

Paesaggio con figure di Emilio Tadini: tra teoria, letteratura e pittura

Giacomo Raccis

Il realismo integrale

Emilio Tadini è sempre stato un artista a tutto tondo, capace di esprimersi a livelli di originalità sperimentale non ancora pienamente compresi. Se non mancò di confrontarsi con le più varie manifestazioni artistiche (cinema e teatro su tutte), è nel dialogo tra vocazione scrittorica e passione pittorica - triangolate con un'alta considerazione della funzione sociale dell'arte - che matura la propria coscienza intellettuale. Nei suoi primi anni di attività Tadini pone le basi di un nucleo concettuale dal quale, pur con ovvi riaggiustamenti, discendono i fili che portano alla sua maturità artistica; e lo fa sperimentando in parallelo le potenzialità rappresentative dei due mezzi. Modello di questo confronto sono due opere risalenti agli anni dell'esordio creativo: "Paesaggio con figure" è un racconto che esce nel 1959 su *Inventario* (XIV, n. 1-6), e che cinque anni dopo sarà accolto in versione ridotta nell'antologia del Gruppo 63 (Balestrini-Giuliani 1964); *Paesaggio con figure* è anche il titolo di un dipinto realizzato nel 1960, uno dei primissimi di Tadini. Al di là di qualsiasi riflessione teorica sulla doppia attività dell'artista, queste due opere forniscono una rara occasione di comparazione puntuale, garantita dall'identità del titolo e problematizzata dalla categoria d'analisi dell'adattamento, recentemente indagata da Linda Hutcheon (2006).

Il rapporto tra testo poetico e testo pittorico è da molto tempo oggetto di studi e ricerche approfondite a livello internazionale, più recentemente anche in Italia: tuttavia il caso che si vuole indagare

sembra eludere le differenti formule in cui è stato affrontato questo rapporto. Non è questione qui di *ékphrasis*, né di «persistenza dell'immagine pittorica nell'esperienza letteraria» (Cattani-Meneghelli 2008: 13); non c'è un testo che prova a tradurre la "narrazione" di un dipinto, né un'opera pittorica che assume il materiale verbale come elemento della rappresentazione.

Quella che è in atto qui è una particolare solidarietà tra testo letterario e «testo pittorico»: a filtrare dall'uno all'altro è un "nucleo immateriale" che trascende il contenuto esplicito delle rappresentazioni (nonostante una non secondaria persistenza di tema), ma che apre a una riflessione sulle basi teoriche della rappresentazione *tout court*. Questa prima anomalia s'inserisce nel quadro di un particolare tipo di adattamento, che non ha ancora trovato una specifica trattazione nella produzione teorica recente: l'autoadattamento. Le due opere condividono lo stesso autore, che conosce «dall'interno» il procedimento teorico e realizzativo: questo fatto, se comporta una maggiore autorevolezza nella manipolazione del materiale, espone anche al rischio di contraddizioni di immediata evidenza. Si tratta inoltre di un confronto che induce a privilegiare l'idea dell'«adattamento in quanto processo» (cfr. Hutcheon, 2006: 41-45), che permette di sottolineare il ricorso dei diversi *media* a strategie differenti per la trasmissione di una stessa storia o, come in questo caso, di uno stesso "messaggio".

Infine, il testo d'origine non gode dell'autonomia testuale necessaria a valorizzarlo nella produzione dell'autore e il testo d'arrivo è un dipinto che, nella fase di apprendistato pittorico, agli occhi della critica non ha assunto alcun valore specifico (vengono invece privilegiati *Saggio sul nazismo* e *La famiglia irrealista d'Europa*). Entrambe le opere sono quindi considerabili prove tecniche nel percorso dell'autore. Tuttavia, proprio la categoria della «prova» assume un diverso significato alla luce del contesto storico-culturale in cui le composizioni vedono la luce.

