmo si mischia alla paura davanti a una folla in preda all’istinto, a uno spaventoso bisogno di rivalsa. Ma più ancora del terrore, o forse proprio intrecciato con quel terrore, a riemergere con prepotenza dalla memoria è il senso della Storia – l’impressione che «il mondo, all’improvviso, aveva l’aria di tenersi tutto insieme» [NOTT 261] –, la consapevolezza di assistervi e parteciparvi, anche involontariamente. Sibilla poi, riprenderà il controllo, raccontando la visita della squadra partigiana alla villa (il taglio dei capelli come gesto di umiliazione estetica verso una donna che aveva fatto fortuna anche grazie alla propria bellezza) e le preoccupazioni per le condizioni del Comandante, che porteranno poi alla decisione di mandarlo a curarsi in Svizzera. Ma quello che è successo nelle pagine che hanno rievocato la liberazione è stato un fenomeno unico e in certo senso epico. Il passaggio della Storia, avvertito nei sensi prima ancora che nella coscienza di quei giorni, è tornato a far sentire la propria potenza proprio nel montaggio polifonico del racconto. Il carattere che più di tutti connota la storicità degli eventi, infatti, per Tadini non è tanto una memorabilità intrinseca ai fatti,

tragici o eroici che siano, ma è proprio la percezione di un soggetto che, da singolare e frammentato, si fa collettivo.

La memoria storica di quel tempo si costituisce, per Tadini, intorno a un repertorio fisso e sostanzialmente limitato di immagini, tutte legate a Milano, che ritornano nelle interviste, nelle poesie o, come in questo caso o nell'incompiuto **Francesco*²¹⁰, nei romanzi: prima, come ricordato, i cadaveri dei prigionieri politici esposti a piazzale Loreto («Credo fossero i primi morti che avessi mai visto»)²¹¹, i carri armati che passavano per le strade della città («mi affacciavo alla finestra e vedevo passare gli eserciti»)²¹², i tedeschi e i repubblicani agli angoli delle strade e la paura della gente («Si sapevano condannati e quindi potevano fare qualunque cosa»)²¹³, poi il ripristino dell'illuminazione dopo il lungo oscuramento («Mai nessun alba mi ha emozionato tanto»)²¹⁴, il sapore dei limoni, tornati in circolazione con il ristabilimento dei collegamenti tra nord e sud del paese («li abbiamo mangiati come fossero qualcosa di succulento. Da tempo non si erano più visti limoni a Milano»)²¹⁵, i cortili pieni di gente che balla («si davano balli, a Milano, nei cortili, le notti»)²¹⁶. Il perno di tutti quei ricordi, però, rimane la scena della città invasa dai milanesi desiderosi, bisognosi quasi di andare a vedere il corpo appeso del dittatore. A combinarsi con lo spavento e l'orrore che certe immagini possono provocare su un bambino, infatti, è l'euforia generalizzata, il senso di vicinanza delle persone: «Era una grande iniziazione per un adolescente! Le classi sociali per un po' di tempo sembravano essersi annullate nel sollievo generale nella fratellanza»²¹⁷. Più ancora, per ritornare al tessuto narrativo di quell'episodio, in quel movimento di folla Tadini percepì – e ricostruisce quindi nel romanzo – il senso di un agire e di un sentire collettivi:

in quelle condizioni senti per esempio che si determina un soggetto plurale: la gente dice “noi”, è strano. In condizioni di normalità, o di apparente normalità, c'è

²¹⁰ Come già ricordato, si tratta di «un romanzo di impronta fortemente autobiografica, un romanzo di formazione e di crescita, ambientato durante la seconda guerra mondiale a Milano, dove un giovane prende coscienza del sentire della collettività, della folla e del valore della città, che si rivela in tutta la sua silenziosa forza»; cfr. A. Modena, *A lunghi passi dentro la realtà*, cit., p. 154; ma anche Ead., *Le ali della libertà in una notte del '43*, in «Corriere della sera», 24 settembre 2004, a cui faceva seguito la riproduzione di un estratto: «*Vittime e carnefici: siamo tutti prigionieri*».

²¹¹ E. Tadini in G. Cherchi, *La ragion comica*, cit., p. 107.

²¹² E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 73.

²¹³ E. Tadini in A. Elkann, *Tadini. Milano liberata al ritmo del jazz*, cit.

²¹⁴ E. Tadini in F. Marcoaldi, *Ma grande, grande, grande non è diventata mai. Emilio Tadini racconta la “sua” Milano...*, in «la Repubblica», 22 agosto 1991, p. 33.

²¹⁵ E. Tadini in A. Elkann, *Tadini. Milano liberata al ritmo del jazz*, cit.

²¹⁶ E. Tadini, *Due vedute su Milano*, in «Linea d'ombra», 94, giugnon1994, p. 10.

²¹⁷ E. Tadini in A. Elkann, *Tadini. Milano liberata al ritmo del jazz*, cit.

la frantumazione dei soggetti individuali, ognuno va per conto suo; in quei momenti invece tu sentivi che era diverso, lo sentivi proprio, andavi sul tram e sentivi che tutti condividevano una certa sorte, una certa condizione, e quando raccontavi che avevi visto un tedesco che aveva buttato via la gente che faceva la fila, era uscito coi pacchi delle sigarette e se n'era andato, tutti ne parlavano, tutti erano coinvolti; e poi tutti erano coinvolti nella fame, nel freddo, nella paura, nella miseria. [...] Probabilmente queste comunanze sorgono nei movimenti rivoluzionari, nei grandi momenti di tensione, ma anche nei momenti di paura, di dolore, di amarezza, che poi sono molto brevi, purtroppo... no, "purtroppo" no! Non si può dire!²¹⁸

È la consapevolezza della nascita di questo soggetto plurale che dà corpo alla «sensazione che Milano fosse un teatro della grande storia»²¹⁹. E coerentemente, nel romanzo, questa fase storica prende corpo attraverso l'incrocio di due voci distinte eppure organicamente integrate a comporre un unico quadro, dove la sofferenza della gente e il disprezzo dei gerarchi possono convivere, a mostrare la due facce della stessa Storia. Se infatti, nella narrazione secondaria (o meglio terziaria) il soggetto collettivo, il "noi" che fa capolino è quello dei "Milanesi" che s'impone sui singoli "io", nella narrazione primaria, il soggetto plurale implicito è quello formato da Sibilla e dal giornalista, figure diverse per storia personale, ma anche per propensione al racconto.

Questo, appare, allora il modello contrapposto da Tadini alla Grande Narrazione storica; la Storia ritrova consistenza a partire dal racconto di un apparentemente banale *fait divers* (sia la storia del tesoro della Whermacht, sia la biografia stessa di Sibilla), dal quale per una concatenazione spontanea, si genera un insieme di *petits récits*, di vicende individuali che compongono un quadro sfaccettato e fecondamente incoerente. È qui che si innesta il confronto agonistico, davvero centrale nella poetica di Tadini, tra l'epistemologia intrinseca ai discorsi della storia e della cronaca, che trovano qui un'imprevista convergenza.

Come era stato nell'*Opera*, anche qui il giornalista narratore è innanzitutto il rappresentante di un discorso, quello della cronaca, che rivendica un rapporto privilegiato con i fatti. Un rapporto non sempre facile, soprattutto in un tempo in cui si susseguono le bordate contro la realtà e la sua consistenza da parte degli apologeti dell'interpretazione. Lo si vede nella spassosa parodia del dibattito dell'epoca che viene fatta attraverso la citazione di alcune delle conferenze a cui il giornalista viene chiamato

²¹⁸ E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 73.

²¹⁹ E. Tadini in F. Marcoaldi, *Ma grande, grande, grande non è diventata mai*, cit., p. 33.

a parlare: in una di queste, uno dei famigerati «francesi» – evidente rappresentante di quella *vague* decostruzionista che sarà poi sintetizzata nell’etichetta “French theory” – apre il proprio intervento con un apodittico: «Il faut d’abord que je vous dise que la chronique, elle, n’existe pas» [NOTT 30], che l’imperizia del traduttore intorpidito trasforma in «la cronaca esisterà», con conseguenti equivoci e discussioni, risolti dagli immancabili applausi (anche di chi «doveva parlare subito dopo – con il suo Elogio della cronaca in tasca» [NOTT 31]). Nonostante il mantra ossessivo che recita «i fatti non esistono, esistono parole, convenzioni» [NOTT 35], proprio a quelle convenzioni – irrevocabili – il giornalista vuole tornare, nella convinzione che solo nel fatto, quello che consente di fare «un bel colpo giornalistico» [NOTT 34], risieda la verità del tempo. E una simile convinzione viene esplicitata, per via negativa e ancora sotto le spoglie della parodia, in un intervento pronunciato da un relatore in un altro degli improbabili convegni, dedicato nello specifico a *Il giornalismo fra cronaca e storia*:

Quello stesso accadimento che il flusso della cronaca libera nella nostra coscienza spietata – letteralmente, spietata: sine pietate, irreligiosa, laica, quasi selvaggia – quello stesso accadimento, – recitavano voci in delirio fra le sartie, – la struttura della storiografia lo reprime nel lutto raggelato della memoria sistematica! [NOTT 29]

La cronaca, in queste ispirate parole, emerge come il luogo in cui la realtà si riduce ai nudi dati. Dall’altra parte, invece, si colloca il discorso della Storia, che di quei dati fa astrazione per inserirli in uno schema più ampio (la «memoria sistematica»), capace di includere tutto nella propria potenza interpretativa. Come scriveva Guido Morselli nel proprio diario, per gli storici «il fatto, l’accaduto, è sempre buono»²²⁰, perché viene inserito in una macchina interpretativa in cui «*tout comprendre* (delle cause) equivale a *tout justifier* (degli effetti, come che siano)»²²¹, nel rispetto di uno schema già dato e teleologicamente definito.

Anche se nel romanzo non si può individuare un personaggio che si faccia rappresentante di questo tipo di discorso – il racconto di Sibilla al contrario sembra volontariamente aggirare tutti i grandi snodi storici, alludendovi o “riducendoli” alla dimensione della propria privata esperienza –, esso risulta implicitamente sotteso a tutta la narrazione. E lo schema di base del romanzo sembrerebbe ridursi al tentativo di

²²⁰ G. Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano 1988, p. 378, 18 agosto 1972.

²²¹ *Ivi*, p. 379.

riaffermare l'importanza dei piccoli valori individuali, contro l'egemonia della Storia come racconto collettivo in cui si annullano le differenze e i particolari sono sacrificati a favore degli "universalisti". A confermare un simile orientamento interviene anche la figura dell'archeologo folle: egli incarna a pieno un'istanza antagonista rispetto all'egemonia storicista. La Storia è infatti quella che racconta ciò che accade nel "centro" dell'impero, mentre chi abita ai margini non vede altro che i riflessi «le ombre, per dire, proiettate sul televisore...» [NOTT 64], come in un aggiornamento del mito della caverna di Platone. Per reagire all'idea che ciò che non si vede non esiste, l'uomo decide di dedicare la sua vita a conservare tutte le testimonianze scritte di fatti minori e minimi della vita che trascorre, e che è trascorsa, "altrove": «C'è tutto un planetario, dove ci sembra che non ci sia proprio niente» [NOTT 64]. Il risultato è una specie di *merzbau* del banale e dell'eccentrico, del quotidiano impercettibile e dell'inutile, un'«opera omnium» fatta di tracce di ogni tipo, accomunate dal fatto di non rientrare negli schemi ordinati predisposti dal racconto storico. E la storia di Sibilla e del Comandante, anche se per un caso fortuito, prende origine proprio da una di queste tracce.

La lunga notte, però, non incarna il trionfo di un progetto archeologico. E lo dimostra proprio l'intreccio polifonico dei racconti all'interno della narrazione principale. Non si tratta di una somma algebrica di esperienze individuali, ma di una composizione corale, in cui le diverse voci, pur sempre distinte, si integrano a costituire un unico racconto. La Storia, abbassata al livello degli individui, ritrova la propria dimensione collettiva, che si esprime in una coralità analoga a quella ricordata dal Calvino nella *Prefazione* del 1964 alla riedizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, ma che rivela conseguenze diverse, poiché al «multicolore universo di storie» in cui si incarnava «la voce anonima dell'epoca»²²² di cui parlava Calvino si contrappone in Tadini un più violento contrasto tra esperienze e storie tra loro inconciliabili, al limite anche contraddittorie.

Il confronto tra Storia e cronaca non si risolve a favore né dell'una né dell'altra. La crisi dello storicismo, come modello egemone nella tradizione occidentale, viene accolta come una condizione di fatto: chi prende la parola per raccontare si trova tra le macerie della Storia, orfano dei grandi sistemi, ma anche incapace, come l'angelo di Benjamin, di recuperare nel passato le scintille che restituiscano al senso il presente o addirittura il

²²² «Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico»; cfr. I. Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, poi in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991, p. 1185.

futuro. Dall'altra parte, la cronaca, di cui pure viene accolta la predisposizione a "toccare" i fatti con mano, viene ben presto trascesa: la storia di Sibilla e del Comandante, infatti, non si presta al racconto giornalistico, alla sua immediatezza e sinteticità (al punto che il cronista non ne trarrà alcun pezzo: «Articoli? Quali articoli?» [NOTT 366]). Lo spunto iniziale, la ricerca del tesoro nazista, viene addirittura dimenticato, perché al suo posto ha preso corpo un altro tipo di storia, decisamente più interessante.

Si tratta infatti di una storia che rivive attraverso le esperienze individuali. La dimensione della testimonianza, del vissuto diretto – e anche autobiografico, come si è visto – appare a Tadini come l'unica in grado di smarcare il racconto della Storia da quella «storia pop» («*pop history*») ²²³ a cui, secondo Jameson, si riduce il romanzo storico in epoca di tardo capitalismo, ovvero la Storia come rappresentazione di idee e stereotipi del passato (quelli che ne consentono anche la fossilizzazione sotto la forma ammiccante del *vintage*). La testimonianza, inoltre, nonostante alcuni passaggi del testo – e alcune dichiarazioni dello stesso Tadini – possano far pensare il contrario, rappresenta anche un anticorpo fondamentale rispetto a quel sentimento nostalgico tipico della condizione postmoderna e della cosiddetta «logica spaziale del simulacro» ²²⁴. La nostalgia (o la "*nostalgia-déco*") è l'atteggiamento di chi guarda al passato come a un repertorio di immagini che, per il fatto di non essere più tangibili, sono fatte oggetto di un'acritica idealizzazione e di valorizzazione estetica. La nostalgia è la condizione "postuma" del rimpianto, di chi vive "dopo" un presente non più recuperabile, se non nella forma di un ricordo anestetizzato.

Nella *Lunga notte* lo schema dialogico e, per certi versi, agonistico su cui si costruisce la narrazione ha proprio la funzione di aggirare questo rischio. Il racconto a due voci, la rievocazione ispirata intrapresa da Sibilla e integrata dal giornalista, produce l'effetto opposto, poiché riesce ad attivare un contatto tra passato e presente, vivificando la consistenza dell'esperienza trascorsa, riproducendone sensazioni e ricordi come se fossero «in diretta» [NOTT 261]. Di più, la compresenza fisica dei due personaggi che si alternano nel racconto consente di riattivare quella «capacità di scambiare esperienze» ²²⁵ che Walter Benjamin aveva dichiarato scomparsa. Nello specifico, la vera narratrice è Sibilla, poiché «narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita –; e la trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia» ²²⁶; è

²²³ Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 42.

²²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 35.

²²⁵ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 247.

²²⁶ *Ivi*, p. 251.

nella sua voce che la narrazione «non si consuma, ma conserva la sua forza concentrata» che «può svilupparsi ancora dopo molto tempo»²²⁷, al punto che il cronista sente rivivere in sé momenti che sembravano sepolti nella memoria. La narrazione non è la trasmissione di un'informazione puntuale, né l'imposizione di un'esperienza privata a un ascoltatore che non l'ha vissuta, ma al contrario è racconto della «vita», condivisione di un vissuto capace di connettersi a quello di chi ascolta, che diventa così a sua volta partecipe del racconto; nel “dimenticarsi di sé” che la narrazione produce nell'ascoltatore («verso le tre di notte avevo pure il diritto di perdere per un momento la nozione del tempo e dello spazio e delle strutture, come si dice, narrativa» [NOTT 121]) quest'ultimo ritrova effettivamente se stesso («Io c'ero» [NOTT 261]).

Anche se il moto è a senso unico, poiché il giornalista, non parlando ad alta voce, non risponde in maniera simmetrica alla performance vocale di Sibilla, uno scambio avviene ugualmente e ha luogo proprio sulle pagine del romanzo. Così, durante una pausa imposta da Sibilla per preparare il caffè, egli può dire: «Io avevo voglia soltanto che il nostro racconto continuasse. Dico “nostro”, e lo so che sembra il colmo. Ma lo pensavo davvero. “Il nostro racconto!”. Ma, dopo tutto, non era nella mia testa che quel racconto si metteva in scena?» [NOTT 111]. La dimensione corale trasforma la Storia in “esperienza” ma, e non è meno importante, rende anche la Storia nuovamente raccontabile. Interrogato sul rapporto tra romanzo e nuovi, proliferanti mezzi audiovisivi e sulla capacità dell'uno e degli altri di riprodurre la realtà, presente e passata, Vincenzo Consolo sosteneva: «credo che il romanzo, quello che abbiamo inteso fin qui per romanzo, sia in crisi perché non riesce più ad affrontare i mostri della storia (spiazzato com'è dall'informazione e dall'accelerazione, dalle narrazioni mass-mediali), non riesce più a far tornare l'eroe a Itaca»²²⁸. E le ragioni sono da ricercare in due complementari propensioni: cercare ancora gli «assoluti» e tentare di parlare «in prima persona», ovvero qualcosa di simile alla contrapposizione tra universale e singolare insita nel confronto tra Storia e cronaca. *La lunga notte*, allora, propone di superare questa *impasse* attraverso una sorta di “elaborazione collettiva della storia” che parta proprio, però, dalla singolarità delle esperienze.

Forse non è un caso che, nella medesima occasione, Emilio Tadini rispondesse alla stessa domanda andando in direzione di quanto messo in scena nella *Lunga notte*

²²⁷ *Ivi*, p. 254.

²²⁸ V. Consolo, *Il regime dei proci*, in *E in Italia? Quattro domande a cinque narratori*, a cura di M. Barenghi e O. Pivetta, in «Linea d'ombra», 84, luglio-agosto 1993, p. 55.

(nonostante l'inchiesta esca nel 1993, a ridosso dell'uscita della *Tempesta*). Secondo lui, infatti, così si potrebbe motivare l'inaspettata vitalità del romanzo:

la forma romanzo, nonostante tutto, è vicina alla forma della narrazione che potremmo chiamare originaria, della narrazione orale. Sentiamo che possiamo ascoltarle, pronunciarle, le parole che vediamo scritte sulle pagine di un romanzo. E anche quando le pensiamo è quasi come se qualche voce ce le stesse recitando²²⁹.

Per Tadini – e con buona pace di Walter Benjamin – il romanzo porta in sé una predisposizione a quella corallità che era propria della narrazione originaria e che gli altri mezzi di rappresentazione e comunicazione non hanno. Se «al cinema, o alla televisione, le figure pesano», cioè sottraggono spazio alla visione, nel romanzo il testo si apre a un racconto “integrale”, esteso, individuale o collettivo. La sfida del romanzo contemporaneo è, allora, quella di sottrarsi ai minimalismi esangui e al falso ideale di una purezza linguistica, che non fanno che restringere l'orizzonte del racconto, per riaprirsi alla commistione, all'intreccio esplosivo che può produrre l'impiego, sempre più raro, di soggetti plurali, il «noi», il «loro». Per questa strada il romanzo, a dispetto della sua inaggirabile natura scritta, può provare a ricostruire un contatto con la narrazione e con il suo fondamento primario: «la parola pronunciata e ascoltata, la voce»²³⁰.

6.3. L'«estasi», tra visione e scrittura

È importante, a questo punto, sottolineare la prorompente disponibilità alla *mise en abîme* della *Lunga notte*, ovvero l'importanza che vi ha la componente metanarrativa. Emilio Tadini, infatti, sfruttando le potenzialità del nuovo romanzo storico per elaborare un nuovo modo di raccontare la Storia, ridefinisce anche i termini di «un insistente riflettere sulle forme e sui contenuti stessi del racconto»²³¹.

Come si è già visto, continue sono le digressioni, anche brevi, da parte del protagonista-narratore, che si sofferma sulla costruzione corale del racconto, sugli effetti che la recita di Sibilla esercita su di lui, sulle reazioni indotte da quella sorta di «estasi» [NOTT 222] che produce il racconto. Al di là dell'affiorare sporadico anche di una terminologia specifica, impiegata per mettere l'accento sui meccanismi di incastro tra le diverse narrazioni («Il narratore narrato...» [NOTT 201]) o sull'intercambiabilità dei ruoli

²²⁹ E. Tadini, *Il “noi”, il “loro”...*, in *E in Italia?*, cit., p. 57.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ B. Pischedda, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 110.

(«Anch'io narratore, personaggio...» [NOTT 222]), a prevalere è una serie di riferimenti a quella che si potrebbe chiamare la “potenza” del narrare, intesa nel senso di un'intensità narrativa immediatamente efficace su chi ascolta e assimila, ma anche nel senso di una potenzialità da trasformare in azione attraverso un'assunzione, sempre da parte dell'ascoltatore, di una nuova, conseguente capacità di racconto. Entro questi termini Tadini ripropone uno dei temi costanti della sua scrittura, ovvero il rapporto tra la realtà e i mezzi disponibili a fornirne una riproduzione fedele: la questione del racconto, infatti, porta implicita l'interrogazione sulla possibilità di restituire attraverso di esso la consistenza e in certo senso anche la “verità” degli avvenimenti trascorsi. Si è già visto in che modo il racconto collettivo di Sibilla e del giornalista riesca in questo sforzo; tuttavia è importante segnalare che il problema si pone in termini che prescindono dalla questione della Storia e che riguardano più direttamente la condizione dell'uomo di fronte al mondo, con i suoi sensi e le sue facoltà di elaborazione concettuale. E nella *Lunga notte*, più ancora di quanto era stato nell'*Opera*, al centro c'è la voce: in quanto strumento narrativo e facoltà sensibile essa viene posta in confronto sia con la scrittura, sia con gli altri sensi che dovrebbero contribuire alla percezione della realtà.

Come già era stato per il Carlo Pisacane di *Le armi l'amore* – intento a stendere una relazione sulla propria impresa – e per il cronista dell'*Opera* – con la sua idea di un romanzo “d'archivio” – anche qui la parola scritta si caratterizza per la sua natura difettiva rispetto al compito di “strutturazione del caos” a cui dovrebbe rispondere, e a cui, secondo l'imperante moda della «*textualization*», sembrava poter rispondere. Accade così nella vicenda del vecchio «archeologo» – ennesimo interprete di un'ossessione di riproduzione dell'esistente in scala naturale²³², alla maniera del *Pierre Ménard* di Borges –, i cui documenti rappresentano solo pallidamente, e secondo una prospettiva “sgheмба”, l'integralità delle storie escluse dalla Storia. Innanzitutto, la pretesa totalità di quell'archivio si presenta come ostacolo inaggirabile a qualsiasi catalogazione: «Forse è praticamente impossibile mettere ordine in questo profluvio» [NOTT 67]. Inoltre, proprio i principi di arbitrarietà e casualità rivendicati come infallibili metodi di ordinamento in quella «specie di magma» [NOTT 68] che è la realtà appaiono immediatamente nella loro inefficacia, e, soprattutto, nella loro inutilità: «Il suo dramma, detto in parole povere, era che non sapeva che cosa farsene» [NOTT 67].

²³² Si segnala soltanto che un'altra, complementare ossessione, quella del collezionare, assale a un certo punto del racconto il Comandante, che, con orgoglioso slancio di fronte alla sconfitta imminente e alla non improbabile morte, decide di raccogliere tutti gli oggetti che raffigurino proprio la morte; l'esito di questa mania prende immediatamente le forme del museo, «un museo sui generis» [NOTT 241].

Più interessanti sono invece altri due episodi, collocati agli estremi del romanzo, che propongono la questione problematica della «scrivibilità» della realtà e del suo dispiegarsi multiforme. Il secondo in ordine di comparsa nel romanzo vede il Comandante impegnato nel tentativo di scrivere le proprie memorie. Rientrato da Basilea, l'uomo, pur ancora fortemente debilitato dall'handicap fisico, sommerge Sibilla di racconti, che ricostruiscono tutta la vita trascorsa in Svizzera lontano da lei. Da qui, dall'entusiasmo un po' "artificiale" con cui decanta le proprie avventure (le «*Avventure di un grande paralitico*» [NOTT 350]), ma anche dal disgusto per ciò che è diventato il mondo durante la sua assenza («Le mie memorie! Ne ho, di cose, da dire! Le chiamerò *Vita di un italiano!*» [NOTT 352]) discende la decisione di affidare la propria vita alla scrittura. Inizia così un vero e proprio tormento. Da una parte, infatti, «tornavano, a maree, i ricordi più vecchi» [NOTT 353], la memoria si scalda e recupera quel che sembrava perso, anche se in maniera confusa; dall'altra, però, il libro, che avrebbe dovuto rimettere ordine, si rivela impossibile. Il Comandante sembra la vera vittima della tempesta della Storia, a cui quello che prima appariva coeso e ordinato ora si mostra frammentato e disperso:

Ma parlando e riparlando, a se stesso, di un passato che gli era sempre sembrato monolitico e intatto, si accorgeva, adesso, che era bucatò come una forma di groviera, quel passato, pieno di cunicoli, di caverne, di percorsi infiniti. Un labirinto, a guardarlo voltandosi indietro, da «Settimana enigmistica» – da settimana enigmatica [NOTT 258].

Ancora una volta, le difficoltà vengono dalla volontà di riportare "tutto", o almeno ciò che si considera il tutto («E se riuscirò a metterci dentro tutto quello che ho in testa...» [NOTT 354]): di fronte alla totalità qualsiasi limitazione appare arbitraria, opinabile («Da dove devo incominciare? E devo arrivare a Salò?» [NOTT 355]). La soluzione, ormai "classica" in Tadini, è quella della raccolta di appunti, foglietti che riportino singoli nomi, date, luoghi, parole-chiave che dovrebbero portare con sé intere storie e che invece rimangono inerti, («Forse si aspettava che agissero, quei nomi» [NOTT 355]), o addirittura indecifrabili. Solo Sibilla, con la sua capacità di dare forma alle storie, riesce a medicare questa impossibilità narrativa: ma lo può fare raccontando oralmente, non certo scrivendo. Quell'ordine che la scrittura non riusciva a dare, nelle parole pronunciate è come se si formasse "naturalmente": «"Detto da te, Sibilla, è un'altra cosa, - mi diceva. – Diventa tutto un po' meglio – ha più senso..."» [NOTT

357]. Dalla voce di Sibilla, inoltre, il Comandante ricava la certezza di essere vissuto, ma soprattutto l'impressione di continuare a vivere.

L'altro episodio è invece quello che occupa le primissime pagine del romanzo e che viene definito emblematicamente – con variante al *Prologo in teatro* del *Faust* goethiano – *Prologo al cinema*. Si tratta della rievocazione di un'altra estasi, condivisa dal protagonista bambino con lo stesso Tadini²³³ e provata di fronte alle figure proiettate del cinema. Si tratta di un carattere che era già stato anticipato in una breve digressione dell'*Opera*²³⁴ e che qui acquista una centralità, se non narrativa, quantomeno tematica. Il cinema si configura, naturalmente, come esperienza visiva:

Finché le lampade si spegnevano lentamente, e veniva il buio, e poi, nel buio, esplodeva quella luce. Ombre, portava lì, davanti a me, la luce – chissà da quali corpi e cose. Il mondo! Il mondo reso enorme e leggerissimo in figure, senza volume, senza spigoli. Soltanto un muro luminoso, in fondo allo stanzone oscuro delle visioni [NOTT 5-6].

Un formicolare febbrile di forme e figure sulla tela della sala di proiezione si compone, con *choc* inatteso, in un quadro chiaro, comprensibile: «E poi, bang! Era come se l'ostacolo, l'urto, si alzasse a cambiare di colpo quel brulicare informe in cose – in cose separate, da vedere, da distinguere, da riconoscere addirittura» [NOTT 6]. Se la luce che crea l'immagine sulla tela bianca rappresenta «il fulmine che governa ogni cosa» del *frammento 64* di Eraclito – come ricordava Tadini nel testo introduttivo all'*Occhio della pittura* –, allora l'occhio dell'uomo, *iuxta* la lezione di Merleau-Ponty, si dimostra capace, nel momento in cui viene sollecitato, di trasformare un fascio di luce e colori in figura²³⁵.

²³³ Rispondendo alla domanda di Gianni Turchetta sull'influenza dell'immaginario cinematografico nel *Prologo al cinema* e anche nella costruzione dei personaggi della *Lunga notte*, Tadini risponde: «Sì, c'è la suggestione autobiografica di certi pomeriggi in un cinema qui vicino, proprio sull'angolo di via Porpora. Ricordo quelle interminabili apparizioni di certe figure, e il tentativo di usare quei modelli non nel senso profondo del personaggio ma nel manifestarsi materiale, e minuscolo, di un gesto, di una posa. Da lì è venuta l'idea di trasformare questo mio passato in un *Prologo al cinema*, che servisse a determinare la genealogia di quell'io narrante così scassato»; cfr. E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 73.

²³⁴ «Il mio secondo scampo, dopo l'Archivio. (La mia rete clandestina). Il cinema: il rifugio. Allarme? Al cinema», e ancora «E intanto quelle altre scene in moto, di innamoramenti e sparatorie, continuavano a franare una dopo l'altra (una sospinta dall'altra, proprio spinta, da dietro) nel museo dove le immagini stan ferme. [...] E altro che, se restava, la distanza! Malgrado il buio – che sembra, al buio, che tutto sia vicinissimo, anzi, che tutto sia nello stesso posto...» [OPE 81 e 82].

²³⁵ Sono proprio questi gli argomenti al centro della riflessione contenuta nel testo di presentazione alla sua celebre tela *L'occhio della pittura*; vi si legge: «L'abbiamo visto, il mondo (tutte le cose) alla luce del fulmine. L'abbiamo sentito il tuonare di voci sopra la testa, noi, i perturbati-e-commossi nani nel buio di un cinema...», e ancora «A ogni aprirsi di palpebra, parte un fulmine (sparato!) sulle cose. Le trasforma in figure»; cfr. E. Tadini, *L'occhio della pittura*, in *Emilio Tadini*, Parma, cit., pp. 32-33.

Per Tadini si tratta di un'esperienza fondatrice, che nasce sulla sicurezza di un'accomodante superficialità («nessuna profondità in cui naufragare e andare a fondo per sempre» [NOTT 7]) ed educa lo sguardo alla visione del mondo e all'articolazione dell'identità:

Modelli, idee... Cose del genere. L'alfabeto delle pose, le sillabe dei gesti, le parole dei comportamenti – tutto quanto il discorso che soltanto gli occhi possono sentire. Perché doveva essere quella, la lingua con cui sarei forse riuscito ad articolare, prima o poi, quel famoso e usatissimo pronome, quell'io, io, io... [NOTT 9]

Nel buio della sala di proiezione, le figure in movimento sullo schermo si compongono in uno schema che acquista un senso, che sembra rivelare significati utili a comprendere la vita. Con l'entusiasmo di una simile scoperta il bambino torna casa, animato dal desiderio di lasciare una traccia scritta della fantastica esperienza vissuta con lo sguardo: «Scrivevo in fretta e furia, con la mia presuntuosa e disperata scritturaccia da adolescente, sul bordo di un giornale, su un foglio strappato a un quaderno di scuola» [NOTT 9]. Una simile speranza però è mal riposta, perché la scrittura fa difetto e non riesce a restituire, nel momento della rilettura, alcunché di quanto l'aveva animata e prodotta: «Ma quando, la mattina, mi svegliavo e me li trovavo subito davanti agli occhi... Che cosa diavolo volevano dire? Leggevo e non capivo. Geroglifici! Cosa? Coosa?» [NOTT 9-10].

Il gesto del giornalista bambino anticipa e doppia in qualche modo, quello del Comandante, che cercherà di affidare a sintetici appunti le improvvise intuizioni: come in quel caso, il tentativo di tradurre il ricordo in scrittura naufraga nel non senso, che coincide emblematicamente con l'oblio. A quel meccanismo difettoso, però, qua si aggiunge un filtro di non secondaria importanza, la vista, facoltà a cui il giornalista, secondo una spietata legge del contrappasso, rimarrà particolarmente sensibile, vista la sua fortissima miopia. Apparentemente, sembra non ci possa essere complementarietà tra l'organo deputato alla fruizione della realtà – l'occhio – e quello incaricato della sua riproduzione – la parola, scritta in questo caso. Come suggeriscono alcuni passaggi del testo («lì si arrendeva, il linguaggio – e rendeva l'onore delle armi al puro visibile. Ogni parola, è chiaro, sarebbe stata inadeguata» [NOTT 242]), il visibile e il dicibile sono insieme non perfettamente sovrapponibili.

Questo problema, del rapporto tra fruizione e riproduzione, tra percezione e rappresentazione – che aggiorna anche uno dei punti di tensione già espressi in *Le armi l'amore* – si complica poi nel momento in cui al difetto inaggrabile delle parole si affianca quello patologico degli occhi. Se quelle falliscono nel tentativo di dare un ordine al magma della realtà, questi, che normalmente riescono, ritagliando i contorni delle figure, a ricostruire schemi di rapporti, privati della possibilità di mettere a fuoco, diventano oggetto di un'equivalente frustrazione. Così, come segnala Bruno Pischetta, «il titanismo del narratore adolescente cede il campo a una “nebulosa di pensieri imbrantati”»²³⁶ che raddoppia il senso di spaesamento. Nonostante l'ausilio degli occhiali, la condizione “naturale” del narratore è infatti quella del non-vedente²³⁷ (alla quale talora ricorre anche maliziosamente, per trarne vantaggio)²³⁸. E una simile condizione, durante il racconto di Sibilla, viene in qualche modo confermata o raddoppiata dall'ambientazione notturna che, come scrive Casadei, rappresenta nella poetica di Tadini «il cronotopo che permette di cogliere gli aspetti più significativi del reale»²³⁹.

3.4. Lo spettacolo notturno di Sibilla

La notte, si noterà, è al centro di questo romanzo e del successivo, ma anche di numerose tele realizzate da Tadini in questi anni (*La fauna della notte* del 1986, *Il corridore notturno* del 1989, *Notturmo* e *La notte rossa* del 1990 *Inno alla notte* del 1991, *Insomnia night* del 1990, per dire solo di quelle che registrano il riferimento nel titolo): la notte infatti è il luogo del buio, del caos e dello scatenamento di forze primitive, ma soprattutto è il luogo in cui si perde la certezza dei confini²⁴⁰. Una sorta di notte artificiale, d'altra parte, è anche quella creata nelle sale di proiezione per dar modo alle immagini di stagliarsi nitidamente sulla tela bianca. Quello che accade nella villa sul lago, tra Sibilla e il proprio ascoltatore più interessato, è in qualche modo una variazione significativa di quello spettacolo: perché Sibilla recita, come se fosse su un palcoscenico, e le sue parole, pronunciate con enfasi teatrale, riescono a comporsi in immagini, a chiarire un disegno analogo a quelli che si componevano al cinema. È così

²³⁶ B. Pischetta, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 103.

²³⁷ A questo proposito, e per sottolineare la complementare funzione di testimone del narratore, Milena Manini evoca la figura mitica e letteraria del “cieco che vede”, recuperandola dalla tradizione archetipologica (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (1963), Dedalo, Bari 1972); cfr. M. Manini, *Tra relitti e zattere. Metafore, simboli e suggestioni prossemiche nell'opera di Emilio Tadini “La tempesta”*, LWS Lean Workspace, Ravenna 2012, p. 18.

²³⁸ È il caso dell'episodio dell'archeologo, che vorrebbe mostrare al giornalista tutto il proprio repertorio di documenti: «Mi ero messo a pulire gli occhiali. Così non lo vedevo. Era meno imbarazzante» [NOTT 63].

²³⁹ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 113.

²⁴⁰ Cfr. A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 212.

che occhio e parola entrano in un nuovo rapporto, che non è più quello di un antagonismo inaggirabile (l'immagine intraducibile), ma semmai di una collaborazione terapeutica (la parola che ricrea l'immagine).

È significativo che nelle pause metadiegetiche che costellano il racconto di Sibilla trovino spazio numerose considerazioni sulla forza della sua parola. I toni entusiastici con cui il narratore segnala il proprio coinvolgimento nel racconto arrivano non a caso a ricalcare quelli impiegati nel *Prologo* per descrivere l'effetto delle immagini cinematografiche sulla sua percezione del mondo: «Io guardavo Sibilla. Ora apre la bocca! Ora parla! Drogato!» [NOTT 223]. Prima ancora che venga intrapreso il lavoro di cooperazione narrativa, s'instaura tra i due (ed è forse proprio la premessa fondamentale di quella cooperazione) un rapporto che è di dipendenza l'uno dall'altra e che si giustifica proprio con la potenza immaginifica del racconto, che viene espressa dal narratore in maniera molto chiara:

Ma il racconto continuava a scaricare tonnellate di figure e di parole, e altre ne evocava, e altre ancora mi costringeva in qualche modo a immaginarle. E io, intossicato blandamente dal caffè, dal sonno fatto regredire a forza, vedevo, stravedevo... [NOTT 159]

La parola orale riesce a produrre la visione e a trasformare una «patologia dello sguardo» in «propedeutica al guardare»²⁴¹. Il racconto di Sibilla diventa il mezzo di un vero e proprio spettacolo fatto di immagini, perfettamente supportato dallo stile espressionista di Tadini (che sarà proprio anche delle sue scritture teatrali, modelli di un teatro di parola dalla forte componente immaginifica). Ed è proprio la natura recitata della narrazione a rendere possibile questa osmosi tra verbale e visivo. Sibilla «rappresenta l'oralità allo stato puro, quasi dotata di poteri ipnotici»²⁴², declinati nei termini di un'espressività teatrale che, pur fallita professionalmente, permane a caratterizzare la quotidianità dei gesti e dei discorsi. Alla teatralità grottesca degli spettacoli romani e milanesi di cui viene fatta parodia nel corso del racconto, infatti, se ne sostituisce progressivamente un'altra, che invece, pur mantenendo un alto grado di enfasi retorica, risulta infallibilmente persuasiva, esercitando una fortissima soggezione negli astanti, sprofondati nelle poltroncine come a teatro.

²⁴¹ B. Pischetta, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 102.

²⁴² E. Golino, *Una notte con Sibilla*, cit., p. 33.

Fin dall'*incipit*, Sibilla si cala nel personaggio di se stessa. Da quell'«Io voglio morire. Morire» con cui dà avvio al Poema del Comandante e che non è «niente di tragico», ma solo «una giaculatoria» [NOTT 91], Sibilla dispiega tutte le proprie tecniche recitative – oltre che un puntuale costume di scena, «la sua vestaglia, enfatica» [NOTT 214] – nel proprio monologo, clandestinamente “corrisposto” dal giornalista: le basta «qualche piccolo gesto» o «qualche piccola smorfia rapidissima» per mettere in scena i personaggi, sa modulare il tono della propria voce per segnalare l'ingresso nella dimensione immaginativa aperta dal racconto («Cambiava sì, la voce di Sibilla, quando lei riprendeva a raccontare» [NOTT 123]) e padroneggia lo spazio della recita, muovendosi con attenzione («Adesso si era alzata. Era andata in mezzo al salone. Se non proprio la scena madre, qualcosa del genere» [NOTT 279]), calibrando gli spostamenti in relazione all'intensità che l'interpretazione deve raggiungere («Di colpo, si era messa a recitare. “Quella poorta...” Vecchio stile, ma con una certa efficacia» [NOTT 279]). Quanto Sibilla appariva incapace di far propria la professione di attrice al tempo della guerra, a Roma o a Milano – una «completa rovina» l'aveva definita il “grande attore” romano prendendola sotto la propria ala protettiva, ribadendo poi ironicamente: «Quando un disastro simile, così perfetto nei minimi particolari, fa la sua comparsa su un palcoscenico, è un gran giorno, per tutto il teatro» [NOTT 143] –, tanto appare pienamente padrona delle tecniche recitative nel momento in cui dalla propria performance sembra dipendere la sopravvivenza della sua storia e di quella del Comandante.

D'altra parte, predisposta come una scenografia teatrale appare tutta la villa in cui Sibilla svolge il proprio spettacolo, dai drappeggi funebri che la addobbano all'esterno agli ambienti interni che la donna fa visitare ai propri ospiti nel corso della notte – complice anche una certa fedeltà nostalgica alla teatralità di regime: c'è la stanza in cui giace la salma del Comandante, decorata da «un santuario di candele» [NOTT 214] disposte intorno al catafalco «enorme, ingualdrappato», all'interno del quale il cadavere viene «esposto, in puro pannello fiammeggiante», abbigliato come «un monaco in alta uniforme» [NOTT 215] e ci sono i sotterranei, dove vengono esposti come in un museo gli oggetti mortuari collezionati dal Comandante, vero e proprio trionfo del *Kitsch*, dell'assurdo («l'immaginabile, c'era, e l'inimmaginabile. Più il mostruoso dell'inimmaginabile» [NOTT 242]) e dell'osceno (il «reparto delle fantasticherie defecatorie» [NOTT 243]). Come conferma anche la scena del funerale su cui si conclude il romanzo – con gli «stendardi nero argento» che sventolano «fiammeggiando», la processione di corone di fiori mostrate a Sibilla che, «vestita di

nero, velata – la bocca dipinta» accoglie gli invitati che «recitavano con enfasi la parte dell'affetto, del dolore contenuto» [NOTT 363] –, tutto quanto intorno ai personaggi sembra essere parte di un grande spettacolo, di cui Sibilla è a un tempo regista che orchestra sapientemente le entrate e le uscite di scena, e mattatrice, capace di lunghissimi monologhi, di pause enfatiche e di “scene madri”.

Questo spettacolo, tuttavia, non ha per Tadini la funzione di richiamare la tradizionale metafora barocca del “gran teatro del mondo”, della vita come recita e delle identità celate dietro una maschera di scena. In effetti, la figura della maschera ricorre nelle tele degli anni Ottanta e Novanta, come ricorda Quintavalle: essa però non sta a significare l'idea di una realtà mistificata o manipolata attraverso una finzione non dichiarata, ma al contrario indica «la funzione narrativa di ogni immagine entro un contesto»²⁴³ fatto di altre immagini. La maschera è lo strumento necessario a dare alla vita e alla realtà la forma di storia, e quindi a dare loro un senso. La disposizione alla recita da parte di Sibilla, per artificiosa che possa sembrare, trova origine in un moto spontaneo, naturale e vitalistico, poiché dalla capacità di trasformare la sua vicenda in «poema» dipende il significato stesso della sua esistenza. All'Omero degradato che era il giornalista narratore nell'*Opera* si sostituisce qui un'altra figura del mito, quella di Shehrazade. In quella che viene definita, non casualmente, «la millesima notte» [NOTT 234], Sibilla dà vita allo spettacolo di una narrazione dalla quale dipende il senso della propria storia ma, insieme a questa, della Storia che si costruisce progressivamente grazie alla collaborazione di chi assiste e ascolta. Ed è proprio la natura orale e recitata di questo racconto che permette di trasmetterne il senso e la verità, chiamando in causa chi ascolta, proiettandolo all'interno di una scena e invitandolo a partecipare alla costruzione di una narrazione che si fa così collettiva.

Walter Benjamin riconosceva tra i responsabili del declino della narrazione, intesa come condivisione di un'esperienza attraverso un racconto *in praesentia*, la nascita del romanzo e, in particolare, «il suo riferimento strettissimo al libro»²⁴⁴. Si tratta di una contrapposizione tra scrittura e oralità che, in qualche modo, trova nella *Lunga notte* una nuova soluzione: il principio fabulatorio – nel senso celatiano del termine –, che consente la conservazione, la trasmissione e la condivisione dell'esperienza individuale, vive soltanto nella dimensione “fisica” della parola pronunciata e messa in scena, che raddoppia così nel corpo e nella voce il senso veicolato dalle frasi. D'altra parte, come

²⁴³ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini pittore di storia*, in *Emilio Tadini 1985 - 1997: i profughi, i filosofi, la città, la notte*, Skira, Milano 2012, p. 21.

²⁴⁴ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 251.

scriveva Lyotard, se il narrare, oltre che forma di trasmissione del sapere, è anche origine del «rapporto sociale», le ragioni sono da individuare non «esclusivamente nella significazione dei racconti che narra, ma anche nell'atto stesso della loro recitazione»²⁴⁵. La costruzione del senso di una storia, o della Storia, deve passare necessariamente attraverso la riscoperta della funzione archetipica del narrare, di quella collaborazione tra parola e “gesto” che gli studi di Paul Zumthor hanno riconosciuto centrale nell'esperienza del racconto²⁴⁶.

È in questo senso che va inteso il termine di “narratività” applicato alla scrittura di Tadini, che schiva i rischi insiti nel ricorso alla dimensione metanarrativa – tipica dell'orizzonte postmoderno – orientandola in direzione di una riscoperta della funzione originaria del raccontare. Il progetto della *Lunga notte* non consiste, infatti, come vorrebbe Pischedda, nell'illustrare «la Fine di un intero tragitto storico, l'esito di un ciclo a carattere quantomeno secolare»²⁴⁷, ma semmai in un'esplorazione dei margini di possibilità che al narrare, in quanto forma del racconto della Storia, ancora possono essere riconosciuti. Nonostante il momento di entusiastica collaborazione narrativa si esaurisca con la scena catartica della Milano liberata, «la notte luminosa dell'immaginazione» [NOTT 123] prodotta dal racconto di Sibilla si prolunga fino alla conclusione della sua recita, e anche oltre. Nel finale, il protagonista, «subissato» di racconti e di parole, decide di togliersi gli occhiali. Un personaggio calviniano anch'esso miope come il giornalista di Tadini, rientrando nel paese natale, da cui mancava dai tempi in cui ancora non portava gli occhiali, decide di toglierseli per rendersi riconoscibile alla gente, a costo di non riuscire a riconoscere chi lo incrocia per strada. L'*impasse* tra il “riconoscere senza essere riconosciuto” e l’“essere riconosciuto senza riconoscere”, tuttavia, non viene risolto e il personaggio sconsigliato decide di ripartire²⁴⁸; anni dopo, Palomar, con la sua infallibilità visivo-percettiva, sarebbe arrivato a ristabilire le gerarchie della conoscenza sensibile. Nel romanzo di Tadini, invece, l'alternativa non si pone, e anzi, se togliendosi gli occhiali l'uomo si abbandona al «vuoto subacqueo fatto di ombre» [NOTT 350] in cui la grande sala intorno si trasforma immediatamente, così facendo egli si affida completamente alla voce di Sibilla, che «si era fatta ancora più alta» [NOTT 350], e capace per questo di curare il suo smarrimento. È un gesto emblematico, quello del giornalista, perché indica una

²⁴⁵ J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 44.

²⁴⁶ Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (1983), il Mulino, Bologna 1984, pp. 241-258.

²⁴⁷ B. Pischedda, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 108.

²⁴⁸ Il riferimento è al protagonista dell'*Avventura di un miope* (1958), contenuto nella raccolta *Gli amori difficili* (1970).

sorta di momentanea abdicazione alla sua capacità di controllo dei fatti e della realtà intorno, ma che in definitiva non coincide con una rinuncia a conoscere, perché cede il proprio privilegio al potere affabulatorio della donna («Come se, tolto il video, avessi schiacciato il telecomando dell'audio proprio al massimo» [NOTT 350]).

Questa condizione si ripropone, in maniera forzata e non più voluta, nel finale del romanzo, che replica quello dell'*Opera*. Come là il giornalista aveva dovuto consegnare gli occhiali al critico, che era poi fuggito lasciandolo ad annaspere tra i mobili dello studio trasformati in oscure figure, così qui il protagonista, in un momento di concitazione del funerale, perde maldestramente gli occhiali che vengono calpestati e ridotti in mille pezzi: ancora una volta la visione è impedita. Tuttavia, come scrive Turchetta, l'uomo «ha già visto»²⁴⁹: il comico contrappasso più che come punizione, deve valere come simbolo di una facoltà riconquistata, quella della parola nuovamente capace di eguagliare la pienezza percettiva e rappresentativa dello sguardo. In questo consiste la vera magia di Sibilla, i cui poteri superano anche il livello strettamente narrativo del testo, andando a giustificare, con un'astrazione forse non indebita, la scelta compiuta da Tadini con il ritorno alla scrittura. La voce di Sibilla, tradotta dalla narrazione del protagonista, infatti, mostra che la parola narrativa gode ancora di un decisivo margine d'azione per farsi veicolo di esperienza e di conoscenza, e per eguagliare, quantomeno, quelle facoltà del vedere sempre privilegiate da Tadini. Se, infatti, con l'Aristotele della *Metafisica* si può dire che «il senso della vista, più di tutti gli altri sensi, ci fa conoscere e porta alla luce molte differenze fra le cose»²⁵⁰ – e l'episodio del *Prologo al cinema* non fa che confermare un simile assunto –, non si può negare che con *La lunga notte* Tadini recuperi alla scrittura e alla narrazione un'analoga funzione ermeneutica, non distinta, come nel caso della vista, da una forte componente estetica²⁵¹.

Una simile riscoperta, come si vedrà, si fonda oltre che su un'accentuazione tematico-narrativa del potere affabulatorio della storia recitata, anche su un lavoro eseguito al livello del tessuto stilistico-espressivo della scrittura. Con l'ultimo romanzo della trilogia del giornalista miope le potenzialità di una parola polifonica “in presa diretta” vengono ulteriormente evidenziate e portate a convergenza su un modello estremo di personaggio che fa della propria storia l'unica forma di salvezza.

²⁴⁹ G. Turchetta, *Gli occhiali di Tadini*, cit., p. 119.

²⁵⁰ E. Tadini, *I sensi, il senso*, in *Tadini*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1995, p. 21.

²⁵¹ «Il guardare, in sé, come il più grande tra i piaceri»; cfr. *Ibidem*.

4. *La tempesta*

*Si tenga alla realtà. Vedrà che basta. E ne avanza
– ne avanza sempre un po'.*
Prospero²⁵²

*La tempesta*²⁵³, uscito nel marzo 1993 nella collana dei “Supercoralli” di Einaudi, si caratterizza come un vero e proprio “romanzo di voci”. L’architettura narrativa a tre livelli e la costruzione di un effettivo dialogo tra i diversi personaggi, secondo un modulo di evidente origine teatrale, rendono il romanzo il più riuscito della “trilogia del giornalista miope”, quello, come ha scritto Mauro Bersani, in cui «Tadini ha creato il suo modulo di scrittura più esasperato, potente e innovativo»²⁵⁴. Proprio la composizione polifonica su cui si regge il coefficiente drammatico della narrazione – contrariamente a quanto sostenuto da Mario Barenghi, secondo il quale il «potenziale scenico» è tutto centrato «nella prosopopea della voce narrante»²⁵⁵ – ha indotto la regista André Ruth Shammah a curare una riduzione teatrale del romanzo, realizzata con l’aiuto dello stesso Tadini e andata in scena al teatro Parenti di Milano a soli sei mesi dalla pubblicazione²⁵⁶: una *mise en scène*, peraltro, caratterizzata da un «allestimento “povero”»²⁵⁷, che lascia tutto lo spazio all’evidenza della parola recitata. L’esito teatrale arriva così a certificare il punto di arrivo e la definitiva maturazione di uno stile volto a riprodurre sulla pagina le dinamiche verbali e prossemiche dell’oralità più spontanea, senza derogare però a una notevole tensione narrativa che, lungi dal subordinarsi alle necessità didascaliche del testo, struttura una vera e propria rappresentazione allegorica. La vicenda di Prospero, originale figura di «esule volontario»²⁵⁸, che rifiuta l’ingiunzione di sfratto barricandosi nella propria villetta della periferia milanese, in compagnia di un uomo di colore, suo compagno e “servitore”, e

²⁵² *L’ultimo monologo di Prospero*, in E. Tadini, *La tempesta*, cit., p. 388.

²⁵³ Si segnala la presenza, presso l’Archivio Storico Fondazione *Rizzoli Corriere della Sera*, dei quaderni *31ET* e *86ET* contenenti appunti relativi alla stesura del romanzo e della cartella *162ET* contenente invece l’intera redazione dattiloscritta del romanzo. Il testo non presenta correzioni autografe e corrisponde, almeno per una grandissima parte, alla stesura definitiva dell’opera: è quindi presumibile che si tratti dell’ultima bozza del romanzo prima della pubblicazione.

²⁵⁴ M. Bersani, *Un teatro pieno di «effetti personali»*, in «Idra», I, anno V, n. 10, 1995, p. 3.

²⁵⁵ M. Barenghi, *Oltre il Novecento*, cit., p. 103. Emblematico della posizione di Barenghi è il fatto che il passaggio sopra citato è estratto da un capitolo dedicato ad alcune narrazioni di inizio anni Novanta accomunate da un cosiddetto «deficit di drammaticità».

²⁵⁶ Come recita la presentazione all’*Ultimo monologo di Prospero*, contenuto nell’edizione Einaudi del 1995 della *Tempesta*, «lo spettacolo, con Piero Mazzarella nella parte di Prospero, ha debuttato nell’ottobre 1993 ed è stato a lungo replicato, ottenendo un notevole successo»; cfr. *L’ultimo monologo di Prospero*, cit., p. 387. A differenza del testo romanzesco, la *pièce* teatrale attribuisce il ruolo di giornalista a una donna, Carolina Torta; la parte del Nero è stata recitata da Saidou Moussa Ba. Alla realizzazione della messa in scena hanno collaborato anche Michele Tadini, figlio di Emilio, per le musiche e Alik Cavaliere per la scenografia.

²⁵⁷ M.G. Gregori, *In fuga con Prospero, tra stracci e follia*, in «l’Unità», 10 ottobre 1993, p. 10.

²⁵⁸ M. Manini, *Tra relitti e zattere*, cit., p. 16.

del solito giornalista, mandato dalla polizia per convincere l'uomo a desistere, diventa una parabola universale sull'emarginazione e sul senso di realtà come principio di sopravvivenza. Nella storia di Prospero si intrecciano gli archetipi umani e letterari del re spodestato e mago, come l'omonimo protagonista della *Tempesta* di Shakespeare – evidente e diretto riferimento intertestuale (con il Nero nella parte di un meno infido Calibano) –, dell'*homo faber* impersonato dal *Robinson Crusoe* di Daniel De Foe (con il Nero nella parte di Venerdì), ma anche, implicitamente, dell'uomo che erige il proprio mondo su una fragile base di illusioni e fantasie, come il *Don Chisciotte* di Cervantes (con il giornalista nella parte di Sancho Panza)²⁵⁹. Prospero ha infatti costruito un proprio sistema simbolico per metabolizzare e in qualche modo trascendere le “tempeste” che hanno sconvolto la sua vita privata: la partenza improvvisa della moglie per l'India, al seguito di un santone, e della figlia, drogata e vittima di cattive frequentazioni, lo spingono a fare della propria abitazione un vero e proprio tempio alla memoria, dove ogni ambiente viene dedicato a un ricordo e a una funzione, da quella immaginativo-commemorativa della stanza della figlia a quella catartico-utopica del terrazzo. Prospero si proclama re, o meglio Duca, della propria casa, che diventa come un'isola (l'«Isola», come recita la targa di fianco al cancello d'ingresso)²⁶⁰, nel deserto sfatto e degradato della periferia milanese, su cui esercitare il proprio potere simbolico. A condividere con lui il peso di un simile ruolo è il Nero, extra-comunitario che una notte ha trovato riparo da un'aggressione razzista nella sua cantina e da quel momento è stato accolto come custode del regno. Il giornalista, che nella cornice del romanzo rende la propria testimonianza al commissario di polizia, dando corpo a quello che Giovanni Fontana ha definito un «romanzo “stratificato”»²⁶¹, rivive così tutta la giornata trascorsa insieme a Prospero, che lo ha guidato per le stanze della cosiddetta «Casa del senso», il regno del «transeunte e l'eterno»²⁶², rendendolo partecipe, e in certi momenti anche convincendolo, dei nomi e dei significati da lui attribuiti ai bizzarri e anche inquietanti

²⁵⁹ Le tre coppie di personaggi letterari – Prospero-Calibano, Chisciotte-Panza e Robinson-Venerdì – compaiono anche in [31ET 33].

²⁶⁰ Mario Barenghi, parlando dell'*Isola del giorno prima* (1994) di Umberto Eco, ha osservato come, a inizio anni Novanta, la narrativa italiana sia tornata a più riprese «sul nesso fra l'immagine dell'isola e l'idea di spaesamento, perdita di senso, caos»: ai romanzi di Eco e Tadini si possono aggiungere, infatti, *Isolario* di Ernesto Franco e *Novecento* di Alessandro Baricco, entrambi del 1994; cfr. M. Barenghi, *L'isola del naufragio impossibile*, in Id., *Oltre il Novecento*, cit., p. 46.

²⁶¹ Giovanni Fontana, in un intervento attento e approfondito, ha provato a scomporre la serie di stratificazioni che costituiscono *La tempesta*: sono state individuate così alcune antitesi strutturali (a partire da quella, centrale, enumerazione-narrazione), a partire dalle quali Fontana analizza le ripercussioni sulla posizione ricettiva e conoscitiva del lettore nei confronti di un romanzo in cui, spesso, «le interpretazioni sono più numerose dei fatti che dovrebbero costituirne l'oggetto»; cfr. G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini*, cit.

²⁶² La formula è di Goethe e si trova citata da Tadini, a proposito della montagna di stracci di Prospero e più in generale della sua casa, in 31ET.

monumenti costruiti con i resti della sua vita trascorsa. Il viaggio diventa così, come sempre nei romanzi di Tadini, l'occasione per rievocare i ricordi di una vita, che vanno dalle vicende famigliari (che comprendono anche la storia di un fratello direttore, a Roma, di un fantomatico «Ente del Niente») alle più recenti vicende della vita nella solitudine dell'isola (con una bellissima digressione sulla Milano notturna): il giornalista si mette nella consueta posizione di ascoltatore, che tuttavia viene doppiamente ribaltata, nella cornice, appunto, dove ricostruisce l'intera vicenda – con personali aggiunte e divagazioni che ne rendono particolarmente difficoltosa la verbalizzazione –, e nella narrazione stessa, dove interloquisce direttamente con Prospero, fino al punto di richiamarlo alla realtà delle cose nel finale, appena prima che questi decida di suicidarsi per non doversi consegnare a chi distruggerà il suo mondo, elaborato con tanta cura.

Il romanzo, forte anche della buona critica che aveva avuto la *Lunga notte* sei anni prima – e anche del ritorno d'interesse per il suo esordio con l'edizione tascabile di *Le armi l'amore* del 1989 – riceve notevoli attenzioni. Innanzitutto, va ricordato l'unanime apprezzamento per quella che viene definita una misura di «igiene»²⁶³ seguita da Tadini con la scelta di non sottomettersi ai «diktat sempre più nevrotici dell'industria culturale»²⁶⁴ e di scrivere solo quando una storia, «mai convenzionale però»²⁶⁵, gli sia giunta allo spirito²⁶⁶. Quattro libri in trent'anni non lasciano dubbi sul loro «venir fuori, faticosamente sbazzati più che sbocciati, da un lungo lavoro, di pensiero prima ancora che di scrittura»²⁶⁷. Per tutti i critici, poi, *La tempesta* arriva a ratificare la piena maturità del narratore, liberato finalmente dalla doppia e ambigua etichetta di pittore-scrittore²⁶⁸. Non per caso, forse, per la prima volta Tadini ottiene anche dei premi letterari: dopo essere arrivato alla finale dello Strega nel 1993 (vinto da Domenico Rea, con *Ninfa plebea*), nel 1994 vince il premio Bergamo e il premio Feronia.

²⁶³ G. Vigorelli, «*La tempesta* di Tadini sui campi dell'incultura», in «Il Giorno», 9 maggio 1993.

²⁶⁴ F. Marcoaldi, *Prospero non sparare*, in «la Repubblica», 24 aprile 1993, p. 36.

²⁶⁵ G. Vigorelli, «*La tempesta* di Tadini sui campi dell'incultura», cit.

²⁶⁶ Già all'uscita della *Lunga notte* Giuliano Gramigna aveva affermato: «La formula, ormai proverbiale, coniata da Manzoni per i versi del Torti – “pochi e valenti” – si vorrebbe applicarla anche ai romanzi di Emilio Tadini [...] Non fosse che quella lapidarietà manzoniana si risolveva, tutto sommato, in un escamotage indotto dall'amicizia, e insomma in una fuga da un vero giudizio critico, mentre nel caso della narrativa di Tadini l'uso della battuta procede da un consenso senza riserve»; cfr. G. Gramigna, *Condannati al racconto*, cit.

²⁶⁷ G. Turchetta, *Emilio Tadini: una metafora ad alta densità*, in «Linea d'ombra», n. 84, luglio-agosto 1994, p. 21.

²⁶⁸ «Sarebbe ora di riconoscere che, indipendentemente dalla sua notorietà in altre regioni dell'arte, Tadini può stare a pieno diritto nello sparuto gruppo degli scrittori italiani davvero significativi degli ultimi anni»; G. Turchetta, *Emilio Tadini: una metafora ad alta densità*, cit., p. 21.

Nonostante ciò, e anzi, proprio perché si riconosce che lo scrittore è arrivato a una svolta decisiva nel proprio percorso narrativo, il romanzo è fatto oggetto di letture attente, oscillanti tra il pieno apprezzamento e la critica severa. Nel novero degli espliciti ammiratori della *Tempesta* trovano posto alcuni suoi “lettori” storici, come Franco Marcoaldi, Anna Modena e Gianni Turchetta. Quest’ultimo, su «Linea d’ombra», affronta il romanzo in continuità con le due precedenti prove di Tadini e con i temi da esse posti al centro, perché «l’insistenza su certe figure e immagini, cioè, meglio, la loro presenza ossessiva» significa anche «capacità di approfondimento, nel corso del tempo, di significati sempre più densi e polivalenti». Ancora una volta, ad esempio, il ruolo di «portatore di verità» viene assegnato a un giornalista, ossia «al rappresentante esemplare dell’anti-verità, dei discorsi inautentici e affrettati che dal cielo dei *media* si riversano senza tregua su di noi». Il confronto per l’affermazione del Vero si gioca così tra un “falsario” e un folle: e ciò che ne emerge è una sorta di racconto condiviso, in cui ognuno arriva a riconoscersi, perché in fondo la necessità di «sostituire la paura con i sogni» ha un’origine antropologica, comune a ogni individuo. Il romanzo, composto in regime di mescolanza dei generi (dal poema lirico alla recitazione teatrale), si erge così come una «metafora ad alta densità, che si può percorrere in moltissime direzioni»²⁶⁹, capace di parlare dell’universale attraverso una storia privata e d’invenzione.

Per Marcoaldi, che su «la Repubblica» dedica alla *Tempesta* un lungo articolo in cui si avvale anche delle dichiarazioni dello stesso Tadini, il carattere più rilevante del romanzo è proprio nella sua portata allegorica, che lo lega strettamente alla poetica espressa nelle precedenti opere, ma anche nel lavoro pittorico. Nello specifico, l’idea del Progetto come rimedio e argine al Niente che si dispiega di fronte all’uomo emerge come atteggiamento che accomuna la follia di Prospero, con la sua «delirante mitologia da mercato delle pulci»²⁷⁰, e il giornalista e il commissario che ne ascoltano il racconto, e che in fondo vorrebbero che bastasse questo a spiegare il caos della realtà. Questa è la condizione dell’uomo contemporaneo, che ha perso ogni promessa di trascendenza e si trova «costretto ad assumere responsabilmente sulle spalle il peso del mondo»²⁷¹. Attraverso le armi del comico, unico registro capace di «ridicolizzare» la vuotezza della «babele di linguaggi di cui siamo tutti preda», Tadini dà vita alla parabola di un uomo folle, che tuttavia apre lo sguardo a un «orizzonte collettivo», quello della

²⁶⁹ *Ivi*, p. 23.

²⁷⁰ F. Marcoaldi, *Prospero non sparare*, cit., p. 37.

²⁷¹ E. Tadini in *Ibidem*.

«sopportazione comune del nulla e della morte»²⁷² da affrontare attraverso un nuovo investimento simbolico della realtà (quello che nelle tele di questi anni tramuta, alla maniera di Joyce, “*nowhere*” in “*now here*”).

Anche Anna Modena trova alla *Tempesta* una collocazione coerente nella produzione di Tadini, e non solo in quella letteraria. Nella *longue durée* della sua scrittura romanzesca, è «interessante notare [...] il ridimensionamento subito dalla figura dell’eroe»: dai «contorni alti con echi delle *chansons de geste* che siglavano il personaggio del Pisacane» in *Le armi l’amore* si è arrivati, attraverso la figura eroicomica del Comandante della *Lunga notte*, a una vera e propria “nullificazione” nel «Prospero attuale, perdente e perduto, che ha abdicato al consorzio umano»²⁷³. Modena riconosce in Prospero un nuovo esponente di quella schiera di profughi che affollano la riflessione e la produzione di Tadini in questi anni, «in pittura con una serie di importanti trittici, in letteratura con il poemetto omonimo e con una commedia ancora inedita»: il profugo, infatti, incarna una condizione tipica del tempo presente, quella dell’uomo che affida la propria sopravvivenza a un pervicace attaccamento alle cose, che rimangono come «ultimo emblema di un passato familiare onorevole», «bestiario personale che rende vitale un mondo desertificato»²⁷⁴. Insistendo nel parallelo tra narrativa e poesia, Modena riconosce poi a Tadini lo statuto di «lombardo in rivolta», che ricorre al comico per stigmatizzare «le pecche dell’oggi, le mode, i vuoti di pensiero», e che tra i propri obiettivi accoglie anche la Milano notturna, «città di marionette, travestiti, transessuali [...] già percorsa dentro un’auto nella sezione *Stazione Gioia* del poemetto *Una notte in città*»: nella trasfigurazione della sua città, Tadini raggiunge il proprio «acme letterario», che fa forza su «un surrealismo non di maniera»²⁷⁵.

Per Attilio Boatto, su «L’Indice dei libri del mese», quella della notte milanese «resta una delle immagini più forti che la letteratura dei nostri anni abbia dato»²⁷⁶. La sua lettura, come quella di Goffredo Fofi su «l’Unità», risulta sostanzialmente equilibrata. Entrambe si mostrano tese a rilevare i difetti del romanzo di Tadini – per Fofi l’eccesso d’interpretazione, «la testarda volontà di capire, che è di una tradizione illuminista e lombarda, [che] porta Tadini a scoprire il gioco»²⁷⁷, per Boatto una «ridondanza

²⁷² E. Tadini in *Ibidem*.

²⁷³ A. Modena, *Nato per vivere morendo*, in «Concertino», II, n. 7, 15 settembre 1993, p. 30.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ A. Boatto, *Un caso di cronaca nera*, in «L’Indice dei libri del mese», n. 11, dicembre 1993, p. 6.

²⁷⁷ G. Fofi, *La solitudine di Prospero*, in «l’Unità», 7 giugno 1993, p. III.

metaforica» certe volte non necessaria²⁷⁸ e uno sguardo retrospettivo della narrazione, sintomo di un racconto di fine secolo che «non è rivolto verso la novità e l'imprevisto [...] bensì rovesciato su quanto è già accaduto»²⁷⁹ –, ma pronti anche a riconoscere l'indiscutibile qualità dell'opera di quello che Fofi arriva a definire «un grande scrittore, uno tra i maggiori del nostro tempo europeo»²⁸⁰.

Sul fronte delle critiche, invece, particolarmente severe risultano le recensioni di Giancarlo Vigorelli e Luigi Baldacci. Quest'ultimo, sul «Corriere della sera», citando l'idea del Progetto sul Niente, rievoca il concetto di «*distrazione*» elaborato da Leopardi per esprimere «qualcosa di essenziale alla sopravvivenza, che tuttavia non poteva aver più, per l'uomo moderno, un carattere eroico, ma era semplicemente un modo di chiudersi in sé, di crearsi un mondo alternativo»²⁸¹. Discenderebbe da qui la figura del Prospero tadiniano, per altri versi figlio del Cotrone dei *Giganti della montagna* di Pirandello, che «tenta di ritrovare la vita o i suoi fantasmi nella cantina della sua abitazione». A fronte di un tale retroterra letterario (dove si trova anche Volponi, rievocato dalla quarta di copertina del libro), la scrittura e la struttura elaborate da Tadini lasciano a Baldacci molti dubbi: la scelta di una narrazione a cornice appare «un po' sforzata», anche se, giustificata dal registratore, «conserva qualche spunto di avanguardia metaromanzesca», mentre «lo stile spezzato e pieno d'incisi nominali» rivela un linguaggio «più gergale che inventivo». A mancare sulla pagina sarebbe proprio quel «parlato quotidiano» che per Tadini rappresenta il centro dell'esperimento e che invece rimarrebbe vittima di un'eccessiva enfasi metafisica, di «escogitazioni tecniche e di patinature stilistiche»²⁸². Qualcosa di simile, peraltro, sembra vagheggiare Giuseppe Bonura, quando parla, per la prosa della *Tempesta*, di «un eccesso di cerebralismo»: rispetto ai modelli Gadda e Volponi, la scrittura di Tadini «è astratta, esclamativa, manieratamente sincopata, con strani birignao, e spesso gira a vuoto»²⁸³.

Anche Giancarlo Vigorelli si appella alle ragioni dello stile e di una resa sempre «a luce fredda, spesso spettrale»²⁸⁴ della materia narrativa, che perde, rispetto agli inarrivabili modelli Gadda e Céline, il calore «furente» dell'emozione. Il risultato è un altro romanzo che lavora su storie e fatti già «anticipati (e deviati) dal giornalismo e da ogni

²⁷⁸ Per Giuseppe Amoroso, che in *Il cenacolo degli specchi* riporta una recensione uscita sulla «Gazzetta del Sud», nel romanzo di Tadini «la fucina delle creazioni linguistiche è rovente»; cfr. Id., *Il cenacolo degli specchi. Narrativa italiana 1993-1995*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 1997, p. 154.

²⁷⁹ A. Boatto, *Un caso di cronaca nera*, cit., p. 6.

²⁸⁰ G. Fofi, *La solitudine di Prospero*, cit., p. III.

²⁸¹ L. Baldacci, *Il memoriale di Prospero povero mago metropolitano*, in «Corriere della sera», 12 maggio 1993, p. 29.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ G. Bonura, *Tadini, una tragedia da giornalista*, in «Avvenire», 8 maggio 1993, p. 2; poi in *Il gioco del romanzo. Ventisei anni (1970-1995) di narrativa italiana*, Camunia, Firenze 1998, p. 309.

²⁸⁴ G. Vigorelli, «*La tempesta*» di Tadini sui campi dell'incultura, cit.

altro mezzo di comunicazione» e che, anche per questo, finiscono per lasciare i lettori indifferenti. Nonostante riconosca il valore della scrittura di Tadini, soprattutto per l'ideale di una «travagliata “leggerezza”» in tempi di «ignoranza, mondanità, stupidità culturale», Vigorelli non può mancare di osservare che il romanzo è «un po' troppo iterato e compiaciuto», poiché «una vera tempesta dura meno». Condividendo un'analogia insofferenza verso quella che viene giudicata un'eccessiva insistenza della voce metariflessiva del romanzo, Angelo Guglielmi dà della *Tempesta* la descrizione più “cattiva” (e anche sbrigativa): «Una serie di bozzetti funerei (una sorta di pop-art mortuaria) costretti a difendere la loro aspra efficacia dal poeticismo filosofeggiante in cui rischiano di annegare»²⁸⁵.

4.1. Intertestualità e *mise en scène*

Come sottolineato da molti commentatori, *La tempesta* è l'esito più maturo e completo del lungo percorso di Tadini come scrittore e dell'articolata riflessione poetica ed estetica elaborata nei decenni della sua attività. Per questo, la prima cosa che si nota nell'opera del 1993 sono gli elementi di continuità rispetto alle precedenti prove romanzesche. E se ne trovano a tutte le latitudini. *In primis*, ritorna il personaggio del giornalista miope, la cui presenza implica conseguentemente la “solita” architettura narrativa che lo vede testimone delle storie e dei monologhi altrui: questa struttura, si complica qui con l'aggiunta di un terzo livello, in cui il giornalista si fa a sua volta narratore di fronte al commissario di polizia (figura che ricorda anche per l'origine meridionale l'Ingravallo del *Pasticciaccio* e che acquisisce una funzione di “doppio”). Con il suo personaggio, che non manca di esplicitare una costante della propria condizione («il colpo giornalistico che mi rimettesse in sella dopo gli ultimi insuccessi» [TEMP 54]), si ripropone, inoltre, il confronto tra i modi narrativi del giornalismo di cronaca (l'attaccamento ai «fatti» e al loro «ordine» lineare) e un'altra forma di racconto, che presuppone altre formule conoscitive e che risulta antropologicamente liberata perché legata al concepimento di un'utopia che può essere realizzata secondo forme diverse: quella ultra-teorica del critico d'arte, quella microstorica di Sibilla e, qui, quella simbolica e cosmogonica di Prospero. La presenza di un terzo livello narrativo e di un ulteriore personaggio destinato a ragionare sull'incastro di storie in cui si compone il racconto, inoltre, estende e articola ulteriormente lo spazio della riflessione metanarrativa.

²⁸⁵ A. Guglielmi, *Trent'anni d'intolleranza (mia)*, Rizzoli, Milano 1995, p. 141.

La struttura dialogica del romanzo apre poi il campo, come di consueto, a un intreccio di voci che hanno il compito di evocare la consistenza della realtà: come la semplice voce recitante di Sibilla era in grado di ridare forma e corpo a una storia sepolta nella memoria del giornalista, qua il racconto di Prospero configura un luogo – la sua casa, la Milano notturna – che appare sotto spoglie diverse agli occhi del giornalista e che pure, grazie al potere delle parole, riesce quasi a trasformarsi. Una simile vocalità, naturalmente, risulta sostenuta da una ricerca stilistica che porta a compimento, anche a livello di polifonia, il lavoro linguistico condotto da Tadini nei precedenti romanzi. Perché, in definitiva, l'impressione più forte che offre la lettura della *Tempesta* è proprio quella di un romanzo che, chiudendo un ciclo, ne propone anche la *summa*, portando alle estreme e necessarie conseguenze tutti i tratti più caratteristici, a livello di struttura, di lingua e di temi. E lo dimostra, significativamente, proprio l'immagine della tempesta che dà il titolo al romanzo, che era presente già, sottotraccia, nei lavori precedenti.

Come segnala Bertrand Westphal in un attento studio dedicato alla folta trama di riferimenti intertestuali del romanzo – definito addirittura «roman-palimpseste par excellence»²⁸⁶ –, la tempesta «fait souvent rage dans les romans d'Emilio Tadini»²⁸⁷. Nell'*Opera*, nel momento in cui il critico d'arte gli toglieva gli occhiali per lasciarlo in balia della sua voce, il giornalista erompeva così: «Tempesta! E io al timone di una poltrona» [*OPE* 128]. Nella *Lunga notte*, dove peraltro il tema della «tempesta della storia» è mantenuto costantemente sullo sfondo della rievocazione di Sibilla, la metafora affiora anche esplicitamente in una circostanza: «Parole, come relitti di un naufragio, galleggiavano» [*NOTT* 159]. Con il terzo romanzo il riferimento si fa esplicito, e contemporaneamente muta referente, o meglio lo allarga, associando alla metafora benjaminiana²⁸⁸ l'opera di Shakespeare. Già ridotta alla dimensione della storia personale nella *Lunga notte*, la tragedia e lo smarrimento qua si restringono alla dimensione privata dell'intimità familiare.

Ad alludere alla propria vicenda nei termini del dramma shakespeariano, d'altra parte, è lo stesso Prospero:

²⁸⁶ B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero*. La tempesta d'Emilio Tadini, in «Chroniques italiennes», 42-43, 1995, p. 191.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 187.

²⁸⁸ «Di Shakespeare mi interessa molto il titolo, *La tempesta*, che in verità mi ha suggerito mia moglie, perché è il simbolo di ciò che ci sta capitando. Sa quelle tempeste, quei cicloni a cui in America si danno dei nomi di donna, Gilda, Emilia, e così via, che in poco tempo smantellano tutto quello che c'è da smantellare, facendo molti danni, ma dando spazio a nuove costruzioni...»; cfr. E. Tadini in *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, in *La metropoli accidentale: conversazioni su Milano*, a cura di P. Ranzo, Cronopio, Napoli 1994, p. 102.

Io qui mi sono ritirato, in questa isola. Dico così, ma in realtà ci sono stato buttato da qualche mare in tempesta, dopo un naufragio di cui nessuno ha mai parlato – né giornalisti, né storici e neanche l'ultimo dei pettegoli – ma che non per questo, le assicuro, è stato meno terribile [TEMP 80].

E più avanti:

Una tempesta in piena regola aveva affondato quel povero rottame della mia nave e mi aveva buttato su questi scogli. E, adesso, a tempesta finita, dovevo cercare in qualche modo di sopravvivere. E niente mezze misure. Dentro il vuoto di questa casa distrutta io dovevo tirar su una costruzione che fosse capace di resistere [TEMP 278].

Se simili riferimenti rendono la «filiation manifeste»²⁸⁹, altri elementi, non meno importanti, arrivano a confermarla in tutte le direzioni. A partire dalla distribuzione dei ruoli nel racconto: intorno a Prospero, il cui nome è identico a quello del re spodestato del dramma shakespeariano e che come lui vive in un esilio magico rispetto alla realtà, si dispongono la figlia, che però, rispetto a Miranda, abbandona il padre, e un fratello, che invece di deporre Prospero dal trono come Antonio, lo tormenta con telefonate notturne da Roma in cui ripercorre la loro storia familiare sotto forma di rimpianto. Tramutata l'assenza della moglie di Prospero in un desolante abbandono, resta la figura del Nero, che accoglie parzialmente i caratteri sia di Calibano che di Ariel: come il primo, egli si mostra inizialmente come un selvaggio, «un mostro nero e ringhiante come la notte» [TEMP 61] ma, come il secondo, diventa fedele servitore dell'uomo che l'ha salvato²⁹⁰.

Dal punto di vista lessicale e semantico, poi, costanti sono i riferimenti alla casa di Prospero come a un «regno» e, soprattutto, come a un'isola, come quella in cui è esiliato il protagonista shakespeariano: anzi, con parodica antonomasia, proprio «L'isola» si chiama la villetta – «“L'isola” – avevo letto sulla piastrella di ceramica di fianco al portone. “L'isola”, scritto in maiuscole romane» [TEMP 383] –, che come tale si staglia «“in quel mare di terra devastata, desolata” (tangenziale est, uscita di Lambrate, con fabbriche, fabbrichette, cascinali!)» [TEMP 78-79]. Di quest'isola Prospero viene definito a più riprese «Duca» ([TEMP 92]), titolo nobiliare del suo “antenato”

²⁸⁹ B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero*, cit., p. 188.

