



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

STUDI E RICERCHE
TRA INTENZIONALITÀ E CRITICA DEL REALE:
EMILIO TADINI E LA POP ART
Giacomo Raccis
giugno 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

GIACOMO RACCIS

Tra intenzionalità e critica del reale: Emilio Tadini e la pop art

Nel percorso artistico e letterario di Emilio Tadini, figura eclettica del nostro Novecento, il confronto con la *pop art* americana avvenuto nella prima metà degli anni Sessanta rappresenta un momento decisivo, per la sua formazione artistica e soprattutto per la sua riflessione teorica. Dopo aver esordito alla metà degli anni Quaranta come poeta, negli anni Cinquanta Tadini si avvicina al mondo dell'arte: se la frequentazione della Facoltà di Lettere della Cattolica di Milano lo spinge naturalmente verso il campo letterario, con le prime esperienze di critica letteraria fatte su riviste come "Inventario" o "Cinema nuovo", sono le amicizie a portarlo per le strade di Brera, a frequentare le lezioni dell'Accademia e i pranzi in trattoria insieme agli artisti coetanei – Valerio Adami, Bepi Romagnoni, Alik Cavaliere o Ugo Mulas –, tutti in cerca come lui di una vocazione. Comincia così a presentarne le mostre, cimentandosi anche nella critica d'arte. Un lavoro, questo, che gli viene particolarmente bene, tanto che ai cataloghi delle esposizioni – sempre più numerosi – cominciano ad affiancarsi le collaborazioni con riviste come "Settimo giorno" e soprattutto "Successo", che per nove anni, dal 1959 al 1967, ospita suoi articoli dedicati alle novità dell'arte contemporanea. In questi testi, talvolta anche molto brevi, Tadini dimostra di saper affiancare una notevole abilità divulgativa – fondamentale in riviste non specializzate – a una grande capacità di spaziare dall'attualità più stringente ai temi e ai riferimenti più classici del discorso artistico. È su queste pagine, come su quelle di altre riviste a cui collabora più saltuariamente negli stessi anni – "Quaderni milanesi", "Questo e



Fig. 1
Emilio Tadini, *Paesaggio con figure* (1960), tempera e inchiostri su tela su tavola, diametro 42 cm, ©Fondazione Marconi.

altro”, “il verri” –,¹ che Tadini comincia a mettere a punto una propria personale poetica, che già dall’inizio degli anni Sessanta viene messa alla prova in termini espressivi con le prime opere pittoriche (*Il vincitore* del 1959, *La Coppia* e *Paesaggio con figure* del 1960, [Fig. 1]) e con i primi testi narrativi (il racconto *Paesaggio con figure* del 1959 e il romanzo *Le armi l’amore* del 1963). Tra queste esperienze, quella del “verri” costituisce una premessa importante nella definizione del rapporto tra Tadini e la *pop art* americana.

Per la rivista fondata da Luciano Anceschi Tadini scrive solo due contributi, uno sulla *Scultura di Ramous* (Tadini 1960) e uno di carattere programmatico intitolato *L’organicità del reale* e inserito in un fascicolo speciale della fine del 1963 dedicato alle prospettive dell’arte *Dopo l’Informale* (Tadini 1963). La sede editoriale non è di poco conto, poiché permette di osservare il rapporto intrattenuto dalla nuova avanguardia letteraria con le espressioni di una tendenza che aveva dominato il campo dell’arte internazionale per diversi anni. È noto che per Umberto Eco, ad esempio, l’opera d’arte informale rientrasse di diritto in quel “‘campo’ di possibilità interpretative” cui aveva dato nome di “opera aperta” (1962): un campo in cui le tele di Camille Bryen o Jean Dubuffet figurano al fianco delle strutture musicali post-weberniane e della “poesia novissima” dei membri del Gruppo 63. Lo scriveva in un fascicolo del “verri” del maggio

¹ Per una più ampia e articolata panoramica dell’attività critica di Tadini sulle riviste, in particolar modo negli anni Cinquanta e Sessanta, si veda Tadini (2017).

1961 dedicato interamente all’Informale; e ribadiva che l’opera informale, e quindi l’opera aperta, viene apprezzata per il suo essere “metafora epistemologica”:

in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla propria sensibilità. Una opera aperta affronta appieno il compito di darci una immagine della discontinuità: non la racconta, *la è* (Eco 1961: 107).