La seconda metà degli anni '50 vede dispiegarsi una fervida attività riflessiva e creativa nel campo delle arti, come in quello della letteratura. Poche indicazioni bastano a inquadrare l'intervento di

Tadini. Nel 1956 Luciano Anceschi fonda *il verri*, rivista che allarga i propri orizzonti alle nuove correnti artistiche, alla filosofia contemporanea e alle diverse scienze umane, nell'ottica di una «poetica fenomenologica» subito accolta nelle teorizzazioni della neoavanguardia; in quegli anni si tenevano all'Università Statale di Milano le lezioni di filosofia teoretica di Enzo Paci, che proponeva una declinazione relazionista della fenomenologia di Husserl. Della seconda metà degli anni '50 sono i saggi di *Répertoire I* di Michel Butor (1960) e *Pour un nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet (1961), «manifesti» di quell'*école du regard* alla quale Tadini guardava con interesse. Infine, sul versante artistico, il grande fermento intorno agli esponenti delle giovani generazioni trova realizzazione in una serie di esposizioni collettive che tentano di fare il punto sui futuri orientamenti della pittura italiana, trovandone il nucleo in una «scelta culturale» (Tadini 1963) riassunta nella formula di «Nuova Figurazione». Su tutte, è *Possibilità di relazione*, mostra aperta a Roma nel maggio 1960, a segnare un vero discrimine. Condivisa da critici e artisti era la necessità di un rinnovamento delle forme che reagisse alla «cronaca sommaria del realismo riproduttivo» (Tadini 1962), ma che non sfociasse in quell'«ottenebrato misticismo» che «si illude di toccare le "pure forze"» (Tadini 1960): l'Informale¹. Un'arte capace di dare corpo a una rappresentazione più precisa e al tempo stesso più complessa della realtà: una «nuova oggettività» (Tadini 1960) che affrontasse «in termini inediti la possibilità di una implicazione costruttiva dell'uomo nella vicenda esistenziale» (Bandera 1962).

Sono anni di sperimentazione e avanguardia, di movimenti collettivi e di rottura di paradigmi: l'espressione artistica, tanto letteraria quanto pittorica, è spesso condizionata dalla necessità di apportare un contributo critico, di "dimostrare" teorie elaborate in sede riflessiva (Guglielmi 1966: 36). Tadini non è estraneo a questo clima. Proprio con l'intervento scritto per l'esposizione del 1960, s'impone

¹E non è un caso che il doppio esperimento di Tadini si realizzi proprio nel momento in cui si tenta di ricucire quel "divorzio" tra regni dell'immagine e del discorso che l'arte informale aveva decretato.

come lucido teorico della nuova linea: la sua definizione di «realismo integrale» assume e integra tutte le riflessioni di quanti si rivolgevano al movimento carichi di attese. Egli propone un ideale rappresentativo fondato su una concezione «organica» della realtà: strumenti e immagini sono impiegati per dilatare le possibilità dell'espressione in nuove regioni del reale; il fatto rappresentato riesce ad aprire la dimensione del tempo all'interno di quella dello spazio, in un "flusso" continuo di rapporti e valori.

Si può definirli un'impostazione fenomenologica quella alla base della poetica di Tadini: l'espressione artistica ha come scopo rendere nuovamente presente l'articolata percezione di una realtà che l'immagine deve necessariamente filtrare (recuperando la dialettica tra coscienza presentazionale e rappresentazionale elaborata da Husserl e ripresa da Merleau-Ponty). A questa funzione sono chiamate tanto le immagini pittoriche, quanto quelle verbali, della letteratura (cfr. Tadini 1963: 18): cambiano il supporto, il *medium*, il sistema semiotico e le modalità di fruizione, ma le istanze rappresentative rimangono le stesse. Ed è tenendo conto di questi fattori che si proverà qui a proporre un'analisi comparativa di queste due opere: se la distanza semiotica tra i due mezzi espressivi renderà più complicato il confronto diretto dei "contenuti testuali", tuttavia non impedirà di mettere alla prova le possibilità di un'estetica comune e di comprendere se nella pratica artistica dell'autore si ponesse tra questi un rapporto gerarchico, in virtù di una maggiore rispondenza ai presupposti di quel programma teorico. Ne deriverà una prospettiva necessariamente "interna" alla riflessione dell'autore, ma non priva di spunti d'interesse più generale.