²⁹⁰ Westphal nota poi che «en définitive, il ne manque que la famille royale de Naples, surtout Ferdinand et Alonso. Mais l'amour et la compassion ne sont pas de mise, ne sauraient l'être en l'absence de catharsis»; cfr. *Ivi*, pp. 188-189.

shakespeariano; ma proprio questo titolo, conferito al personaggio dal narratore, dice qualcosa sui caratteri di questa riscrittura. Si tratta infatti di un soprannome che viene attribuito sulla base di una somiglianza della vicenda – e delle assurde pretese – del Prospero contemporaneo rispetto all’archetipo letterario. E a ben vedere, si può notare che anche il suo nome non gli appartiene anagraficamente, ma è stato l’uomo ad attribuirselo da sé – «Mi chiami Prospero» [TEMP 44] –, rivendicando la propria parentela con il personaggio shakespeariano, eletto così a puntuale riferimento.

Il referente intertestuale, allora, dovrà essere attribuito, più che all’intero romanzo *La tempesta* – che pure porta nel titolo un richiamo diretto –, alla vicenda del suo protagonista per come lui la racconta e la presenta. Perché quella di Prospero di fronte al giornalista-narratore è una vera e propria messa in scena. Ecco perché, come osserva ancora Westphal, «les références au théâtre sont tous azimuts»²⁹¹. La teatralità del personaggio, che permetterà a Ruth Shammah di portarlo a teatro e all’attore Piero Mazzarella di interpretarlo tanto intensamente²⁹², è, prima e oltre che un carattere dello stile con cui l’autore lo rappresenta, un suo personale tratto distintivo, che affiora esplicitamente nel resoconto che il narratore ne fa.

Infatti, se sulla soglia del racconto il riferimento è piuttosto letterario – «Un libro, quella casa. Non c’era che da leggerlo» [TEMP 38] –, subito la vicenda assume i caratteri della messa in scena: all’invito di Prospero a chiamarlo con tal nome il giornalista risponde attribuendosi un ruolo anch’esso d’antonomasia – «Io sono il giornalista» –, quasi a ratificare una distribuzione precisa delle parti secondo caratteri di “esemplarità” tipici di ogni rappresentazione. A completare il quadro sarà, infatti, un uomo che non può avere altro nome che «il Nero», dal momento che dovrà incarnare l’alterità e la figura dell’oscuro aiutante. Attribuiti i ruoli, comincia il racconto di Prospero che, non solo organizza gli eventi e i significati come in una rappresentazione predefinita – in cui i singoli episodi possono prendere la forma di uno *sketch* comico, di un balletto o di una pantomima (come la scena del salvataggio del Nero)²⁹³ – ma recita anche, in prima persona, la propria storia. E il narratore non può far altro che rilevare i connotati della sua recita:

Un attoraccio, un guitto. Di colpo.

²⁹¹ *Ivi*, p. 190.

²⁹² Cfr. O. Ponte di Pino, *Una «Tempesta» alla milanese. Dal libro di Tadini*, in «il manifesto», 23 ottobre 1993, p. 15.

²⁹³ «Come se i coltelli fossero coltelli da teatro, di quelli che, affondati contro il petto dell’accoltellando, rientrano nell’impugnatura. E anche loro, i lombardi... Quattro teatranti un po’ imbarazzati, intenti a tradire, sorridendo quasi per scusarsi, la sostanziale finzione di tutto quanto stavano portando in scena – la ferocia, l’ottusità, la miseria... / E anche il Nero, anche lui, dito sul campanello. Un altro attore, un altro mimo» [TEMP 125].

Non che fosse la prima volta che recitava, certo. Recitare era la sua morte. Sempre, aveva recitato – non appena aveva visto me, sbarcato sulla sua isola, un pubblico attento e docilissimo. Ma a questo punto non era ancora arrivato. Si vede che voleva sottolineare l'importanza di qualcosa che stavamo vedendo... [TEMP 141]

Addirittura «qua e là gli veniva qualche endecasillabo, a Prospero» [TEMP 141]. Il carattere di recita è sempre percepibile, e percepito dal giornalista che vi assiste e che commenta, di volta in volta divertito, insofferente – quando domina la sciatteria («da cima a fondo, l'armamentario del teatro di quarta» [TEMP 142]) – o addirittura inquietato («Stava diventando un po' sinistra, la rappresentazione» [TEMP 177]). In certi momenti è lo stesso Prospero a fare riferimento alla sua vita come a una grande rappresentazione, con scene ora tragiche ora, nella più parte dei casi, patetiche. Come le cene con la figlia e la moglie, trascorse in un tormentoso silenzio:

«Mi sembrava che fosse tutto finto. Una specie di scena teatrale... Ma neanche. Molto più finto – immobile. Una specie di ricostruzione da museo etnografico. Tardo Ventesimo secolo... Cena in famiglia...

[...]

Un documentario sul melodrammatico. Questo – è incredibile – sembravamo. Questo. Con atti, attuzzi, sospiri... Lì, dico, in quella stanza, su quel campo di battaglia coperto di piatti di pastasciutta lasciati a metà e di morti, moribondi e feriti neanche tanto immaginari! [TEMP 272]

La messa in scena di Prospero è sempre esagerata, eccessivamente enfatica, chiaramente falsa; sembra impossibile non prenderne le distanze – «Che in certi momenti, quei gesti esagerati, sembrava volessero dire: “Non fidatevi troppo, non prendete tutto per oro colato – se siete qui per divertirvi...”» [TEMP 338]. La sua è una recita da «grandguignol» [TEMP 336] o, come a un certo punto appare esplicitamente, la rappresentazione di «una tragedia di Shakespeare data in abiti moderni» [TEMP 338]. E poco importa che quella tragedia sia *La tempesta* o *l'Amleto*, come si dice, o ancora *il Re Lear*²⁹⁴. La cosa più importante è che la natura di attore in Prospero coincide con la sua follia, e con la pretesa che la sua vita corrisponda alla rappresentazione che se ne è fatto e che sarebbe pronto a riproporre a chiunque si mostrasse disponibile all'ascolto.

²⁹⁴ Ancora Westphal: «Le Prospero tadinien est à la croisé des chemins qui parcourent l'œuvre de Shakespeare – et si *Timon d'Athènes* ou *Le Roi Lear* ne sont pas cités, c'est sans doute que Tadini ne voulait pas surcharger le texte de références en provenance d'Angleterre»; cfr. B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero*, cit., p. 190.

Perché «la verità è che forse continuava a inventare anche quando faceva finta di essere attirato irresistibilmente dalla verità magnetica di qualche cosetta nascosta e preziosissima – dalla sua verità. / Forse era proprio lì che veniva fuori, in pieno, il matto» [TEMP 225].

La teatralità del comportamento di Prospero contagia naturalmente anche gli altri personaggi del romanzo, al punto che gli stessi colloqui tra il giornalista e il commissario, che hanno luogo nella dimensione separata della cornice, prendono la forma di *gag* comiche («Due comici. Di varietà. E di quart'ordine» [TEMP 37]). Più importante, però, è che la consapevolezza che Prospero ha della propria assurda messa in scena – «Ma lei si sarà già accorto che le assurdità non mi spaventano – vero?» [TEMP 296] – è un elemento fondamentale della sua ricezione e “compartecipazione” da parte del suo unico spettatore. Nel dramma di Shakespeare, al momento della seconda scena, «il pubblico apprende che “la tempesta” a cui ha assistito è stata pura messinscena, finzione di cui tiene le redini il mago-reggente Prospero»²⁹⁵. Nel romanzo di Tadini accade qualcosa di analogo, perché anche qui, come si è visto, il pubblico, ovvero il giornalista, si accorge immediatamente della finzione connaturata al racconto di Prospero. Eppure, in entrambi i casi, l'inevitabile *suspension of disbelief* ha uno scopo preciso, chiedere allo spettatore di «abbandonare disinganni e illusioni, e di affidarsi al racconto del mago»²⁹⁶. La predisposizione all'ascolto e alla condivisione delle vicende altrui propria del personaggio del giornalista fa, naturalmente, il resto, e così la storia di Prospero acquista un valore e un significato che superano gli evidenti limiti e le forzature che pure il narratore non può mancare di osservare.

Il Prospero di Shakespeare diceva: «Noi siamo della materia di cui sono fatti i sogni e la nostra piccola vita è circondata da un sonno»²⁹⁷. Nei quadri di Tadini appare costantemente un'umanità fatta di personaggi in maschera, pronti a recitare una parte, per lo più comica o grottesca: ognuno si sdoppia, diventa la figura che deve impersonare, affronta la realtà con un volto diverso dal proprio, nella speranza che questo lo salvi dalla disperazione e dallo smarrimento. Nel dramma shakespeariano, la finzione creata da Prospero serviva a colmare una distanza, quella che separava l'isola dell'esilio dal suo regno perduto: il sogno serviva a «retrouver la civilisation»²⁹⁸, e con

²⁹⁵ C. Mucci, *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Liguori, Napoli 2007, p. 5.

²⁹⁶ *Ivi*, cit., p. 6.

²⁹⁷ W. Shakespeare, *La tempesta*, atto IV scena 1, trad. di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2004, p. 163.

²⁹⁸ Come mostra Westphal, la celebre frase del Prospero di Shakespeare trova eco significative nel già citato personaggio di Cotrone, protagonista dei *Giganti della montagna* di Pirandello, che riconosce a sua volta la necessità per l'uomo di circondarsi di fantasie e illusioni; cfr. B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero*, cit., p. 192. Si ricordi, peraltro, che Tadini, nel 2000, curerà per Einaudi una traduzione del *King Lear* di Shakespeare.

essa il mondo delle cose reali. Nel romanzo di Tadini, invece, come osserva ancora Westphal, l'isola e il regno coincidono, non c'è una distanza da colmare, c'è soltanto una realtà da ricostruire, un mondo da re-inventare per via di ribaltamento²⁹⁹. Per questo è necessario mettersi la maschera di Prospero e giocare al «Duca di Milano» che inventa il proprio mondo illusorio, tenendosi pronti a modificare il canovaccio ogni volta che l'occasione lo richieda, attingendo ad altri pozzi letterari, contaminando i modelli – Shakespeare con De Foe, Dante con Faulkner –, a patto di conservare l'unità della finzione³⁰⁰.

Il giornalista che assiste alla rappresentazione di questo dramma, comprende lo stretto nesso che lega l'illusione di Prospero alla sua stessa sopravvivenza. Ed è qui che il romanzo raggiunge il suo significato più forte. Perché il giornalista non potrà identificarsi pienamente nella follia di Prospero; manterrà sempre una distanza di sicurezza, garantitagli dall'ironia e dalla presa in giro. Tuttavia, proprio per la sua disponibilità nei confronti dei racconti altrui, egli non potrà fare a meno di riconoscere l'importanza e il senso del regno inventato da Prospero, perché ogni uomo, per vivere nella Realtà, ha bisogno di proteggersi ricorrendo a delle finzioni.

La sindrome dello spettatore, ecco. Un tale che se ne sta seduto in prima fila, con il pianeta davanti, a godersi lo spettacolo. E batte i denti, è scosso da brividi lunghi un chilometro – ma, intanto, trova modo di darsi alla finzione, di seppellirci la testa, nella finzione, come uno struzzo nella sabbia, intanto finge di credere che le passioni non vadano oltre una certa temperatura – e che le lame dei pugnali rientrino nell'impugnatura, che i fucili non sparino a nessuno, che proprio nessuno muoia mai... [TEMP 363]

4.2. La Casa del senso e le piccole religioni

Intervistato da Grazia Cherchi, nel 1990, così Emilio Tadini rispondeva a proposito dei suoi lavori in preparazione:

Ho finito di scrivere una specie di lungo poemetto intitolato *Una notte in città*. E un testo teatrale, *Profughi*. Sul tema del profugo ho lavorato molto, in questi ultimi anni. Una specie di fissazione. [...] E poi sto pensando e preparando un romanzo.

²⁹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 193.

³⁰⁰ Come osserva il giornalista: «Si vedeva lontano un miglio – che molto meno, ormai, da lui mi separava – si vedeva lontano un miglio che il mio Virgilio doveva avere una vera passione per la letteratura» [TEMP 241].

Per ora si chiama *Piccole religioni*. Dovrebbe avere a che fare con quei piccoli sistemi di simboli, di minime liturgie, di poveri riti che tiriamo su giorno per giorno. Sistemi del tutto privati, certo, ma che per noi contano molto, fondati come sono – e solidamente, anche se con qualche vertigine – sulle nostre paure, sui nostri desideri³⁰¹.

Come si vedrà, tutti i testi e i temi citati, a partire dal poemetto *Una notte in città*, già indicato da Anna Modena come avantesto della lunga escursione notturna di Prospero, si tengono insieme in un sistema poetico e interpretativo che Tadini ripropone in questi anni in tutti i campi della propria attività espressiva. Quello che conta rilevare adesso, però, è il riferimento alle «piccole religioni» che dovevano dare il titolo al romanzo che sarà poi *La tempesta*. Il richiamo al concetto heideggeriano del «costruire per abitare» [TQM 1] – così come si legge in testa a uno dei taccuini di Tadini, databile presumibilmente alla fine degli anni Ottanta –, della necessità di una trama simbolica come strumento di appropriazione degli spazi e di costituzione di un'esperienza di essi, è evidente, e ritorna qua dopo essere già affiorato in altri luoghi della sua riflessione³⁰². La notizia filologica ha un rilievo particolare, inoltre, perché rivela il tema intorno a cui Tadini ha ideato e progressivamente costruito la vicenda di Prospero, che pure prendeva spunto primariamente da un fatto di cronaca – e meglio di cronaca autobiografica³⁰³. La notizia, infine, fornisce anche la chiave per leggere questa stessa vicenda, per individuarne il centro semantico.

Nel romanzo è Prospero ad impiegare, con un certo pudore, l'espressione «piccole religioni»: è così che egli chiama i disparatissimi oggetti, le cianfrusaglie che tiene dentro a delle casse nella propria cantina e che conserva perché a queste sono legati dei «ricordi di famiglia» [TEMP 163]. Prospero in realtà sta continuando a recitare – «mi era sembrato che, senza neanche muovere la testa, una volta recitata la sua brava formuletta magica lui avesse girato gli occhi dalla mia parte – come se avesse voluto constatare l'effetto» [TEMP 164] –, eppure il momento ha lasciato trasparire una certa tensione emotiva. Ed è comprensibile, poiché su «piccole religioni», su «piccolissimi mondi / collassati»³⁰⁴, ovvero sui significati simbolici conferiti ai residui della vita familiare, Prospero ha costruito tutto il suo regno, la sua «isola».

³⁰¹ E. Tadini in G. Cherchi, *La ragion comica*, cit., p. 107.

³⁰² Cfr. E. Tadini, *Casa, teatro. Sul lavoro di Gianfranco Pardi*, cit.

³⁰³ La storia di Prospero è ispirata infatti alla vicenda di un amico di Emilio Tadini, rimasto vittima di un'ingiunzione di sfratto.

³⁰⁴ E. Tadini, *Una notte in città*, cit., p. 68.

Gaston Bachelard, analizzando il *topos* antropologico della casa, ha scritto che essa «è davvero un cosmo, nella prima accezione del termine»³⁰⁵; e lo è nel senso che «la casa [è] uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo»³⁰⁶. La casa ospita i ricordi, conferisce loro un luogo, li integra in un sistema di connessioni e di relazioni deputato a garantire un senso complessivo. La casa si offre come spazio entro cui inscrivere la durata della memoria, ma anche come pagina su cui comporre un nuovo racconto simbolico. Per questo Prospero concepisce la propria casa come un regno «il più simile possibile ai miei sogni» [TEMP 56], perché nei sogni i significati possono cambiare, alterare la realtà delle cose e creare una dimensione parallela, che permetta all'uomo di fuggire dalle sofferenze e dall'emarginazione dell'esperienza reale.

La casa di Prospero diventa così una «*imago mundi*»³⁰⁷, come l'ha definita Milena Manini in un approfondito studio dedicato all'immaginazione figurale sottesa al romanzo. Prospero si elegge “creatore” di un «Nuovo Mondo» [TEMP 86] e dà vita a una nuova, degradata cosmogonia, in cui l'immagine del mondo si confonde con quella di un ipotetico al di là, dove l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso possono avere le fattezze, rispettivamente di uno scantinato, della stanza da letto e di un terrazzo con vista sull'aeroporto.

Per questo il paragone dantesco, da più parti avanzato³⁰⁸, si giustifica solo se la Divina Commedia viene trasformata in una «Mortale Commedia» [TEMP 216]. Il giornalista, nei panni di un Dante dimidiato, impacciato e miope, viene condotto dal suo Virgilio folle in un percorso che si rivela più simile a una «scalognata via Crucis», la cui tappe sono i diversi ambienti della casa, in cui Prospero ha eretto monumenti incaricati di ridare senso ai reperti della vita trascorsa. Prospero, infatti, è l'ennesimo figlio della stirpe di archeologi che popolano i romanzi e i quadri di Tadini: lui, però, diversamente dagli altri, porta ancora in sé il senso di un'unità infranta – «si sentiva ancora la presenza di qualcosa che in lui doveva essere esistita, decente, intatta, anche abbastanza luminosa» [TEMP 57] – e questo gli permette di ricomporre tutti i residui in un sistema di senso complesso, più complesso del *Merzbau* schwitteriano a cui faceva riferimento Boatto nella sua recensione³⁰⁹. Agli occhi del narratore, la casa di Prospero appare come «un'isola proprio disastata, messa su [...] con un po' di frantumi presi da varie

³⁰⁵ G. Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 1975, p. 32.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 34.

³⁰⁷ M. Manini, *Tra relitti e zattere*, cit., p. 43.

³⁰⁸ «Lo sparuto, infingardo giornalista diventa Dante guidato da un inquieto duca»; cfr. G. Fofi, *La solitudine di Prospero*, cit.

³⁰⁹ A. Boatto, *Un caso di cronaca nera*, cit., p. 6.

spazzature e tenuta insieme con qualche pezzo di filo di ferro e con un progetto tanto evanescente quanto furioso» [TEMP 61]. Il significato di questa grande «macchina religiosa», o meglio di questa «macchina simbolica» [TEMP 53], non è affidato alle interpretazioni di chi la osserva, ai percorsi di senso che ogni osservatore può riscontrarvi, ma è deciso a priori da chi quella casa l'ha costruita, ovvero il suo padrone. È lui che assegna «un ordine gerarchico, un valore simbolico e un nome agli oggetti»³¹⁰, lui che li ha composti in quella che viene definita la «Casa del Senso» [TEMP 128]. E l'ha fatto con un gesto arbitrario e razionale:

Pensavo, vagamente, a qualcosa... Disegnavo, scrivevo sulla lavagna... Le prime idee, mi stavano venendo fuori, le prime associazioni, i primi percorsi. Ma era talmente complicato... Collocare in un sistema tutta una massa di cose piuttosto vaghe, indefinibili – e metterle a posto senza fargli perdere quel dono della loro indeterminatezza ma cercando anche di fargli guadagnare qualcosa in evidenza [TEMP 194].

È così che nasce il progetto dell'«isola»; e la lavagna all'ingresso, come una «Tavola dei Percorsi» [TEMP 166], aiuta a rendere evidenti le linee, a «materializzare visivamente i percorsi, la prossemica, le relazioni tra gli spazi»³¹¹. Quando il giornalista entra nella casa, la lavagna, su cui è riportata l'intera pianta degli ambienti, gli appare uno schema incomprensibile: «sembravano le tracce, quelle linee, di qualche fatica ostinata – ma così terribilmente fuori luogo...» [TEMP 59]. Il giornalista non possiede ancora le coordinate per interpretare quei segni. Solo dopo l'esplorazione della casa tutto si comporrà in un insieme comprensibile.

L'impresa di Prospero, però, è tutt'altro che semplice: «ho preso certe idee, le dicevo, e ho fatto in modo di trasformarle in certi oggetti, in cose fabbricate – in rappresentazioni, se vuole. E poi ho fatto in modo che quelle cose stessero insieme» [TEMP 55]. È così che avviene il procedimento simbolico, che tuttavia mostra degli ostacoli evidenti, già esperiti dai precedenti personaggi tadiniani (come l'«archeologo» della *Lunga notte*): «il difficile è proprio lì. Fare che tutto stia insieme» [TEMP 55]. Quest'impresa, che da sempre campeggia nell'orizzonte immaginativo di Tadini e che, come quella del critico d'arte dell'*Opera*, ambisce al crisma di «opera d'arte assoluta» («Prospero mi indicava le pareti come un artista la sua opera» [TEMP 304]), presenta però una *contrainte*, che paradossalmente la rende realizzabile. La creazione di questa sistema simbolico è legato

³¹⁰ M. Manini, *Tra relitti e zattere*, cit., p. 45.

³¹¹ *Ivi*, p. 41.

alla stessa sopravvivenza di Prospero, essa rappresenta l'unico metodo a sua disposizione per affrontare lo spaesamento e la disperazione provocati dalle sue piccole tragedie familiari. Alla casa e al suo modo di abitarla è affidato il compito di definire e garantire – o forse testimoniare – l'identità stessa di Prospero³¹². Per questo, la sua si configura come una sorta di missione: «Io dovevo dare un senso a quello che restava della mia vita. Dovevo costruire qualcosa che mi consentisse di tenere insieme tutta quella massa di frammenti a cui si era ridotto il mio mondo, la mia vita» [TEMP 90].

È per questo che Maurizio Vitta ha riconosciuto l'opera domestica di Prospero come una delle più lampanti espressioni dell'«abitare», ovvero di quel processo invisibile fatto di «sensazione, intuizione, coscienza vaga e obliqua delle cose» attraverso cui gli individui s'impadroniscono degli spazi, ma che è solitamente ignorato dal progetto architettonico dell'abitazione. Prospero, attraverso il suo intervento simbolico, riesce a operare un ribaltamento: «La casa di Prospero non è più un edificio visibile e tangibile: è l'immagine di una condizione umana – la straziante solitudine nella quale il personaggio vive – che si offre nel trionfo della sua invisibilità»³¹³. Come il giornalista scopre attraversando, stanza dopo stanza, l'impero di Prospero, la «Casa del Senso» non è altro che una grande macchina di elaborazione del lutto, che è quello privato, della perdita degli affetti, ma è anche quello collettivo, di una realtà che si rivela invivibile e ostile, come mostra la lunga escursione nella Milano notturna.

Ognuno dei *topoi* di cui si compone la casa viene dotato di un significato specifico, che trova le proprie radici nella personale esperienza di vita di Prospero (ad esempio, la «Città degli Stracci» [TEMP 69]³¹⁴, in cui vengono assemblati in una montagna monumentale che dovrebbe celebrarne il valore tutti i materiali scartati da Prospero quando faceva il commerciante di tessuti). Attraverso l'interpretazione, ogni luogo trascende dalla dimensione privata e biografica a un significato universale e assoluto, che giustifica l'impiego ricorrente e insistito delle lettere maiuscole per designarne insieme la collocazione e la funzione: dagli ireos³¹⁵ come «Figura della Natura» [TEMP 99] alla stanza di Prospero come «Sancta Sanctorum» [TEMP 309].

³¹² Cfr. M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008, in particolare il paragrafo *Habito ergo sum*, pp. 22-28.

³¹³ *Ivi*, p. 155.

³¹⁴ Si tratta di una specie di *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto, dove l'assenza della statua di Venere, con conseguente provocazione, limita il potenziale significato a un'opera di folle e arbitraria archeologia, il cui unico scopo consiste nell'assemblare frammenti di oggetti nella convinzione che la loro semplice ostensione accumulativa basti a trasformarli in segni delle storie che li hanno prodotti.

³¹⁵ Prospero racconta che gli ireos provengono «alla lontana, dalla casa di suo nonno, in Brianza» [TEMP 97]. Si tratta di un ricordo d'origine autobiografica: infatti il nonno di Emilio Tadini, Giovanni Tadini, ritiratosi in Brianza, a Villa Romanò, dopo anni di lavoro a Milano, coltivava degli ireos nel proprio giardino. Cfr. A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 39, ma anche E. Tadini, *Viaggio a Villa Romanò dove le statue sorridono*, cit. È interessante

Senza risalire genealogicamente alle origini arcaiche e mitologiche di tutte le figure impiegate da Tadini – come invece fa, con buona dose d’ipotesi, il citato lavoro di Manini³¹⁶ –, sarà sufficiente segnalare il valore di due specifici luoghi della casa, attraverso i quali si dispiega nella maniera più significativa il progetto simbolico di Prospero. Il primo è la stanza della figlia, «il centro di tutta la casa» [TEMP 293].

Alla vicenda di «Braccia Bucate» [TEMP 174], come la chiama con infelice cinismo lo stesso Prospero, sono dedicate due lunghe digressioni ([TEMP 262-277] e [TEMP 290-307]), nelle quali si articola la storia della sua dipendenza dall’eroina, prima imposta dalle cattive frequentazioni e poi accolta come strumento di un assurdo progetto di volontaria dissoluzione. Proprio la seconda parte della sua storia viene ricostruita a partire dalla visita della sua stanza: una camera che il giorno successivo alla sua partenza è stata completamente svuotata, per essere poi riempita con quelli che per Prospero sono gli unici segni della sua esistenza, ovvero le cartoline che periodicamente spediva, talvolta accompagnate da un autoscatto fatto con una Polaroid. Il silenzio di cui è sempre stato fatto il rapporto tra Prospero e la figlia³¹⁷ – duplicato dalle sparute telefonate in cui non sapevano cosa dirsi – si trasforma in un monumento visivo alla figura della ragazza. La camera diventa una «improbabile *Wunderkammer*»³¹⁸, un santuario in cui Prospero può rendere onore «alla cosa che muove, comunque, il mio amore» [TEMP 295], ovvero l’immagine della figlia. Le foto testimoniano la sua progressiva metamorfosi, la degenerazione della bellezza – «Le si assottigliavano le labbra. E i denti, poi... Venivano fuori i denti – si vedeva la punta dei denti. E mi sembrava che perdesse un po’ di capelli. Una specie di lifting di prim’ordine. Solo, documentato all’incontrario» [TEMP 299] –, ma anche la sorprendente resistenza della sua identità al progressivo smembramento della figura. Le fotografie certificano un percorso che ha per meta un decesso che viene solo alluso (o ipotizzato), ma permettono anche a Prospero di celebrare un’immagine emblematica del proprio mondo:

osservare come nella *Tempesta* i riferimenti alla biografia dell’autore si suddividano tra il personaggio del giornalista (come già nei romanzi precedenti) e Prospero (si pensi anche all’esperienza giovanile nella comunità cattolica, seguita dall’iscrizione al Partito Comunista, rinnovata «per dieci anni» [TEMP 91]).

³¹⁶ Gli ireos, su cui Prospero costruisce una vera e propria teoria, trasformandoli in «immagine dell’eternità» [TEMP 99], vengono riconnessi, per via di una tradizione mitologica che tocca la *Teogonia* di Esiodo, l’*Iliade*, l’*Eneide* e arriva fino ai codici medievali, al simbolismo del «Fuoco vitale che la muove», la Natura; cfr. M. Manini, *Tra relitti e zattere*, cit., p. 56-57.

³¹⁷ «Mi sembrava di aver diritto, io, in quel punto, se non altro, a qualche parola mai pronunciata – a qualche parola straordinaria, come mi sembrava fosse straordinario tutto quello che mi stava succedendo... Ma non trovavo niente – soltanto le solite parole, le solite formule da manuale di conversazione...» [TEMP 276].

³¹⁸ G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini*, cit., p. 29.

Perché io, vede, qui, davanti a queste fotografie, rendo onore a qualcosa che mia figlia non è ma certo rappresenta. Per me, dico, guardi. Per me solo, naturalmente. Per il mio universo.

Non sto parlando di qualche valore e gloria del dolore, per carità – non sto parlando del dolore come una specie di condizione sublime che ci rende migliori e ci affina e altre scemenze del genere [TEMP 295].

Braccia Bucate è il simbolo di chi ha creduto di trovare un orizzonte di senso alla propria vita, di chi ha pensato che potesse esistere qualcosa in cui risolvere la propria esistenza: è la «sua ingenuità durata un momento solo – prima di trasformarsi in lugubre idiozia» [TEMP 295] quella a cui Prospero rende onore, perché quell'ingenuità, più consapevole e dolorosa, è anche la sua. La figlia, inoltre, sembra anticipare un desiderio di annullarsi insieme al crollo del proprio mondo che nel finale anche Prospero farà proprio.

Il secondo luogo significativo è quello su cui si conclude il viaggio nell'Isola: «un terrazzo scassato sotto il peso morto di una canicola che ardeva senza splendore» [TEMP 318]. La notte, come si è detto, è il cronotopo prediletto da Tadini, e la notte ritorna ossessivamente nel racconto di Prospero: la notte è «il terreno di caccia dei fantasmi» [TEMP 123], che sono fantasmi del sogno e del senso, barlumi di significato che, con lo sfumarsi dei contorni, sembrano rendere possibile ogni interpretazione simbolica. Prospero – e come lui il giornalista («sulla notte e sui notturni, io posso affermare di non essere secondo a nessuno» [TEMP 247]) – si trova a proprio agio nella notte; e, al contrario, odia l'alba, perché coincide con «una specie di corruzione» [TEMP 244] del buio che preserva ogni cosa: alla luce del giorno il caos torna a imporsi in tutta la sua violenza. Ed è all'alba che Prospero compie, sul terrazzo con vista aeroporto, un proprio rito quotidiano: quando passa, sopra la casa, l'aereo delle 5.45 in partenza da Linate, Prospero lo guarda passare, lo osserva stagliarsi nel panorama del cielo e annota su un libretto tutti i particolari di quella visione.

Lo guardo da quando si alza – là, vede? – a quando scompare. Sto sul terrazzo finché sento il rumore dei motori. Un giorno o l'altro ci saliremo su, io e la mia figliola, e il Nero – lo sento, ne sono sicuro. Partiremo. Saremo liberi. Per sempre! [TEMP 324]

Il terrazzo, il «Monte Terrazzo» [TEMP 323], rappresenta un'«anticamera del cielo» [TEMP 322] e da qui Prospero può celebrare ogni giorno il proprio desiderio di fuga, di

esilio definitivo. Simbolo di «trascendenza e libertà», l'immagine dell'aereo che prende il volo, patetica, banale rispetto a tutte le invenzioni della casa, realizza il sogno di Prospero, dà forma alla sua utopia, che consiste nel prendere una distanza definitiva dall'opprimente realtà delle cose («il s'agit de n'être nulle part», come scrive Westphal³¹⁹).

Proprio il connotato patetico di quest'ode alla «Grande Partenza» [TEMP 325] scatena la reazione del narratore, che fino a quel momento si era fatto guidare docilmente nel “regno” di Prospero, dal quale era rimasto nonostante tutto affascinato. Le parole con cui l'uomo ha dato forma al suo sogno suscitano delusione nel giornalista, che aveva creduto Prospero all'altezza della propria enorme macchina simbolica: «Offeso, ecco come mi ero sentito, subito dopo. Amaramente offeso da quel lirismo dolciastro» [TEMP 329]. L'impresa di Prospero, per assurda che potesse apparire, aveva conservato una sua logica fino a questo momento, in cui la cattiva poesia fa scadere ogni senso superiore: il regno si rivela per quello che è, «una specie di Disneyland dei poveri» e di Prospero rimane «un disgraziato, un fantoccio che sbrodolava immagini sublimi, si fa per dire» [TEMP 331]. Questa indignazione muove il giornalista a un sussulto di orgoglio e lo spinge a intervenire, a interrompere, come mai prima si era permesso di fare, il folle monologo dell'uomo. Il passaggio è rapido, apparentemente innocuo, ma in realtà introduce una frattura tra i due che porterà Prospero, deluso a sua volta dalla violenta disillusione del suo ospite («la carognissima traditrice di tutti i traditori» [TEMP 333]), a suicidarsi.

Il gesto appare spropositato; e senz'altro lo è. Ma a motivarlo è un conflitto tra i due personaggi che va ben oltre il valore di una metafora trita. E lo mostra bene il dialogo teatrale, che, come ha osservato Chiara Panzieri, rende «più chiari e diretti, anche più violenti»³²⁰ i termini dello scontro verbale, che nel romanzo vengono invece attutiti dall'intersezione tra discorso diretto e diegesi. In questione è una differente visione del rapporto tra l'uomo, la sua capacità di elaborare un senso, di trovare la verità, e la realtà delle cose. Lo sfogo poetico-patetico a cui Prospero si è abbandonato sul terrazzo ha funzionato nel giornalista da “rivelazione”, mostrandogli la follia del progetto di quell'uomo:

Lei ha chiuso gli occhi perché non ce la faceva più a guardare il caos che aveva davanti. E ha creduto di mettersi in salvo. Bel rimedio! Tanto è vero che ha dovuto

³¹⁹ B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero*, cit., p. 194.

³²⁰ C. Panzieri, *La voce di Prospero. Sintassi dell'oralità nella Tempesta di Emilio Tadini*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di F. Guatta, R. Tesi, Carocci, Roma 2000, p. 149.

ridursi a balbettare come qualsiasi poetastro – se ne rende conto o no? Illusioni scadenti – talmente scadenti...

E ha cercato di illudere anche me, come se il mio cedere alla sua illusione potesse, in qualche modo garantirla. Ma io, adesso, non ci sto più. Adesso basta!³²¹

La reazione è schietta e brutale e consiste in un invito ad abbandonare le finzioni della propria mitologia *ad hoc* per guardare in faccia la realtà. Abbandonare la pretesa di trovare la Verità, quella con la lettera maiuscola («Se la lasci alle spalle, l'isola della Verità»), per sporcarsi le mani in un confronto continuo con le piccole verità che è possibile ottenere.

La risposta di Prospero è ancora più violenta, motivata com'è dal bisogno di proteggere quanto costruito:

La realtà! Se ne accontenti lei. E ci dia dentro a scavare col muso. Sotto! Nel concreto. Ci affondi! Ci sprofondi! Io non la seguo.

Sa che cos'è, da sola, la realtà, nuda e cruda? Puro terrore, ecco cos'è.

Gliela lascio tutta, la sua realtà! Io mi tengo la mia isola. Io mi tengo quello che ho fabbricato.

Quello che ci ho fatto venir su, io, nel mare di merda in tempesta della tua famosa realtà... Vede sguerciona, io ho dato un nome, e anche una faccia, e una voce, a chi non c'era – a tanti di quegli assenti...³²²

È esplicitato così, ancora una volta e nella maniera più drammaticamente efficace, il cuore della riflessione estetica portata avanti da Tadini nel corso degli anni. La questione della verità, e con essa dei significati definitivi, che sfuggono, che si rivelano illusioni senza fondamento; e dall'altra parte, il bisogno d'impegnarsi in un continuo lavoro di significazione, necessario, per quanto precario, alla sopravvivenza in un mondo tanto caotico e complesso. Prospero e il giornalista danno forma di dialogo al tema centrale della poetica di Tadini, che trova così un'espressione narrativa capace di metterne in risalto tutti i termini.

Da una parte c'è Prospero, che non accetta l'idea di un senso instabile e che cerca di ricostruire le certezze nel proprio universo, ridotto a misura di abitazione: «Un mondo che risponda al nome con cui provo a chiamarlo» [TEMP 284]. Rinominare, come

³²¹ *L'ultimo monologo di Prospero*, cit., p. 388.

³²² *Ivi*, p. 389.

mostrerà anche la vicenda di *Eccetera*, vuol dire stabilire un significato, inserire una cosa, una figura all'interno di una rete di relazioni in cui sia sempre possibile ritrovarla e riconoscerla. Prospero incarna, come ha rilevato Manini, il modello di quello che Mircea Eliade definiva l'*homo religiosus*, ovvero colui che vive nel «desiderio di sistematizzarsi in una realtà oggettiva, di non venire paralizzato dal relativismo senza fine delle esperienze soggettive, di vivere in un mondo reale ed efficiente, non nell'illusione»³²³. Prospero è «abbagliato dal “sacro”»³²⁴ e per questo persegue il proprio progetto trasformando la casa-Isola, come dice nel finale il commissario con improvvisa, brillante intuizione, in una «grande macchina anestetica» [TEMP 381], ovvero in un sistema di significati stabiliti a tavolino, una volta per tutte, ai quali si chiede di non cambiare e così di non rivelare le oscillazioni e gli orrori della vita. Per Tadini, che così scrive in un quaderno preparatorio, Prospero

Sapeva aggregare a un sistema di abitudini anche l'inaspettato – voleva, ogni volta, riuscire a farlo...

Una fenomenologia dell'abitudine – a metà fra azione cosciente (e coscienza dell'azione) e atto irreflesso. Una specie di istinto costruito artificialmente – di istinto artificiale... [31ET 16]

Prospero incarna un bisogno di senso proprio di ogni uomo, e lo esprime nella maniera più radicale e conseguente. Tuttavia, come ha mostrato Giovanni Fontana, il carattere enumerativo e frammentato di queste «piccole epifanie», la loro «staticità» e la loro «rigidità» non si assimilano al bisogno di «dinamismo», di «fluidità» e di «narrazione»³²⁵ proprio di qualsiasi progetto che voglia fare presa sulla realtà contemporanea.

A questa ostinazione si contrappone il giornalista, «rappresentante del mondo dei normali nella casa del pazzo»³²⁶ e in quanto tale incaricato di osservare con gli occhi della ragione e del disincanto le invenzioni di Prospero. È lui a riportare sulla terra gli accessi mistici della simbologia di Prospero: non c'è trascendenza possibile, l'assoluto

³²³ M. Eliade, *Il sacro e il profano* (1965), Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 24, citato in M. Manini, *Tra relitti e zattere*, cit., p. 34. Nel quaderno 86ET si trovano, a proposito di Prospero, diverse considerazioni sul “sacro” e sulla necessità di padroneggiare le distanze attraverso sistemi di riferimento religiosi. Tra queste riflessioni si trova anche una citazione tratta proprio da Mircea Eliade: «è l'esperienza del sacro che permette di leggere la differenza tra ciò che è reale e significativo e ciò che è influsso cattivo delle cose» (p. 7); Prospero viene anche definito «un Robinson Crusoe del sacro...» (p. 10).

³²⁴ G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini*, cit., p. 26.

³²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 29. Sulla difficoltà di “narrazione” nell'esperienza psicologica dell'uomo del tardo capitalismo si veda R. Sennett, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale* (1998), Feltrinelli, Milano 1999.

³²⁶ G. Turchetta, *Emilio Tadini: una metafora ad alta densità*, cit., p. 24.

non è che un'illusione. E nonostante questa consapevolezza, fino al momento della rivelazione finale, sul terrazzo, il giornalista appare sedotto dalla capacità creativa dell'uomo e se ne fa coinvolgere, riconoscendo la necessità profonda di un simile progetto di sovra-interpretazione del mondo («Convertito al Vero, io, da un obnubilato, da uno che del falso aveva fatto la sua stella polare!» [TEMP 354]). Solo il patetico dell'invocazione finale riattiva la sua diversa prospettiva, perché il patetico, come Tadini scriveva nella *Distanza*, è il contrario del tragico, è ciò che annulla il tragico (e il comico) in un sogno di felicità assoluta, quindi definitiva, che coincide con un'assolutizzazione della distanza (*DIST* 67-70): esattamente come assoluta e definitiva vorrebbe essere la distanza tra il mondo e il progetto di Prospero. L'Isola di Prospero si rivela così «un grande apparecchio produttore di metafore che non riesce mai a centrare il bersaglio»³²⁷.

Dal confronto acceso tra questi due caratteri – da un lato un narratore eccentrico, ora passivamente appiattito sul racconto che gli viene offerto, ora capace di metterlo a distanza attraverso un impiego sapiente degli strumenti del comico, dall'altro un personaggio che alterna una «lucidità delirante»³²⁸ a momenti di consapevolezza dolorosa – dal convergere del loro diverso monologare che produce continue interpretazioni che si elidono a vicenda³²⁹, emerge implicitamente la figura che sta al centro dell'immaginario tadiniano di questi anni: il profugo.

4.3. Il profugo

«C'è una storia – un tema – che ho trovato dipingendo. [...] È il tema del profugo»³³⁰. Ricorrendo a una narrazione in certo senso mitica e romantica – la figura emerge, quasi spontaneamente, dal lavoro istintivo della mano che guida il pennello sulla tela – Emilio Tadini ricorda come la figura del profugo, in quanto simbolo di una condizione tipica della contemporaneità e quindi in quanto tema artistico, sia nata dalla sua pittura, prima ancora che dalla scrittura. Il ciclo dei *Profughi*, che trova accoglienza in una grande mostra personale del 1990, dedicata dallo Studio Marconi a *I tritici*, risale infatti al periodo 1986-1990. E sulla tela, come rivelano i diversi titoli, quel tema viene già articolato nei suoi specifici caratteri: *Le piccole sculture. Profughi* (1986), *La tavola dei*

³²⁷ G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini*, cit., p. 30.

³²⁸ A. Guglielmi, *Trent'anni d'intolleranza (mia)*, cit., p. 141.

³²⁹ «I due personaggi, pur esprimendo per lo più punti di vista antitetici, sembrano legati da una sorta di complicità, da una specie di corrispondenza telepatica»; cfr. G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini*, cit., p. 31.

³³⁰ E. Tadini, *La metafora del profugo*, in «Linea d'ombra», n. 88, dicembre 1993, p. 78.

naufraghi (1988), *Profugo con candela* (1990), *La torre di nessun posto* (1990), *In viaggio* (1990) e poi, semplicemente, *Profugo* (1988, 1990, **Fig. 11**) e *Profughi* (1990).

La pittura tadiniana degli anni Ottanta ha visto svilupparsi in maniera sempre più precisa e netta i contorni di personaggi distinguibili, spesso privati dei caratteri del volto, ma comunque maggiormente umanizzati rispetto ai manichini degli anni Settanta. A questa maggiore umanizzazione, cui contribuiscono la forma slanciata dei corpi, allusiva di un movimento in atto, e il colore rosa dell'incarnato al posto del precedente grigio-cartone, non corrisponde tuttavia una perdita del loro carattere di *dramatis personae*. Il riferimento principale rimane sempre De Chirico, ma a quella «specie di riduzione a cosa dell'uomo» si associa anche un «mettersi spettacolarmente in scena della figura»³³¹: è una meccanicità impacciata quella di queste figure che, *iuxta* la teoria bergsoniana sul riso che sarebbe automaticamente provocato dalla «rigidità di meccanismo» di corpi che si vorrebbero al contrario agili³³², conferisce ai dipinti un'aria comico-grottesca. Le tele sui profughi non fanno differenza rispetto a questa tendenza: i personaggi presentano nasi rossi da clown o etichette come quelle delle merci nei negozi³³³, quando non vere e proprie maschere. Più ancora di quanto accadeva negli altri cicli, la figura del profugo appare caratterizzata da una specifica componente teatrale, che lo porta a recitare *malgré soi* una parte diversa dalla propria. Il profugo abbandona la propria casa, e con essa la propria originaria identità, e intraprende un percorso che lo porta a ricostruire altrove una nuova casa e una nuova identità.

In queste tele, come spesso accade in Tadini, un intero repertorio di oggetti fluttua intorno alle figure centrali; qui, però, tali oggetti hanno una funzione più precisa, più direttamente metaforica. Che si tratti di stoviglie, pennelli, chiavi o giocattoli, questi oggetti sono i resti della precedente vita che il profugo porta via con sé e con i quali cerca di ricostruire una trama di relazioni e affetti. È innanzitutto con queste piccole cose che egli delimita lo spazio del proprio abitare, per cui fondarvi nuovi riti di appartenenza. Sono piccole cose su cui si edificano piccole religioni, come fa Prospero. Come scrive Mauro Bersani, che commenta una *pièce* di questi stessi anni intitolata

³³¹ «Entrambe queste due forze spingono un po' verso la riduzione dello spessore anatomico corporale e verso la fabbricazione di una sorta di sigla visiva di quella specie di macchina che diventa un po' il personaggio»; cfr. E. Tadini in A. Kestenholz, *Intervista a E.T.*, cit., p. 5.

³³² H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1899), Laterza, Roma-Bari 2003, p. 8. Come scrive più avanti Bergson: «Le attitudini, i gesti, i movimenti del corpo umano sono risibili nelle stesse proporzioni in cui esso corpo ci fa pensare ad un semplice meccanismo»; cfr. p. 20.

³³³ «Quel cartellino di spedizione, che ho usato spesso ultimamente, per me è un segno comico del destino»; cfr. E. Tadini in S. Giacomoni, *Dai vasetti di colore una forza fantastica*, in «la Repubblica-Milano», 18 giugno 1986, p. 36.

esattamente *Profughi*³³⁴, «in quelle povere cose dimenticate, senza nome e senza significato, stanno le identità delle persone; i loro legami da nulla che li proteggono dal nulla»³³⁵. Uomini e oggetti appaiono presi in un medesimo vortice che tutto sconvolge e confonde: «fuggiasco l'uomo al centro della tela, fuggiaschi gli oggetti attorno a lui, un inventario di memorie e di necessità, le cose di una vita esposte e riassunte, che avrebbero dovuto rappresentare la rassicurazione di una continuità, qualcosa che risparmiasse all'esule qualche ombra dell'esilio»³³⁶.

Lo spazio della fuga può essere, in ugual modo, quello selvaggio di una foresta (*Profugo* 1988), che rievoca la clandestinità di certi attraversamenti di frontiera, oppure quello civilizzato della città (*Il viaggio o Profughi* 1990), dove la condizione della fuga e dello spaesamento da politica si fa esistenziale: dovunque il profugo procede alla tenue luce di una candela³³⁷ – «mozzicone di candela, deforme, pieno di rancore per quel soffio che una volta ti ha spento – se mai hai sorretto una fiamma...»³³⁸ – con cui cerca di illuminare il cammino, d'individuare una possibile direzione, ma che simboleggia anche la sempre più spenta disponibilità del mito illuminista della ragione universale. Perché il profugo è colui che accetta la precarietà e l'incertezza come condizioni esistenziali e che pure non per questo abbandona la propria esistenza al mare dell'insignificanza.

Erede degradato di quel mito romantico che era il desiderio di «abitare il mondo», di cui Novalis aveva decantato la tensione verso un assoluto identificato con «l'anima del cosmo»³³⁹, Prospero è piuttosto un artigiano, un *bricoleur*, un costruttore che cerca di «mettere insieme parti che non sono nate per essere collegate»³⁴⁰, ma tra le quali è possibile ideare relazioni impensabili³⁴¹ – come ai tempi dell'integralità relazionista. La sopravvivenza del profugo è legata proprio alla sua capacità di costituire strutture di

³³⁴ Alla composizione di questo testo, di cui ci resta solo il primo atto, sono dedicati alcuni appunti contenuti nel quaderno *29ET*, databile al 1987. Vi si legge: «Testo teatrale "Profughi": 1=premonizioni – nella fatica quotidiana 2=sfratto, trasloco: attesa e discussione 3="cerimonia del trasloco". Una scena in disfaccimento (che cosa porteremo con noi? che cosa, di noi, resterà qui? ecc.)» (p. 6); «Prima parte: il commento su quelli che già partono... "Nomadi" non per scelta. Alla ricerca di un'altra casa. Il nonno – la casa come memoria. La madre – la casa come luogo delle distanze – del sistema di misura...» (pp. 6-8).

³³⁵ M. Bersani, *Un teatro pieno di «effetti personali»*, cit., p. 34.

³³⁶ O. Pivetta, *Adami e Tadini: lo scopo dell'amicizia*, in «l'Unità», 25 settembre 2004, p. 27.

³³⁷ «La figura della candela [...] è il simbolo eloquente di tale condizione», di disorientamento, di esilio. Coscienza di non poter attingere alla totalità «giustifica la ricorrente presenza della figura della maschera che compare nell'opera dell'artista e che sta a significare tale condizione e l'insopprimibile bisogno, che ne deriva, di soddisfarlo in forma simbolica»; la maschera, infatti, «restituisce la prospettiva di una originaria riappropriazione della sua totalità»; cfr. P.G. Castagnoli, *Il frammento e la maschera*, in *Tadini*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1995, p. 9.

³³⁸ E. Tadini, *Profughi (atto I)*, in «Idra», anno V, n. 10, gennaio 1995, p. 16.

³³⁹ Cfr. M. Vitta, *Dell'abitare*, cit., pp. 40-41.

³⁴⁰ E. Tadini in *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, cit., p. 99.

³⁴¹ «Malgrado tutto, la ricerca di Prospero è una struttura buffonesca, un bricolage forsennato... indica che un senso è necessario, ma che non esiste in natura. Voglio dire che il senso è produzione»; cfr. E. Tadini in *Ibidem*.

senso con le poche cose che gli restano, mitologie personali dalle quali far discendere nuove certezze che tengano legato “l’insieme delle cose”, con tutti gli eccessi a cui un simile tentativo si espone (come riconosce il protagonista maschile della *pièce* del 1995)³⁴². Perché il profugo è sempre consapevole della precarietà congenita alla propria impresa, mentre Prospero, che «rappresenta la nostra necessità di riprogettare»³⁴³, non rinuncia alla propria assurda pretesa, cioè rendere definitivo il proprio progetto, e per questo fallisce.

La figura del profugo, nell’immaginario di Tadini, ha una genealogia ben precisa, che solo nella sua ultima tappa coincide con l’immagine degli uomini e delle donne che sbarcano nell’Occidente capitalista chiedendo accoglienza e cittadinanza. Prima di loro i profughi sono stati altri. Basta risalire con la memoria all’epoca raccontata nella *Lunga notte* (o rievocata in certe poesie giovanili), ai tempi della Milano occupata dai tedeschi, distrutta dai bombardamenti e attraversata da cortei di persone in fuga dalle case distrutte e dirette verso le campagne. Così scrive Tadini:

Mi sono venute in mente certe fotografie che avevo visto da bambino sui giornali – quelle file di gente in marcia lungo strade polverose, quei poveracci spingevano avanti carrozzine da bambino o si tiravano dietro carrettini pieni di cose e di pacchi, con in spalla altri pacchi, e fagotti, valigie, e intanto guardavano in alto per paura che qualche aereo venisse a mitragliarli. Non “nomadi” [...] Quelle erano persone che qualcosa o qualcuno aveva costretto a lasciare la loro casa, la loro città, il loro paese: e che, ostinatamente, stavano andando in cerca di un’altra casa, di un’altra città, di un altro paese³⁴⁴.

È la guerra che produce profughi, tra gli sconfitti e gli assediati, ma anche tra chi ha collaborato con i “signori della guerra”, come il Céline di *D’un chateau à l’autre* al quale, riconoscendo un debito letterario più che umano, Tadini dedica una serie di disegni intitolati, con esplicito richiamo, *I castelli del profugo*³⁴⁵. La memoria della

³⁴² «Probabilmente, da solo io sarei finito come quelle vecchiette che finiscono per murarsi vive tra i rifiuti che si sono portati a casa e che hanno accumulato nelle loro stanzette. Orrore, certo. Ma pensa al loro delirio! Si devono sentire, loro, lì dentro, con quell’odore bestiale e gli scricchiolii e tutti, si devono sentire, quelle vecchiette, la forza che tiene insieme il mondo – il potere che conserva in vita l’essere, la sapienza che ne custodisce tutti i frammenti, anche i più miserabili, essenziali. Le regine del Nulla si Perde e Nulla si Distrugge, altro che storie! Altro che consumismo! Una specie di riparazione...»; cfr. E. Tadini, *Profughi (atto 1)*, cit., p. 23.

³⁴³ E. Tadini in P. Di Stefano, *Capitan Tempesta*, cit., p. 104.

³⁴⁴ E. Tadini, *La metafora del profugo*, cit., p. 78.

³⁴⁵ A ispirare questa serie, oltre a Céline, è anche Rimbaud con il suo verso: «O saisons, ô châteaux / Quelle âme est sans défauts?»; così Tadini spiega il tema dei disegni: «Il castello del profugo è la figura sommaria di quella sua casa che non c’è più, e non c’è ancora, e forse non ci sarà mai. Ma è anche la figura di quella specie di casa instabile e

guerra è testimoniata anche dallo stile del disegno, che si rifà a modelli dell'espressionismo tedesco come Dix, Grosz, Beckmann (non solo per questa serie, invero)³⁴⁶. Anche attraverso simili riferimenti la metafora del profugo emerge dal ricordo e arriva a illuminare una condizione che è stata sempre dell'uomo e che nel presente risulta particolarmente emblematica, caricandosi di un forte valore allegorico. Il profugo diventa infatti l'incarnazione di una ricerca, di un «bisogno di senso» che appartiene a un'intera epoca che dichiara di aver perso le proprie certezze. Non a caso, tratteggiando un profilo simile, Alain Touraine definisce quella che è per lui una figura emblematica della modernità (prima ancora che della postmodernità):

Nous sommes tous embarqués dans la modernité; la question est de savoir si c'est comme galériens ou comme voyageurs partant avec des bagages, portés par un espoir en même temps que conscients des inévitables ruptures. Simmel a fait de l'étranger la figure emblématique de la modernité ; c'est celle de l'émigré qu'il faudrait choisir aujourd'hui, voyageur rempli de mémoire autant que de projets et qui se découvre et se construit lui-même dans cet effort de chaque jour pour nouer le passé à l'avenir, l'héritage culturel à l'insertion professionnelle et sociale³⁴⁷.

Che assumi il profilo dell'emigrato, come vuole Touraine, o di un esule, come propone Paolo Fabbri (per la sua «condizione di *dismangement and grief* (Auden)») ³⁴⁸, il profugo rimane la figura tipica di quella che Tadini definisce «la nostra cultura». Egli è in grado di assumere su di sé le sfide del proprio tempo, ma è capace anche di affrontarle con spirito non nostalgico: spinto dalla necessità, accetta di vivere nel flusso del cambiamento e sopravvive adeguandovisi e facendo leva su quel “bisogno del senso” che «è sicuramente una pietra su cui si può fondare parecchio, anche se un po' traballante» e che nessun nichilismo postmoderno può annullare³⁴⁹: «se ha capito che il

provvisoria tirata su, giorno per giorno»; cfr. E. Tadini, *I disegni*, in *Emilio Tadini. "I trittici"*, Studio Marconi, Milano 1990, p. 67.

³⁴⁶ «In Dix e Grosz ad esempio la deformazione caricaturale dei “tipi” era un attacco diretto e sarcasticamente mordace contro i rapporti di classe allora esistenti»; cfr. I. Bartsch, *Raffigurazioni "trinitarie"*, in *Tadini*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1995, p. 13.

³⁴⁷ A. Touraine, *Critique de la modernité*, Fayard, Paris 1992, p. 236.

³⁴⁸ P. Fabbri, *L'esodo e il riso*, in *Emilio Tadini. "I trittici"*, cit., p. 60.

³⁴⁹ «Il bisogno del senso mi sembrava metaforizzato molto bene da questo andare del profugo da un'altra parte, da questo suo cercare un'altra casa. Naturalmente non so se troverà mai una casa in cui disfare definitivamente le valigie, ma insomma, l'importante è che vada da un'altra parte, che voglia andare da un'altra parte. E la nostra cultura credo che debba essere in queste condizioni. Non nelle condizioni di rassegnarsi alla caduta del senso per vagare a occhi chiusi nel buio, nella notte interminabile, ma di far agire nonostante tutto questo bisogno di senso»; cfr. E. Tadini in A. Kestenholtz, *Intervista a E.T.*, cit., p. 7.

senso stabilito da una certa cultura gli è crollato addosso non per questo rinuncia alla ricerca di un altro senso»³⁵⁰.

Figura di “rifiutato sociale”, come lo definisce Manini, il profugo trasforma la condizione di emarginazione a cui viene condannato in caratteristica positiva del proprio esistere. Utopista per eccellenza, come i protagonisti dei romanzi di Tadini, il profugo è colui che deve continuamente cercare un luogo, *il* luogo della propria casa, della propria identità, della propria storia. Un luogo che non esiste, al punto che Tadini, per definirlo crea un’immagine poetica di notevole efficacia, quella del «*ciel vague*»³⁵¹. Il profugo impara così a confrontarsi con l’inesistenza di questo luogo definitivo, ad accettare il Niente, il «nulle part» di cui parlava Westphal come unica dimensione su cui sia possibile “progettare”. Le parole che Tadini dedica a Prospero e alla sua “disperanza” illuminano perfettamente questa condizione:

La disperazione è l’esercizio di una forte malinconia, mentre la disperanza è la coscienza che la speranza non è uno strumento utile, è l’accettazione totale del niente in cui si vive... è però anche la presa di coscienza che il niente è l’unica dimensione in cui si esiga la costruzione. Se ci fossero già i grandi principi, il senso non si potrebbe costruire³⁵².

Tadini ritrova attraverso questa metafora, perfettamente incarnata da Prospero, il punto terminale della propria riflessione sullo statuto precario della Verità e sulla necessità di conservare all’uomo uno «spazio potenziale» entro cui creare e costruire, progettare continuamente nuovi significati, adeguandosi allo scorrere del tempo e del senso. Si tratta del paradosso del “nowhere”, termine che comincia ad affollare le tele di Tadini e che porta in sé una “bivocità” emblematica: «la parola che indica quello che potremmo chiamare il luogo del niente, indica, dunque, nello stesso tempo, l’attualità di tempo e spazio più semplice, più diretta, più quotidiana che potremmo pensare»³⁵³. *Nowhere, now here*.

Se l’«uomo ironico» descritto da Richard Rorty come «chi non è mai del tutto capace di prendersi sul serio perché è consapevole che le parole con cui si autodescrive sono

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ «C’è una bellissima espressione francese: *le terrain vague... le terrain vague* è il terreno da costruzione, il terreno vuoto che è destinato ad essere costruito. Noi siamo sotto questi cieli da costruzione, vuoti»; cfr. E. Tadini in *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, cit., p. 103. Cfr. anche P. Di Stefano, *Le magie di Tadini da Canova a Totò*, in «Corriere della sera», 29 ottobre 2007.

³⁵² E. Tadini in *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, cit., p. 103.

³⁵³ E. Tadini, in *Oltremare*, Galleria Marconi, Milano 1993.

destinate a cambiare»³⁵⁴ è il rappresentante e l'estrema manifestazione dell'umanità all'epoca della postmodernità, il profugo teorizzato da Tadini è la sua controfigura positiva, capace di sostituire la derealizzazione dei desideri e dei bisogni, propria di un atteggiamento ironico verso la realtà, con una loro continua contrattazione e realizzazione. Attraverso il profugo, figura che tiene insieme un'impossibilità (del senso) metastorica e una necessità (del progetto) attuale e contingente, Tadini ritrova il contatto con la Storia e il suo tempo. In lui tornano a intersecarsi gli assi dello spazio – il *ciel vague*, lo spazio in cui costruire e progettare, lo spazio disegnato sulla lavagna di Prospero – e del tempo – lo sguardo rivolto contemporaneamente indietro, ai ricordi da conservare, e avanti, al futuro da costruire. Il più allegorico dei romanzi di Emilio Tadini – quello che apre la strada all'*exitus* della fiaba su cui si costruirà *Eccetera* – si rivela così anche il più contemporaneo di tutti.

4.4. Un romanzo milanese

Sono tanti gli elementi narrativi del romanzo che rivendicano un legame forte e diretto con la più cogente attualità, sia essa quella specificamente italiana o quella genericamente occidentale. Basterebbe pensare al «problema degli sfratti nelle zone ad alta tensione abitativa»³⁵⁵ che la figura memorabile di Prospero con la sua bizzarra vicenda impone all'attenzione dei lettori; o a quello delle droghe, e in particolare dell'eroina, con la figlia di Prospero a dare corpo a un desiderio nichilistico di opposizione e isolamento rispetto ai dogmi della comunità sociale che si diffuse tra i giovani tra la fine degli anni Settanta e l'inizio dei Novanta. C'è poi la figura del Nero³⁵⁶, che, pur discendendo da importantissimi archetipi letterari, non può non rappresentare tutto quel popolo di immigrati che, dai paesi dell'Africa, si muovono verso l'Europa per scappare dalla guerra o per cercare condizioni di vita migliori. Pur essendo un personaggio secondario, questo senegalese laureato e costretto a vendere accendini per strada è nel romanzo il catalizzatore di tematiche come il problema sociale ed economico dell'accoglienza e della collocazione professionale di queste persone³⁵⁷ o quello, antropologico e culturale, del razzismo che esse sembrano

³⁵⁴ R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 90.

³⁵⁵ G. Turchetta, *Emilio Tadini: una metafora ad alta densità*, cit., p. 22.

³⁵⁶ Sulla figura dei "Neri" in alcuni romanzi italiani degli anni Novanta, cfr. A. Bevilacqua, *Angeli e neri*, in «l'Unità», 25 ottobre 1993, p. II.

³⁵⁷ Intervistato da Patrizio Paganin dell'«Unità» sulle prime proposte che presenterebbe se diventasse sindaco, Emilio Tadini risponde: «Cercherei infine di creare un ufficio specifico, se non un assessorato addirittura, per gli immigrati di colore. Ci troviamo di fronte a un fenomeno di dimensioni gigantesche, che coinvolge tutte le metropoli europee e che va affrontato con tempestiva serietà. Milano non può certo limitarsi a stare alla finestra mentre questa gente s'insedia

risvegliare in certa parte della comunità civile (il Nero si rifugia nella casa di Prospero scappando dall'aggressione razzista di quattro giovani, il «Quartetto Lombardo» [TEMP 126]).

Tra tutti questi elementi, però, uno in particolare s'impone all'attenzione per la sua connessione con l'attualità e per la forza delle immagini con cui questa viene evocata: si tratta della rappresentazione di Milano, *wasted land* di giorno, quando il giornalista entra nella casa di Prospero (complice anche il cronotopo ferragostano)³⁵⁸, e metropoli infernale di notte, quando Prospero esce per le sue passeggiate. Naturalmente, il rilievo assunto da questa rappresentazione all'interno del romanzo si può spiegare con diverse ragioni. Prima tra tutte la "milanesità" di Tadini, che oltre ad essere nato e sempre vissuto a Milano³⁵⁹, ha sviluppato con essa un rapporto speciale, che trova origine anche, se non soprattutto, in una questione generazionale, come lui stesso ha spiegato:

Con Milano ho sempre avuto dei rapporti molto intensi e forti; per una questione di generazione mi è toccato un modo di vita in cui il legame con la città era molto stretto. Ho vissuto gli ultimi anni di guerra da adolescente. Per forza di cose dovevo aprirmi al mondo. Non potevo vivere pensando che il mio unico universo fosse la casa, quando i bombardamenti distruggevano tutte le case intorno, lasciando morti e macerie, quando c'era la lotta contro la Repubblica Sociale di Salò, nel periodo nero, tremendo, dell'ultimo anno di guerra, con i morti ammucchiati a Piazzale Loreto, e poi Mussolini, anche lui a Piazzale Loreto. E ancora la Liberazione, gli americani che entravano in città, gli eserciti che passavano sotto casa mia... tutto questo legava profondamente la scena della città alla mia immaginazione, alle mie paure ed emozioni. Da allora non ho potuto più fare a meno di vivere intensamente il rapporto con la città³⁶⁰.

La coincidenza storica, che era già stata problematizzata nel dibattito intorno alla generazione degli "anni difficili" e che era affiorata poi, a livello narrativo, nelle accorate pagine milanesi della *Lunga notte*, lega in un vincolo inscindibile l'uomo e Milano, al punto da far pensare che la maturazione dell'uno scorra parallela alla crescita dell'altra: «I miei vent'anni hanno coinciso con una specie di prima gioventù della

qui e, per sopravvivere, finisce per pulire i vetri delle macchine ferme ai semafori»; cfr. E. Tadini in P. Paganin, *Se io fossi sindaco...*, in «l'Unità», 27 aprile 1990, p. 20.

³⁵⁸ «In fondo alla strada deserta, i furgoni della polizia sembravano vuoti. / Ferragosto, fantascienza... / Forse c'ero solo io, a Milano. / A una specie di confine» [TEMP 42].

³⁵⁹ A indicare il legame di Tadini con la città di Milano basterebbe anche il semplice dato numerico di brani, articoli, poesie e interviste dedicate a Milano.

³⁶⁰ E. Tadini in *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, cit., p. 88.

città»³⁶¹. Forte di questo legame, emotivo e storico-culturale insieme, Tadini ha attraversato tutte le fasi che nel corso dei decenni hanno visto Milano trasformarsi, senza perdere però «la sua capacità di stare dentro Milano e di analizzarne i mutamenti, conflitti, crescita e degrado»³⁶², conservando cioè uno sguardo a un tempo affezionato e critico sulla ricostruzione e sul *boom* economico, sull'entusiasmante stagione del Giamaica come sulla disperante immagine della “Milano da bere”. Proprio quest'affezione, resa più acuta e sofferta dall'inevitabile degrado che ha investito la città, ha portato Tadini, dopo che già nell'*Opera* e nella *Lunga notte* la città era diventata «sfondo costante e necessario»³⁶³, a concepire *La tempesta* come romanzo su Milano, ma soprattutto a trasformare la città in personaggio, dedicandole una lunga parentesi, quel canto dolente intonato da Prospero e definito dal giornalista-narratore, con cinica comicità, «i famosi Lieder delle Notti Milanesi» [TEMP 233].

Un simile sguardo, naturalmente, non arriva alla scrittura romanzesca privo di genealogie. Con queste pagine Tadini s'inscrive entro una feconda tradizione milanese di rappresentazione della città, che vede tra gli esponenti principali – dopo i già “storicizzati” Tessa, Porta e Gadda – due contemporanei come Luciano Bianciardi, quello della *Vita agra*, e Giovanni Testori, con i suoi *Segreti di Milano*. Si tratta di autori generazionalmente coetanei di Tadini ma che, per il tardo raggiungimento della maturità romanzesca di quest'ultimo, appaiono suoi predecessori nella linea storica; e d'altra parte Tadini, con quelle che a Oreste Pivetta appaiono «le pagine più intense»³⁶⁴ scritte su Milano, sviluppa e aggiorna ulteriormente l'immagine della città. Alla Milano sofferente di Testori, «spazio di confusione sociale», dove vive un'umanità marginale, sottoproletaria, per la quale «la vita è orrore, violenza, sesso, morte»³⁶⁵; alla Milano di Bianciardi, «immagine di disperazione e di inumanità, oltre la realtà e gli aspetti e le forme in cui si manifesta»³⁶⁶, ovvero oltre la patina di efficienza e benessere mitizzati nel *boom* economico, Tadini fa seguire una Milano in cui il tasso di antropizzazione dei luoghi è ancora centrale per la loro definizione, ma al di fuori di qualsiasi griglia sociologica, sia essa quella della degradazione dei rapporti umani e del lavoro

³⁶¹ *Ivi*, p. 98.

³⁶² A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, cit., p. 52.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Lo stesso Pivetta riconosce la “filiazione” di Tadini rispetto a Testori e Bianciardi; cfr. O. Pivetta, *Milano, il «blob» sulla città*, in «l'Unità», 13 febbraio 1995, p. 5.

³⁶⁵ G. Barberi Squarotti, *Volti e risvolti della città*, in *La città e l'esperienza del moderno*, t. I, a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, ETS, Pisa 2012, pp. 25-26.

³⁶⁶ *Ibidem*.

intellettualmente usurante nella città dell'integrazione oppure quella della sopravvivenza materiale dei "rifiutati" nelle periferie suburbane³⁶⁷.

Quella incontrata da Prospero nelle sue «fughe notturne» [TEMP 251] è un'umanità marginale e disperata, cinica e criminale, «sotterranea», come l'aveva definita nel poemetto *Una notte in città*³⁶⁸: ci sono prostitute e «prostituti» [TEMP 220], transessuali e travestiti, tassisti «con la pezza nera sull'occhio» [TEMP 220] e immigrati come «sgorbi che trascinavano dietro i loro bagagli senza forma» [TEMP 227], spacciatori e ruffiani con auto di lusso parcheggiate davanti ai camioncini della porchetta (TEMP 219), gangster italo-americani (TEMP 230) e mafiosi che organizzano corse clandestine di cavalli («Riunioni Ippiche Alternative» [TEMP 239]), barboni che dormono nei vagoni fermi sui binari morti della stazione (TEMP 237), «una pattuglia mista di spacciatori europei e africani» [TEMP 249] nascosti nei parchetti lungo la tangenziale e gruppi di tossicomani che sfilano per le strade come «reggimenti di mostri» [TEMP 232]. Un'umanità eccentrica ed emarginata, un microcosmo orgogliosamente estraneo agli usi della comunità civile, un popolo all'altezza di un qualsiasi romanzo giallo, dove la città è rappresentata solitamente come luogo del vizio e della degenerazione morale³⁶⁹. Eppure non è in questi termini che va letta la Milano della *Tempesta*.

La città notturna di Tadini appare come un vero e proprio carnevale, un ribaltamento speculare della civiltà diurna, confermato dalla ricorrente aggettivazione "infera" (la «calata di Prospero a Milano», il «Festival di Casa del Diavolo», il «cupo cielo infernale» [TEMP 218]). Tadini riprende, rovesciandolo, il *topos* letterario, pur datato, contenuto nella rappresentazione del *De magnalibus Mediolani* di Bonvesin da la

³⁶⁷ Nella già citata cartella *162ET* si trova un foglio dattiloscritto sciolto, non firmato ma sicuramente non scritto da Tadini e contenente un riassunto critico del romanzo, e si legge: «Non è solo una Milano politicamente degradata quella che viene incontro al lettore. Questo ne è un aspetto superficiale: è una Milano insensata, dove ogni crescita è sregolata e si traduce in deformazione, mostruosità. È, forse, la stessa Milano del Tessa che vede uno struzzo, tra due tram in porta Volta, la stessa Milano di Gadda: altro che Céline! La cifra più adatta a descriverla, sarà, allora, un particolare barocco fatto di subordinate e di ipotassi: una complessità senza fine. / Ora si può chiedere: questa Milano rappresenta solo un'invenzione artistica di Emilio Tadini o è invece possibile andare a cercare qualche "visione" alla quale riferirsi? Alcuni elementi (il caldo, l'abbandono della città da parte degli abitanti, i nuovi abitanti mostruosi) potrebbero consentire un riferimento alla Milano degli appestati manzoniana. Ma se questa Milano è soprattutto un luogo in cui è abolito il confine razionalità irrazionalità, allora è l'omologo mitologico dio una serie di luoghi mitici infernali nei quali ogni cosa (ogni persona, ogni rapporto tra persone) è soggetta alla continua e insensata metamorfosi, dove la natura è deformata nei suoi fondamenti elementari: babilonia, Sodoma».

³⁶⁸ «Sotto la stessa luce, strisciando / ai piedi di figure / stronze, ieratiche, / altissime sui muri, / verso il nero dell'una di notte, / abbandonati – trucco da spettri – danzano, assenti, violenti, la Bambina-Trimurti senza denti, / l'Orchessa Bocca-di-Stucco sui sedici anni, / lo Scheletro-con-le-Ossa-Rotte... [...] Travestiti, fasciati, / biechi, innocenti, da nessuno chiamati, / salgono e scendono le scale / e fra colli di tosse provano e riprovano / a fare qualcosa, a respirare se non altro, / a venire, palpando come ciechi / qualche emozione fossile, a costo di morire / in questo vuoto posto di frontiera / ai loro posti vuoti, in un eccesso / di inutile attenzione, alcolizzati / d'aria, anestetizzati»; cfr. E. Tadini, *Una notte in città*, cit., pp. 45-49.

³⁶⁹ Cfr. M. Righini, *Città degli incubi*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi, G. Ruozi, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 142 e sgg.

Riva³⁷⁰, di Milano come “paradiso di delizie” che non ha eguali al mondo; così facendo, dando un’inedita ambientazione urbana alla sua distopia³⁷¹, trasformando la città in un inferno abitato da mostri, riprende anche l’invenzione paradossale del Buzzati del *Viaggio agli inferni del secolo*. Cambiano però i toni della raffigurazione: il grigio bituminoso e opprimente della città industrializzata viene qua trasfigurato dalle luci artificiali dei lampioni. Milano assume tinte forti, espressionisticamente colorate, che anticipano per certi versi la caratterizzazione *pulp* che gli scrittori “cannibali” proprio in questi anni cominciano a dare all’Italia della massificazione e del consumismo esasperato. Basti vedere come vengono descritte le copertine delle riviste pornografiche che affollano la vetrina di un edicolante notturno:

Copertine stracolme di fotografie colorate, titoli a grossi caratteri stampati in rosso vivo – doppie pagine, triple, con coppie, trii, quartetti...

Una valanga al disgelo di seni, di culi, di bocche, di peli, di fiche solitarie, abbandonate tra una pagina e l’altra, una valanga di cazzi impugnati o infilati per metà dentro ogni buco possibile – orecchie, a stento, escluse. [...]

Era come la Nona di Beethoven cantata con un coro non di corpi ma di membra separate, di cose, di oggetti – con quelle loro voci, tremende, sfiatate, da computer... L’inno alla gioia, come no. Illimitata. Panica, insomma – se mai il dio in questione avesse potuto tirarsi su, fra un rotolare di palline di naftalina, per un’altra tournée. L’inno alla gioia dai precordi, da tutte le mucose [TEMP 223-224].

A prevalere è il disincanto di uno sguardo disposto a mettere a distanza e a trovare il comico in ciò che normalmente suscita disprezzo, sdegno, riprovazione. Non c’è alcuno spessore morale nella caleidoscopica rappresentazione della Milano notturna, nessuna percezione di un ordine infranto o da ripristinare. Tutto assume un’aria grottesca, che annulla prioritariamente qualsiasi giudizio etico, lasciando allo sguardo di Prospero la semplice contemplazione di una disperazione collettiva ineliminabile. Priva di *contraintes* pedagogiche o pseudo-contestatarie, la rappresentazione della città può così ridursi a un enorme, squallido spettacolo, una «specie di Rocky Horror Picture Show»

³⁷⁰ Tradotta da Giuseppe Pontiggia per Bompiani e pubblicata in tre edizioni 1974, 1983 e 1988, l’opera di Bonvesin viene citata anche da Mario Santagostini nel testo di presentazione al ciclo delle *Città italiane*, realizzato da Tadini ed esposto nel 1988; cfr. Id., *Emilio Tadini. Città italiane in Città italiane/Villes italiennes*, catalogo della mostra a cura di M. Santagostini, Fabbri, Milano 1988, pp. 9-11.

³⁷¹ Nicola Turi ha sottolineato la rarità di un simile *topos* nella modernità letteraria italiana; cfr. N. Turi, “Città invisibili” vs. “città invivibili”: *urbanistica utopica e distopica nell’Italia del boom*, in *La città e l’esperienza del moderno*, t. I, cit., pp. 156-176.

[TEMP 215]. Milano diventa una «città da effetti speciali» [TEMP 228], addirittura «una specie di videogioco da bambini» [TEMP 249], dove sia il camioncino «Snack car» in piazzale Loreto che il monumento a Vittorio Emanuele in piazza Duomo appaiono illuminati dalle stesse tinte: «tutto un colore esagerato da manifesto di pubblicità» [TEMP 218].

Come i corpi sulle copertine dei giornali porno, anche questi abitanti della notte appaiono come figure meccaniche, smembrate, simili a quelle che si ritrovano su tante tele di Tadini; anche loro sono «marionette ondegianti» [TEMP 222], «una folla che balla, al chiuso», in una «specie di disseminazione di se stessi in una serie di immagini perfettamente isolate, senza nessun rapporto una con l'altra...» [TEMP 244]. Corpi estranei, separati tra loro, incomunicanti, questi personaggi sono, naturalmente, parenti stretti di Prospero. Per quanto il suo sguardo scorra su di loro senza lasciar trasparire alcun accento d'emozione, se non, al contrario, estraneità e terrore, anche loro appartengono alla schiera degli emarginati, dei “rifiutati”, animali notturni costretti a mettere in scena ogni giorno il proprio privato e patetico spettacolo: «Fingevano, da soli, grossolane disperazioni di gruppo. Parole, da melodrammi, mi arrivavano, mal modulate» [TEMP 228]. Di fronte a questa umanità Prospero non è straniero: anche se non c'è visione, luogo o figura che risvegli in lui la trama del ricordo – come accadeva al giornalista-narratore nella *Lunga notte* e come dovrebbe accadere sempre, secondo Benjamin, quando a “vedere” è un nativo del luogo³⁷² – tuttavia il suo occhio è in grado di riconoscere e comprendere il degrado e l'isolamento ostinato di ogni uomo, così come l'abbandono e la trasfigurazione simbolica subita dai luoghi.

È anzi proprio un eccesso di visione che spinge Prospero a tornare in casa. Quando l'alba sorge sulla Thailandia, la collina del Parco Lambro in cui si ritrovano spacciatori ed eroinomani, Prospero assiste a quella che, enfaticamente, viene chiamata «una Fine del Mondo» [TEMP 249]: la luce del giorno comincia a illuminare la desolazione di quello scenario che la notte celava, rendeva misterioso e in qualche modo anche necessario. Si tratta di un'«alba terrificante» perché rivela l'inutilità e la precarietà delle “case simboliche” che – si chiamino esse “droga”, “sesso”, “alcol” o “memoria” – ogni emarginato cerca di costruirsi per sopravvivere. La luce mostra a Prospero l'orizzonte illusorio della sua esistenza e provoca in lui una vertigine:

³⁷² «Se una persona scrive un libro sulla propria città, esso avrà sempre una certa affinità con le memorie; non per nulla l'autore ha trascorso la sua infanzia nel luogo descritto»; cfr. W. Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, Einaudi, Torino 1993, p. 468.

li, in quel momento, dicevo, avevo sentito una tale sproporzione non solo tra me e quel che avevo davanti ma anche tra me e il mio sguardo che mi venivano le vertigini non dico a pronunciarlo ma solo a pensare il mio nome [TEMP 250].

La reazione istintiva è la fuga: Prospero si chiude nella sua casa-isola e decide di non abbandonarla più. «Tutto quello che potevo recuperare dal relitto di quella specie di nave arenata sulla campagna lombarda che per me adesso era Milano, io lo avevo recuperato. Che andasse a fondo, e amen» [TEMP 254]. Il suo regno di cianfrusaglie e simboli vivrà ancora, ma la sua fine è già tutta in questa rapida visione, sigillata peraltro da una sibillina frase del narratore: «a quanto pare, la notte lo disconosceva» [TEMP 251].

Il rapporto contrastato di Prospero con Milano mette così in luce la radice dell'effettiva «vocazione urbana»³⁷³ di Emilio Tadini. Perché, come sottolinea Franco Marcoaldi, «Il legame di Tadini con Milano è molto forte. Ma più ancora, direi, lo è quello con la dimensione urbana. Con la Città»³⁷⁴. Oltre al legame storico, affettivo e culturale con la città, Tadini rivela un attaccamento che trascende la specificità della metropoli di appartenenza. Quando ammette che «Per me la città è l'unica scena possibile sulla quale scrivere, vivere, pensare, dipingere»³⁷⁵, egli fa riferimento innanzitutto alla città come sistema simbolico: se l'arte e la riflessione si definiscono per lui come costruzione di un discorso sulla realtà, allora ogni discorso avrà origine nella città, che appare come la prima struttura su cui misurare l'elaborazione di un pensiero o l'articolazione di una trama. A testimoniarlo, non a caso, c'è anche una serie di tele intitolata emblematicamente *Città italiane* (Fig. 12).

Qui, contrariamente a quanto visto nella *Tempesta* o nei contemporanei componimenti dell'*Insieme delle cose*, la città si svuota. Abbandonata dalla folla di pagliacci ed emarginati che la popola sulla pagina, la città si riduce al suo profilo geometrico, scandito dagli spigoli degli edifici, dai cartelli pubblicitari e da pochissimi altri elementi. Tanto la Milano di Prospero è una metropoli eccentrica, caratterizzata da un "tutto pieno" a tinte psichedeliche, quanto le città dipinte appaiono semplici, cupe pur nei loro colori essenziali – e nonostante le enormi lune che vegliano su di esse –, disabitate e prive di caratteri distintivi, addirittura monotone. A emergere è quindi una sorta di "idea" platonica della città, o, come la definisce Mario Santagostini nella

³⁷³ P. Paganin, *Se io fossi sindaco...*, cit., p. 20.