Allo stesso modo Edoardo Sanguineti, sul medesimo fascicolo, commentava le associazioni che certa critica aveva fatto tra la sua poesia (*Laborintus* in particolare) e l’arte informale, giustificandole nella misura in cui “Una crisi di linguaggio, quale io intendevo stabilire e patire nei miei versi, trovava conforto e analogia in affini esperimenti pittorici (e musicali), assai più che in esperimenti di ordine letterario” (1961: 191).²

È evidente come la portata sovversiva delle norme figurative e della prassi pittorica realizzata dagli espressionisti astratti e dagli esponenti dell’*action painting* trovasse udienza in quell’area della letteratura italiana che in nome di un’arte radicalmente nuova era pronta a dare espressione a una vocazione antirealistica, espressa nei termini di discontinuità narrativa, revoca della credibilità finzionale e complicazione della lingua (cfr. Borelli 2013: 246).

Invece, per Tadini, che pure fu inizialmente accostato – in maniera equivoca – ai lavori del Gruppo 63 (si pensi soltanto all’inclusione di una versione ridotta del racconto *Paesaggio con figure* in Balestrini, Giuliani 1964: 322-332), la necessità di rinnovare i presupposti dell’espressione artistica non poteva andar disgiunta da un progetto di nuova costruzione, figurativa e narrativa. Il citato saggio *L’organicità del reale*, ospitato sul “verri”, è in questo senso particolarmente esemplificativo. Nel tentativo di ridiscutere il legame che da più parti

² Per Sanguineti l’Informale è una Palus Putredinis a cui non si può sfuggire, e che porta alla sperimentazione dell’esaurimento del linguaggio e dell’alienazione contemporanea, ma che apre alla speranza di uscirne poi lasciandosela alle spalle.

si invoca tra le esperienze delle avanguardie storiche e quella che viene considerata un'avanguardia contemporanea come l'Informale, Tadini definisce l'orizzonte d'azione di ogni avanguardia artistica, consistente nel "principio che decreta una vera liberazione totale della ragione espressiva di fronte alla organicità del reale", che deve avere come scopo "non di stabilire un canone di verità, ma, al contrario, un sistema dinamico di relazioni rappresentative" (Tadini 1963: 14). L'Informale ha invece attribuito al "gesto" creatore dell'artista un "valore essenziale, storico", che finisce per "celebrare soltanto la propria fulminea, atemporale, incandescente traiettoria" (16).³

Tadini invece ripone la sua fiducia in quelle avanguardie che hanno saputo porre la ragione espressiva al servizio di un progetto che, sempre sul "verri", Giulio Carlo Argan aveva definito come un proiettarsi "in un avvenire che non è ragionevolmente prevedibile se non attraverso la esperienza del passato" (Argan 1961: 17).⁴ E queste avanguardie non possono essere l'espressionismo né il futurismo, che hanno subordinato rispettivamente al caso e a un processo di deformazione radicale il potere della ragione espressiva, bensì il cubismo e il surrealismo, che invece hanno abbinato a una rivoluzione formale delle strategie compositive – il multiprospettivismo per il primo e il procedimento analogico per il secondo – una dilatazione delle possibilità espressive in nuove regioni del reale.

Tadini sembra aver assimilato in maniera più profonda e forse anche vincolante la lezione della filosofia fenomenologica, e in particolare la declinazione relazionista di Enzo Paci, che pure rappresenta un riferimento anche per le teorie della rappresentazione elaborate

.....
 3 Significativo, invece, come per Eco il gesto abbia un valore positivo, perché segna il limite dell'apertura, permettendo all'opera di essere fruita esteticamente e non come *rumore*: "E persino nelle più libere esplosioni dell'*action painting*, il pullulare delle forme che assale lo spettatore permettendogli una massima libertà di riconoscimenti non rimane come la registrazione di un evento tellurico casuale: è la registrazione di un *gesto*. E un *gesto* è un tracciato che ha una direzione spaziale e temporale, di cui il segno pittorico è il resoconto" (1961: 124).