"Paesaggio con figure", 1959

Il testo che esce su «Inventario»² è un lungo racconto che si apre, ovviamente, su un paesaggio: un pomeriggio buio, di pioggia, una casa

²I riferimenti al testo sono indicati con il numero di pagina dell'edizione in rivista tra parentesi quadre.

in cima a una collina che digrada fino al lago (contesto di continua ispirazione per Tadini). 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 si trova nell'ambiente, che sembra percorso da un fremito vitale pronto a esplodere, ora della vicenda dei diversi personaggi che si muovono in questo perturbante paesaggio. Tadini costruisce un racconto in cui protagonista è la «grande casa», catalizzatore di un intreccio di piani temporali che provano a riprodurre la complessità di un luogo del mondo che si fa modello di realtà: il passato delle ambizioni del «nonno, il capo, il fondatore» [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 che compone l'ambiente 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 già definita «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» (Barilli 1995: 128). Si tratta di una voce che domina letteralmente il racconto, riportando entro lo spazio della diegesi i momenti dell'azione e del commento (con la prima ridotta a presenza effimera). L'intreccio dei livelli temporali (sul piano dell'enunciato, ma anche su quello dell'enunciazione - cfr. Chiurato 2011: 23-24) è gestito da questa voce narrante, che nella trattazione dello spazio prova a farli corrispondere e intersecare: lo strumento prescelto per esprimere questa "polifonia temporale" è quello per eccellenza antinarrativo della descrizione.

La descrizione è, in questi anni, al centro delle discussioni circa la poetica dell'*école du regard*: Alain Robbe-Grillet e Michel Butor, secondo prospettive differenti, provano ad assumerla come fondamento di un'analicità di osservazione che possa rendere giustizia di una

complessa relazione uomo-mondo. La descrizione rappresenta per loro non solo un procedimento tecnico, ma anche uno strumento ermeneutico, necessario a sottrarre la realtà dall'ipoteca dello sguardo e del sentimento convenzionali. Alla radicale scelta di Robbe-Grillet per una parola che rimanga in «superficie», fedele a un ideale di razionalismo oggettivo (cfr. 1961: 123-134), Butor oppone un modello di «descrizione critica» che si attaglia meglio alla poetica tadiniana dell'«organicità del reale». Non basta rendere conto dell'«esteriorità» del mondo, è necessario affrontare tutti i livelli della realtà, penetrare nel «profondo» per comprendere la rete di relazioni che la compone: «Tout lieu est foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées» (Butor 1960: 49). La parola letteraria elabora una mappa del mondo che, supportandone l'esplorazione, ne ridefinisce continuamente i confini. L'ambizione è quella di una voce «intransitiva» (Barthes 1966), che verbalizzi direttamente dall'interno del "flusso", senza distanza, liberando lo sguardo in un momento di sospensione dai consueti sistemi di significazione.

Si spiega così l'ampio ricorso a una prosa a-verbale, che annulla nella trascrizione della realtà anche le capacità pregiudiziali e desiderative di quell'ultimo brandello di presenza (coscienza) umana. Si spiega così, all'opposto, anche il ricorso a una trama simbolica articolata, ma sempre univoca, dove i referenti diventano lampanti manifestazioni di un tentativo di porre un argine all'informe e di dare una traccia precisa alla comunicazione. È quanto incarnano i compagni della brigata, che non sembrano in grado di far altro che recitare la messinscena di un'amicizia libertina, rifugiandosi in gesti convenzionali e menzogneri, ormai inservibili [cfr. 153]; insieme a loro si trovano anche i «segni» dell'antica famiglia, la casa come emblema di una (pretesa) integrazione conquistata e non più revocabile [cfr. 136]. Dalla parte opposta c'è invece una Natura apparentemente immobile che impone le proprie trasformazioni inesorabili, capaci di vanificare qualsiasi sforzo umano che non ne sappia comprendere le ragioni [cfr. 141]. È un incontro che avviene al livello microscopico della composizione materica degli elementi: l'«informe solido scoglio

della totalità» [143] è irriducibile a qualsiasi tentativo di superficiale razionalizzazione che si concentri sui minimi particolari per non doversi confrontare con un *continuum* spaziale e cronologico, vertigine e contraddizione di ogni univocità del senso.