³⁷⁴ F. Marcoaldi, *Ma grande, grande, grande non è diventata mai*, cit., pp. 32-33.

³⁷⁵ E. Tadini in A. Elkan, *Emilio Tadini. La mia casa, la mia vita*, cit., pp. 72-75.

presentazione alla mostra, la sua «irripetibile sezione aurea pura»³⁷⁶. Ribaltando per via di semplificazione il *topos* eccentrico della “sua” Milano romanzesca, Tadini sembra rendere omaggio con queste tele alla città come tema e come mito. Così d’altronde parla, in quegli stessi anni: «Ci credo ancora molto, io, al mito della città, sfiorando il quale cresce quello letale dell’arcadia naturale». La città in contrapposizione all’utopia di una natura originaria; ma anche la città come segno della storia, della tecnica, dell’«opera dell’uomo»³⁷⁷.

A interessare Tadini è la città come totalità³⁷⁸, sistema di segni riconoscibili che consentano all’uomo di orientarsi e vivere; proprio come dovrebbe essere la casa di Prospero. La città, infatti, replica a un livello di scala superiore la proiezione utopica su cui si regge, a livello individuale, il progetto della «Casa del Senso»³⁷⁹. Barthes parlava della città come «discorso» e come «linguaggio» che si trasformano da metaforici in reali attraverso lo studio dei simboli³⁸⁰; per Juri Lotman il discorso della città «occupa un posto particolare nel sistema di simboli elaborati dalla storia della cultura»³⁸¹. Per Tadini si potrebbe dire che la città è l’ultima “grande narrazione” di cui l’uomo è capace, al punto che potrebbe caratterizzarsi, almeno in linea teorica, come una foucaultiana eterotopia, il luogo di un’«utopia situata»³⁸² che contraddica le norme topologiche in vigore in tutti gli altri spazi dell’uomo: vale a dire, ad esempio, il principio di disorientamento che per Jameson regola i nuovi «iperspazi»³⁸³ o i caratteri di disgregazione e omologazione che definiscono i «nonluoghi» di Marc Augé³⁸⁴.

Tuttavia, anche sulla città, come sulla casa di Prospero, si è abbattuta la tempesta, che ha trasformato Milano in un arcipelago di isole, «una massa di frammenti... Una specie di Milano-galassia»³⁸⁵. Eppure, la fiducia di Tadini nella possibilità di ricostruire dalle

³⁷⁶ M. Santagostini in *Città italiane/Villes italiennes*, cit., p. 11

³⁷⁷ E. Tadini, in F. Marcoaldi, *Ma grande, grande, grande non è diventata mai*, cit., pp. 32-33.

³⁷⁸ Come scrive Micacchi a proposito di alcune tele composte da Tadini tra il 1970 e il 1981 ed esposte al Parco Massari di Ferrara: «Tutti questi frammenti appartenevano a una totalità: ora fluttuano disgregati alla deriva dalla “città” che li teneva assieme»; cfr. D. Micacchi, *Tadini e l’angelo di fuoco che guarda le macerie della storia contemporanea*, in «l’Unità», 13 luglio 1982.

³⁷⁹ «La demeure de Prospero semble être un concentré de la Milan dantesque dont Tadini se fait le témoin»; cfr. B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero*, cit., p. 190.

³⁸⁰ R. Barthes, *L’avventura semiologica* (1985), Einaudi, Torino 1991, p. 53.

³⁸¹ J. Lotman, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in Id., *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 225-243.

³⁸² L’eterotopia si caratterizza per Foucault come «contro-spazio», luogo che si contrappone, allo scopo di neutralizzarle o cancellarle, alle logiche vigenti in tutti gli altri spazi; cfr. M. Foucault, *Les hétérotopies [Espaces autres]*, in Id., *Le corps utopique, les hétérotopies*, Lignes, Paris 2009, pp. 23-26.

³⁸³ Si tratterebbe di spazi in cui le tradizionali capacità dell’uomo di collocarsi nel tempo vengono invalidate; cfr. F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., pp. 54-61.

³⁸⁴ Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un’antropologia della surmodernità* (1992), Eleuthera, Milano 1993.

³⁸⁵ E. Tadini, *dunque, Milano*, in «L’uomo Vogue», ottobre 1987, pp. 342-343. Altrove Tadini ha parlato di nichilismo che «dai libri dei filosofi è ormai sceso in strada, in modo qui più conseguente e radicale che altrove»; cfr. Id. in F. Marcoaldi, *Ma grande, grande, grande non è diventata mai*, cit., pp. 32-33.

macerie persiste (la città «è anche oggi una delle poche strutture costruite dall'uomo che diano ancora "un senso"»)»³⁸⁶ e si trasmette al personaggio di Prospero, i cui viaggi notturni assumono così il carattere di una missione esplorativa, alla ricerca del senso perduto. E tale ricerca si sviluppa per via toponomastica. Nel suo racconto un intero catalogo di luoghi e indirizzi si compone: via Porpora e piazzale Loreto, corso Buenos Aires e Porta Venezia, la Triennale e la Stazione Garibaldi, piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele, il Museo di Storia Naturale e piazza Diaz, ma anche San Lorenzo e i Navigli, l'Arco della Pace e la Stazione Centrale, fino a Linate e al Parco Lambro. L'intera – o quasi – topografia di Milano viene citata³⁸⁷, quasi che la semplice nominazione basti a rievocare la storia e i significati iscritti in quei luoghi.

La ricerca, tuttavia, sembra fallire. La metropoli si rivela disgregata, «invisibile»³⁸⁸, come la definisce Tadini altrove, priva di centro, esclusa dalle rotte della grande storia collettiva, e anche per questo, invivibile, tanto da indurre Prospero, come si è visto, a chiudersi in casa, riducendo ulteriormente il perimetro della propria sopravvivenza. Gli stessi luoghi che nella *Lunga notte* avevano visto nascere e animarsi un soggetto collettivo – via Porpora, piazzale Loreto nell'aprile del '45 –, adesso appaiono svuotati, privi d'identità. Tramonta così il mito moderno – e modernista – della città. Non più pensabile come luogo "assoluto" e universale, fuori dal tempo reale, oltre che fuori dallo spazio reale³⁸⁹ (come Babilonia, Gerusalemme o Roma, città eterne), la Milano della *Tempesta* sembra respingere anche l'immagine baudelaireiana della città come luogo di epifanie, di manifestazioni improvvise dell'assoluto o di ricongiungimenti inattesi con la storia, come voleva Benjamin. Milano non è un luogo mentale e ideale, a cui credere anche senza vederlo, come per Roger Caillois era la Parigi dell'Ottocento, vero e proprio «*mythe moderne*»³⁹⁰. Al contrario, a questa città infernale si può credere solo vedendola, non altrimenti. «Vedere per credere – credere per vedere» [TEMP 53]: questo, d'altra parte, è il motto che Prospero vorrebbe addirittura scolpire sulla porta di casa. E non a caso il giornalista stenta a credere ai racconti di Prospero: «Sarà stato vero? O, forse, una specie di montaggio...» [TEMP 241].

L'unico rimedio all'"invisibilità" della metropoli è così l'esperienza diretta, una nuova forma di *flânerie* che non si consumi nell'attesa di improbabili illuminazioni, ma che si

³⁸⁶ E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 70.

³⁸⁷ Si osservi la dettagliata ricostruzione degli itinerari di Prospero realizzata da Milena Manini sulla cartina di Milano; cfr. *Tavole* in M. Manini, *Tra relitti e zattere*, cit., in particolare pp. 119-123.

³⁸⁸ E. Tadini in *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, cit., p. 101.

³⁸⁹ Cfr. M. Corti, *La città come luogo mentale*, in «Strumenti critici», 71, gennaio 1993, p. 4.

³⁹⁰ Caillois porta all'evidenza il fatto che di Parigi si può avere una rappresentazione «assez puisante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude»; cfr. R. Caillois, *Paris, mythe moderne*, in Id., *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard 1938, p. 184.

muova piuttosto in cerca delle ombre, dei buchi neri in cui le forme si disgregano e il senso si smarrisce. La notte contribuisce così all'addensarsi della metafora di quel Niente che occorre vedere e conoscere per ricominciare a progettare, a costruire. Fedele a se stesso, anche di fronte all'atmosfera di fine, di inevitabile perdita che avvolge la città notturna, Tadini non smette di cercare nuove possibilità, nuovi percorsi alla ricerca di un senso. Solo un atteggiamento simile può permettergli di vedere la trasformazione e il cambiamento, laddove a tutta prima non si scorge altro che l'abbandono e il declino. Così ad esempio la desolazione di piazza Duomo, invasa di giorno dai turisti, disertata sempre dai milanesi, può offrire di notte uno spettacolo apparentemente orribile – «dai quattro angoli della piazza venivano fuori, saltellando, un po' curvi, verso il centro della piazza e il monumento a Vittorio Emanuele, un mucchio di sgorbi che si trascinavano dietro i loro bagagli senza forma [TEMP 227]» –, eppure potenzialmente felice. Questi "sgorbi" infatti non sono altro che "profughi", in cerca di nuove patrie e per questo capaci di trasformare i luoghi, di conferire loro un senso che, per quanto assurdo, eccentrico o degradato, è comunque vitale: «Queste persone indicano che ci sono ancora delle possibilità, che accanto al lato oscuro della metropoli c'è quello positivo»³⁹¹.

Quello di Tadini è uno sguardo sulla città a un tempo utopico ed estremamente realista: i due caratteri che nella *Tempesta* vengono suddivisi tra i personaggi di Prospero e del giornalista devono in realtà essere coniugati per poter diventare realmente fecondi. La follia utopica, l'illusione di poter ricostruire da capo un mondo in cui a ogni cosa corrispondano un nome e un senso definitivi, da sola non può sopravvivere: e la vicenda di Prospero ne è la tragica dimostrazione. Serve uno sguardo insieme empatico e capace di distacco, uno sguardo ironico, come quello del giornalista, che resta affascinato dall'ostinazione e dall'inventività dell'uomo, ma non può mancare di ricordargli la necessità di confrontarsi con la realtà delle cose, molto più complessa e sfuggente di qualsiasi schema predefinito. Allo slancio costruttivo più puro e generoso bisogna allora associare una continua messa a fuoco delle condizioni del terreno su cui si procede a costruire: un terreno che, come ogni "profugo" sa, non può che essere instabile e precario. Solo assumendo questa precarietà come condizione costitutiva dell'esperienza e del senso, l'uomo può ricominciare ad affrontare la complessità e la varietà che sono della città così come di qualsiasi altro luogo – anche metaforico – della sua esistenza.

Nella *Tempesta* Tadini mette in scena la storia di un fallimento, la tragedia di un uomo che ha azzerato il proprio rapporto sensibile con il mondo – la «macchina anestetica» –

³⁹¹ E. Tadini in *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, cit., p. 100.

per chiudersi in un sogno autistico; mettendogli a fianco un personaggio che fa dell'esperienza dei sensi il primario mezzo di conoscenza – un giornalista miope ma paradossalmente disponibile, oltre che alla potenza delle voci, anche a quella delle visioni –, Tadini sembra indicare la strada per porre un argine a quella follia e convertirla in progetto concreto. Dal rapporto dialettico e dialogico tra questi due personaggi emerge allora in controluce un modello di sopravvivenza alle derive ermeneutiche di un tempo in cui la furia interpretativa e l'abbandono all'insensatezza appaiono facce della stessa medaglia. Bisogna smascherare le rispettive e contrapposte pretese di soluzioni assolute, e per fare ciò Tadini ricorre a un filtro prospettico che gli permette di osservare il Niente, senza per questo rinunciare al progetto: questo filtro è rappresentato dal comico, strategia collaudata lungo l'intera attività artistico-letteraria e portata in questo romanzo alla sua massima espressione.

4.5. Digressione “comica”: un narratore clown

Come è già emerso nel corso dei precedenti capitoli, il comico si presenta, almeno a partire dall'inizio degli anni Settanta, come un elemento centrale della poetica di Emilio Tadini. Come afferma lui stesso, il comico rappresenta «una delle costanti fra la mia pittura e la mia letteratura»³⁹²; altrimenti, si potrebbe sostenere che essa costituisce una sorta di palinsesto su cui si innestano e sviluppano di volta in volta temi e caratteri specifici. In quanto “modo” dell'arte, inoltre, il comico viene a coincidere con quello che Tadini definisce il “punto di vista del niente”. Ed evidentemente questa formula non costituisce solo un efficace gioco di parole, dal momento che anche Céline, scrittore ammirato da Tadini «per la capacità di impastare grottesco, tragico, ironia, di scovare la provocazione nel fatto più banale, quotidiano»³⁹³, sosteneva: «Je ne me trouve bien qu'en présence de *rien du tout, du vide*»³⁹⁴. Come fosse una traduzione drammaturgica dell'*epochè* fenomenologica, il punto di vista del niente corrisponde alla prospettiva da cui è possibile azzerare gli orizzonti di senso precostituiti, sfuggire «alla routine delle idee logorate e dei linguaggi»³⁹⁵. Il comico si identifica come sguardo che trascende – e ridicolizza – le retoriche e le consuetudini e consente così la conoscenza, dando luogo

³⁹² Cfr. E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 74.

³⁹³ G.M. Dossena, *Falò tragicomico per tante certezze*, cit.

³⁹⁴ L.F. Céline, *Lettre à M. Hindus*, 29 mai 1947, in *L.F. Céline*, L'Herne, Paris 1972, p. 113.

³⁹⁵ W. Pedullà, *Le armi del comico: scrittori italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2001, p. 5.

cioè a quello che Giovanni Bottirolì, con riferimento ai regimi figurali di derivazione psicanalitica, ha chiamato «riso cognitivo»³⁹⁶.

D'altra parte, nel paradigma dialogico che regola la scrittura di Tadini, il comico si definisce naturalmente come antitesi del tragico. Come si legge in un passaggio già citato del testo dedicato da Tadini a questo tema, «è come se il comico spostasse un poco più in là quella parola "Fine" che era apparsa, monumentale, gigantesca, sullo schermo del tragico. Come se il comico aprisse, allo "spettacolo", un altro spazio, supplementare ed essenziale»³⁹⁷. Il comico è il modo che sovverte la teleologia della cultura corrente, «la quale è per origine accentratrice, monocentrica, ma insomma essenzialmente basata sul modello drammatico, che sempre porta ad un'unica conclusione, chiamata destino»³⁹⁸. Il comico rinvia continuamente e così impedisce la catarsi, il cui compito sarebbe invece quello di "chiudere" e definire una volta per tutte i ruoli e i destini dei personaggi. Il concetto di "apertura" che si lega al comico, a questo punto dello studio dell'opera di Tadini, lo si può intendere come sinonimo di "precarietà", "relativismo", ma soprattutto di disponibilità a rifondare continuamente i termini del proprio conoscere e interpretare la realtà, esattamente come fa il profugo.

Riconosciuta la cogenza teorica che il comico esercita sulla poetica di Tadini, si possono a questo punto individuare i modi in cui, nella scrittura romanzesca, il regime del comico si realizza in precise strategie retoriche. Con *L'Opera*, infatti, Tadini inaugura una scrittura che, sostenuta da una prosa sintonizzata su un'oralità bachtinianamente dialogica, gioca a più livelli con i procedimenti di messa a distanza, contraddizione, riduzione e iperbole tipici del comico. Alle sue spalle l'autore ha la tradizione di un secolo, il Novecento, che, anticipato dall'ingiunzione a contestare e smascherare di Baudelaire e inauguratosi con il testo di Bergson dedicato al riso, ha trovato nell'unione tra comico e arte d'avanguardia «la coppia più feconda»³⁹⁹. Ma ugualmente, alle spalle di Tadini c'è anche una tendenza specificamente italiana che consiste, come hanno individuato Bruno Falchetto e Luca Clerici, in una «"mancanza di abitudine" ad affrontare in chiave non soltanto giornalistica le questioni suscitate dalle pratiche del divertimento e della dissacrazione», che, almeno fino agli anni Settanta, in cui «si è manifestato in Italia un certo interesse intorno al comico come problema

³⁹⁶ G. Bottirolì, *Il comico inesistente. I regimi figurali nell'opera di Calvino*, in *Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici, B. Falchetto, Marcos y Marcos, Milano 1994, p. 93.

³⁹⁷ Cfr. E. Tadini, *Sul comico*, cit., p. 80.

³⁹⁸ G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., p. 57.

³⁹⁹ W. Pedullà, *Le armi del comico*, cit., p. 67.

teorico», ha sancito un «storica subalternità»⁴⁰⁰ della corrispondente dimensione espressiva e comportamentale.

Autori come Meneghello, Eco, Benni, Busi e Celati hanno cercato con le loro opere di invertire questa tendenza storica riportando in primo piano la capacità di «abreazione»⁴⁰¹ del comico. E proprio Celati, nel 1971, inaugura una nuova fase con un romanzo eccentrico, *Comiche*, che, pur distinguendosi nettamente per caratteri formali e strutturali dalle narrazioni di Tadini, mostra con esse interessanti convergenze a livello di riferimenti avantestuali. Da una parte, denunciate fin dal titolo, ci sono le comiche cinematografiche, dai fratelli Marx ad Abbott and Costello, dove personaggi ridotti a burattini danno vita a *gag* giocate sull'equivoco e sulla ripetizione; dall'altra c'è l'interesse per una sperimentazione linguistica che va verso i territori dell'inconscio, ma anche di un'oralità sbrigliata al punto da poter essere recitata ad alta voce, e per la quale Céline (di cui Celati è traduttore) rimane modello inimitabile⁴⁰². Allo stesso modo Tadini, rispettando lo schema dicotomico delineato per il romanzo umoristico da David Lodge⁴⁰³, costruisce il proprio personale registro innestando quello che potrebbe essere definito un "comico di personaggio" (o di situazione), che traduce pose e portamenti goffi da cinema muto che erano già propri della sua pittura⁴⁰⁴, nel quadro di un comico più propriamente "di parola" (o di stile), di matrice bachtiniana, dove il monologismo sfrenato dei personaggi e del narratore estende i modi dell'infrazione, del ribaltamento e del paradosso a tutti i livelli del testo, finendo per costituire l'intera impalcatura di questi romanzi.

Il comico, per Tadini, ha infatti origine sempre dal linguaggio, metaforicamente inteso, come linguaggio della figurazione o dei corpi, oppure letteralmente inteso, come espressione e stilizzazione della parola. D'altra parte, come ricorda sempre Lodge, sia il comico di situazione che il comico di parola dipendono dalla disposizione verbale, entrambi sono quindi riconducibili alle scelte linguistiche dell'autore. Ad ogni modo, questo linguaggio, secondo la strategia che è tipica del modo comico, come ha mostrato

⁴⁰⁰ L. Clerici, B. Falchetto, *Presentazione*, in *Eid.*, *Calvino e il comico*, cit., pp. 2-4.

⁴⁰¹ «Comunque la morale che ne viene fuori è che la stagione del riso si è chiusa da un pezzo e che nel nostro uso della letteratura l'abreazione comica è ormai tanto rara quanto infrequente è il pianto»; cfr. G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p. 55.

⁴⁰² Ricordando le traduzioni cèliniane fatte insieme a Celati, Lino Gabellone scrisse: «Poi assieme abbiamo tradotto due libri di Céline (*Colloqui con il professor Y* e *Ponte di Londra*), e per riuscire a farlo abbiamo dovuto recitarceli, metterci a posto la voce e i gesti, fare lavoro sul personaggio. [...] Uno di noi ha continuato a scrivere romanzi basandosi su questo criterio della voce da cercarsi (con esercizi relativi) e su un personaggio tutto tradotto dai toni di voce»; cfr. L. Gabellone, G. Celati, *Presentazione* a G. Celati, L. Gabellone, C. Gajani, N. Fiéloux, *La bottega dei mimi*, La nuova foglio, Pollenza 1977, pp. 3-4.

⁴⁰³ Cfr. D. Lodge, *Il romanzo umoristico*, in *Id.*, *L'arte della narrativa* (1992), Bompiani, Milano 1995, p. 142.

⁴⁰⁴ Come ha scritto Micacchi, «Tutto è in movimento come nelle comiche di Ridolini e degli altri grandi comici del cinema muto»; cfr. D. Micacchi, *Trenta tele piene di clown*, in «l'Unità» 15 giugno 1985, p. 11.

Umberto Eco⁴⁰⁵, si definisce in relazione a una regola, che è implicita in ogni atto di infrazione e che può essere sia regola linguistica, la norma espressiva, sia anche consuetudine, la norma consolidata nei diversi campi del comportamento sociale, del buon senso morale. Se la regola è la linea retta che attraversa un campo definendone i criteri di “normalità”, il comico, e quello tadiniiano specialmente, si caratterizza come un continuo oscillare al di sopra e al di sotto di questa retta: il comico si definisce infatti come modo della sproporzione rispetto alle attese (la citata poetica dell’«*hénaurme*»), siano esse deluse per eccesso o per difetto.

Così, per quanto riguarda il comico di personaggio, la trilogia di romanzi – ma il discorso potrebbe essere facilmente esteso anche a *Eccetera* – offre una repertorio decisamente ricco di figure eccentriche, di folli o anche semplicemente di personaggi apparentemente normali, ma i cui comportamenti si caratterizzano ben presto per una loro originalità inattesa e bizzarra. L’umanità che abita questi racconti si contraddistingue per un’insopprimibile vena antieroica, che rende ogni personaggio inadatto al ruolo che dovrebbe o vorrebbe ricoprire nel proprio personale spettacolo. La parodia, o piuttosto la satira di Tadini non ha dei referenti precisamente individuabili, se non in alcune specifiche circostanze (si pensi, ad esempio, alla già citata rappresentazione delle performance artistiche e teatrali dei *milieux* d’avanguardia degli anni Settanta nell’*Opera* o, nella *Tempesta*, alla digressione sull’assurdo Ente del Niente diretto dal fratello di Prospero, vera e propria bordata contro la vacuità parassitaria di certa classe amministrativa italiana, che campa su una sclerotizzazione burocratica irredimibile)⁴⁰⁶; il suo obiettivo è piuttosto l’umanità tutta, e quel «*theatrum mundi*»⁴⁰⁷ che in ogni momento essa allestisce per dare spessore ai comportamenti, per fornire una posticcia cornice di valore alle esperienze. Ma tutto scade inevitabilmente, le ambizioni tragiche o solenni, la pretesa unicità delle imprese individuali naufragano e deperiscono secondo modi che sono ora semplicemente comici – il critico d’arte con i baffi finti catturato all’aeroporto –, ora squallidi – la miseria dello “zoo” di Prospero, che egli

⁴⁰⁵ Cfr. U. Eco, *Il comico e la regola*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983, pp. 253-260.

⁴⁰⁶ Facendo fede alle definizioni fornite da Linda Hutcheon, gli esempi sopra riportati andranno considerati come manifestazioni di un modo satirico piuttosto che parodico. Hutcheon, infatti, adottando un approccio retorico alla questione, definisce la satira come discorso rivolto “fuori dal testo”, a vizi, comportamenti e usi che appartengono al mondo concreto. La parodia, invece, risulta una modalità del canone intertestuale, realizzata attraverso una sovrapposizione di testi e discorsi, in linea con la definizione di «*blank parody*» come *pastiche* e citazione “neutralizzante” di diversi stili fornita da Jameson, che ne fa uno dei caratteri distintivi della scrittura postmodernista (e si vedrà la specifica funzione dialogica affidata da Tadini alla citazione di gerghi e linguaggi specifici nei propri romanzi); cfr. L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie*, in «Poétique», 46, avril 1981, pp. 140-155; F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., pp. 33-35.

⁴⁰⁷ B. Pischetta, *Narrazioni comiche anni Ottanta: Eco, Benni, Meneghello, Tadini, Busi*, in *Calvino e il comico*, cit., p. 191.

vede invece come una replica dell'arca di Noè⁴⁰⁸ –, ora ancora grotteschi e osceni – la flatulenza emessa dal corpo morto del Comandante di fronte a Sibilla e ai suoi ospiti, che inserisce il romanzo di Tadini nella lunga «tradizione scatofiliaca della letteratura europea, da Rabelais a Céline, da Swift a Beckett»⁴⁰⁹. D'altronde, come ricordava Bachtin⁴¹⁰, il triviale è sempre stata un'arma utile alle classi popolari per smascherare le false pretese, le ambizioni sproporzionate e le menzogne delle classi elevate. Nel mondo di Tadini, però, le geometrie del binomio ordine-carnevale, fatte proprie ad esempio da Celati, si annullano, così come evapora il binarismo imperfetto tipico del comico calviniano, in cui un cosiddetto «fattore Gnac»⁴¹¹ interverrebbe a infrangere la norma e ad aprire il sistema.

Il mondo messo in scena da Tadini appare letteralmente esplosivo. Nulla si salva dal riso dissacrante; tutto è ridotto a commedia, o meglio ancora a farsa – e la teatralità continuamente sottolineata dal narratore nei comportamenti dei vari personaggi ne è la dimostrazione. Come in un vero carnevale, si può ridere di tutto, e così anche il più efferato dei gangster finisce ridotto a una serie di «smorfie, gesti un po' sconci, da macchiettaccia napoletana, inverosimili...» [TEMP 230]. Ogni personaggio è ridotto alla caricatura di se stesso: niente viene preso sul serio, l'enfasi si ribalta in una deformazione espressionistica che, complice senz'altro la dimensione notturna, suggerisce un riso amaro, un “*rire morne*”, che tuttavia non sottintende alcuna critica ideologica, né tantomeno moralistica. La comicità di questi romanzi, e dell'opera di Tadini in generale, non mira a ripristinare implicitamente una regola, non enfatizza l'eccezione per rivendicare la necessità della norma. Il comico serve solo a mettere a distanza, a osservare il tragico della vita da un altro punto di vista – il punto di vista del niente – per vedere una realtà diversa, addirittura sconvolta, rispetto a quella che l'uomo è abituato a percepire intorno a sé.

A mettere in scena questo mondo sconvolto è, naturalmente, il narratore-giornalista, che è personaggio al pari degli altri e partecipa con loro allo spettacolo universale, riservandosi un ruolo speciale, quello del *clown*; come narratore, invece, egli esercita una superiorità rispetto agli altri personaggi, adottando a proprio piacimento il

⁴⁰⁸ Un ribaltamento a tal punto irridente che lo stesso Prospero, nell'avanzare il paragone, parla, sbagliandosi, di “arca di Mosè”: «Ma non era Noè, quello dell'arca? Gli andavano un po' insieme le nozioni, al mio Duca. A meno che, sotto sotto, ci fosse qualche allusione. Forse, questo Noè che improvvisamente si trasforma in Mosè... Qualche mostruosità per cabbalisti perversi» [TEMP 105].

⁴⁰⁹ G. Almansi, *La ragion comica*, cit., p. 58.

⁴¹⁰ Cfr. M. Bachtin, *Rabelais e Gogol'*. *Arte della parola e cultura comica popolare* (1940, 1970), in Id., *Estetica e romanzo*, cit.

⁴¹¹ La formula è da attribuire a Guido Almansi, che in questi termini definisce l'impiego del comico nella scrittura di Italo Calvino, non deducendone, peraltro, conseguenze sempre condivisibili; cfr. G. Almansi, *La ragion comica*, cit., pp. 143-150.

linguaggio, le figure e le espressioni più adeguate, e solitamente più irridenti, per raccontarli. Operando sui due piani, della storia e del discorso, il narratore rappresenta nei romanzi di Tadini l'anello di congiunzione tra il comico di situazione e il comico di parola.

Misura della sproporzione altrui, il personaggio del giornalista si presenta, fin dai suoi attributi fisici (miopia, grassezza), in una condizione di minorità rispetto a una presunta norma: cronista che mostra difficoltà nel maneggiare i fatti che dovrebbero invece essere il suo materiale privilegiato, capace di importanti "colpi" più per buona sorte che per effettiva bravura, insicuro nel prendere decisioni in autonomia, propenso all'insubordinazione rispetto a chi si mostra in grado di sostenere un proprio personale discorso. Questo personaggio sembra accumulare su di sé tutti i tratti dell'inetto che, tuttavia, riesce sempre, in un modo o nell'altro, a trovare la soluzione ai casi in cui s'impegna o a reperire un barlume di verità laddove tutto sembra perdersi nella follia e nel delirio. Il giornalista dei romanzi di Tadini sembra assumere alcuni caratteri di quella figura del clown che tanta fortuna ha avuto nell'immaginario artistico e letterario della modernità. È lui stesso a definirsi così, a più riprese, e soprattutto nella *Tempesta*, dov'è costretto a continue acrobazie mentali («due salti da clown» [TEMP 158]) per tenere testa alle derive simboliche di Prospero:

Ero un po' partito su quell'immagine del clown – su quello che mi sembrava il mio ruolo naturale. Buttato nella pista, io, a far da riempitivo tra un numero e l'altro, a far divertire i bambini – che, più vicini, come sono, al creatore che li ha creati, si divertono soprattutto con le disgrazie [TEMP 159].

Acrobata e saltimbanco, capace di riprodurre i movimenti meccanici delle marionette – che, come ricorda Bergson, sono sempre fonte di riso⁴¹² –, ma abile anche nel realizzare salti mortali al solo scopo di compiacere il proprio pubblico – che, crudele, ride anche quando il "numero" non riesce –, il clown, figura che ricorre anche nelle tele di Tadini⁴¹³, si è caricato di notevoli implicazioni nel corso della tradizione artistico-letteraria. Come ha mostrato l'interessante studio di Jean Starobinski, infatti, egli

⁴¹² A proposito della "meccanizzazione" dei comportamenti umani all'interno di scenette comiche, Bergson scrive: «Noi ridiamo tutte le volte che una persona ci dà l'impressione di una cosa»; cfr. H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 38.

⁴¹³ Giulio Giorello, a proposito del ciclo del *Ballo dei filosofi*, ha parlato di «impossibili acrobati», mentre Paolo Fabbri, ha riconosciuto nei "trittici" il genere del «clown *pince sans rire*», che rivelerebbe «il carattere aperto della serietà tragica»; cfr. G. Giorello in *Tadini*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1995, p. 17 e P. Fabbri, *L'esodo e il riso*, in *Emilio Tadini. "I trittici"*, cit., p. 62.

rappresenta una metafora dello scrittore, e più in generale dell'artista, impegnato costantemente nella battaglia per il senso. Il clown, in quanto portatore del non-senso – di un comico giocato sull'insensatezza – interviene a sconvolgere un mondo fondato su rapporti di significazione apparentemente stabili, che tuttavia vengono messi in discussione dall'assurdità delle sue mosse e dei suoi discorsi:

In un mondo utilitaristico, attraversato dal reticolo fitto delle relazioni significanti, in un universo pratico nel quale ogni cosa viene investita d'una funzione e di un valore d'uso o di scambio, l'entrata del clown fa saltare alcune maglie della rete, e nella pienezza soffocante dei significati ammessi apre una breccia per la quale potrà spirare un vento d'inquietudine e di vita. Il non-senso, che il clown porta con sé, avrà allora, in un secondo tempo, valore di "messa in dubbio", di sfida alla serietà delle nostre certezze. Questa boccata di gratuità c'impone di riconsiderare tutto ciò che si riteneva tranquillamente necessario⁴¹⁴.

Forse non alla metafora del clown-artista fa riferimento Tadini impiegando questa figura (anche se il ricorso di personaggi con il naso rosso nelle sue tele, e in particolare in alcune dai titoli allusivi come *Il poeta* o *L'amico artista*, lascia comunque aperta l'ipotesi), ma senz'altro risulta estremamente coerente con la sua poetica la funzione "interrogativa", e apparentemente nichilistica, che è propria del clown. Nei movimenti esagerati, ora impacciati e ora troppo violenti, nel volto deformato dal trucco⁴¹⁵ e tirato fino a mimare un sorriso agghiacciato, nella lacrima che sempre bagna la guancia si possono riconoscere tutti i caratteri della comicità esasperata e dolente dei personaggi tadiniani, la traccia netta e colorata, "da fumetto", propria di certe figure, sulla pagina come sulla tela⁴¹⁶. Nel mondo stravolto dei suoi romanzi, il clown diventa un "tipo", e non più una figura carnevalesca della contraddizione. «Allorché l'ordine sociale si dissolve, la presenza del clown si attenua così sulla scena come sulla tela; ma è proprio allora che il clown scende per le strade: ed è ciascuno di noi»⁴¹⁷. Non solo il narratore è il buffone, in questo universo, ma anche i personaggi che si muovono e parlano intorno a lui. Tutti sono portatori di un'«ineluttabilità "comica"»⁴¹⁸, nutrita di disincanto eppure animata da un irresistibile bisogno di muoversi ed "esibirsi", che smentisce ogni

⁴¹⁴ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), Bollati Boringhieri, Torino 1984, p. 150.

⁴¹⁵ Una semplice ricorrenza lessicale permette di ricordare il titolo di un breve monologo teatrale scritto da Emilio Tadini e messo in scena nel 2001: *Profeta al trucco*.

⁴¹⁶ Cfr. D. Trombadori, *Ridiamo una volta sul serio*, in «Rinascita», luglio 1985.

⁴¹⁷ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., p. 154.

⁴¹⁸ R. Pasini, *Fuori dalla pop art verso l'ignoto*, in «Il Resto del Carlino», 7 luglio 1986, p. 3.

proiezione nostalgica⁴¹⁹ ribaltandola in un confuso e sconclusionato movimento in avanti. Di questi uomini il giornalista si fa allora portavoce, giustificando in questo modo l'ineliminabile empatia che egli non può impedirsi di sviluppare nei loro confronti.

4.6. Una potente immaginazione

Se questa è la realtà, nichilisticamente pacificata, interna alla dimensione romanzesca, altri sono i caratteri che una simile rappresentazione dimostra al confronto con il mondo ancora apparentemente dotato di certezze in cui abita chi legge. Su tali certezze agisce allora quel comico di parola di cui il narratore, pur dalla sua condizione clownesca, si mostra ancora capace. Come si vedrà, i tre romanzi possono essere letti come l'esibizione di un solo, lungo monologo, con la voce del narratore che contiene quelle di tutti gli altri personaggi, ora lasciandole esprimere, ora invece includendole, commentandole e ribaltandole; è opportuno però individuare, almeno rapidamente, due contrassegni retorico-stilistici attraverso cui un simile monologismo produce l'effetto comico che innerva costantemente la pagina tadiniana. Si utilizzerà come fonte per l'esemplificazione solo *La tempesta* sia perché, a sanzione della sua centralità nella narrazione, qui viene ospitata anche un'esplicita "dichiarazione d'amore" per il comico (espressa naturalmente in forma comica)⁴²⁰, sia, e soprattutto, perché, in quanto terzo testo della trilogia, *La tempesta* presenta i diversi caratteri al massimo grado di pienezza ed efficacia espressiva.

In primo luogo, non si può mancare di osservare che il linguaggio adottato dal narratore si distingue per la sua notevole carica figurale. Il narratore dà costantemente prova della propria «fantasia alterata» [*TEMP* 75]: similitudini e metafore risultano infatti il palinsesto di ogni sua descrizione e gli permettono di aprire sulla superficie della realtà una dimensione ulteriore, immaginativa, a partire dalla quale definire l'effettivo valore di ciò che racconta. Lo scopo principale di queste figure, nella maggior parte dei casi, è sottolineare la sproporzione tra i due piani del discorso, tra realtà e concetto (o immaginazione utopica). Ricorrente è ad esempio l'iperbole, realizzata sia per eccesso che per difetto. Nel discorso di Prospero, questa serve solitamente a elevare di grado – spesso fino all'inverosimiglianza – ciò che il commento del narratore interverrà poi a

⁴¹⁹ Per Bruno Pischetta il comico in Tadini sarebbe lo strumento di elaborazione di un lutto, quello di una vitalità custodita in un «passato lontano e biograficamente fondativo per l'individuo»; cfr. B. Pischetta, *Narrazioni comiche anno Ottanta*, cit., pp. 194-195.

⁴²⁰ «“Potrei parlarne per ore, io, del Comico”. [...] “No, senta, davvero. La conferenza sul Comico, no!”» [*TEMP* 260]

sminuire⁴²¹: come i pesci della grande vasca nel giardino, che agli occhi di Prospero appaiono come riproduzioni del «Pesce Unico, il Misterioso, il Pesce-Che-Vale-Una-Fortuna» [TEMP 108], e non sono in realtà altro che «i pesci del luna park [...] che si vincono cercando di tirare la pallina da ping pong in modo che vada a finire dentro la bocca» [TEMP 110]. Nelle parole del giornalista, invece, l'iperbole serve sia ad esasperare in senso negativo alcuni caratteri dell'isola – il giardino della casa, ad esempio, nel sole di ferragosto, diventa un «Sahara» [TEMP 111] –, sia per mutare di segno, invertendone il significato, le fantasiose esagerazioni di Prospero – per cui il *bricolage* della sua casa diventa una «specie di San Pietro in Roma, con statue, colonne, baldacchini e tutto», ma «visto e imitato da una colonia di formiche...» [TEMP 148].

La variante più ricorrente è, tuttavia, quella della similitudine “in minore”, volta cioè a diminuire, per via di ridicolizzazione o di riduzione all'assurdo, i caratteri della realtà raccontata. L'episodio dell'arrivo del Nero nella casa di Prospero è in questo senso molto rappresentativo della strategia comica adottata. L'impenetrabilità psicologica, il vigore fisico e il sostanziale smarrimento emergono attraverso una caratterizzazione che spazia dal fantascientifico, nel momento della fuga oltre il muro di recinzione la prima volta che viene scoperto in casa da Prospero – «Assunto in cielo, l'alieno. Ma per impulso proprio – mica tirato su da qualche magnetismo celeste. Per forza, sua, di muscoli, immanente. In alto. Salto in alto. Oltre il muro. Sparito» [TEMP 116] –, all'animalesco con cui viene definita una certa istintiva propensione a tornare in un posto designato come “protettivo” – «come certi uccelli – quando si fissano con un posto per farci il nido» [TEMP 122] –, fino alla predisposizione drammaturgica dell'ennesimo personaggio che sembra prestarsi alla recita messa in piedi dal capocomico Prospero – «Un altro attore, un altro mimo. Uno splendido fantoccio» [TEMP 125], il cui carattere viene sicuramente arricchito da quella impenetrabile «maschera africana» [TEMP 119] che sembra indossare sempre. D'altra parte, proprio Prospero e il Nero incarnano agli occhi del narratore i caratteri perfetti del duo comico: «il comico, la spalla... Anche se in quel caso la spalla faceva la spalla suo malgrado» [TEMP 257].

Più in generale, comunque, la trama figurale della narrazione familiarizza ciò che appare estraneo o allontana ciò che appare eccessivamente banale e noto – nel rispetto dell'imperativo per cui «Non si ride di ciò che è *unheimlich*»⁴²² –, allo scopo di

⁴²¹ Come afferma Tadini stesso, l'iperbole «non è mai sola, ma sempre accompagnata dalla considerazione da parte di chi parla di qualcosa di ridicolo»; cfr. E. Tadini in V.M. Oreggia, *Tra pubblico e scena. La nuova prova teatrale di Emilio Tadini*, in «Linea d'ombra», n. 127, luglio-agosto 1997, p. 78.

⁴²² G. Bottiroli, *Il comico inesistente*, cit., p. 93.

sottolineare continuamente la sfasatura tra le attese e le ambizioni dell'invenzione di Prospero e la sua effettiva apparenza: il *bric-à-brac* che regna nella casa non è altro che «la solita confusione, naturalmente, le solite monete fuori corso» [TEMP 161] e il tentativo di orientarvisi, come di orientarsi nelle descrizioni del padrone di casa, risulta difficile «come andare a caccia di farfalle con una rete da tonnara» [TEMP 75]. L'arditezza immaginativa su cui Prospero ha costruito la propria utopia è tale da indurre a smarrimento chi cerchi di capirla, al punto che anche il suo racconto finisce per farsi inaffidabile, per confondersi («Qui, però, mi confondo, nel buio di queste notti di fantasia» [TEMP 124]). E a un simile rischio viene esposto lo stesso lettore, preso nel vortice di una doppia forza fantastica, dove cioè alla proliferante fantasia di Prospero, impegnata in comparazioni ora mitiche, ora epiche, ora ancora liriche, si associa la vivacità figurale del narratore, che appare altrettanto potente. Così, singole figure retoriche vengono allargate, estese, proseguite fino a comporre un'intera trama, in cui la realtà assume concretamente i connotati di un ibrido comico, in cui termini convivono incommensurabili: dalla semplice descrizione della stanza di Prospero, il «Sancta Sanctorum» della «Casa del Senso», «Una brandina, un tavolino, una sedia...» [TEMP 309], si scatena una digressione immaginifica che finisce per coinvolgere, insieme al luogo, anche Prospero e le sue smisurate ambizioni:

Insomma la solita storia della stanza da letto dei Grandi più grandi. Di quei Grandi che si tirano a rimorchio un impero modello De Luxe ma che piazzano il loro lettuccio e il loro tavolino, il più poveri possibile, in qualche pollaio senza pretese. Umili, loro. Un paio di cosette talmente povere da sfiorare il puro concetto – e sistemate in una stanzetta da niente. In una stanzetta insignificante. Spoglia. Monacale...

Ecco, la parola! Monacale! Vogliosi di assomigliare, tutti i Grandi, a quei monaci che rifiutavano il mondo – ma soltanto perché il mondo, con tutte le sue tentazioni in blocco, era troppo poco, per loro in viaggio, come erano, verso il Tutto – Né più né meno [TEMP 309].

Nell'arco di tre brevi capoversi, Prospero si trasforma da oligarca con impero «De Luxe» in monaco la cui unica ricchezza è un piccolo cantuccio in cui sfogare le proprie fantasie concettuali. La realtà diventa così, nelle parole del giornalista – come in quelle di Prospero – uno specchio, o una tela bianca come al cinema, su cui proiettare immagini e fantasie che danno corpo a un'altra realtà estremamente connotata, comicamente esasperata, ma in definitiva molto più credibile di qualsiasi denotazione

schematica e pretesa oggettiva. Similitudini e metafore stravolgono i contorni delle cose, ma consentono una messa a distanza – talvolta anche un vertiginoso allontanamento – dell’oggetto che viene così sottratto alle griglie del riconoscimento e osservato nello stralunato campo della visione. Lo spazio della comparazione figurale viene a corrispondere a quella che Bachtin, parlando delle strategie del comico in Gogol’, definiva la «zona di contatto»⁴²³, uno spazio in cui si accostano termini apparentemente incompatibili, o appartenenti a ordini semantici originariamente distanti⁴²⁴. Zona di contatto e zona del riso, ma anche spazio della distanza, perché come Tadini ricorda a proposito della funzione ironica nella scrittura (in particolare nel testo della *Deposizione*), questa si definisce come

un distacco da se stessi, che è anche distacco dal tuo dolore, dalle implicazioni che vengono dal dolore. Ed è insieme il distacco necessario per sorvegliarti, per controllare in qualche modo le tue megalomanie. [...] Non vorrei che la mia fosse l’ironia sofisticata e che delude qualsiasi ricerca di valore, ma piuttosto un segno del comico, il quale interviene quando il tragico ha esaurito proprio la sua tragica presa di coscienza del niente, e interviene a offrire una possibilità di sopravvivenza⁴²⁵.

La costruzione del comico dimostra così che con Tadini, ancora una volta, si ha a che fare con la definizione di uno spazio intermedio – spazio potenziale, spazio della distanza, ma anche «zona del riso» e «zona di contatto» – in cui la creazione, l’invenzione di immagini dà accesso alla comprensione, in cui, per dirla sempre con Bachtin, «tutto diventa reale, contemporaneo, autenticamente presente»⁴²⁶.

Il passo della *Tempesta* sopra citato, inoltre, consente di osservare il secondo contrassegno del comico di Tadini: il ricorso massiccio a procedimenti di nomina e personificazione. La pagina di questi romanzi, infatti, come in parte si è già notato, si contraddistingue per una ricorrenza notevole di termini “in maiuscolo”, la cui presenza è tanto maggiore quanto minore – anzi minima – è la presenza di un’onomastica reale (nella trilogia, l’unico personaggio a godere di un nome proprio effettivo è Sibilla, tutti

⁴²³ M. Bachtin, *Rabelais e Gogol’*, cit., p. 492

⁴²⁴ È in questo spazio, peraltro, che si definiscono alcune strategie che potrebbero permettere una definizione della *Tempesta* come romanzo fantastico – o, comunque, a componente fantastica, come ipotizza Marisa Bulgheroni, che include l’opera di Tadini nel suo articolo dedicato agli *Sguardi visionari. L’alone fantastico in certi romanzi*, in «Linea d’ombra», 88, dicembre 1994, pp. 58-59.

⁴²⁵ E. Tadini, in V.M. Oreggia, *Tra pubblico e scena*, cit., p. 78.

⁴²⁶ M. Bachtin, *Rabelais e Gogol’*, cit., p. 493.

gli altri essendo omessi o rimossi, a favore di identificazioni categoriali – il giornalista, il Comandante, il critico d'arte – o da soprannomi – Prospero, il Nero). All'identificazione onomastica di origine anagrafica si sostituisce così una rinominazione ottenuta per via di appellativi, che dai personaggi si estende anche ai luoghi, soprattutto nella *Tempesta*, dove la casa-isola è fatta oggetto di un'operazione di nuova definizione a cui contribuiscono sia il narratore che Prospero.

Per quest'ultimo si tratta, come si è visto, dell'esito più conseguente della sua ossessione simbolica, che ha bisogno di fissarsi su concetti e su nomi che realizzino degli agglomerati semantici, rimettendo insieme i frammenti di un'integralità esplosa:

Che cosa posso dirle? Un mondo che risponda al nome con cui provo a chiamarlo. Oppure... Aspetti... Un vocabolario in cui ci sia scritto quel nome e il nome delle cose, il nome degli affetti misteriosi – il nome Non-Metterti-a-Tremare, per esempio, e il nome Sono-Sempre-Qui, il nome Ti-Riconosco – quei nomi composti....

E se continuo a parlare di nomi, anche se lei li trova un po' bislacchi, è perché senza nomi... Si immagina il deserto, in questa stanza tra lei e me? Da morirci di sete solo a metà di qualche passo interminabile... [TEMP 284]

La propensione nominalista del giornalista si definisce così proprio in reazione alle "crisi estatiche" con cui Prospero assolutizza gli elementi della propria costruzione: ne deriva la composizione di un vero e proprio vocabolario alternativo, che ha lo scopo di normalizzare e, più ancora, di sminuire e ridicolizzare le trovate del proprio interlocutore. Così, ad esempio, la piccola aiuola in cui crescono gli ireos, da «Terra Promessa» [TEMP 100] diventa, nel commento del narratore, una «Terra Promessa & Non Mantenuta» [TEMP 104], a sottolineare l'assurdità del primo assunto.

Da tattica contrastiva, però, l'enfasi nominativa del narratore si trasforma presto in autonomo sistema compositivo, che gli permette, al pari dell'intensità figurale, di dare una connotazione forte, ora comicamente enfatica ora spietatamente ironica, alle cose descritte. Si sprecano le etichette inventate per definire Prospero: «Domatore Matto» quando la sua malridotta arca di animali sembra più che altro un «Circo dei Misteri» [TEMP 158], poi, nella fiaba dei «Due Bravi Fratellini», fa la parte dell'«ammazzaricordi» [TEMP 191] in reazione all'ossessione nostalgica del «fratello di Roma» [TEMP 199], poi ancora «Re d'Agosto» [TEMP 141], e ancora candidato al «Gran Premio Manicomio di Mombello» [TEMP 89] per l'esagerazione dei suoi

resoconti. Nessun personaggio, evento od oggetto della narrazione, così come nessun piano narrativo, viene escluso da questo progetto di etichettatura intensiva: l'appuntato inizialmente incaricato di verbalizzare la testimonianza del giornalista appare con le fattezze del «Dattilografo Gigante» rispetto al quale il narratore si riduce alla sgambettante «ragazza di King Kong» [TEMP 36-37]; il misterioso incendio che avrebbe bruciato tutto intorno alla casa di Prospero, lasciando emergere questa come un'isola in mezzo a un deserto di devastazione, diventa «l'Incendio Universale» [TEMP 78]; la «Casa del Senso» assume le fattezze di un «Nuovo Mondo» [TEMP 86], dove Prospero ricrea e risignifica ogni cosa – come la «Montagna degli Stracci» [TEMP 87]; nella camera della moglie di Prospero, che assomiglia alla «stanza del castello di Barbablù», ci sono ancora i resti del «rito del Dente Avvelenato», celebrato da questa «per onorare il suo Maestro indiano» [TEMP 180]. E poi ancora la figlia di Prospero, chiamata con umor nero «Braccia Bucate», o il commissario, «Voce-in-Musica» [TEMP 183], perché con il proprio accento marcato interviene a interrompere il flusso narrativo del giornalista.

Alla costruzione simbolica e seria di Prospero se ne sovrappone un'altra altrettanto simbolica ma ideata in funzione comico-umoristica. Ogni nome, che indica un ruolo o una funzione, esibendo l'aspirazione all'assoluto implicito nel ricorso alle lettere maiuscole, non fa che smascherare la falsità della pretesa, la sostanziale relatività di simili attribuzioni di valore, l'ingenua utopia di un mondo ordinato. Come sempre nella narrativa di Tadini, l'onomastica eccentrica, lungi dall'implicare un distacco dalla realtà, mira alla «ricomposizione delle parole e delle cose, allo scopo di coglierne gli aspetti nascosti»⁴²⁷.

Allo stesso tempo, tuttavia, una simile strategia, che sul piano della storia invalida la pretesa schematicità della «Casa del Senso» di Prospero, sul piano del discorso, ovvero nella relazione con chi legge, permette di comporre una narrazione semplificata e chiara – diversamente da quanto sostenuto da Giovanni Fontana⁴²⁸ –, con le etichette a contrassegnare in maniera evidente i passaggi determinanti del racconto. È per questa via che la narrazione della *Tempesta* si contraddistingue, in misura maggiore anche rispetto ai due precedenti capitoli della trilogia, come allegorica. Il progetto simbolico di Prospero, che fallisce e finisce in tragedia, ma che viene parodicamente “assolto” nel

⁴²⁷ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 111.

⁴²⁸ Secondo Fontana, infatti, «dentro questa gabbia il lettore si dibatte, faticando a trovare l'angolazione da cui guardare gli eventi che gli scorrono sotto gli occhi, la distanza a cui collocare le parole che giungono alle sue orecchie»; al contrario, la natura monologica del discorso del narratore e il comico incardinato sulla reazione al discorso e alle invenzioni di Prospero servono proprio a ristabilire nel romanzo un sistema di distanze riconoscibili; cfr. G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini*, cit., p. 35.

finale per aver fatto baluginare, anche solo per un istante, la fiammella del «Vero», si rivela come la *mise en abîme* di un altro progetto, quello narrativo, allestito da Tadini e dalla sua voce narrante secondo i medesimi criteri:

I Grandi Tipi... I modelli estrapolati – perché così si scriveva, non tanti anni fa, su cupe riviste letterarie – i modelli estrapolati dal tessuto di una intera società storicamente definita eccetera... L'uno in cui si rispecchiano in molti... [TEMP 273]

Questo passaggio è tutt'altro che una dichiarazione di poetica, prevale anzi un tono critico verso un modello rappresentativo decisamente inattuale. Eppure con *La tempesta*, e ancora di più con *Eccetera*, attraverso uno sfruttamento comico del “tipico” – perché, come diceva Bergson, «Ogni personaggio comico è un *tipo*»⁴²⁹ –, Tadini si approssima a una forma di narrazione allegorica che sembra conservare qualcosa di una simile pretesa di universalità. Insofferente alle prosopopee da «Grande Realismo» [TEMP 273] e fedele alla sua vena fantastico-immaginativa, Tadini si rivolgerà, con la sua scrittura e con la sua pittura, a un modello archetipico di narrazione ad alto tasso simbolico e figurale: la fiaba.

⁴²⁹ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 97.

5. Lo “stile Tadini”

Imbalsamiamo la nostra parola, come una mummia, per renderla eterna. Perché bisogna pur durare un po' di più della propria voce; bisogna pure, mediante la commedia della scrittura, iscriversi dovunque sia.
Roland Barthes⁴³⁰

Sperimentato per la prima volta nell'*Opera*, tematizzato nella *Lunga notte*, portato a definitiva maturità nella *Tempesta*, lo stile con cui Tadini costruisce i suoi romanzi a partire dagli anni Ottanta si caratterizza per una spiccata propensione all'oralità, ovvero alla traduzione sulla pagina scritta di tutte quelle formule, ma soprattutto di quelle variazioni di tono e di linguaggio tipiche della parola pronunciata oralmente. Si tratta di una preoccupazione centrale nella sua poetica e che per questo viene ribadita dall'autore tutte le volte in cui è invitato a parlare dei suoi libri e della sua scrittura.

La verità è che lavoro moltissimo sul linguaggio e che il mio sogno è di tenere insieme il livello alto e il livello basso della scrittura. Come hanno saputo fare certi grandi che ho quasi paura a nominare: Pound, Faulkner, Eliot, Céline, Gadda, il Montale delle ultime opere, da “Satura” in poi⁴³¹.

Una scelta simile trova le proprie radici, naturalmente, in una potente idiosincrasia letteraria, che si giustifica, però, attraverso un attendibile principio di realtà – o forse di “iper-realtà”:

Detesto la letteratura dove c'è la finzione assoluta di un tono medio, dimesso. Perché non è affatto vero che nella realtà ci sia questo tono minimo: il profilo altimetrico della quotidianità va da vette ad abissi tremendi, la quotidianità è una linea seghettata con delle escursioni fortissime tra l'alto e il basso. È un'invenzione, che sia una specie di retta uniforme!⁴³²

L'unica condizione che rende ancora possibile la scrittura, per Tadini, è un'integrale adesione alla “grana dura” della vocalità insita in ogni espressione verbale⁴³³. Questa

⁴³⁰ R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980* (1981), Einaudi, Torino 1986, p. 3.

⁴³¹ E. Tadini in G. Nascimbeni, *Cronaca di una brutta notte*, cit., p. 18.

⁴³² E. Tadini in G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 72.

⁴³³ Si potrebbero confrontare con quelli tadiniani gli esiti effettivi di un altro invito a ricorrere alla lingua orale, proveniente da Pier Vittorio Tondelli e rivolto ai giovani narratori: «Una fra le tante scappatoie praticabili per difendersi da quel che abbiamo definito sbrigativamente, e in senso peggiorativo, “letterarietà”, può essere senza dubbio quella del

propensione risale, forse, addirittura ai tempi del dopoguerra e all'entusiasmo del giovane Tadini di fronte alla rinascita culturale realizzata a Milano con l'apporto decisivo della sperimentazione teatrale sostenuta dal gruppo del Piccolo⁴³⁴. Una propensione fomentata e consolidata dalle letture di quegli anni: i poeti anglosassoni – Eliot, Pound, ma anche Auden e Carlos Williams –, per la prosa Faulkner e Joyce, e, in un secondo tempo, Gadda e Céline, due maestri del lavoro sulla lingua, l'uno in direzione di un plurilinguismo insistito e fondamentalmente parodico, l'altro di un espressionismo volto a rendere graficamente la spontaneità del parlato. Rielaborando in maniera originale la lezione, soprattutto stilistica, di tali modelli, Tadini ha finito per trovarsi “schierato” su un versante minoritario nel panorama italiano tra anni Ottanta e Novanta. Come ha spiegato Mario Barenghi, infatti,

Un dato rilevante, in termini sia di cultura linguistica sia di estetica letteraria, è ad esempio la crescente considerazione di quello che potremmo chiamare il filone calviniano della linearità comunicativa, della temperanza e tersità stilistica (in cui rientra un autore come Primo Levi), di contro a una più equilibrata valutazione della scuola espressionistica e plurilingue, di ascendenza gaddiana, con ripercussioni ancora impregiudicate sulla caratura del capostipite⁴³⁵.

In questi anni, infatti, caratterizzati in Italia da una situazione di «crisi delle poetiche»⁴³⁶, si assiste a un movimento di preponderante uniformazione della scrittura narrativa secondo i canoni di un apparentemente meno problematico “stile semplice”⁴³⁷, che ha i propri riferimenti, più o meno diretti, da un lato nella citata prosa calviniana, dall'altro in una lingua “formattata” dalla comunicazione mediatica. È questo l'esito prevalente del confronto tra un «processo di standardizzazione della lingua italiana attraverso la televisione e i *mass media*» e un «linguaggio letterario che tenta di distinguersi a mezzo di modelli altri da quelli usati quotidianamente»⁴³⁸. Come scrive

parlato»; cfr. P.V. Tondelli, *Presentazione*, in *Giovani Blues: Under 25*, a cura di P.V. Tondelli, Transeuropa, Ancona 1986, poi in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 355.

⁴³⁴ Nell'intervista di Paolo Di Stefano del 1993, ancora Tadini ricorda con emozione quella stagione: «Subito dopo la liberazione, c'è stato un grande rilancio del teatro, si andava tre-quattro volte alla settimana, facendo anche gazzarre indecenti contro quello che si considerava il teatro borghese, fischiando i poveri attori. [...] Con la passione per il teatro, forse, si cercava di rimettere insieme il senso di un vivere collettivo»; cfr. E. Tadini in P. Di Stefano, *Capitan Tempesta*, cit., p. 103.

⁴³⁵ M. Barenghi, *Oltre il Novecento*, cit., p. 12.

⁴³⁶ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 18.

⁴³⁷ Così Enrico Testa definisce lo stile semplice: «Prosa narrativa in cui è dominante l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui “naturalità” comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola, e contemporaneamente, un incremento della finzione dell'aspetto eteronomo del linguaggio e dei suoi tratti denotativi (descrittivi, referenziali, oggettivi)»; cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 6.

⁴³⁸ M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit., p. 215.

Stefano Tani, gli autori “giovani” esibiscono «una ormai raggiunta *koinè* linguistica», tipica «di una generazione di scrittori in gran parte cresciuta insieme alla televisione e ai mezzi di informazione, lontana da ogni influenza dialettale e padrona di un italiano che è finalmente lingua anche parlata»⁴³⁹. E d'altra parte, poca fortuna ha avuto in Italia, almeno lungo il decennio degli Ottanta e fino all'exploit degli “scrittori cannibali”, quell’“altra” forma di plurilinguismo, svincolata dalla tradizione continuiana della prosa espressionistica e rivolta invece al procedimento tutto postmoderno di ripresa e manipolazione di modelli stilistici diversi, provenienti non solo dagli spazi canonici della letteratura alta, ma anche da quelli contigui della letteratura e della cultura popolare⁴⁴⁰.

Confermando la sua già comprovata inattualità nel sistema letterario, la ricerca stilistica perseguita da Tadini a partire dall'*Opera* prende così le distanze rispetto a queste due tendenze: rispetto alla prima, come detto, respingendo il monolinguisimo di una scrittura che fa passare per “classica” una lingua molto spesso sintonizzata su una piattezza inverosimile, seppur intonata alle altre forme della comunicazione culturale (giornalismo e televisione)⁴⁴¹; rispetto alla seconda, invece, caratterizzando fortemente il proprio espressionismo, non come prodotto di un *pastiche* di stili intercambiabili, bensì come risultato di un'esplorazione individuale, e quindi originale delle diverse latitudini della parola pronunciata⁴⁴², restituita sulla pagina secondo convenzioni tecniche e retoriche molto riconoscibili. E proprio il ricorso a una specifica gamma di espedienti retorici e stilistici permette di parlare di un vero “stile Tadini”.

A muovere Tadini, nella ricerca dei propri modelli e dell'elaborazione di un personale stile di scrittura, è una vera e propria istanza mimetica, coincidente con la ricerca di una formulazione scritta capace di ricostruire la «diretta comunicatività» propria della parola orale. Lo si è già visto, il romanzo per Tadini conserva un legame con la narrazione originaria. «La fonte e il fondamento della narrazione è, nonostante tutto, la parola pronunciata e ascoltata, la voce»⁴⁴³: per riprodurre la “verità” di questa parola, che prevede un profilo frastagliato e continue variazioni di tono o di ritmo, la lingua dev'essere fatta oggetto di un lavoro di elaborazione tecnica complesso, ma al tempo

⁴³⁹ S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., pp. 145-146.

⁴⁴⁰ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 165-66.

⁴⁴¹ Cfr. L. Pertile, *The Italian Novel Today: Politics, Language, Literature*, in *The New Italian Novel* (1993), a cura di Z. Barański, L. Pertile, Toronto University Press, Toronto-Buffalo 1997, pp. 1-19.

⁴⁴² Lo stesso Enrico Testa riconosce che l'espressionismo nasce legato alla «costruzione polifonica dell'organismo narrativo»; cfr. Id., *Lo stile semplice*, cit., p. 4.

⁴⁴³ E. Tadini, *Il “noi”, il “loro”...*, in *E in Italia?*, cit., p. 57.

stesso “invisibile”. Secondo quella che ormai appare come una costante nell’opera di Tadini, la composizione stilistica della pagina si mostra ispirata a una propensione sperimentale per cui, quanto più “integrale” vuole essere l’“effetto di realtà” della scrittura, tanto maggiore dev’essere il lavoro svolto sulle tecniche deputate alla riproduzione di quell’effetto. Come era già stato per il “realismo integrale” degli anni Sessanta, anche la costruzione di una lingua dell’oralità che voglia rivendicare un rapporto diretto con le manifestazioni primarie della lingua deve passare per un attento studio dei procedimenti formali e retorici. D’altra parte, è proprio un simile intervento tecnico e pratico, necessario a passare, come ha scritto Jean-Pierre Martin, «de la langue crue du trottoir à la langue cuite du roman»⁴⁴⁴, che permette a Tadini di conservare il contatto con la materialità della lingua, fondamentale per la sua scrittura come lo è quello con la materia grezza dei colori e delle luci per la sua pittura⁴⁴⁵. In Tadini – e in quella linea di autori novecenteschi che Turchetta ha racchiuso sotto l’etichetta dello “sperimentalismo” - «chi legge deve provare non il distacco del ragionamento, ma il coinvolgimento dell’esperienza, deve avere la sensazione di avere a che fare con “cose”, e non soltanto con “parole”»⁴⁴⁶: ovvero, “cose” fatte di parole.

E non a caso, due autori che hanno fondato la propria poetica su un confronto diretto e continuo con la materialità della lingua, mossi da un’istanza mimetica e dal desiderio di conquistare al romanzo un’espressione viva, riducendo lo scarto tra scritto e parlato, sono proprio Gadda e Céline. In particolare, quest’ultimo ha fornito a Tadini un esempio di approccio alla scrittura ben condensato in una felice metafora (ripresa più volte da Tadini)⁴⁴⁷ utile a spiegare l’arduo compito dello scrittore intenzionato a riprodurre l’oralità sulla pagina.

Il se passe ce qui aurait lieu pour un bâton plongé dans l’eau pour qu’il vous apparaisse *droit* il faut avant de le plonger dans l’eau que vous le cassiez légèrement si j’ose dire que vous le tordiez, préalablement. Un bâton correctement droit au contraire plongé dans l’eau apparaît tordu au regard. De même du langage – le dialogue le plus vif sténographié semble sur la page plat, compliqué et lourd – pour rendre sur la page l’effet de la vie parlée spontanée il faut tordre la langue en

⁴⁴⁴ J.P. Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, José Corti, Paris 1998, p. 92.

⁴⁴⁵ «Da Duchamp in poi c’è stata una scissione: da una parte c’è la pittura, che è una pratica che si basa sulla produzione materiale di cose e dall’altra ci sono gli artisti che non si basano su una pratica materiale specifica, ma manifestano evoluzioni dello spirito. E questo non mi interessa. / *Lo stesso vale per la letteratura, pensando a Barthes?* / No, la letteratura, anche quella sperimentale, è stata sempre legatissima alla materialità della pratica»; cfr. E. Tadini in A. Elkann, *Emilio Tadini. La mia casa, la mia vita*, cit., p.76.

⁴⁴⁶ G. Turchetta, *Letteratura sperimentale*, cit., p. 28.

⁴⁴⁷ E. Tadini in V.M. Oreggia, *Tra pubblico e scena*, cit., p. 79.

tout rythme, cadence, mots et c'est une sorte de poésie qui donne le meilleur sortilège⁴⁴⁸.

Se la pagina scritta agisce sulla lingua parlata come il bicchiere d'acqua sul profilo del bastone, allora lo scrittore dovrà intervenire con lo stile per forzare quell'immagine e restituirla alla verità della sua visione. Céline, più ancora di Gadda, è riuscito a dimostrare che «Rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel en langue écrite, de le fixer sans le tuer»⁴⁴⁹. Infatti, se è vera l'equazione tra lingua parlata e autenticità, è falsa quella che associa oralità e linearità stilistica. Eppure, una simile equazione trova fondamento in una lunga tradizione di scritture che identificano lo "stile semplice" «come uno degli esiti più rilevanti della verosimiglianza narrativa e linguistica della modernità»⁴⁵⁰. Per Tadini, invece, non si tratta d'altro che di un'"invenzione", e lo stesso Enrico Testa arriva a etichettare come «interferenza ottica» il diffuso tentativo di perseguire un effetto di "semplicità" ricorrendo «a sapienti miscele di dati» e «inversioni di segno o di tratti (che tramutano, ad esempio, frammentazione in paratassi, subordinazione anomala in linee asindetichiche)»⁴⁵¹.

Ben altra sfida attende invece lo scrittore che voglia dirsi veramente "realista": un lavoro di ribaltamento che riesca a trasformare una prosa altamente elaborata in "oralità scritta". A chi si dimostra capace di dominare una simile tecnica e di farne il perno della propria estetica letteraria Tadini è pronto a riconoscere il massimo degli elogi: «Céline è il mio autore di riferimento. È l'autore che ho più caro, il più grande scrittore del secolo, secondo me, quello che è riuscito a capire più di tutti»⁴⁵².

5.1. Romanzi a più voci

I romanzi di Tadini, da *L'Opera* in poi, potrebbero essere definiti «romanzi parlanti»⁴⁵³, prendendo a prestito la formula utilizzata da Jean-Pier Martin per definire le opere del novecento francese costruite, per dirla con Duras, su un "*ravissement de la parole*". Si tratta di opere nate in un regime narrativo che mira a ripristinare un legame originario con la voce in quanto prima matrice della scrittura. Come scrive Tadini in un testo intitolato emblematicamente *La voce, la scrittura*: «La premessa è questa: ogni testo

⁴⁴⁸ L.F. Céline, *Lettre à M. Hindus*, 16 avril 1947, in *L.F. Céline*, cit., p. 111.

⁴⁴⁹ F. Céline, lettera del 3 febbraio 1949, in P. Monnier, *Ferdinand Furieux*, L'âge de l'homme, Paris 1979, p. 45.

⁴⁵⁰ E. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 10.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 11.

⁴⁵² E. Tadini in V.M. Oreggia, *Tra pubblico e scena*, cit., p. 78.

⁴⁵³ Cfr. J.P. Martin, *La bande sonore*, cit., p. 14.

scritto presuppone, comunque, un testo parlato. O, più semplicemente, presuppone “il” parlato. Anzi: il parlare»⁴⁵⁴. Si tratta di un impulso rivolto alle origini storiche di un processo di evoluzione della parola narrativa (per cui, con Benjamin, Tadini sostiene che «ogni vera scrittura si fonda su qualche nostalgia della voce»)⁴⁵⁵, ma soprattutto – come sottolinea l’insistenza sul «parlare» – di un’origine psichica del processo di composizione di un racconto, per cui ogni parola è prima di tutto pronunciata nella mente del locutore e poi, dopo essere passata attraverso un filtro di convenzioni retorico-formali, espressa dalla voce o dalla scrittura. Si tratta di una differenza, ma anche di una gerarchia tra i livelli che è costitutiva alla natura del linguaggio. Come ha scritto Walter Ong:

Il discorso scritto in quanto tale differisce da quello orale nel senso che non nasce dall’inconscio. Il trasferire la lingua parlata nella scrittura è un processo guidato da norme consapevolmente inventate, e chiaramente formulabili⁴⁵⁶.

Finnegan’s Wake di Joyce può essere identificato come l’esperimento letterario che più è andato vicino a tradurre la grammatica dell’inconscio su una pagina scritta. Tadini non aspira a tanto; nondimeno la sua scrittura cerca di riprodurre per mezzo della tecnica letteraria una spontaneità che appartiene alla parola nella sua fase aurorale (e per questo si è azzardata la definizione di scrittura “iper-realistica”)⁴⁵⁷. A motivare una simile istanza è la convinzione che in quella spontaneità sia custodito un senso che viene smarrito o mistificato nel momento in cui la voce viene sottoposta all’intervento omologante di una lingua media, “semplice”. Diverso è, invece, se la scrittura s’incarica di riprodurre fedelmente, scrupolosamente quelli che sono gli “effetti” dell’originaria oralità:

⁴⁵⁴ E. Tadini, *La voce, la scrittura*, in AA. VV., *Punteggiatura*, vol. I, *I segni*, a cura di A. Baricco, F. Taricco, G. Vasta, D. Voltolini, Scuola Holden-BUR, Milano 2001, p. 113.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 114.

⁴⁵⁶ W. Ong, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola* (1982), il Mulino, Bologna 1986, p. 123.

⁴⁵⁷ Data la forte propensione “vocale” dei romanzi di Tadini, sarebbe interessante confrontarne la struttura, costruita su un asse lineare da cui si dipartono diverse e continue divagazioni, con le riflessioni condotte sul rapporto tra oralità e struttura del racconto memoriale condotte da W.J. Ong sulla scorta degli studi di Berkley Peabody (in particolare *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod’s Works and Days*, State University of New York Press, Albany 1975), il quale riscontrava addirittura «una certa incompatibilità fra la trama lineare (piramide di Freytag) e la memoria orale». Come scrive Ong, infatti, «la memoria, così come essa guida il poeta orale, ha spesso poco a che vedere con una presentazione degli avvenimenti strettamente lineare, in ordine cronologico». La natura polimorfa dell’esperienza umana condiziona ancora la costruzione del racconto orale fondato sulla rievocazione memoriale; è piuttosto l’interiorizzazione della scrittura ad aver prodotto l’idea di una linearità della trama, realizzata per riduzione e sfooltimento; cfr. W.J. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., pp. 204-206. In certo senso, i romanzi di Tadini, e *La lunga notte* in particolare, si propongono di ricostruire, anche a livello di architettura narrativa, la struttura multiforme e dispersiva del racconto orale.

Gli accenti, i toni, i ritmi... Un altro vocabolario, un'altra grammatica, un'altra sintassi. E quasi sempre decisivi. Perché è lì che agiscono più sottilmente e profondamente, nella parola – nella lingua – gli affetti, il desiderio. È lì che si produce il senso⁴⁵⁸.

Matura, a partire da queste premesse, la necessità di un lavoro di scrittura volto a riprodurre la cosiddetta sintassi dell'oralità. Tuttavia, prima ancora di approdare all'elaborazione di specifiche marche stilistiche, la riflessione di Tadini a questo proposito tocca un aspetto ancipite e strutturale per la costruzione dei suoi romanzi, ovvero la posizione del narratore, che è il prodotto diretto di quell'intersezione tra polifonia e punto di vista che Cesare Segre ravvisava come cardine della riproduzione scritta dell'oralità nel romanzo novecentesco⁴⁵⁹.

Tradizionalmente, infatti, esiste nel romanzo un luogo deputato all'espressione della parola orale ed è il discorso diretto. Esso è introdotto da due punti che sembrano preannunciare «il miracolo di una metamorfosi capitale. La metamorfosi della parola scritta in parola parlata. La metamorfosi della scrittura in voce»⁴⁶⁰. Spazio privilegiato della mimesi, il discorso diretto si contrappone a quello indiretto, accolto nello spazio della diegesi, in quanto discorso sottratto all'egemonia della voce narrante ed espressione pura di una voce diversa. L'introduzione modernista del discorso indiretto libero è intervenuta a scompaginare l'equilibrio di un sistema a due fuochi, mostrando la natura problematica di quella distribuzione manichea degli spazi di locuzione.

Gli studi di Michail Bachtin sulle origini del romanzo e sull'opera di Dostoevskij sono così arrivate a stabilire una variabile fondamentale per la definizione statutaria del genere: la polifonia⁴⁶¹. E sull'asse di una tradizione polifonica del romanzo si colloca la scrittura di Tadini, ma soprattutto animata da una folla di personaggi che affidano alla propria abilità nella performance verbale la definizione della propria stessa identità. L'universo narrativo di Tadini è popolato da personaggi che raccontano e si raccontano: il critico d'arte, Sibilla, Prospero, ma anche tutti i personaggi secondari sono figure «parlanti»⁴⁶², costruite intorno a una voce, che ha il compito di definirli e di renderli

⁴⁵⁸ E. Tadini, *La voce, la scrittura*, cit., p. 112.

⁴⁵⁹ Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991.

⁴⁶⁰ E. Tadini, *La voce, la scrittura*, cit., p. 105.

⁴⁶¹ Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo (1934-1935)*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 67-230, e Id., *Dostoevskij*, cit.

⁴⁶² Sulla figura dell'«uomo parlante» cfr. il paragrafo *L'uomo parlante nel romanzo* in M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., pp. 140-174.

vivi, di dare loro un corpo⁴⁶³. Lo mostra esplicitamente questa descrizione del protagonista della *Tempesta*:

Inquadrare Prospero! Lo sapevo anch'io che, fino a quel momento, il personaggio che veniva fuori dal mio racconto non aveva più consistenza di quanta ne abbia una manciata di caratteri stampati su un foglio di carta. Era la forma, Prospero, di un vaniloquio fluttuante e basta [TEMP 73-74].

La controparte di questo universo di “parlanti” è il giornalista miope, figura dell'ascoltatore per eccellenza, che, grazie alla sua sola disposizione all'ascolto, nel secondo e nel terzo romanzo della trilogia riesce addirittura a partecipare attivamente alla costruzione del racconto altrui.

«Un monologo delirante e filosofante, gigionesco e illusionista, declamato dall'istrione di turno al medesimo interlocutore passivo, interrotto e ripreso dal sapiente montaggio dei capitoli»⁴⁶⁴: questa è la dinamica discorsiva che struttura la narrazione dei tre romanzi e vede il giornalista collocato sempre nella seconda posizione del dittico. Il critico d'arte, Sibilla e Prospero sono gli effettivi protagonisti rispettivamente di *L'Opera*, *La lunga notte* e *La tempesta*; di fianco a loro poi si dispongono una serie di figure minori che prendono la parola all'interno del discorso dei protagonisti (l'artista polacco in quello del critico, Vice, il Comandante, il capocomico e l'attore in quello di Sibilla, Venerdì, la moglie, la figlia e il fratello in quello di Prospero), oppure al di fuori, dialogando direttamente con il giornalista (i direttori del giornale e i vari interrogati nell'inchiesta dell'*Opera*, il fotografo e l'archeologo nella *Lunga notte*, il commissario nella *Tempesta*). A questa dinamica se ne aggiunge poi un'altra, in cui la posizione dell'ascoltatore è riservata al lettore del romanzo – o al lettore implicito, per stare al rigore della terminologia narratologica –, mentre quella del locutore spetta allo stesso giornalista-narratore. Le due coppie non sono sovrapponibili, una avendo afferenza intra-finzionale, l'altra invece extra-finzionale. Tuttavia, esse presentano un punto di intersezione, che corrisponde esattamente alla figura del narratore, il cui duplice statuto fa, come si è visto nella *Tempesta*, da cardine all'esperimento di Tadini⁴⁶⁵. Gli spazi metanarrativi che si aprono in queste intersezioni, le *mise en abîme*

⁴⁶³ Un corpo che per Martin è utopico, poiché rappresenta un semplice “fantasma”: «De la même façon, l'utopie du parlé dans l'écrit, comme celle de la voix avec laquelle elle se conjugue, fantasma la présence d'un corps vibrant et soufflant»; cfr. J.P. Martin, *La bande sonore*, cit., p. 99.

⁴⁶⁴ M. Bersani, *Un teatro pieno di «effetti personali»*, cit., p. 28.

⁴⁶⁵ Si può segnalare fin d'ora che in *Eccetera* una simile struttura non si ripropone, dal momento che il protagonista, Mario, è narratore parlante, voce dominante dell'intero romanzo.

sul trapasso dall'ascolto al discorso, sono infatti quelli deputati alla creazione di una dimensione polifonica.

Con la parziale eccezione dell'*Opera*, in cui il percorso di ricerca dell'assassinio sviluppa orizzontalmente la costruzione narrativa, la struttura dei romanzi di questa trilogia si orienta verticalmente, secondo uno schema "a scatole cinesi": il livello primario della narrazione, quello in cui il giornalista racconta in prima persona – e in presa diretta –, contiene un livello secondario, in cui si sviluppano i lunghi racconti, anch'essi in prima persona, del critico, di Sibilla e di Prospero; in questo secondo livello, a più riprese se ne innesta un terzo, nel quale altri personaggi prendono la parola, in quello che risulta un discorso riportato nel discorso riportato⁴⁶⁶. Rispetto al racconto di questi locutori di secondo e terzo grado, il giornalista e narratore primario svolge un ruolo di vera e propria regia: egli infatti, pur essendo interlocutore dei personaggi, rarissimamente interviene a incalzarne o rilanciarne il discorso, come in questo passaggio, tratto dall'inizio del capitolo 26 dell'*Opera*:

«Certo che lo conoscevo bene. Vede, non ero soltanto il critico che si era occupato di lui. Eravamo amici, posso dirlo. Da quando l'ho conosciuto a Varsavia, ormai tanti anni fa...»

Mi stava davanti, il critico, tra due mucchi di libri ai lati del tavolo, con alle spalle un impianto di registrazione (Metropolis!) da fantascienza e monumento. Guardava – non me, ma qualcosa di familiare che sembrava gli apparisse da sopra la mia testa, o come stesse cercando un libro nella enorme biblioteca alle mie spalle. Pilastrini irregolari di libri, dappertutto, cumuli oscillanti di riviste.

«Vede, a Varsavia, l'ho conosciuto in un modo piuttosto strano. Voglio dire... Non in una galleria o in qualche riunione, in casa di qualche intellettuale. No» [*OPE* 53].

Il monologo del critico – il primo dei due che si trovano nel romanzo – prosegue poi per altre dieci pagine, con una sola altra interruzione. Come si vede qui, la parola del narratore formula delle note diegetiche, introduce cioè il discorso del proprio interlocutore, ma non vi risponde direttamente. Addirittura la domanda che presuppone la risposta con cui il critico all'interno del capitolo apre il proprio discorso non viene

⁴⁶⁶ Statuto ambiguo, ma per questo ulteriormente interessante, hanno, a livello di dislocazione "grafica", i ricordi, sempre in presa diretta, del giornalista-narratore durante il discorso di Sibilla nella *Lunga notte*: essi rappresentano infatti degli a parte che, pur dialogando direttamente con il racconto della compagna del Comandante, non appartengono al suo stesso livello narrativo.

nemmeno riportata, resta sottintesa nella parola dell'interlocutore, che domina letteralmente la pagina.

Lo statuto di "Omero degradato" del narratore, in questo primo romanzo, è particolarmente marcato. In alcuni passaggi, con una formula che non si ritrova negli altri due episodi, egli risponde effettivamente ai discorsi che gli vengono rivolti, ma immediatamente dopo aver riportato le proprie parole, puntualizza l'estraneità della voce che le ha emesse, come in questo dialogo con il primo direttore del giornale:

«Pensa un giornale tutto e soltanto di cronaca...» (Era proprio mia la voce? Me lo sentivo in bocca, l'asciugamano...)