4 E ancora: "Il progettare non è mai un essere nella realtà ma, come dice la parola, un proiettarsi al di là di essa, in un avvenire che non è ragionevolmente prevedibile se non attraverso la esperienza del passato: ed è quindi un agire che presuppone un ordine storico nel succedersi degli eventi" (17).

dai neoavanguardisti del Gruppo 63. La consonanza tra i due appare lampante nelle considerazioni a proposito di *Guernica*: il capolavoro di Picasso è per Tadini un modello per l'arte contemporanea in virtù della sua capacità di realizzare organicamente un rapporto con la realtà rappresentata in tutte le sue dimensioni; e per Paci quella tela è la dimostrazione che nell'opera d'arte, sotto la distorsione delle forme e delle linee, lavora la "verità intenzionale dell'uomo che dipinge" (Paci 1963: 32). La presenza di questa *intenzionalità*, nella scrittura come 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. 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 tempo (cfr. Paci in Merleau-Ponty 1962: 13-14). Per questi stessi motivi Tadini rifiuta le forme più radicali dell'arte informale, che, per dirla con Maurizio Calvesi, nega l'"accezione positiva della relatività temporale, che è la storia", e propone un'idea di arte che sopravvive grazie a "un'ancestrale esigenza dell'uomo, storica perché eterna, l'esigenza di esprimersi, oltre ogni declinazione ideologica e trasmutabilità di contenuti" (1971: 209-210).

Sono pressappoco le stesse motivazioni che, a distanza di qualche anno, portano Tadini a respingere con diffidenza anche le prime manifestazioni della *pop art* americana. Tra il 1962 e il 1964, ovvero tra la XXXI e la XXXII Biennale di Venezia, si consuma nel mondo dell'arte un passaggio di consegne: l'Informale, diventato ormai un "manierismo astratto" (Tadini 1962: 124), lascia il passo a una nuova "falsa avanguardia" (Tadini 1966),⁵ sempre di provenienza americana. È il critico americano Alan R. Solomon, incaricato in qualità di direttore del Jewish Museum di organizzare l'esposizione del padiglione

.....
 5 Tadini adotta questa formula per definire i caratteri della *pop art*, di cui riconosceva la continuità rispetto alle mistificazioni dell'arte informale. Concorde con questo giudizio anche Argan: "Siamo tutti d'accordo che l'Informale non è un'arte d'avanguardia; bisogna anzi andare oltre, e riconoscere senza tremare che la posizione attuale degli artisti, come di tutti gli intellettuali borghesi, è decisamente una posizione di retroguardia" (1961: 41-42).

americano alla rassegna veneziana del 1964, a sottolineare questa “continuità dell’influsso americano nelle arti, esercitato per la prima volta dalla generazione degli espressionisti astratti e ora portato avanti, con vitalità rinnovata, da un’altra generazione di artisti che seguono molte vie diverse” (Solomon in Biennale 1964: 272). L’operazione, più mediatica che artistica, è di quelle destinate a far discutere, soprattutto in Europa, dove è ancora molto forte una tradizione culturale legata alle avanguardie di primo Novecento e a una concezione aristocratica dell’arte. I nuovi artisti, invece, personaggi come Jim Dine, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg (più avanti si aggiungeranno Andy Warhol e Roy Lichtenstein), mostrano fin da subito una dirompente vocazione *popular*: nella scelta di rappresentare “il presente dell’insegna che otticamente ci colpisce, del desiderio suscitato da una copertina o da una vetrina, dall’esaltazione effimera provocata da un fumetto” (Crispoli in *Alternative attuali 2* 1965), creando così “il presupposto ‘mitico’ per la sollecitazione del desiderio e della gratificazione dello spreco (che è poi ciò che la sorregge)” (Carriero 2003: 53), ma di conseguenza anche nella decisione di rivolgersi, prima ancora che al circuito degli artisti, dei critici e degli addetti ai lavori, alle masse di spettatori e di “utenti” del sistema artistico, che possono trovare appagamento nella “immediata intelligibilità dell’oggetto dozzinale” (16) al centro delle nuove opere d’arte.

Così la XXXII edizione della Biennale 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 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. È la prima, grande manifestazione di quell’“aspetto fresco, protervo, vigoroso e sicuro, che caratterizza la nuova arte americana e le conferisce autorevolezza, originalità e varietà” (Solomon in Biennale 1964: 276), sottolineato da Solomon e celebrato

dall’attribuzione, tra le polemiche, del Gran Premio della Biennale a Rauschenberg.⁶

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. In un articolo di commento a quella Biennale pubblicato su “Successo”, scrive:

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 fa Oldenburg (a rigore il “pop” più ortodosso), essi cercano di mettere insieme qualche incubo affaticato (Tadini 1964: 111).