Quella rappresentata qui è una sfida che si gioca su due piani: su quello propriamente narrativo, dei personaggi e delle loro azioni, che tuttavia non ricevono uno sviluppo significativo; e su quello metadiscorsivo, che riveste invece un'importanza decisiva e che, per via del marcato didascalismo della voce narrante, trova esplicita articolazione. Esplicitando le formule di «attenzione stanca» e «attenzione decisa» chi parla sembra voler tematizzare direttamente un confronto che dal piano dell'enunciato si dovrebbe riflettere su quello dell'enunciazione:

perché un'attenzione più decisa (la partecipazione di una luce attiva contraddittoria) spazzerebbe via le infinite torme di quegli elementari atti e parole in vortici di correnti troppo impetuose: disperdendoli contro la roccia violenta [...] dell'unica indistinta realtà. [143]

Questo è il modello ermeneutico che anche la voce narrante cerca di realizzare: a fronte dei consueti sistemi narrativi che non riescono più a rendere conto di una superiore complessità del mondo («attenzione stanca»), s'invoca una nuova prospettiva compositiva e interpretativa, fondata sulla "testimonianza" di un'indeterminatezza necessaria. Quella che la scrittura deve riprodurre è un'incertezza determinata da una molteplicità di fatti e relazioni, ma lontana da qualsiasi tentazione di «cattiva infinità» - l'indifferenza del senso; si tratta di una particolare ambiguità ermeneutica, nodo centrale della poetica del realismo integrale.

Un personaggio, che si presenta a un certo punto nei significativi panni di clown ubriaco, ammonendo la facilità ermeneutica dei propri compagni, dice: «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» [167]. L'ambiguità non è negli oggetti, ma nella «situazione» entro cui un oggetto è percepito. Per l'artista s'impone l'unico impegno concepibile, 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» [163], lo strato primordiale della realtà, dove l'incontenibile vitalità dell'essere assume forme e significati in continua evoluzione.

La "tesi" del racconto è così esplicitata; rimane però la prova dei fatti. La narrazione deve dimostrare la capacità della scrittura di ridurre la complessa e indeterminata totalità del reale in linguaggio verbale. La descrizione viene presentata come strumento ermeneutico adatto alla sfida, ma il confronto non sembra lasciare spazio alle possibilità del letterario:

ma probabilmente in tal caso tutto avverrebbe in un buio più inconscio e più sordo di quello prenatale o post mortem, entro il quale bisognerebbe starsene quieti e silenziosi: e soprattutto senza cercare di parlarne. [144]

I presupposti teorici sono corretti, la voce è riuscita ad assumere un punto di vista interno, eliminando la distanza: ma rimane un ulteriore ostacolo, di fronte al quale la scrittura si trova in difetto. Il racconto non conclude, bensì sancisce la fine di un inseguimento (allo scorrere inesauribile del tempo). Di fronte alla sfida di un reale in continua proliferazione, la parola dimostra di non poter far altro che ridurre arbitrariamente il rappresentabile e ammettere la limitata capacità della propria espressione: «i poeti e gli artisti in genere dimostrano di aver ben capito quando prima o poi alludono riverenti all'inesprimibile» [181].



Paesaggio con figure, 1960
tempera e inchiostri su tela e tavola
diametro 42 cm

***Paesaggio con figure*, 1960**

«Dipingere oggi è realizzare un racconto» (Adami 1960). Se le affinità di ricerca autorizzano a considerare valida anche per Tadini la massima di Adami, si dovrà misurare, di contro a un racconto che limita al massimo la propria narratività, la portata narrativa di una tela

che, tuttavia, si propone fin dal titolo come panoramica di un paesaggio e che, in quanto tale, lascia intendere il dispiegarsi di una dialettica di forme, figure e colori, più che di piani spazio-temporali. Come nel racconto di un anno prima, centrale è la tematizzazione del rapporto tra Uomo e Natura: ma si può dire che si fermi qui la fedeltà di contenuto dell'opera adattante rispetto a quella adattata. Per di più, quel medesimo incontro che la voce narrante aveva provato a descrivere e commentare qui trova una trasfigurazione caratterizzata dalla scelta per una figurazione non direttamente mimetica.

In primo piano si trova un uccello dal lungo becco, che, dall'alto di un crinale, rivolge un cieco sguardo (perché privo d'occhi) verso un orizzonte costituito da balze digradanti e, al fondo, da una scura distesa (forse un lago); su piani differenti e posizionati secondo differenti orientamenti, sono dei poliedri colorati e gli arti di una figura antropomorfa. Le tinte, rese omogenee dalla cera passata sopra il colore, insieme ad alcuni elementi (un canneto, dei fasci d'erba), marcano in maniera netta il richiamo a uno spazio naturale; allo stesso modo, i poligoni, oggetti costruiti dalla mano dell'uomo o eliotiani detriti di una tradizione superata, pongono il problema di una smarrita capacità d'integrazione con l'elemento vitale e fluido. Ad aggravare questa impressione interviene anche la percezione di un freddo silenzio carico di tensione: lo spazio è ancora sostanzialmente vuoto, ma pronto a essere attraversato da molteplici linee di tensione.