«Un giornale tutto di cronaca, bravo! Altro che interpretazioni!» [OPE 42]

Nella *Lunga notte* il compito del narratore, soprattutto nella *Parte quarta* dedicata al "Poema del Comandante", si articola maggiormente. Innanzitutto la sua parola scandisce le pause della "prova teatrale" di Sibilla: durante queste interruzioni il giornalista ricapitola le condizioni sue e dei propri compagni di viaggio, descrive gli ambienti o Sibilla stessa, oppure introduce l'azione che si sta per svolgere, dal momento che il racconto della donna viene inframmezzato anche da alcune visite. Ciò che non viene messo in dubbio, comunque, è la funzionalità e la subordinazione di queste brevi interruzioni al racconto di Sibilla, che viene confermato come asse centrale della narrazione.

La conclusione meritava altro caffè. Si era svegliato, il fotografo. Aveva buttato giù due tazze di caffè, come un sonnifero, e si era riaddormentato di colpo. L'archeologo continuava ad annuire, infaticabile. Io avevo voglia soltanto che il nostro racconto continuasse [NOTT 111].

Oppure,

Altro caffè, ma certo! Bisognava pur tenersi svegli! Che giù a Roma, adesso, si doveva tornare, e in piena guerra mondiale. Finiti i convenevoli – «Ma prego!» «Quanto zucchero?» «Ancora un gocchino?» – la voce di Sibilla cambiava.

Cambiava sì, la voce di Sibilla, quando lei riprendeva a raccontare. E io, cambio. Ma dall'unghia dell'alluce ai capelli. Mi arrendevo, al racconto, mi lasciavo andare nella notte luminosa dell'immaginazione. Una specie di crisi mistica in borghese... [NOTT 123]

Come mostra anche quest'ultimo esempio, gli spazi della diegesi ospitano naturalmente il movimento di progressiva implicazione del narratore-ascoltatore nel racconto di Sibilla: la sua parola riflessa guadagna sempre più spazio, fino ad arrivare ai momenti di vera e propria co-direzione del racconto, con la rievocazione della Milano prima e dopo la Liberazione, di cui si è già detto: «Non lo sapeva, Sibilla, che noi in pratica stavamo eseguendo un duetto – che al suo racconto, fatto a voce alta, si accompagnava clandestino, il mio» [NOTT 278]. Dal punto di vista della struttura narrativa, tuttavia, più di queste “prese di parola” del narratore, si deve segnalare un altro, e più notevole cambiamento rispetto alla costruzione dell’*Opera*. In questa narrazione, infatti, si fa molto più consistente il ricorso al discorso indiretto, declinato in forme diverse, fino a quella dell’indiretto libero⁴⁶⁷, ma incaricato sempre di alternare e inquadrare il discorso diretto di Sibilla (ma anche, talora, quello ulteriore del Vice o dello stesso Comandante)⁴⁶⁸ e così di dare alla narrazione la configurazione di un dialogo – seppur asimmetrico.

«E poi, quel pomeriggio, nella sua stanza, è stato, nonostante tutto, la cosa più vicina a un matrimonio che ci sia stata tra il Comandante e me – una specie di cerimonia, capisce quel che voglio dire? [...] Ma è stato solo un momento. Un po’ come dire una preghiera, come giurare qualcosa sapendo che si farà proprio il contrario... Poi, su, di corsa! Non ho vergogna a dirlo. Di corsa! Lui mi aspettava, in mezzo alla stanza. Aveva addosso una vestaglia, una vestaglia bellissima...»

Raccontava, Sibilla, andava avanti. Lei era già lì, davanti a lui, e il Comandante continuava a chiamarla. Poi, la vestaglia, al dunque, era caduta, e fra un crepito di stoffa inamidata lei era andata a fondo in mezzo alle piume. Adesso lui non la chiamava più, invocava piuttosto il suo nome – «Sibilla» – con un vocino inaudito, infantile...» [NOTT 103].

Il discorso diretto viene proseguito e integrato da quello riportato, formulato dal narratore primario, il giornalista, che esplicita comunque, attraverso l’indicazione diegetica «raccontava», la “paternità” altrui delle parole citate. Se questa è la formula

⁴⁶⁷ Come quando il narratore riferisce di un incontro a cui ha preso parte Sibilla come se vi avesse partecipato lui stesso e fosse in presa diretta: «E pensare che, a tavola, la conversazione era stata del tutto rassicurante e noiosissima, malgrado qualche sorriso del Barsò – premonitore un po’ sul laido...» [NOTT 251].

⁴⁶⁸ «Per un po’, aveva raccontato Vice, gli era venuto in mente addirittura di resuscitare, loro due, la Compagnia degli assassini, di andare in giro, la notte, per tutta la Romagna, ad accoltellare – come già si era, parzialmente, fatto – tutti gli ingiusti» [NOTT 115]; «Era andato avanti per mesi, il Comandante – mi aveva detto Sibilla – con la sua storia degli incanti svizzeri. Le serate di Basile! Un’epoca d’oro!» [NOTT 345].

più tradizionale di discorso indiretto, essa non è tuttavia la più ricorrente nel romanzo. Nella maggior parte dei casi, infatti, esso non è introdotto da un verbo di dire che espliciti la provenienza del discorso ed entra così, con statuto ambiguo, a far parte di una diegesi in cui prendono posto sempre più voci, quella del narratore primario, quella di Sibilla e di tutti i personaggi da lei messi in scena.

Non sapeva letteralmente cosa farsene, l'insegnante di dizione, di quella bellezza intatta piombata come un meteorite nella sua aula. Non sapeva cosa farsene di quella statuaria volgarità, di quella specie di naturalezza enigmatica [NOTT 128].

La narrazione di Sibilla viene “distratta” dalle parole del narratore, che vi inserisce giudizi che non possono che essere il frutto di sue deduzioni, formulate implicitamente a partire dal racconto (non riportato sulla pagina) di Sibilla. In altre circostanze una simile ambiguità s'innesta nel campo non del giudizio, ma della percezione degli spazi e delle atmosfere.

Pioveva, in cima al passo. Lembi di nuvole, come stracci, si allungavano a mezza costa fra gli alberi. Brandelli ne pendevano dai rami. Dopo una curva, all'improvviso, era arrivato, dal basso, da molto lontano, un rumoreggiare attutito. Tonfi sembravano, tamburi un po' sordi, battuti da qualcuno che non ci metteva molta convinzione.

Usciti dal bosco, avevano visto in fondo alla valle le colonne di fumo che si alzavano una dopo l'altra sul costone, poco lontano dal ponte [NOTT 183].

La descrizione che apre questo capoverso è l'oggetto di un'osservazione “in presa diretta” del paesaggio che non può appartenere al narratore, ma che pure prende forma nelle sue parole (sulla cui corrispondenza a quelle del racconto di Sibilla è legittimo interrogarsi). A rendere particolarmente forte l'ambiguità è il fatto che si eserciti sulla costruzione retorica (con tanto di similitudine) di una percezione visiva: il giornalista ha riportato letteralmente un'immagine prodotta verbalmente da Sibilla o ne ha costruita una secondo la propria sensibilità, a partire da un resoconto denotativo della donna? La domanda è pertinente e tuttavia priva di una risposta precisa. Sebbene il verbo che apre il secondo capoverso restituisca la priorità narrativa ai protagonisti dell'episodio raccontato, il dubbio sulla paternità del primo persiste.

Così Tadini costruisce un'area diegetica in cui la voce del proprio narratore s'intreccia continuamente e nascostamente alle voci degli altri personaggi, rimettendo in

discussione le gerarchie della locuzione, minando cioè lo statuto di “parlante” unica ed egemone di Sibilla. Questa formula trova, infine, un ulteriore sviluppo nella *Tempesta*. Qui la narrazione si costruisce su una scansione degli spazi narrativi più schematica e rigida rispetto al romanzo precedente: la struttura in capitoli separa nettamente gli episodi afferenti alla narrazione primaria, in cui il giornalista ricostruisce in presa diretta la propria vicenda di fronte al commissario di polizia, e quelli afferenti agli altri livelli della narrazione, in cui viene rievocata la giornata trascorsa dal giornalista nella casa di Prospero, il racconto di quest’ultimo e l’universo di fatti e personaggi che in questo racconto prende forma. La complicazione rispetto ai precedenti romanzi, dovuta all’aggiunta di un livello ulteriore alla macchina narrativa, viene così addomesticata grazie a un’organizzazione ferrea: «In fila indiana, si andava. Io dietro a Prospero, dietro a me il commissario...» [TEMP 133].

Il piano della narrazione primaria vede il giornalista impegnato per la prima volta a raccontare; si tratta di una vera e propria deposizione, resa di fronte all’ufficiale di polizia che registra: «Ma adesso bisogna che mi racconti tutto. Quel che le ha detto quel pazzo, quel che gli ha visto fare, qui, in questa casa, nelle ultime ore, diciamo, del suo regno» [TEMP 9]. Il resoconto, tuttavia, e come prevedibile, perde immediatamente i propri crismi di “oggettività” e si fa, come era stato già per i romanzi precedenti, una vera e propria narrazione soggettiva. Il ribaltamento dei ruoli, inoltre, modifica anche gli equilibri della narrazione, che acquisisce adesso un carattere dialogico definitivamente esplicitato: «Ah, Prospero! Eppure, un saluto, almeno te lo dovevo. Forse ti avrei dovuto addirittura un discorsetto funebre, o qualcosa del genere. Lui sì, il tuo Nero, lui era stato bravo. Ma io...» [TEMP 12]. Prima che la vera e propria narrazione cominci (avrà luogo interamente nella *Parte seconda*, sproporzionatamente più grande delle altre due), vengono così stabilite le effettive funzioni del racconto: una diegesi che ricostruisce le vicende del “sequestro concordato” del giornalista nella casa di Prospero, narrate dal giornalista stesso, fanno da cornice al racconto secondario di Prospero che, stimolato dal viaggio attraverso la sua casa-mausoleo, ricostruisce la sua vita e le storie dei suoi cari. Si ritrovano qui le stesse formule narrative del romanzo precedente.

Innanzitutto ci sono i lunghi monologhi di Prospero. La struttura itinerante del racconto – che procede man mano che i personaggi attraversano gli ambienti dell’abitazione – e anche la natura “ufficiale” della missione del giornalista – inviato dalla polizia a parlare con l’uomo affinché lo convinca ad arrendersi e abbandonare la casa – impongono una

quantità di scambi diretti tra i due interlocutori sicuramente più sostanziosa rispetto ai romanzi precedenti.

- Ha visto? [...]

- Ho visto sì – avevo risposto – Una meraviglia! Vede, quei colori... Quei colori sbiaditi, soprattutto, quei colori quasi andati... Lei sa certamente che molti artisti hanno usato questo materiale – gli stracci, dico... [...]

- Che cosa sta dicendo?

- No, dicevo... Non per pulire i pennelli... li hanno usati... Gli artisti... gli stracci...” – A voce sempre più bassa, calando... [TEMP 69]

Il giornalista, le cui risposte sono pur sempre intonate a una certa ineffabilità, a un'inadeguatezza del dire, è in effetti una vera e propria “sponda” per il discorso di Prospero, il quale d'altra parte, con il suo imponente flusso verbale, costituisce il centro della narrazione. Il suo racconto si sviluppa continuo, tra rievocazioni e divagazioni, interrotto solo dalle pause richieste dagli spostamenti, durante i quali il giornalista è invitato a una partecipazione che è solo formalmente attiva.

«Mi sta seguendo? Lo vede, che serie di piccoli disastri? Senza rumore, certo, come se a crollare fossero stati grattacieli di cotone idrofilo. Ma lo sente, comunque, il passo di quei disastri da niente?»

Erano domande che non cercavano nessuna risposta, le domande, come questa, del mio Duca. Ma io, intanto, potevo contare su qualche momento di pausa. Della forma della sua retorica io ne approfittavo per riposarmi un pochino, per riflettere [TEMP 92]⁴⁶⁹.

Tuttavia, come ha scritto Giovanni Nencioni, «Non vi può essere enunciazione senza dialogo, neppure nel monologo, che è un dialogo interiore tra un *io* locutore e un *io* ascoltatore»⁴⁷⁰. E proprio questo *io* ascoltatore, come già è alluso da queste parole, sfrutta le pause del discorso egemonico di Prospero per sviluppare un dialogo “silenzioso”. Il giornalista-narratore costruisce un suo contro-discorso, che viene ospitato nel *terrain vague* di una diegesi sempre pronta a tradursi in discorso indiretto o

⁴⁶⁹ Un passo simile, a confermare il parallelismo tra i due romanzi, si trova nella *Lunga notte*: «Ma di me come pubblico, lei non doveva curarsi troppo. Ero un punto di appoggio, e nient'altro. E poi è anche vero che probabilmente l'avrebbe recitato, il suo racconto, e con la stessa identica energia, a una platea di poltrone vuote» [NOTT 279].

⁴⁷⁰ G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 146.

in indiretto libero. E qua, rispetto alla *Lunga notte*, la pratica si fa ancora più marcata, perché se prima le interferenze del narratore prendevano origine dai fatti e soprattutto dalle immagini evocate dal racconto di Sibilla, qui a fondare la sua contro-parola ci sono sia il racconto di Prospero che i dati dell'osservazione diretta nella casa dell'uomo. In altre parole, il discorso secondo del protagonista-narratore trova fondamento nella misurazione costante e impietosa della sproporzione esistente tra quanto raccontato da Prospero e quanto effettivamente visto, ovvero tra la realtà delle cose e la loro idealizzazione (costruita sulla già osservata pratica di rinominazione).

«...E loro, i miei begli ireos, se ne nutrono, prendono forza, crescono. Continuano a crescere. Ogni anno, più alti, più grossi... Provi a toccarne uno. No, davvero, lo tocchi. Ha sentito che spessore, che consistenza?»

Ne parlava come se avessimo davanti degli ireos giganti, quelli prodotti in laboratorio dal Botanico Pazzo. Una foresta, li vedeva, Prospero. Che arrivavano in cima al muro – più in alto... Che tiravano fendenti alle nuvole...

Avevo guardato quegli ireos mezzo andati. E poi avevo guardato la terra da cui sorgevano – così arida e grama che a prenderla in mano si sarebbe trasformata, senza bisogno di nessuna magia, di colpo, in una manciata di polvere...

Poi avevo guardato Prospero [*TEMP* 100].

Questo procedimento si prolunga lungo tutta la giornata trascorsa dal giornalista nella casa di Prospero e si estende, poi, dall'osservazione degli ambienti alla più profonda valutazione del personaggio e della sua vicenda, facendosi così, effettivamente, discorso di risposta alla grande costruzione simbolica di Prospero. Come mostra questo esempio, allora, la reticenza, il silenzio, il balbettamento "esteriori" («Comunque, correggerlo, neanche a pensarci» [*TEMP* 105]) diventano la condizione necessaria a strutturare un discorso che ha luogo nello spazio privato di una comunicazione silenziosa tra narratore e lettore. Ed è qua che i romanzi di Tadini intrecciano al carattere pluridiscorsivo una natura profondamente monologica.

5.2. Un monologo camuffato

Il riferimento necessario per comprendere una narrativa costruita su questa apparente contraddizione è, senza dubbio, la teoria bachtiniana della parola polifonica nel romanzo. Per Bachtin, come è noto, il romanzo è un «genere letterario in divenire»⁴⁷¹,

⁴⁷¹ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., p. 448.

caratterizzato da una connaturata plasticità, che gli permette di accogliere e assimilare il molteplice e l'eterogeneo del mondo. Il romanzo, infatti, «riflette il divenire della stessa realtà in modo più profondo, essenziale, sensibile e rapido»⁴⁷². Una simile disponibilità si manifesta, naturalmente, anche sul piano linguistico, dove, anzi, i termini sembrano invertirsi: essendo il romanzo il genere che più di ogni altro denuncia un vincolo indissolubile con la realtà che racconta, la molteplicità linguistica che è propria della realtà esteriore costituisce una sua condizione d'esistenza.

Il romanziere non conosce una lingua unica, unitaria, ingenuamente (o convenzionalmente) indiscutibile e perentoria. Egli la riceve già stratificata e pluridiscorsiva. [...] Perciò anche la lingua unitaria e diretta del romanzo è polemica e apologetica, cioè dialogicamente correlata alla pluridiscorsività⁴⁷³.

Nasce da una simile premessa la concezione della parola romanzesca come “bivoca”, ovvero «internamente dialogizzata». Perché la bivocità «è ritrovata dal romanziere nella viva pluridiscorsività e nel vivo plurilinguismo che avvolgono e nutrono la sua coscienza»⁴⁷⁴, e a lui spetta il compito di trasporla sulla pagina scritta. Il romanzo viene per questo definito «*discorso altrui in lingua altrui*»⁴⁷⁵, a sottolineare la componente dialogica, di confronto esplicito o implicito tra due discorsi diversi, che la parola vi acquisisce. Come ha scritto Julia Kristeva, per Bachtin la parola romanzesca «n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur»⁴⁷⁶. Prima ancora che scritte, in realtà, quelle che si intersecano nella parola del romanzo sono due voci, due sensi e due espressioni, ovvero due intenzioni⁴⁷⁷: «l'intenzione diretta del personaggio parlante e quella rifratta, dell'autore»⁴⁷⁸. Nel ruolo di “rifrangente”, poi, come specifica lo stesso Bachtin, l'autore può essere sostituito anche dal stesso narratore. Ed è questo il caso dei romanzi di Tadini.

⁴⁷² *Ivi*, p. 449.

⁴⁷³ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 140.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 135.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 133.

⁴⁷⁶ J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman* (1966), in *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, p. 83.

⁴⁷⁷ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., pp. 245-258.

⁴⁷⁸ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 133.

«Una comunicazione prima ancora che un'informazione. Questo è il materiale della scrittura narrativa – il suo impegno faticoso e affascinante»⁴⁷⁹: se questa è l'ineludibile premessa della poetica tadiniana, si può dire che il centro dei suoi romanzi, il nucleo fondante, è proprio la messa in scena di questo dialogo, ora esplicito, ora addirittura tematizzato (gli inserti metanarrativi), ora invece lasciato implicito, latente sotto la traccia del flusso narrativo. Un dialogo che tuttavia, *iuxta* la lezione di Bachtin, si connota come sfida per l'egemonia della parola. Questa, d'altra parte, è la dinamica sottesa al principio del carnevale, al ribaltamento delle gerarchie tradizionali: l'infrazione momentanea dell'ordine vigente diventa l'espressione di una parola in contraddizione rispetto al discorso – ideologicamente, socialmente, letterariamente – dominante. E la parola romanzesca è capace di sussumere questa tensione, di esprimere un discorso e il suo contrario, di rivelare la «struttura della contraddizione»⁴⁸⁰ che regola una realtà altrimenti percepita come uniforme e omogenea. Come mostrano i romanzi di Dostoevskij, i discorsi dei personaggi, o quello del narratore, si presentano come «l'arena di una lotta senza esito finale con la parola altrui in tutte le sfere della vita e della creazione ideologica»⁴⁸¹.

Anche nei dialoghi e nei monologhi dei romanzi di Tadini viene messo in scena un conflitto tra discorsi. Se è vero che «La voix est culturelle», ovvero che «Elle n'échappe pas au lien social ni à l'histoire»⁴⁸², si può dire che i monologhi dei tre protagonisti della trilogia s'inseriscono, ciascuno nella rispettiva dimensione storico-sociale, secondo un carattere di opposizione rispetto ai linguaggi, e conseguentemente alle ideologie dei sistemi di pensiero dominanti. Così il discorso del critico d'arte dell'*Opera* sottende e nega quello di un'istituzione culturale, detentrica dell'ordine nel campo della teoria e dell'estetica, percepita come ottusamente normativa, sostanzialmente inadeguata a rispondere alle istanze dell'arte; il discorso di Sibilla si contrappone implicitamente innanzitutto alla storia della guerra e del dopoguerra per come si è cristallizzata nella tradizione storiografica italiana, e in secondo luogo a un più generale e profondo ordine etico e civile pronto a condannare senza appello qualsiasi collaborazione con il defunto regime fascista. Infine, il discorso di Prospero si esprime in opposizione a un ordine

⁴⁷⁹ E. Tadini, *Il "noi", il "loro"*, cit., p. 57.

⁴⁸⁰ Rifacendosi a Bachtin e a Pirandello, Guido Guglielmi definisce i caratteri di una vera e propria tradizione sperimentale del romanzo novecentesco europeo, nel quale potrebbe essere legittimamente incluso anche Tadini, che si caratterizza per una propensione ad "aprire" umoristicamente il concetto di verità e l'idea di un'univocità del senso; cfr. G. Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, cit.

⁴⁸¹ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 157.

⁴⁸² J.P. Martin, *La bande sonore*, cit., p. 49.

sociale e culturale che esclude le esperienze dei margini, abbandonate alla notte e agli spazi periferici, ai luoghi rimossi dalla civiltà diurna⁴⁸³.

Più concretamente, però, come si è detto, questi tre discorsi si pongono in un campo agonistico in cui a sfidarli c'è la parola del narratore: è questo il vero conflitto in cui si manifesta l'«impegno faticoso e affascinante» della comunicazione narrativa, ed è qui che la parola romanzesca si mostra nella sua natura dialogica, “bivoca”. In tutti e tre i romanzi la parola dei personaggi principali si presenta come egemone, ordine discorsivo principale, intorno al quale si dispone una ridda di altri discorsi che con quell'ordine stanno in relazioni ora di contrasto ora di consenso: da questo potente intreccio di voci dipende l'effetto di polifonia che traspare immediatamente dalla lettura dei romanzi di Emilio Tadini. A questa polifonia aperta, che si manifesta in quello che Emile Benveniste chiamava il «sistema della storia»⁴⁸⁴, ovvero nella dimensione interna alla finzione romanzesca – le logiche discorsive che regolano i rapporti tra i personaggi, rispetto alle quali il giornalista si trova sempre in condizione di minorità –, si contrappone un dialogismo ristretto che vede proprio il narratore rivolgere una sotterranea “guerriglia” ai monologhi torrenziali dei personaggi principali. Gli effetti di questa sfida si manifestano, invece, all'interno del «sistema del discorso»⁴⁸⁵, corrispondente alla dimensione extra-finzionale in cui il narratore dialoga con il lettore e che trova accoglienza in quegli “a parte” che quest'ultimo si ritaglia di volta in volta per riportare, commentare o giudicare il discorso altrui⁴⁸⁶.

In questi spazi il personaggio del narratore recupera l'identità che il confronto con gli altri personaggi sembra invece negargli, vista la sua immutabile propensione a soccombere di fronte alla violenza verbale e all'aggressività psicologica dei propri interlocutori. La diegesi offre il campo per maturare una sorta di vendetta, identificabile

⁴⁸³ Si è già anticipato, inoltre, come nel corso dei tre romanzi compaiano anche altri linguaggi, definibili socioletti, che rappresentano diversi ambienti culturali (il teatro nell'*Opera* e nella *Lunga notte*), sociali (i gruppi antagonisti nell'*Opera*, la periferia milanese nella *Tempesta*) o politici (la retorica fascista nella *Lunga notte*, l'emblematico «Ente del niente» nella *Tempesta*): a essi si rivolge la parola bachtinianamente “umoristica”, che tenta di rivelare le contraddizioni, gli usi impropri, le ideologie che ogni linguaggio porta iscritte o i vuoti che cerca di nascondere.

⁴⁸⁴ E. Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* (1946), in Id., *Problemi di linguistica generale* (1966), il Saggiatore, Milano 1990, p. 287.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ Come si può notare qui, attraverso una strategia narrativa articolata in maniera dinamica tra i due piani del testo, quello del discorso e quello della storia, Tadini dimostra di non essere indifferente, almeno in termini di risultati ottenuti con la scrittura narrativa, agli esiti del rovesciamento semiotico che, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, ha portato al centro dell'indagine critico-teorica la figura del Lettore, in reazione alla dittatura del Testo tipica del logocentrismo strutturalista; in particolare, si dimostrano affini alla sua concezione dell'opera letteraria alcuni degli assunti dell'«estetica della ricezione» elaborata dagli studiosi della Scuola di Costanza che collocano il testo letterario «al centro di una relazione, come un elemento dinamico e attivo»; cfr. E. Zinato, *Editoria e Critica*, cit., pp. 99-104.

con quell'«intenzione [...] di influenzare» che è alla base del «sistema del discorso»⁴⁸⁷: un'intenzione che, a conti fatti, finisce per connotare in maniera decisiva l'intera configurazione della narrazione, ribaltando carnevalescamente la gerarchia dei rapporti discorsivi.

Nell'*Opera*, tuttavia, questa capacità critica non sembra ancora pienamente maturata. La funzione di controcanto si limita ai momenti di confronto con i personaggi incontrati nel corso dell'indagine: esponenti di gruppi politici o intellettuali, questi personaggi sono figura dei propri linguaggi, costruiti su retoriche complesse che nascondono false ideologie.

«... È come se tu fossi il nervo che collabora a trasmettere una sensazione dolorifica da un capo all'altro del grande corpo collettivo, capisci? Sta' fermo, ti dico! Solo se te ne rendi conto, potrai sentirti parlare, potrai ascoltarti, potrò ascoltarti. E solo così potrai scrivere nel grande testo il minuscolo segno di quello che tu chiami il tuo soggetto – che non esiste, in sé, che è solo l'impronta di una illusione storica, che è puro fonema... Non esiste, ti dico! Fermo! Sta' fermo!»
Si contorceva, il segno. Poi tutto uno strappare... un'esplosione... E poi – ecco! – mi aveva tolto, oltre al soggetto, il dente. Ma chi era, o che cosa, che restava lì, a gorgogliare, torturato, esausto? A mandargli messaggi, dal triclinio, sanguinando, al sociale?... [OPE 95]

Il narratore ricorre alla propria congenita inadeguatezza, oltre che a uno spiccato senso per il comico di situazione – il dentista con il pallino della psicoanalisi che approfitta delle operazioni per fare pratica oratoria –, per smascherare le pretese sproporzionate di un discorso che si perde nelle astrazioni di etichette e formule sempre più vuote e perde così il contatto con una realtà che richiede ben altre competenze (quelle dentistiche, per esempio). Di una simile parodia, tuttavia, il giornalista non si dimostra capace nei confronti del suo antagonista, il critico, verso il quale dimostra al contrario una soggezione che solo l'intervento finale, la denuncia alla polizia con conseguente arresto, riesce a riscattare. I monologhi del critico d'arte scorrono sostanzialmente ininterrotti, senza alcun controcanto che intervenga a smascherarne le smisurate ambizioni o a denunciarne le forzature teoriche e le assurdità logiche: al livello del significato primario del testo, il discorso del critico d'arte è di fatto un discorso dominante e vincente.

⁴⁸⁷ Il sistema del discorso, per Benveniste, «presuppone un parlante e un ascoltatore, e l'intenzione, nel primo, di influenzare in qualche modo il secondo»; cfr. Id., *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, cit., p. 287.

Diversa la situazione nei due romanzi successivi. Sia nella *Lunga notte* che nella *Tempesta*, si smorza la funzione antagonistica dei due personaggi monologanti: Sibilla e Prospero, per quanto per motivi diversi “colpevoli”, riescono, grazie alla propria capacità affabulatoria, a provocare il coinvolgimento attivo ed emotivo dell’interlocutore, che finisce per schierarsi dalla loro parte. Tuttavia, proporzionalmente a tale coinvolgimento, matura in quest’ultimo una capacità discorsiva che funge da “contro-veleno” alla persuasività retorica dei due protagonisti. Si estende notevolmente il raggio d’azione della sua *verve* parodica: dalle figure laterali della narrazione – come l’archeologo della *Lunga notte*, contro il quale la vena critico-sarcastica tocca livelli di spassoso cinismo⁴⁸⁸, ma anche di rude schiettezza⁴⁸⁹ – essa si trasferisce ai lunghissimi monologhi di Sibilla e Prospero, nei confronti dei quali, anzi, la parola di controcanto si fa sempre più incalzante, occupando sia gli spazi della diegesi tradizionale sia quelli, già individuati, di un discorso indiretto dalla paternità ambigua.

Da un lato, infatti, il narratore sfrutta la propria posizione per sottolineare le *défaillances* o gli eccessi performativi dei due personaggi. Ed è in particolare Prospero a stimolare le considerazioni ora pietose ora intransigenti del narratore:

Stava sudando, Prospero, non per il caldo. Tremava... Mangiava le parole... Una faccia... Come quegli ipnotizzati – quando l’ipnotizzatore gli dice: «Voi state annegando...» Sembrava che stesse male davvero. Ci mancava solo che gli venisse una bella crisi – che il suo selvaggio, là fuori, il fosco, si mettesse in testa che ero stato io a torturare il suo re e padrone, a farlo strillare a quel modo, a fargli dire no, no... [TEMP 83]

Più sicura di sé e della propria capacità narrativa appare invece Sibilla: la sua enfasi oratoria, sottolineata a più riprese, trasforma il racconto in un’ultima recita, il cui carattere teatrale attira l’ammirazione e la comprensione del narratore⁴⁹⁰. Non disgiunta, però, da una simile comprensione è anche la constatazione della finzione in cui Sibilla continua a vivere e a cui continua a credere: il Poema del Comandante, confrontato con

⁴⁸⁸ «Il suo dramma, detto in parole povere, era che non sapeva cosa farsene, di tutta quell’Arca di Noè che aveva messo insieme. Tentava, adesso, di commuoverci, rappresentando il dramma di “un intellettuale, un modesto artigiano, se vuole, un amateur, un dilettante”, che nel secondo atto, si accorgeva di non essere capace di far partire il meccanismo enorme che si era costruito» [NOTT 67].

⁴⁸⁹ «Che cosa cazzo diceva? Non è il mio ramo, il cosmo» [NOTT 69].

⁴⁹⁰ «Era rimasta ferma per un po’, in mezzo alla stanza, con quell’aria di trionfo fuori tempo e fuori luogo, finché il suo braccio aveva avuto una scossa, proprio come se stesse per alzarsi. E forse per un attimo, quando la tensione si era scaricata e lei era tornata fra noi, aveva anche pensato di finire così l’episodio, di calare il sipario – e di riprendere il racconto parlando d’altro. Ma poi... Tagliare una parte? Mai più!» [NOTT 280].

quel che ne resta concretamente (la salma che esala gli ultimi umori, il sotterraneo con l'oscena collezione di oggetti mortuari), offre così l'occasione per misurare una comica sproporzione, che nessuna giustificazione vale ad attenuare.

«Bisogna capire – diceva lei, Sibilla, conciliante, facendo strada tra i meandri. – è tutto uno scherzo! Gli piaceva scherzare al Comandante».

Sì, te lo raccomando! Mi sentivo quasi male. Tutta quell'ostinazione... Quelle figure che ci davano l'anima, fisse, senza distrarsi un secondo – quella specie di premura... Ma io ero l'unico. Gli altri, un successone. Il pompe-funebri, meglio non parlarne. Le risate più oscene [NOTT 244].

Ma, come detto, è nell'intervento diretto sul testo del racconto che il narratore dimostra una più efficace propensione all'azione. Talvolta la sua parola s'insinua surrettiziamente tra quelle dei suoi interlocutori, interrogandone la verità o mostrandone le incongruenze.

Si sarà certo sentito un po' imbarazzato, il Comandante. Quale lingua avrebbe dovuto usare, con la sua ragazzina? E forse il Comandante avrà passato in rassegna tutte le lingue che più o meno bene aveva imparato e parlato nel corso della sua vita, in luoghi e tempi e compagnie tanto diversi. Ravenna, il fascismo e le squadre, la Marcia su Roma, e poi Roma, le caserme e i ministeri, il Circolo del golf, i nobili, i meno nobili, gli ignobili... [NOTT 129-130]

Il discorso indiretto camuffa nella narrazione di Sibilla le parole del narratore, che sovrappone il proprio sguardo estraneo a quello necessariamente complice della donna. Altre volte, invece, il narratore apre icastici incisi nel racconto altrui per riprenderne e manometterne il significato, svelarne gli impliciti, o inconsapevoli, controsensi.

«Certo, voi giornalisti.. E poi, se deve scrivere l'articolo... Quando uscirà? Domenica? Tra due settimane? E le foto? Vede anche lei che ne vale la pena. Un grande uomo! Anche lasciando stare la politica... Sono passati tanti anni, d'altra parte... Un grande italiano, questo è certo. Non le sembra? Anche il suo lato umano...»

Che forse l'altro era bestiale... Comunque era meglio evitarlo, a quanto pareva, quell'altro lato, il non umano. Meglio lasciarlo nell'ombra di qualche ufficio,

nell'ombra più buia di qualche stanzino con la finestra sbarrata... [NOTT 245-246]⁴⁹¹

O come quando, nella *Tempesta*, sintonizzandosi con la prospettiva del “grande disegno” di Prospero, il narratore non può evitare di spingere agli estremi la lettura simbolica che l'uomo fa dell'episodio dell'incontro con il Nero, lo straniero raccolto dalla strada ed eletto suo aiutante: l'esito inevitabile, in quest'occasione, è un'evidente parodia.

«...Si è sentito difeso e protetto, stavo dicendo – qui, in questa casa – da tutte le minacce del disordine, dell'insensatezza, del niente... Vede, il mondo là fuori...»
Ma certo! Era Perfetto! Anche le circostanze dell'arrivo del Nero nella casa di Prospero, il naufragio, insomma, e del suo porsi in salvo... Una specie di iniziazione... Meglio di così! Il caso si era dato da fare con un tempismo perfetto. Puntualissimo. Chissà se l'aveva innalzato, Prospero, in qualche angolo buio della sua isola, un bel tempietto al Caso... [TEMP 129]

È proprio in queste riprese, ora esplicite ora implicite, del discorso altrui, che la parola del giornalista-narratore si rivela nella sua natura “bivoca”: essa include sempre il discorso dell'interlocutore, ma opera nel senso di un sovvertimento del senso. La parola del narratore tadiniano interviene ad “aprire” il discorso apparentemente unitario ed egemone dei propri interlocutori. Questa apertura, che non implica alcuna sospensione a livello dell'intreccio⁴⁹², rimane come caratteristica dell'intero tessuto narrativo di questi romanzi. Per questo, la funzione del narratore si può definire umoristica, nel senso che al termine hanno dato Pirandello⁴⁹³ e Bachtin, capostipiti in Italia e in Europa di una tradizione sperimentale sintonizzata con i tempi di crisi della verità dell'Occidente contemporaneo⁴⁹⁴.

La parola del narratore-giornalista mette in questione quella altrui, la interroga e la smaschera, demolisce le menzogne e le ipocrisie di chi la pronuncia. Pur non

⁴⁹¹ Una ripresa ironica in tutto simile si ritrova nella *Tempesta*, dove il narratore commenta le parole del commissario: «“Le assicuro, dal punto di vista umano io sono con lei. D'altra parte, lei deve ammettere...” / Il fatto è che altri punti di vista io non ce la facevo ad assumerli. Il punto di vista bestiale, voglio dire, quello vegetale, minerale...» [TEMP 378].

⁴⁹² Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 157.

⁴⁹³ Per Pirandello l'umorismo è, non a caso, il «sentimento del contrario»; cfr. Id., *L'umorismo* (1908), Mondadori, Milano 1992.

⁴⁹⁴ Per Guglielmi, il romanzo umoristico si connota per un'apertura della dialettica hegeliana, che non trova più il *tertium* della sintesi e rimane sospesa nel momento della contraddizione; cfr. G. Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, cit., pp. 558-561 e 567.

riservandosi lo spazio per una verità contraria, da opporre a quella altrui⁴⁹⁵, questa parola riesce a imporre una prospettiva ermeneutica, una concezione della realtà che, proprio grazie al suo carattere contraddittorio rispetto alle verità recitate dagli altri personaggi, acquisisce una propria consistenza. È in questo senso che il discorso frammentariamente composto dal narratore può essere considerato a sua volta un monologo; e un monologo che, per di più, includendo i monologhi altrui, facendoli propri e reindirizzandoli in un discorso “altro”, finisce per connotare – ipotecare – l’intero senso di queste narrazioni – complice, naturalmente, la loro stessa architettura narrativa che colloca nel giornalista il punto di vista dominante.

5.3. Tra Gadda e Céline

Si può così sostenere che la polifonia e il plurilinguismo propri dei romanzi di Tadini – l’affollamento e l’incastro delle voci, la parodia degli idioletti e dei socioletti – risultino funzionali a sorreggere un’attitudine propriamente monologica e monologante della parola narrativa. Ed è a partire da quest’impostazione discorsiva che si può comprendere l’eredità di Gadda e Céline sulla scrittura di Tadini e sulla voce narrante. Proprio lo «spasmo»⁴⁹⁶ definito da Gadda come figura della «dissoluzione-rinnovamento del valore» consueto delle parole può essere considerato concetto corrispondente alla parola umoristica tadiniana e al suo potenziale deformante e sovversivo. In effetti, la manipolazione delle parole e dei loro significati – senza che questo implichi necessariamente l’imposizione di contro-significati definitivi – appare lo strumento deputato a dispiegare il potenziale conoscitivo della parola letteraria. Se, infatti, per Gadda, come già per Céline, la scrittura è mossa in primo luogo da un’istanza mimetica nei confronti di una realtà che si mostra «aggrovigliata, informe, disseminata, estremamente frammentata e sfuggente»⁴⁹⁷ – secondo alcuni degli attributi che possono definire la celeberrima figura dello «gliommer» –, allora questa scrittura deve essere in grado di mostrare anche la pluridiscorsività intrinseca al linguaggio, svincolandolo dal logorio dei luoghi comuni e delle convenzioni sociali, magari anche citandoli per

⁴⁹⁵ A proposito della scrittura umoristica di Rabelais, Bachtin scrive: «Ma la verità contrapposta alla menzogna, qui non riceve quasi mai una diretta espressione verbale-intenzionale, ossia la *sua* propria parola e risuona soltanto nell’accentuazione parodisticamente smascheratoria della menzogna. La verità si ricostituisce mediante la riduzione della menzogna all’assurdo»; cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., pp. 117-118.

⁴⁹⁶ C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di D. Isella, C. Martignoni, L. Orlando, Garzanti, Milano 1991, p. 437.

⁴⁹⁷ V. Levato, *Gadda e dopo. Appunti sul gaddismo della narrativa italiana*, in «Esperienze letterarie», XXIX, 2, aprile-giugno 2004, p. 76.

mostrarne la vacuità, per smarcarli dalle consuete griglie del riconoscimento e sottoporli a uno «sdoppiamento ironico»⁴⁹⁸.

Una simile istanza, come ha riconosciuto un'ormai lunghissima trafila di studi, matura in Gadda con la sua insofferenza antiborghese (quella che Dante Isella ha definito «antivittoranesimo ambrosiano»)⁴⁹⁹: dietro le formule retoriche, le espressioni idiomatiche, gli idioletti parodiati si celano le abitudini, gli usi sociali e culturali, la morale di un'intera classe messa alla berlina. In questo senso, il più diretto “nipotino” di Gadda è senz'altro Alberto Arbasino, la cui formula di «romanzo conversazione» è costruita allo scopo di «destrutturare l'automatismo linguistico della “lingua d'uso”»⁵⁰⁰ e sbugiardare «le frasi fatte della saggezza di un cetto medio completamente folle»⁵⁰¹. La lingua del romanzo diventa così un campo di tensioni in cui la voce di chi scrive – o delle sue controfigure testuali – si confronta con la voce dell'uso, della società, del cetto medio o di quello alto-borghese: in tutti i casi, comunque, questa voce svolgerà la funzione di simbolo, stando cioè al posto delle cose e del mondo a cui si riferisce e a cui si rivolge effettivamente la parola umoristica della letteratura. In Arbasino, tuttavia, come ha segnalato Raffaele Donnarumma, questa opposizione si annulla, la scrittura letteraria non riuscendo più a “toccare” la realtà delle cose: «per lui, infatti, scompare l'antitesi, e la letteratura rimane abbandonata a se stessa, invischiata in quell'inautenticità che si affanna a satireggiare, ma alla quale non sa opporre, di fatto, nulla»⁵⁰².

Tadini, che nella schiera dei “nipotini dell'ingegnere”⁵⁰³ occupa una posizione eccentrica – appartenente anagraficamente alla prima generazione, le sue prove romanzesche si collocano in corrispondenza del fiorire delle seconde e terze generazioni⁵⁰⁴ – si rivela in questo senso più fedele a Gadda e alla sua lezione modernista (contro la variante postmodernista di Arbasino). Nei suoi romanzi il bersaglio si sposta rispetto alla società e alla cultura borghesi: i suoi personaggi monologanti non sono riconducibili ad alcuna medietà socio-culturale, ma sono

⁴⁹⁸ Cfr. O. Turati, *Gadda testimone di lingua condivisa*, in *Le lingue di Gadda*, atti del convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993, a cura di M. A. Terzoli, Salerno, Roma 1995, p. 284.

⁴⁹⁹ D. Isella, *Gadda e Milano*, in *Le lingue di Gadda*, cit., p. 57.

⁵⁰⁰ A. Cortellessa, *Gaddismo mediato. «Funzioni Gadda» negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, in «Allegoria», 28, gennaio-aprile 1998, p. 46.

⁵⁰¹ A. Arbasino, *C.E. Gadda*, in Id., *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 89.

⁵⁰² R. Donnarumma, *Funzione Gadda: storia di un equivoco*, in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani, ETS, Pisa 2004, p. 149.

⁵⁰³ Lunghissima la schiera dei “nipotini”, come dimostrano due studi importanti sull'argomento: R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Mursia, Milano 1985; e il già citato V. Levato, *Gadda e dopo*, che aggiunge ai già segnalati Testori e Mastronardi anche Pasolini, Consolo, Fenoglio e Meneghello.

⁵⁰⁴ Per l'idea di un avvicinarsi tra le generazioni di nipotini di Gadda, cfr. A. Cortellessa, *Gaddismo mediato*, cit.

piuttosto (forse con la parziale eccezione del critico d'arte) figure eccezionali ed eccentriche, rappresentanti di aree periferiche della civiltà contemporanea. E pure il personaggio del giornalista-narratore, nonostante incarni la figura dell'intellettuale degradato, esponente di una normalità borghese marginalizzata o comunque misconosciuta dal nuovo *ethos* tardomoderno, non si fa carico, come vorrebbe Pischedda, di uno spirito nostalgico, che intona «il canto a lutto delle classi dirigenti ambrosiane otto e novecentesche» e «il decadere di un *epos* grande-borghese dopo il quale non si intravedono sviluppi o rivolgimenti di sorta»⁵⁰⁵.

Lo sguardo di questo personaggio interviene invece sia a smascherare le ipocrisie dei racconti dei propri interlocutori, sia ad avvolgere in un'aura di incertezza e inaffidabilità anche i punti di riferimento del proprio mondo d'origine (in questo senso la debolezza identitaria del personaggio, incapace di ricavare sicurezza d'azione dal proprio *milieu* socio-culturale diventa un carattere decisivo per la dinamica dei testi): la sua parola interviene allora a riaprire la dialettica «fra parole e cose», accogliendo in sé le verità presunte e il loro anticorpo, e comportandosi alla stregua del “martellatore” di nietzschiana memoria. Il suo monologo finisce per farsi carico di «una ricerca di verità il cui raggiungimento non è garantito, ma è necessario», e per questo non contrattabile con il gioco compiaciuto della parodia autoreferenziale. La sintonizzazione su un comico spietato e su un patetico irredimibile non è altro che un ribaltamento della «vocazione tragica»⁵⁰⁶ con cui Gadda affrontava il problema della realtà e dei suoi valori e che invece si annacqua e svanisce nell'estenuante satira dei gaddisti *à la* Arbasino.

A distinguere Tadini da Gadda, tuttavia, è il punto d'origine di questo monologo “umoristico”: esso non è il prodotto e lo strumento d'azione di quello che Gadda definiva un «dissociato noètico»⁵⁰⁷, ovvero il soggetto-creatore che risulta «ceduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica» che gli dovrebbe appartenere per natura. A fare da specchio alla complessità linguistica e gnoseologica della realtà non c'è in Tadini una condizione di spaesamento psichico o di incertezza identitaria. Se non mette conto specificare che questa dissociazione non riguarda il “soggetto storico” della scrittura, cioè l'autore, si dovrà invece puntualizzare che, per quanto debole, confuso, «modesto, intricato, pieno di problemi, brutto»⁵⁰⁸, il soggetto testuale, il giornalista-narratore, non

⁵⁰⁵ B. Pischedda, *L'opera totale di Emilio Tadini*, cit., p. 108.

⁵⁰⁶ R. Donnarumma, *Funzione Gadda*, cit., p. 149.

⁵⁰⁷ C.E. Gadda, *Come lavoro*, cit., p. 431.

⁵⁰⁸ G. Turchetta, *Tragico è comico*, cit., p. 72.

vive alcuna scissione interiore⁵⁰⁹. Anche quando rimarca un'oscillazione o un'estraniamento nella propria auto-percezione⁵¹⁰ è solo per confermare una prospettiva abbassata e obliqua, solo apparentemente passiva. Egli trova la propria identità nel ruolo di «testimone necessario» [TEMP 347], detentore di una parola insindacabile che, infatti, per quanto incerta e “silenziosa”, spesso autoironica, sa colpire senza esitazioni il proprio bersaglio. In Tadini, che contraddice così un'altra delle linee di discendenza della cosiddetta «funzione Gadda»⁵¹¹ (quella capeggiata da Malerba), «il caos plurilinguistico [non] si associa naturalmente al caos della frammentazione identitaria»⁵¹², ma al contrario diventa carattere necessario all'emersione di una voce in grado di contestualizzare, ridurre e commentare tutte le altre.

È forse per questo motivo che la pagina tadiniana non registra un'analogia estensione del plurilinguismo. Confrontando la trama linguistica dei romanzi di Tadini con passaggi estratti dalla *Cognizione del dolore* – romanzo riconosciuto da Tadini come principale riferimento all'interno dell'opera gaddiana⁵¹³ – si può osservare che la «parentela tipologica» – formula coniata da Contini, ripresa da Roscioni e Cortellessa per delimitare il campo di osservazione del gaddismo⁵¹⁴ – già limitata alla sola dimensione stilistica, si riduce ulteriormente. Sebbene Tadini accolga senza indugi l'intransigenza gaddiana verso «qualsiasi concessione alla metà linguistica», i registri chiamati «a dar conto delle infinite sfaccettature della realtà»⁵¹⁵ risultano alla prova dei fatti ridotti in termini di varietà. L'esuberanza lessicale e sintattica che porta Gadda a comporre la pagina secondo l'idea di un *pastiche* al limite del leggibile, per via dell'inestricabile intreccio di codici, dall'alto-aulico al basso-volgare, appare drasticamente ridotta. Ed è all'interno di un idioletto monologante, proprio del personaggio del narratore, che trovano accoglienza i socioletti e i gerghi, gli stili diversi, dall'enfatico-teatrale di

⁵⁰⁹ L'esaurimento nervoso a cui si fa cenno nell'*Opera* viene riscattato, come si è detto, nello scioglimento dell'intrigo, così come lo svenimento nella *Tempesta* non è altro che un espediente scenico funzionale alla preparazione del “gran finale”.

⁵¹⁰ «Quel “tu” ero io. Ero tornato in me. Che spazio angusto, che misero!», «Mi sembrava di vedere il mio corpo dall'esterno, e da sopra – che diventava, dato il punto di vista, ancora più corto di quello che era» [TEMP 333-334].

⁵¹¹ Complessa è la questione della «funzione Gadda» nelle generazioni successive a Gadda stesso (come si sa, Gianfranco Contini, coniatore della formula, la impiegò soprattutto retroattivamente, risalendo nella storia della letteratura italiana fino all'opera di Dante); due interventi in particolare si possono segnalare, reciprocamente correlati, senza però poterli qui approfondire. Andrea Cortellessa, nel già citato *Gaddismo mediato*, individua una serie di linee discendenti dal modello primario che, passando attraverso la “mediazione” dei gaddiani di prima generazione, arriva fino agli autori esorditi negli anni Ottanta e Novanta, per i quali il modello di Gadda è decisivo ma non esclusivo; Raffaele Donnarumma, in *Funzione Gadda: storia di un equivoco*, problematizza la formula continiana, e la sua grande (forse eccessiva) fortuna critica, restringendone, più ancora di quanto fatto da Cortellessa, i termini d'impiego alla sola dimensione stilistica (escludendo così il campo della manipolazione delle strutture narrative).

⁵¹² A. Cortellessa, *Gaddismo mediato*, cit., p. 58.

⁵¹³ «E gli italiani? / Direi molto Gadda, il Gadda della *Cognizione del dolore*»; cfr. A. Elkann, *Emilio Tadini. La mia casa, la mia vita*, cit., p. 76.

⁵¹⁴ Cfr. A. Cortellessa, *Gaddismo mediato*, cit., p. 44.

⁵¹⁵ L. Matt, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2006, p. 10.

Sibilla al burocratico del commissario di polizia ai variegati intellettualismi ritornanti a più riprese.

Non si tratta naturalmente di un'omologazione monologica, bensì di una complessiva sintonizzazione del "voltaggio espressivo" della pagina romanzesca a un mimetismo linguistico più uniforme, portato peraltro alle estreme conseguenze della sua resa letteraria. Ed è sul piano di questa oralità verbosa e franta che si possono riscontrare alcune puntuali riprese dalla lingua di Gadda. Per limitarsi a un elenco⁵¹⁶, non si possono omettere: l'insistito ricorso alle frasi verbali, spesso corredate da enfasi esclamatoria; le ellissi e le brachilogie⁵¹⁷; l'abbondanza dei puntini di sospensione⁵¹⁸; il ricorso agli stilemi tipici della sintassi dell'oralità (molto spesso sovraccitata), caratterizzata dalle consuete inversioni e dislocazioni a destra e a sinistra, e arricchita anche da un uso misurato ma costante di termini e formule retoriche d'origine lombardo-milanese⁵¹⁹ (unica area regionale a cui attinge la lingua di Tadini rispetto all'apertura geografica di Gadda)⁵²⁰, talora anche accompagnate da onomatopee e altre figure foniche⁵²¹; passaggi continui tra discorso diretto e indiretto e indiretto libero; il ricorso frequente – e in Tadini ancora più marcato, tanto da divenire una vera e propria costante – ai soprannomi (e con essi anche alla personificazione)⁵²², con funzione di familiarizzazione e abbassamento ironico⁵²³. Sostanzialmente estranei, invece, sono, per

⁵¹⁶ Nelle note successive si forniranno alcuni esempi dei tratti stilistici segnalati presi esclusivamente dal testo gaddiano, lasciando alle pagine successive di questo capitolo l'esemplificazione di caratteri analoghi dai romanzi tadiniani.

⁵¹⁷ «Quanto all'orologio d'oro, gli parve di aver udito altra volta, dalla Peppa del bucato, o si sbagliava?, che era d'argento: o cioè, no: che fosse invece un orologio a sveglia, da tavolino: e un giorno gli aveva suonato sul tavolo, al signor Gonzalo, inaspettatamente, proprio nel buono che lui vi era a leggere, a scrivere, o forse lambiccava rabbioso dalla memoria una qualcheduna di quelle sue parole difficili, che nessuno capisce, di cui gli piace d'ingioiellare una sua prosa dura, incollata, che nessuno legge»; cfr. C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* (1963), in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 2007, pp. 615-616.

⁵¹⁸ «La peptonizzazione degli albuminoidi!... E il fegato! ... E il pancreas!... l'amidificazione dei grassi!... la saccarificazione degli amidi e dei glucosidi!... una parola!... Vorrei vederli loro!... Tutt'al più nelle stagioni critiche, si può concedere la giunta d'un po' di legumi di stagione... crudi, o cotti... baccelli... piselli...»; cfr. *Ivi*, p. 600.

⁵¹⁹ «Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse... che lei me lo scavalca in un salto... quando succede questo bel fatto... allora... è allora che l'io si determina con la sua brava mònade in coppa»; «e la malinconia del tramonto non gli vietava di liquidare certe slette giù per lo stomaco, di manzo di fagiolo, che te le raccomando, vai, vai! con le cipolline in agrodolce»; cfr. *Ivi*, pp. 637-638 e 600.

⁵²⁰ Unica e godibile eccezione consiste nel *pastiche* dialettale con cui si esprime il tassista che porta in giro Prospero nella notte milanese della *Tempesta*: «Gli parlava, alle donne, in una mescolanza di dialetti» [*TEMP* 121], tra i quali si riconoscono perlomeno, oltre allo scontato milanese, il napoletano, il romanesco e il veneto.

⁵²¹ «E non li imparano... e non lo impareranno mai!... perché i vitelli non parlano idioma... Stentano a scrivere due proposizioni in castellano... E allora szàc, szàc, szcàc!... sulle gambe nude... Ecco che arriva la carità, la bontà!...»; cfr. C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 631.

⁵²² «La Bilancina del misuratissimo Iscrupolo»; «la Gendarmeria incaparbita lo conteneva al Talamo non meno caparbio»; cfr. *Ivi*, p. 691.

⁵²³ «La donnetta, che tutti chiamavano la Pina del Goeupp, ma, in realtà era Giuseppina e anzi Giuseppa»; «il Garibaldi del Maradagà!»; «Martin redivivo, detto Martin la Guerra o Martin la Vedova»; cfr. *Ivi*, pp. 725, 686 e 691.

restare alle figure più ricorrenti della prosa gaddiana⁵²⁴, l'impiego di una sintassi complessa e asimmetrica, pur sempre a dominante paratattica, ricca di iperbati, incisi «a grappolo», dislocazioni, apposizioni segmentanti, e funzionale allo «scatenarsi delle forze espressionistiche e plurilingui»⁵²⁵, e, a livello lessicale, il ricorso a foresterismi, originari o storpiati per via macaronica, oltre all'inarrivabile fantasia neologistica.

Anche per questi rilievi non si può che concordare con Alberto Casadei quando segnala che in Tadini l'«uso spastico» della lingua, ovvero il riferimento stilistico gaddiano, «viene ridotto ai suoi elementi più semplici sia a livello sintattico che lessicale, e tuttavia risulta stilisticamente marcato per la sua esibita gergalità, *iuxta* il modello-principe di Céline»⁵²⁶. È infatti proprio l'influenza dello stile céliniano a determinare una simile “riduzione”. Tadini ricorda a più riprese l'influenza avuta sulla sua scrittura dai romanzi di Céline e in particolare dagli ultimi, quelli della *Trilogie du Nord*. Qui si trova un personaggio in viaggio, o meglio in fuga, che in un flusso verbale ininterrotto racconta come in presa diretta la propria esperienza, riportando conversazioni, dialoghi e discorsi altrui, ma raccogliendo tutto all'interno del proprio imponente monologo. È all'interno di quella voce che si dispiega la molteplicità delle lingue e dei discorsi, ma in quella voce tutto viene assimilato, in certo senso “ridotto” appunto.

A muovere la scrittura di Céline, come quella di Tadini che vi si ispira, è una vera e propria “mitologia della voce” fondata sulla convinzione che in essa sola possa mostrarsi l'autenticità⁵²⁷ e che quindi solo il tentativo di riproduzione della voce possa tendere a una «*langue de vérité*»⁵²⁸. Una simile verità, naturalmente, nella dimensione scritta della letteratura non può che essere allusa o riprodotta per via di finzione. Per questo, come si è detto, il lavoro dello scrittore consiste in un'operazione di deformazione e ristrutturazione del linguaggio⁵²⁹: «Il faut imprimer aux phrases, aux périodes une certaine déformation un artifice tel que lorsque vous lisez le livre il semble que l'on vous parle à l'oreille»⁵³⁰. A contribuire a questo “effetto di oralità”, però, interviene anche un altro carattere, che emerge dalla natura polemica e reattiva della lingua di Céline e di Tadini: la tensione emotiva, rivolta tendenzialmente “contro” i

⁵²⁴ Per un'estrema sintesi, cfr. P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 148-154.

⁵²⁵ *Ivi*, p. 153.

⁵²⁶ A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 211.

⁵²⁷ Martin parla della voce «comme expression même du spontané, comme émanation d'un cœur intime et d'une vérité du sujet»; cfr. J.P. Martin, *La bande sonore*, cit., p. 168.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 110.

⁵²⁹ In questo senso, per tornare a Gadda, si riscontra un'affinità notevole anche nella centralità che, nella propria poetica, questi riconosceva al «rapporto fra rappresentazione di realtà e autoconsapevolezza della convenzione letteraria»; cfr. R. Donnarumma, *Funzione Gadda: storia di un equivoco*, cit., p. 157.

⁵³⁰ L.F. Céline, *Lettre à M. Hindus*, 16 avril 1947, in *L.F. Céline*, cit., p. 111.

modelli dell'uso comune, le convenzioni considerate legittime. Céline sosteneva che «c'est la haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère»⁵³¹. In effetti, è proprio il cosiddetto «rendu émotif» a dare vita alla lingua, a “risensibilizzarla” nei confronti degli usi che la appiattiscono⁵³². Quello che per Céline è odio, rancore mai curato e non curabile verso l'ignavia (e la serenità) altrui, per Tadini è un'incorreggibile insofferenza: come ha scritto Giancarlo Vigorelli a proposito della *Tempesta*, «anche le sue rabbie, persino quelle d'ordine sociale, si ritorcono in ironia, mai – come nei due schizofrenici Céline e Gadda – in travasi di bile»⁵³³. Un sentimento “umoristico” di intransigenza verso le mistificazioni, gli ingiustificati innalzamenti di tono e le indebite appropriazioni della lingua muove il desiderio mimetico della scrittura dell'autore Tadini e quello della parola del suo personaggio-narratore. La tensione alla restituzione dell'oralità trova così il proprio fondamento in un soggetto che ritrova la sua centralità, ribadita dalla capacità di cogliere e restituire quella che Merleau-Ponty chiamava la «prosa del mondo»⁵³⁴. Questo è il lavoro che trova impegnati quelli che Martin ha definito «les romanciers auriculaires»⁵³⁵, e l'“orecchio” di Tadini, in questo non dissimile da quello di Céline – e diverso invece da quello di Gadda –, dimostra una notevole sensibilità per le manifestazioni – tendenzialmente medio-basse – dell'oralità, su cui si sintonizza di conseguenza l'intero orizzonte della sua scrittura (dal livello sintattico a quello lessicale e morfologico).

A motivare questa scelta c'è anche una propensione forte di Tadini verso una nuova leggibilità della pagina romanzesca⁵³⁶. Rifacendosi sempre a Martin, si può dire, infatti, che, da una parte il desiderio di parola “viva” nel romanzo, seppur realizzato attraverso uno stile sofisticato, è sempre un «désir de partage»⁵³⁷; dall'altra quello stesso desiderio di condivisione si trasforma, nel momento in cui prende le sembianze dell'autenticità colloquiale (pur fittizia), in desiderio del lettore: «le roman de voix, il érotise l'écrit»⁵³⁸, dove il ricorso al lessico delle pulsioni amorose segnala l'affinità con la già citata

⁵³¹ L.F. Céline, *L'argot est né de la haine*, inedito, in «Arts», 6 febbraio 1957, in *Ivi*, p. 39.

⁵³² Cfr. L.F. Céline, *Lettre à M. Hindus*, 15 mai 1947, in *Ivi*, p. 113.

⁵³³ G. Vigorelli, «*La tempesta*» di Tadini sui campi dell'incultura, cit.

⁵³⁴ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo* (1969), Editori Riuniti, Roma 1984.

⁵³⁵ J.P. Martin, *La bande sonore*, cit., p. 76.

⁵³⁶ È interessante notare che Bruno Pischetta, ragionando sulle continuità e le discontinuità tra tradizione modernista e tradizione postmodernista, individui proprio nella leggibilità, intesa come riduzione della distanza tra autore e pubblico, il criterio che definirebbe il passaggio dalla prima alla seconda; cfr. B. Pischetta, *Modernità del postmoderno*, cit., p. 586. Nondimeno, la conservazione di un orizzonte sperimentale alla scrittura, per cui anche l'impressione della più spontanea oralità sarebbe l'esito di un lavoro formale e stilistico profondo e non dissimulato, sembra mantenere la narrativa di Tadini, che pure a partire dall'*Opera* si rivolge con sempre più convinzione alla leggibilità, entro il versante delle scritture neo-moderniste (o comunque in cui la componente modernista prevale su quella postmodernista).

⁵³⁷ J.P. Martin, *La bande sonore*, cit., p. 82.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 21.

concezione dell'«erotica del testo» formulata da Peter Brooks. Proprio agli effetti della scrittura su chi legge sono orientati infatti gli accorgimenti stilistici della prosa di Tadini.

5.4. “Parlato-scritto” e “parlato-recitato”

La costruzione della cosiddetta “sintassi dell’oralità” nei romanzi tadiniani trova giustificazione innanzitutto nella necessità di produrre e mantenere il “desiderio del lettore”; e per questo, al campo della punteggiatura è riservato il primo livello d’intervento. Ai segni d’interpunzione, infatti, è affidato il compito di sopperire all’insufficienza tecnica nel rendere il tono del parlato⁵³⁹ e di scandire il ritmo della lettura di un testo⁵⁴⁰. Infatti, se, come si è visto, accenti e toni sono, nella lingua parlata, i depositari del senso, bisogna allora individuare gli strumenti funzionali a renderne l’effetto anche sulla pagina scritta:

Si potrebbe dire che la punteggiatura sia uno strumento destinato a riprodurre nella scrittura il senso e la funzione che il sistema degli accenti, dei toni, dei ritmi – messo in atto dalla voce – ha nel parlato.

Una specie di partitura... Per una voce che non può farsi sentire, tanto è lontana.

Una punteggiatura come geroglifico della voce – come fantasma della voce⁵⁴¹.

Come rivelano le parole di Tadini, c’è una profonda affinità tra l’idea del tessuto interpuntivo come partitura del testo e la concezione musicale che Céline aveva dello stile. E non è un caso che questa citazione sia tratta da un testo che Tadini dedica ai puntini di sospensione, vera marca distintiva della scrittura di Céline – che, nei *Colloqui con il Professor Y*, definiva il proprio stile un «metrò emotivo» che corre su «traversine-tre-puntini»⁵⁴² –, trapassata poi in quella tadiniana. I tre punti possono esprimere la concitazione «di una collera furente»⁵⁴³, e in particolare la sua componente “inesprimibile”; ma possono anche essere impiegati come segno del «farsi faticoso della memoria»⁵⁴⁴, di cui dichiarano le lacune e le esitazioni. Possono infine sottintendere un superfluo, qualcosa che non vale la pena esplicitare, o perché già noto o perché inutile. Segno polivalente, i puntini di sospensione sono utilizzati sostanzialmente per evocare

⁵³⁹ Cfr. su questo tema, M. Butor, *La littérature, l’oreille et l’œil*, cit.

⁵⁴⁰ Cfr. E. Tadini in G. Nascimbeni, *Cronaca di una brutta notte*, cit., p. 18.

⁵⁴¹ E. Tadini, *La voce, la scrittura*, cit., p. 116.

⁵⁴² Cfr. L.F. Céline, *Colloqui con il Professor Y* (1955), Einaudi, Torino 1971, pp. 76-77.

⁵⁴³ Per Raymond Queneau i puntini di sospensione conferivano alla prosa celineiana «un’aria un po’ asmatica»; cfr. Id., *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris 1950, p. 18.

⁵⁴⁴ E. Tadini, *La voce, la scrittura*, cit., p. 117.

un silenzio: quello dell'emozione della voce, quello dell'inesprimibile, quello di una simultaneità impossibile da riferire, quello dell'incertezza. In questa capacità evocativa, che permette di aprire la gabbia chiusa della scrittura, di disinnescare quello che Ong definiva il suo «carattere predatorio»⁵⁴⁵, risiede la motivazione principale al vastissimo impiego che Tadini ne fa. Per Tadini, infatti, essi sono un vero cardine di quello che si caratterizza, per usare le efficaci formule utilizzate da Giovanni Nencioni, come un «parlato-scritto» tendente al «parlato-recitato»⁵⁴⁶, ovvero una scrittura che abbini alla «mimesi letteraria del registro orale della lingua»⁵⁴⁷ anche l'assolvimento di funzioni extra-finzionali, rivolte cioè al pubblico⁵⁴⁸.

I tre puntini appaiono il più evidente accorgimento con cui Tadini cerca di tradurre nello scritto «i processi neurolinguistici del parlato (ideazione, memorizzazione, programmazione, articolazione e controllo)»⁵⁴⁹ e i caratteri della comunicazione orale, dove ai fenomeni strettamente linguistici, come l'incoerenza sintattica, l'incompletezza semantica, l'espressione intensa e vitalistica, si aggiungono anche i tratti soprasegmentali dell'esecuzione fonica, come la tensione tra gli interlocutori o l'intensificazione emotiva di cui vengono caricati i connettivi logici⁵⁵⁰, e «la forza comunicativa di altri codici, come quello gestuale e mimico»⁵⁵¹. Accanto ai tre punti di sospensione, naturalmente, si dispiega un intero armamentario di espedienti sintattici, retorici e lessicali attraverso cui Tadini riesce a dare alla sua lingua l'agognata forma "vocale". Alcuni prelievi testuali, selezionati esclusivamente dal repertorio delle formule strutturali (sintattiche e retoriche, appunto), permetteranno di cogliere con agio il modo in cui si realizza la stilizzazione dell'oralità⁵⁵², che vede peraltro la maggior parte di queste formule impiegate spesso simultaneamente e con poche differenze tra la diegesi e la mimesi.

⁵⁴⁵ Per Ong, infatti, la scrittura cannibalizza la lingua, sterilizzando qualsiasi capacità di pensare al linguaggio e alle parole a prescindere dalla loro natura di termini scritti; cfr. W.J. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 31.

⁵⁴⁶ Cfr. G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, cit., pp. 126-179.

⁵⁴⁷ C. Panzieri, *La voce di Prospero*, cit., p. 147.

⁵⁴⁸ Si tratta di «funzioni e di comunicazione (rivolte a rendergli sensibile e comprensibile il discorso rappresentato) e di persuasione (rivolte ad "agire" sopra di esso, procurandogli un'esperienza estetica e l'emozione dello spettacolo dei destini umani)»; cfr. G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, cit., p. 136. A confermare una simile tensione della scrittura di Tadini si può citare, oltre alla sua prima prova di scrittura per il teatro, *La deposizione* (Einaudi 1997), la riduzione per le scene della *Tempesta*.

⁵⁴⁹ G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, cit., p. 127.

⁵⁵⁰ Cfr. *Ivi*, cit., p. 131.

⁵⁵¹ C. Panzieri, *La voce di Prospero*, cit., p. 148.

⁵⁵² Per un opportuno ampliamento delle tecniche adottate da Tadini, pur con riferimento esclusivo alla *Tempesta*, si veda il già citato studio di C. Panzieri, *La voce di Prospero*, cit., pp. 139-166, che arriva a inserire in un quadro coerente fenomeni diversi, come gli accorgimenti grafici – dalla disposizione del testo per brevi lasse narrative (siano capitoli o paragrafi) alla ripetizione visiva delle lettere per evidenziare la durata della pronuncia – e i tratti morfologico-sintattici tipici di un parlato "super-regionale" – "che" polivalente, infinito indipendente ("a tema") o sostantivato, ridondanze pronominali, "si" impersonale usato per la prima persona plurale, anacoluti e tematizzazioni del soggetto logico..

Dei tre puntini, i romanzi di Tadini offrono l'intera gamma di soluzioni funzionali. Dominante e distintiva risulta, senz'altro, la loro presenza nella parti dialogate, dove segnalano le pause, le interruzioni, i cambiamenti di direzioni tipici della verbalizzazione orale:

L'altra sera ero in un paesino sugli Appennini. Niente, viene l'artista locale, si presenta, sai... Vediamo se mi indovini cosa fa. No, guarda... Videotapes! Lui che si veste, si lava, si mette la camicia!... E poi nudo... Per gli appassionati! Per i posteri! E si lamenta che non vende! Modigliani! Capisci? Abita con la zia, va al bar sulla piazza... E poi corre in studio a fare buffonate con il videotape! [*OPE* 68]

Nei monologhi, dove l'interlocutore rimane implicito e il discorso assume le movenze del recitato, i puntini non solo scandiscono i non detti o le sospensioni, ma assumono anche una funzione di transvalutatore tonale, accelerando o caricando di enfasi la linea verbale.

Mi ero chiesto, tornando al mio piccolissimo personale: che cosa ne direbbero, le femministe, di tutte queste pazzie? Il buio femminile e via dicendo... Chissà se gli andrebbe bene... Una femminista, per esempio, come la mia vicina di tavolo, al giornale – che mi accusava di machismo se soltanto scrivevo, in un pezzo, la parola «umanità»... Magari, invece, lusingatissima... Anzi, è probabile. La donna, con la fabbrica delle idee in mezzo alle gambe... Come no? Piacciono, i ruoli mitici, fondanti... Se c'è di mezzo qualche mucosa, poi... [*TEMP* 150]

Nella *Lunga notte*, dove il racconto di Sibilla si dispiega in maniera tutto sommato piana dal punto di vista della continuità sintattica, i puntini vengono usati anche per sottintendere un'elencazione superflua o deducibile.

Il Comandante continuava a parlare dei suoi uomini – dei suoi ragazzi, come diceva lui. Bisognava dargli da mangiare, trovargli da dormire... Intanto Vice parlava con il contadino [*NOTT* 181].

Imitava la voce e le pose del Duce, al balcone. E diceva, non so... “Il destino dell'Italia...” “Camerati...” Poi fingeva di parlare con il re [*NOTT* 181].

Sempre nel campo delle opzioni relative alla punteggiatura, per quanto Tadini abbia dedicato parole significative all'uso dei due punti, specialmente per la loro correlazione con la natura vocale del linguaggio⁵⁵³, non si può ritardare ulteriormente la segnalazione di quello che Chiara Panzieri ha opportunamente definito «l'uso quasi maniacale della virgola, a segnare continuamente non solo le pause logiche del discorso, ma soprattutto gli stacchi intonativi del parlato»⁵⁵⁴.

Si tratta, infatti, di un impiego esteso a tutti i livelli del discorso e che, allo scopo di tradurre correttamente la vocalità della parola, arriva anche a infrangere la norma logico-grammaticale. Come quando separa soggetto e verbo, oppure verbo e complemento oggetto, per suggerire l'enfasi necessaria alla pronuncia dei diversi sintagmi:

Una guerra, era stata, anche loro, da giovani [*NOTT* 116].

Anche un cieco, poteva vederlo [*OPE* 135]

Altre volte, la regolarità sintattica è rispettata, ma la composizione della frase risulta ugualmente complicata da una frammentazione eccezionale, che tocca sia enunciati semplici che interi periodi, dove interviene a scandire le pause tra i sintagmi.

Vedo, d'accordo [*TEMP* 49].

Prima di tutto c'era stata la resistenza passiva, all'interno, di tutti i dipendenti, in blocco [*TEMP* 201].

Fuori, in cortile, un'altra visione – ma di quelle accecanti. Il sole... Da barcollare, tanto era caldo, e violento [*TEMP* 95].

Come si vede in quest'ultimo esempio, la virgola viene sostituita o integrata talvolta dal trattino, impiegato all'interno della frase per introdurre un inciso, per suggerire una pausa più marcata o un mutamento dell'intonazione vocale, dacché la lineetta segnala

⁵⁵³ «È come se con i due punti la scrittura indicasse un paradossale superamento di sé da parte di se stessa. Nell'avvento della verità di una voce»; cfr. E. Tadini, *Sui due punti*, in AA. VV., *Punteggiatura*, vol. I, cit., p. 106.

⁵⁵⁴ C. Panzieri, *La voce di Prospero*, cit., p. 152.

«una maggiore tensione emotiva, realizzando un accostamento immediato di immagini, dando un tono disinvolto e rapido alla comunicazione»⁵⁵⁵.

Bloccati sulla soglia – mugolavano – a grappolo, abbracciandosi – creature orbate, abbandonate, gli orfani [*OPE* 74].

Fino alle lacrime – così si fa! [*NOTT* 127]

No, ci ho pensato – dopo. Può darsi che io mi illuda – ma, forse, almeno in principio, era stato un'altra delle sue trovate, quella. Ma tutto per non farmi male – per potersi sfogare senza mettermi le mani addosso... [*OPE* 336]

I puntini di sospensione, la virgola e il trattino si integrano con una sintassi a grande componente nominale, spesso ellittica, e danno forma a un periodo franto, vera e propria costante dello “stile Tadini” (Leo Spitzer, a proposito della frantumazione e della ridondanza in Céline, aveva parlato di «habitude de style»)⁵⁵⁶, perché funzionale a riprodurre la disintegrazione micro-sintattica del discorso orale. Così a dare continuità al discorso scritto dev'essere necessariamente l'intonazione deducibile dai segni interpuntivi, abbinata alla coerenza logico-semantiche degli emistichi connessi asindeticamente e alla loro potenza figurale (carattere questo che meriterebbe uno specifico approfondimento).

A titolo esemplificativo si può citare l'attacco del capitolo 31 dell'*Opera*, che vede un'immaginifica descrizione dei giornalisti nella redazione in cui lavora il narratore:

I polli, nei pollai, dicono, le belve, prima dei terremoti, gli uccelli sugli alberi, un paio d'ore prima, che sentono certe onde, le bestie in gabbia, allo zoo – tutti quanti si agitano, che vanno in convulsione, che si sbattono, e urlano tutti (vocabolario!) coi suoi versi, in piena crisi; tutti, tutti, perfino i pesci in boccia, i canarini nel monolocale, in città (l'orrore panico, lì, nel condominio – la nausea dei viventi)... Più sensibili, dicono, le bestie, i disperati che non parlano. Prima: davanti: un paio d'ore prima del casino, prima del rock and roll, prima del buio – quando ancora i sismografi van via lisci, e l'acqua gocciola nell'acquaio, e il contatore gira... [*OPE* 71].

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ L. Spitzer, *Une habitude de style, le rappel chez Céline*, in «Le Français moderne», III, 1935.

Qui l'istituto della metafora, tipico di una letterarietà forbita, viene recuperato alla colloquialità grazie a una stilizzazione sintattica e anche concettuale tipica dell'oralità: la frammentazione del periodo e l'assenza completa di referenti, oltre a sottintendere un contesto di deissi non esplicitato, danno l'impressione di una figura che si compone per successivi e giustapposti impulsi immaginifici, e non di un disegno realizzato a partire da una riflessione integrale precedente. Ma sono sufficienti anche prelievi più brevi per riconoscere il fenomeno.

Strisciavo come un topo. Claustrofobico. Troppa gente. Tremavo [OPE 108].

E, in mezzo, il catafalco. Enorme, ingualdrappato. Un mare! Un mare di onde, nero e ghiaccio... [NOTT 215]

Con quell'uso, loro, i quattro lombardi sangue caldo, con quell'uso italiano – mentale – dello spazio... [TEMP 127]

Quattro o cinque passi, all'improvviso – di sbieco... Fino al prossimo ostacolo... [TEMP 337]

I segni d'interpunzione contribuiscono poi a definire un altro dei caratteri decisivi della sintassi tadiniana, ovvero la predilezione per un *ordo artificialis* che consenta di collocare le parole nella frase a seconda della loro rilevanza informativa. Si tratta di quella che Panzieri, citando Alberto Sobrero, definisce «la “sintassi egocentrica” tipica del parlato»⁵⁵⁷, che costruendo il testo attraverso la giustapposizione di blocchi distinti privilegia i legami semantici rispetto a quelli logico-grammaticali.

Si spiega così l'esteso ricorso a figure come l'inversione soggetto-verbo.

Era partito, il professore [OPE 134].

Perché ha fatto di tutto, sa, il Nero [TEMP 282].

o verbo-complemento:

Il non paesaggio, vedevo, tale e quale, il posto che non c'è [OPE 134].

⁵⁵⁷ C. Panzieri, *La voce di Prospero*, cit., p. 160; Panzieri cita a sua volta A. Sobrero, *Pragmatica*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo*, a cura di A. Sobrero, vol. I, Laterza, Bari-Roma 1993, p. 427.

Un taglio sulla fronte, si era fatto [TEMP 134].

Tra gli ultimi fumi, lo vedevo [OPE 134].

e più in generale a tutte le forme di dislocazione (con o senza ripresa pronominale ridondante):

Libero, il potenziale [TEMP 134].

La musica la teneva su [NOTT 99].

Sì, l'ho persa, la mano [NOTT 160].

Eccolo, il bel discorso che va in alto! Sopra la testa, mi passava! Stratosferico!
[TEMP 128]

Molto significativo delle strategie retoriche della scrittura di Tadini, però, è anche l'impiego della punteggiatura allo scopo di costruire lo spazio per una diegesi rivolta direttamente al lettore, oltre ogni mediazione finzionale. Trovano così collocazione, ad esempio, esclamazioni o domande retoriche, che riprendono bachtinianamente quelle implicite di un interlocutore "nascosto":

E – aiuto! – di colpo era partita la luce! [TEMP 108]

Intorno agli occhi... Era l'insonnia, o il bistro? [NOTT 86]

Ricorrono poi le più classiche marche fatiche, espressioni che hanno la sola funzione di mantenere attivo il canale comunicativo tra chi parla e chi ascolta, sia esso un personaggio o il lettore:

No, *veramente*: non è possibile che siano solo i mattoni delle case che rovinano, e gli avanzi, i rifiuti... [OPE 99 – corsivo di chi scrive]

Nevrotico, *si sa*, è parlar da soli. Io, anche al cesso, tra cascate, parlavo. Per non sentirmi? Tacevo quando entravano [TEMP 108 – corsivo di chi scrive].

Più in generale, è costante il ricorso a pronomi e aggettivi deittici. Impiegati nei dialoghi tra i personaggi, essi servono a dare agli scambi un'impressione di autenticità, secondo una tradizionale strategia realistica.

«Lo so che... Questo posto... è fantastico, vero? Tutto l'insieme, dico. Pensare a tutto quello che è successo... Ma bisogna andare. Non ha visto ancora niente. Venga, usciamo» [TEMP 108].

Più originale e insieme caratterizzante è invece l'impiego di simili deittici nella diegesi, dove tentano di dare vividezza a un contesto discorsivo non visibile a chi legge se non per via di parola. Attraverso questa radicale mimesi dell'oralità, la parola si fa carico del potere immaginifico e allo stesso tempo illusorio del testo scritto. Valga per tutti, l'esempio emblematico della prima comparsa di Sibilla di fronte al giornalista-narratore: questi esprime la propria stupita impressione come se i suoi interlocutori avessero assistito come lui alla scena e condividessero, peraltro, il suo stesso sistema di riferimenti, così da rendere possibile anche un'interrogazione retorica.

Una faccia così – mobile e tutta tenuta in superficie, come su un foglio di carta, su uno schermo. Vi ricordate quelle apparizioni, in certi appartamenti stilizzati – presunti, disegnati? [...] Vi ricordate? C'era qualche misteriosa cappelliera, al seguito di quelle apparizioni, e un paralume [...].

Ecco, una di quelle facce lì [NOTT 87].

Per via di queste figure, e di molte altre che qui non è possibile registrare nel dettaglio, Tadini configura la propria originale lingua narrativa, che si muove tra diegesi e mimesi tentando sempre di dare una sorta di “visibilità fonica” all'espressione. Si tratta, come si è visto, di una lingua che tende notevolmente all'evidenza e all'immediatezza della parola teatrale, di cui cerca di recuperare alcune movenze, a livello tematico (si è vista già la teatralità della *Lunga notte* e della *Tempesta*), ma soprattutto a livello della possibilità di alludere a una medesimo contesto in cui ha luogo la comunicazione letteraria. È in questo costante rinvio deittico, esteso dal piano della storia a quello del discorso, che Tadini cerca di raggiungere quell'autenticità della lingua che solo una registrazione meccanica potrebbe garantire. E d'altra parte, se è vero, come ha scritto Nencioni, che «lo studio del parlato si vada sempre più largamente servendosi del

sistema di registrazione e trascrizione dei brani colloquiali»⁵⁵⁸, non sarà un caso se il terzo romanzo della trilogia tadiniana mette in scena – come era stato nel finale dell’*Opera* – proprio la registrazione di una voce e di un racconto, quello del giornalista-narratore di fronte al commissario di polizia. Con una semplice allusione, le cui conseguenze non trascendono il semplice piano tematico della narrazione, Tadini mostra di aver rivolto la propria scrittura all’estremo punto di tensione.