Tadini dà più ampio respiro alla sua riflessione in due testi scritti a distanza di tre anni per i cataloghi delle rassegne internazionali *Alternative attuali* e *Alternative attuali 2*, curate da Antonio Bandera ed Enrico Crispolti. In questi saggi, coerentemente integrati, articola e ordinatamente decostruisce il mito della *pop art*, il preteso simbolismo con cui i miti contemporanei – velocità, tecnologia, consumo come nuovo diritto sociale, civiltà massmediatica – vengono ostentati nelle tele, tradendo più che un disinvolto realismo “delle cose”, una metafisica ambizione di allegoria: “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 oggetto” (Tadini in *Alternative attuali* 1962). Dietro l’apparente inno-

6 La complicità tra gli americani e l’istituzione veneziana 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” (Marconi in Pertocoli 2004: XVI).

cenza con cui le immagini vengono riprodotte 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.

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 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 fuga (Tadini in *Alternative attuali* 2 1965).

Inoltre, le immagini recuperate all'opera d'arte sono 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 (Tadini 1965).

Quella che era l'informe e violenta materialità all'origine dell'espressionismo astratto si è trasformata ora nell'oggettualità del consumo, altrettanto violenta e tuttavia seducente, perché 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. Alla *significazione* si sostituisce così la *designazione*, dove il segno non indica un oggetto, ma la semplice rigidità di una formula pietrificata.⁷ È questo che rende i *collages* degli artisti *pop*

7 "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" (Adorno,

incommensurabili rispetto a quelli dadaisti e surrealisti a cui pure dicevano di rifarsi direttamente. Se nei montaggi di Max Ernst o di Kurt Schwitters l'oggetto-immagine preso dalla realtà viene inserito in un nuovo contesto "in cui è costretto ad agire per scopi diversi, completamente diversi, da quelli per cui era stato figurativamente concepito", producendo così una "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" (Tadini 1966b), negli assemblaggi della *pop art* le immagini e gli oggetti vengono de-contestualizzati, ma non inseriti in nuove architetture espressive, e non possono così originare nuovi campi di relazione, ma solo ribadire gli abusati modi del consumo estetico.⁸

Interviene qui il pregiudizio strutturale che Tadini ha imparato a maturare di fronte alle espressioni artistiche – siano esse letterarie o pittoriche – che si mostrano prive di quella dimensione di progetto, di intenzionalità e di mediazione tra materia e forma, che era centrale nella poetica dell'integrità teorizzata nel saggio per il "verri". 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 ingigan-

.....
Horkheimer 1966: 178-179).

8 Anche "il verri" prese una posizione critica rispetto alla *pop art*; Alberto Boatto, scrivendo un testo dedicato alla *Pittura di Schifano*, metteva in guardia da quegli artisti che, "avvertendo la straordinaria forza volgare delle immagini commerciali, sono passati a una loro assunzione sistematica entro un regime di calcolata inerzia, nella convinzione non certo esclusiva che fosse possibile, anche attraverso un manifesto pubblicitario e una eroina dei *comics*, venire a sapere qualcosa dell'uomo", quando però "un inventario o un *reportage* non fanno ancora una vera conoscenza, come un elenco di nomi fa ancor meno una scrittura aperta alla molteplicità del mondo" (1965: 106-107).

tito): 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'artista (Tadini 1965).