Tra l'Uomo e la Natura il rapporto è contrastivo, e così sarà, in forma più esplicita, nel ciclo delle *Vacanze inquiete*, qualche anno più tardi (1965): un arrembaggio all'ambiente drammatizzato in un tentativo di artificializzazione, di costruzione e degradante costrizione. Ma all'altezza di *Paesaggio con figure* la partita sembra ancora aperta: la figura antropomorfa appare sopraffatta da un aggregato di forme indistinte; la coesistenza dei piani spaziali non ha ancora definito gerarchie fisse, l'atmosfera è carica di possibilità.

Nella pittura di Tadini tutto si svolge sul piano della rappresentazione: secondo la lezione di De Chirico, il "quadro" sostituisce la natura, delineando così un «paesaggio della pittura». Ed è su questo piano che bisogna considerare come la pretesa autonomia di

oggetti e forme aggregati s'infranga su un'evidente ambiguità: «tra atto emozionale e segno che lo esprime» s'insinua una «diversità» irriducibile e a un tempo feconda (Sanesi 1967). Improntate all'indeterminatezza del significato sono infatti le due figure sulla scena, quella antropomorfa e il volatile. Il realismo di fondo appare quasi sfregiato dalla presenza di queste forme irriconoscibili e non ancora riscattabili (proprio perché non riconoscibili): sono «nuove "entità morfologiche"», dalla forma precisa, «disegnata», ma dal significato ambiguo, allucinato (cfr. Dorfles 1999: 103). Il simbolismo convenzionale e «inerte», che rappresentava un polo negativo nel racconto, qui non trova spazio: le figure non spiegano, bensì incarnano il carattere «nuovo» del reale. La loro capacità di individuazione poggia su un'originalità che non è semantica, bensì sintattica: è l'ambiguità "di situazione" teorizzata dal personaggio clownesco. La Natura si presenta come spazio che accoglie e integra il delinarsi di diverse «possibilità di relazione»: ogni elemento rappresentato si trova all'incrocio di diverse direttrici.

Da questo punto di vista, il recupero della prospettiva come strumento di disposizione del contenuto pittorico si rivela un elemento tecnico determinante per il "realismo" della rappresentazione, e discriminante nei confronti della scrittura narrativa. La definizione di diverse e intersecantesi linee all'interno del dipinto ricompone un percorso che, prendendo atto della complessità dell'accadere, consente di individuare delle direttrici interpretative lungo cui far scorrere il flusso di senso. La tanto auspicata "profondità dello sguardo" nel racconto non poteva trovare altra espressione che in una sequenza lineare e limitata dei diversi livelli, coordinati sul piano della diegesi; la naturale capacità sintetica dell'immagine consente invece al dipinto di "incarnare" simbolicamente quell'intreccio di piani, di assumerlo a livello strutturale. L'apparente "piattezza" del dipinto è in realtà prodotto di una profondità di campo che può estendersi lungo ognuna delle linee che attraversano la tela.

Istituendo un punto di vista all'interno del dipinto la prospettiva riesce a recuperare alla pittura quella dimensione narrativa centrale nella poetica di Tadini: ogni vettore è infatti la rappresentazione

spaziale di un movimento temporale. L'individuazione di un orientamento, di una sintesi degli orizzonti non annulla né esorcizza la pluralità semantica della realtà, ma al contrario fornisce l'asse a un vero e proprio avvvitamento di spazi coesistenti. Tadini tenta un recupero del multi-prospettivismo che era stato prerogativa della pittura cubista, assumendo però la coscienza dell'«inevitabilità del tramite della distanza fra me e l'oggetto osservato» (Barilli 1962: 63), ovvero lo spazio dell'elaborazione del senso e della sua rinegoziazione istante dopo istante (cfr. Merleau-Ponty 1945: 117). In questo modo la componente narrativa assume una funzione non solo strutturale, ma anche propriamente ermeneutica, determinando rinnovate possibilità dialogiche nei confronti di chi osserva il dipinto. Dove l'arte informale lasciava l'opera aperta a un'indiscriminata proliferazione di interpretazioni, l'istituzione di un campo prospettico sorregge invece una feconda dialettica tra concessione della libertà di lettura e garanzia del senso: questa diventa la cifra distintiva di un'arte «impegnata» nella ricomposizione mimetica della complessità del reale.