⁵⁵⁸ G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, cit., p. 132.

PARTE QUARTA. IL SENSO DELLA FIABA

1. Eccetera

Non posso continuare. Continuerò.
Samuel Beckett

Alla metà degli anni Novanta, e alla soglia dei settant'anni, Emilio Tadini sembra attraversare una seconda giovinezza intellettuale. Le buone recensioni alla *Lunga notte* e il grande successo della *Tempesta*, suffragato dall'ottima accoglienza ottenuta anche dalla riduzione teatrale nello stesso anno¹, portano sempre più spesso il suo nome in primo piano nella scena editoriale e letteraria; ma non solo in quella. Infatti, se sostanzialmente costante rimane la considerazione pubblica della sua figura di pittore – che si esprime in questi anni nei cicli *Oltremare* (1990-1993, **Fig. 13**), *Il ballo dei filosofi* (1994-1996), *Città* (1996-1997) e *Fiaba* (1994-1997)², ai quali si dovranno aggiungere i disegni di *Au ciel vague* (1992)³ –, che pure viene “celebrata” per la lunga e ricca carriera con la grande retrospettiva personale tenutasi a Palazzo Reale di Milano nel 2001⁴, a incontrare un'indiscutibile fortuna è soprattutto la sua immagine di intellettuale pubblico; e basta mettere in ordine date ed eventi per rendersi conto della presenza costante del suo nome sulla ribalta culturale.

Dal 1993 diventa collaboratore del «Corriere della sera», con una vasta di campi d'intervento (e con una presenza crescente nel corso degli anni): dalla cultura (e in particolare l'arte, con il racconto critico delle principali mostre in Italia e all'estero) alla cronaca, passando per il commento di carattere civile e la rievocazione biografica. Questa collaborazione dura quasi un decennio (l'ultimo articolo esce nell'aprile 2002)⁵, favorita, oltre che dalla pregnanza degli articoli, dalla straordinaria efficienza di Tadini

¹ Cfr. G. Raboni, *Nella folle isola di Prospero*, in «Corriere della sera», 10 ottobre 1993, o O. Ponte di Pino, *Una «Tempesta» alla milanese. Dal libro di Tadini*, in «il manifesto», 23 ottobre 1993.

² Cfr. *Tadini 1985-1997*, cit., ma anche *Emilio Tadini: i trittici 1989-1999*, Sale dei Castellari del Palazzo ducale di Urbino (1999), a cura di B. Ceci e F. Gualdoni, Tipolitografia Signum, Bollate, 1999 e *Emilio Tadini: il senso della fiaba. 1989-2002*, Palazzo Doria di Loano (16 marzo-8 maggio 2002), a cura di S. Pegoraro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002.

³ Cfr. E. Tadini, *Carte* e M. Bianchi, *Au ciel vague*, in *Tadini 1985-1997*, cit., p. 169.

⁴ *Emilio Tadini Opere (1959-2001)*, catalogo della mostra tenutasi presso Palazzo Reale di Milano (19 aprile-9 settembre 2001) a cura di S. Pegoraro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2001.

⁵ Cfr. *Una metropoli senza trasporti*, in «Corriere della sera-Milano», 2 aprile 2002, p. 1.

come giornalista⁶ e dalla presenza in redazione (prima come giornalista, poi, dal 1996 al 2000, come caporedattore della “terza”) di Paolo Di Stefano, divenuto presto un caro amico. Durante questo decennio, insieme a Giovanni Raboni – altra firma “celebre” del «Corsera» e osservatore dell’Italia dalla specola di Milano –, Tadini si ritaglia progressivamente un ruolo di *maitre à penser*, seppur aggiornato ai tempi correnti, che non richiedono più forti figure di intellettuali civili, e in felice contrasto con la sua stessa indole, poco disponibile alla prosopopea del “maestro”. D’altra parte, come ha ricordato Mario Santagostini in un articolo commemorativo delle figure intellettuali di Tadini e Raboni (scomparsi a due anni di distanza l’uno dall’altro), loro «non hanno fondato poetiche, scuole. Al contrario, le detestavano. Come tutti i veri capiscuola, sono stati maestri di tutti. E nello stesso tempo, di nessuno»⁷.

Negli stessi anni, frequente è la firma di Tadini anche sulle pagine dell’«Unità» – dove, per le pagine culturali, lavora un altro amico, Oreste Pivetta: recensito, intervistato, interpellato su questioni diverse, dalla politica nazionale alla cultura, Tadini diventa una voce forte e influente, al punto da risultare, nell’immaginario di molti, uno dei primissimi interlocutori della società civile milanese. D’altra parte, Tadini è ormai una presenza fissa delle più diverse occasioni di incontro pubblico sui temi più disparati. Presentazioni, inaugurazioni, dibattiti pubblici (come quello del 1998 riguardante la nuova direzione del Piccolo, per la quale viene fatto anche il suo nome)⁸, ma anche petizioni e appelli (sui giornali e con iniziative “di piazza”) vedono Tadini sempre in prima fila, spinto da una debordante generosità, secondo gli amici, o da un meno nobile presenzialismo, secondo i “nemici” (che non gli perdonano neanche la disponibilità a mettere la propria creatività al servizio della pubblicità o di iniziative di rilievo non strettamente artistico)⁹.

⁶ Cfr. P. Di Stefano, *Il collaboratore ideale: leggero come una farfalla sapeva scrivere di tutto*, in «Corriere della sera», 25 settembre 2012, p. 41.

⁷ M. Santagostini, *Raboni e Tadini, Maestri paralleli*, in «Diario della settimana», 10, n.38/39, 14 ottobre 2005.

⁸ Cfr. E. Tadini, *Le scelte del Piccolo*, in «Corriere della sera», 19 giugno 1998, p. 47; P.R., *Cofferati scende in campo: «Tadini e Cavallari al Piccolo»*, in «l’Unità», 24 gennaio 1998, p. 8; G. Rossi, *Un Piccolo imbroglio*, in «l’Unità», 26 giugno 1998.

⁹ Si possono ricordare un grande cartellone pubblicitario per la Citroën, realizzato da Tadini ed esposto in Piazza del Duomo a Milano oppure lo stendardo della vittoria disegnato per il Palio di Siena del 1997.

A disinnescare le critiche all'“intellettuale da salotto”¹⁰ interviene, d'altronde, una sempre più ricca e variegata attività creativa, che trova in questi anni nuovi e originali terreni di espressione. Al di là dei romanzi e della pittura, infatti, la poesia, la saggistica, le curatele e i contributi illustrativi costituiscono i diversi fronti di un impegno, che in questo decennio accoglie inoltre un'ulteriore voce: il teatro.

Del 1993, come si è detto, è la prima messa in scena della *Tempesta*, alla cui riduzione teatrale Tadini partecipa attivamente; la *pièce* ottiene un notevole riscontro di pubblico e critica, tanto che nella successiva stagione Andrée Ruth Shammah decide di riportarla sul palco del Franco Parenti (12-29 gennaio 1995). Inoltre, la buona riuscita della revisione per le scene del monologo di Prospero è tale da spingere Tadini a proseguire sulla strada della scrittura teatrale (già abordata all'inizio del decennio, con *Profughi*). Così, nel 1997, realizza la sua prima *pièce* integrale, la cui regia viene affidata ancora una volta a Ruth Shammah: *La deposizione*, monologo per attrice sola, interpretato magistralmente da Anna Nogara, viene rappresentato al Teatro Parenti nell'aprile del 1997 (dal 7 al 24), ma il successo è tale che viene subito inserito nel cartellone un programma di repliche (19-30 maggio 1997).

Due anni dopo, sempre al Teatro Parenti, André Ruth Shammah assegna a Piero Mazzarella (che era già stato il Prospero della *Tempesta*) il ruolo di Re Lear, in un adattamento dell'opera shakespeariana, realizzato a partire dalla traduzione di Emilio Tadini, che uscirà nel 2000 per Einaudi, nella celebre collana degli «Scrittori tradotti da scrittori»¹¹. Infine, nel 2001, compone un breve monologo intitolato *Profeta al trucco*¹², che viene rappresentato per la prima volta da Roberto Trifirò, per la regia di Monica Conti, nel programma di spettacoli organizzati in occasione della Maratona di Milano.

Per quanto riguarda la poesia, nel 1991 per i tipi di Garzanti esce il già citato *L'insieme delle cose*, che raccoglie due poemetti intitolati *Profughi* e *Una notte in città*, che ribadiscono l'unità tematica e creativa dell'opera tadiniana, espressa qui nelle forme di una poesia ragionativa molto originale nel panorama italiano. Del 1992, invece, è la plaquette intitolata *Antologia* e pubblicata dallo studio Giò Marconi. Sul fronte della saggistica, invece, nel 1995, per Garzanti, escono i cinque capitoli sui capolavori della

¹⁰ Proprio a queste critiche fa riferimento Andrée Ruth Shammah nel suo ricordo di Tadini, all'indomani della scomparsa; cfr. Ead., «Era sempre presente. Se si fosse fatto desiderare di più oggi sarebbe un mito», in «La Stampa», 26 settembre 2002.

¹¹ W. Shakespeare, *King Lear*, trad. di E. Tadini, Einaudi, Torino 2000.

¹² Il testo è reperibile al link: <http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2002/tadini.htm>.

modernità pittorica raccolti in *L'occhio della pittura*, mentre tre anni dopo Einaudi pubblica *La distanza*.

A titolo esemplificativo, poi, si possono ricordare alcuni significativi contributi paratestuali come l'*Introduzione a Demoni e streghe* di Walter Scott, l'*Introduzione a Memoria della resistenza* dell'amico Mario Spinella e la già citata e importantissima *Introduzione a L'urlo e il furore* di Faulkner nell'edizione Einaudi 1997: sono, questi, i risultati principali di un'attività di introduzione ai testi in cui componente didascalica e invenzione critica si mescolano magistralmente.

A questa attività di produzione scritta, se ne affianca poi una più trasversalmente culturale, che vede Tadini impegnato in contesti nuovi e talvolta anche insoliti, dove comunque riesce a far emergere la propria passione e le proprie doti comunicative. Oltre alle più canoniche collaborazioni alle riviste – come «Carnet» o «Linea d'ombra», per la quale firma anche le illustrazioni di diverse copertine –, in questi anni Tadini si cimenta con la radio: nell'aprile 1997 cura su Radio3 il programma «Uomini e profeti», un ciclo di puntate dedicate alle rappresentazioni artistiche dell'assoluto. Per la televisione, poi, dal novembre 1997 fino al dicembre 2001, realizza e conduce su Tele+ grigio la trasmissione culturale «Contesto», che viene così spiegata da Aldo Grasso, nel giorno della sua ultima puntata: «una trasmissione sui libri di disarmante semplicità (secondo l'aurea regola che la profondità ama nascondersi in superficie): tre ospiti competenti per un libro, nessun effetto speciale, nessuna rissa, spazio alla parola, senza ignorare la complessità che ruota attorno alle opere e disdegnando, con molto garbo, la facile divulgazione»¹³. Qui Tadini dà prova di disponibilità e duttilità rispetto a un nuovo mezzo espressivo, che lo trasforma da autore e creatore in gestore di un tempo e di uno spazio predefiniti, mediatore tra voci diverse, ma anche regista di un discorso condotto lungo l'arco di cento puntate, che compongono il repertorio di una delle trasmissioni culturali più interessanti e intelligenti nella storia recente della televisione.

A questa variegata attività si sommano infine alcuni impegni istituzionali: nel 1998 viene nominato, insieme a Giuseppe Pontiggia, consulente di Ernesto Ferrero, direttore del Salone del libro di Torino; nel 1999 prende il posto di Mario Soldati, scomparso quell'anno, come presidente del Premio Bagutta; dal 1997 al 2000, infine, è presidente dell'Accademia di Brera.

¹³ A. Grasso, *Tadini fa 100 e chiude vincendo la sfida dei libri*, in «Corriere della sera», 24 dicembre 2001, p. 33.

1.1. Un romanzo nuovo

*Desideravate forse fare un giro, eh, nel pianeta
giovani? Beh, eccovi accontentati*
Silvia Ballestra¹⁴

Intellettuale e artista dal profilo culturale complesso, paradossalmente schivo nella sua costante disponibilità, Tadini conserva, in questi anni di grande impegno, uno spazio decisivo e costante per l'elaborazione di quello che sarà il suo ultimo romanzo, *Eccetera*, uscito per Einaudi a un mese di distanza dalla sua morte, giunta repentina dopo la diagnosi di un tumore nell'estate del 2002.

Interrogato da Paolo Di Stefano, nel marzo del 2002, a proposito del romanzo che è ancora in corso di preparazione, Emilio Tadini apre così la sua risposta: «È sull'assoluta contemporaneità, mette in scena dei giovani»¹⁵. E, in effetti, nessuna definizione potrebbe essere insieme più schematica ed efficace, perché il primo carattere che salta all'occhio dell'affezionato lettore dei romanzi di Tadini è proprio un radicale cambio di orizzonte narrativo: alle vicende dei personaggi *border line*, ma pur sempre adulti, della trilogia di quel "credibile" alter ego autoriale che era il giornalista miope si sostituiscono in *Eccetera* le scorribande notturne di un gruppetto di ragazzi, impegnati in un viaggio alla ricerca della discoteca perfetta. Per il suo ultimo romanzo, quindi, Tadini compie un'inversione di rotta e si rivolge a un ambiente, a un linguaggio e a dei temi che appaiono i più distanti rispetto alla sua storia letteraria e alla sua biografia personale. Un cambiamento che, come si vedrà, testimonia di una grande disponibilità nei confronti di ciò che è nuovo, di ciò che incarna i mutamenti e anche le degenerazioni della società contemporanea (con il rilievo tematico che viene riservato nel romanzo al sesso e alla droga, quali attributi *standard* della gioventù moderna); una disponibilità che è sì curiosa apertura, ma mai acritica accoglienza, e che distingue Emilio Tadini da tanti suoi coetanei, ripiegati piuttosto in progetti di riserva, preoccupati di quanto si possa perdere – e di quanto si debba "salvare" – nel percorso d'incontro e

¹⁴ S. Ballestra, *La guerra degli Antò*, Transeuropa, Ancona 1992.

¹⁵ La risposta completa si può trovare al link <http://fondazionecorriere.corriere.it/iniziative/2002/03/narrando-italiano.pdf>, dove sono riportati interamente gli interventi degli ospiti (oltre a Tadini, Tiziano Scarpa, Vincenzo Consolo, Laura Pariani, Ranieri Polese e Paolo Di Stefano) dell'incontro intitolato *Madrelingua. Percorsi di versi e parole*, dal tema *Narrando in italiano*, organizzato da Paolo Di Stefano per la Fondazione Corriere della Sera, tenutosi il 19 marzo 2002 al Teatro Studio di Milano.

contaminazione tra la storia e la tradizione italiane e il contesto valoriale, culturale e linguistico della nuova civiltà della comunicazione e della globalizzazione¹⁶.

Come scrive sull'«Unità» Folco Portinari, «il romanzo offre più di una motivazione regressiva, un retrocedere per desiderio di capire (=essere) i giovani, la giovinezza di una cultura»¹⁷. Una cultura che ha già trovato i propri cantori. Infatti, se *Eccetera* risulta un romanzo audace e ambizioso, è anche perché espone il suo autore ai rischi di un confronto obbligato con una generazione diversa dalla propria – quella appunto dei cosiddetti “giovani autori”, diventati anche nuova e distinguibile categoria del mercato editoriale –, nettamente più prossima, per esperienza diretta, ai temi e ai linguaggi del mondo giovanile raccontato.

Se già dai tempi di *Boccalone* (1979) e *Altri libertini* (1980) la figura del protagonista giovane ha riconquistato centralità nel romanzo italiano, non si può non constatare, con Elisabetta Mondello, che «i romanzi di questi anni [gli anni Novanta] sono popolati da giovani personaggi creati da scrittori loro coetanei, spesso con un alto tasso di autobiografismo e con un evidente rischio di autoreferenzialità»¹⁸. Silvia Ballestra (1969) e *La guerra degli Antò* (1992), Giuseppe Culicchia (1965) e *Tutti giù per terra* (1994), Niccolò Ammaniti (1966) e *Branchie* (1994), Enrico Brizzi (1974) e *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994), Isabella Santacroce (1970) e *Fluo: storie di giovani a Riccione* (1995), Giuseppe Caliceti (1964) e *Fonderia Italghisa* (1996), Aldo Nove (1967) e *Woobinda* (1996), Marco Franzoso (1965) e *Westwood dee-jay* (1998): sono questi i “giovani scrittori” che fanno appunto del “giovanilismo”, condito spesso da buone dosi di “cannibalismo”, uno degli assi forti della narrativa italiana anni Novanta¹⁹, che trova un riscontro anche a livello linguistico, dove questi autori si offrono quali «perfetti esemplari identitari», riproducendo «forme espressive

¹⁶ Basti ricordare, rifacendosi al dibattito pubblico di cui alla nota precedente, uno scambio tra Vincenzo Consolo e Tiziano Scarpa, a proposito della condizione della lingua italiana: «*Consolo*: I nuovi emigranti linguistici che vengono nel nostro Paese vengono a cambiare la nostra lingua finalmente non schiacciandola dall'alto, ma attraverso un meticcio linguistico che è su un piano di parità. Nuove memorie linguistiche verranno, forse, a salvare questa nostra lingua. *Scarpa*: Ma perché a salvare, cosa c'è da salvare? *Consolo*: Ma perché è una lingua che sta morendo!».

¹⁷ F. Portinari, *Viaggio, di balera in balera, al termine della notte*, in «l'Unità», 9 novembre 2002, p. 29.

¹⁸ E. Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta: “cannibali” e dintorni*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma 2004, p. 21.

¹⁹ Questo, secondo Mondello, il panorama narrativo all'altezza dei Novanta, in Italia, che vedrebbe la presenza sicura «se non di gruppi certamente di tendenze: si costruiscono robusti spazi i “cannibali” (o come si vogliono definire; usiamo per brevità l'abusata etichetta), gli esordienti figli ribelli del mercato delle merci, dei *massmedia* e della globalizzazione, i nuovi adepti del *cyberpunk* e dello *splatterpunk*, gli scrittori del *noir* e del *neonoir*, i seguaci di un reinventato, italianissimo, “giallo” con forte connotazione regionale, gli autori del più efferato *pulp*»; cfr. *Ivi*, p. 8.

provocatorie o “antigrammaticali” – e comunque, in polemica con il carattere “monocorde” della comunicazione media tra gli adulti»²⁰.

È naturalmente a loro che guarda Tadini scrivendo *Eccetera* e costruendo il personaggio di Mario, protagonista sedicenne e voce monologante di tutto il romanzo, al quale viene affidato il compito di raccontare l’universo dei giovani, ma anche di descrivere e commentare da tale punto di vista paesaggi e scenari che giovani non sono.

I rischi di una simile immedesimazione tra autore e personaggio sono evidenti: Tadini prova ad aggirarli da un lato ricorrendo alle acquisizioni della propria ricerca stilistica, in particolare modulando quella lingua aperta all’estremamente alto come all’estremamente basso (al tragico come al patetico) in direzione di un’oralità sovraccitata e sboccata, dall’altro interpretando alla luce di questo punto di vista tragicomico e grottesco alcuni dei temi forti dell’attualità (dall’abbandono di qualsiasi freno nei costumi sessuali dei giovani alla degenerazione privata delle nuove ideologie razziste e securitarie, fino alla volgarizzazione di un confronto per altri versi urgente tra le diverse risposte che vengono date all’istanza del sacro), estendendo il proprio registro narrativo di situazioni eccentriche eppure ineludibilmente “reali” («mai come ora Tadini ha raschiato il fondiglio per trarne effetti di comicità, di un riso che può trasformarsi nella smorfia del tragico»²¹, scrive Lorenzo Mondo sulla «Stampa»).

Non è difficile individuare i limiti e le forzature di un simile esperimento (a partire appunto da quell’insistenza sul tono espressionisticamente sfrenato della rappresentazione), che vede la luce peraltro in un momento in cui la nuova ricerca letteraria italiana sembra guardare ad altri e diversi orizzonti²². Ciononostante il risultato complessivo è di eccezionale originalità ed efficacia – come non mancano di osservare le entusiastiche recensioni che accolgono l’uscita postuma del romanzo. Per Folco Portinari *Eccetera* è «forse il più importante di Tadini»²³, che, secondo Franco Marcoaldi, «non avrebbe potuto lasciarci miglior testamento della sua originalissima poetica»²⁴.

²⁰ M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007, p. 12.

²¹ L. Mondo, *Al termine della notte, Tadini ci lascia un eccetera*, in «Tuttolibri-La Stampa», 2 novembre 2002.

²² Si prenda, a titolo esemplificativo, il volume collettaneo uscito a seguito di un incontro pubblico che, il 24 novembre 2001, ha visto diversi scrittori interrogarsi sul ruolo della scrittura e del lavoro intellettuale nei nuovi “tempi di guerra”: cfr. *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco, D. Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002.

²³ F. Portinari, *Viaggio, di balera in balera, al termine della notte*, cit.

²⁴ F. Marcoaldi, *Nello zoo notturno di Tadini*, in «la Repubblica», 26 ottobre 2002, p. 40.

Eppure, tutto si può dire di questo romanzo, tranne che sia impostato su un tono di congedo. Il rapidissimo decorso della malattia che ha ucciso Emilio Tadini impedisce di leggere *Eccetera* entro l'orizzonte di una fine imminente. Tutto era pronto per la pubblicazione già al momento della morte; l'ultimo giro di bozze, in cui l'autore respinge tutte le proposte d'intervento avanzate dall'editor einaudiana Paola Gallo, dà conferma di un rigore di progetto che fu sempre di Tadini e che non venne meno neanche in quest'ultima occasione. E proprio il rifiuto di quelle correzioni, che invitavano l'autore a stemperare la verbosità gonfia del protagonista-narratore e, più in generale, a moderare la ricorsività estenuante nel commento di certi temi (cogliendo peraltro alcuni dei limiti del testo)²⁵, marca il segno di questo romanzo, che affida proprio all'eccesso – stilistico, tematico, ma anche moralistico o immoralistico – il compito di connotare quella che si profila progressivamente come una lugubre allegoria dell'umanità contemporanea (e non solo della sua parte più giovane).

Più che un congedo o un testamento, quindi, *Eccetera* dovrà essere letto come ultimo e coerente atto di un percorso poetico e artistico che ha visto Emilio Tadini lavorare instancabilmente su una questione centrale, semplice eppure infinitamente complessa. Come scrive Gianni Turchetta in un illuminante saggio dedicato al romanzo,

la struttura narrativa e la lingua di *Eccetera* tendono a rendere le parole materiche, dense e pesanti come cose, nell'utopica speranza di fabbricare parole che davvero siano capaci di stare, per così dire, all'altezza delle cose reali, pareggiando una gara già perduta in partenza²⁶.

Questa gara è quella che Tadini ha combattuto lungo tutta la propria carriera di scrittore, da *Le armi l'amore* fino a quest'ultimo romanzo, dove già dal titolo, come si vedrà, si capisce quale sia l'unica soluzione possibile per una scrittura che voglia tenere il passo

²⁵ Così Paola Gallo, nella lettera che accompagna l'ultima bozza di *Eccetera* (non datata), recapitata a Tadini direttamente in ospedale, dov'è ricoverato: «... Sostanzialmente, direi che i miei interventi rispondono a 3 impressioni diverse: che in certi momenti questa voce monologante assuma toni un po' troppo enfatici; che alcuni temi (in particolare la TV dei reality-show) siano un po' ripetitivi; e che a tratti la portata delle tematiche risulti indebolita dalle sottolineature e dalle ripetizioni, anziché rafforzata. / Per il resto, spero che sia tutto chiaro... e poi naturalmente, non sono che suggerimenti» [167ET].

Nello stesso fondo si trova anche la cartella 166ET che contiene diversi appunti preparatori (compresi spunti per brani o particolari poi scartati), alcune riflessioni su temi affrontati narrativamente nel romanzo (il sacro, la spazializzazione del tempo) e due floppy disk contenenti il testo dei primi capitoli.

²⁶ G. Turchetta, "Io quelli che sbadigliano li ammazzerei", cit., p. 63.

della realtà: “eccetera” diventa il suggello e il compimento di un lavoro di sperimentazione formale – di struttura narrativa e di stile – mirato a elaborare una scrittura capace di riprodurre, come Tadini scriveva negli anni Sessanta, «l’integralità del reale», la sua variabilità continua e la sua complessità. Già dai tempi dell’*Opera*, Tadini aveva spostato questa sperimentazione sul piano di una lingua che tentasse di riprodurre le movenze e le altimetrie dell’italiano dell’uso: nell’ultimo romanzo questo assetto viene confermato e, concentrandosi su un unico contesto linguistico (quello appunto dell’universo giovanile), pur limitando le escursioni tra alto e basso, raggiunge una nuova capacità di penetrazione nel corpo del reale.

Eccetera è il racconto di una notte di scorribande di un gruppetto di ragazzi che, a bordo di una macchina scassata, attraversano tutta la Pianura Padana: passando di discoteca in discoteca, e d’improvisto in improvviso, i quattro ragazzi – saranno cinque per un parte del tragitto – partono dalla periferia di Milano e arrivano fino in Romagna, dove si trova il Light Night, il *non plus ultra* delle discoteche: «moderno, fuori del mondo. Musica fantastica... e un’amplificazione...» [ECC 272]. A narrare queste avventure notturne è Mario, orfano di madre e con un padre “sessantottino”: di giorno lavora in un negozio di vernici e colori gestito da una coppia di anziani che ripone in lui piena fiducia, e di notte (almeno nel fine settimana) va a ballare in discoteca, accompagnandosi di volta in volta ad amici diversi. I fatti narrati da Mario sono già avvenuti, il romanzo si costruisce quindi su un lunghissimo *flashback*; la narrazione, però, avviene in presa diretta, e al presente indicativo. Solo così, infatti, chi racconta riesce a recuperare la vividezza del ricordo e a soddisfare l’istanza testimoniale che lo spinge a narrare:

so benissimo che se non fossi venuto qui a raccontarla, la storia di quello che è successo, quella notte – bello o brutto, fantastico o normale – a quest’ora sarebbe tutto morto e sepolto? Al suo posto, comunque – al posto giusto. Fatto, non fatto...
E amen. Che il resto, a parte le cicatrici, il resto è tutto briciole per formiche [ECC 6].

Così, come una moderna Sheherazade – «Te la ricordi per esempio la storia di quella ragazza che doveva raccontarla lei, una storia, e tutte le sante notti – se no il giorno dopo, niente, le tagliavano la testa e addio mia bella addio?» [ECC 7] –, Mario dispiega

lungo 107 capitoli brevi e brevissimi (tutti titolati) il proprio avvolgente monologo, un chiacchiericcio instancabile e ossessivo che prende avvio dal momento in cui, quasi inconsapevolmente, egli si ritrova seduto in una macchina con tre sconosciuti compagni di viaggio. Per ognuno di loro Mario trova un soprannome, ispirato dai tratti esteriori o dai più lampanti dati del carattere²⁷. Così ci sono Toro Seduto (in origine Christian), «questo grande-e-grosso, occhiali neri anche se è notte, questo che guida, perché l'auto è sua» [ECC 8], che saprà dare molteplici dimostrazioni di animalesca ottusità; Donna del Mare (in origine Samantha), orgogliosa fidanzata di Toro Seduto, chiamata così per via della sua voce bellissima, di cui non fa economia, profondendosi in lunghissimi racconti e commenti, che mettono a dura prova la pazienza di Mario, che pure confessa un debole per lei; e Filo di Voce (di cui non si sa il nome vero)²⁸, ragazza svenevole e melensa ma che, per ragioni di schieramento interno alla macchina, assume il ruolo di “compagna” di Mario, il quale la rifiuta (pur non disdegnando i suoi favori sessuali). In questa comitiva, Mario, che contrappone agli ingegnosi soprannomi «il nome più comune del mondo» [ECC 32]²⁹, si ritaglia subito il proprio ruolo, ponendosi in silenzioso conflitto con Toro Seduto – che poco tollera il suo sarcasmo –, attirando la curiosità di Donna del Mare, che apprezza chi riesca a sostenere una conversazione non banale, ma soprattutto diventando oggetto dell'attaccamento morboso di Filo di Voce, verso cui finirà per provare pietà.

Silenziosa, invece, è l'avversione di Mario per Quinto, ragazzetto smilzo che all'altezza della scadente discoteca di Viandrigo – «che francamente è meglio perderla che trovarla» [ECC 31] –, prima tappa del viaggio, si fa spazio in macchina. Opportunista e falso, Quinto si guadagna subito il disprezzo del narratore, che per questo non si sforza neanche di trovargli un altro soprannome (se non «Quinto il Serpente»): «lo chiamo così perché non si merita altro, solo Quinto, per ordine di arrivo» [ECC 119]. Personaggio quasi boccaccesco, Quinto si ritaglia il ruolo del servo che con astuzia tiene alla corda il proprio padrone, che in questo caso è Toro Seduto. Lo adula, gli dà ragione quando

²⁷ Nella già citata cartella *166ET* si trovano alcuni fogli contenenti la spiegazione dei soprannomi inventati da Mario e, nel caso di Filo di Voce, anche alcune prove di nomi: «“Falso pompino” / “Bocca-dura” / “L'inospitale” / “Bocca inospitale” / “Bocca sgarbata” / “Bocca chiusa” / “Bocca ostile” / “Bocca blindata”».

²⁸ Si deve ricordare che questo nome compare già nel secondo canto di *Profughi*, componimento poetico contenuto in *L'insieme delle cose*: «Ci hai messo / la memoria in attesa dei ricordi, la memoria vuota, / la radio Filo-di-Voce che non si spegne», p. 86.

²⁹ Alberto Casadei ha osservato come questo comunissimo nome sia anche l'unico che Tadini ha saputo coniare per un proprio narratore, dopo il giornalista miope della trilogia, che resta in definitiva anonimo, e il Pisacane mai nominato di *Le armi l'amore*; cfr. A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 118.

deve e in una circostanza lo salva anche da una figura imbarazzante; così facendo riesce a dirigere la compagnia verso Rivoltate, dove si trova una nuova discoteca, chiamata con ammicco americaneggiante «*Raivolteit*» [ECC 208]. A gestirla è un amico di Quinto che, appena arrivato, non perde tempo a scaricare i suoi accompagnatori per raggiungere la sua vera compagnia, suscitando la delusione rabbiosa di Toro Seduto.

Povera la nostra bestia, qui, comunque, povero Toro Seduto.

Sì, povero Toro Seduto, perché quello che credevi che fosse ormai il tuo servo in pianta stabile, ha l'aria di averlo ritrovato, il suo vero padrone.

Sei stato declassato. A falso padrone, a sostituto – a niente.

Perché senza servo, che padrone del cazzo sei? [ECC 217]

L'oltraggio ricevuto da Toro Seduto è per Mario, che mal tollera la sua brutalità, una rivincita. Il viaggio riprende e il conflitto continua a covare fra i due, fino a quando, all'ennesima inchiodata di Toro Seduto, Mario sbotta: «Si può sapere come guidi? Quanto mai sono salito su questo schifo di rottame... [ECC 257]. La resa dei conti è imminente: Toro Seduto intima a Mario di scendere. Nella concitazione del momento, però, spingendo fuori dalla macchina Donna del Mare per far uscire Mario, questa picchia la testa ed entra in uno stato comatoso da cui nessun soccorso la ridesta. Ciechi di fronte all'evidenza, i tre "superstiti" (ma Filo di Voce non mostra altra reazione che una tremolante paura), decidono ugualmente di procedere nel loro viaggio che li dovrà condurre, dopo una sosta in farmacia, al Light Night.

Al termine della notte di *Eccetera* si trova così il *gotha* delle discoteche, un tempio laico, luogo della comunanza estatica di una gioventù devota alla musica e alla danza:

Ma voglio provarci ancora. Immagina la luce più forte che riesci a immaginare, ma cerca di andare proprio al massimo, magari a occhi chiusi. A questo punto, se ce la fai, cerca di immaginare una luce ancora più forte.

[...]

Certe volte penso: «Per fortuna che c'è la musica!» Perché ci vuole una musica gigante per reggere il colpo di una luce così – e anche per farti capire cosa vuol dire, quella luce.

[...]

Ma non cercare di capire, non gridare «Come?», se ti sembra che qualcuno di loro muova la bocca per parlarti, perché nessuno qui deve sentire niente, oltre a questa musica [ECC 286-287].

In questo luogo “assoluto”, che mette alla prova le capacità espressive di Mario, in questo «autentico “paradiso” in terra»³⁰ dove luce e ombra trovano un’eccezionale forma di coesistenza, ha luogo la visione del diabolico, o almeno, della sua controfigura grottesca. Qui infatti, sotto le spoglie di «un omino [...] con l’aria di pensionato» [ECC 288], subito soprannominato «zietto», fa la sua comparsa il diavolo che, come in una visione – probabilmente prodotta in Mario dall’inconsapevole assunzione di droga –, tiene un discorso in cui balugina una grande verità: «Se gli eroi sbaraccano, voglio dire, se il Tragico abdica e il Patetico sale sul trono, non è la fine del mondo. È un passaggio di stato» [ECC 306].

Si tratta di quella che Turchetta ha chiamato «un’ambigua, sorprendente apoteosi, narrativa e, per così dire, teologica»³¹ che chiude enfaticamente la questione del sacro, che attraversa in sottotraccia tutto il romanzo, intersecandola però con una delle costanti tematiche della poetica tadiniana, ovvero il patetico in quanto minaccia per ogni rappresentazione artistica – a cui contrapporre l’inestricabile vincolo di tragico e comico – e, al tempo stesso, modo irriflesso della coscienza umana.

A questo punto, l’uscita dalla discoteca coincide emblematicamente con l’uscita di scena di Mario: questa visione folgorante ed enigmatica chiude così il romanzo, lasciando al lettore la briga di trarne un senso: «Adesso fammi un piacere, non venire a chiedermi che cosa vuol dire» [ECC 328].

Coerentemente con il progetto di un viaggio alla ricerca dello “sballo” notturno, il percorso di *Eccetera* si snoda attraverso tappe corrispondenti alle diverse discoteche, che di volta in volta diventano mete più o meno agognate. Viandrago, «*Raivolteit*», Light Night: questa è la sequenza breve che compone il palinsesto del romanzo. Su questa elementare struttura, però, si innestano progressivamente digressioni e divagazioni che vanno a riempire i “vuoti” delle lunghe traversate da una discoteca all’altra. Le statali della silente «Padania del Cazzo» [ECC 58] percorse dalla «carretta»

³⁰ G. Turchetta, “*Io quelli che sbadigliano li ammazzerei*”, cit., p. 45.

³¹ *Ivi*, p. 43.

di questi ragazzi delineano così quell'arabesco che in altri tempi Tristram Shandy tracciava con un bastone sullo sfondo del cielo. L'“umoristico” romanzo di Tadini si avvale di continue deviazioni dal percorso principale, riassumibili nella coppia “chiacchiere e storie”³². Come nei precedenti romanzi, infatti, anche in *Eccetera* il monologo del narratore si rivela un contenitore perfetto per accogliere i ripetuti monologhi degli altri personaggi: ognuno, a turno – e qualcuno anche a più riprese – prende la parola e la tiene almeno per il tempo di raccontare una storia.

Donna del Mare è effettivamente il personaggio che, insieme a Mario, mostra la maggiore predisposizione al racconto e alla disquisizione, al punto da poter essere considerata la «narratrice secondaria»: sempre pronta a prender la parola, come quando intrattiene tutti raccontando della sua doppia passione, per le discoteche e per il mare – oltre che per Rimini, dove le due passioni si sposano splendidamente –, Donna del Mare dimostra dimestichezza con la lingua – «sembra che usi parole di un'altra lingua apposta per non farti capire» [ECC 102] – e una potenza affabulatoria che affascina Mario e che la porta a prevaricare sugli altri. In particolare sul suo burbero fidanzato, le cui capacità di parola sembravano ridotte a qualche parolaccia e a uno smodato impiego dell'intercalare «esatto» e con il quale può intrattenere intere conversazioni senza che questi apra bocca; altre volte racconta direttamente al posto suo, come quando rivela ai compagni di viaggio di «quando i miei compagni alle lezioni di musica si sono messi a chiamarlo Palestrina» [ECC 225].

Sorprendendo tutti, però, e *in primis* Donna del Mare, anche Toro Seduto dimostra di saper attingere all'armamentario del narratore («Vi racconto solo una storia» [ECC 230]). Suo è il racconto che finirà per colpire, e inquietare, maggiormente Mario, poiché Toro Seduto vi dà la descrizione del diavolo in persona, tale e quale comparirà nel finale del romanzo: «è un tipo piuttosto piccolo, magro, con una faccia ossa e buchi, ma con un sorrisetto che nonostante tutto riesce a essere gentile» [ECC 231]. Un destino simile tocca Filo di Voce, il cui repertorio è limitato a poche parole sdolcinate sussurrate all'orecchio di Mario e che si contende con Toro Seduto il ruolo di personaggio verbalmente più debole. Anche lei ha un unico, ma decisivo momento di gloria (narrativa). Lungo tre capitoli si distende il suo «sogno della discoteca in fiamme», che

³² È indicativo della proliferazione narrativa che intesse l'intera struttura del racconto che, nelle schede preparatorie della cartella 166ET si trovano gli schemi di alcuni capitoli del romanzo riuniti sotto il titolo “racconti”.

finisce in qualche modo per dare una prefigurazione di quello che sarà il finale apocalittico:

e tutti ballavamo su quel ritmo-amen lì, adagio, per forza, adagissimo, ogni tanto vedevi una gamba che intanto che andava giù adagio adagio faceva in tempo a cadere prima che il piede toccasse il pavimento e allora tutti quanti ridevano, si vedeva il fuoco in mezzo ai denti che finiva di consumargli quel che restava della lingua e più niente [ECC 167].

Molto più predisposto alla narrazione è invece Quinto, che durante la sua permanenza in macchina intrattiene Toro Seduto e compagni raccontando alcuni “capitoli” della sua «vita da pony express», fatta di peripezie esilaranti e inquietanti al tempo stesso. Come la storia del «dottor Catullo» – una proposta indecente ricevuta da una coppia di signori intenzionati a riprodurre le vicende del *carme* 56 del poeta latino³³ – che lascia tutti a bocca aperta; o come quella del trasloco e della vecchia che lo pagò per “boicottarlo”, che invece lascia tutti perplessi: «Nessuno, sull’auto, apre bocca» [ECC 187].

Naturalmente, a questa “mille e una notte”, partecipa attivamente anche Mario, che inframmezza i racconti degli altri con vere e proprie storie, oppure con brevi incisi narrativi, dove l’aneddotica del sentito dire – ricorrono numerosi i “dicono”, i “leggevo” – s’intreccia alle memorie di vita vissuta (spesso suggellate da improbabili massime)³⁴: i ricordi delle passeggiate per Milano, mano nella mano con il padre, o delle domeniche allo stadio – «quel rumore fantastico che facevano le scarpette intanto che battevano in fretta sull’erba del campo» [ECC 297] – stanno a fianco del frate Passionista, altra incarnazione del diavolo, che racconta la terribile storia di quel giovane creduto morto e sepolto vivo.

1.2. «Io sono un tipo che sa quando è il momento di parlare»

Mario esprime al massimo grado quella «frenetica voglia di parlare e raccontare»³⁵ che caratterizza più in generale tutti i personaggi del romanzo. Per il narratore, infatti, la

³³ Cfr. M. Ferrario, «Il commissario Catullo»: il *Carne* 56 in *Eccetera* di Emilio Tadini, in «Cento Pagine», 2, 2008, pp. 83-92.

³⁴ Spuntano, di tanto in tanto, tra le pagine della cartella 166ET, alcune “prove” delle massime e delle sentenze apodittiche che costelleranno il monologo di Mario.

³⁵ G. Turchetta, «Io quelli che sbadigliano li ammazzerei», cit., p. 19.

realtà sembra esistere solo allo scopo di sollecitare le sue parole, i suoi commenti, le sue elucubrazioni. Che addirittura finiscono per sgorgare irriflesse nella sua testa, al punto di doversi frenare quando “si sorprende” a pensare: «se appena mi lascio andare a un minimo di relax, io subito mi metto a pensare. Automatico”» [ECC 38]. E non c’è nulla, o quasi, che lo possa inibire.

Infatti, se in certe circostanze Mario comprende l’opportunità di tacere o di lasciar cadere il discorso (in particolare succede con Toro Seduto, per evitare lo scontro frontale, e con Filo di Voce, per non trovarsi costretto a umiliarla verbalmente), nella maggior parte dei casi avverte quella che si potrebbe chiamare “la responsabilità della conversazione”, sorta di rovescio ingiuntivo del diritto di parola:

Sai, alle volte, lo so che è assurdo, ma alle volte, quando sono in un gruppo, mi sembra di averla io, la responsabilità della conversazione.

Guai lasciarla morire, per esempio.

Così, quando improvvisamente tutti stanno zitti e ci sono quelle pause un po’ troppo lunghe, che sembra che non finiscano mai, io mi sento subito un po’ a disagio e penso «Ecco, scommetto che adesso tutti si sentiranno un po’ a disagio» e subito penso «Dài, devi subito dire qualcosa» [ECC 64].

Diversamente dal giornalista miope, suo predecessore, Mario dimostra di avvertire la necessità di trasferire quello che nella trilogia era il monologo del narratore a cavallo tra testo ed extra-testo tutto all’interno della narrazione. Il risultato, complice l’esuberanza verbale degli altri personaggi e la necessità strutturale di ampie sezioni di raccordo commentativo tra le parti di discorso diretto, non è del tutto conforme a un simile slancio; senz’altro però viene scongiurato il rischio del silenzio, coperto dal basso continuo di un chiacchiericcio che finisce per imporre il ruolo della parola quale corpo vivo della realtà.

È lo stesso Mario a tradurre una simile evidenza in una dichiarazione di fiducia nel ruolo delle storie (raccontate a voce), che ribadisce una volta di più uno dei cardini della poetica tadiniana: «No, girala come vuoi ma resta il fatto che sono un bel conforto, le storie, quando si è in compagnia. Raccontarle, farsele raccontare» [ECC 59]. Per Mario raccontare rappresenta infatti un complemento indispensabile al vivere, tanto che solo nella verbalizzazione il vitalismo espresso a più riprese (e implicito nella stessa passione

di Mario per le discoteche) – «Io quelli che sbadigliano, li ammazzerei» [ECC 11] o «Primo, evitare le pause, evitarle come la morte. Appunto» [ECC 25] – può trovare un freno. Più volte gli capita di trovarsi di fronte a situazioni tanto eccezionali da sfidare le potenzialità descrittive della parola. E simili situazioni, al limite del fantastico (o pienamente nel novero del fantastico), non mancano durante il viaggio. Una su tutte è quella della “spedizione” di Mario, Toro Seduto e Quinto nel giardino di una grande villa dove quest’ultimo sostiene che il padrone di casa – «il re delle tazze del cesso, dei bidè, delle vasche...» [ECC 130] – abbia creato uno zoo in piena regola; ed è in questa circostanza che Mario si confronta direttamente con le difficoltà del narrare:

Dopo un bel po’, dico a Quinto: «Ma dove sono ‘ste gabbie, si può sapere?»

E proprio in quel preciso momento...

Ecco – ci ho pensato, sai – adesso come faccio a raccontarlo?

Guarda, mi cascassero le palle, sai che a momenti quando ci penso, e ci penso abbastanza spesso, ti assicuro, non ci credo neanche io – io che ero lì, quella notte, io che ho visto tutto? [ECC 137]

La difficoltà, in questo caso, viene superata emblematicamente grazie alla gioia del narrare, senza preoccupazioni di “spararla grossa” e non essere creduto: «E poi in fondo è vero, più le spari grosse e più ci credono. E questa è grossa, ti assicuro» [ECC 138]. Si tratta infatti di riportare la visione di una pantera in carne e ossa, che, un attimo prima di saltare addosso ai tre visitatori clandestini, viene letteralmente spazzata via dall’intervento provvidenziale di una tromba d’aria. Ma, appunto, quanto più il fatto sembra improbabile, tanto più sarà divertente trovare le parole per dirlo e misurare le reazioni degli astanti: «No, raccontare è proprio fantastico» [ECC 138]³⁶.

C’è, d’altra parte, un elemento della struttura narrativa che offre a Mario uno sfogo alla sua performatività verbale, tale da garantirgli una forma di ricompensa allo sforzo narrativo: la presenza di un destinatario.

Fin dalle prime battute, infatti, compare, negli incisi del racconto, una figura singola di ascoltatore-interlocutore, al quale Mario si rivolge con la seconda persona singolare (in

³⁶ A confermare la già osservata predisposizione di Tadini a inserire incisi o allusioni metatestuali e metaletterarie all’interno delle trame narrative, si segnala che queste citazioni sono tratte da un capitolo emblematicamente intitolato *Del raccontare*, a cui fa seguito, a distanza di poche pagine, *Quello che conta è raccontare*.

rarissimi casi con un «voi» che compone immaginariamente una comunità di simili). Questo narratorio fa della discrezione il presupposto della sua importanza strutturale nella narrazione: presenza implicita nel profluvio di domande retoriche con cui Mario scandisce il proprio discorso, la sua figura si intravede più precisa in pochi ma significativi passi del racconto. Come ha scritto Turchetta, si tratta di qualcuno che «ha con Mario un rapporto stretto, di familiarità; e può capire quello che capita al narratore anche perché ha in comune con lui atteggiamenti, ricordi, competenze culturali, immagini»³⁷. Lo testimoniano le modalità e le formule retoriche con cui Mario lo interpella: «l'avrai capito» [ECC 81], «ti rendi conto» [ECC 96], «non hai idea» [ECC 119], «hai presente» [ECC 124], «te lo posso assicurare» [ECC 177], «poi mi dirai se non è vero» [ECC 303].

Con queste formule – che mettono in scena, accentuato, un tic espressivo tipico di chi, giovane o adulto, vuole esorcizzare il rischio di non essere ascoltato – il narratore verifica continuamente la fluidità del canale comunicativo, l'efficienza nel trasmettere le informazioni ma, soprattutto, nel far passare le idee, nel tradurre le immagini che gli si profilano in testa. Il narratorio legittima l'assoluta egemonia narrativa di chi racconta, senza peraltro metterla in discussione (come in alcuni frangenti capitava, ad esempio, con il commissario di polizia nella *Tempesta*). L'esistenza di un dialogo reale, per quanto sproporzionato, fornisce inoltre alla cornice del racconto uno spessore drammatico, e anzi eminentemente teatrale, che consente ancora una volta di tradurre il monologo del narratore in polifonia bachtiniana.

Più ancora che per questi tratti, però, la figura del destinatario risulta importante poiché giustifica e mette alla prova quella tensione a spiegare l'inspiegabile, a descrivere l'indescrivibile che a più riprese anima le riflessioni di Mario. La sua reazione muta, infatti, consente idealmente al narratore di misurare l'efficacia delle parole impiegate, l'effetto che riescono a ottenere. E tutto ciò appare con evidenza in una delle sequenze finali, quando Mario cerca di spiegare cosa renda il Light Night la discoteca migliore che ci sia.

Una discoteca come questa, illuminata come questa, lo dico e lo ripeto, io giuro che non ne ho mai trovata un'altra.

³⁷ G. Turchetta, *“Io quelli che sbadigliano li ammazzerei”*, cit., p. 40.

Light Night, lo dice il nome.
Se riesci per un momento a guardare in alto...
La vedi la cupola? [ECC 285]

Mario pretende da chi lo sta ascoltando uno sforzo di visualizzazione nel quale resta sottinteso tutto il potere immaginifico delle parole, ma anche il loro limite nel precisare questa visione.

Più forte del sole, giuro, molto più forte. Per dire, dopo un po' arrivi al punto che ti sembra che venga fuori addirittura dai tuoi occhi, questa luce. Dove tu guardi, lì sta' sicuro che la luce arriva.

[...]

Non è mica uno scherzo, sai, non è mica una macchinetta per abbronzare. Va preso sul serio. Perché questa luce è anche... Una luce... [ECC 285]

La funzione di contrappunto e le responsabilità del narratario cominciano dove la capacità di Mario di elaborare esempi, similitudini, metafore e, più in generale, immagini – capacità che altrove si è rivelata un elemento strutturale del suo linguaggio e del suo “punto di vista”³⁸ – mostra i limiti di una difficoltosa focalizzazione. «Non so, mi viene “diabolica”, ecco. Ma capisci in che senso lo dico? Cioè, se lo hai capito tu, bene, perché io non lo capisco» [ECC 285].

Mario ammette la propria incapacità di andare oltre, confermata peraltro da un ultimo tentativo – «Ma voglio provarci ancora...» – a sua volta fallito: «No, di più non ce la faccio» [ECC 286]. La ricchezza e la complessità, che all'inizio del romanzo lo avevano spinto a pronunciare dichiarazioni d'amore verso questo mondo «pieno raso di cose» [ECC 18] spronandolo a sogni di un ideale possesso “universale” – «sarebbe bello contare tutto. Contare, dico proprio contare: una cosa, un numero. Sarebbe bello, probabilmente. A esserne capaci...» [ECC 17] –, si trasformano alla fine in inaggirabili vincoli per la parola, che fanno riapparire analoghi spettri che minacciavano la protagonista della *Deposizione*: «Un Olimpo pieno raso, uno stadio di centomila cose

³⁸ E proprio sull'esuberanza figurale di Mario varrebbe la pena soffermarsi, passando in rassegna le tipologie e le modalità di costruzione delle immagini comparative e delle metafore, attraverso cui egli costruisce e dà senso al proprio mondo.

onnipotenti... E io in mezzo. Senza nessun potere, io, povera disgraziata... io, lì, a esibirmi... in lotta con me stessa...» [DEP 15].

Addirittura, la frustrazione prodotta da questo sforzo fallimentare risulta capace di smorzare il vitalismo di Mario, di esaurirne l'energia, al punto che, a seguito anche dello shock procurato dalla visione dello «zietto» diabolico, Mario “impone” la conclusione del romanzo per sopraggiunta stanchezza: «Io che sbadiglio, figurati – io che la gente che sbadiglia la odio, io che sono riuscito a star sveglio come un grillo anche tre, dico tre notti di fila!» [ECC 322]. L'apoteosi del patetico e la dimostrazione dell'impossibilità di «dire qualcosa di definitivo, o quanto meno produrre parole che possano arrivare a toccare il nocciolo della verità»³⁹ stremano Mario più di qualsiasi baldoria notturna: ed è a questo punto che la conclusione può calare, abbandonando tutto alle potenzialità insieme esaustive e approssimative di una sola parola: «eccetera».

«Enigmatica paroletta»⁴⁰, parola «liberatoria e dimissionaria» che interviene «quando il pensiero si ingorga»⁴¹, l'intercalare “eccetera” occupa una posizione centrale nel romanzo, in quanto titolo e «impianto formulaico»⁴², impiegato con abbondanza tanto dal narratore, quanto dall'“altra” narratrice, Donna del mare («Hai notato che io e la Donna del Mare ogni tanto diciamo “eccetera”?») [ECC 59]). A definirne l'importanza è, come al solito, direttamente Mario.

Del resto non è brutta, come parola, se ci pensi. Vuol dire che sei abbastanza modesto da ammettere che ce la fai solo fino a un certo punto ma anche abbastanza sveglio da capire che il mondo è un bel po' più grande di te, da capire insomma che devono esserci almeno un altro paio di Americhe più tre o quattro Cine. Bellissime, dietro l'angolo [ECC 60].

Fedele al bisogno di inserire richiami metatestuali e spie didascaliche nelle proprie trame, anche in *Eccetera* Tadini propone, sotto mentite spoglie, una sorta di dichiarazione di poetica, il cui riflesso si estende più ancora che sulla vicenda romanzesca, sulle sue premesse teoriche ed estetiche. L'“eccetera” infatti giunge a

³⁹ *Ivi*, p. 62.

⁴⁰ F. Marcoaldi, *Nello zoo notturno di Tadini*, cit.

⁴¹ L. Mondo, *Al termine della notte*, Tadini ci lascia un *eccetera*, cit.

⁴² G. Turchetta, “*Io quelli che sbadigliano li ammazzerei*”, cit., p. 62.

fornire una formula problematicamente risolutiva all'annosa relazione tra "le parole e le cose".

Con questo «titolo antifrasticamente conclusivo»⁴³ Emilio Tadini suggella l'ultimo capitolo della propria opera romanzesca e celebra, contemporaneamente, l'inesauribilità ineffabile del mondo. Come ha osservato Marcello Ferrario, infatti, nel termine "eccetera" «desiderio di conoscere e consapevolezza dell'irriducibile alterità del mondo fanno tutt'uno»⁴⁴. A livello sintattico, l'avverbio rileva alcune delle funzioni che sono dei puntini di sospensione, nei precedenti romanzi tadiniani come anche in questo. Oltre a rafforzare l'effetto di «parlato-scritto» proprio della lingua di questi personaggi, l'"eccetera" interviene a raccogliere e riassumere tutto ciò che non può essere integrato in una descrizione o in un elenco, sia perché superfluo (già noto oppure inutile), sia, e soprattutto, perché in eccedenza rispetto alle capacità memorative o elaborative del discorso umano. Tuttavia, come non è difficile notare, la difficoltà verbale, sintattica, veicola una più rilevante difficoltà concettuale. La stessa che Tadini fin dagli esordi ha posto al centro della sua poetica.

Come ha osservato Renato Barilli,

Pronunciamo questa rapida formuletta quando siamo incalzati dal premere di eventi che comprendiamo di non poter controllare: abbiamo cominciato con un timido elenco, che però si è andato allargando a dismisura, inducendoci a concludere di fretta, appunto con quella parola, sospesa tra chiusura e apertura⁴⁵.

Come sembrano suggerire le parole di Barilli, in questa parola, sospesa e ambigua, si intrecciano istanze che sono solo apparentemente opposte e che invece tutta l'opera poetica di Tadini ha tentato di conciliare: da una parte c'è la dichiarazione d'impotenza di fronte alla proliferante ricchezza di una realtà che il discorso non riesce a contenere (sul piano diacronico, della memoria, com'era stato in *Le armi l'amore*, e sul piano sincronico dell'estensione orizzontale, come in *Eccetera*), dall'altra la dichiarazione

⁴³ Con questa formula Ermanno Paccagnini ha definito il titolo di un racconto, *Ciao, eccetera*, incluso da Oreste del Buono nella raccolta *Facile da usare* (1962). Lì, l'avverbio eccetera occupa il posto del, e riassume il, «regno dello squallido vuoto», fatto di retropensieri, di detti e non detti, di gesti impliciti ed espliciti, di rimpianti e di rimozioni che compongono la trama di una separazione (sancita proprio da un semplice "ciao"); cfr. E. Paccagnini, *La sintassi del disagio*, in O. del Buono, *Facile da usare*, ISBN, Milano 2009, p. 114.

⁴⁴ M. Ferrario, «*Il commissario Catullo*, cit., pp. 88.

⁴⁵ R. Barilli, *Quelle tele piene di poveri cristi*, in «l'Unità», 18 novembre 2002.

d'amore per la bellezza insita in questa proliferante ricchezza. Una dichiarazione che viene resa proprio attraverso questa parola che mostra di non ignorare quanto non riesce a trovare spazio nel discorso, e, allo stesso tempo, di volerlo almeno alludere.

Nata all'insegna dell'ostinazione raziocinante di Pisacane, eroe frustrato dall'impossibilità di elaborare sistemi di previsione e recensione della realtà concreta, l'opera romanzesca di Emilio Tadini si chiude, quasi in contrappunto, su un personaggio caratterizzato al contrario da un entusiasmo ingenuo e spontaneo, da una «forsennata vitalità»⁴⁶ sprovvista di qualsiasi precauzione di fronte alla complessità del mondo. Eppure, proprio la propensione estatica di Mario si rivela in definitiva la più adatta a chiudere un percorso nato per sperimentare le possibilità del “dire” rispetto alla variabilità dell’“essere” e contraddistinto dalla constatazione dell'impossibilità di qualsiasi chiusura. «L'uomo muore perché non sa ricollegare la fine con l'inizio»⁴⁷, aveva detto Tadini. Ed ecco che allora, prima di morire, egli elabora l'unica formula capace di prendere il posto di quell'impossibile fine, conservando al progetto la sua coerenza: un “eccetera” che, anche in sua assenza, lascia una porta aperta sul mondo.

1.3. Mario e i giovani

Nell'opera di Tadini, il giovane Mario è l'ultimo di una lunga serie di personaggi parlanti, tutti risolti nella propria voce. Personaggi come Sibilla, Prospero o il critico d'arte, che vivono e recitano – che vivono recitando – una storia alla quale affidano il compito di detenere il senso delle loro vite. Anche Mario, d'altra parte, recita: «adesso devo andare a truccarmi» [ECC 7] dice, in chiusura del secondo capitolo, prima che inizi la vera e propria narrazione. Forse dà seguito all'azione di quel *Profeta al trucco* a cui Tadini ha dedicato un monologo che si svolge tutto nella preparazione dell'entrata in scena. Mario, però, mette in scena un racconto che, come negli altri romanzi, ne contiene degli altri, secondo il modulo più volte evocato delle *Mille e una notte*.

Mario è un personaggio tutta voce, a cui si associa però un carattere assente nei suoi predecessori, cioè la giovane età, che lo avvicina piuttosto a personaggi di altre latitudini, come il Boccalone di Enrico Palandri, chiamato così «per via della bocca larga da cui perd[e] in continuazione frasi e cose del genere»⁴⁸. E a Boccalone lo

⁴⁶ G. Turchetta, “Io quelli che sbadigliano li ammazzerei”, cit., p. 24.

⁴⁷ T. Trini, *Se la pittura vede*, cit.

⁴⁸ E. Palandri, *Boccalone: storia vera piena di bugie*, L'erba voglio, Milano 1979, p. 142.

accomuna anche il marcato giovanilismo del pensiero e della parola, l'impianto figurale del dire e del ragionare, il rifiuto di ciò che è norma e convenzione: tratti tipici di ragazzi non ancora segnati dalle sconfitte e dalle difficoltà della vita adulta, e per questo generosamente riversati in un'onnivora, egoistica volontà di scoprire e possedere. «Personaggio emblematico per idiozia, tenerezza, cinismo, eroe patetico dei nostri giorni»⁴⁹, come lo descrive Marco Belpoliti, Mario è «una miscela esplosiva di problematicità e sbrigatività, di tensione comunicativa e solipsismo, allegria e tetraggine, bisogno di giustizia e spudorata parzialità, umanità e strafottenza»⁵⁰, contraddittorio come è giusto che sia un adolescente. Proprio per questo risulta ancora più interessante e complessa la sua natura di ultimo alter ego dell'autore.

Con Mario, infatti, Emilio Tadini ha dovuto elaborare un duplice processo di immedesimazione e distanziamento⁵¹, che rende il personaggio a un tempo portavoce e capro espiatorio delle istanze di chi scrive. Se a separarli non è solo una grande distanza generazionale, ad avvicinarli non è esclusivamente una portentosa curiosità per le «sempre nuove intensità percettive ed emotive»⁵² che offre il mondo. Se quest'ultimo è il tratto più evidente del loro comune sentire, a esso andranno associati altri caratteri instillati attentamente da Tadini nella personalità del suo «portavoce narrativo».

In primo luogo, vi è una forte insofferenza verso le retoriche del sentimento su cui la nuova cultura massmediatica ha costruito la propria fortuna. L'occasione per la prima e più potente critica da parte di Mario è la trasmissione *Radionotte Notte*, su cui viene sintonizzata l'autoradio a un certo punto del viaggio: un classico programma di dediche musicali, diretto da un «digèi orrendo ma piuttosto abile» [ECC 74] e «frequentato» da ragazzi e ragazze che, prima di chiamare la canzone desiderata, spiegano le ragioni della propria dedica e così mettono in comune le proprie questioni private. Da qui Mario sbriglia la sua più caratteristica vena, quella dell'invettiva, scagliandosi innanzitutto contro questo irrefrenabile impulso a «farsi sentire da tutti», che spinge i suoi coetanei a raccontare in pubblico i propri problemi, nella presunzione di poter interessare tutti e così trovare la soluzione a quei problemi. A loro Mario rimprovera un difetto di convinzione e fiducia, che li porta a cercare nella radio una compensazione a quella vita

⁴⁹ M. Belpoliti, *Ragazzi invisibili*, in «L'Espresso», 21 novembre 2002, p. 183.

⁵⁰ G. Turchetta, «Io quelli che sbadigliano li ammazzerei», cit., p. 17.

⁵¹ Su questo duplice rapporto, affrontato a diverse latitudini, verte una parte importante del già citato articolo di Ferrario, «Il commissario Catullo», cit.

⁵² G. Turchetta, «Io quelli che sbadigliano li ammazzerei», cit., p. 24.

che si svolge al di là e al di qua delle onde elettromagnetiche su cui corre il segnale: «Soltanto lì possono farsi sentire. E sentirsi, soprattutto sentirsi. In quel deserto lì, pieno raso di granelli di sabbia che parlano ognuno per conto suo» [ECC 79].

Più ancora delle intenzioni che spingono questi ragazzi a chiamare programmi come *Radionotte Notte* o *Telefona, amico!*, però, a scatenare il risentimento di Mario, è il gergo comune di questa comunicazione, registrato irreversibilmente su due binari: quello di «tutte le porcate possibili e immaginabili» [ECC 87], di cui viene data un'articolata rassegna nel capitolo *Numeri, primo*, e quello, più deleterio, del commovente, di quel patetico di cui lo «zietto» nel finale celebrerà il trionfo. Sono le retoriche consolatorie e sentimentali a scatenare le tirate verbalmente più violente: «Tremendi, in genere. Da collegargli il telefono ai fili dell'alta tensione. Bisogna che chieda a un tecnico» [ECC 81], «Una commozione da tagliare col coltello. / Possibilmente alla gola...» [ECC 89]. Come il suo autore, Mario rifugge il sentimentalismo gratuito – «Forse dovrei mettermi a cercare in fondo alle tasche. Sai, una briciola o due di sentimento...» [ECC 36] –, che ribalta in un cinismo spietato (e ostentato in maniera sospetta) che gli serve per mettere alla giusta distanza le formule discorsive attraverso cui generalmente la gente riconduce gli eventi traumatici della vita privata entro i rassicuranti confini del senso comune.

E, paradossalmente, proprio sul precario confine tra buon senso e senso comune si sviluppa anche la contraddittoria personalità di Mario. Da un lato, infatti egli non perde occasione per dar mostra di una spiazzante disinvoltura morale, ricorrendo al sarcasmo e all'ironia anche per toccare drammi privati – «avere una “zietta anoressica” deve farli sentire importanti» [ECC 71] – o crimini deprecabili – «perché il padano a lui piace l'esotico e non per niente appena può vola alle Maldive, o in Birmania, a farsi un paio di bambine, perché sembra un po' gnucco, il nostro eroe, e invece ce l'ha eccome, lui, il gusto del piccante» [ECC 106]. Dall'altro lato, questa stessa spavalderia, che appartiene più alle parole che ai modi, tradisce molto spesso un attaccamento alla morale più tradizionale che fa di Mario un inatteso campione di conformismo. Ed è questo carattere, più e prima ancora che l'appartenenza all'universo giovanile, ad allontanare il personaggio dal suo autore. Tadini imbriglia Mario nella rete di un sistema di valori medi e condivisi del quale, pur riuscendo a evitare le secche retoriche, non riesce a sbarazzarsi completamente. Per quanto non mostri scrupoli nell'“usare” *Filo di Voce*,

godendo dei suoi servizi sessuali ma ripudiandola in ogni altra circostanza, e per quanto, nel momento in cui Donna del Mare entra in coma, non si dia da fare – come vorrebbe il buon senso – per “salvarla”, in più di una circostanza il comportamento di Mario mostra le spie di un forte attaccamento alla morale comune.

Basti pensare all'*incipit* del romanzo, il capitolo *Genealogia*, con il posto d'onore riservato ai genitori, pur tuttavia denigrati. Il romanzo si apre infatti sulla frase «Io ho avuto un padre giovane» [ECC 3] che, mettendo in luce fin da subito la connotazione giovanile, e anzi giovanilistica del racconto, tuttavia non manca di omaggiare la discutibile figura paterna, già capace di farsi interprete di quello stesso *milieu* decenni prima. Contro ogni pretesa di indipendenza, di adulta autonomia rispetto ai problemi della vita quotidiana, Mario avverte così come urgenza primaria la dichiarazione delle proprie origini familiari.

In maniera analogamente contrastante con la presunta spudoratezza che dovrebbe connotare il “diario di bordo” di un diciottenne alla ricerca dello sballo notturno, Mario rivela dei rigidi freni inibitori di fronte a due capisaldi di questa controcultura giovanile di fine millennio: il libertinaggio sessuale a pagamento – «Ma un po' anche perché mi bloccano, le puttane, va' a sapere perché» [ECC 110] – e la droga – «Guarda, io, mai una volta in vita mia ma proprio mai mi è neanche passato per l'anticamera del cervello di drogarmi sul pesante perché primo ho paura» [ECC 121]. Mario cerca di “vendersi” come un purista del divertimento notturno: amante della musica, appassionato di discoteche, di cui sa riconoscere pregi e difetti strutturali, sembra rifuggire tutte quelle attività collaterali – la droga, ma anche l'alcool, ben poco citato – che potrebbero interferire con un godimento pieno dell'esperienza.

Per Mario, il sesso è una costante, del linguaggio, intessuto di figure e metafore a sfondo erotico, ma anche della pratica, con il racconto di vecchie avventure – «Mi ricordo una ragazza... faceva la restauratrice...» [ECC 159]: eppure, anche nel rapporto con le ragazze, qualcosa sembra sempre impedire lo sfruttamento spudorato dei corpi e delle esperienze. Al di là del disagio al pensiero di accompagnarsi a una prostituta, la virilità gonfia delle sue dichiarazioni rivela più di una volta le crepe di una sensibilità che al contrario appare per certi versi addirittura romantica. Una involontaria sincerità interviene così a smascherare la recita machista: «Perché non mi vengono in mente tutte le ragazze che ho piantato io, tutte quelle che quando gliel'ho detto si sono messe a

piangersi sulle scarpe?» [ECC 236]. Il colmo di una simile attitudine viene raggiunto poi nella situazione in cui maggiormente Mario si impegna a dimostrare la propria superiorità, ovvero nel rapporto con Filo di Voce, la cui unica funzione attiva nella storia del viaggio notturno sembra essere quella di soddisfare di tanto in tanto la libido del narratore. Per quanto brutta («È che è scialba, povera ragazza, scialba, scialba» [ECC 34]), disprezzata («Mi miagola, ‘sta disgraziata, mi squittisce» [ECC 66]), rifiutata («Cazzo, come faccio, a liberarmene, di questa?» [ECC 158]), Mario non riesce mai a usare parole definitive con lei, affidando il proprio distacco a gesti ambigui, mai convincenti. Non sorprende del tutto, così, che nel finale, egli riveli una sorprendente disponibilità a “salvarla”, a portarla con sé: «Dopo tutto potrei anche tirarmela dietro, povera Filo di Voce, domani mattina, prima di battermela – potrei darle un passaggio» [ECC 319].

Per quanti tentativi di mostrarsi disinibito e cinico faccia, allora, Mario finisce sempre per mostrare la propria natura di ragazzo buono e responsabile, onesto e lucido, legato a un senso di giustizia etica e sentimentale al quale raramente riesce ad abdicare (come nei confronti di Toro Seduto, che manifesta tuttavia un’esplicita ostilità nei suoi confronti, legittimando quindi la rivalsa).

La tensione continua tra i comportamenti del personaggio e i codici delle convenzioni morali fa di Mario un personaggio complesso, ricco di sfaccettature e contraddizioni. Il suo doppio profilo lo rende adatto a proporsi come rappresentante “esemplare” della sua generazione, con cui condivide l’insofferenza alla norma e il gusto per l’eccesso (in tutte le sue accezioni), ma, al tempo stesso, anche come un perfetto anticorpo narrativo di quel mondo e del suo tempo, occhio capace di distinguerne le contraddizioni, le false pretese e i rifugi consolatori. Quando, un decennio prima, gli “scrittori cannibali” avevano fatto irruzione nel mondo letterario italiano, sconvolgendolo con la rappresentazione di un male immotivato, di un’irresponsabile e gioiosa infrazione delle norme, Daniele Brolli aveva dichiarato che «di fronte a loro il moralista pontifica a vuoto; di fronte a loro inevitabilmente si svela l’ipocrisia dei suoi criteri di giudizio»⁵³.

Per i ragazzi di *Eccetera* le cose appaiono diverse: il moralismo persiste, anche se

⁵³ D. Brolli, *Prefazione a Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Einaudi, Torino 1996, p. v. Diversamente la pensa Filippo La Porta che per i “cannibali” parla, al contrario, di «ipermoralismo», di assenza di conflitto reale e di orrore inesistente; cfr. Id., F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 264.

camuffato in una *bohème underground*, che dà mostra di curarsi poco di ciò che è giusto o ingiusto, di ciò che è legittimo o illegittimo, rivendicando al proprio arbitrio la libertà di decidere senza vincoli di sorta. In questo modo, come ha ben intuito Giovanna Rosa,

spetta all'amico lettore, chiamato non a «credere» ma solo a «dare retta per un po'» [ECC 7], il compito di decifrare i confini fra buon senso e senso comune, follia e stupidità, stranezza e normalità (ma strani sono tutti e quindi l'eccentricità di massa è norma), di calibrare il dosaggio ambiguo di tragico e patetico⁵⁴.

Mario si pone all'incrocio di istanze contrarie, e con lui Tadini trova una sonda capace di rappresentare quel mondo lontano e affascinante che è l'universo dei giovani.

Contro qualsiasi ripiegamento nostalgico e antimoderno, Tadini appaga la sua fame di storie e di linguaggi proiettandosi sempre più in avanti, andando cioè a esplorare quel microcosmo dalle convenzioni proprie che è l'universo giovanile. Lo sguardo duplice e ambiguo della voce narrante gli offre la prospettiva migliore per non orientare il proprio discorso né in direzione di una nichilistica stigmatizzazione della nuova civilizzazione, delle sue degenerazioni – morali, comportamentali e linguistiche (dal culto del divertimento alla desacralizzazione del sesso alla volgarità incorreggibile) –, né in direzione di un'incontrastata, fideistica accoglienza delle istanze nuove e iconoclaste. Proprio questa scelta per una posizione mobile, svincolata da qualsiasi petizione di principio fa sì che Tadini offra al lettore «un perfetto racconto degli anni Novanta, riuscendo là dove sembrano aver fallito promettenti trentenni occupati a raccontare storie di gruppo, puttane, padroncini del Nord-est, gang giovanili e cubiste»⁵⁵.

Niente di tutto questo manca in *Eccetera*, dove affiora in tutta la sua consistenza quel «comune patrimonio insieme percettivo e culturale»⁵⁶, evidente nei paragoni fra realtà e i riferimenti al mondo mediatizzato, a cui i giovani hanno tradizionalmente un accesso privilegiato. Eppure Tadini riesce a raccontare quello stesso mondo che è al centro di tanta “narrativa giovane” di quest'epoca, e che è diventato ormai rappresentativo di una

⁵⁴ G. Rosa, *I romanzi ben fatti. Le chiacchiere e l'attesa*, in *Tirature '04*, cit., p. 199.

⁵⁵ M. Belpoliti, *Ragazzi invisibili*, cit.

⁵⁶ G. Turchetta, “*Io quelli che sbadigliano li ammazzerei*”, cit., p. 48.

condizione di massa⁵⁷, senza scadere in rappresentazioni stereotipate o di maniera. A disinnescare costantemente il rischio del bozzetto è, forse, l'opzione per un protocollo antirealistico e antipatetico, che porta l'autore a spingere tutti i caratteri della rappresentazione ai limiti del credibile secondo un procedimento di iperbolizzazione che lo accomuna per qualche verso ai "cannibali"⁵⁸. Tadini, che non tradisce alcuno «smarrimento culturale e generazionale»⁵⁹, riesce a sfruttare i miti e i riti della cultura giovanile – sesso, droga, discoteche e cultura massmediatica, ma anche turbamenti e frustrazioni, bisogno di conferme e desiderio d'indipendenza –, senza però restarne irretito; rievoca l'immaginario dei giovani, la forza mitopoietica dei suoi *topoi*⁶⁰ per saggiarvi i suoi personali roveli poetici, come la natura di esperienza originaria propria del narrare o la consistenza linguistica della realtà.

Estraneo a qualsiasi intento parodico, *Eccetera* offre una rappresentazione originale e spiazzante, ma in tutto e per tutto verosimile, di un *milieu* che l'autore riconosce come particolarmente rappresentativo della condizione moderna. Non foss'altro che per la disponibilità a rielaborare e reinventare il linguaggio di cui dà costantemente dimostrazione. L'altro aspetto su cui si concentra la scrittura tadiniana è infatti quello stilistico: la lingua dei giovani si presenta infatti come un ulteriore e fecondo banco di prova per la sperimentazione linguistica dell'autore, che calibra così la sua consueta stilizzazione dell'oralità in direzione di un nuovo idioletto. È lo stesso Tadini, in un'intervista già citata, a rivelare questa sua peculiare attenzione nel leggere le opere degli autori più giovani: «Direi che mi interessa della narrativa giovane, della trasparenza della lingua»⁶¹. Quest'attenzione, tuttavia, si trova a fare i conti molto spesso con un'incapacità dei nuovi autori di raggiungere la suddetta trasparenza, ovvero

⁵⁷ Cfr. F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 12.

⁵⁸ Così Gianni Turchetta a proposito dei "cannibali": «Se l'intento di ridere e far ridere quando l'argomento potrebbe e dovrebbe far piangere costituisce un connotato forte, già l'exasperazione e l'iperbolizzazione basterebbero a far assumere al sesso e alla violenza connotati drasticamente antipatetici. La trasgressione formale e quella morale sono così solidali non solo nell'intento di scandalizzare, ma, che è un po' di più, anche di fare in qualche modo opposizione»; cfr. Id., *I cannibali non mordono più*, in *Tirature '05. Giovani scrittori e personaggi giovani*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2005, p. 12.

⁵⁹ B. Pischetta, *I luoghi di ritrovo: via dal bar, tutti in discoteca*, in *Tirature '01. L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2001, p. 37.

⁶⁰ Elisabetta Mondello ha parlato dell'«universo dei *media* e nuovi *media*, creatore di una mitopoiesi radicata stabilmente nell'immaginario collettivo»; cfr. Id., *La giovane narrativa degli anni Novanta*, cit., p. 14.

⁶¹ Cfr. Emilio Tadini, *La mia casa, la mia vita*, cit., p. 76.

con la scarsa consapevolezza di quello che significhi cercare di ottenere nella scrittura la vitalità della lingua parlata:

Mi sembra che ci sia, forse più che negli anni passati un certo numero di giovani scrittori che fanno un lavoro interessante. Il problema è che non ci si rende conto di come la ricostruzione del “parlato”, dell’immediatezza della lingua, esiga un lavoro molto superiore rispetto a quello di chi accetta certi impianti canonici della retorica⁶².

Alla luce di una dichiarazione simile, allora, *Eccetera* assume i connotati di romanzo scritto dal vecchio autore (anche) per fare vedere alle nuove leve di scrittori quali siano le sfide da affrontare e gli impegni da assolvere quando si voglia dare una rappresentazione veridica, per quanto appositamente estremizzata, del parlato giovanile (ma anche di qualsiasi altra forma di espressione della lingua orale)⁶³.

A conferma di ciò si potrebbe osservare che, in questa prospettiva, anche Emilio Tadini rientrerebbe nel novero degli «scrittori giovanili» per come è stato definito da Massimo Arcangeli; anche Tadini infatti appartiene alla schiera di «quegli scrittori (non necessariamente giovani sotto il profilo anagrafico) che a partire dagli anni cinquanta, e sia pure con esiti non sempre felici, abbiano approfittato della rappresentazione di ambienti giovanili per riprodurre forme espressive provocatorie o “antigrammaticali”»⁶⁴. Con *Eccetera* Tadini s’immette in una linea della narrativa italiana che, a partire dagli anni Settanta e prescindendo dall’età degli autori che vi si sono cimentati, ha affrontato la condizione giovanile in primo luogo – anche se non solamente – a partire dalla specola del linguaggio dei giovani, di quella «vocazione oralizzante»⁶⁵ foriera di ulteriori e fondamentali connotati tematico-espressivi.

Si tratta di una tradizione narrativa che trova i suoi rappresentanti in Enrico Palandri e Pier Vittorio Tondelli, in Aldo Busi e Rossana Campo, in Enrico Brizzi e Sandro Veronesi. Autori che hanno saputo dare spessore stilistico agli ambienti e ai temi di

⁶² V.M. Oreggia, *Tra pubblico e scena*, cit., p. 79.

⁶³ Una dimostrazione riuscita a tal punto da rendere possibile l’ipotesi di Giovanna Rosa, secondo la quale *Eccetera* avrebbe direttamente ispirato un romanzo di un’altra scrittrice “giovane” come *Discocaine. Viaggio nella notte di una cubista*, (Mondadori, Milano 2004), di Tatiana Carelli; cfr. G. Rosa, *L’eros delle ragazze cattive*, in *Tirature ’05*, cit., p. 23.

⁶⁴ M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 12.

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

volta in volta rappresentati, come la musica dei gruppi rock e lo sbandamento metropolitano, la regressione demenziale e l'accelerazione consumistica, la nuova *doxa* massmediatica e la fascinazione per il *trash* (diventato "competenza generazionale")⁶⁶, al punto da arrivare a rilanciare, attraverso la letteratura, «la sfida proveniente dalla produzione mitica massmediatica»⁶⁷. Con questi autori il linguaggio giovanile riceve una sostanziale codificazione, che porta in primo piano alcuni specifici accorgimenti lessicali, sintattici e retorici (e che permette a molti epigoni di rifarvisi). È sulle caratteristiche di questo "codice" che Tadini elabora la personalissima lingua di Mario e dei suoi compagni di viaggio.

Naturalmente, in *Eccetera* Tadini ricorre a uno stile estremamente gergale⁶⁸, dove abbondano le espressioni tipiche dell'uso più disinvolto come «stai fresca!» [ECC 71], «che barba!» [ECC 221] o l'immane «no?» a chiusura di frase (secondo una connotazione geografica d'area lombarda, come già nei romanzi precedenti). L'esclamazione e l'interrogazione retorica sono i modi prediletti di un'oralità condotta sempre al limite dell'exasperazione e modulata secondo una «fenomenologia dell'ingrandimento e dell'esagerazione»⁶⁹ che trova sbocco nel turpiloquio (ad esempio, con tutta la gamma degli usi del sintagma «del cazzo») e nel basso-corporeo (con una profusione di espressioni analoghe a «va a prenderselo nel culo in grande stile» [ECC 19]). Se i neologismi, vero e proprio tratto ricorrente nella prosa più espressionisticamente marcata degli anni Ottanta e Novanta, non sono molti, decisamente esteso è, invece, l'impiego dei termini alterati, tipici di un parlato disinvolto e propenso a un'appropriazione "violenta" del vocabolario (dalla «paroletta magica» [ECC 126] al locale «strapieno» [ECC 208], dal «fottutissimo frate Passionista» [ECC 226] ai «respironi» [ECC 259] di Donna del Mare).