Si chiude così quel cerchio aperto dal misticismo dell'arte informale che trova riflesso nella "fuga" di fronte alla storia e alla complessità del presente che la *pop art* cela dietro "una feticizzazione quasi metafisica e metastorica di oggetti e simboli quotidiani" (Crispoliti 1966: 152) e la fabbricazione di nuovi, rassicuranti miti. "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" (Carriero 2003: 26): contro ogni possibile apertura narrativa, l'immagine viene isolata, resa assoluta, pronta a diventare un'icona.⁹

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 a "degradare volutamente le ambizioni rappresentative del linguaggio" (Tadini in *Alternative attuali* 1962), 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" (1966: 176), ma non certo adatto a rinnovare le potenzialità ermeneutiche del mondo

⁹ Non porta a conclusioni poi troppo diverse la rapida considerazione che Gianni Celati dedica alla *pop art* nel saggio *Il bazar archeologico*. Pur inserendo l'opera degli artisti americani in una linea che, all'insegna di una ricerca di ciò che "si è perduto e nessun museo è disposto a conservare", vede come tappe primarie la poesia di Baudelaire, Rimbaud e Breton, ma anche l'arte di Duchamp, Celati arriva a dire: "ciò significa la fine della poetica dell'occasione, del caso privilegiato, perché non v'è luogo o oggetto che non sia occasione [...]". Lo sanno molto bene i *pop artists*, che sistematizzano questo ricorso a oggetti non speciali, appena deformati dalla loro apparizione in un altro contesto, oggetti archeologici anch'essi perché tracce d'un itinerario qualsiasi trovato e subito perduto" (Celati 2001: 219-220); un itinerario – verrebbe da aggiungere – che solo il gesto demiurgico dell'artista lascia intravedere, perché lo "inventa".

Fig. 2
Emilio Tadini, *Le vacanze inquiete* (1965), tempera e cera su tela, 65x81 cm, ©Fondazione Marconi.



circostante, ovvero ciò che nella concezione estetica di Tadini l'arte è chiamata a fare.

Arrivati qui, però, bisogna portare lo sguardo alle tele. Perché, a osservare la prima produzione pittorica di Tadini – le serie *Il giardino freddo* (1965-1966) e *Le vacanze inquiete* (1965) [Fig. 2] fino al decisivo ciclo della *Vita di Voltaire* (1967-1968) – si trova un'indiscutibile ispirazione *pop* che sembrerebbe entrare in contraddizione con le posizioni critiche e teoriche espresse in varie sedi. In queste tele, infatti, Tadini recupera alcuni procedimenti tipici della *pop art*: la ripetizione identica, o con minime varianti, delle medesime figure, da una tela all'altra, da un ciclo all'altro; il ricorso a una tecnica esecutiva ripresa dalla sfera della *poster art*, della pubblicità e del design grafico; 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. Il modello che ispira queste opere e che suggerisce anche l'ordine compositivo che le sottende non è tuttavia quello dei nuovi artisti statunitensi, bensì quello dei loro colleghi inglesi.

Infatti, benché tutti associno l'etichetta *pop* all'arte americana, riconoscendone quali esponenti principali artisti come Rauschenberg, Oldenburg e poi Warhol o Lichtenstein, in realtà i primi a usare quel termine per le proprie opere sono alcuni artisti inglesi. Da una parte ci sono Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton, che frequentano l'Independent Group, dall'altra alcuni allievi del Royal Art College

di Londra come David Hockney, Derek Boshier, Patrick Caulfield e l'americano Ronald B. Kitaj. Tutti loro già dalla seconda metà degli anni Cinquanta cominciano a inserire oggetti e materiali provenienti dall'immaginario d'oltreoceano all'interno delle loro opere, non tanto per l'ammissione di un senso di minorità nei confronti dell'egemonia commerciale ed economica statunitense, quanto piuttosto per il ruolo di "avanguardia" che quella cultura popolare riveste nei confronti della più estesa civiltà occidentale. La distanza geografica permette però a questi artisti di mettere in luce, oltre che il mito delle nuove merci, anche "le contraddizioni, la seduzione e gli eccessi" (Livingstone in *Pop Art UK 2004*: 20) del nuovo "sistema culturale". Questa postura critica nei confronti delle merci quotidiane riprodotte sulle tele è resa possibile da un forte senso della tradizione artistica, che dalle avanguardie risale fino all'Ottocento e alla pittura antica; dall'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; dall'investimento su un rigoroso formalismo della composizione e dello stile; dalla 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 creativa di questi artisti.¹⁰ Un'elaborazione teorica che viene completamente azzerata nel suo trasferimento oltreoceano.

Verrebbe da chiedersi come mai Tadini, tanto attento nel cogliere stimoli e novità provenienti dal panorama artistico internazionale, non abbia mai dedicato la sua attenzione all'opera di questi artisti (come effettivamente dimostra la sua bibliografia di questi anni). In realtà con loro Tadini agì diversamente, impegnandosi concretamente per la diffusione delle loro opere nel sistema galleristico italiano.