Così facendo Emilio Tadini tenta la strada di una «nuova oggettività», che coniughi fenomenologia e «poetica dello sguardo»: l'obiettivo è un soggettivismo percettivo molto forte, ma che non chiuda al proprio interno le possibilità interpretative, l'espressione di un sentire individuale che compartecipa, per la radice inconscia collettiva, del sentire della civiltà³. Viene data rappresentazione a una realtà ampia, in cui la presenza umana, la precedente appropriazione semantica degli oggetti da parte dell'uomo (i detriti eliotiani) non viene rimossa (come voleva al contrario l'ideale «panantropico» di Robbe-Grillet; cfr. 1961: 45-67), ma rimessa in discussione in un rinnovato movimento interpretativo. Questa pittura rende possibile l'ipotesi di un'oggettività «integrale», tesa tra sospensione e ambiguità, che comprenda la soggettività del punto di vista e la coralità, o socialità,

³Si ricorderà come la concezione di «liberazione della ragione» messa a da Tadini a proposito del «realismo integrale» approderà pochi anni dopo a una riformulazione di impostazione psicanalitica, che chiama in causa il freudiano «principio di plurideterminazione», cfr. Tadini 1970.

della trama di rapporti, oggetti e immagini in cui quello sguardo si embrica. Attraverso la rappresentazione la realtà trova riscatto in una verità che sarà necessariamente relativa e relazionista: «come se fosse un trionfo esibire la *propria* oggettività in quanto diversa da qualsiasi altro oggetto toccato» [133, corsivo di chi scrive].

L'adattamento

Un racconto e un dipinto messi alla prova della capacità di rappresentare e “incarnare” una teoria: oggetto della comparazione, l'eterno confronto tra Uomo e Natura, l'interrogazione sul posto dell'uomo nella realtà. È in questa prospettiva che “Paesaggio con figure” e *Paesaggio con figure* sono stati definiti “prove”. Non sono opere mature: la ricerca è ancora in corso, la tecnica è in fase di affinamento, il valore dimostrativo sembra prevalere su quello propriamente estetico (e la genericità del titolo ne è un ulteriore indizio). Eppure una delle due prove sembra rispondere meglio all'esperimento di Tadini.

Recuperando «le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica» (Foucault 1973: 27), che Hutcheon rielabora e riduce in funzione della categoria dell'adattamento (Hutcheon 2006: 67-78), se abitualmente la dimensione del raccontare (*telling*) è appannaggio dei mezzi della parola e il mostrare (*showing*) a quelli dell'immagine, si è visto come in *Paesaggio con figure* si assista a un'inversione, che trova ragione nella distanza che separa questi due sistemi semiotici. Nel primo “Paesaggio con figure” la spazializzazione di molteplici dimensioni temporali sul piano del racconto non ha lo scopo di sviluppare una sequenzialità cronologica che sostenga lo sviluppo della trama. Al contrario, una trama non c'è, o, se c'è, è immobilizzata nell'esposizione di azioni inconsistenti e non consequenziali. La scrittura si esibisce e si esaurisce nel montaggio di sequenze descrittive. Ne consegue un flusso discorsivo imponente, che vorrebbe dire tutto e che rivela invece tutta la difficoltà di tenere il passo di una realtà che sfugge alla verbalizzazione, che non riesce a risolversi in sintesi della totalità. Per questo la sintassi si fa via via fluviale (coordinazione asindetica ed elencativa), diradando le cesure e infittendo i segni di continuità (i due punti ad apertura

di parentesi). Ma la sua pretesa di esaustività rimane un ostacolo. A meno di presupporla infinita, la scrittura deve abdicare di fronte all'eccedenza della realtà: mettere un punto significa interrompere la rappresentazione, ma senza garantirle la costruzione di un senso definitivo. Il racconto resta la tentata mappatura di una sezione arbitrariamente delimitata di una totalità infinita e in continuo movimento.