Un altro tratto caratteristico consiste, in alternanza alle immagini originali che pure affollano il romanzo, nel frequente ricorso a formule idiomatiche («e via andare» [ECC 65] o «pensa te» [ECC 66] e «altro che» [ECC 127] in funzione esclamativa) e nell'impiego di «moduli che sono già stati adottati dalla colloquialità *standard*» (come

⁶⁶ Cfr. E. Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta*, cit., pp. 25-26.

⁶⁷ *Ivi*, p. 14.

⁶⁸ Per un campionario esaustivo, anche in termini di esemplificazione, dei caratteri del linguaggio messo a punto da Tadini in *Eccetera* si rimanda al già citato studio di Gianni Turchetta, "Io quelli che sbadigliano li ammazzerei", in particolare alle pp. 50-60.

⁶⁹ *Ivi*, p. 57.

«sta proprio tirando gli ultimi» [ECC 16])⁷⁰. Analoghe spie di un malcelato rapporto di scarsa confidenza con la lingua, nonostante i sopracitati tentativi di appropriazione, sono il ricorso costante alle grafie foniche, ora per rimarcare la specificità onomatopeica di alcune parole o espressioni con «gli allungamenti vocalici e le replicazioni sillabiche o subsillabiche»⁷¹ («rrragazzo» [ECC 75], «coosa?» [ECC 93], «bèla gioia» [ECC 108] o «Zì, zì, raggonda du!» [ECC 145]), ora invece per riprodurre alcune parole straniere a tutto vantaggio «dell'orecchio che “ascolta” la pagina scritta, anziché dell'occhio che ne scorre silenziosamente i caratteri»⁷² («digèi» [ECC 74], il già citato «Raivolteit» fino ad «Ai tris bai» [ECC 119], cioè l'inglese inventato delle canzoni). A questo proposito si osserverà che gli anglicismi, che non mancano, sono riprodotti secondo la grafia corretta quando la loro origine è nella cultura massmediatica, cinematografica, televisiva o musicale («Three, two, one, zero... Ignition!» [ECC 12]). In generale, tuttavia, rispetto ad altri autori contemporanei, il riuso di materiali della cultura di massa e del linguaggio dei media risulta molto moderato e canonico.

A livello sintattico, invece, si assiste al trionfo dell'anacoluto, espediente tipico di una verbosità fluente e inarrestabile, che si appoggia ora su una costruzione complessa dei periodi, ora invece su frasi semplici o elementari (con un ricorso spinto alle frasi nominali). «Io, una parola come “calmino”, mi fa impazzire di rabbia» [ECC 9], «questa discoteca ci vengono ormai soltanto le puttane» [ECC 95], o «quel cartone animato che ne parlavo un momento fa» [ECC 127]: infrazioni come queste, dice ancora Turchetta, intervengono a rappresentare «una sintassi in prima approssimazione scorretta, piena di concordanze non ortodosse: ma in realtà caratterizzata soprattutto da continui aggiustamenti in corsa, da cambi di progetto che intendono produrre l'impressione della dinamica del parlato»⁷³. Quella di Mario, in particolare, è una lingua che scorre come un flusso continuo e che si accorda a una musicalità ritmata (da cui il ricorso al climax, all'enumerazione e ad altre figure che accentuano la scansione della lettura) piuttosto che alla norma sintattico-grammaticale. Ed è in funzione di questa tensione ritmica che in diverse circostanze la pagina assume improvvisamente la conformazione di una poesia (o meglio, di un poemetto): la riga infatti si interrompe e il testo si compone in

⁷⁰ *Ivi*, p. 54.

⁷¹ M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 107.

⁷² *Ivi*, p. 105, che si riferisce a un analogo espediente adottato nella prosa di Rossana Campo.

⁷³ G. Turchetta, *“Io quelli che sbadigliano li ammazzerei”*, cit., p. 58.

una serie di versi. Recuperando ancora una volta la lezione dell'amato Céline, Tadini dà forma così a «un monologo fitto di ruminazioni e libere associazioni, che si valgono di una sintassi spezzata, di un uso sapiente degli a capo e della punteggiatura»⁷⁴. Le riprese da un “segmento” all'altro sono per lo più di tipo anaforico, così che la pagina finisce per assumere una cadenza litanica molto forte:

Ce n'è una fila, di banchi e bancarelle, subito dopo il parcheggio.
«Mangia naturale – Cibo Biologico», sai quei sacchetti pieni di cose striminzite, spaghetti sul pallido, carne finta, di soia, scavata a Pompei, carote appassite, magre, molli, meline con le croste, garantite con verme...
e «La Legnaia», con i giocattolini di legno e quegli affarini, quella specie di rotelline per farti i massaggi [...]
e la bancarella con mucchi di babbucce di cuoio e bluse marocchine ricamate e camice afgane nere, arancioni, viola [...]
e la bancarella con giubbotti di pelle, berrettini con visiera e T-shirt, che sulla T-shirt ti stampano sul momento la figura che vuoi [...]
e la bancarella con i bastoncini di incenso che bruciano a tutto vapore [...]
e lì, proprio attaccata, la bancarella dove fanno i panini, salame, prosciutto o wurstel [...]
e un traballante sopravvissuto ai famosi anni Sessanta, tutto vestito da berretto verde [...]
e la bancarella con i «Paralumi artistici», piena strapiena di paralumi artistici [...]
e persino la bancarella dell'antiquario, insomma delle robe vecchie [...]
e la bancarella dell'artigiano che scolpisce con la radica, con un mucchio di portacenere e soprattutto soprammobili [...]
Un casino fantastico, devo dire [ECC 208-210].

Per alcuni frangenti l'unità grafica del romanzo viene meno e lascia spazio a un andamento eslege, vero preludio alla fiaba. La scrittura infrange le norme sintattiche e si presta alle esigenze di una voce che, modellandosi secondo le curve sinuose della chiacchiera continua, accompagna e delinea a un tempo l'arabesco di un viaggio al termine della notte.

⁷⁴ L. Mondo, *Al termine della notte*, Tadini ci lascia un eccetera, cit.

1.4. Intermezzo sul viaggio

Eccetera si potrebbe definire, innanzitutto, come un romanzo di viaggio. Se, infatti, la meta ultima della brigata capeggiata da Toro Seduto è il *non plus ultra* delle discoteche e se anche questa ricerca è intervallata da tappe intermedie in discoteche che non sono altro che pallide approssimazioni di quel portento di musica e luci che è il Light Night, è innegabile che, in quanto spazi narrativi, le discoteche occupino solo uno spazio minore della narrazione⁷⁵. Sebbene alla discoteca tendano molti dei discorsi e dei desideri dei personaggi, e sebbene quindi rappresenti una presenza implicita costante lungo tutto il romanzo, non si può mancare di osservare che la gran parte del romanzo si svolge sostanzialmente a bordo di una macchina o lungo le tappe involontarie del viaggio. Il Light Night è l'esito conclusivo di un percorso narrativo ma anche di una sorta *bildung* del narratore, mentre gli spazi attraversati a bordo della macchina forniscono un paesaggio a questa progressiva formazione.

«E intanto pensi – intanto che le ruote girano, voglio dire, ti può anche capitare di pensare: “In quest’altro posto, verso dove sto andando, non può che essere un po’ meglio di questo schifo» [ECC 205]. Il viaggio costituisce il cronotopo dominante di questo romanzo, dove le storie raccontate a turno dai personaggi compensano i vuoti, le attese e i silenzi che naturalmente costellano il lungo percorso; a tali digressioni narrative si assommano, poi, gli imprevisti, le pause obbligate – queste sì, in misura maggiore rispetto a una qualsiasi norma ipotizzabile. Gli episodi della *Vita di un pony express* e la visita notturna allo zoo privato, con annesse aggressione e tromba d’aria; *Il sogno della discoteca in fiamme* raccontato da Filo di Voce e l’incontro con i due carabinieri – uno drogato e uno sano, che riporta ai ragazzi l’assurda avventura che li ha visti partecipare e involontariamente godere di un *party boat* clandestino; l’aneddoto di *Giovanni Pier Luigi da Palestrina* e l’assurda sosta nella villa dove si sta tenendo una festa e dove abita anche una vecchia che ha “inventato” una Madonna miracolosa (l’unica Madonna che ride). Questi e altri episodi rappresentano delle divagazioni rispetto al percorso lineare che dovrebbe condurre i protagonisti alla meta desiderata; ma, al tempo stesso, questi episodi costituiscono anche la spina dorsale del viaggio, ne definiscono il tono e il carattere. Alla linea retta si sostituisce l’arabesco, che unisce due

⁷⁵ Precisamente, alla discoteca di Viandrago sono dedicate 15 pagine (pp. 90-105), al *Raivolteit* altre 15 pagine (pp. 208-223) e al Light Night ben 52 pagine (pp. 276-328) per un totale di 82 pagine su 328, ovvero precisamente il 25% dell’intero romanzo.

punti sulla mappa attraverso una serie indefinita di soste e deviazioni, corrispondenti alle tappe accidentali o alle digressioni del racconto stesso.

Tanto eccentriche sono le tappe lungo cui progredisce il viaggio, quanto monotono e muto appare il paesaggio circostante. Con *Eccetera* Emilio Tadini esce finalmente dall'amata Milano, città caotica e decadente, per affrontare il paesaggio buio e silenzioso, a tratti evocativo, di una pianura che si estende fino alle coste basse della Romagna. La scelta, naturalmente, non è casuale. Come nota Pischedda, l'area emiliano-romagnola predomina, nella realtà oltre che nel romanzo contemporaneo, come «topica dell'intrattenimento»⁷⁶ di massa. Lo attestano romanzi diversi tra loro come *Fonderia Italghisa* di Giuseppe Caliceti o *Fluo: storie di giovani a Riccione* di Isabella Santacroce. Quest'area sopra-regionale, che unisce Lombardia ed Emilia nel nome di quella «Padania del cazzo» oggetto, a più riprese, degli strali di Mario, si configura come paesaggio sostanzialmente uniforme e in antitesi all'urbanizzazione massiccia della metropoli. Quanto la città notturna della *Tempesta* appariva piena di stimoli visivi, e non solo, al *flâneur* che avesse voluto prestare un poco di attenzione, tanto la pianura attraversata dalla “bagnarola” di Mario e compagni appare piatta e indistinguibile nelle sue evoluzioni paesistiche, tanto da suscitare il disprezzo del protagonista, che non vi ritrova quel mondo “pieno raso” che è il suo *habitat* naturale.

La scelta di un'ambientazione anti-urbana non rappresenta, da parte di Tadini, un tentativo di rinnegare la città o di condannarla come luogo di emarginazione o spaesamento (quale si potrebbe anche desumere dalla vicenda di Prospero). Tutt'altro. Nella pianura tadiniana si nascondono i peggiori incubi della modernità: il leghismo latente nell'aggressività di un padrone di casa che accoglie visitatori sconosciuti fucile alla mano, l'opportunismo smaliziato di una vecchia pronta a lanciarsi nel *business* del sacro, la corruttibilità scandalosa, ancorché maldestra, delle forze dell'ordine di fronte a ricchi malavitosi, l'universale dominio della legge del sesso e del denaro. Dai paesaggi apparentemente più placidi e incorrotti, come scrive Rosa, «emergono, illuminati di scorcio o schizzati con sottili sprezzature ironiche, gli orrori squallidi degli scenari urbani e suburbani»⁷⁷. Anche per questo, la penetrazione in un paesaggio anonimo e uniforme non fa che rinforzare nel narratore la convinzione, implicita ma evidente, che sia la città l'unico posto adatto alla sua esuberanza e alle sue esigenze. Addirittura, il

⁷⁶ B. Pischedda, *I luoghi di ritrovo*, cit., p. 38.

⁷⁷ G. Rosa, *I romanzi ben fatti*, cit., p. 198.

solo pensiero che i posti attraversati – campi coltivati, boschi, paesini isolati e accatastati attorno a una piccola piazza senza niente – possano essere abitati da qualcuno suscita in Mario una reazione mista di sdegno e perplessità: «A me, quando capita di stare al finestrino di un treno verso quell’ora di notte, e vedo quel genere di cose lì, mi viene sempre da pensare: “Ma come fanno, poveri disgraziati?”» [ECC 206].

La scelta di quest’area lombardo-emiliano-romagnola, inoltre, impone il confronto con chi l’aveva eletta a proprio *topos* prediletto: prima il Gianni Celati narratore placido e dolente di quella “riserva” che è la piana del Po⁷⁸; poi quel Pier Vittorio Tondelli che, da *Altri libertini* fino a *Camere separate* (1989), passando per *Rimini* (1985), aveva delineato un vero e proprio «atlante delle derive»⁷⁹, la mappa sentimentale di un’umanità in evoluzione, dalla *bohème* giovanilistica dei racconti d’esordio fino alla maturità tormentata dell’ultimo libro. In Tadini, però, le due facce dello spazio padano, che in Tondelli venivano tenute separate – la pianura, «terra nottambula e libertina»⁸⁰, e il «*borderless world*»⁸¹ della Romagna rivierasca – trovano convergenza proprio nel cronotopo del viaggio, che trasforma il mercato libero di Rivoltate o le luci “paradisiache” del Light Night nell’immane contrappunto al silenzio elegiaco dei borghi padani.

Infine, l’«anomia luttuosa»⁸² di questa campagna triste e anche piovosa non fa che accentuare ulteriormente l’eccentricità delle avventure che capitano alla giovane comitiva così come la creatività narrativa di ciascuno dei personaggi. Il paesaggio scuro e piatto che scorre dai finestrini della macchina rappresenta la scena perfetta per imporre, sulla compagine di “pari”, la propria individualità inimitabile, sia essa determinata dalla scaltrezza (Quinto) o dalla forza brutta (Toro Seduto), da un’intelligenza appassionata (Donna del Mare) o da una superiorità etico-intellettuale (Mario). E, a questo proposito, andrà osservato anche che non è un fatto casuale che il movimento del viaggio si accompagni all’altro cronotopo ricorrente della scrittura di Tadini, la notte. In *Eccetera* va in scena una riduzione contemporanea dell’epico e

⁷⁸ A titolo di esempio, per un confronto anche tematico con il romanzo di Tadini si potrebbe citare *Giovani umani in fuga*, racconto che chiude la raccolta *Narratori delle pianure* (Feltrinelli, Milano [1985] 2003, pp. 139-146) e che racconta la fuga disperata verso la foce del Po di un gruppo di giovani che trasportano un amico rimasto ucciso in una rissa in discoteca.

⁷⁹ G. Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un’Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002.

⁸⁰ *Ivi*, p. 91.

⁸¹ *Ivi*, p. 116.

⁸² B. Pischetta, *I luoghi di ritrovo*, cit., p. 38.

grottesco *Voyage céliniano*, dove i continenti diventano discoteche e i mari attraversati semplici rogge dove ripulire i vestiti lordati. Anche qui, come nello scrittore francese, lo spazio percorso dell'uomo diventa una metafora dei chilometri percorsi dalla voce ipertrofica, sproloquante, fluviale e inarrestabile», prima e principale manifestazione di un ego strabordante⁸³.

«Luogo per pensare – per immaginare, per raccontare – il mondo...» [166ET], così, in un quaderno di appunti preparatori, viene definita l'automobile. E tale appare la macchina su cui Mario e compagni attraversano la pianura per raggiungere il Light Night. All'interno di questa macchina si animano e prendono la parola, a turno, diversi individui, che rappresentano tanti punti d'interlocuzione interessati, come sempre nei romanzi di Tadini, a far prevalere la propria parola su quella altrui. Primo e più importante di questi punti è, naturalmente, Mario, il primo narratore. È lui a costituire – almeno dal punto di vista del lettore di *Eccetera* – il centro di gravità di questa piccola comunità di narratori; in lui si colloca quel «qui» cruciale in cui Tadini riconosceva il punto di convergenza delle percezioni e delle esperienze dell'uomo, chiamato a testimoniare di un mondo ridotto alla sola dimensione dello spazio.

Lo spazio è la dimensione da cui possiamo vedere.

Anche nel tempo, noi possiamo vedere. Spazializzandolo.

Il Qui è il luogo del “punto di vista”⁸⁴.

Mario è il punto di vista dominante della narrazione; dal suo «qui» si dipanano le rette che, incontrando altri «qui», cioè altri personaggi («Ogni Qui è un'isola in un mare di Altrove»)⁸⁵, originano nuove direttrici, corrispondenti a nuovi punti di vista, a nuove storie. Il tempo è stato spazializzato e il mondo appiattito sulla dimensione orizzontale. L'unico modo per darne una rappresentazione risulta allora un suo attraversamento e la macchina che percorre le strade della Pianura Padana consente questo movimento indispensabile: «Lo spazio attraversato dal viaggio come spazio, luogo del desiderio» [166ET]. Il moto vettoriale della macchina alimenta il desiderio che anima lo sguardo, la sete di conoscenza che innerva i diversi «qui» che osservano e raccontano. È per

⁸³ G. Turchetta, “*Io quelli che sbadigliano li ammazzerei*”, cit., p. 29.

⁸⁴ E. Tadini, *Qui*, in *Annali della Fondazione Europea del Disegno* (Fondation Adami), a cura di A. Valtolina, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 108.

⁸⁵ *Ivi*, p. 107.

questo che nel viaggio Tadini riconosce l'unica struttura possibile per dar corpo a una scrittura che insegue ancora un sogno di integralità.

1.5. Il senso della fiaba

Come si è già anticipato, il viaggio rappresenta anche il veicolo attraverso cui la narrazione di *Eccetera* si collega e apre alla dimensione della fiaba, definitivo approdo della riflessione poetica di Emilio Tadini. In questa prospettiva, però, non si tratta tanto di riconoscere, come pure ha fatto Alberto Casadei, in *Eccetera* una costruzione allegorica⁸⁶ che consenta di coniare la formula, invero ambigua, di «romanzo-fiaba»⁸⁷; quanto, piuttosto, di riconoscere nell'ultimo romanzo gli elementi – tematici o strutturali – che consentano di individuare una convergenza tra la produzione narrativa di Tadini e gli esiti della sua ricerca teorica, che si conclude sul breve testo intitolato proprio *La fiaba della pittura*⁸⁸. D'altra parte, come sempre accade nella sua opera, i sintomi di un tornante poetico sono ravvisabili contemporaneamente anche nella produzione pittorica, dove, in questi stessi anni, s'impone proprio un ciclo di dipinti intitolato alla *Fiaba* (**Fig. 14**).

Alla luce di queste considerazioni, allora, si può osservare che il cronotopo del viaggio, in quanto tema e linea strutturale di *Eccetera*, costituisce uno di quegli elementi che fungono da ponte tra la scrittura romanzesca e la forma della fiaba. Il viaggio, infatti, è un motivo archetipico di qualsiasi narrazione. «Metafora dell'abbandono di una condizione e di uno stato dell'essere»⁸⁹, come segnala Michele Rak, il viaggio può fornire un'immagine mobile e complessa alla morte, all'avventura, alla *bildung* di un personaggio. Mario e compagni affrontano gli imprevisti che costellano il loro viaggio come se fossero prove da superare lungo il cammino che conduce alla meta agognata; e se, alla fine del percorso, nulla è cambiato nel loro modo di affrontare il mondo e di guardare ai suoi codici di comportamento, senz'altro questi episodi servono a chi legge

⁸⁶ Alla coincidenza tra fiaba e narrazione allegorica riconduce d'altra parte la stessa definizione data al genere fiabesco da Michele Rak nel suo studio tematico e formale: «Il racconto fiabesco è un testo bifronte. Sulla prima faccia sono leggibili le vicende di re, principesse, orchi, fate, animali parlanti. Sulla seconda faccia è possibile raccontare, leggere e scrivere di altre persone e vicende che il narratore e il lettore siano disposti a introdurre a seconda della circostanza in cui il racconto viene messo in opera»; cfr. M. Rak, *Logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 4.

⁸⁷ A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 216.

⁸⁸ E. Tadini *La fiaba della pittura*, cit.

⁸⁹ M. Rak, *Logica della fiaba*, cit., p. 94.

per comprendere meglio il mondo complesso e comico di questi giovani d'inizio millennio.

Più ancora, però, il viaggio mette in contatto la struttura del romanzo e quella della fiaba poiché, come si è detto, esso costituisce la manifestazione concreta, adatta a una realtà appiattita sulla dimensione spaziale (proprio come accade nelle fiabe), di un altro tipo di moto, quello del desiderio, che è contemporaneamente desiderio di conoscere e di raccontare (ciò che si conosce o si è conosciuto). A questo livello la convergenza appare ancora più solida. Il viaggio è il luogo della conoscenza ed è anche l'itinerario di uno spirito narrativo divagante, eppure sempre attento a non spegnere la fiamma del racconto. *Eccetera* assume così i contorni di una *Mille e una notte* "on the road", dove la metafora odepórica diventa la funzione che consente di trasformare il racconto di sopravvivenza in racconto di conoscenza.

A questo, infatti, mira la fiaba in quanto forma originaria della narrazione. Come ha attentamente sottolineato Casadei, in questo primitivo genere narrativo Tadini riconosce «una forma di ricomposizione mitologica delle infinite possibilità del reale e insieme dell'immaginario»⁹⁰, laddove le formule «possibilità del reale» e «possibilità dell'immaginario» condensano tutto ciò che si somma lungo gli assi del passato e del presente, ciò che si è conosciuto (e che si può raccontare) e ciò che non si conosce ancora (e che si può ipotizzare o dedurre). Come ha dichiarato a Roberto Rizzente: «la fiaba è l'unica creazione mitica concessa all'uomo contemporaneo. È la coscienza della liberazione. La liberazione da ogni sistema metafisico, ideologico, filosofico»⁹¹.

Con queste parole Tadini intende mettere in rilievo le potenzialità visive – o visionarie – della fiaba: la fiaba, cioè, è l'unica forma narrativa di cui l'uomo dispone per «vedere» il mondo, prima e al di là di qualsiasi sistema di senso che possa predeterminarne la comprensione. Si tratta dell'annosa questione della verità e della sua precomprensione che assilla Tadini dai tempi dell'*epochè* fenomenologica e delle letture nietzschiane. L'obiettivo della ricerca estetica – pittorica o poetica poco importa – dovrebbe essere l'«occhio selvaggio», ovvero lo sguardo di grado zero capace di percepire le cose prima che qualunque filtro intellettuale intervenga a mediarne la conoscenza. In questo senso, la fiaba rappresenta il corrispondente narrativo dell'occhio selvaggio, cioè una forma di narrazione aurorale – proprio com'era per Walter Benjamin –, in grado di sintonizzarsi

⁹⁰ A. Casadei, *La distanza e il sistema*, cit., p. 211.

⁹¹ E. Tadini, Intervista di Roberto Rizzente, 8 maggio 2002, cit.

con l'essere e con la sua esperienza del mondo, prima di qualsiasi operazione di contestualizzazione e riconoscimento⁹². Questo è per Tadini «il senso della fiaba».

La considerazione della fiaba come narrazione di grado zero affiora chiaramente nella parole della già citata intervista di Elio Grazioli che, risalente al 1984, mette al riparo da qualsiasi sospetto di improvvisazione teorica e mostra, al contrario, l'originalità, ovvero l'estraneità alle teorizzazioni classiche sulla fiaba⁹³, e la lunga decantazione dell'idea a cui approda la riflessione poetica di Tadini:

in every fairy tale, there is the suspension of logic as the definitive outline of occurrence; the suspension of the links between cause and effect. [...] Using the same mechanisms as dreams – transfer and metonymy – the fairy tale makes us imagine the real, in the sense that it transforms it into images⁹⁴.

Da queste parole la fiaba emerge come “modo” privilegiato per operare la trasformazione della realtà in immagini, ovvero in espressioni estetiche che, svincolate dalla logica in quanto sistema massimo di precomprensione del reale, possano restituirlo nella maniera più pura e spontanea. Prima di qualsiasi definizione dei requisiti formali o delle combinazioni tematiche, la fiaba si contraddistingue per una specifica attitudine affabulatoria. La stessa attitudine che accomuna i personaggi di *Eccetera*, romanzo “ultra-contemporaneo” e che pure, con la sua insistenza sulla natura narrativa che assume il discorso di comprensione e descrizione del mondo, sembra proprio alludere a questo primitivo modo del racconto.

La questione del “meraviglioso”, della propensione al fantastico che avvicina la narrazione fiabesca e l'ispirazione tadiniana appare tutto sommato marginale in un tale contesto, nonostante l'importanza prioritaria che le è stata riconosciuta dalla critica⁹⁵.

⁹² «Probabilmente, in principio erano le fiabe» scrive Tadini nella già citata *Introduzione* a W. Scott, *Demoni e streghe*, cit., p. VII.

⁹³ Dalla *Morfologia della fiaba* (1928) di Vladimir Propp (Einaudi, Torino 1966), che ne fornisce una definizione per temi e funzioni, al già citato lavoro di Rak, che concentra l'osservazione sulla portata allegorica delle costanti tematiche.

⁹⁴ E. Grazioli, *Emilio Tadini, the Fairy Tale of Painting*, cit.

⁹⁵ Si pensi, ad esempio, a come Paolo Di Stefano riporta il discorso sulla fiaba a quella coppia anagrammatica che ricorre in tante delle ultime tele di Tadini: «Image-Magie, a significare che dall'immagine-parola si libera l'immaginazione fantastica»; cfr. Id., *Le magie di Tadini da Canova a Totò*, cit. Ma si pensi anche a quanto scrive Silvia Pegoraro a proposito della propensione fiabesca dell'ultimo Tadini: «Il mondo non scompare ma si apre infinitamente e indefinitamente, liberandosi dai vincoli della realtà. Questo mondo in-condizionato è il meraviglioso»; cfr. Id., *Emilio Tadini: per una poetica della fiaba*, in E. Tadini, *La fiaba della pittura*, cit.

Centrale, nella scelta della fiaba come modello narrativo ed ermeneutico, è piuttosto la sua capacità di ridurre e insieme aprire la parola significante. La fiaba è una forma narrativa breve nella quale, però, per via della forte carica allegorica ma anche di un innato potere allusivo, riesce a entrare anche tutto quel mondo che apparentemente resta fuori. Come diceva Paul Klee, la fiaba è il «bagliore estremo della coscienza sull'abisso dell'inconscio e dell'inconoscibile»⁹⁶. È in questo senso – e non tanto in quello di una via d'accesso a un'immaginazione “fantastica” – che dev'essere convocato il concetto di immaginario, in quanto luogo in cui si crea un «sapere sensibile. Un sapere che risponde al desiderio. E che, nello stesso tempo, lo suscita»⁹⁷.

La fiaba rivela una speciale capacità di attivare il mondo di immagini, concetti e figure che alberga nella mente di chi legge o di chi racconta, estendendo così, per via empatico-sensoriale, il mondo raccontato oltre i confini della narrazione esplicita.

Ogni narrazione – e certo anche la narrazione del mito e la narrazione della fiaba – conduce noi e il nostro desiderio a fare, letteralmente, una esperienza. Una esperienza che va dalla realtà all'immaginario e dall'immaginario alla realtà⁹⁸.

La fiaba apre il racconto al mondo, a un nuovo mondo, più grande e più ricco di quello contenuto nel senso letterale delle parole impiegate dalla narrazione. A partire dal «qui» di chi racconta, la fiaba si apre a quello che Tadini chiama «l'Altrove della narrazione», uno spazio ulteriore a cui rivolgere l'impegno dell'esperienza: «Come il mito, la fiaba è una pratica non di “evasione” – ma, al contrario, di invasione. / Mito e fiaba non ci distraggono dal mondo. Con il mondo ci impegnano, e strettamente»⁹⁹. Naturalmente, la fiaba non lavora per semplificare quel mondo che sempre, nella riflessione tadiniana, appare di una complessità irriducibile. Semplicemente, rispetto agli altri modi della narrazione, la fiaba supplisce alle carenze del racconto attraverso l'attivazione di un contatto sensibile.

⁹⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁹⁷ E. Tadini, *La fiaba della pittura*, cit., § 3. Poche righe prima, per definire la differenza tra l'immaginario e il simbolico, Tadini dimostra lo stretto vincolo che lega una simile concezione dell'immaginario alle nozioni centrali della filosofia fenomenologica di Husserl, che persiste come base concettuale di tutta la sua riflessione: «mentre nell'immaginario qualcosa “si presenta” nella luce della propria evidenza, nel simbolico qualcosa “si rappresenta”?».

⁹⁸ *Ivi*, § 2.

⁹⁹ *Ivi*, § 4.

La fiaba, in definitiva, non dà accesso a quell'assoluto che tutte le opere di Tadini hanno negato incontestabilmente. Il principio dell'«organicità del reale», posto al centro della riflessione fin dagli anni Sessanta, non trova qui un'espressione definitiva, perché non è per via denotativa e referenziale che la fiaba riesce a esprimere la complessità e la ricchezza del mondo. Al contrario, e diversamente da quanto hanno cercato di fare tutti gli eroi tadiniani, impegnati, da Pisacane a Prospero, nel tentativo di ridurre la realtà a uno schema chiuso, la fiaba aggira il problema della rispondenza diretta tra il nome e il suo significato: ed è questo il suo «segreto».

Forse si dà “qualcosa” (qualche “non so che”, come si dice) che si ribella al nome con una forza più sfrenata di quella che un cavallo selvaggio mette nel ribellarsi a chi tenta di cavalcarlo. (Quante cose e quante non-cose – quanti “assoluti”, quante sostanze, quante entità, e quanti fenomeni – ci hanno disarcionato! I filosofi, loro, è probabile che ne sappiano parecchio, in proposito. [...]).

Usando l'espressione “non so che” noi ci si riferisce a un “sapere” negato, impedito, difficile da raggiungere. Ma non può forse darsi che quel qualcosa che la nostra mente non sa, noi, oscuramente, la si sappia nella modalità dei nostri sensi?¹⁰⁰

È davanti a una simile ipotesi che le parole di Silvia Pegoraro acquistano un valore illuminante, perché rivelano il vero centro della proposta di Tadini:

solo quando il segno è privato del suo ruolo di segnale, esso rinasce come linguaggio: cessa di essere utilizzato come informazione tecnica, come meccanico passaggio da un significante a un significato, e diventa così trasmutazione-riscrittura di materiali dell'immaginario, di emozioni. Eppure crea una nuova idea di scrittura, che introduce un discorso nel non-discorso, un discorso per immagini¹⁰¹.

A questo allude Tadini quando parla di un «assoluto senza nome»¹⁰². La fiaba dà accesso a quella dimensione che tutte le altre modalità narrative sperimentate

¹⁰⁰ *Ivi*, § 7.

¹⁰¹ S. Pegoraro, *Emilio Tadini: per una poetica della fiaba*, cit..

¹⁰² E. Tadini, *La fiaba della pittura*, cit., § 7.

precedentemente hanno cercato di esprimere attraverso le parole, attraverso la pretesa di una corrispondenza stretta tra la coppia significante-significato da una parte e il referente reale dall'altra. Si tratta di una particolare manifestazione di quella «costante tensione a far agire le frasi come gesti, capaci di comprendere in sé non soltanto quello che dicono davvero, ma anche quel di più che sfugge loro, e che però, nonostante tutto, si sforzano di farci percepire, sia pure in maniera ancora troppo vaga»¹⁰³, su cui più di una volta ha insistito Gianni Turchetta. Parlando dell'omonimo ciclo di dipinti del 1996, Quintavalle ha scritto: «Sembra che Tadini abbia voluto, in questa ricerca, suggerire che la dimensione della fiaba è quella di un racconto essenziale, dove tutto il sistema complesso del racconto dei grandi dipinti, questo epos della simbologia per via di immagini, questa allegoria di tante opere dell'artista, viene come a ridursi, a concentrarsi»¹⁰⁴. Da un lato, la fiaba porta all'estremo le necessità di riduzione espressiva del mondo, dall'altro, in virtù della propria natura di narrazione sensibile, essa trascende completamente un simile limite, aprendo il racconto all'indefinito campo dell'immaginario.

Per questa strada si arriva così a intuire la stretta relazione che si instaura tra la fiaba ed *Eccetera*, in quanto romanzo che fa del proprio titolo la sua prima dichiarazione poetica. Infatti, la fiaba sta all'insieme delle forme narrative che cercano di realizzare una rappresentazione integrale della realtà come "eccetera", a livello di catena significante, sta a tutte quelle parole che si intrecciano nella speranza vana di riuscire a verbalizzare la complessità del mondo, o quantomeno di sopperire alla natura "straniera" del verbo: «Uno dice: "Sento male". Ma l'altro non sente il male, sente soltanto la parola "male"», come ricordava la protagonista della *Deposizione* [DEP 47]. "Fiaba" ed "eccetera", due concetti accomunati dalla capacità di trascendere e così risolvere, per via allusiva, implicita, l'annoso problema della corrispondenza tra le parole e le cose. Speranze laiche, espressioni di quel lume della ragione che compare immancabile nelle ultime tele di Tadini – e anche sul naso della maschera nella copertina di *Eccetera* – e capaci, per questo, di riscattare l'uomo dagli inganni del mito e della religione.

Non è un caso, forse, che l'ultimo romanzo di Tadini e il suo ultimo scritto teorico, si chiudano entrambi con un riferimento al sacro. In *Eccetera*, lo «zietto» che arringa la

¹⁰³ G. Turchetta, "Io quelli che sbadigliano li ammazzerei", cit., p. 63.

¹⁰⁴ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini pittore di storia*, cit., p. 23.

platea del Light Night incarna un diavolo “quotidiano”, manifestazione inversa di un senso del sacro che invece viene elaborato e interpretato nel *Post Scriptum* della *Fiaba della pittura*: «Forse, il Sacro non è che un velo che noi abbiamo alzato per nasconderci la vista del Niente. Forse, il terribile che promana dal Sacro dipende da qualche trasparenza, a tratti, di quel velo»¹⁰⁵. Riecheggiano in queste parole le considerazioni contenute nella *Distanza* a proposito del comico e del tragico, ma anche le riflessioni sul Nietzsche martellatore delle verità fittizie che l'uomo usa come schermo per difendersi dall'assenza di significati essenziali nella propria esperienza del mondo.

Nella soggezione che il giovane Mario e i suoi compagni provano ancora di fronte alle manifestazioni del diabolico – forse l'unica forma di sacro ancora ipotizzabile in un mondo che pretende di sconvolgere e ribaltare le gerarchie morali – è inscritto questo immedicabile bisogno di senso, che si accompagna all'altrettanto irriducibile sospetto che dietro quel senso si nasconda un'assenza, un “non so che” a cui non è possibile dare un nome. Ai nomi che Mario inventa per ribattezzare le persone che incontra, e così anche per metterle a distanza e “inquadrarle”, si contrappongono tutte quelle esperienze che invece sfuggono alle parole, e che lasciano dietro di sé uno spazio vuoto: «quello che mi fa rabbia è che mai una volta che riesca a ritrovare che cosa sia stata veramente qualcosa che però mi sembra di avere avuto» [ECC 175]. Il lungo percorso artistico ed estetico di Tadini trova il proprio esito nel raggiungimento della consapevolezza della natura enigmatica del sapere, della parzialità di qualunque approdo della conoscenza, dell'impossibilità di chiudere, se non attraverso una formula che lasci una porta aperta sul mondo che continua a cambiare. *Eccetera*, appunto.

Ultimo e più inesperto degli eroi tadiniani, Mario finisce così per incarnare, grazie alla sua sfacciata superficialità, il portavoce perfetto del proprio autore, che riconosce nella sua brutale spontaneità l'espressione giusta della consapevolezza necessaria ad affrontare quella «realità [che] s'incarica di sfuggire a ogni inquadramento definitivo»¹⁰⁶.

Adesso fammi un piacere, non venire a chiedermi che cosa vuol dire.

Non si può neanche pretendere di capire sempre tutto, sai.

Né io né te, possiamo pretenderlo, caro mio. Nessuno.

¹⁰⁵ E. Tadini, *Post Scriptum*, in *La fiaba della pittura*, cit.

¹⁰⁶ A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, cit., p. 120.

E magari questo è il bello [*ECC* 328].

Piccola o piccolissima è la parte di realtà che le parole possono dire. Tutto il resto rimarrà a costituire l'oggetto di un gioco infinito, che a partire da quelle poche parole costruirà immagini e significati sempre diversi, orizzonti di un mondo in divenire, trame di una fiaba in continua riscrittura.

Appendice

Apparato iconografico

Figura 1

Paesaggio con figure, 1960

Tempera e inchiostri su tela su tavola, diametro 42 cm

©Fondazione Marconi



Figura 2

Saggio sul nazismo, 1960

Tempera e inchiostri su tela su tavola, 50x60 cm

©Fondazione Marconi



Figura 3

Le vacanze inquiete, 1965

Tempera e cera su tela, 65x81 cm

©Fondazione Marconi

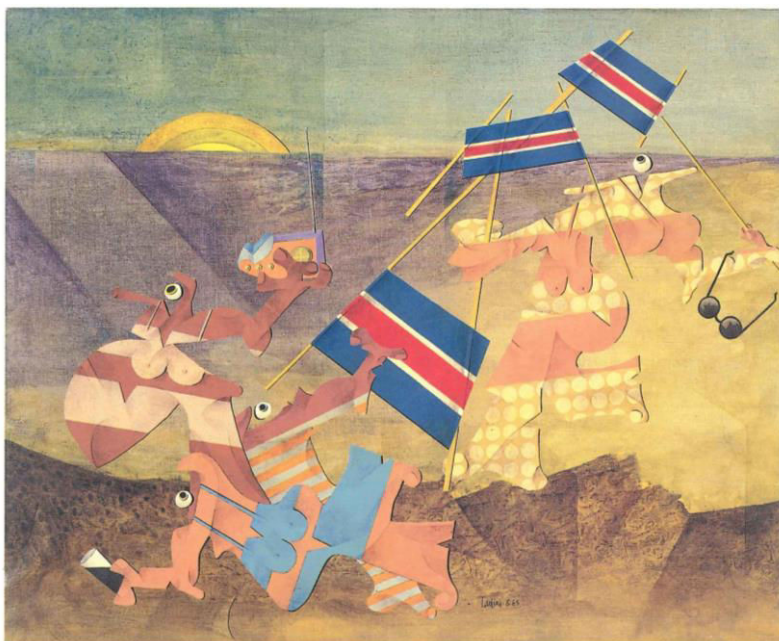


Figura 4

Vita di Voltaire, 1968

Acrilici su tela, 162x130 cm

©Fondazione Marconi



Figura 5

Vita di Voltaire - Voltaire a Ferney, 1967

Acrilici su tela, 162x130 cm

©Fondazione Marconi



Figura 6

Magasins Réunis, 1973

Acrilizi su tela, 195x130 cm

©Fondazione Marconi



Figura 7

Museo dell'uomo, 1975

Acrilici su tela, 130x195 cm

©Fondazione Marconi



Figura 8

Angelus novus, 1979

Acrilici su tela, 195x150 cm

©VAF-Stiftung, MART, Rovereto

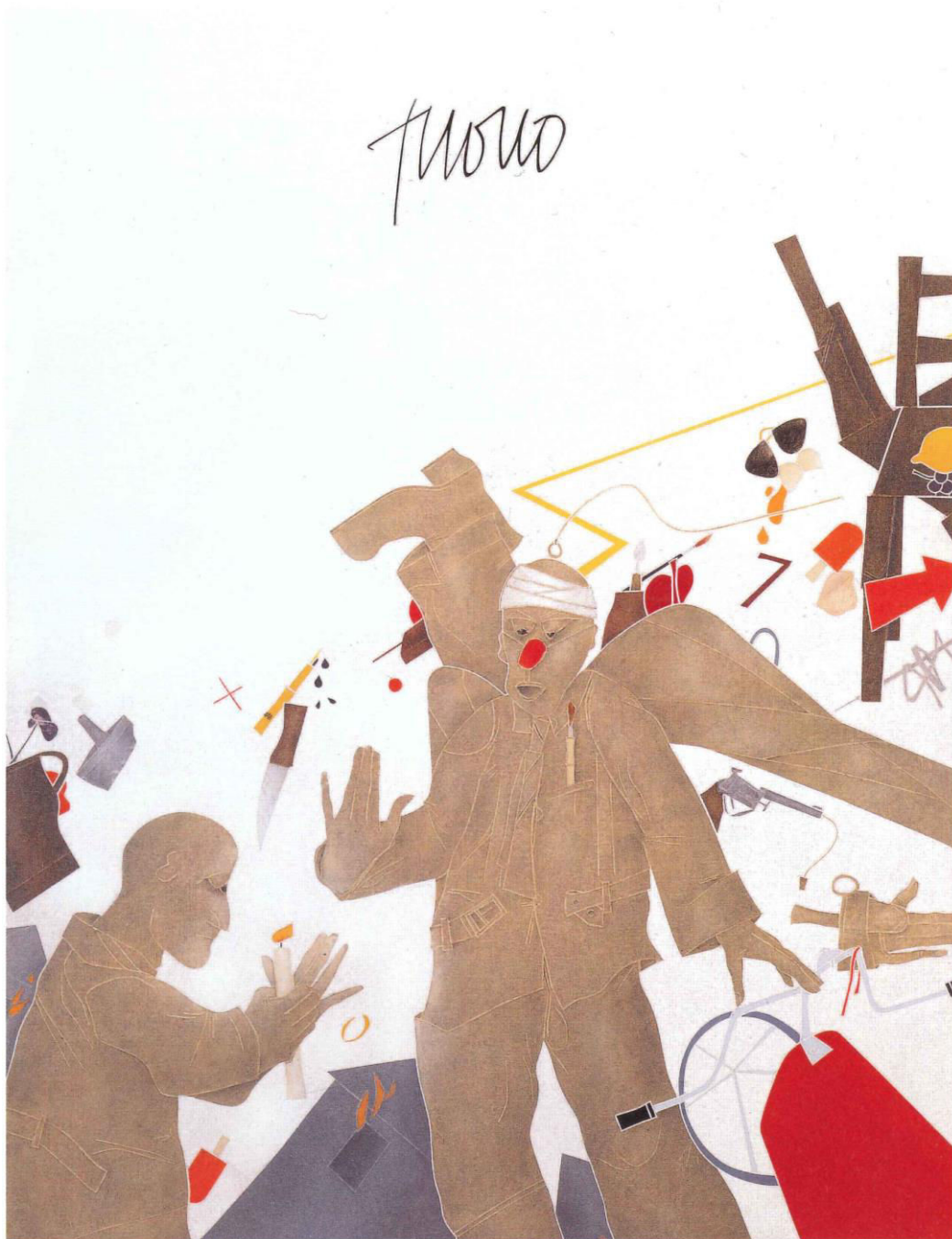


Figura 9

Disordine in corpo classico, 1982

Acrilici su tela, 200x150 cm

©Fondazione Marconi



Figura 10

Il pasto del Grande Metafisico, 1989

Acrilici su tela, trittico; 200x108, 200x90, 200x108 cm

©Fondazione Marconi



Figura 11

Profugo, 1988

Acrilici su tela, 150x200 cm

©Fondazione Marconi



Figura 12

Città italiana, 1990

Acrilici su tela, 114x146 cm

©Eredi Tadini



Figura 13

Oltremare, 1992

Acrilici su tela, diametro 200 cm

©Fondazione Marconi



Figura 14

Fiaba, 2000

Acrilici su tela, 150x200 cm

©Fondazione Marconi



Figura 15

Taccuino copertina marrone siglato 16V, p. 8
©Archivio casa Tadini

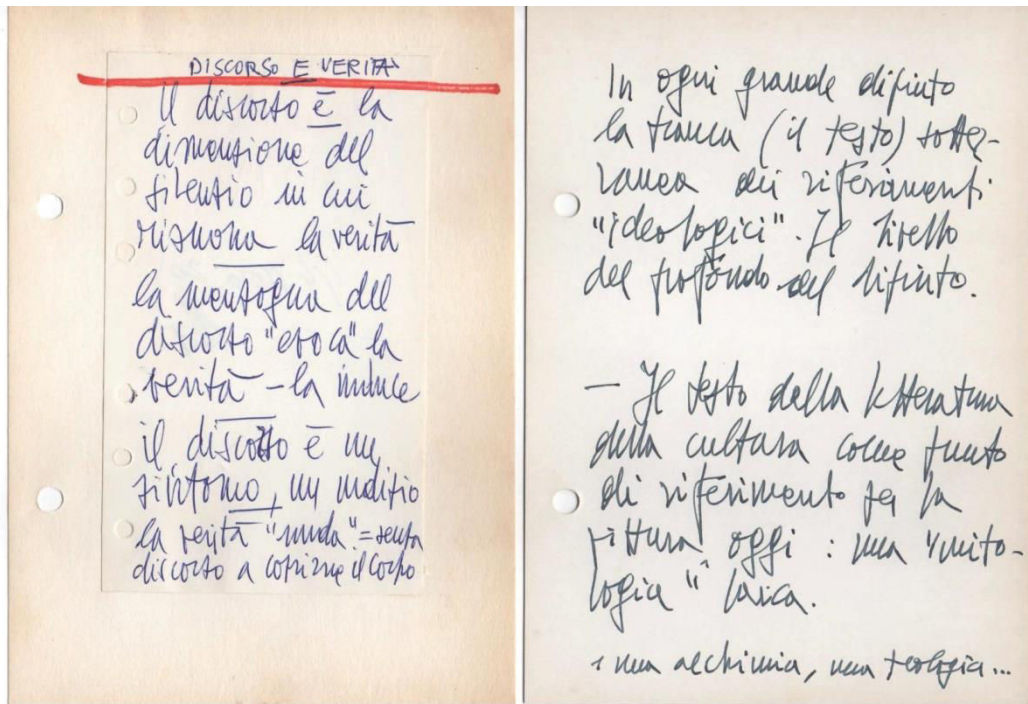


Figura 16

Taccuino copertina marrone siglato 17V, p. 3
©Archivio casa Tadini

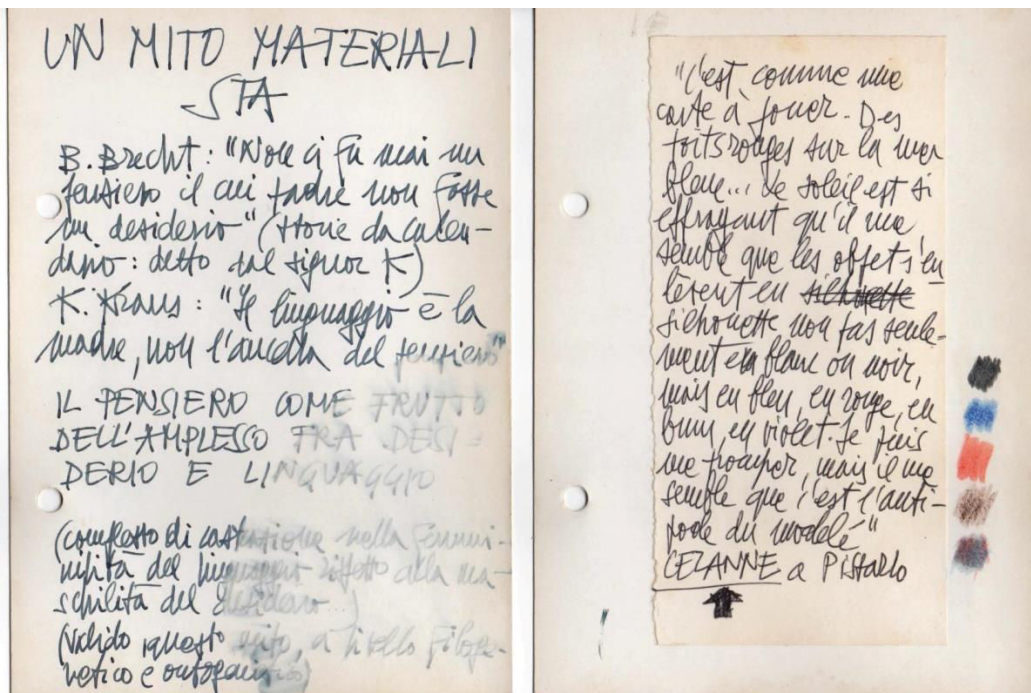


Figura 17

Taccuino copertina marrone siglato 17V, p. 4

©Archivio casa Tadini

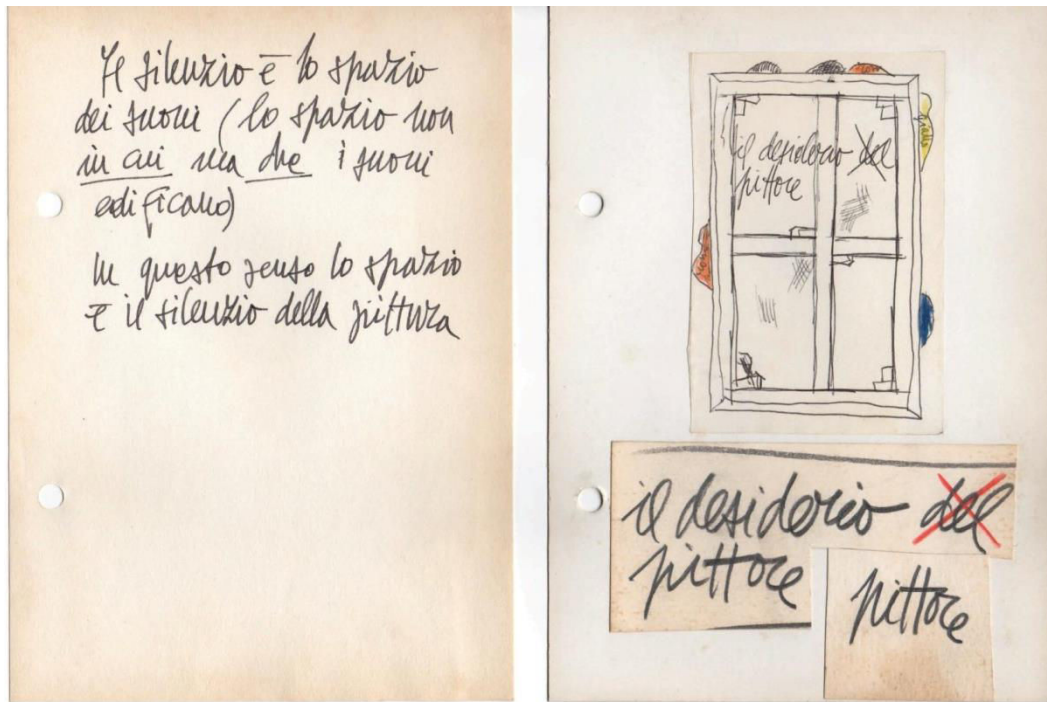


Figura 18

Taccuino piccolo copertina fiorata blu, p. 38

@Archivio casa Tadini

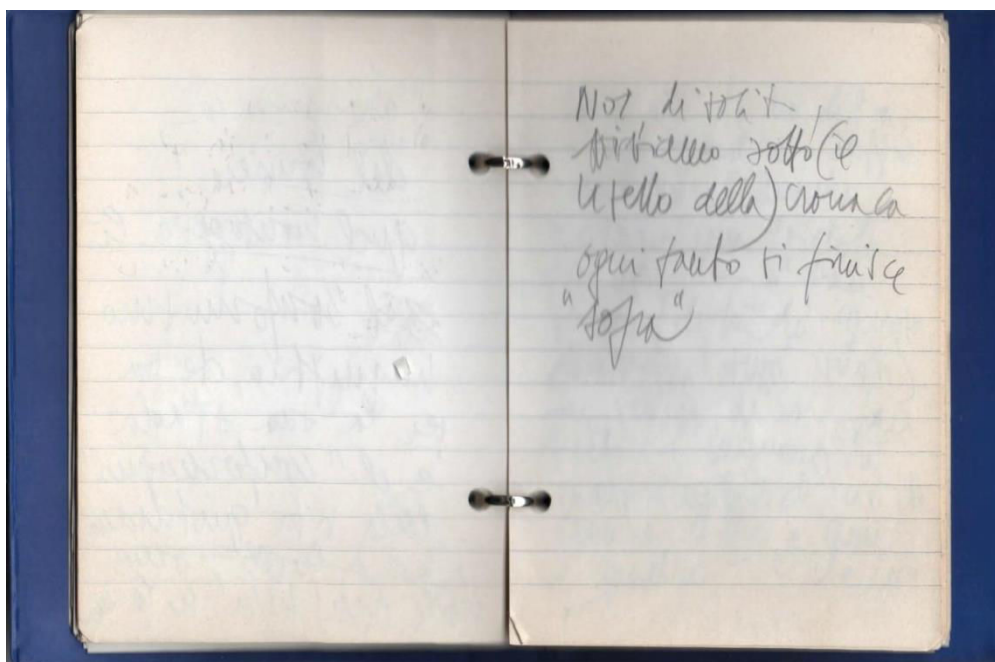


Figura 19

Taccuino copertina marrone siglato 1V, p. 30

©Archivio casa Tadini

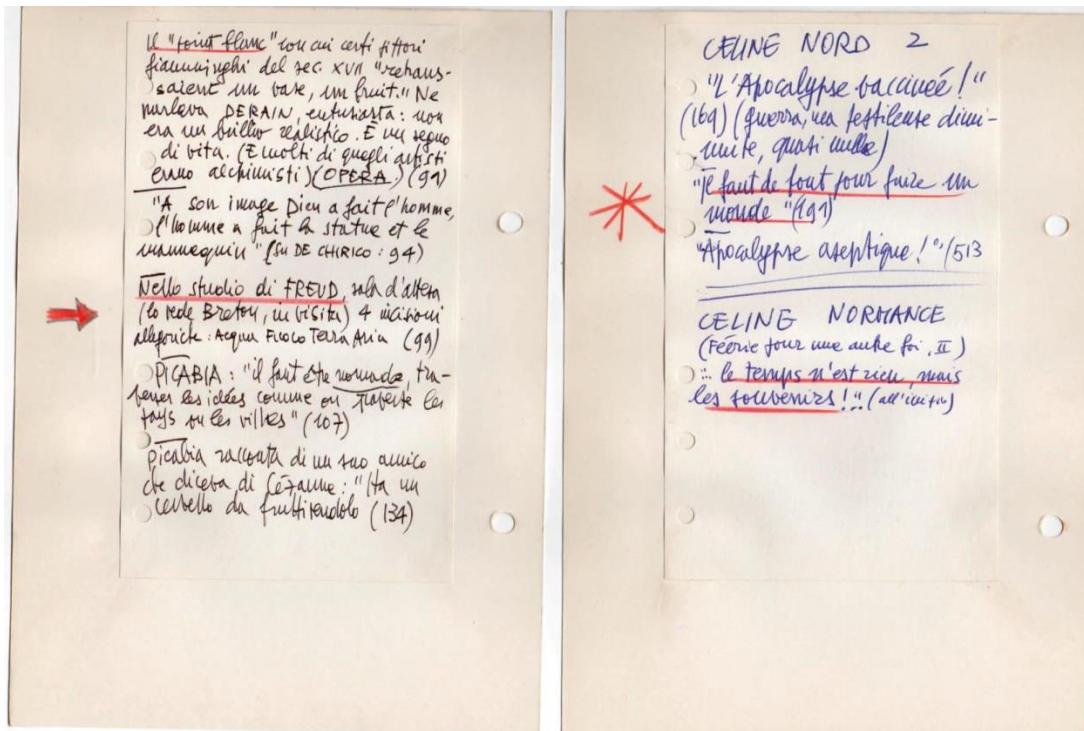


Figura 20

Taccuino copertina marrone siglato 6V, p. 21

©Archivio casa Tadini



BIBLIOGRAFIA

Opere di Emilio Tadini

Edizioni in volume

Romanzi

Le armi l'amore, Rizzoli, "La Scala", Milano 1963

L'opera, Einaudi, "Nuovi coralli", Torino 1980

La lunga notte, Rizzoli, "La Scala", Milano 1987

Le armi l'amore, con *Introduzione* di G. Gramigna, BUR (II ed.), Milano 1989

La tempesta, Einaudi, "Supercoralli", Torino 1993

La tempesta, con in *Appendice: L'ultimo monologo di Prospero* Einaudi (II ed.), "Einaudi tascabili", Torino 1995

Eccetera, Einaudi, "Supercoralli", Torino 2002

La lunga notte, con *Prefazione* di Mauro Bersani, Einaudi (II ed.), "Le letture", Torino 2010

Poesie

Tre poemetti, L. Maestri (ed. limitata in 299 esemplari), Milano 1960

L'insieme delle cose, Garzanti, Milano 1991

Emilio Tadini: Antologia, Giò Marconi, Milano 1992

Teatro. 12 poesie, 12 disegni, Edizioni G, Reggio Emilia 1996

Poemetti e poesie, a cura di A. Modena, Fondazione Corriere della sera, "Le carte del Corriere", Milano 2011

Scritti d'arte

Alfredo Chighine: 12 opere, Edizioni del Milione, Milano 1958

Fernand Léger, Fabbri, "I maestri del colore", Milano 1964; ripubblicato nel catalogo della mostra *Fernand Léger. Lo spirito moderno*, Palazzo Magnani, Reggio Emilia (dicembre 2002-gennaio 2003), Skira, Milano 2002

Max Ernst, Fabbri, "I maestri del colore", Milano 1966

Mino Ceretti, Vanessa, "Maestri contemporanei", Milano 1976
Max Ernst, Fabbri (II ed.), "I maestri del colore. Nuova edizione", Milano 1977
Fernand Léger, Fabbri (II ed.), "I maestri del colore. Nuova edizione", Milano 1978
Agenore Fabbri: *scultura e pittura* (con E. Weiss), L'agrifoglio, Milano 1992
L'occhio della pittura, Garzanti, "Saggi blu", Milano 1995
L'occhio della pittura, Garzanti (II ed.), "Gli elefanti. Saggi", Milano 1999

Saggi

La distanza, Einaudi, "Contemporanea", Torino 1998
La fiaba della pittura, a cura di M. Bianchi, Pagine d'arte, Capriasca (Svizzera) 2001-2002

Teatro

La deposizione, Einaudi, "Collezione di Teatro", Torino 1997

Traduzioni

J. Davidson, *Germania sotto chiave*, Feltrinelli, Milano 1957
H. Melville, *Mardi e un viaggio laggiù*, Vallecchi, Firenze 1965; poi Garzanti, Milano 2006
Stendhal, *La Certosa di Parma*, Garzanti, Milano 1965; 1973; 1987; 1988
J. Joyce, *Gente di Dublino*, Garzanti, Milano 1988 (trad. con M. Papi)
W. Shakespeare, *King Lear*, Einaudi, Torino 2000
A. Artaud, *Artaud le Momo, Ci-gît e altre poesie*, Einaudi, "Collezione di poesia", Torino 2003 (trad. con A. Tadini)

Contributi in volume, atti di convegno, quotidiani e riviste

Racconti

Legna da bruciare, in *Maestri del racconto italiano*, a cura di E. Pagliarani, W. Pedullà, Rizzoli, Milano 1964; poi *Racconti italiani del Novecento*, II, a cura di E. Siciliano, Mondadori, Milano 2001, pp. 1851-1857
Un artista mancato, in *L'arte di amare*, Sugar Editore, Milano 1965, pp. 238-256

Paesaggio con figure, in «Inventario», anno IX-XIV, n. 1-6, gennaio-dicembre 1959, pp. 131-181; poi in *Gruppo 63. Antologia*, a cura di N. Balestrini, A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 322-332

Capitolo primo (da *Le armi l'amore*), in «Quaderni milanesi», n. 4-5, estate-autunno 1962, pp. 167-186

La persona sbagliata, in «Linea d'ombra», novembre 1989; poi *Racconti italiani del Novecento*, a cura di G. Turchetta, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1994, pp. 310-312

Nel falò delle vanità c'è il «digèi» che brucia ballando (estratto da *Eccetera*) in «Corriere della sera», 19 ottobre 2002, p. 35

Interventi

Musica d'oggi, convegno organizzato da Cidim e Musicaoggi, Milano 14 luglio 1994

Note per il progetto Bicocca, in AA. VV., *Progetto Bicocca. Un contributo per Milano policentrica*, Electa Editore, Milano 1995, pp. 13-18

Sulla poesia di Michele Ranchetti, in *Anima e paura. Studi in onore di Michele Ranchetti*, raccolti da B. Bocchini Camaiani, A. Scattigno, Quodlibet, Macerata 1998, pp. 443-444

La conoscenza e il romanzo, in *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila* (Atti del Convegno *Spazi e confini del romanzo*, tenutosi a Forlì, 3-6 marzo 1999), a cura di A. Casadei, Pendragon, Bologna 2002, pp. 137-147

G. Tornatore, *Novij Urengoi*, con testi di E. Tadini, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1999

Eloquio del senso: dialoghi semiotici per Paolo Fabbri, a cura di P. Basso, L. Corrain, Costa & Nolan, Milano 1999

Sui due punti, in AA. VV., *Punteggiatura*, vol. I, *I segni*, a cura di A. Baricco, F. Taricco, G. Vasta, D. Voltolini, Scuola Holden-BUR, Milano 2001, pp. 105-106, 109-119

La voce, la scrittura, in AA. VV., *Punteggiatura*, vol. I, *I segni*, a cura di A. Baricco, F. Taricco, G. Vasta, D. Voltolini, Scuola Holden-BUR, Milano 2001, pp. 109-119

Nuovi segni?, in AA. VV., *Punteggiatura*, vol. I, *I segni*, a cura di A. Baricco, F. Taricco, G. Vasta, D. Voltolini, Scuola Holden-BUR, Milano 2001, p. 207

Appunti sulla luce artificiale, in *Correnti elettriche e illuminismo scientifico*, a cura di C. Sinigaglia, Centro di cultura scientifica «A. Volta». Manifestazioni per il bicentenario della pila di Volta, Franco Angeli, Milano 2002

Disegno, disegno, in *Annali della Fondazione Europea del Disegno* (Fondation Adami), a cura di A. Valtolina, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 6-10

Qui, in *Annali della Fondazione Europea del Disegno* (Fondation Adami), a cura di A. Valtolina, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 105-110

Possibilità e limiti di una gomma, in *L'arte della composizione. Ernesto Treccani, Guido Crepax, Emilio Tadini, Tullio Pericoli, Maria Mulas, Toni Nicolini, Alik Cavaliere, con interventi di S. Finzi alla "scuola di pittura" di via Cellini*, a cura di G. Brambilla Patellani, M. Muzio, M. Rivardo con Fondazione Corrente, Scalpendi editore, Milano 2011, pp. 15-29

Gli Dei Minori dell'Olimpo giamaicano, in *Jamaica: arte e vita nel cuore di Brera*, a cura di T. Agliani, Rizzoli, Milano 2012, p. 101

Il mondo della cultura col PCI, in «l'Unità», 17 giugno 1976, p. 3

P. Paganin, *Se io fossi sindaco...*, in «l'Unità», 27 aprile 1990, p. 20

A. Fiori, *Chi parte e chi resta*, in «l'Unità», 6 dicembre 1993, p. 1

G. Rossi, *Milano da piangere*, in «l'Unità», 10 gennaio 1994

S. Basso, *Mausoleo, ultime code*, in «l'Unità», 20 gennaio 1994, p. 18

A. Fiori, *Mai dire best-seller*, in «l'Unità», 7 marzo 1994, p. 5

A. Fiori, *La vita è un romanzo, ma (se vuole) diventa anche film*, in «l'Unità», 5 settembre 1994, p. 7

A. Fiori, *Ecco i falsi idoli riaggirarsi tra noi*, in «l'Unità», 2 gennaio 1995, p. 6

O. Pivetta, *Milano, il «blob» sulla città*, in «l'Unità», 13 febbraio 1995, p. 5

G. Lo Vetro, *Milano, l'arte si aggrappa alla moda*, in «l'Unità», 25 febbraio 1995, p. 21

F. Roncone, *«Pietà per chi non ha capito. La nebbia vincerà sempre»...*, in «l'Unità», 13 febbraio 1996

G. Foschi, *Clic Italia*, in «l'Unità», 2 giugno 1996, p. 3

Vedi alla voce "prosa": inediti a confronto per un dibattito sulla narrativa; C. Piersanti, C. Sereni, E. Tadini (con commenti di M. Belpoliti, M. Bersani, M. Cavadini,

E. Costadura, P. De Marchi, G. Fontana, L. Grazioli, E. Lombardi, Patocchi, F. Pusterla, M.G. Rabiolo, M. Raffaelli), in «Idra», anno VII, n. 14, vol. II, dicembre 1996

A. Fiori, *Europe immaginarie*, in «l'Unità», 2 dicembre 1996, p. 4

S. Ripamonti, *Una città senza cervello*, in «l'Unità», 11 luglio 1996, p. 23

O. Pivetta, *Le paure di una città normale*, in «l'Unità», 7 gennaio 1999, p. 11

O. Pivetta, *Milano, complicata, ricca e spaventata*, in «l'Unità», 6 febbraio 1999, p. 8

Madrelingua. Percorsi di versi e parole, a cura di P. Di Stefano per Fondazione Corriere della sera, *Narrando in italiano*, incontro tenutosi presso il Teatro Studio di Milano il 19 marzo 2002, intervengono V. Consolo, P. Di Stefano, L. Pariani, R. Polese T. Scarpa, E. Tadini; interventi disponibili al link <http://fondazionecorriere.corriere.it/iniziative/2002/03/narrando-italiano.pdf>

Poesie

L'oratorio della pace, in «Letteratura», n. 34, anno IX, maggio-giugno 1947, pp. 87-90

La passione secondo San Matteo, in «Il Politecnico», n. 36, settembre 1947, pp. 15-18

Storia di un soldato, in «Inventario», anno III, n. 1, primavera 1950, pp. 62-71

Don Giovanni, in «Inventario», anno III, n. 3, autunno 1950, pp. 55-59

Epitalamio, in «Inventario», anno IV, n. 3-4, maggio-agosto 1952, pp. 78-80; poi in E. Falqui, *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Colombo, Roma 1956, pp. 402-403

L'acqua (Dalle "Storie dei Lombardi"), in «Inventario», anno VI, n. 1-2, gennaio-aprile 1954, pp. 44-45; poi, con il titolo *Dalle «storie lombarde»*, in E. Falqui, *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Colombo, Roma 1956, pp. 403-408

Arena Po, in «Inventario», anno VII, n. 4-6, luglio-dicembre 1955, pp. 127-129; poi in *Poesia italiana del dopoguerra*, a cura di S. Quasimodo, Schwarz, Milano 1958, pp. 405-408.

Natura nel segno, in «Inventario», anno IX/XIV, n. 1-6, gennaio-dicembre 1959, pp. 182-185; poi in *Poesia italiana del dopoguerra*, a cura di S. Quasimodo, Schwarz, Milano 1958, pp. 409-412

La metamorfosi, in «Quaderni milanesi», n. 2, primavera 1961, pp. 103-109

Così poche (da *Antologia*, Giò Marconi 1992), in «l'Unità», 10 ottobre 1994, p. 6

Versi inediti in *Per Carmelo Bene*, Atti del convegno tenutosi a Perugia il 14 e 15 gennaio 1994, a cura di G. Fofi, P. Guacché, Linea d'ombra, Milano 1995

Teatro

L'ultimo monologo di Prospero, in appendice a *La tempesta*, Einaudi (II ed.), "Einaudi tascabili", Torino 1995, pp. 385-390

Profughi (atto I), con un saggio di M. Bersani, in «Idra», anno V, n. 10, gennaio 1995, pp. 7-37

Profughi o Nel bosco degli ulivi di plastica, in «Idra», anno VII, n. 14, vol. II, dicembre 1996, pp. 111-114

Profeta al trucco, 2001, in «ateatro», disponibile all'indirizzo <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=43&ord=7>

Curatele

Prefazione di L. Feininger, *I Kin-der Kids, Wee Willie Winkie's World*, Garzanti, Milano 1974

Presentazione a M. Carreri, *Fotografie: scultura africana*, Mazzotta, Milano 1981

Prefazione a *La bottega della luce: i direttori della fotografia*, a cura di S. Consiglio, F. Ferzetti, Ubulibri, Milano 1983

Introduzione a M.N. Varga, *In opera*, Struktura, Milano 1983

Nota introduttiva di L. Mosconi, *Io ti volevo uguale al primo bene*, Associazione culturale Mimesis, Milano 1989

Prefazione di G. Crepax, *Giro di vite*, Olympia press, Milano 1989

Prefazione di T.S. Eliot, *Il libro dei gatti tuttofare*, Bompiani, Milano 1990

Prefazione di C. Bretécher, *Agrippina*, Bompiani, Milano 1990

Prefazione a C. Magni, *Riguardo al rossore*, Book, Castel Maggiore 1993

Introduzione a W. Scott, *Demoni e streghe*, Donzelli, Roma 1994

Introduzione a M. Spinella, *Memoria della resistenza*, Einaudi (Einaudi tascabili), Torino, 1995

Nota introduttiva a V. Bellini, *Come per pittura. Racconti e immagini*, Viennepierre, Monza 1995

Prefazione di H. Langdon, *Invito ai musei del mondo: piccola guida iconoclasta per momenti d'arte*, Olivares, Milano 1996

Introduzione a W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, Einaudi, Torino 1997

Introduzione a L. Bianciardi, *La battaglia soda*, Bompiani (I grandi tascabili), Milano 1997, pp. V-IX

Commento a R.M. Rilke, *Worpswede: i postimpressionisti tedeschi e la pittura di paesaggio*, C. Gallone, Milano 1998

Nota introduttiva di G. Crepax, *Il processo di Franz Kafka*, Piemme, Casale Monferrato 1999

Introduzione a G. Fattori, *Quaderni Farinola*, Skira, Milano 2000

Presentazione di *Qui Quo Qua*, BUR, Milano 2000

Curatela di *La terra disegnata – L'incisione come veicolo di diffusione in Europa delle scoperte pittoriche del Cinquecento*, Institut du Dessin & Fondazione Europea del Disegno, Acatos Publisher, Lausanne (Svizzera) 2000

Prefazione a C. Magni, *Ora*, Book, Castel Maggiore 2003

Introduzione a F. Zeri, *Un velo di silenzio*, Rizzoli, Milano 2003

Saggi

Saggio sul «César Biotteau», in «Inventario», anno III, n. 4, inverno 1951, pp. 42-52

Il tempo e il cuore, in «Inventario», anno XV, n. 1-6, gennaio-dicembre 1960, pp. 208-215

L'organicità del reale, in «il verri», n. 12, 1963, pp. 12-19

I mostri e la ragione, in «Questo e altro», n. 6-7, marzo 1964, pp. 16-21

Il desiderio del pittore, in «Studio Marconi», n. 6-7, 9 giugno 1976, pp. 23-24

L'occhio della pittura, in «Data», n. 32, estate 1978; poi in «Studio Marconi», n. 6-7, 16 novembre 1978, pp. 1-7; poi in A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, Vanessa, Milano 1978,

Angelus novus, in «Studio Marconi», n. 11, 17 maggio 1979, p. 32

Le mani di Renoir, in «Studio Marconi», febbraio 1980

Sul comico, in «Linea d'ombra», n. 50, giugno 1990, pp. 76-81

Il "noi", il "loro" ..., in «Linea d'ombra», n. 84, luglio-agosto 1993, p. 57

La metafora del profugo, in «Linea d'ombra», n. 88, dicembre 1993, pp. 78-79

Il senso della fiaba, in «L'eco della stampa», n. 147, 37, 2001, pp. 100-109

Il senso del Novecento, in «Kos. Rivista di medicina, cultura e scienze umane», n. 200, maggio 2002, p. 6

Reportages

- I capitecnici*, in «Civiltà delle macchine», anno II, n. 1, gennaio 1954, pp. 34-36
- Precisione. Quasi una ninfa sfuggente*, in «Civiltà delle Macchine», a. II, n. 4, 1954, pp. 51-54
- Cronaca della Bassa. I fotoreportage di Cinema nuovo*, in «Cinema nuovo», con C. Cisventi, a. III n. 39, 15 luglio 1954, pp. 17-22
- L'operaio del porto. I fotodocumentari di Cinema nuovo*, in «Cinema nuovo», con C. Cisventi, anno IV, n. 58, 10 maggio 1955, pp. 337-344
- Policewoman*, in «Cinema nuovo», anno IV, n. 68, 10 ottobre 1955, pp. 257-264
- Le invasate. I fotodocumentari di Cinema nuovo*, in «Cinema nuovo», con C. Samugheo, anno IV, n. 50, 10 gennaio 1955, pp. 17-24
- La terra di Lorca. I fotodocumentari di Cinema nuovo*, in «Cinema nuovo», con C. Cisventi, anno IV, n. 49, 25 dicembre 1955, pp. 417-424
- Ritorno alla S. Eustachio*, in «Civiltà delle Macchine», a. IV, n. 5, settembre-ottobre 1956, pp. 50-52; poi in *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957* a cura di V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1988; poi in *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in "Civiltà delle macchine" (1953-1957)*, a cura di G. Lupo, G. Lacorazza, Avagliano, Roma 2008, pp. 131-134; poi in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti, G. Lupo, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 134-137
- Dalmine*, in «Civiltà delle macchine», anno V, n. 1, gennaio 1957, pp. 49-51
- Falck, nella Terra Desolata*, in «Corriere della sera», 13 gennaio 1996; poi in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti, G. Lupo, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 251-253

Articoli

- Recensione a *Antologia della poesia italiana* a cura di G. Spagnoletti e *Nuovi poeti* a cura di U. Fasolo, in «Inventario», anno III, n. 2, estate 1950, pp. 146-159
- Recensione a *Saggi sul realismo* di G. Lukács, in «Inventario», anno III, n. 3, autunno 1950, pp. 135-138
- Motivo*, in «Inventario», a. IV, n. 1, gennaio-febbraio 1952, pp. 1-4
- Mac Carthy è entrato nei romanzi gialli*, in «l'Unità», 14 maggio 1953, p. 3
- Diffidenza non mancanza di fede*, in «La Fiera Letteraria», 28, 12 luglio 1953, p. 7

Letterati al cinema. Prime reazioni [puntata n. 1 di uno studio in sei puntate], in «Cinema nuovo», a. II n. 22, 1 novembre 1953, pp. 264-265

Il «designer» sarà il nuovo demiurgo, in «Il Mercurio», anno I, n. 25, 13 novembre 1953, pp. 19-20

Gli apostoli del cattivo gusto [2], in «Cinema nuovo», a. II n. 25, 15 dicembre 1953, pp. 361-363

Si schierarono contro le parole [3], in «Cinema nuovo», a. II n. 26, 31 dicembre 1953, p. 404

Molti sogni sul telone [4], in «Cinema nuovo», a. III n. 29, 15 febbraio 1954, p. 76

Un film come un libro e il gioco è fatto [5], in «Cinema nuovo», a. III n. 32, 1 aprile 1954, pp. 171-172

I nei di Scipione [6], in «Cinema nuovo», a. III n. 34, 1 maggio 1954, pp. 236-237

Tregua d'armi, in «Cinema nuovo», a. III n.42, 1 settembre 1954, p. 132

Preferite l'Australia, in «Cinema nuovo», a. III n. 43, 25 settembre 1954, p. 184

Migrazione giornaliera, in «Il Mercurio», anno II, n. 16, 16 aprile 1955, pp. 67-68
(con F. Marescotti), *Centro Sociale e Cooperativo "Grandi e Bertacchi a Milano"*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 13, novembre 1956, pp. 480-491

Strumenti in evoluzione, in «Civiltà delle Macchine», a. v, n. 3, 1957, pp. 46-48

Peverelli. Pittore curioso, in «Settimo giorno», a. XI, n. 17 (496), 24 aprile 1958, pp. 48-51

Kandinskij, in «Settimo giorno», a. XI 5 giugno, n. 23 (502), pp. 58-59

Il leone di Roberto Crippa, in «Settimo giorno», a. XI, n. 24 (503), 12 giugno 1958, pp. 58-60

Zanini pittore e architetto, in «Settimo giorno», a. XI, n. 37, 11 settembre 1958, pp. 48-51

Vernazza, il paese dell'amicizia, in «Settimo giorno», a. XI, n. 42, 16 ottobre 1958, pp. 58-61

Morlotti, in «Settimo giorno», a. XI, n. 41, 9 ottobre 1958, pp. 50-58

Guttuso, in «Settimo giorno», a. XI, n. 46 (523), 13 novembre 1958, pp. 50-53

Gli anni selvaggi di Gerorge Grosz, in «Settimo giorno», a. XII, n. 30 (561), 23 luglio 1959, p. 47

Trionfa lo spagnolo Tàpies, Guttuso presenta Sassu, in «Successo», a. I, n. 1, maggio 1959, p. 156

Verrà in Italia la mostra di Chagall?, in «Successo», a. I, n. 1, maggio 1959, p. 156

Picasso, l'immortale da vivo, in «Successo», a. I, n. 3, luglio 1959, pp. 100-104

Successo parigino, A Ravenna rinasce il mosaico e Per i futuristi e l'ora del giudizio, in «Successo», a. I, n. 3, luglio 1959, p. 6

Bergolli e Morlotti, Consagra e Pomodoro, in «Successo», a. I, n. 4, agosto 1959, p. 8

Esempi di arte "informale" a Palazzo Grassi, in «Settimo giorno», n. 34 (565), 20 agosto 1959, pp. 18-19

Gli "imbrogli europei", in «Successo», a. I, n. 5, settembre 1959, p. 9

Una mostra con impegni didascalici e De Chirico piace ai moscoviti?, in «Successo», a. I, n. 5, settembre 1959, p. 130

Italiani e francesi, un sintomatico confronto e Soutine: il suo esempio e certi epigoni, in «Successo», a. I, n. 6, ottobre 1959, p. 141

Anche le follie d'amore preparano le conversioni e Edouard Vuillard impressionista minore, in «Successo», a. I, n. 7, novembre 1959, pp. 136-137

Riscoperta di Max Ernst e Longhi ha parlato chiaro, in «Successo», a. I, n. 8, dicembre 1959, pp. 136-137

Mostra di Klee e Un monumento non è un museo, in «Successo», a. II, n. 1, gennaio 1960, p. 10

La scultura di Ramous, «il verri», anno IV, n. 1, febbraio 1960, pp. 151-155

Il ritorno dei surrealisti, in «Successo», a. II, n. 2, febbraio 1960, pp. 4-5

Parigi accusa Gauguin di oscenità e Un'occhiata alla Quadriennale, in «Successo», a. II, n. 2, febbraio 1960, p. 6

La collezione di Billy Rose in Israele, Bergamo scopre Fritz Levedag e Influssi italiani, in «Successo», a. II, n. 3, marzo 1960, p. 139

Il fisco americano favorisce la pittura, in «Successo», a. II, n. 4, aprile 1960, pp. 138-139

Influenza e scenografia, Retrospectiva di Germaine Richier e La Biennale in alto mare, in «Successo», a. II, n. 5, maggio 1960, pp. 138-139

L'arte italiana in America e Cesare Peverelli e Gianni Dova al "Salon de Mai", in «Successo», a. II, n. 6, giugno 1960, p. 141

Ordine e monotonia alla Biennale, in «Successo», a. II, n. 7, luglio 1960, p. 123

La polemica della Permanente e Il discorso della Triennale, in «Successo», a. II, n. 8, agosto 1960, p. 8

Gerorge De La Tour espatria e L'immagine della Grecia, in «Successo», a. II, n. 9, settembre 1960, pp. 124-125

Il nuovo Guttuso e Chagall e la sinagoga di Gerusalemme, in «Successo», a. II, n. 10, ottobre 1960, pp. 121-122