Dall'altra parte si pone una pittura che rifiuta la mimesi analitica del reale per provare direttamente a "ricrearlo", producendo un'esperienza soggettiva. La ricomposizione del mondo in forme e figure distinguibili risponde iconicamente a quell'«urgenza d'una ripresa da parte di certa arte dei suoi compiti illustrativi e narrativi» (Dorfles 1999: 94): è così che vengono potenziate le capacità rappresentative del *medium*, la cui natura eidetica è in grado di restituire una nuova funzionalità alle figure (cfr. Freedberg 1988). La loro ambiguità, la loro natura allusiva, è fondata su un doppio e complementare movimento: si propongono come figure pure a qualsiasi significato precostituito perché già attraversate da una molteplicità di percorsi interpretativi. Dimostrando una rinnovata capacità di simbolizzazione, l'espressione pittorica marca la propria distanza dall'espressione scritta (cfr. Sanguineti 1963: 99). Confermando la definizione di «arte come metafora epistemologica» (Eco 1962: 3), il segno, che a un tempo argina «la dilatazione della materia» (*ibid.*: 180) e si fa depositario di un significato che non può essere appreso «che legato ad altri significati» (*ibid.*: 85), consente di realizzare quell'«intenzione» interpretativa che sola rende tale l'opera, aprendo all'atto critico potenzialità espressive altrimenti inattivabili.

È nel rapporto con il proprio fruitore che questi due testi sanciscono la distanza espressiva dei due *media*. In "Paesaggio con figure" il lettore si trova di fronte a una parola che esibisce dei meccanismi in atto: l'anti-narratività è sempre sul punto di risolversi in esposizione teorica. La natura metaenunciativa del discorso di chi parla lascia un residuo che, in definitiva, impedisce l'attivarsi di un'integrale "esperienza della complessità". La riduzione "intransitiva" della voce non basta, la scrittura conserva uno scarto insuperabile rispetto alla mimesi, e la folle pretesa di oggettività non fa che evidenziarlo (cfr. Chiurato 2011:

413). Nel dipinto del 1960, invece, le capacità di percezione dell'osservatore sono direttamente stimulate: all'autore basta definire un punto di vista, dopodiché lo lascia libero all'osservazione. La differenza rispetto alla scrittura risiede proprio nella capacità di aprire il percorso tracciato a un campo di possibilità che saranno l'intuizione e l'immaginazione del fruitore a colmare. L'indifferenza del significato è scongiurata, la libertà del flusso è garantita.

In futuro Tadini rimetterà in discussione la gerarchia che qui si stabilisce: con *Le armi l'amore* individuerà la soluzione (prospettica) per rendere anche la scrittura all'altezza della sfida del reale⁴. A quest'altezza invece la pittura risulta il mezzo privilegiato, unico in grado di realizzare quell'avvitamento della percezione nell'espressione che era nodo centrale della riflessione merleau-pontiana e ideale della rappresentazione fenomenologica.

L'immagine sfrutta la propria sinteticità per produrre una metafora spaziale del flusso temporale: essa dimostra di saper risvegliare un "pensiero intuitivo", capace di rivelare quanto rimane ancora precluso all'eccessiva razionalità del linguaggio verbale (cfr. Valtolina 2010: 60-61). Per Tadini, l'equivalenza tra verbale e non-verbale si risolve qui a favore della rappresentazione plastico-figurativa, unica capace realizzare la «ripresa creatrice» (Merleau-Ponty 1974: 44) grazie alla quale, tenendo legate indissolubilmente sensibilità e significato, la verità si fa strada attraverso l'espressione.

È un'ipotesi quella che Tadini avanza in questo modo: un'ipotesi che si pone all'interno di un più esteso ripensamento dei presupposti di realtà e di un rinnovamento del repertorio di strumenti espressivi (cfr. Guglielmi 1964; Gramigna 1980; Vetri 1992). Queste posizioni saranno ovviamente oggetto di nuove formulazioni. Ma quel che è interessante, ed eccezionale, è come la riflessione abbia potuto assumere in questo caso le significative forme di un autoadattamento, rivelatosi

⁴E sarebbe da chiedersi come mai, nonostante il risultato raggiunto con quel romanzo, Tadini abbia abbandonato per 17 anni la scrittura, dedicandosi esclusivamente all'arte figurale.

tanto complesso quanto fecondo. Dai risultati di questo ancor ignorato parallelo infatti discenderanno le scelte espressive più mature della poetica di Emilio Tadini.