Il repertorio dei trucchi, in «Successo», a. II, n. 11, novembre 1960, p. 122

Si ritorna alla figura umana, in «Successo», a. II, n. 11, novembre 1960, p. 123

Severini si ricostruisce il quadro e Le fonti dell'arte moderna, in «Successo», a. II, n. 12, dicembre 1960, pp. 122 – 124

Cappello introduttivo a M. Lowry, *Elefante e Colosseo*, in «Quaderni milanesi», n. 1, autunno 1960, pp. 34-36

Gli editori si alleano e Guttuso e il cubismo, in «Successo», a. III, n. 1, gennaio 1961, pp. 122-123

L'estetica capovolta di Dubuffet e Balthus a Villa Medici, in «Successo», a. III, n. 2, febbraio 1961, p. 124

Il "nipote" di Carlo VII è un falsario geniale, Hokusai e il "fluire della vita", Pittori orientali e La mostra degli errori, in «Successo», a. III, n. 3, marzo 1961, pp. 8-9

Il segreto di Monreale, in «Successo», a. III, n. 3, marzo 1961, p. 115

Il collezionismo privato, Zia berte e Disegni italiani in America, in «Successo», a. III, n. 4, aprile 1961, p. 125

Il "massiccio idiota" di Jacqueline e Picasso e la tradizione, in «Successo», a. III, n. 5, maggio 1961, p. 155

Il lungo viaggio di Max Ernst, in «Successo», a. III, n. 5, maggio 1961, p. 156

Manet a Marsiglia, in «Successo», a. III, n. 6, giugno 1961, p. 10

I sentimenti di Moreau e Utrillo non sarebbe stato Utrillo senza di me, in «Successo», a. III, n. 7, luglio 1961, p. 10

Il maestro di due generazioni, in «Successo», a. III, n. 9, settembre 1961, p. 6

Se aveste comprato un Utrillo nel 1929, in «Successo», a. III, n. 10, ottobre 1961, p. 124

Briscola a carboncino e Vizi torinesi, in «Successo», a. III, n. 11, novembre 1961, p. 8

I Picasso di Picasso, in «Successo», a. IV, n. 1, gennaio 1962, pp. 108-114

Gli affreschi di Til-Barsib, Una monografia per Sutherland e Un "documentario" sul Rinascimento, in «Successo», a. IV, n. 2, febbraio 1962, pp. 124-125

Lo stato mecenate, in «Successo», a. IV, n. 3, marzo 1962, p. 8

Il salotto uccide la scultura, L'inutile mostra di Parigi e Malinconia di Cerdonio, in «Successo», a. IV, n.4, aprile 1962, pp. 124-125

Un giallo per Klee, L'avanguardia ha sessant'anni e La polemica di Recalcati, in «Successo», a. IV, n. 5, maggio 1962, pp. 140-141

L'ultima prova di Barblan, L'"école du regard", Collezioni di storia naturale e La lezione di Carrà, in «Successo», a. IV, n. 6, giugno 1962, p. 123

La xxxi Biennale segna l'agonia dell'accademia informale, in «Successo», a. IV, n. 7, luglio 1962, pp. 124-125

Furti da intenditori, Mosca fa l'occhiolino all'arte astratta, in «Successo», a. IV, n. 8, agosto 1962, p. 123

Gli spietati racconti di Bacon, Una biennale milanese e Copiare dai maestri, in «Successo», a. IV, n. 9, settembre 1962, p. 123

Scultura all'aperto e Chagall all'"opera", in «Successo», a. IV, n. 10, ottobre 1962, p. 128

Il Goya dell'era atomica, in «Successo», a. IV, n. 11, novembre 1962, pp. 108-112

L'itinerario di mancini, in «Successo», a. IV, n. 11, novembre 1962, p. 123

I capolavori del Messico, in «Successo», a. IV, n. 12, dicembre 1962, pp. 126-127

Gonzales non cade nel manierismo e Il decorativismo liberty di Martini e Sei milioni per un disegno di Picasso, dicembre, n. 12, p. 8-9

Il Goya dell'era atomica, in «Successo», novembre 1962, a. IV, n. 11, pp. 108-112

La nuova figurazione, in «Successo», gennaio 1963, a. V, n. 1, p. 128

L'"Atelier17", in «Successo», a. V, n. 2, febbraio 1963, p. 130

L'ultima pittura di Matta, in «Successo», febbraio 1963, a. V, n. 2, p. 130

L'abitazione sarà l'industria base del futuro, in «Successo», a. V, n. 3, marzo 1963, pp. 94-97

Metafisica di Somarè, in «Successo», a. V, n. 3, marzo 1963, p. 123

I turisti letterari. Troppi equivoci sull'avanguardia, in «Corriere d'informazione», 18-19 aprile 1963, p. 7

Un esempio da seguire e I soldati di Cerdonio, in «Successo», a. v, n. 4, aprile 1963, p. 127

Un «candido» dell'età atomica, in «Corriere d'informazione», 9-10 maggio 1963, p. 5

Ma che cos'è l'«happening»?», in «Corriere d'informazione», 23-24 maggio 1963, p. 5

La lunga favola di Joan Mirò, in «Successo», a. v, n. 6, maggio 1963, p. 108-114

La retrospettiva di Portinari, in «Successo», a. v, n. 6, maggio 1963, p. 124

L'espressionismo di Lorenzo Viani, in «Successo», a. v, n. 6, maggio 1963, p. 124

Lo specchio che pensa, in «Corriere d'informazione», 6-7 giugno 1963, p. 5

I nonni ribelli, in «Corriere d'informazione», 27-28 giugno 1963

La grande lezione di Matta, in «Successo», a. v, n. 6, giugno 1963, p. 124

Una faccenda malinconica, fresche al cobalto, in «Successo», a. v, n. 6, giugno 1963, pp. 124-125

Anatomia del gusto estetico, in «Successo», a. v, n. 6, giugno 1963, pp. 124-125

L'«insetto» Valéry, in «Corriere d'informazione», 11-12 luglio 1963, p. 5

Riassuntiva di Morlotti, Magnelli è tornato a Firenze e Il nuovo realismo, in «Successo», a. v, n. 7, luglio 1963, pp. 124-125

I «giudizi» di Dova, in «Civiltà delle Macchine», luglio-agosto 1963, a. XI, n. 4, pp. 110-111

Dal caos della città un discorso a tre voci, in «Corriere d'informazione», 1-2 agosto 1963, p. 5

«Per noi, fu così», in «Corriere d'informazione», 22-23 agosto 1963, p. 7

Avanguardia di cartone, in «Successo», a. v, n. 8, agosto 1963, p. 122

L'Hemingway di suo fratello, in «Corriere d'informazione», 5-6 settembre 1963, p. 5

Il romanzo è convenzione, in «Corriere d'informazione», 19-20 settembre 1963, p. 5

Il monopolio dell'arte, in «Successo», a. v, n. 9, settembre 1963, p. 125

Consulto a Lascaux, in «Successo», a. v, n. 9, settembre 1963, p. 125

Anche Leopardi contro l'industria, in «Corriere d'informazione», 17-18 ottobre 1963, p. 5

La rivelazione dei «macchiaioli», in «Successo», a. v, n. 10, ottobre 1963, p. 10

Disegni alla ribalta, in «Successo», a. v, n. 10, ottobre 1963, p. 10

Gli eretici dubbiosi, in «Corriere d'informazione», 31 ottobre-1 novembre 1963, p. 7

Libri matti, in «Corriere d'informazione», 13-14 novembre 1963, p. 5

Da una vecchia storia un bel libro nuovo, in «Corriere d'informazione», 3-4 ottobre 1963

Birilli a "Corrente", in «Successo», a. V, n. 11, novembre 1963, p. 126

La "scoperta" di Felix Vallotton, in «Successo», a. V, n. 11, novembre 1963, p. 126

Fu il primo a capire Morandi e Pollock, in «Successo», a. V., n. 12, dicembre 1963, p. 119

Un harem di quadri e I giovani a Lissone, «Successo», a. VI, n. 1, gennaio 1964, pp. 9-10

La realtà di Guttuso, «Successo», a. VI, n. 2, febbraio 1964, p. 9

Buffet torna sui banchi del liceo e Si riscoprono i preraffaelliti, «Successo», a. VI, n. 3, marzo 1964, p. 108

Le metafore di Man Ray, in «Successo», a. VI, n. 4, aprile 1964, pp. 103-104

L'inconscio di Brauner, in «Successo», a. VI, n. 4, aprile 1964, pp. 103-104

Bassorilievi "per impronte", in «Successo», a. VI, n. 4, aprile 1964, pp. 103-104

I rifiuti della società, in «Successo», a. VI, n. 5, maggio 1964, p. 113

La furente testimonianza di Otto Dix, in «Successo», a. VI, n. 6, giugno 1964, p. 105

Sincerità e finzione alla xxxii Biennale, in «Successo», a. VI, n. 7, luglio 1964, pp. 110-111

I rischi di una mostra, in «Successo», a. VI, n. 8, agosto 1964, p. 109

Ricordo di Romagnoni, in «Successo», a. VI, n. 9, settembre 1964, p. 108

Quadri a grande tiratura, in «Successo», a. VI, n. 10, ottobre 1964, p. 106

Adami da Sesto, in «Successo», a. VI, n. 10, ottobre 1964, p. 106

La Biennale dei cartellonisti, in «Successo», a. VI, n. 10, ottobre 1964, p. 106

Gli ambigui racconti di Peverelli, in «Successo», a. VI, n. 11, novembre 1964, p. 108

Il commercio della pittura, in «Successo», a. VI, n. 12, dicembre 1964, p. 111

La magia civilizzata di Kokoschka, in «Successo», a. VII, n. 1, gennaio 1965, pp. 20-25

Il principe del collage, in «Successo», a. VII, n. 1, gennaio 1965, p. 91

Anatomia di Guernica, in «Successo», a. VII, n. 1, gennaio 1965, p. 92

Op art, in «Successo», a. VII, n. 2, febbraio 1965, pp. 76-79

Un nuovo Boccioni in un indagine di Ballo, a. VII, n. 2, febbraio 1965, p. 91

Processo alla pop-art, in «Successo», a. VI, n. 3, marzo 1965, p. 91

L'avventura di Cagli, in «Successo», a. VII, n. 4, aprile 1965, p. 91

La lezione di Dudovich, in «Successo», a. VII, n. 5, maggio 1965, p. 91
Arriva la ob-art, in «Successo», a. VII, n. 7, luglio 1965, p. 95
Scultura in piazza, in «Successo», a. VII, n. 8, agosto 1965, p. 91
Mancava la porn-art, in «Successo», a. VII, n. 9, settembre 1965, p. 93
Il maltolto ai pittori e Gusti providenti, in «Successo», a. VII, n. 10, ottobre 1965, p. 93
Alternative attuali, in «Successo», a. VII, n. 11, novembre 1965, p. 93
Recalcati uccide Duchamp, in «Successo», a. VII, n. 11, novembre 1965, p. 93
La mitologia di Sutherland, in «Successo», a. VI, n. 12, dicembre 1965, p. 91
La molteplicità del reale, in «Successo», a. VIII, n. 1, gennaio 1966, p. 93
L'autenticità di Schifano, in «Successo», a. VIII, n. 2, febbraio 1966, p. 105
Le donne di Delvaux, in «Successo», a. VIII, n. 3, marzo 1966, p. 105
Crisi italiana alla Biennale, in «Successo», a. VIII, n. 4, aprile 1966, p. 107
La falsa avanguardia, in «Successo», anno VIII, n. 5, maggio 1966, p. 105
Il recupero degli "scapigliati", in «Successo», a. VIII, n. 6, giugno 1966, p. 109
È la Biennale di Lucio Fontana, in «Successo», a. VIII, n. 7, luglio 1966, p. 109
Attualità di Max Ernst, in «Successo», a. VIII, n., 8, agosto 1966, p. 107
Tutto è definizione, in «Successo», a. VIII, n. 9, settembre 1966, p. 106
La rivoluzione di Breton, in «Successo», a. VIII, n. 11, novembre 1966, p. 109
L'Orti Studio, in «Linus», a. II, n. 20, novembre 1966, pp. 30-32
I paradisi del puro linguaggio, in «Successo», a. VIII, n. 12, dicembre 1966, p. 109
Arte americana e avanguardia europea, in «Successo», a. IX, n. 1, gennaio 1967, p. 109
L'occhio critico, in «Successo», a. IX, n. 2, febbraio 1967, p. 109
L'inquietudine di Bacon, in «Successo», a. IX, n. 3, marzo 1967, p. 109
Come si può fare cultura in televisione, in «l'Unità», 7 marzo 1967, p. 8
Rossello, in «Artecasa», n. 53, pp. 43-46
L'Histoire d'U, in «Linus», a. XI, n. 4 (121), aprile 1975, pp. 66-67
Conversazione con Arnaldo Pomodoro, in «Studio Marconi», n. 6-7, 9 giugno 1976, pp. 5-6
Casa, teatro. Sul lavoro di Gianfranco Pardi, in «Studio Marconi», n. 3, 9 marzo 1978, pp. 6-10
Mimmo Rotella, in «D'Ars», 22, 1981, pp. 142-144
«Dialogo», con G. Pardi, in «Lo spazio umano», n. 2, gennaio-marzo 1982, pp. 44-45

Corpo figura, in «Studio Marconi/documenti», gennaio 1983

dunque, Milano, in «L'uomo Vogue», ottobre 1987, pp. 342-343

Faccio quadri che insieme formano un racconto, in «Arte», 17, 1987, pp. 84-87

Dipingendo profughi racconto drammi del nostro tempo, «Corriere della sera» supplemento, 31 marzo 1990

Aux cieux vagues, Quaderni di Biolda, a cura di M. Bianchi, Pagine d'Arte, Lugano, Capriasca (Svizzera) 1992

Emilio Tadini. La mia casa, la mia vita, intervista rilasciata ad A. Elkann, in «Amica», 19 aprile 1993, pp. 70-76

Il Male è sotto i nostri occhi, sappiamo chi è, in «l'Unità», 29 luglio 1993, p. 5

I graffiti dell'emarginazione-spettacolo, in «Corriere della sera», 14 ottobre 1993, p. 4

Perché Sironi va difeso, in «Corriere della sera», 10 dicembre 1993, p. 13

Due vedute su Milano, in «Linea d'ombra», n. 94, giugno 1994, p. 10

Il Rabelais di Vienna. Corpi e paesaggi per un dramma vitale, in «Corriere della sera», 23 aprile 1995, p. 23

I secoli dentro di noi, in «l'Unità», 12 agosto 1996, p. 9

Tiepolo: l'insostenibile leggerezza del sublime, in «Corriere della sera», 9 settembre 1996, p. 27

Baschenis, nature morte d'ossessione, in «Corriere della sera», 12 novembre 1996, p. 33

I mecenati riportano in vita il tesoro di Carlo Alberto, in «Corriere della sera», 20 novembre 1996, p. 29

Giacometti, la violenza dei sensi, in «Corriere della sera», 24 dicembre 1996, p. 33

Savinio: la passione del mito per esorcizzare il presente, in «Corriere della sera», 9 febbraio 1997, p. 25

Nel circo meccanico di Tinguely macchine inutili e rottami di clown, in «Corriere della sera», 4 marzo 1997, p. 33

Quel re dagli occhi chiusi ci osserva, in «Corriere della sera», 11 marzo 1997, p. 33

Addio a De Kooning. Inventò i colori della libertà, in «Corriere della sera», 20 marzo 1997, p. 35

Otto Dix: il piacere dell'orrore, in «Corriere della sera», 27 marzo 1997, p. 33

Picasso: dieci anni che sconvolsero l'arte, in «Corriere della sera», 5 aprile 1997, p. 33

Grosz, l'arte di raffigurare l'orribile, in «Corriere della sera», 27 aprile 1997, p. 27

E il futurista Léger cantò la malinconia dei robot, in «Corriere della sera», 1 luglio 1997, p. 33

Alcune considerazioni su Agenore Fabbri, con R. Sanesi, in «I quaderni dell'arte», 21, luglio 1997, pp. 65-69

Bordelli, odalische e ballerine. Così si svuotano le pinacoteche, in «Corriere della sera», 6 luglio 1997

con G. Borgese, *I gruppettari dell'arte povera*, in «Corriere della sera», 31 luglio 1997, p. 29

(con M. Zanuso), *Il nuovo Piccolo Teatro, Milano/The new Piccolo Teatro*, Milano, in «Domus», 795, luglio-agosto 1997, pp. 42-48

Autoritratto in ferro l'ultimo messaggio di Cesar, in «Corriere della sera», 6 agosto 1997, p. 27

Viaggio a Villa Romanò dove le statue sorridono, in «Corriere della sera», 27 agosto 1997, p. 31

Il mistero del tempo nel tesoro dei Traci, in «Corriere della sera», 14 settembre 1997, p. 29

Kandinsky, astratto come le fiabe, in «Corriere della sera», 22 settembre 1997, p. 29

Ritratti più veri del vero, in «Corriere della sera», 5 gennaio 1998, p. 21

Giorgio, il migliore del reame, in «Corriere della sera», 23 febbraio 1998, p. 25

Due o tre cose che so di loro..., in «Io donna», supplemento del «Corriere della sera», 14 marzo 1998

Il barocco sbarcò nel Nuovo Mondo, in «Corriere della sera», 4 aprile 1998, p. 33

Delacroix, prodigi di un romantico, in «Corriere della sera», 10 aprile 1998, p. 33

E un angelo si mostrò nel bagno, in «Corriere della sera», 9 agosto 1998, p. 22

Italiani, bloccati da Petrarca, in «Corriere della sera», 12 agosto 1998, p. 23

I profughi stanchi in fuga dalla guerra, in «Corriere della sera», 29 agosto 1998, p. 31

Le scelte del piccolo, in «Corriere della sera», 19 giugno 1998, p. 49

Cosa nascondono quei monumenti alla Tecnica ?/What do these monuments ti Technology hide?, in «Domus», 808, ottobre 1998, pp. 6-8

Millet e Van Gogh due grandi in fuga, in «Corriere della sera», 23 ottobre 1998, p. 33

Quella Dama ci insegna a vivere, in «Corriere della sera», 22 novembre 1998, pp. 1-2

Giallo delle mie brame, dibattito a cura di S. Pent, in «Linea d'ombra», n. 139, dicembre 1998, pp. 14-19

Ruskin; la natura salvata dai pittori, in «Corriere della sera», 16 gennaio 1999, p. 35

Klimt, appuntamento con un capolavoro di donna, in «Corriere della sera», 14 febbraio 1999, p. 43

Cassinari a Milano, quando un artista entra nella memoria della città, in «Corriere della sera», 27 aprile 1999, p. 47

Caravaggio: la rivoluzione delle unghie sporche, in «Corriere della sera», 22 luglio 1999, p. 33

Sesso in mostra a Parigi. Ma per favore non parliamo di erotismo, in «Corriere della sera», 6 agosto 1999, p. 27

Dalla musica del Don Giovanni ho imparato la leggerezza dell'arte, in «Corriere della sera», 26 agosto 1999, p. 31

Martini, il mondo salvato dalla bellezza, in «Corriere della sera», 9 settembre 1999, p. 37

La paura in fotografia fa mille. E non più mille, in «Corriere della sera», 16 novembre 1999, p. 33

Malinconico Chardin cacciatore di luce, in «Corriere della sera», 18 dicembre 1999, p. 37

Qualche appunto sulla parola "lombardo", in «Arte lombarda del secondo millennio», 2000, pp. 312-313

Peverelli, il pittore dell'avanguardia dimenticata, in «Corriere della sera», 14 marzo 2000, p. 35

Una vocazione fiabesca nel dominio della tecnica, in «Corriere della sera-Corriere Design», 11 aprile 2000, p. 12

Le nuove frontiere del design, dove lo spazio si fa scena, in «Corriere della sera», 23 aprile 2000, p. 31

Maratona di Milano: ventiquattro scene di una giornata qualsiasi: teatro, letteratura, poesia..., T90edizioni/9 stampa, Milano 2001

La luce divina del Caravaggio, in «Corriere della sera», 4 gennaio 2001, p. 53

L'assoluto in terra di Leonardo, in «Corriere della sera», 1 giugno 2001, p. 37

La pittura non abita alla Biennale, parola di Hegel, in «Corriere della sera», 18 agosto 2001, p. 29

Il ritorno di Picasso, in «Corriere della sera», 15 settembre 2001, p. 49

Le molte assurdità alla griglia nel mondo che sempre scappa, in «Gazzetta del Sud», 21 gennaio 2002

Neoclassicismo. Il rigore della bellezza, in «Corriere della sera», 25 febbraio 2002, p. 1

Una metropoli senza trasporti, in «Corriere della sera-Milano», 2 aprile 2002, p. 1

Pensieri e immagini per un testamento poetico, in «Corriere della sera», 26 settembre 2002

Davanti al Niente ci salvano le fiabe, in «la Repubblica», 26 settembre 2002

Emilio Tadini per Citta. Città per Emilio Tadini, in «Milano Città», numero speciale, ottobre 2002

«Vittime e carnefici: siamo tutti prigionieri», in «Corriere della sera», 24 settembre 2004

Interviste, ritratti e autoritratti

Interviste

R. Giovannini, *Giornalismo milanese protagonista nell'Opera, secondo romanzo di Tadini*, in «la Repubblica-Milano», 29 ottobre 1980, p. 21

M.L. A., *Val più la pratica che l'utopia*, in «Panorama», 3 novembre 1980, p. 25

E. Grazioli, *Emilio Tadini, the Fairy Tale of Painting*, in «Flash Art», n. 116, 1984

P. Paganin, *Il tesoro nascosto*, in «L'Unità», 9 aprile 1987, p. 12

G. Nascimbeni, *Cronaca di una brutta notte*, in «Corriere della sera», 12 aprile 1987, p. 18

G. Turchetta, *Tragico è comico. Incontro con Emilio Tadini*, in «Linea d'ombra», n. 38, maggio 1989, pp. 70-74

A. Kestenholz, *Intervista a Emilio Tadini, Frammento*, in «Pagine d'arte», n. 33/34, luglio 1990, pp. 4-9

F. Marcoaldi, *Ma grande, grande, grande non è diventata mai. Emilio Tadini racconta la "sua" Milano...*, in «la Repubblica», 22 agosto 1991, pp. 32-33

A. Elkann, *Tadini. Milano liberata al ritmo del jazz*, in «La Stampa», 9 settembre 1992, p. 13

- F. Marcoaldi, *Prospero non sparare*, in «la Repubblica», 24 aprile 1993, pp. 36-37
- Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, in *La metropoli accidentale: conversazioni su Milano*, a cura di P. Ranzo, Cronopio, Napoli 1994, pp. 83-103
- P. Di Stefano, *Capitan Tempesta* (intervista), in «Sette-Supplemento del Corriere della sera», 11 novembre 1993, pp. 100-106
- V.M. Oreggia, *Tra pubblico e scena. La nuova prova teatrale di Emilio Tadini*, in «Linea d'ombra», n. 127, luglio-agosto 1997, pp. 76-80
- G. Cherchi, *La ragion comica*, in «Panorama», n. 1246, 4 marzo 1990, pp. 106-107
- Tre domande ad Emilio Tadini*, in «l'Unità», 25 maggio 1992, p. II
- E. Caroli, *Ma il mio candidato resta Dorazio*, in «l'Unità», 28 novembre 1996
- M. Ciampa, *Van Gogh sordo Lazzaro a Nuenen attende la luce*, in «l'Unità», 23 ottobre 1997, p. 6
- P. Rizzi, *Tadini: «Muti ha fatto bene»*, in «l'Unità», 9 dicembre 1998, p. 21
- D. Pugliese, *Com'era bello andar per marciapiedi*, in «l'Unità», 24 gennaio 1999
- P. Rizzi, *«L'emergenza non è mai in centro»*, in «l'Unità», 24 luglio 1999, p. 7
- D. Capelcelatro, *«Ho ridipinto la follia di Re Lear»*, in «l'Unità», 2 aprile 2000
- D. Montalto, *E. Tadini: i colori della fiaba*, in «Art'è», 2, 2000, pp. 24-29
- F. Manzoni, *Elide e i suoi sette amanti*, in «Corriere della sera», 18 aprile 2001
- L. Leonelli, *Una biografia metropolitana*, in «Grazia», n. 17, 2001, p. 134
- O. Pivetta, *«La cultura? Conformismo e banalità la stanno uccidendo»*, in «l'Unità», 14 gennaio 2002, p. 6
- C. Brambilla, *«Abbiamo ancora voglia di legalità»*, in «l'Unità», 19 febbraio 2002
- L. Caprile, I. Isotta, *I profughi della contemporaneità*, in «Kos. Rivista di medicina, cultura e scienze umane», n. 200, maggio 2002, pp. 8-11

Ritratti e autoritratti

- Emilio Tadini*, in *Autodizionario degli scrittori*, a cura di F. Piemontese, Leonardo, Milano 1989, pp. 342-345
- Ritratto fotografico in V. Cottinelli, *Sguardi: novanta volti della cultura*, La Quadra, Brescia 1995

Altre collaborazioni

E. Tadini, *Madrigali meccanici*, registrazione sonora, con Lilian Terry (solista), coro polifonico e ritmi diretti da T. Uselli, CGD, dopo il 1948

Copertine e illustrazioni

Illustrazioni

I. Calvino, *L'origine degli uccelli*, in «Linus», a. III, n. 28, luglio 1967, pp. 27-31

B. Pasternak, *Zoo*, con illustrazioni di Emilio Tadini, Emme, Milano 1973

R. Sanesi, *Harrington gardens suite*, colori di Emilio Tadini, Multiart Editions, 1975

B. Fo Gambois, *La luna sulla neve*, con illustrazione di Emilio Tadini, Emme, Milano 1978

L. Santucci, *La donna con la bocca aperta*, con una serigrafia di Emilio Tadini, Plain Wrapper Press, Verona 1980

Emilio Tadini. Rebus, numero monografico di «Meta Parole & Immagini», Staf Editore, Firenze, giugno 1981

Musica con immagini: J.S. Bach musica, L. Alvini clavicembalo, A. Cavaliere, V. Ferrari, G. Pardi, E. Tadini, a cura di G. Lucini, Milano 1981

R. Sanesi, *Ipotesi di labirinto*, con una serigrafia di Emilio Tadini, Severgnini Stamperia d'arte, Cernusco sul Naviglio 1983

Copertina della rivista «La Gola», giugno 1984

I Merit del Sole 24 Ore, con tavole di Emilio Tadini, Il Sole 24Ore, Milano 1986

F. Redi, *Bacco in Toscana*, con un saggio di E. Sanguineti e immagini di E. Tadini, Federico Motta Editore, Milano 1990

L.F. Céline, *Scandalo negli abissi*, con illustrazioni di Emilio Tadini, Il Melangolo, Genova 1992

J. Milton, *Paradiso perduto*, con disegni di Emilio Tadini, Einaudi (I millenni), Torino 1992

U.P. Quintavalle, *Il memoriale di Pinocchio*, con disegni di Emilio Tadini, Shakespeare and Company Florentia, Firenze 1993

F. Bertozzi, *Parole d'ordine*, con disegni di Emilio Tadini, Edizione a cura dell'autore, Faenza 1998

«Linea d'ombra», n. 135, luglio-agosto 1998

«Linea d'ombra», n. 137, ottobre 1998

«Linea d'ombra», n. 142, marzo 1999

A. Schwarz, *I miei quattro punti cardinali*, tempere di E. Tadini, En plein Officina, Milano 2000

Kerbaker, *Per Vanni Scheiwiller*, con un disegno di Emilio Tadini, Pulcinoelefante, Osnago 2001

M. Stellato, *Un giorno a Long Island*, con disegni di Emilio Tadini, ExCogita, Milano 2002

23 opere riprodotte in «alfabeta2», n. 23, ottobre 2012

Copertine

J. Onetti, *Contramutis*, Milano-Libri, Milano 1970

O. del Buono, *La vita sola*, Marsilio, Venezia 1989

«Linea d'ombra», n. 95, luglio-agosto 1994

«Linea d'ombra», n. 103, aprile 1995

«Linea d'ombra», n. 136, settembre 1998

«Kos. Rivista di medicina, cultura e scienze umane», n. 200, maggio 2002 (anche illustrazioni)

«Gli argomenti umani», dal n. 9, settembre 2003

P. Di Stefano, *Azzurro troppo azzurro*, Feltrinelli, Milano 1996

Traduzioni in lingua straniera

Le armi l'amore

Les armes, l'amour (trad. Claude Antoine Ciccione), Laffont 1967

Fernand Léger

Léger (Grands peintres 58), Hachette, Paris 1967 e 1978 (Grands peintres 25)

Max Ernst

Max Ernst (Grands peintres, 93), Hachette, Paris 1968 e 1979 (Grands peintres 33)

La lunga notte

La longue nuit (trad. di Françoise Liffra), Lieu commun 1989; nuova ed. Gallimard, Parigi 1990

L'occhio della pittura

Das Auge der Malerei (trad. Paola Barbon), Die Galerie, Frankfurt am Main 200

Adattamenti teatrali

La tempesta, adattamento, regia e costumi di André Ruth Shammah, con la supervisione di E. Tadini, con Piero Mazarella, Carolina Torta, Saidou Moussa Ba, in scena rappresentato al Teatro Franco Parenti di Milano dall'8 al 31 ottobre 1993 (programma di sala con testi di G. Fofi ed E. Tadini= e dal 12 al 29 gennaio 1995

La deposizione, adattamento, regia e costumi di André Ruth Shammah, con Anna Nogara, musiche di Michele Tadini, con inaugurazione dello "Spazio Nuovo" allestito da Gian Maurizio Fercioni, illuminato da Marcello Jazzetti, in scena al Teatro Franco Parenti di Milano dal 7 al 24 aprile e dal 19 al 30 maggio 1997; con regia di Beppe Arena e con Pamela Villoresi, in scena al Teatro Bellini di Casalbuttano nel 1999 e al Teatro dei Filodrammatici dal 18 al 29 aprile 2001

Profeta al trucco, regia di Monica Conti, con Roberto Trifirò, rappresentato in occasione della Maratona di Milano, 9 luglio 2001

Re Lear, adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah, traduzione di Emilio Tadini, con Piero Mazarella, Eugenio Allegri, Franco Oppini, Carolina Torta, Lucia Vasini, scene e costumi di Gian Maurizio Fercioni, musiche di Michele Tadini, luci di Marcello Jazzetti, ambiente sonoro di Paolo Ciarchi, in scena al Teatro Franco Parenti di Milano dal 18 ottobre al 30 novembre 1997

Programmi televisivi e radiofonici

La pittura del Novecento, video realizzato per RaiEducational

Dipingere Dio. Figure della Trinità nella pittura d'Occidente, ciclo di quattro puntate ospitate dal programma *Uomini e profeti*, diretto da G. Caramore su Rai Radio3, 5, 12, 19, 26 aprile 1997

Contesto, su Tele+ grigio, dal novembre 1997 al dicembre 2001

Ospite a *Carta bianca a: Emilio Tadini. La “memoria distratta”*, a cura di F. Priori, regia di D. Barezzi, su Tele+ bianco, 27 agosto 2002

Il Novecento racconta: Emilio Tadini, intervista realizzata da O. Pivetta il 22 settembre 2001 e andata in onda nel programma Radio3-Suite, su Rai Radio3 il 5 ottobre 2002

Bibliografia della critica

Volumi

Critica

A.C. Quintavalle, *Tadini*, Vanessa, “Maestri contemporanei”, Milano 1978

A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, Fabbri Editore, Milano 1994; ed. tedesca a cura di D.

Ronte, K. Wolbert, Fabbri, Milano 1996

G. Turchetta, “*Io quelli che sbadigliano li ammazzerei*”: un mondo pieno raso di cose, *Tadini*, «Eccetera», CUEM, Milano 2004

M. Manini, *Tra relitti e zattere. Metafore, simboli e suggestioni prossemiche nell'opera di Emilio Tadini “La tempesta”*, LWS Lean Workspace, Ravenna 2012

Commemorazioni

Paolo Conte e Emilio Tadini. Un pomeriggio a Reggio Emilia, Provincia di Reggio Emilia-Arci, Reggio Emilia 2002

Torno subito, a cura di F. Micheli, Fondazione Umberto Micheli per il Teatro Franco Parenti, 28 ottobre 2002

Citazioni in registi e storie della letteratura italiana

G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1971, pp. 354-356

G. Di Genova, *Le realtà del fantastico. L'arte fantastica in Italia dal dopoguerra a oggi*, editori Riuniti, Roma 1975

S. Pautasso, *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Rizzoli, Milano 1991, pp. 65-66 e 242

E. Ragni, T. Iermano, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, a cura di E. Malato, Salerno, Roma 2000, pp. 1031-1032

A. Ghisalberti, scheda de *La Tempesta*, in E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Tomo IV, *Scenari di fine secolo 2*, diretta e curata da N. Borsellino e L. Felici, Garzanti, Milano 2001, pp. 807-808

- G. Ferroni, *Quindici anni di narrativa* in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, *Il Novecento tomo III, Scenari di fine secolo I*, Garzanti, Milano 2001, pp. 247-248
- W. Pedullà, *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2001
- A. Casadei, M. Santagata, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 371-372
- Scheda autore in *Dizionario degli autori N-Z*, vol. 20, *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi-Gruppo l'Espresso, Torino-Roma 2008, p. 491
- F. La Porta, *Gli ultimi vent'anni: nuovi romanzi per nuovi lettori*, in *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi, C. Di Girolamo, vol. 4, *Dall'Unità alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 632
- G. Barberi Squarotti, *La narrativa come intervento critico sulla storia e sulla società contemporanea* in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Barberi Squarotti, vol. V tomo 2, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, UTET, Torino 1996, pp. 1627-1628
- La narrativa dal Quarantacinque agli anni settanta*, in *Storia letteraria d'Italia*, vol. XI tomo 2, *Il Novecento*, a cura di G. Luti, Vallardi-Piccin, Milano-Padova 1993, p. 1491
- La letteratura verso la contestazione* in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino, W. Pedullà, vol. XII, *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Motta, Milano 1999, p. 229

Saggi in volume e in riviste

Le armi l'amore

- G. Gramigna, *Introduzione*, in E. Tadini, *Le armi l'amore*, Rizzoli, Milano 1989, pp. I-IX
- C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio, «Le armi l'amore»*, in «Strumenti critici», XXIII, n. 1, gennaio 2008, pp. 11-24
- A. Chiurato, *Emilio Tadini*, in Id., *La retroguardia dell'avanguardia*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 375-419

La lunga notte

C. Martignoni, *Campioni di sperimentalismo del '90. Antologia di narratori sperimentali degli anni '80 e '90*, in «Campo», Milano, 4-5, 1993

B. Pischedda, *L'opera totale di Emilio Tadini*, in Id., *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 102-115

La tempesta

M. Barengi, *Un certo deficit di drammaticità*, in *Tirature '94*, a cura di V. Spinazzola, Baldini Castoldi, Milano 1994, pp. 21-33

B. Pischedda, *Narrazioni comiche anni Ottanta: Eco, Benni, Meneghello, Tadini, Busi*, in *Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici, B. Falchetto, Marcos y Marcos, Milano 1994, pp. 177-205

A. Guglielmi, *Trent'anni d'intolleranza (mia)*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 140-141

B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero. La tempesta d'Emilio Tadini*, in «Chroniques italiennes», 42-43, 1995, pp. 187-195

M. Barengi, *Personaggi in primo piano*, in Id., *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 92-106

C. Panzieri, *La voce di Prospero. Sintassi dell'oralità nella Tempesta di Emilio Tadini*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di F. Guatta, R. Tesi, Carocci, Roma 2000, pp. 139-166

G. Fontana, *Appunti su «La tempesta» di Emilio Tadini*, in «Strumenti critici», XXIII, n. 1, gennaio 2008, pp. 25-38

Eccetera

G. Rosa, *Romanzi ben fatti. La chiacchiera e l'attesa*, in *Tirature '04. Che fine ha fatto il postmoderno?*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2004, pp. 195-198.

M. Ferrario, «*Il commissario Catullo*»: *il Carme 56 in Eccetera di Emilio Tadini*, in «Cento Pagine», 2, 2008, pp. 83-92

Romanzi

A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, in «Strumenti critici», XXIII, n. 1, gennaio 2008, pp. 39-53

A. Casadei, *La distanza e il sistema. Letteratura, pittura e filosofia nelle opere di Emilio Tadini*, in «Italianistica», XXXVIII, 3, 2009, pp. 207-220; poi in *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Pearson, Milano-Torino 2011, pp. 135-153

A. Casadei, *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a cura di M.G. Arcamone, D. Brenner, B. Porcelli, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010, pp. 110-120

Poesia

P. Corbo, *Diario di lettura. Poesia italiana 1991-1992*, in «Galleria», n. 1, 1993, pp. 91-106

Teatro

M. Bersani, *Un teatro pieno di «effetti personali»*, in «Idra», I, anno v, n. 10, 1995, pp. 27-37

Mostre e opere

T. Trini, *Scorporo è l'occhio della pittura*, in «Studio Marconi», n. 6-7, 16 novembre 1978, pp. 8-13

J.L. Schefer, *L'ultima figura*, in «Studio Marconi», n. 6-7, 16 novembre 1978, pp. 14-17

M. Le Bot, *Des mots sur la toile*, in «La quinzaine littéraire», 16 gennaio 1979; poi in «Studio Marconi», n. 11, 17 maggio 1979, pp. 56-58; poi in «La quinzaine littéraire», n. 16, giugno 1983

S. Parmiggiani, *L'ombra e la notte dell'anima*, in «Origini», n. 31, La Scaletta, San Polo di Reggio Emilia, giugno 1997

S. Finzi, *Taccuini di pittura e di guerra: Tadini e Treccani*, in *L'arte della composizione. Ernesto Treccani, Guido Crepax, Emilio Tadini, Tullio Pericoli, Maria Mulas, Toni Nicolini, Alik Cavaliere, con interventi di S. Finzi alla "scuola di pittura" di via Cellini*, a cura di G. Brambilla Patellani, M. Muzio, M. Rivardo con Fondazione Corrente, Scalpendi editore, Milano 2011, pp. 163-182

Numeri monografici di rivista

Emilio Tadini. Rebus, «Meta Parole & Immagini», Staf Editore, Firenze, giugno 1981

Articoli

Le armi l'amore:

Impresa leggendaria in un romanzo di Tadini, in «Il Resto del Carlino», 25 settembre 1963, p. 7

C. Bo, *Un uomo del presente e un eroe letto al futuro*, in «L'Europeo», 13 ottobre 1963

O. Del Buono, *Un eroe intellettuale*, in «La settimana incom», 20 ottobre 1963

D. Porzio, *Risorgimento senza squilli di tromba*, in «Oggi», 24 ottobre 1963

W. Mauro, *Il libro del giorno. E. Tadini. Le armi l'amore*, in «Il Telegrafo», 14 novembre 1963

G. Gramigna, *Vicende nuove e antiche nei romanzieri di oggi*, in «Corriere della sera», 17 novembre 1963; poi in Id., *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, a cura di P. Di Stefano, Bruno Mondadori, Milano 2013, pp. 28-29

M. Rago, *Le armi l'amore. Un romanzo di Emilio Tadini*, in «l'Unità», 24 novembre 1963

M. Prisco, *Le armi l'amore*, in «Il Mattino», 28 novembre 1963

G. Barberi Squarotti, *Le armi l'amore*, in «Gazzetta del popolo», 7 dicembre 1963, p. 3

G. Vigorelli, *Tra Tadini e Del Buono*, in «Tempo», 7 dicembre 1963

E. Golino, *La voce della Storia racconta un romanzo*, in «Corriere d'informazione», 11 dicembre 1963

V. Faggi in «Il lavoro nuovo», 27 dicembre 1963

R. Jacobbi, *Le armi l'amore*, in «Il Panorama Pozzi», gennaio 1964, p. 36

Le armi l'amore, in «Paragone», febbraio 1964, pp. 112-113

F. Petrillo, *Il futuro di Emilio Tadini*, in «Inventario», anno XIX, primavera 1964, pp. 122-124

M. Mizzau, *Su alcuni romanzi*, in «il verri», n. 13, 1964, pp. 112-116

G. Manacorda, *Piccola mappa letteraria*, in «l'Unità», 6 dicembre 1974, p. 7

R. Barilli, *Dal nostro inviato nel Gruppo 63*, in «Corriere della sera», 10 dicembre 1989

M. Santagostini, *Una storia, più finali*, in «l'Unità», 10 gennaio 1990

L'opera:

N. Orenco, *Assassinio sulla tela: il pittore Tadini sceglie i colori più cupi*, in «Tuttolibri-La Stampa», 18 ottobre 1980, p. 2

- G. Gramigna, *Se prima della mostra un pittore...*, in «Corriere della sera», 19 ottobre 1980, p. 12
- G. Zampa, *Ci vediamo in galleria*, in «l'Espresso», n. 4, 26 ottobre 1980, pp. 121-124
- C. Altarocca, *Soffocati dal cellophane dell'utopia*, in «Il Giorno», 29 ottobre 1980, p. 3
- C. Laurenzi, *Se il pittore scrive in giallo*, in «Il Giornale», 2 novembre 1980, p. 4
- D. Porzio, *L'Opera di Emilio Tadini*, in «Panorama», 759, 3 novembre 1980, pp. 25-27
- O. del Buono, *Scrivere per una città*, in «Linus», n. 1 (190), xvii, gennaio 1981, pp. 124-124
- M. De Micheli, *L'amore-odio che uccide il pittore*, in «l'Unità», 9 aprile 1981, p. 8

La lunga notte:

- P. Paganin, *La doppia lingua*, in «Il Moderno», a. III, n. 21, aprile 1987, p. 61
- C. Savonuzzi, *Il viaggio picaresco di Tadini pittore romantico*, in «Tuttolibri-La Stampa», n. 548, 11 aprile 1987, p. 5
- F. Portinari, *La Lunga notte di Emilio Tadini*, in «Panorama», 1094, 12 aprile 1987, p. 24
- E. Golino, *Una notte con Sibilla*, in «la Repubblica», 15 maggio 1987, pp. 32-33
- G. Zampa, *La notte del comandante*, in «Il Giornale», 31 maggio 1987, p. 1
- G. Grassi, *Una sibilla venuta dal fascismo*, in «Il Mattino», 1 giugno 1987, p. 19
- G. Cherchi, *Variazioni sul tema Voglia di divertirsi*, in «L'Indice dei libri del mese», luglio 1987
- L. Mondo, *Si spegne nel grottesco la gloria dell'ex gerarca*, in «Tuttolibri-La Stampa», 11 luglio 1987, p. 2
- G. Turchetta, *Gli occhiali di Tadini*, in «Linea d'ombra», a v, n. 19, luglio-agosto 1987, pp. 118-119
- G. Gramigna, *Condannati al racconto*, in «Corriere della Sera», 8 agosto 1987, p. 3; poi in Id., *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, a cura di P. Di Stefano, Bruno Mondadori, Milano 2013, pp. 166-168
- C. Spadoni, *L'affresco di Tadini: il pittore torna ai libri*, in «Il Resto del Carlino», 20 agosto 1987, p. 3
- M. Spinella, *La lunga notte di pietà*, in «L'illustrazione italiana», a. XCVII, n. 45, agosto 1987, pp. 100-101
- M. Picchi, *45 libro che parla!*, in «L'Espresso», n. 37, 20 settembre 1987, p. 193

- C. Nicoletto, *Dalla tela alla pagina*, in «La Gazzetta di Mantova», 9 settembre 1987, pp. 18-19
- M. Bersani, *La commedia nera del fascismo*, in «Corriere della sera», 21 febbraio 2010, p. 38
- S. Pent, *Quella "Lunga notte" di Tadini*, in «Tuttolibri-La Stampa», 13 marzo 2010
- C. Bello Minciocchi, *Figurine e salme del ventennio*, in «Alias-il manifesto», 27 marzo 2010, p. 21
- G. Pedullà, *Luce sulla «Lunga notte»*, in «Il Sole 24Ore», 4 luglio 2010, p. 28

L'insieme delle cose:

- M. Santagostini, *Tadini: vita nella luce*, in «l'Unità», 14 ottobre 1991, p. IV
- B. Rossi, «Il Mattino di Napoli», 14 gennaio 1992
- P. Perilli, «*L'insieme delle cose*», in «Poesia», v, 49, 1997, pp. 67-68

La tempesta (romanzo):

- G. Cherchi, *Condannati alla ribalta*, in «l'Unità», 29 marzo 1993, p. I
- G. Bonura, *Tadini, una tragedia da giornalista*, in «Avvenire», 8 maggio 1993, p. 2
- G. Vigorelli, «*La tempesta*» di Tadini sui campi dell'incultura, in «Il Giorno», 9 maggio 1993
- L. Baldacci, *Il memoriale di Prospero povero mago metropolitano*, in «Corriere della sera», 12 maggio 1993, p. 29
- G. Fofi, *La solitudine di Prospero*, in «l'Unità», 7 giugno 1993, p. III
- A. Modena, *Nato per vivere morendo*, in «Concertino», II, n. 7, 15 settembre 1993, p. 30
- G. Turchetta, *Emilio Tadini: una metafora ad alta densità*, in «Linea d'ombra», n. 84, luglio-agosto 1994, pp. 21-23
- A. Bevilacqua, *Angeli e neri*, in «l'Unità», 25 ottobre 1993, p. II
- L. Caramel, *Tadini tra sogno e realtà*, in «Il Giornale», 21 novembre 1993, p. V
- A. Boatto, *Un caso di cronaca nera*, in «L'Indice dei libri del mese», n. 11, dicembre 1993, p. 6
- G. Amoroso, *La lunga notte*, in «Gazzetta del Sud», 1993; poi in *Il cenacolo degli specchi. Narrativa italiana 1993-1995*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 1997, p. 154
- F. Muzzioli, *L'Antipremio Feronia a LeRoi Jones*, in «l'Unità», 2 giugno 1994, p. 2

A. Fiori, *Sotto le nonne niente*, in «l'Unità», 30 gennaio 1995

La tempesta (teatro):

M.P. Cavallazzi, *Musica e teatro da Gogol a Tadini*, in «l'Unità» ed. Milano, 17 settembre 1996, p. 24

A. Falvo, *Sono Prospero, strascee*, in «ViviMilano-Corriere della sera», 29 settembre 1993

M. Palazzi, *Prospero straccione nella periferia milanese*, in «La Prealpina», 1 ottobre 1993

G. Manin, «*Milano naviga meglio nella Tempesta*», in «Corriere della sera», 5 ottobre 1993, p. 33

E. Mantaut, *Con «La tempesta» arriva Mazzarella*, in «Il Giornale», 5 ottobre 1993

L. Colonnelli, *Mazzarella disperato con 10 chili di meno*, in «più Donna», 7 ottobre 1993

A. Gallotti, *Mazzarella nella «Tempesta»*, in «La Stampa», 7 ottobre 1993, p. 38

N. Pafundi, *Solo sulla scena Piero Mazzarella intrattiene da par suo il pubblico*, in «Leggimi», a. III, 7, ottobre 1993

A. Murgia, *Prospero sfrattato e disperato*, in «Il Giorno», 8 ottobre 1993

Prospero va a Linate, in «Corriere della sera», 8 ottobre 1993, p. 50

Una «Tempesta» milanese con Piero Mazzarella, in «La Notte», 8 ottobre 1993

P. Grosso, *Appuntamenti in città*, in «L'indipendente», 8 ottobre 1993

U. Lo Russo, *Mazzarella nella Tempesta*, in «La Provincia», 8 ottobre 1993

F. Cappa, *Mazzarella, grande Prospero moderno*, in «La Notte», 9 ottobre 1993

O. Guerrieri, *Uno sfratto per il re dei fantasmi*, in «La Stampa», 9 ottobre 1993

M.G. Gregori, *In fuga con Prospero, tra stracci e follia*, in «l'Unità», 10 ottobre 1993, p. 10

F. Lonati, *Applausi nella «Tempesta»*, in «La Prealpina», 10 ottobre 1993

P. Lucchesini, *Tempesta suburbana*, in «La Nazione», 10 ottobre 1993

O. Bertani, *Mazzarella tra gli incubi di Tadini*, in «Avvenire», 10 ottobre 1993

G. Raboni, *Nella folle isola di Prospero*, in «Corriere della sera», 10 ottobre 1993

F. Quadri, *Quella cattedrale di carta nel deserto della città*, in «la Repubblica», 10/11 ottobre 1993, p. 23

G. Geron, *Mazzarella nella Tempesta*, in «Il Giornale», 10 ottobre 1993, p. 18

- U. Simonetta, *Quel barbone in vena di follie*, in «L'indipendente», 10-11 ottobre 1993
- P. Messina, *La tempesta sul palcoscenico*, in «amica», 11 ottobre 1993
- M.G. Gregori, *Divi, ricerca e riso amaro. E Milano rifondò la prosa*, in «l'Unità», 11 ottobre 1993, p. 19
- U. Ronfani, *Mazzarella sull'isola di Prospero, a Linate*, in «Il Giorno», 12 ottobre 1993
- M. Serina, *Prospero e Calibano in una villa di Linate*, in «il nuovo Torrazzo», 39, 16 ottobre 1993
- O. Ponte di Pino, *Una «Tempesta» alla milanese. Dal libro di Tadini*, in «il manifesto», 23 ottobre 1993, p. 15
- C.M. Pensa, *Vita, morte e miracoli del re degli stracci*, in «Famiglia cristiana», 27 ottobre 1993
- L. Costa, *Le scelte di Lella Costa*, in «Amica», 1 novembre 1993
- M. Lupis, *Prospero lo straccione*, in «Panorama», n. 1434, 1993, p. 26
- P. Di Sacco, *La tempesta di Tadini-Mazzarella-Shammah*, in «Studi cattolici», 39, 1995, pp. 124-125
- La tempesta*, in «Milano di scena», gennaio 1995
- A. Mieli, *Piero Mazzarella torna ad essere "Prospero" nella "Tempesta" al teatro Franco Parenti*, in «L'informazione», 5 gennaio 1995
- O. Piscitelli, *Prospero, re a Milano*, in «La Stampa», 6 gennaio 1995
- S. Berra, *Mazzarella nella Tempesta*, in «Il Giornale», 8 gennaio 1995, p. 37
- Ionesco e "La tempesta"*, in «la Repubblica», 11 gennaio 1995
- Mazzarella torna all'osannato Prospero*, in «Corriere della sera», 11 gennaio 1995
- F.M., *Mazzarella torna nella Tempesta*, in «ViviMilano-Corriere della sera», 11 gennaio 1995
- M.P.C., *Mazzarella e Shammah al Parenti*, in «l'Unità-Milano», 11 gennaio 1995
- A. Benedettini, *Una tempesta a Milano*, in «la Repubblica-Tuttomilano & Lombardia», 12 gennaio 1995
- A. Mur., *Ritorna Mazzarella con la sua Tempesta*, in «Il Giorno», 13 gennaio 1995
- La tempesta*, in «la Repubblica», 15 gennaio 1995
- G. Raboni, *Tempesta sempre più inventata*, in «Corriere della sera», 18 gennaio 1995, p. 28
- La tempesta*, in «Corriere della sera», 22 gennaio 1995

A. Benedettini, *Carolina Torta ritrova Milano in "Tempesta"*, in «la Repubblica», 27 gennaio 1995

La tempesta, in «Corriere della sera», 28 gennaio 1995

La tempesta, in «la Repubblica», 29 gennaio 1995

In "Tempesta", in «Lombardia oggi», a. VIII, 81, 29 gennaio 1995

D. Pisati, *Varese, "Tempesta" di teatro*, in «La Prealpina», 31 gennaio 1995, p. 31

Mazzarella tempestoso a Gallarate, in «Il Giornale», 1 febbraio 1995

L'occhio della pittura:

M. Vozza, *Variazioni sul tema Il mito di Cézanne*, in «L'Indice dei libri del mese», aprile 1996

La deposizione:

S. Bergetti, *Colpevole o innocente? Il finale lo decide il pubblico*, in «Marie Claire», aprile 1997

La deposizione, in «l'Espresso», a. XLIII, 13, 3 aprile 1997

Una "Deposizione" piena di suspense, in «Carnet», 4, aprile 1997

N.G., *Attesa e magia*, in «La Notte», 7 aprile 1997

Al debutto il Barbablù in gonnella del pittore-scrittore Tadini, in «Il Foglio», 9 aprile 1997

C. Cannella, *Spazio nuovo Tadini nuovo*, in «ViviMilano-Corriere della sera», 9 aprile 1997

V. Crippa, *La signorina forse è un Barbablù*, in «Corriere della sera», 11 aprile 1997

M.P. Cavallazzi, *Vittima o Circe? Al Parenti depone l'imputata di Tadini*, «l'Unità», 11 aprile 1997

O. Ponte di Pino, *La deposizione*, in «il manifesto», 11 aprile 1997

G. Spinato, *Barbablù è femmina*, in «la Repubblica», 12 aprile 1997

S. Berra, *Fa paura il barbablù donna*, in «Il Giornale», 12 aprile 1997

C.d.G., *Una «mantide» per Tadini*, in «Il Giorno», 13 aprile 1997

R. G., *Assolo firmato Tadini*, in «Lombardia oggi», 13 aprile 1997

F. Savoia, *L'attesa del verdetto*, in «La Notte», 15 aprile 1997

F. Quadri, *Madama Barbablù*, in «la Repubblica», 16 aprile 1997

G. Raboni, *Che eroina il Barbablù in gonnella*, in «Corriere della sera», 17 aprile 1997

- M.G. Gregori, *Tra imbalsamatori e signore Barbablù la claustrofobia trionfa a teatro*, in «l'Unità», 17 aprile 1997
- U. Simonetta, *Quella «Deposizione» sembra un cabaret*, in «Il Giornale», 18 aprile 1997
- D. Rigotti, *Filodrammatici e Parenti. Trionfano gli autori italiani*, in «Avvenire», 18 aprile 1997
- I. Principe, *La deposizione. Anche i giurati vanno a teatro*, in «Il Giornale», 19 aprile 1997
- R. Palazzi, *Un'amorevole killer*, in «Il Sole 24Ore», 20 aprile 1997
- E. Garampelli, *Presunta Barbablù*, in «la Repubblica», 22 aprile 1997
- C.M. Pensa, *Autori allo sbaraglio nei saldi d'annata*, in «Famiglia cristiana», 18, 30 aprile 1997, p. 116
- P. Fabbri, *Giustizia, la realtà più bella della fantasia*, in «Riforma», a. v, 17, 2 maggio 1997
- «La deposizione» a grande richiesta*, in «l'Unità», 18 maggio 1997
- “Mohican” per sorridere o Tadini per meditare*, in «la Repubblica-Milano», 19 maggio 1997, p. VI
- In palcoscenico*, in «Corriere della sera», 19 maggio 1997
- E. Tomaselli, *Un nuovo spazio al Franco Parenti*, in «tuttospettacolo», giugno 1997
- De Angeli, *Arena dirige la Villoresi ne “La deposizione” di Tadini*, in «Mondo padano», 19, 1999
- Una “mantide” a giudizio*, in «Corriere di Moncalieri», 30 marzo 2000
- S. Francia, *Prime teatrali. La deposizione di Pamela accusata di sette omicidi e Dorelli «amico di tutti»*, in «La Stampa», 31 marzo 2000
- N. Arrigoni, *Monologo di un serial killer*, in «La Provincia», 14 aprile 1999
- N. Arrigoni, *«Mi piacciono le sfide»*, in «La Provincia», 14 aprile 1999
- N. Arrigoni, *Un pubblico-giuria per il serial-killer rosa*, in «La Provincia», 17 aprile 1999
- S. Chiappori, *Femmina folle. Verità e menzogna nel testo di Tadini*, in «la Repubblica», 18 aprile 2001
- F. Manzoni, *Elide e i suoi sette amanti*, in «Corriere della sera», 18 aprile 2001, p. 59
- N. Arrigoni, *Maddalena d'oggi*, in «La Provincia», 19 aprile 1999

L. Doninelli, *Pamela Samaritana*, in «Avvenire», 21 aprile 2001

U. Volli, *Teatri e musica Milano. Scelto da Ugo Volli*, in «la Repubblica», 24 aprile 2001

Re Lear (traduzione per teatro):

M.P. Cavallazzi, *Franco Oppini e Mazzarella. Il re Lear passa ai comici*, in «l'Unità», 10 ottobre 1997

R.G., *Re Lear. Mazzarella incontra Shakespeare*, in «Lombardia oggi», 12 ottobre 1997

C. Cannella, *Mazzarella sul trono: «Re Lear son mi»*, in «ViviMilano-Corriere della sera», 15 ottobre 1997

F. Brunini, *Mazzarella, Lear meneghino*, in «la Padania», 16 ottobre 1997

D. Cohen, «*Mazzarella, un Re Lear popolare*», in «La Notte», 16 ottobre 1997

C. Provvedini, *Mazzarella: «La mia Milano, un amore e un'angoscia»*, in «Corriere della sera», 17 ottobre 1997

N. Rovero, *Lear, una storia d'amore*, in «L'indipendente», 17 ottobre 1997

A. Benedettini, *Lear e le sue figlie che famiglia di pazzi*, in «la Repubblica», 18 ottobre 1997

Re Lear, in «Il Foglio», 18 ottobre 1997

A. Calvini, *Shakespeare per 60 anni, ma resto sempre povero*, in «Avvenire», 19 ottobre 1997

D. Cohen, *Piero Mazzarella, un Re Lear tragicamente umano*, in «La Notte», 20 ottobre 1997

U. Ronfani, *Re Lear: un uomo snaturato dal potere*, in «Il Giorno», 20 ottobre 1997

L. Doninelli, *Re Lear pazzo. Anzi, stravolto*, in «Avvenire», 21 ottobre 1997

U. Simonetta, *Re Lear era lombardo, parola di Mazzarella*, in «Il Giornale», 22 ottobre 1997

G. Raboni, *Il Lear della porta accanto*, in «Corriere della sera», 23 ottobre 1997

E. Marcotti, *Re Lear al circo dei folli*, in «Libertà», 23 ottobre 1997

F. Quadri, *Re Lear, un nonno prepotente*, in «la Repubblica», 24 ottobre

R. Palazzi, *Quel nonnino svampito di Re Lear*, in «Il Sole 24Ore», 26 ottobre 1997

U. Volli, *Re Lear*, in «la Repubblica», 6 novembre 1997

M. D'Amico, *La cameriera di Ronconi e un Lear antibarocco*, in «La Stampa», 16 novembre 1997

La distanza:

- F. Rella, *Lo sguardo ambiguo della «Distanza»*, in «l'Unità», 30 novembre 1998
- M. Novelli, *Nei territori dell'astratto*, in «Linea d'ombra», n. 140, gennaio 1999, pp. 60-61

Eccetera:

- M. Baudino, «*Eccetera*», *beffarda premonizione*, in «La Stampa», 26 settembre 2002, p. 25
- E. Ferrero, *Tadini, l'allegria del gran lombardo*, in «La Stampa», 26 settembre 2002, p. 25
- P. Di Stefano, *Con Tadini al termine della notte*, in «Corriere della sera», 19 ottobre 2002, p. 35
- F. Marcoaldi, *Nello zoo notturno di Tadini*, in «la Repubblica», 26 ottobre 2002, p. 40
- G. Cavazzini, *Gli occhi di Tadini*, in «Gazzetta di Parma», 26 ottobre 2002
- P. Panza, *Sul palco per ricordare Tadini*, in «Corriere della sera», 28 ottobre 2002, p. 59
- Dedicato a Emilio Tadini*, presentazione del romanzo di Emilio Tadini *Eccetera*, Teatro Franco Parenti, Milano, 28 ottobre 2002
- L. Mondo, *Al termine della notte, Tadini ci lascia un eccetera*, in «Tuttolibri-La Stampa», 2 novembre 2002
- P. Petroni, *Emilio Tadini: "Eccetera", il libro postumo*, in «Gazzetta del Sud», 5 novembre 2002
- F. Portinari, *Viaggio di balera in balera, al termine della notte*, in «L'Unità», 9 novembre 2002
- S. Lecchini, *Tadini, l'ultima notte*, in «Gazzetta di Parma», 14 novembre 2002
- M. Belpoliti, *Ragazzi invisibili*, in «L'Espresso», 21 novembre 2002, p. 183

Poemetti e Poesie:

- A. Casadei, *Emilio Tadini, Poemetti e poesie*, in «L'immaginazione», n. 262, aprile-maggio 2011, pp. 50-51

Mostre e opere:

- Anonimo, *Mostre d'arte: Emilio Tadini*, «Corriere della sera», 3 dicembre 1967, p. 15
- G. Zincone, *Quale tricorno? Ma è Voltaire*, in «Corriere d'informazione», 4-5 dicembre 1967, p. 3
- M. Valsecchi, *Tadini racconta Voltaire*, in «Il Giorno», 1967
- T. Trini, *Studio Marconi: immagini e racconto sul filo del linguaggio*, «Domus», n. 463, giugno 1968
- D. Porzio, *L'inventario del Centauro*, in «Corriere d'informazione», 29-30 gennaio 1970, p. 3
- Anonimo, *Emilio Tadini*, in «NAC», n. 32, 1 marzo 1970, pp. 16-17
- J.L. Schefer, in «Art International», vol. XIV, 4 Lugano, aprile 1970
- R. Sanesi, *Annotazioni sul metodo compositivo di Emilio Tadini*, in «Le Arti», n. 10, ottobre 1974, pp. 33-36
- G.F. Schwarzbaur, *Affinitat zum literarchen topos*, in «Magazin Kunst», n. 4, 1974
- J.L. Schefer, *Travail de l'espace / figures*, in «Art Press», maggio-giugno 1975; poi in «Studio Marconi», n. 1, 9 ottobre 1975, pp. 20-21
- M. Valsecchi, *Avventura allarmante e ironica*, in «Lo speciale», 10 giugno 1975; poi in «Studio Marconi», n. 1, 9 ottobre 1975, pp. 23-24
- A. Paolini, *Emilio Tadini*, in «Epoca», 5 marzo 1976; poi in «Studio Marconi», n. 5, 31 marzo 1976, p. 29
- V. Bramante, *Antologia di «opere non commestibili»*, in «l'Unità», 11 maggio 1976, p. 9
- T. Trini, *La figurazione mitica*, in «Corriere della sera», 17 maggio 1976; poi in «Studio Marconi», n. 9, 2 dicembre 1976, p. 25
- A. Del Guercio, *Emilio Tadini*, in «Studio Marconi», n. 6-7, 9 giugno 1976, pp. 24-25
- F. Caroli, *Vizi pubblici private virtù*, in «Corriere della sera», 18 ottobre 1976; poi in «Studio Marconi», n. 9, 2 dicembre 1976, pp. 30-31
- M. Valsecchi, *Il decennio dell'ultima generazione*, in «Il Giornale», 22 ottobre 1976; poi in «Studio Marconi», n. 9, 2 dicembre 1976, p. 30
- R. Sanesi, *Altri paragrafi*, in «Studio Marconi», n. 9, 2 dicembre 1976, pp. 31-32
- A. Sala, *Tadini «scrive» sopra la tela*, in «Il Giorno», 18 aprile 1977
- A. Del Guercio, *Tadini: sul linguaggio*, in «Studio Marconi», n. 6-7, maggio 1977, p. 23

- R. Sanesi, in «Corriere d'informazione», maggio 1977
- M. Vescovo, in «Il Piccolo», maggio 1977
- R. Sanesi, *La traccia del racconto*, in «Studio Marconi», n. 1-2, 26 gennaio 1978, pp. 37-42
- T. Trini, *Se la pittura vede*, in «Data», n. 32, estate 1978
- M. Perazzi, *L'origine della figura*, in «Corriere d'informazione», 15 novembre 1978; poi in «Studio Marconi», n. 8-9, 1 febbraio 1979, pp. 54-56
- A. Sala, *E il pittore discute...*, in «Corriere della sera», 26 novembre 1978; poi in «Studio Marconi», n. 8-9, 1 febbraio 1979, p. 56
- G. Dorfles, *Emilio Tadini*, in «L'Europeo», 8 dicembre 1978; poi in «Studio Marconi», n. 8-9, 1 febbraio 1979, pp. 53-54
- G. Dorfles, *Tel chi el Beaubourg*, in «L'Europeo», 8 febbraio 1979
- G. Seveso, *Il primo sguardo del pittore*, in «l'Unità», 24 febbraio 1979
- D. Micacchi, *Un quadro tra i saldi di stagione*, in «l'Unità», 13 giugno 1979, p. 3
- F. Gualdoni, *Il pennello dell'ombra*, in «Il Giorno», 21 settembre 1979
- F. Vincitorio, *Conversazione con Emilio Tadini*, in «L'Espresso», 21 ottobre 1979
- P. Chiapatti, *Nel Padiglione Italia vivacità creativa non più recitata a soggetto*, in «l'Unità», 29 giugno 1982, p. 9
- G. Seveso, *La qualità è il passaporto dei pittori veri*, in «l'Unità», 27 aprile 1982, p. 9
- D. Micacchi, *Tadini e l'angelo di fuoco che guarda le macerie della storia contemporanea*, in «l'Unità», 13 luglio 1982
- D. Micacchi, *Con Tadini la Realtà diviene Utopia*, in «l'Unità», 11 dicembre 1983, p. 16
- J.L. Schefer, trasmissione per *France culture*, marzo 1984
- S. Grasso, *Come uno Chagall di casa nostra*, in «Corriere della sera», 15 maggio 1985, p. 19
- D. Micacchi, *Trenta tele piene di clown*, in «l'Unità» 15 giugno 1985, p. 11
- R. Barilli, *C'era una volta la pop art*, in «L'Espresso», 30 giugno 1985, p. 115
- D. Trombadori, *Ridiamo una volta sul serio*, in «Rinascita», luglio 1985
- A. Sala, *Tadini inventore*, in «Arte», a. XV, n. 154, luglio-agosto 1985, pp. 82-86
- G. Pacher, *Gli inquietanti enigmi geometrici di Emilio Tadini*, in «Alto Adige», 9 aprile 1986

- S. Giacomoni, *Dai vasetti di colore una forza fantastica*, in «la Repubblica-Milano», 18 giugno 1986, p. 36
- A. Murgia, *Il «post 68» alla Besana*, in «Il Giorno», 21 giugno 1986, p. v
- L. Bortolon, *I traslochi di Emilio Tadini*, in «Grazia», 29 giugno 1986, pp. 52-53
- E. Pontiggia, *La leggerezza dell'essere*, in «Il Giorno», 29 giugno 1986, p. II
- R. Pasini, *Fuori dalla pop art verso l'ignoto*, «Il Resto del Carlino», 7 luglio 1986, p. 3
- F. Frangi, *Burattini, diamoci una mano*, in «Il Sole 24Ore», 21 luglio 1986, p. 20
- A.C. Quintavalle, *Non solo pittura*, in «Panorama», 10 agosto 1986
- R. Tassi, *Comico caos*, in «la Repubblica», 14 agosto 1986, p. 22
- G. Mascherpa, *Tadini che mutò il mondo in un caotico, filosofico volo*, in «Avvenire», 23 agosto 1986, p. 11
- F. Dentice, *I profughi del Duemila*, in «L'Espresso», n. 7, 7 settembre 1986, p. 123
- A.C. Quintavalle, F. Dentice, R. Tassi, *20 opere di Emilio Tadini alla Rotonda di via Besana*, in «15 (17)», Bollettino dello Studio Marconi, Milano, novembre 1986
- G. Calcagno, *Pittori allo specchio*, in «Tuttolibri», a. XVII, n. 986, 23 dicembre 1987, p. 4
- S. Giacomoni, *Fra tele e telai*, in «L'Espresso Più», gennaio 1988
- A. Sala, *La città sale, anzi assalta il cielo arroventato*, in «Corriere della sera», 11 dicembre 1988, p. 21
- G. Borgese, *Milano è un po' impigrata ma solo qui si può creare*, in «Corriere della Sera-Milano», 6 marzo 1990, p. 44
- F. Abbiati, *I profughi di Emilio Tadini*, in «Il Giorno-Milano», 5 aprile 1990, p. VI
- A. Sala, *Le armi, l'amore... Trittico per una città. In sogno e allegoria*, in «Corriere della sera», 8 aprile 1990
- G.M. Dossena, *Falò tragicomico per tante certezze*, in «Il Sole 24 Ore», 8 aprile 1990, p. 29
- S. Giacomoni, *Trittico di lettura*, nel supplemento di «la Repubblica», 11 aprile 1990
- L. Caramel, *I sette teli*, in «Il Giornale», 22 aprile 1990, p. IV
- A.C. Quintavalle, *Linguaggio d'artista*, in «Panorama», 29 aprile 1990, p. 15
- L. Caprile, *I colori della prosa*, in «Il Mattino», 1 maggio 1990
- L. Bortolon, *Emilio Tadini o il paradosso del profugo, spia della vita contemporanea*, «Grazia», 6 maggio 1990

- E. Gallian, *La macchina e il pallone*, in «l'Unità», 13 giugno 1990, p. 21
- D. Manzella, *Emilio Tadini: dipingere e scrivere*, in "Sipario", a. ICIV, n. 500, luglio – agosto 1990, pp. 19-20
- M. Perazzi, *Emilio Tadini*, in «Amica», 25 febbraio 1991, pp. 184-186
- L. Caprile, *Le parole contro gli inganni della vita*, in «Libri&Arte-Il Mattino», 19 marzo 1991, p. IV
- M. Cucchi, *Emilio Tadini. La metropoli a colori*, in «la Repubblica-Milano», 25 marzo 1992, p. VII
- F. Marcoaldi, *La candela di Pinocchio*, in «la Repubblica», 28 marzo 1992, pp. 36-37
- U. Lo Russo, *Il paradiso riscoperto di Milton*, in «La provincia», 12 giugno 1992
- M. De Stasio, *Sorpresa d'agosto Giò Marconi e gli anni Sessanta*, in «l'Unità», 4 agosto 1996, p. 20
- A. Zanchi, *Tadini, iconiche magie nel teatro della vita*, in «Stile», 47, 6, 2001, p. 24
- O. Ponte di Pino, *La pittura teatrale di Emilio Tadini. In margine alla sua personale a Palazzo Reale*, in «ateatro», 2001, disponibile all'indirizzo <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=9&ord=4>
- P. Di Stefano, *Le magie di Tadini da Canova a Totò*, in «Corriere della sera», 29 ottobre 2007
- Tre spazi per l'arte di Emilio Tadini*, in «Vivimilano-Corriere della Sera», 29 ottobre 2007
- P. Panza, *200 volte Tadini*, in «Corriere della Sera», 30 ottobre 2007, p. 15
- C. Franza, *La pop art di Emilio Tadini. Elegante, intellettuale, italiana*, in «Liberò», 30 ottobre 2007
- A. Mangiarotti, *L'insostenibile leggerezza di Tadini pittore dell'ironia*, in «Il Giorno», 30 ottobre 2007
- C. Gatti, *L'avventura del filosofo pittore*, in «la Repubblica», 31 ottobre 2007

Altri articoli:

- D. Micacchi, *La lampada di Guernica in mano a Topolino*, in «l'Unità-Roma», 19 novembre 1986, p. 17
- P. Paganin, *Il romanzo continua*, in «l'Unità», 4 novembre 1987, p. 13
- A. Faeti, *La resurrezione di Mandrake*, in «l'Unità», 27 aprile 1988, p. 16

- G. Confalonieri, *Emilio Tadini al "top" della "pop" art*, in «L'oculista italiano. Bollettino di opinioni e di informazioni di vita professionale», n. 98, 25, 1992
- P. Perilli, *Arte e poesia. Viaggio verso Citera*, in «Poesia», n. 63, 1993, pp. 30-42
- R. Barilli, *Tra penna e pennello*, in «l'Espresso», 28 novembre 1993, p. 225
- P. Paganin, *Formidabili quegli anni in banco con Tadini*, in «la Repubblica-Milano», 13 febbraio 1994, p. VII
- P. Girotto, *Le stanze tavolozza di Tadini*, in «Il Giornale», 13 aprile 1995
- R. Barilli, *Burattini in maschera*, in «l'Espresso», 23, 9 giugno 1995, p. 193
- B. Marsano, *Emilio Tadini peintre philosophe*, in «Arte», ottobre 1997
- M.G. Gregori, *Folli e barboni nel gran circo di Re Lear*, in «l'Unità», 20 ottobre 1997, p. 7
- P.R., *Cofferati scende in campo «Tadini e Cavallari al Piccolo»*, in «l'Unità», 23 gennaio 1998
- M.G. Gregori, *Per il «Piccolo» Milano è troppo piccola*, in «l'Unità», 27 gennaio 1998
- A. Fiori, *Mercanti in palcoscenico*, in «l'Unità», 26 giugno 1998
- M.S. Palieri, *«Fermate i romanzieri d'Italia»*, in «l'Unità», 5 marzo 1999
- M. Perazzi, *Emilio Tadini. L'artista totale*, in «Io donna», 6, 15, 2001, p. 131
- G. Ciusa, *Il pittore che scrive. O lo scrittore che dipinge*, in «Il Gazzettino», 15 giugno 2001
- F. Marcoaldi, E. Tadini, *Il senso della fiaba*, in «FMR», n. 93, agosto-settembre 2001
- A. Grasso, *Tadini fa 100 e chiude vincendo la sfida dei libri*, in «Corriere della sera», 24 dicembre 2001, p. 33
- F. Marcoaldi, *L'arcipelago Tadini*, in «L'eco della stampa», n. 147, 37, 2001
- L. Leonelli, *Tadini, fiabe a colori*, in «Grazia», n. 17, 76, 2001, p. 134
- S. Pegoraro, *Emilio Tadini: "Quell'inimmaginabile eternità"*, in «Il Messaggero», 4 giugno 2002
- P. Panza, *Si è spento Tadini, l'artista innamorato della sua città*, in «Corriere della sera», 25 settembre 2002
- P. Di Stefano, *Addio a Tadini, il narratore per immagini*, in «Corriere della sera», 25 settembre 2002
- M. Perazzi, *Nei suoi quadri riuscì a raccontare la favola e il grottesco del quotidiano*, in «Corriere della sera», 25 settembre 2002

G.G. Vecchi, *Eco: ma il mio amico Emilio era anche un attore comico*, in «Corriere della sera», 25 settembre 2002

F. Marcoaldi, *Il sorriso di Emilio*, in «la Repubblica», 25 settembre 2002

Addio a Emilio Tadini, l'arte perde un protagonista, in «L'Eco di Bergamo», 25 settembre 2002

P. Panza, *Addio a Tadini, l'amico di Milano*, in «Corriere della sera», 26 settembre 2002

C. Bertelli, *Affascinava i giovani*, in «Corriere della sera», 26 settembre 2002

G. Dorfles, *Come artista era unico*, in «Corriere della sera», 26 settembre 2002

A. Pomodoro, *Voleva la città più bella*, in «Corriere della sera», 26 settembre 2002

P. Valduga, *Gli occhi, il mantello e un po' di Céline*, in «la Repubblica», 26 settembre 2002

P. Zonca, *L'ultimo saluto nella sua Brera*, in «la Repubblica», 26 settembre 2002

A.R. Shammah, «*Era sempre presente. Se si fosse fatto desiderare di più oggi sarebbe un mito*», in «La Stampa», 26 settembre 2002

F. Panzeri, *Le domande di Tadini*, in «Avvenire», 26 settembre 2002

A. Zaccuri, *Impegnato sì. Ma con stile*, in «Avvenire», 26 settembre 2002

L. Baldrighi, *Milano commemora Tadini, il «suo» creatore di favole*, in «Il Giornale», 26 settembre 2002

E. Gazzola, *Emilio Tadini, la forza del racconto*, in «Libertà», 26 settembre 2002

F. Bianchessi, *Emilio Tadini, un altro addio alla grande stagione di Brera*, in «La Prealpina», 26 settembre 2002

O. Pivetta, *Emilio Tadini, colore di tenebra*, in «l'Unità», 26 settembre 2002, p. 27

F. Colombo, *Il posto è vuoto*, in «l'Unità», 26 settembre 2002

P. Fabbri, *Qui, Emilio*, in «l'Unità», 26 settembre 2002

G. Cavazzini, *Il disincanto in forma di fiaba*, in «Gazzetta di Parma», 26 settembre 2002

G. Marchetti, *Tadini, parole eccetera*, in «Gazzetta di Parma», 26 settembre 2002

P. Panza, «*Milano ricordi per sempre Tadini*», in «Corriere della sera», 27 settembre 2002

A. Grasso, *L'intellettuale che incantava anche in Tv*, in «Corriere della sera», 27 settembre 2002

- L. Sotis, *Addio Jolanda, cuoca degli artisti*, in «Corriere della sera», 27 settembre 2002
- C. Paolini, «*Addio Tadini, amico di Milano*», in «la Repubblica», 27 settembre 2002
- O. Pivetta, *L'ultimo saluto di Milano a Tadini*, «*coscienza critica*», in «l'Unità», 27 settembre 2002, p. 27
- G.F., *Emilio Tadini, scrittore e artista che amò la Valsesia*, in «Corriere Valsesiano», 27 settembre 2002
- G. Fanti, *Il realismo integrale di Tadini*, in «Avvenimenti», 4 ottobre 2002
- T. Carpentieri, *Zoom al "Grifone blu" sulla fantasia di Tadini*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 26 ottobre 2002
- Un incontro fra amici per ricordare Emilio Tadini*, in «Viveremilano», 27 ottobre 2002
- Serata al Franco Parenti in memoria di Tadini*, in «Il Giornale», 27 ottobre 2002
- L. Bolognini, *Tadini, l'amico ritrovato*, in «la Repubblica», 29 ottobre 2002
- L. Sotis, *Ricordiamo Tadini, l'intellettuale che amava la leggerezza*, in «Corriere della sera», 30 ottobre 2002
- R. Barilli, *Quelle tele piene di poveri cristi*, in «l'Unità», 18 novembre 2002
- R. Minore, *Viaggio nella storia da Testori a Tadini*, in «Il Messaggero», 10 dicembre 2002
- S.M., *Tutto e un po' d'altro*, in «Gazzetta di Parma», 12 dicembre 2002
- G. Choukhadian, *Emilio Tadini. Libro dei sensi, libro della vita*, in «La Sicilia», 17 dicembre 2002
- G. Lagorio, S. Riolfo Marengo, *Per Emilio Tadini*, in «Resine: quaderni liguri di cultura», 24, n.94, ottobre-dicembre 2002, p.81-82
- S. Provinciali, *Tadini, un pittore tutto da sfogliare*, in «Gazzetta di Parma», 13 gennaio 2003
- Dalla parola all'immagine la creatività di un grande maestro*, in «Italgas», n. 2, 2003
- F. Manzoni, *Piero Mazzarella: "Porto in scena il dialetto e difendo la milanesità"*, in «Corriere della Sera», 14 aprile 2003
- F. De Sanctis, *Tadini, un incastro a sorpresa come il cubo di Rubik*, in «l'Unità», 29 maggio 2003, p. 27
- L. Sotis, *Quadri, poesie e teatro: Milano ricorda Emilio Tadini*, in «Corriere della Sera», 24 settembre 2004