Bibliografia di Emilio Tadini

- Tadini, Emilio, "Paesaggio con figure", in *Inventario*, XIV.1-6 (1959): 131-181
- Tadini, Emilio, *Possibilità di relazione*, Roma, Galleria L'Attico, 1960: 14-17
- Tadini, Emilio, *Alternative attuali*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962: 61
- Tadini, Emilio, "L'organicità del reale", *il verri*, 12 (1963): 12-19
- Tadini, Emilio, "Paesaggio con figure", *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Eds. Balestrini Nanni – Giuliani Alfredo, Milano, Feltrinelli, 1964: 322-332
- Tadini, Emilio, *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, Ferrara, Siaca, 1970: 12-13

Bibliografia critico-metodologica

- Adami, Valerio, *Possibilità di relazione*, Roma, Galleria L'Attico stampa, 1960: 31
- Alternative attuali: rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia*, retrospettiva antologica 1948-1961, Eds. Bandera Antonio – Crispolti Enrico, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962
- Balestrini, Nanni – Giuliani, Alfredo (eds.), *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964
- Bandera, Antonio, "Da «Possibilità di relazione» ad «Alternative attuali»", *Alternative attuali*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962: 13-20
- Barilli, Renato, "Di uno spazio prospettico", *Alternative attuali*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962: 62-64
- Barilli, Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995
- Barthes, Roland, "To Write: An Intransitive Verb?" (1966), trad. it. "Scrivere, verbo intransitivo", *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988: 13-22

- Butor, Michel, *Répertoire I*, Paris, Les Editions de Minuit, 1960
- Butor, Michel, *Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964
- Cattani, Francesco – Meneghelli, Donata (eds.), *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo poetico*, Roma, Meltemi, 2008
- Chiurato, Andrea, *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano-Udine, Mimesis, 2011
- Dorfles, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 1999
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962
- Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe* (1973), trad. it. *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988
- Freedberg, David, *The power of images* (1988), trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993
- Gramigna, Giuliano, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980
- Guglielmi, Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964
- Guglielmi, Angelo, *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Palermo 1963, Balestrini, Nanni (ed.), Milano, Feltrinelli, 1966: 27-39
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation* (2006), trad. it. *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando Editore, 2011
- Merleau-Ponty, Maurice, *Sense et non-sense* (1948), trad. it. *Senso e non senso*, Milano, Garzanti, 1974
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003
- Mitchell, W.J. Thomas, *Picture theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994
- Paci, Enzo, *Tempo e relazione*, Torino, Taylor, 1954
- Possibilità di relazione*, catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria L'Attico di Roma, Eds. Crispolti Enrico - Sanesi Roberto - Tadini Emilio, Roma, Galleria L'Attico stampa, 1960
- 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), Ferrara, Siaca, 1970
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto*, voll. 1-3, Milano, Jaca Book, 2007-2008

- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1961
- Sanesi, Roberto, *Tadini*, dal catalogo della mostra, Brescia, Galleria del Minotauro, 1967
- Sanguineti, Edoardo, "Per una nuova figurazione", *il verri*, 12 (1963): 96-100
- Valtolina, Amelia, *Parole con figura. Avventure dell'immagine da Friedrich Nietzsche a Durs Grünbein*, Firenze, Le Lettere, 2010
- Vetri, Lucio, *Letteratura e caos. Poetiche della neoavanguardia degli anni Sessanta*, Milano, Mursia, 1992
- Weber, Luigi, *Con onesto amore di degradazione: romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007

L'autore

Giacomo Raccis

Si è laureato in Lettere moderne all'Università statale di Milano (2011) e sta svolgendo attualmente un Dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo presso l'Università di Bergamo. Nel corso delle sue ricerche accademiche si è occupato della produzione narrativa italiana del dopoguerra (con particolare attenzione ai racconti di Italo Calvino e all'opera di Ennio Flaiano) e degli anni '60-'90 (romanzi di Antonio Tabucchi, Guido Morselli, Luciano Bianciardi ed Emilio Tadini).

Email: giacomoraccis@hotmail.it

L'Articolo

Data invio: 29/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Raccis Giacomo, *Paesaggio con figure di Emilio Tadini: tra teoria, letteratura e pittura*

Come citare questo articolo

Raccis, Giacomo, "*Paesaggio con figure di Emilio Tadini: tra teoria, letteratura e pittura*", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>