- A. Modena, *Tadini. Le ali della libertà in una notte del '43*, in «Corriere della Sera», 24 settembre 2004
- M. Baudino, *Tadini, eccetera, eccetera*, in «La Stampa», 24 settembre 2004
- O. Pivetta, *Adami e Tadini: lo scopo dell'amicizia*, in «L'Unità», 25 settembre 2004
- P. Pan., «*Tadini, un uomo del Rinascimento*», in «Corriere della sera», 25 settembre 2004
- P. Pan., *Emilio Tadini, il poeta che guardava il museo del mondo*, in «Corriere della Sera», 26 settembre 2004
- F. Colombo, *Il posto è vuoto*, in «l'Unità», 26 settembre 2004, p. 277
- P. Fabbrio, *Qui, Emilio*, in «l'Unità», 26 settembre 2004, p. 27
- N. Aspesi, *Gli artisti di via Tadino*, in «la Repubblica», 5 novembre 2004
- L. Rastello, *Tadini, poesia per il compagno ammazzato*, in «la Repubblica», 2 febbraio 2005
- M. Santagostini, *Raboni e Tadini, Maestri paralleli*, in «Diario della settimana», 10, n.38/39, 14 ottobre 2005
- F. Manzoni, *Milano ha un cuore grande così. La città nelle parole di Montanelli, Tadini, Afeltra, Vergani e Cederna*, in «Corriere della Sera», 4 dicembre 2005
- A. Stella, *Omaggio a Tadini. "Memoria e futuro di Milano"*, in «Corriere della Sera», 14 dicembre 2006
- L. Baldrighi, *Emilio Tadini. Un occhio a regola d'arte*, in «Il Giornale», 28 ottobre 2007
- G. Dorflès, *Tadini, pittore di narrazioni*, in «Inside», novembre 2007
- V. De Simoni, *Pittore, narratore, poeta. Milano celebra Tadini*, in «Arte», novembre 2007
- L. Caprile, *Emilio Tadini. Curioso affresco della commedia umana tra rimandi letterari e ironiche metafore*, in «Corriere del Ticino», 29 novembre 2007
- M. Vallora, *Sono rebus mentali le tele di Tadini*, in «La Stampa», 3 dicembre 2007
- A. Arbasino, *Noi del Bar Jamaica*, in «L'Espresso», 20 dicembre 2007
- Fantastiche divagazioni. Omaggio a Emilio Tadini a cinque anni dalla scomparsa*, in «Arte In», n. 1, 2008
- P. Di Stefano, *Tadini, e la poesia generò l'artista*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 2011

G. Tornatore, *In Siberia con Tadini: mi insegnò a guardare*, in «Corriere della sera», 25 settembre 2012, pp. 40-41

P. Di Stefano, *Il collaboratore ideale: leggero come una farfalla sapeva scrivere di tutto*, in «Corriere della sera», 25 settembre 2012, p. 41

P. Di Stefano, *Antonia, Emilio Tadini e quella scrittura spalancata sul futuro. Continua*, in «Corriere della sera», 31 luglio 2013, p. 22

Convegni in onore

Le figure le cose. Percorsi e linguaggi di Emilio Tadini, Palazzo Reale, Milano, 24-25 settembre 2004. Interventi di V. Adami, G. Aulenti, M. Bersani, G. Bianchino, M. Cucchi, F. de Bortoli, U. Eco, P. Fabbri, G. Fontana, A. Grasso, C. Martignoni, A. Modena, B. Pischredda, A.C. Quintavalle, G. Raboni, R. Rizzente, C. Segre, C. Sini, F. Tadini, M. Tadini, G. Turchetta, M. Vallora

Tesi di laurea

M.E. Le Donne, *La prima attività di Emilio Tadini: letteratura, pittura, critica*, sotto la direzione del Prof. Luciano Caramel, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2003-2004

R. Rizzente, *Percorsi del monologo nella drammaturgia del Novecento. Il caso di Emilio Tadini*, sotto la direzione della Prof.ssa A. Cascetta, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2001-2002

Mostre

Personali di Emilio Tadini

Emilio Tadini: 510^a mostra del Cavallino, con un testo di A. Martini, Galleria del Cavallino, Venezia, (28 ottobre-6 novembre) 1961

Emilio Tadini, con un testo di G. Ballo, Galleria d'arte moderna di Torino (dal 31 marzo 1966), Il Punto, Torino, 1966

Studio Marconi (a cura di M. Fagiolo Dall'Arco), Milano, 1966

Tadini, 14^a mostra Galleria del Minotauro, Brescia, (11 novembre-24 novembre) 1967

Emilio Tadini: Vita di Voltaire, con un testo dell'autore, Studio Marconi, Milano, (dal 29 novembre) 1967

Galleria La Chiocciola, Padova, 1968

Emilio Tadini. L'uomo dell'organizzazione, Galerie Richard Foncke, Gand, (16 novembre-29 novembre) 1968

Emilio Tadini, Studio d'arte Condotti 85, Roma, 1969

E. Tadini, con un testo di R. Margonari, Galleria Tempo, Bologna, 1968

Galerie Foncke, Gand, 1969

Emilio Tadini, con un testo di M. Fagiolo Dall'Arco, Studio Marconi, Milano, 1969

Tadini: Color & co, con un testo dell'autore e un testo di J.L. Schefer, Studio Marconi, Milano, (gennaio-febbraio) 1970

Tadini. Color & Co., con un testo di J.L. Schefer, Galerie Richard Foncke, Gand, (dal 18 aprile) 1970

Viaggio in Italia, con un testo dell'autore, Studio Marconi, Milano, (ottobre) 1971

Galleria San Michele, Brescia, 1971

Emilio Tadini, con un testo di E. Crispolti, Studio d'Arte Condotti 85, Roma, 1972

Emilio Tadini, con un testo di V. Fagone, Galleria Quattro Venti, Palermo, 1972

Galleria La Chiocciola, Padova, 1972

Galerie Richard Foncke, Gand, 1972

Archaologie als Emblematick, con un testo di H. Tuchel, Galleria A.H. di Stoccolma (1973), Il Grafik, Stoccolma, 1973

Emilio Tadini, Studio Marconi, Milano, 1973

Tadini: museo dell'uomo, con un testo di A.C. Quintavalle, Studio Marconi, Milano, (dal 6 giugno) 1974

Emilio Tadini, Centro de arte contemporanea Estudio Actual, Caracas, 1974

Galleria Europa, Bolzano, 1974

Emilio Tadini, Studio Marconi di Milano (1973), Studio Marconi, Milano, 1974

Galleria Torbandena, Trieste, 1975

Emilio Tadini, Scuderie della Pilotta di Parma (30 aprile-25 maggio 1975), a cura di J.L. Schefer e A.C. Quintavalle, Grafiche STEP Università di Parma, Parma, 1975

Emilio Tadini, Galleria Il Triangolo, Pescara, 1975

Critique-théorie-art, con F. Pardi, con un testo di J.L. Schefer, Galerie Rencontres, Parigi, 1975

Galleria Quarta Dimensione, Arezzo, 1975

Studio G7, Bologna, 1975

Galerie Micha (Galleria Zaira Mis), Bruxelles, 1975

Werke der 10. Internationalen Malerwochen 1975 in der Steiermark, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Austria), 1975

In progress. Informazioni e materiali del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea Città di Livorno. Prima Biennale, Villa Maria di Livorno, a cura di V. Fagone e L. Vinca Masini, Lito-Terrazzi, Firenze 1974

Galleria Rizzardi, Milano, (dal 19 febbraio) 1976

Galleria Vittori, Genova, 1976

Emilio Tadini. Il desiderio del pittore, Galleria Solferino di Milano (28 aprile-20 maggio 1976), a cura di A. Paolini, Galleria Solferino, Milano, 1976

Museo dell'uomo, Galleria Rondanini, Roma, (marzo) 1976

Galleria Cesarea, Genova, 1976

Il desiderio del pittore: Emilio Tadini, Sala Comunale d'Arte Contemporanea di Alessandria (21 maggio-9 giugno 1977), Assessorato alla cultura e teatro, Alessandria, 1977

Emilio Tadini, Galleria d'arte contemporanea, Suzzara, 1977

Galleria Mercato del Sale, Milano, 1977

Il desiderio del pittore, Galleria 72N di Bergamo (2 marzo-31 marzo 1978) e Studio Baleri di Curno e Bergamo, Studio Marconi, Milano, 1978

Scorporo è l'occhio della pittura, Studio Marconi, Milano, (novembre) 1978
 Galerie C, Parigi (dicembre 1978-gennaio 1979)
Angelus Novus, Galleria Marin, Torino, 1979
Emilio Tadini, Centro Culturale Olivetti, Ivrea, (31 ottobre-18 novembre) 1979
 Galleria Torbandena, Trieste, 1979
Emilio Tadini, Galleria 4 Emme, Firenze, (fino al 28 marzo) 1979
 Galleria Le Feu Vert, Cagliari, 1979
 Galleria La Chiocciola, Padova, 1979
 D' Ars Agency, Milano, 1979
 Galleria Greminger, Genova, 1979
Emilio Tadini: acquarelli, Galleria Il Disegno, Roma, 1980
Acquarelli, Galleria Il Triangolo, Nola, 1980
 Banca Popolare di Milano, Roma, 1980
 Galleria Pieter Coecke, Aalst, 1980
 Galerie Atmosphère, Bruxelles, 1980
 Arte incontri, Fara d'Adda, 1980
 Galleria La Bottega, Parma, 1981
Emilio Tadini, Accademia di Belle Arti di Palazzo Buonaccorsi, Macerata, (28 aprile-8 maggio) 1982
Emilio Tadini: dipinti 1970-1981, Galleria d'Arte Contemporanea di Suzzara (16 maggio-20 giugno 1982) e Padiglione d'arte contemporanea di Ferrara (27 giugno-12 settembre 1982), a cura di A. Lui, Publi-Paolini, Mantova, 1982
 Galleria J.L., Ostenda, 1982
Emilio Tadini, con un testo dell'autore, Studio Marconi, Milano, (gennaio) 1983
Emilio Tadini, a cura di J.L- Schefer, Galerie Maeght, Parigi, 1983
Obras de Emilio Tadini, Galería Freites, Caracas, 1983
 Edward Totah Gallery, Londra, 1983
 Lens Gallery, Anversa, 1983
 Studio Marconi al Primo Salone Internazionale dei Mercanti d'arte Contemporanea presso Palazzo Grassi, Venezia, 1983
Emilio Tadini, Banco di Santo Spirito, Roma, (fino al 7 febbraio) 1984

Emilio Tadini, a cura di J.L- Schefer, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Dipartimento Arte, Università di Parma, Parma, 1984
Studio Nazzari, Parma, 1984
Galleria Torbandena, Treviso e Trieste, 1984
Studio A.C.F., Bergamo, 1984
Emilio Tadini, Galleria Montrasio di Monza (dal 28 marzo 1985), Montrasio Arte, Monza, 1985
Emilio Tadini: opere recenti, Galleria Giulia, Roma, (maggio-giugno) 1985
Tadini, con un testo dell'autore, Museo Butti, Viggiù, (8 settembre-13 ottobre) 1985
Galleria Prati, Palermo, 1985
Galleria degli Orti, Cuneo, 1985
Tadini. Opere recenti, Rotonda di via Besana di Milano (giugno-agosto 1986), a cura di F. Caroli, Electa, Milano, 1986
Galleria Rotonda, Roma, 1986
Galleria Bluart, Varese, 1986
Galleria Nove Colonne, Torino, 1986
Galleria Mercato del Sale, Milano, 1986
Galleria La Chiocciola, Padova, 1986
Galleria Arte 80, Savigliano, 1986
Emilio Tadini, con un testo dell'autore, Galleria Centro Attività Artistiche Perrière, Saint Vincent, 1986
Tadini: Opere recenti, Milano 1987
Galleria Giulia, Roma, 1987
Emilio Tadini, Studio d'arte Nazzari, Parma, (21 febbraio-28 marzo) 1987
Galleria Arte Studio 36, Lecce, 1987
Galleria Astuni, Fano, 1987
Città italiane/Villes italiennes, Tour Fromage, Aosta (8 ottobre-31 dicembre 1988), Galleria d'Arte Contemporanea, Sala sant'Ignazio, Arezzo (13 maggio-18 giugno 1989), a cura di M. Santagostini, Fabbri, Milano, 1988
Galleria Arte Studio 36, Lecce, 1988
Galleria Arte e Dintorni, Pollenza, 1988
Galerie Levy, Amburgo, 1988

Emilio Tadini: le città italiane, Salone Filiale Renault, Roma, (29 novembre 1989-20 gennaio 1990) 1989

Emilio Tadini, Galleria Seno di Milano ed Edward Totah Gallery di Londra, Seno edizioni, Milano, 1989

Expo Bari: Galleria Arte Studio 36, Lecce, 1989

Tadini: opere scelte, a cura di L. Barbera, Galleria Mosaico, Messina, 1989

Emilio Tadini: i trittici, Studio Marconi, Milano, 1990

Emilio Tadini, Galleria Forni Tendenze di Bologna in collaborazione con Studio Marconi di Milano (maggio 1990), Grafis industrie grafiche, Casalecchio di Reno, 1990

Emilio Tadini: allegoria, Galleria Ferrari di Verona (9-30 novembre 1990), Litografia Milani, Verona, 1990

Emilio Tadini, con un testo dell'autore, Galleria Tega, Milano, (ottobre-novembre) 1990

Emilio Tadini, Galleria Alberto Peola, Torino, (23 febbraio-31 marzo) 1990

Galerie 1900-2000, Parigi, 1990

Emilio Tadini, Eduard Totah Gallery di Londra (1990) in collaborazione con Studio Marconi di Milano, Eduard Totah Gallery, Milano, 1990

Emilio Tadini: carte 1970-1990, con un testo dell'autore, Mosaico Artecontemporanea, Messina, (febbraio) 1991

Emilio Tadini: trittici e altri dipinti 1968-1991, Palazzo Rondanini alla Rotonda di Roma (4 dicembre 1991-18 gennaio 1992), IGER, Roma, 1991

Emilio Tadini, con un testo di L. Caprile, Galleria Orti Sauli, Genova, (22 gennaio-2 marzo) 1991

Emilio Tadini: mostra antologica, Villa la Versiliana di Marina di Pietrasanta (13 luglio-1 settembre 1991), Casa del Mantegna di Mantova (7 settembre-6 ottobre 1991) e Galleria Comunale d'Arte di Cesena (11 ottobre-20 novembre 1991), a cura di C. Spadoni, Giunti, Firenze, 1991

Emilio Tadini, con un testo dell'autore, Edward Totah Gallery, Londra e Galleria Seno, Milano 1991

Galleria Proposte d'Arte, Legnano, 1991

Emilio Tadini: oltremare, a cura di G. Gassiot-Talabot, Galleria Peccolo, Livorno, (dal 7 novembre) 1992

Emilio Tadini: antologica, mostra a cura della Galleria Giò Marconi di Milano, Parigi, 1992

Emilio Tadini: oltremare, Galerie du Centre, Parigi, 1992

Emilio Tadini, a cura di A.P. Fiorillo, Galleria Art Now, Capua, 1992

Galerie du Centre, Parigi, 1993

Galleria Alberto Peola, Torino, 1993

Oltremare, Galleria Giò Marconi, Milano, 1993

Emilio Tadini: immagine-immaginazione, Nonantola (1994), Artestampa, Modena, 1994

I grandi quadri, Galleria Giò Marconi, Milano, (dal 5 dicembre) 1994

Emilio Tadini, Saletta Galaverni di Reggio Emilia (18 marzo-29 aprile 1995), a cura di S. Parmeggiani, in collaborazione con lo Studio Marconi di Milano, Tipografia emiliana, Reggio Emilia, 1995

Tadini: il ballo dei filosofi, Galleria d'arte moderna Villa delle Rose, Bologna, (14 maggio-9 luglio) 1995

Emilio Tadini, a cura di K. Wolbert e A.C. Quintavalle, Institut Mathildenhöhe di Darmstadt (12 maggio-30 giugno 1995), Kulturhistorische Museum, Stralsund, (17 settembre-29 ottobre 1995), Bochum Museum, Bochum (18 marzo-28 aprile 1996), Fabbri, Milano, 1995

Emilio Tadini, Galleria del Naviglio, Venezia, 1996

Il ballo dei filosofi di Emilio Tadini, Galleria Giò Marconi, Milano, (22 marzo-30 maggio) 1996

Emilio Tadini. "Oltremare", "Il ballo dei filosofi", "Nature morte", Lito-Stephan Germignana, Luino, 1996

Galleria Il Castello, Milano, 1996

Galleria Cortina Arte, Milano, 1996

Il ballo dei filosofi di Emilio Tadini, a cura di D. Ronte, Studio f.22 Modern Art Gallery, Palazzolo sull'Oglio, 1997

Tadini. Il ballo dei filosofi, Galleria Astuni di Fano (gennaio-febbraio 1997), a cura di F. Gualdoni e G.R. Manzoni, Editrice Fortuna, Fano, 1997

Casa del Giorgione, Castelfranco Veneto, 1997

Visita a Castelvecchio, Museo di Castelvecchio, Verona, 1997

Galerie Karin Fesel, Düsseldorf, 1997

Galerie Georges Fall, Parigi, 1997

Galleria Aminta, Siena, 1997

Galleria Di Summa, Roma, 1997

Emilio Tadini, Scuola media statale “Antonio Fogazzaro” di Trissino (12 settembre-4 ottobre 1998), a cura di G. Menato, Litovald, Valdagno, 1998

Museo civico, Asolo, 1998

Emilio Tadini: i trittici 1989-1999, Sale dei Castellari del Palazzo ducale di Urbino (1999), a cura di B. Ceci e F. Gualdoni, Tipolitografia Signum, Bollate, 1999

Emilio Tadini: fiabe, Galleria d’Arte Contemporanea di Cascina Roma di San Donato Milanese (2 ottobre-20 ottobre 1999), Assessorato alla cultura, San Donato Milanese, 1999

2 Fiabe di Emilio Tadini, Fondazione Calderara, Vacciago di Ameno, 1999

Fiabe-Märchen, a cura di S. Hiekisch-Picard e P. Barbon, Die Galerie, Francoforte, 1999

Galleria Guastalla, Livorno 1999

Emilio Tadini: fiabe, Galleria Susanna Orlando di Forte dei Marmi (dal 24 giugno 2000), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2000

Emilio Tadini: fiaba, a cura di G. Biasutti, Giampiero Biasutti arte moderna e contemporanea, Torino, (12 maggio-15 giugno) 2000

Emilio Tadini: dipinti “Fiabe”, Brambati Arte, Vaprio d’Adda, (15 ottobre-12 novembre) 2000

Emilio Tadini. Fiaba, Rex uilt-in/Galleria Zanussi, Pordenone, 2000

Emilio Tadini Opere (1959-2001), Palazzo Reale di Milano (19 aprile-9 settembre 2001) a cura di S. Pegoraro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2001

La figure e le cose. Acquarelli 1980, Galleria Giò Marconi di Milano (3 maggio-20 luglio 2001), Marconi-Signum, Milano, 2001

Emilio Tadini, Galerie du Centre, Parigi, (22 ottobre-31 ottobre) 2001

Galleria Ducale, Vigevano 2001

Emilio Tadini, Studio Guastalla di Milano (19 maggio-15 luglio) e Galerie du Centre, Parigi, 2001

Emilio Tadini: Fiabe, Galleria L’Incontro, Chiari, (7 novembre-30 novembre) 2001

Emilio Tadini: le figure le cose (acquarelli), Galleria Giò Marconi, Milano 2001

Emilio Tadini: il senso della fiaba. 1989-2002, Palazzo Doria di Loano (16 marzo-8 maggio 2002), a cura di S. Pegoraro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2002

Emilio Tadini, pittore, scrittore, eccetera..., Sala delle Scuderie in Pilotta, Parma, (dicembre) 2002

Emilio Tadini, catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria Como Arte di Como (22 marzo – 13 aprile 2003), Galleria Como Arte, Como 2003

Emilio Tadini: le figure le cose, Bellinzona, Museo Villa dei Cedri di Bellinzona (4 marzo-1 maggio 2005), a cura di M. Bianchi, Pagine d'Arte, Capriasca (Svizzera), 2005

Emilio Tadini: le figure le cose, Galleria Edieuropa, Roma, (9 ottobre-19 novembre) 2005

Tadini 1960-1985. L'occhio della pittura, a cura di V. Fagone, Skira-Fondazione Marconi, in collaborazione con Fondazione Mudima-Accademia di Belle Arti, Milano, 2007

Emilio Tadini. Fiabe surreali. Tra sogno e realtà, Galleria Excalibur, Socio di Lesa/Stresa, 2007

Emilio Tadini: "Laboratorio": inediti di Emilio Tadini, Saletta Galaverni, Reggio Emilia, 2008

Emilio Tadini: il circo magico, Associazione Culturale Renzo Cortina di Milano (25 novembre-24 dicembre 2008), a cura di S. Cortina, Associazione culturale Renzo Cortina, Milano, 2008

Galleria Browning, Asolo, 2008

Color & Co, 1969 – Archeologia, 1973 – Museo dell'uomo, 1974 – L'occhio della pittura, 1978 – di Emilio Tadini, Fondazione Marconi, Milano, (20 novembre 2009-15 gennaio 2010) 2009

Emilio Tadini. Gli abitanti del museo, Fondazione Marconi, Milano, 2009

Marco Rossi Spirale Arte, Monza, 2009

L'Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, Cesena, 2009

Pagine di pittura e scrittura, a cura di G. Ossola, Spazio Tadini, Milano, 2010

Tadini: 1985-1997, i profughi, i filosofi, la città, la notte, Studio Marconi di Milano (18 settembre-31 ottobre 2012), a cura di A.C. Quintavalle, Skira-Fondazione Marconi, Milano, 2012

Tadini. Disegni di mezzogiorno, Studio Marconi, Milano, 2012

Emilio Tadini. Quello che rimane, a cura di A. Palmiotto, Studio41, Trani, (1 dicembre 2012-15 gennaio 2013) 2012

Collettive di Emilio Tadini

Pittori che dipingono, Galleria La Verritré, Milano, 1961

Nuove prospettive della pittura italiana, Bologna, (giugno-luglio) 1962

Adami, Del Pezzo, Schifano, Tadini, Studio Marconi, Milano, (dall'11 novembre) 1965

Operazione Goldfinger, Galleria Levi, Milano, 1965

Premio San Benedetto del Tronto, San Benedetto del Tronto, 1965

Premio Thiene, Thiene, 1965

Omaggio a Dante, Galleria Vismara, Milano, 1965

Italia grande formato, Studio Marconi, Milano, 1965

Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini, Galleria la Rotta, Genova, 1966

Metafora '66, Galleria Il Canale, Venezia e Studio Marconi, Milano, 1966

Italia grande formato, Studio Marconi, Milano, 1966

VIII Premio Città di Gallarate, Gallarate, 1966

Biennale nazionale d'arte, Bari, 1966

RAI-1, Amalfi, 1966

Galleria La Chiocciola, Padova, 1966

Il tempo dell'immagine, II Biennale internazionale della giovane pittura, Museo Civico di Bologna (18 giugno-30 settembre 1967), Edizioni Alfa, Bologna, 1967

Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini, Galleria La Nuova Loggia, Milano/Bologna, 1967

Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini, Galleria Pozzi arte contemporanea, Novara, 1967

Salone internazionale dei giovani, Civica Galleria d'Arte Moderna e Padiglione d'arte Contemporanea di Milano (9 febbraio-27 febbraio 1967), Arti Grafiche Marazzi, Milano 1967

Premio Ramazzotti, Palazzo Reale, Milano, 1967

Art Contemporaine de l'Italie-Moderne Italiaanse Kunst, Haags Geemente Museum, l'Aja, 1967

Adami, Del Pezzo, Schifano, Tadini, a cura dello Studio Marconi di Milano, con un testo di A. Jouffroy, Galerie Mathias Fels, Parigi, (15 febbraio-12 marzo) 1967

Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini, Galleria Ferrari, Verona, (dal 21 gennaio) 1967

Originali multipli, Edizioni di Cultura, Milano, 1967

Alternative attuali 3: rassegna internazionale d'arte contemporanea, Castello Spagnolo, L'Aquila (luglio-settembre 1968), a cura di E. Crispolti, Centro Di, Firenze, 1968

Salon de Mai, Parigi, 1968

Galerie Foncke, Gand, 1968

Premio Nazionale Fonti di Pejo, Pejo, 1969

III Biennale d'Arte, Bolzano, 1969

I Rassegna Biennale delle Gallerie di Tendenza, Modena, 1969

LIX Biennale d'Arte, Verona, 1969

Aspekte aus Italien, Vienna, 1969

Neue Italianische Kunst, Rolandseck, 1970

III Salon International des Galeries Pilotes, Losanna, 1970

Studio Marconi at Felix Landau Gallery, Landau Gallery, Los Angeles, 1970

20 Artisti Italiani, Museo de Arte Moderna, Città del Messico, 1971

Italian Painting, David Hendriks Gallery, Dublino e Arts Council of Northern Ireland, Belfast, 1971

XXVII Biennale Nazionale d'Arte, Palazzo della Permanente, Milano, 1971

Quale chiarezza?, Galleria Vinciana di Milano, Galleria San Michele di Brescia, Galleria La Chiocciola di Padova, Galleria de' Foscherari di Bologna e a Roma (15 dicembre 1971-7 gennaio 1972), a cura di E. Crispolti e R. Sanesi, Galleria Vinciana, Milano, 1971

Milano 70/70. Un secolo d'arte. Dal 1946 al 1970, Museo Poldi Pezzoli di Milano (21 maggio-30 maggio 1972), Edi Stampa Monolito, Milano, 1972

Pittura in Lombardia 1945-1973, Villa Reale di Monza (1973), Tipografia Grafic Olimpia, Milano, 1973

Nel solco del fantastico: Baj, Bueno, Carmassi, Finotti Gallizioli, Mariani, Nespolo, Notari, Petrovic, Tadini, Trubbiani, Turchiaro, Vacchi, Galleria Michaud di Firenze (13 ottobre-3 novembre 1973), Tipo-Litografia Artigraf, Firenze, 1973

Adami, Arroyo, Recalcati, Tadini: pullman dell'arte, Comune di Milano, Artigraf Fiorini, Milano, 1973

La ripetizione differente, Studio Marconi, Milano, (dal 9 ottobre) 1974

Ironia come alternativa: VIII rassegna internazionale d'arte, Palazzo comunale di Acireale (5 ottobre-30 ottobre 1974), La Stamperia, Napoli, 1974

Travail de l'espace, figures, Emilio Tadini, Gianfranco Pardi, Galerie Rencontres, Parigi, (4 marzo-27 marzo) 1975

Materiali per un centro pubblico d'arte contemporanea Galleria Comunale d'Arte Moderna, Cagliari, 1975

Studio Marconi 1966-1976: dieci anni in Italia, Studio Marconi, Milano, 1976

Momento speculare, Fiera del Levante, Bari, 1976

Undici artisti italiani: l'apporto della generazione "di mezzo" all'arte italiana dal 1955 ad oggi nella ricerca di quattro scultori e sette pittori, OGAM stampa, Verona, 1976

Non commestibile: Alinari, Menidin, Pozzati, Sottsass, Tadini, Tovaglia, Galleria CM, Roma, (dal 16 aprile) 1976

Dadamaino, a cura di E. Tadini, Studio Casati, Merate, 1977

Quotidien. Histoire et Utopie, Maison de la Culture, Grenoble, 1977

Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino (maggio-settembre 1977), Pozzo Gros Montini, Torino, 1977

Disegnare per immagini: 44 artisti espongono le copertine disegnate la casa editrice Emme di Rosellina Archinto nei dieci anni dalla sua fondazione, Galleria Solferino, Milano, 1977

La traccia del racconto. 21 artisti italiani contemporanei, Villa comunale Ormond di Sanremo (dicembre 1977-gennaio 1978), Petrilli Tipografia Ligure, Ventimiglia, 1977

Il testo incrociato, segnalato su Studio Marconi, n. 2, 18 ottobre 1977

Gli ultimi quindici anni d'arte in Italia, Galleria d'Arte Moderna, Torino, (maggio-settembre) 1977

Biennale di Venezia, Venezia, 1978

Testuale. Le parole e le immagini, Rotonda di via Besana di Milano (giugno-settembre 1979), a cura di F. Caroli e L. Caramel, Mazzotta, Milano, 1979

Gianni Colombo, Gianfranco Pardi, Emilio Tadini, Città della Mirandola, Mirandola, 1979

Pablo Echaurren, Emilio Tadini: a quattro mani, un epistolario disegnato, Galleria Giulia, Roma, 1986

Biennale dei Giovani, Mentone, Principato di Monaco, 1980

Subzara: il fiume, la gente, la festa, Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Suzzara (21 settembre-31 ottobre 1980), a cura di A. Lui, F. Solmi, M. Pasquali, Bottazzi, Suzzara, 1980

Disseminazioni: gli anni Sessanta, la vicenda artistica in Italia, Galleria civica di arte contemporanea di Termoli (luglio-agosto 1981), Manuzio, Roma, 1981

Per un'idea di situazione. 21 artisti, Palazzo della Permanente, Milano (18 settembre-18 ottobre 1981), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1981

L'opera dipinta 1960-1980, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma (3 marzo-26 marzo 1982) e Rotonda di via Besana, Milano (29 marzo-30 aprile 1982), Grafiche STEP, Parma, 1982

L'immagine del socialismo, nell'arte, nelle bandiere, nei simboli, Palazzo delle Esposizioni di Roma (giugno-luglio 1982), a cura della Fondazione Giacomo Bradolini di Roma, Marsilio, Venezia, 1982

Pittori dell'occhio, della mente, dell'immaginazione, Ex Convento San Carlo «La Sarlesiana» di Erice (11 agosto-15 ottobre 1982), a cura di G. Di Genova, G. Dorfles, L. Lambertini, Cartograf, Trapani, 1982

Biennale di Venezia, Venezia 1982

Arte italiana 1960-1982, Institute of Contemporary Arts (12 ottobre-14 ottobre 1982) e Hayward Gallery (20 ottobre 1982 – 9 gennaio 1983) di Londra, Electa, Milano, 1982
Wirtz Gallery, San Francisco 1982

Calderara e gli amici di Calderara. Colombo, Dadamaino, Frangi, Gastini, Piemonti, Tadini, Barasso, Calderara 1982

Expo Arte, Bari 1983

Galleria Piccolo Museo, Lecce 1983

Galleria Il Disegno, Roma, 1983

Arte italiana. Studio Marconi im KaDeWe, KaDeWe di Berlino (21 marzo-9 aprile 1983), Elli&Pagani, Milano, 1983

Il pop art e l'Italia, Castello Visconteo di Pavia (giugno-settembre 1983), Mazzotta, Milano, 1983

Mostra nazionale di pittura, Villa Reale, Monza, 1984

Arte italiana 1960-1980, a cura di T. Messer, A.C Quintavalle, V. Corna, Guggenheim Museum, New York, 1984

Il cinema, Gallerie Gastaldelli Arte Contemporanea di Milano (dal 31 gennaio 1985), Offset Giemme, Milano, 1985

Arte italiana 1970-1980, Kunstverein, Francoforte, 1985

Nature morte, Edward Totah Gallery, Londra, 1985

Premio del Golfo 1985, Castello comunale, Lerici, (novembre 1985-gennaio 1986) 1986

Fabula, Galleria Tommaseo di Trieste (18 gennaio-7 febbraio 1986), Studio Arte Nazzari di Parma (8 febbraio-13 marzo 1986) e Galleria Cinquetti di Verona (15 marzo-10 aprile), a cura di L. Meneghelli, Il Segno, Verona, 1986

Maestri della pittura moderna: opere scelte 1986, Centro Tornabuoi, Firenze, (dal 13 dicembre) 1986

Grafica, Centro Attività Artistiche Perrière, Galerie Perrière, Saint-Vincent, 1986

XI Quadriennale d'Arte, Palazzo dei Congressi, Roma, 1986

Arte italiana 1960-1985, mostra itinerante, Francoforte, Berlino, Hannover, Bregenz, Vienna, 1986

Sogno italiano, Collezione Franchetti, Roma, 1986

Poggibonsi arte 1986, Palazzo Pretorio e Chiesa di San Lorenzo di Poggibonsi (13 dicembre 1986-1 gennaio 1987), Pro Loco, Poggibonsi, 1986

A quattro mani: un epistolario disegnato, con P. Echaurren, Galleria Giulia, Roma, 1986

Disegnata: percorsi del disegno dal 1945 ad oggi, Loggetta Lombardesca di Ravenna (21 marzo-31 maggio 1987), Essegi, Ravenna, 1987

La danza, Galleria Gastaldelli Arte Contemporanea, Milano, (dal 3 dicembre) 1987

Caltanya: arte per la pace, Palazzo Venezia a Roma (7 maggio-15 giugno 1987), organizzata dall'Istituto Bhaktivedanta, Edizioni del Gallo cedrone, L'Aquila, 1987

Biennale di Milano, Palazzo della Permanente, Milano, 1987

Biennale Nazionale d'Arte, Piacenza, 1987

Rassegna d'arte italiana, Sumy, Kiev, 1987

Artisti italiani contemporanei/Covremennnschie Ialscijanckie hudoznjki, Palazzo dell'Arte, Sala del Cremlino, Mosca, (dal 17 maggio) 1988

La casa di un sindacato; architettura e pittura per la Camera del Lavoro di Reggio Emilia, Sala Giardino dei Musei Civici di Reggio Emilia (11 giugno-3 luglio 1988), a cura di W. Valentini, D. Pertocoli, Mazzotta, Milano, 1988

L'autoritratto non ritratto dell'arte contemporanea italiana, Essegi, Bologna, 1988

Poetica della memoria e coscienza della rappresentazione – Premio internazionale di pittura, scultura e arte elettronica Guglielmo Marconi, Galleria De Foscherari, Bologna, 1988

Récits en couleur: Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini, dans la collection de la compagnie Monégasque de Banque, SugarCo, Milano, 1988

Intorno al 60. Aspetti dell'arte italiana dopo l'informale, Chiostrì di San Domenico di Imola (17 dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di C. Spadoni, Electa, Milano, 1988

Vitalità della figurazione: pittura italiana 1948-1988, Palazzo della Permanente di Milano (22 dicembre 1988-29 gennaio 1989), a cura di V. Sgarbi, Vangelista, Milano, 1989

Tridente: quattro tecniche nell'arte, Galleria Arco D'Alibert, Studio d'Arte Contemporanea De Crescenzo, Galleria del Cortile, Galleria Editalia, Galleria Giulia, Galleria il Millennio, Galleria il Segno, Studio S Arte Contemporanea, Galleria Oddi Baglioni, Roma, (10 marzo-20 aprile) 1989

Ludico ironico magico: pluralità artistiche contemporanee, Sala La Pianta di Corsico (10 giugno-25 giugno 1989), a cura di A. Milani, Assessorato cultura e gioventù stampa, Corsico, 1989

Arte contemporanea per un museo: 10 anni di acquisizioni delle Raccolte d'Arte di Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, (23 giugno-4 settembre) 1989

Studio Marconi, Milano, 1989

Collectum, Galleria Bonaparte, Milano, 1989

Galerie Foncke, Gand. 1989

Arte in permanente, mostra dei soci, Palazzo della Permanente, Milano, (febbraio-marzo) 1990

Musica da camera: 33 mosaici di piccolo formato, Pinacoteca comunale, Ravenna, (27 maggio-24 giugno) 1990

Off-side. Tredici artisti per il mondiale, Spazio arte Renault di Roma (5 giugno-31 luglio 1990), inserto della rivista «Art e dossier», n. 47, Giunti, Firenze, (giugno) 1990

Artefax: ricerche contemporanee in telefacsimile, a cura di C. Cerritelli, Galleria comunale d'Arte Contemporanea di Bologna (novembre-dicembre 1990), Grafis, Casalecchio di Reno, 1990

Italiana '60, Studio Marconi, Milano, 1990

12 artisti per Firenze '90, Galleria della Beruga, Firenze, 1990

Un musée en voyage: la collection de la Neue Galerie Grasz 1960-1990, Musée d'Art Contemporain di Lione (24 gennaio-3 marzo 1991), Ed. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1991

Omaggio a Enrico Coveri, Museo d'arte Contemporanea, Prato, (27 settembre-6 ottobre) 1991

Mostra a domicilio: 64 opere da collezione, Galleria Angiolino Calestani, Milano, (1 ottobre-6 novembre) 1991

The artist and the book in twentieth century Italy, Museum of Modern Art, New York, Palazzo Leoni-Guggenheim, Venezia, (15 ottobre 1992-16 febbraio 1993) 1992

La nuova figura: artisti italiani '60/'70, La Versiliana di Marina di Pietrasanta (1992), Banca commerciale italiana, Milano, 1992

Wolfgang Amadeus Mozart: Adami, Cagnone, Ceccobelli, De Filippi, del Giudice, Dorazio, Jelo, Kostabi, Montesano, Nangeroni, Riva, Roberti, Salvo, Tadini, Gastaldelli arte contemporanea, Milano, 1992

Presenze d'arte in Italia oggi tra cose e natura, Palazzo della Triennale, Milano, 1992

Pittura a Milano 1945-1990, Palazzo della Permanente di Milano (9 giugno-19 luglio 1992), a cura di G. Seveso, L. Somaini, Mazzotta, Milano, 1992

La casa di un sindacato; architettura e pittura per la Camera del Lavoro di Reggio Emilia, a cura di (con testo di) S. Parmiggiani, Mazzotta, Milano, 1992

Omaggio a Mirò – Joan Mirò: dalla figurazione al gesto, Teatro Valli di Reggio Emilia (13 settembre-14 novembre 1993), Opera Grafica, Reggio Emilia, 1993

Galerie du Centre, Parigi, 1994

Duetti d'autore: cinquant'anni di confluenze tra grafica e letteratura, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, (9 novembre-7 dicembre) 1994

Il piacere del paesaggio, Galleria Torre Colombera di Gorla Maggiore (25 settembre-6 novembre 1994) e Villa Manzoni di Lecco, (17 dicembre 1994-29 gennaio 1995) 1995

La grande scala: teleri italiani e altri grandi formati di artisti contemporanei, Accademia Carrara di Bergamo, (18 luglio-24 settembre) 1995

Calligrafie, ovvero la scrittura dipinta, Palazzo Fazio di Capua (dal 3 giugno 1995), Centro d'Arte Spaziotempo di Firenze (dal 30 settembre 1995) e Living art Gallery di Milano (dal 9 novembre 1995), Art Now, Capua, 1995

Milano anni Novanta, Palazzo delle Stelline, Milano, 1995

Marconi anni Sessanta. Nascita di una galleria contemporanea, Galleria Giò Marconi, Milano, (20 giugno-22 settembre) 1996

Pop art e oggetto. Artisti italiani degli anni Sessanta, Palazzo Crepadona di Belluno e Galleria Civica di Cortina d'Ampezzo (2 agosto-22 settembre 1996), a cura di R. Barilli, Mazzotta, Milano, 1996

Figure della pittura: arte in Italia 1956-1968, mostra itinerante, a cura di M. Goldin, Electa, Milano, 1996

Per un manifesto degli scrittori del segno, Colonne di San Lorenzo, Milano, 27 novembre 1996; poi Biblioteca comunale centrale Sormani, Milano, (16 ottobre-10 novembre) 2003

Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura iconica, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bologna, 1997

Spazio-segno-luce, Museo di arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, 1997

Il colore della musica. Emilio Tadini – Sarah Jane Morris, a cura della Fondazione Maimeri, Café l'Atlantique di Milano (gennaio 1997), Antea edizioni, Milano, 1997

Mito velocità, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, San Marino, (9 maggio-11 ottobre) 1998

Le carte accarezzate: 22 opere grafiche, The Centre's Art Gallery, Trieste, (12 dicembre 1998-15 gennaio 1999) 1998

Antepreme, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, (14 agosto-13 settembre), 1998

Pubblicità: una vista dall'arte, Spazio Consolo, Milano, (4 novembre-30 novembre) 1999

Perch'io non spero... (a Guido Cavalcanti): Valerio Adami, Albero Gianquinto, Piero Guccione, Emilio Tadini, Galleria André, Roma, (25 novembre-30 dicembre) 2000

Figurazione a Milano: dal secondo dopoguerra a oggi, La Posteria, Milano, (16 maggio-7 giugno) 2000

Pop art Italia, Peter Gwyther Gallery, Londra, 2000

Mosaico è, Villa Manin, Passariano, (8 luglio-3 settembre) 2000

Arte e musica. Variazioni sul tema «Le Rossignol», di Strawinskij, Galleria d'arte contemporanea Excalibur, Stresa, 2000

Dal premio alla pinacoteca, Civica Galleria d'Arte Contemporanea, Lissone, 2000

Quarant'anni della Saletta Galaverni, Saletta Galaverni, Reggio Emilia, (25 novembre 2000-6 gennaio 2001) 2000

Segni incrociati: da Accardi a Utrillo, Giampiero Biasutti Arte Moderna e Contemporanea, Torino, (20 febbraio-31 marzo) 2001

Una luce per Sarno, Salone dei Marmi, Angri, (4 marzo-25 marzo) 2001

L'arte del gioco. Da Klee a Boetti, Museo Archeologico Regionale, Aosta, (20 dicembre 2002-13 maggio 2003) 2002

I mille volti della città: Arman, Patriarca, Tadini, Cascina Roma di San Donato Milanese (20 marzo-19 aprile 2003), Stampare, Milano, 2003

«La vita delle forme» – fotografie, disegni e grafiche da Picasso a Warhol, Galleria Civica, Modena, (19 luglio-9 novembre) 2003

25! En-plein, Ellequadro documenti, Genova, (21 novembre 2003-10 febbraio 2004) 2003

Coffe Break, Forum di Omega, Parco Rodari, Omega, (18 dicembre 2003-18 gennaio 2004) 2003

Identità e diversità: il cappello e la creatività, Palazzo Medici Riccardi di Firenze (7 febbraio-4 marzo 2004), Carlo Cambi, Poggibonsi, 2004

Il disegno nell'arte italiana dal 1945 al 1975, da Morandi al concettuale, Palazzo Bandiera di Busto Arsizio (27 marzo-30 maggio 2004), Fondazione Bandiera per l'arte, Busto Arsizio, 2004

Biblioteca dei segni. Da una collezione di Concetto Pozzati, Sala Ottagonale del Museo Morandi, Palazzo d'Accursio, Bologna, (dal 4 luglio) 2004

Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965-1992, Fondazione Marconi di Milano (11 novembre 2004-22 gennaio 2005), Skira, Milano, 2004

Pop art Italia: 1958-1968, Galleria Civica di Modena, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2005

Un secolo di arte italiana. Lo sguardo del collezionista. Opere dalla Fondazione VAF, Mart, Rovereto, 2005

Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008, Palazzo Grassi, Venezia, 2008

Videoderive dell'arte. Film dalla videoteca del museo, a cura di A. Kestenholz, con un video dedicato a E. Tadini (*Il sogno delle figure: omaggio a Emilio Tadini*), Museo di Villa dei Cedri, Bellinzona, (5-31 agosto) 2008

Il grande gioco. Forme d'arte in Italia 1947-1989, Rotonda di via Besana, Milano, 2010

60 e dintorni. Nuovi miti e nuove figure dell'arte, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea Villa Franceschi, Riccione, 2010

Gli specchi dell'enigma. Artisti intorno a de Chirico, Castello di Miramare, Trieste, 2010

Museo del '900. La collezione, Electa, Milano, 2010

Gli irripetibili anni '60: un dialogo fra Roma e Milano, Palazzo Cipolla di Roma (10 maggio-31 luglio 2011), a cura di L.M. Barbero, Skira, Milano, 2011

Parole & Figure, a cura di M. Bianchi, Villa dei Cedri, Bellinzona, 2011

Da Bacon ai Beatles. Nuove immagini in Europa negli anni del rock, a cura di G. Gatti, M. Tavola, Museo della Permanente di Milano (15 novembre 2012-12 febbraio 2012), Skira, Milano 2011

Grandi opere... grandi, Fondazione Marconi, Milano, (22 settembre-17 novembre) 2011

Addio Anni 70: arte a Milano 1969-1980, Palazzo Reale di Milano, a cura di F. Bonami, P. Nicolini, Mousse, Milano, (31 maggio-2 settembre) 2012

Con il Gruppo 63. Artisti, a cura di Achille Bonito Oliva, Fondazione Marconi, Milano, 2013

VAF-Stiftung. La Collezione / The Collection / Die Sammlung. Catalogo Generale / General Catalogue / Bestandskatalog, a cura di D. Ferrari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012

Dadamaino "Gli anni '70, rigore e coerenza", a cura di S. Cortina, con un testo di E. Tadini, Cortina Arte, Milano, 2012

50 e oltre: storia di una galleria d'arte: la Galleria Cortina 1962-2013, Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi di San Donato (12 maggio-23 giugno 2013), a cura di S. Capolongo, Cortina Arte, Milano, (30 ottobre-19 novembre) 2013

L'occhio della pittura. Le edizioni Pagine d'Arte, Biblioteca Cantonale, Lugano, (17 aprile-13 settembre) 2014

Ritratti di città. Urban Sceneries: da Boccioni a de Chirico, da Sironi a Merz a oggi, Villa Olmo di Como (28 giugno-16 novembre 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2014

Curatele e contributi

Alfredo Chighine: alla Saletta, E. Bassi e nipoti, Modena, 1956

Cesare Peverelli, Galleria del Naviglio, Milano, (4 marzo-13 marzo) 1957

Frances Degaspari, Galleria dell'Ariete, Milano, (dal 18 ottobre) 1957

Dino Paolini, Galleria delle Ore di Milano (aprile 1957), Colombi, Milano, 1957

37 dipinti e bronzi di Frances Martienssen Degaspari in una mostra personale, Galleria del Milione, Milano, 1958

Alfredo Chighine. 12 opere, Galleria Il Milione di Milano, Ed. Il Milione Tipografia Esperia, Milano, 1958

Rino Carrara, Galleria Pater, Milano, 1958

Valerio Adami, Galleria del Naviglio, Milano, (17-26 ottobre) 1959

Gianni Dova: disegni nudi, Galleria del Disegno di Milano, Milano, 1959

Bergolli, Galleria d'arte Salone dell'Annunciata, Milano, 1959

Francesconi, Galleria d'arte Salone dell'Annunciata, Milano, (7 marzo-20 marzo) 1959

Alik Cavaliere. Giochi proibiti, Galleria Bergamini, Milano, (21 novembre-4 dicembre) 1959

Pignatte, vasi, albarelli, tazze, in ceramica di Rossana Bianchi, Galleria Il Sestante, Milano, (6 marzo) 1959

Tino Vaglieri. Mostra di "tempere" del pittore, Galleria Bergamini, Milano, (5 dicembre-18 dicembre) 1959

Sangregorio, Galleria delle Ore, Milano, (dal 26 gennaio) 1960

Somaré, Galleria dell'Ariete, Milano, (dal 27 febbraio) 1960

Possibilità di relazione, a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Galleria L'Attico, Roma, (dal 25 maggio) 1960

Rossello, Galleria delle Ore, Milano, 1960

Franco Francese, Galleria delle Ore, Milano, 1960

Arte fantastica italiana: mostra antologica, Galleria Schwarz, Milano, (1-31 ottobre) 1960

Peverelli, Galerie Editions, Parigi, 1960

Frances De Gaspari, Edizione Galleria delle Ore, Milano, 1960

Ceramiche di Rossana Bianchi, Galleria Pater, Milano, (dal 10 dicembre) 1960

Bepi Romagnoni, tempere e disegni, Galleria d'Arte Salone Annunciata, Milano, (13 febbraio-4 marzo) 1960

Alik Cavaliere, Disegni per una scultura, Galleria del Disegno di Milano (1 febbraio-10 febbraio 1961), Archeotipografia di Milano S.P.A., Milano, 1961

Mostra personale di Dino Lanaro, Galleria Gian Ferrari, Milano, (16 febbraio-3 marzo) 1961

Mostra personale del pittore Romagnoni: serie 1961, Galleria Bergamini, Milano, (25 febbraio-16 marzo) 1961

Aldo Bergolli, Galleria del Teatro, Parma, 1961

Gianni Dova, Galleria del Cavallino, Venezia, (7 giugno-19 giugno) 1961

Alternative attuali: rassegna internazionale di architettura, pittura, scultura d'avanguardia: omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961, a cura di A. Bandera, E. Crispolti, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1962

Anna Berni, Galleria del Cavallino, Venezia, (3 marzo-13 marzo) 1962

Mostra personale del pittore Romagnoni, Galleria Bergamini, Milano, (7 aprile-27 aprile) 1962

Antonio Recalcati, Galleria del Naviglio, Milano, (9 maggio-18 maggio) 1962

Nuove prospettive della pittura italiana, Palazzo di Re Enzo a Bologna (giugno 1962), Edizioni Alfa, Bologna, 1962

Vaglieri, Galleria George Lester, Roma, (12 maggio-5 giugno) 1962

Nancy Martin, Galleria Cadario, Milano, (27 ottobre-9 novembre) 1962

Gianni Dova, Galleria Michaud, Firenze, (2 novembre-20 novembre) 1962

Giancralo Sangregorio, Galleria Levi, Milano, (dal 10 gennaio) 1963

Alik Cavaliere: le avventure di Gustavo B., Galleria Levi, Milano, (21 marzo) 1963

A. Cascella, Galleria dell'Ariete, Milano, (dal 15 novembre) 1963

Cesare Rambelli, Galleria d'arte Il Salotto, Como, 1963

Piccoli, Galleria d'arte Galatea, Torino, (6 febbraio-25 febbraio) 1964

Adami, Galleria d'arte moderna La Polena, Genova, (25 marzo-12 aprile) 1964

Prima mostra. Aldo Bergalli, Gianni Dova, Mario Rossello, Guido Somarè, Sandro Tallone, Galleria Milano, Milano, (dal 21 maggio) 1964

Alternative attuali 2. Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica. Omaggio a Magritte. Opere 1920-1963, Omaggio a Mirko. Opere 1932-1964, Omaggio a Baj. Opere 1950-1965, Castello spagnolo, L'Aquila (7 agosto-30 settembre 1965), a cura di E. Crispolti, Lerici, Milano, 1965

Adami, Galleria L'Attico di Roma (dal 30 gennaio 1965), Christen Tipografia-Offset, Roma, 1965

Gian Giacomo Spadari pittore, Galleria Gian Ferrari, Milano, (4 febbraio-17 febbraio) 1965

5 milanesi da Michaud, Galleria Michaud, Firenze, (20 febbraio-10 marzo) 1965

Paolo Schiavocampo, Galleria del Naviglio di Milano (26 maggio-4 giugno 1965), Naviglio 2, Milano, 1965

Sandro Somarè Tallone, Galleria Milano, Milano, (dal 3 giugno) 1965

Berardinone, Galleria d'arte Botero, Torino, 1965

Adami, Pictures with connections, Galleria Schwarz, Milano 1966

Sangregorio, Galleria Blu, Milano, 1966

Omaggio a Victor Brauner, Galleria Schwarz di Milano (7 maggio-27 maggio 1966), Grafiche Giani, Milano, 1966

Bepi Romagnoni: un giovane maestro della pittura contemporanea, Bruno Alfieri, Venezia, 1966

Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo, Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti di Ferrara (8 novembre-8 dicembre 1970), Siaca, Ferrara, 1970

Gianni Colombo: intermutabili, 1959-1974, Studio Marconi, Milano, (dal 12 marzo) 1975

Gianni Colombo, Studio G7, Bologna, 1975

0-220 Volt & flash. Ambiente di Gianni Colombo, Galleria Solferino, Milano, 1977

Franco Francese: opere dal 1950 al 1977, Zarathustra, Milano, 1978

Nespolo, a cura di G. Bolaffi, Kira Dadrino, Torino, 1979

Borgotondo, Città della Mirandola Stampa, Mirandola, 1979

Agenore Fabbri: i giardini pubblici, Studio Marconi, Milano, 1980

Giuseppe Uncini, Galleria Rondanini, Roma, (fino al 7 giugno) 1980

Giovanni Rubino: glosse alla pittura, Centro Morandi, Roma, 1981

La geometria pratica di Gio. Pomodoro venetiano, in Roma, 1771; Cinque incisioni e acquetinte a colori di Gio Pomodoro scultore, in Milano, 1981, Edizioni Infolio Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1981

Agenore Fabbri. Sculpture Drawings, Wilhelm Lehmbruck Museum Edizioni, Duisburg, 1984

Renzo Ferrari: opere 1980-1984, Galleria Pro Arte, Lugano, (22 novembre-23 dicembre) 1984

Dario Fo: Il teatro dell'occhio, Palazzo del Turismo di Riccione, (luglio 1984), La Casa Usher, Firenze, 1984

Gillo Dorfles. Materiali minimi: 1939-1985, Taide, Salerno, 1986

Fabro, Kounellis, Paolini, a cura di E. Tadini, Galleria Lucio Amelio, Napoli, 1986

Agenore Fabbri: dipinti, Galleria d'arte contemporanea di Suzzara (18 settembre-6 novembre 1988), a cura di E. Weiss, A. Lui, E. Tadini, Publi-Paolini, Mantova, 1988

Italo Bressan, Galleria Stevens di Padova (13 febbraio-10 marzo 1988), Galleria Rossanaferri di Modena (20 febbraio-10 aprile 1988) e Galleria Peccolo di Livorno (27 febbraio-26 marzo 1988), a cura di E. Pontiggia, E. Tadini, E. Longari, Mucchi, Modena, 1988

Agenore Fabbri, 1929-1988 a cura di S. Riolfo Marengo, E. Tadini, A. Amendola, A. Pizzi, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 1988

Edmondo Dobrezanski, a cura di M. Bianchi, Civica Galleria d'Arte di Bellinzona, Quaderni di Villa dei Cedri, n. 5, Bellinzona 1988

Agenore Fabbri, Gallerie Philippe Daverio, Milano, 1989

Renzo Ferrari: opere 1970-1990, Civica Galleria d'Arte, Bellinzona, (novembre 1990-gennaio 1991) 1990

Tre giovani pittori: Luciano Mariconi, Giusi Olivari, Maurizio Zapon, USSL, Melegnano, 1990

Alfredo Chighine, 1914-1974, Galleria Matasci, Tenero, (7 dicembre 1991-19 gennaio 1992) 1991

Aux cieux vagues, Pagine d'arte, Milano, 1992

Bepi Romagnoni: dipinti e disegni 1954-1964, Galleria comunale di Palazzo del Ridotto di Cesena (13 maggio-12 giugno 1994), Il Vicolo, Cesena, 1994

Bruno Zoppetti: opere 1984-1993, Galleria Matasci, Tenero, (5 marzo-10 aprile) 1994

Gianni Colombo: una collezione 1959-1977, Marconi stampa, Milano, 1994

Architettura tradizione e innovazione: comunicazione e cultura aziendale, SEAT, Roma, 1994

Andy Warhol, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, 1994

Giorgio Bellandi, 1931-1976, Montrasio Arte, Monza 1995

Doppio ritratto: volti e caratteri del Sacro Monte di Orta, Interlinea, Novara, 1995

I Colombo. Joe e Gianni Colombo, a cura di V. Fagone, GAMeC, Bergamo 1995

Alberto Savi opere 1954-1996, Bazzi, Milano, 1996

Milano di notte 360°, Priuli & Verlucca, Ivrea, 1996

Gastone Novelli: una mostra per i quarant'anni di attività della galleria, Galleria Vinciana, Milano, 1996

Giorgio Morandi. Oggetti e stati d'animo, Palazzo Martinengo di Brescia, (22 dicembre 1996-28 febbraio 1997), Electa, Milano, 1996

Marco Fantini, opere recenti, Studio Amedeo Porro arte moderna e contemporanea di Vicenza (18 ottobre-14 novembre 1997), Edizioni Amedeo Porro, Vicenza, 1997

Imprimatur: La fabbrica del presente: opere di Gianluigi Colin, l'Arengario di Milano (1998), Motta, Milano, 1998

Oswaldo Licini: figure, B&B Arte stampa, Mantova, 1999

Federico Fellini & Dario Fo. Disegni geniali, a cura di E. Tadini, M. Pasi, Mazzotta, Milano, 1999; poi in *Dario Fo. La pittura di un narratore*, Mazzotta, Milano, 2011

Crippa, a cura di A. Conte, M. Conte, E. Tadini, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 2000

Gabriele Basilico: urban lights, Luceplan S.p.A., Milano, 2000

Silvio Lacascella: impronte, note sul paesaggio, Galleria d'arte Trentasette, Palermo, 2001

Corpo della pittura: dipinti di Cecilia Capuana, Casa delle Letterature di Roma (1 marzo-19 marzo 2000) e Istituto italiano di cultura di Parigi (26 aprile-10 maggio 2000), Casa delle Letterature, Roma, 2000

Giorgio Griffa, Studio Guastalla di Arte Moderna e Contemporanea di Milano (15 ottobre-15 novembre 2003), Edizioni Graphis Arte, Livorno, 2003

Folon a Lucca, M. Pacini Fazzi, Lucca, 2003

Alberto Savi, Spazio Correnti, Milano, (giugno) 2000

Bibliografia metodologica

- Adami: Pictures with connexions*, Galleria Schwarz, Milano 1966
- T.W. Adorno, M. Horkheimer, *La dialettica dell'illuminismo* (1947), Einaudi, Torino 1966
- R.M. Albèrès, *Romanzo e antiromanzo* (1966), Jaca Book, Milano 1967
- G. Almansi, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986
- L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento: studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Marsilio, Venezia 1990
- L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Garzanti, Milano 1992
- A. Arbasino, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1977
- A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971
- M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007
- Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008
- A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della nazione*, Einaudi, Torino 2009
- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino 1956
- J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* (1962), Marietti, Genova 1987
- M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità* (1992), Eleuthera, Milano 1993
- Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, a cura di D. Pertocoli, Skira, Milano 2004
- Avanguardia e Neoavanguardia*, a cura di G. Ferrata, Sugar, Milano 1966
- G. Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 1975
- I. Bachmann, *Il rapporto con i nomi* (1960), in Id., *Letteratura come utopia: lezioni di Francoforte* (1980), Adelphi, Milano 1993, pp. 81-101
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 1979
- M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica* (1968), Einaudi, Torino 2002
- Enrico Baj. Opere 1951-2003*, a cura di M. Corgnati, Skira, Milano 2003
- S. Baker, *The Fiction of Postmodernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000
- N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, SugarCo Edizioni, Milano 1988

- H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto e altri racconti*, Rizzoli, Milano 2009
- G. Bàrberi Squarotti, *Il problema del romanzo storico*, in *I tempi del rinnovamento*. Atti del convegno internazionale «Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992», vol. I, Roma-Leuven, Bulzoni–Leuven University Press 1995, pp. 19-47
- M. Barenghi, *Mutamenti di clima. Romanzi vecchi e nuovi*, in «Linea d'ombra», n. 88, dicembre 1993, pp. 54-56
- M. Barenghi, *Oltre il Novecento: appunti su un decennio di narrativa, 1988-1998*, Marcos y Marcos, Milano 1999
- R. Barilli, *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, il Mulino, Bologna 1995
- R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze. 1789-2006*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici* (1953), Einaudi, Torino 2003
- R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino 1974
- R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca* (1962), in Id., in *Saggi critici* (1964), Einaudi, Torino 2002, pp. 184-194
- R. Barthes, *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac* (1970), Einaudi, Torino 1973
- R. Barthes, *L'impero dei segni* (1970), Einaudi, Torino 1984
- R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980* (1981), Einaudi, Torino 1986
- R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), Einaudi, Torino 1988
- R. Barthes, *L'avventura semiologica* (1985), Einaudi, Torino 1991
- S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Liguori, Napoli 1966
- Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti* (1987), Bollati Boringhieri, Torino 1992
- M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001
- C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999
- C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998

- W. Benjamin, *Frammento teologico-politico* (1920-1921), in *Opere di Walter Benjamin*, a cura di G. Agamben, vol. II, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino 1982, pp. 171-172
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2011
- W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), Einaudi, Torino 1995
- W. Benjamin, *Immagini di città* (1963) Einaudi, Torino 1971
- W. Benjamin, *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, Einaudi, Torino 1993
- C. Benussi, G. Lughì, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Marsilio, Venezia 1979
- E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* (1966), il Saggiatore, Milano 1971
- G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012
- F. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007
- H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1899), Laterza, Roma-Bari 2003
- C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009
- F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007
- L. Bianciardi, *La battaglia soda* (1964), Bompiani, Milano 1997
- L. Bianciardi, *Aprire il fuoco*, Rizzoli, Milano 1969
- W.C. Booth, *Retorica della narrativa* (1961), La Nuova Italia, Firenze 1996
- M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antromanzo e avanguardia negli anni sessanta*, Mucchi, Firenze 2013
- G. Bottioli, *Retorica: l'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 1987
- G. Bottioli, *Jacques Lacan: arte, linguaggio, desiderio*, Sestante, Bergamo 2002
- P. Bourdieu, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario* (1992), il Saggiatore, Milano 2005
- P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995
- P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 1990
- M. Butor, *Repertori. Studi e conferenze 1948-1959* (1960), il Saggiatore, Milano 1961
- M. Butor, *Répertoire II*, Editions de Minuit, Paris 1964

- M. Butor, *Répertoire III*, Editions de Minuit, Paris 1968
- M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, Skira, Ginevra, 1969
- D. Buzzati, *Il critico d'arte*, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Mondadori, Milano 1998, pp. 1056-1061
- M. Cacciari, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1977
- R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard 1938
- Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici, B. Falcetto, Marcos y Marcos, Milano 1994
- I. Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 voll., edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991-1994
- I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995
- M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini, Milano 1990
- Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta, P. Spredicato, Bompiani, Milano 1984
- C. Carriero, *Il consumo della Pop Art. Esibizione dell'oggetto e crisi dell'oggettivazione*, Jaca Book, Milano 2003
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007
- E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche (1923-1929)*, 3 voll., Sansoni, Firenze 1989-1996
- G. Celati, *Il racconto di superficie*, in «il verri», n. 1, 1973, p. 93-114
- G. Celati, *Comiche*, Einaudi, Torino 1971; poi a cura di N. Palmieri, Quodlibet, Macerata 2012
- G. Celati, *La scrittura come maschera*, in L.F. Céline, *Colloqui con il prof. Y*, Einaudi, Torino 1971, pp. 103-110
- G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura (1971)*, terza ed. riveduta, Torino, Einaudi, 2001
- G. Celati, L. Gabellone, C. Gajani, N. Fiéloux, *La bottega dei mimi*, La nuova foglio, Pollenza 1977
- G. Celati, *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino 1978
- L.F. Céline*, L'Herne, Paris 1972

- L. F. Céline, *Viaggio al termine della notte* (1931), Corbaccio, Milano 2011
- L.F. Céline, *D'un château à l'autre* (1959), Einaudi, Torino 1991
- L.F. Céline, *Nord* (1960), Einaudi, Torino 1975
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997
- A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, Mimesis, Milano-Udine 2011
- A. Chiurato, *L'arcipelago postmoderno. Oreste del Buono e gli anni Settanta*, in «Enthymema», VII, 2012, pp. 443-452
- Classici di domani. Luoghi della narrativa italiana e straniera degli ultimi 30 anni*, a cura di A. Colasanti, Fahrenheit 451, Roma 1999
- P. Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Baldini & Castoldi, Milano 1993
- A. Cortellessa, *Gaddismo mediato. «Funzioni Gadda» negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, in «Allegoria», 28, gennaio-aprile 1998
- M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978
- M. Corti, *La città come luogo mentale*, in «Strumenti critici», 71, gennaio 1993, pp. 15-18
- G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003
- E. Crispolti, *La Pop Art*, Fabbri, Milano 1966
- F. Curi, *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano 1965
- A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna 2006
- J. Dallénbach, *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abyme* (1977), Pratiche, Parma 1994
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971
- L. De Federicis, *Letteratura e storia*, Laterza, Roma-Bari 1998
- O. del Buono, *Amici, amici degli amici, maestri*, Baldini e Castoldi, Milano 1994
- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia* (1972), Einaudi, Torino 1975
- J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino 1971
- F. de Saussure, *Corso di linguistica generale* (1916), Laterza, Bari 1967

- M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Franco Angeli, Milano 2003
- M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi e forme della postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano 2005
- R. Donnarumma, *Funzione Gadda: storia di un equivoco*, in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani, ETS, Pisa 2004
- R. Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014
- G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano, nuova edizione 1999
- U. Eco, *Due ipotesi sulla morte dell'arte*, in «il verri», n. 8, giugno 1963, pp. 59-77
- U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 1995
- U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964
- U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Bompiani, Milano 2006
- U. Eco, *Il comico e la regola*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983, pp. 253-260
- U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», n. 43, giugno 1983; poi in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1983
- U. Eco, *Il Gruppo63, lo sperimentalismo e l'avanguardia* (1962), in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1984, pp. 93-104
- S.M. Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio 2004
- T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica* (1920), Mursia, Milano 1971
- M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Bompiani, Milano 1989
- G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2013*, Einaudi, Torino 2004
- G.C. Ferretti, *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti*, Bruno Mondadori, Milano 2012
- G. Ferroni, *Qualche distinzione sul postmoderno nella letteratura*, in «Lettera dall'Italia», 33, gennaio-marzo 1994, pp. 233-238
- G. Ferroni, *La scena intellettuale. Tipi italiani*, Rizzoli, Milano 1988

- G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996
- G. Ficara, *Che fine ha fatto la neoavanguardia?*, in Id., *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 233-238
- M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Rizzoli, Milano 1967
- M. Foucault, *La volontà di sapere* (1978), in Id., *Storia della sessualità*, vol. 1, Feltrinelli, Milano 1978
- M. Foucault, *Scritti letterari* (1994), Feltrinelli, Milano 2004
- M. Foucault, *L'ordine del discorso* (1971), Einaudi, Torino 1972
- M. Foucault, *Dits et Ecrits*, vol. 2, Gallimard, Paris 1994
- M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1960-1984*, Einaudi, Torino 2001, pp. 43-64
- M. Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Lignes, Paris 2009
- S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in Id., *Opere*, vol. 3, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen* (1906), in Id., *Opere*, vol. 5, *Il motto di spirito e altri scritti (1905-1908)*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 257-336
- S. Freud, *Totem e tabù* (1913), in Id., *Opere*, vol. 7, *Totem e tabù e altri scritti (1912-1914)*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 1-164
- S. Freud, *L'io e l'Es* (1922), in Id., *Opere*, vol. 9, *L'io e l'Es e altri scritti (1917-1923)*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 469-520
- C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 2007
- C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di D. Isella, G. Pinotti, R. Rodondi, Garzanti, Milano 2007
- C.E. Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, 2 voll., a cura di D. Isella, C. Martignoni, L. Orlando, Garzanti, Milano 2008
- S. Gallerani, *Scritture private*, in «Nazione indiana», 21 marzo 2009, <http://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private/>.
- F. Gambaro, *Invito a conoscere la neoavanguardia*, Mursia, Milano 1993

- G. Genette, *Figure III* (1972), Torino, Einaudi, 1986
- D. Giglioli, *Come farebbe Auerbach? Realismo postmoderno e separazione degli stili*, in «Moderna», XI, 1-2, 2009, pp. 189-204
- P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989
- C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000
- C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006
- Giovani Blues: Under 25*, a cura di P.V. Tondelli, Transeuropa, Ancona 1986
- Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Einaudi, Torino 1996
- L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo* (1964), Bomipani, Milano 1967
- E. Golino, *La speranza laica. Colloquio sulla generazione degli anni difficili*, in Id., *Cultura e mutamento sociale*, Edizioni di Comunità, Milano 1969, pp. 48-65
- E. Golino, *QM: una rivista sperimentale*, in «La rivista dei libri», n. 2, febbraio 2004, pp. 4-7
- G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Garzanti, Milano 1980
- G. Gramigna, *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, a cura di P. Di Stefano, Bruno Mondadori, Milano 2013
- M.A. Grignani, *La narrativa attorno agli anni Sessanta: due soluzioni e una sconfitta*, in «il verri», n. 23, novembre 2003, pp. 9-22
- Gruppo 63: il romanzo sperimentale: Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966
- Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, a cura di N. Balestrini, A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964; poi *Gruppo 63: l'antologia*, nuova edizione modificata Testo & Immagine, Torino 2002
- Gruppo63: critica e teoria*, a cura di R. Barilli, A. Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976; nuova ed. Testo&Immagine, Torino 2003
- A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964
- A. Guglielmi, *Trent'anni d'intolleranza (mia)*, Rizzoli, Milano 1995
- J. Habermas, *Moderno, Postmoderno, Neoconservatorismo*, in «Alfabeta», IV, n. 22, 1981, pp. 15-17
- M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), Utet, Torino 1969
- M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976

- M. Heidegger, *Sentieri interrotti* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1968
- H. Heissenbüttel, *Sulla definizione del concetto di "letteratura sperimentale"*, in «Il Menabò», n. 7, 1964, pp. 189-206
- E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1893-1917), Franco Angeli, Milano 1981
- L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in «Poétique», 46, avril 1981, pp. 140-155
- L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, London 1988
- L. Hutcheon, «*The pastime of past time*». *Fiction, history, historiographic metafiction*, in *Postmodern Genre*, a cura di M. Perloff, University of Oklahoma Press, Norman 1989, pp. 54-74.
- G. Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002
- I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968
- Inchiesta sulle tecniche narrative*, in «il verri», n. 1, 1960
- I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961
- W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica* (1978), il Mulino, Bologna 1987
- R. Jakobson, *Two Poles of Language and Two Types of Aphasic Disturbance*, in R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, The Hague 1956, pp. 115-133
- F. Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* (1984), Fazi, Roma 2007
- F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990
- M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati, Firenze 2002
- F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (1967), Rizzoli, Milano 1972

- J. Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969
- W. Kryszynski, *Il romanzo e la modernità* (1998), Armando, Roma 2003
- J. Lacan, *Scritti* (1966), voll. I-II, Einaudi, Torino 2002
- J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 1979
- La città e l'esperienza del moderno*, 3 voll., a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, ETS, Pisa 2012
- La critica letteraria e il Corriere della sera. 1945-1992*, vol. II, a cura di M. Bersani, Fondazione Corriere della sera, Milano 2013
- La generazione degli anni difficili*, a cura di E.A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Laterza, Bari 1962
- L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)*, a cura di G. Lupo, G. Corazza, Avagliano, Roma 2008
- La nuova figurazione. Mostra internazionale di pittura sotto gli auspici del Comune di Firenze*, La Strozziina, 11 giugno-6 luglio 1963, Vallecchi, Firenze 1963
- F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999
- La ripetizione differente*, a cura di R. Barilli, Studio Marconi, Milano 1974
- M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985
- P. Lejeune, *Il patto autobiografico* (1975), il Mulino, Bologna 1986
- Le lingue di Gadda*, Atti del convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993, a cura di M. A. Terzoli, Salerno, Roma 1995
- Le strategie del comico. Gianni Celati & co.*, a cura di N. Palmieri, P. Schwarz Lausten, «Nuova Prosa», 59, Greco&Greco, Napoli 2012
- V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia 1955-1965* (1993), Rubbettino, Soveria Mannelli 2002
- V. Levato, *Gadda e dopo. Appunti sul gaddismo della narrativa italiana*, in «Esperienze letterarie», XXIX, 2, aprile-giugno 2004, pp. 73-98
- D. Lodge, *L'arte della narrativa* (1992), Bompiani, Milano 1995
- J. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), Mursia, Milano 1972
- J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985

- G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), Se, Milano 2004
- G. Lukács, *Il romanzo storico* (1938), Einaudi, Torino 1965
- G. Lukács, *Saggi sul realismo* (1946), Torino, Einaudi 1950
- G. Lukács, *Von Nietzsche zu Hitler oder Der Irrationalismus und die deutsche Politik*, Fischer, Frankfurt am Main 1966
- Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi, G. Ruoizzi, Bruno Mondadori, Milano 2003
- R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 1995
- R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999
- J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1981
- S. Mallarmé, *Correspondance I*, a cura di H. Mondor, J.P. Richard, Gallimard, Paris 1959
- G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967
- M. Mannoni, *La teoria come fantasia: Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan* (1979), Bompiani, Milano 1980
- O. Mannoni, *Freud* (1968), Laterza, Bari 1970
- M. Manotta, *Le memorie garibaldine di un allievo di Pierre Menard. A proposito della «Battaglia soda»*, in Bianciardi, *Ottocento come Novecento: dalla letteratura al dibattito civile*, Atti del convegno, Grosseto, 14-15 nov. 2008, a cura di L. Bianciardi, A. Bruni, M. Marcucci, Ex Cogita, Milano 2010, pp. 119-133
- A. Manzoni, *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, BUR, Milano 2001, pp. 53-153
- J.P. Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, José Corti, Paris 1998
- L. Matt, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2006
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011
- P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), il Saggiatore, Milano 1965
- M. Merleau-Ponty, *Senso e non-senso* (1948), il Saggiatore, Milano 1962
- M. Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'invisibile* (1964), Bompiani, Milano 1993

- Q. Millassoux, *Le nombre et la sirène*, Fayard, Paris 2012
- M. Mizzau Forni, *Tecniche narrative del romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano 1965
- Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di A. Afribo, E. Zinato, Carocci, Roma 2011
- Moderno e postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*, a cura di G. Mari, Feltrinelli, Milano 1987
- E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Milella, Lecce 1985
- La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma 2004
- E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisioni nella narrativa degli anni Novanta*, il Saggiatore, Milano 2007
- P. Monnier, *Ferdinand Furieux, L'âge de l'homme*, Paris 1979
- E. Morin, *Lo spirito del tempo* (1962), Meltemi, Roma 2002
- G. Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Adelphi, Milano 1975
- G. Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano 1988
- C. Mucci, *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Liguori, Napoli 2007
- F. Muzzioli, *Il gruppo '63: istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013
- Narrative invaders! Sette anni di «Ricerche» 1993-1999*, a cura di N. Balestrini, R. Barilli, Costa & Nolan, Genova 1997
- G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 126-179
- Nietzsche*, Atti del convegno di Royaumont (4-8 luglio 1964), Editions de Minuit, Paris 1967
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), Adelphi, Milano 1972
- F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, 2 voll. Adelphi, Milano 1989
- F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), Adelphi, Milano 1974
- F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882), in Id., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1965
- F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, Adelphi, Milano 1971

- F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, Adelphi, Milano 1974
- F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero Come si filosofa col martello* (1889), Adelphi, Milano 1983
- F. Nietzsche, *Su verità e menzogna*, Bompiani, Milano 2006
- W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), il Mulino, Bologna, 1986
- M. Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001
- Opera Etica Passioni. Appunti di stilistica e semiotica del testo*, a cura di S. Sini, CUEM, Milano 2008
- Oreste del Buono. L'antimeridiano: romanzi e racconti*, a cura di S. Sartorio, ISBN, Milano 2010
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973
- E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico (Appunti per una storia)*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del convegno internazionale «Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992»*, vol. I, Roma-Leuven, Bulzoni–Leuven University Press 1995, pp. 79-133
- E. Paccagnini, *La sintassi del disagio*, in O. del Buono, *Facile da usare*, ISBN, Milano 2009, pp. 108-122
- E. Paci, *Tempo e relazione*, Taylor, Torino 1954
- E. Paci, *Idee per un'enciclopedia fenomenologica*, Bompiani, Milano 1973
- E. Palandri, *Boccalone: storia vera piena di bugie*, L'erba voglio, Milano 1979
- L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di filosofia, Torino 1954
- P.P. Pasolini, *La confusione degli stili* (1957), in *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960, pp. 332-350
- S. Pautasso, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Rizzoli, Milano 1991
- T. Pavel, *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (1986), Einaudi, Torino 1992
- W. Pedullà, *L'estrema funzione. La letteratura degli anni settanta svela i propri segreti*, Marsilio, Venezia-Padova 1975
- W. Pedullà, *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2001

- L. Pertile, *The Italian Novel Today: Politics, Language, Literature*, in *The New Italian Novel* (1993), a cura di Z. Barański, L. Pertile, Toronto University Press, Toronto-Buffalo 1997, pp. 1-19
- G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma 2000
- L. Pirandello, *L'umorismo* (1908), Milano, Mondadori, 1992
- B. Pischedda, *Modernità del postmoderno*, in «Belfagor», LII, n. 5, 1997, pp. 579-588
- B. Pischedda, *Scrittori polemisti: Pasolini Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Torino 2011
- R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, il Mulino, Bologna 1962
- G. Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012
- Pop Art UK. British Pop Art 1956-1972*, a cura di W. Guadagnini, M. Livingstone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004
- Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di P. Antonello, F. Mussgnug, Peter Lang, Londra 2009
- V. Propp, *Morfologia della fiaba* (1928), Einaudi, Torino 1966
- Pubblico 1981: produzione letteraria e mercato culturale*, a cura di V. Spinazzola, Milano Libri, Milano 1981
- E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, il Mulino, Bologna 2002
- M. Rak, *Logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Bruno Mondadori, Milano 2005
- C. Renouvier, *Ucronia: l'utopia nella storia* (1876), Faenza editrice, Faenza 1984
- G. Ronchini, *Il cammino degli «under 25». Percorso della narrativa italiana degli anni Novanta*, Guaraldi, Rimini 1999
- J. Ricardou, *Le nouveau roman*, Seuil, Paris 1973
- P. Ricoeur, *Della interpretazione: saggio su Freud* (1965), il Saggiatore, Milano 1966
- P. Ricoeur, *Tempo e racconto* (1983-1985), voll. 1-3, Jaca Book, Milano 2007-2008
- R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Mursia, Milano 1985
- A. Robbe Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, Rusconi & Paolazzi, Milano 1961
- R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Laterza, Roma-Bari 1989

- L. Russi, *Carlo Pisacane. Vita e pensiero di un rivoluzionario*, il Saggiatore, Milano 1982
- E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001
- N. Sarraute, *L'età del sospetto: saggi sul romanzo* (1956), Rusconi & Paolazzi, Milano 1959
- U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul “Moderno” e sul “Postmoderno”*, in «Problemi», 101, 1995, pp. 4-15
- L. Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, Einaudi, Torino 1963
- Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco, D. Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002.
- C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991
- R. Sennett, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale* (1998), Feltrinelli, Milano 1999
- C. Simon, *La strada delle Fiandre* (1960), Einaudi, Torino 1962
- C. Sini, *Fenomenologia*, Garzanti, Milano 1965
- C. Sini, *Incontri. Vie dell'errore, vie della verità*, Jaca Book, Milano 2013
- W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975
- V. Spinazzola, *Dopo l'avanguardia*, Transeuropa, Ancona 1989
- V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990
- V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, il Saggiatore, Milano 2007
- L. Spitzer, *Une habitude de style, le rappel chez Céline*, in «Le Français moderne», III, 1935
- C. Stajano, *La città degli untori* (2009), Garzanti, Milano 2012
- J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), Bollati Boringhieri, Torino 1984
- M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimora, John Hopkins University Press, 1978
- M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative: ideological literature and the drama of reading*, Bloomington, Indiana University Press, 1985

- S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990
- E. Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino 1997
- E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009
- Tirature '99. Il libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 1999
- Tirature '01. L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2001
- Tirature '04. Che fine ha fatto il postmoderno?*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2004
- Tirature '05. Giovani scrittori e personaggi giovani*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2005
- A. Touraine, *Critique de la modernité*, Fayard, Paris 1992
- N. Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007
- M. Turner, *The literary mind*, Oxford University Press, New York 1996
- G. Vattimo, *Ipotesi su Nietzsche*, Giappichelli, Torino 1967
- G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari 1985
- L. Vetri, *Letteratura e Caos. Poetiche della neoavanguardia italiana degli anni Sessanta*, Mursia, Milano 1986
- M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008
- L. Weber, *Con onesto amore di degradazione: romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007
- H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo (1954)*, il Mulino, Bologna 1978
- H. White, *Retorica e storia (1973)*, Guida, Napoli 1978
- H. White, *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006
- D.W. Winnicott, *Gioco e realtà (1971)*, Armando, Roma 2006
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus (1921)*, Torino, Einaudi, 1998
- E. Zola, *L'opera (1886)*, Garzanti, Milano 1978
- P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale (1983)*, il Mulino, Bologna 1984