10 È Richard Hamilton a fare da apripista con i saggi contenuti in *Collected works. 1953-1982* (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".

Per capire meglio serve fare un passo indietro.

Nel corso del 1965, Emilio Tadini viene presentato dagli amici Romagnoni e Adami a Giorgio Marconi, un mercante d'arte che, con l'aiuto di un ristretto gruppo di artisti – di cui fanno parte anche Enrico Baj, Mario Schifano e Lucio Del Pezzo –, sta aprendo una nuova galleria, lo Studio Marconi. Tadini entra a far parte di questa cerchia: Marconi garantisce sostegno economico agli artisti, tutti interpreti di un importante rinnovamento della pittura italiana (e in particolar modo del movimento della Nuova Figurazione), questi, in cambio, espongono nelle sue sale, ma soprattutto contribuiscono attivamente alla programmazione della galleria – che fin dal nome¹¹ si propone quale osservatorio sulle sperimentazioni più interessanti del panorama italiano e internazionale. L'11 novembre 1965, la mostra inaugurale dello Studio vede esposte le tele di Adami, Schifano, Del Pezzo e Tadini, il quale propone alcuni pezzi delle *Vacanze inquiete*. A marzo del 1966 Marconi ospita una mostra personale di David Hockney; a giugno, l'esposizione *Robert Fraser at Marconi*, con opere di Boshier, Caulfield, Hamilton e Paolozzi, sancisce definitivamente la presa in carico da parte di Marconi e dei suoi artisti delle fortune italiane della *pop art* inglese (Hamilton, che nel 1956 aveva realizzato quello che può essere considerato "l'incunabolo della pop art planetaria" – come l'ha definito Guadagnini in *Pop Art UK 2004*: 31 – il collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, verrà ospitato altre quattro volte dal 1968 al 1972),¹² che grazie anche a questa importante "vetrina" comincia ad avere risonanza in tutto il paese.

11 Come testimoniato dallo stesso Marconi, fu proprio Tadini a scegliere il nome "studio", che "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" (Pertocoli 2004: XV).

12 Per quanto riguarda lo Studio Marconi, si instaurò una sorta di "rapporto elettivo" con Richard Hamilton, confermato dalle 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 vanno ricordate senz'altro la Galleria Milano di Carla Pellegrini e la Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti.

Cosa apprezzava Tadini di questi artisti? Cosa li distingueva dai colleghi americani? È nuovamente la tecnica del *collage* a definire due diversi procedimenti rappresentativi. Senz'altro, rispetto alla velocità e alla superficialità della pittura dei secondi, 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" (Livingstone in *Pop Art UK 2004*: 139). La capacità della *pop* inglese di mettere a distanza e di ricontestualizzare i "simboli" della nuova società della comunicazione, ma anche, insieme a questi, le tracce iconiche di una tradizione artistica, la avvicina significativamente a quelle avanguardie storiche che Tadini ha preso a modello per la propria poetica. Le opere di Hamilton, di Phillips o di Kitaj¹³ rivelano l'intenzione chiara di creare nuove modalità di significazione: è ancora forte in loro l'idea che l'opera d'arte debba rappresentare una realtà in mutamento ricorrendo 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" (Guadagnini in *Pop Art UK 2004*: 33).

Manca, a questo punto, solo una parola per completare il percorso che porta Tadini dalla critica all'espressione artistica, sia pittorica che romanzesca. Ed è "racconto".

La "traccia del racconto", come la chiamerà Roberto Sanesi (1978: 37-42), è per Tadini l'irrinunciabile *pendant* della decostruzione delle desuete modalità di rappresentazione e percezione della realtà da parte della ragione espressiva cui alludeva a proposito delle avanguardie storiche nel saggio del 1963. Bisogna far seguire allo smantellamento dei linguaggi frusti della comunicazione quotidiana un momento narrativo, capace di cogliere del reale la complessità

13 Come segnala ancora Livingstone, quest'ultimo è 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 (Eliot e Pound innanzitutto) e, infine, l'esplorazione della narritività" (*Pop Art UK 2004*: 139-140).

Fig. 3
Emilio Tadini, *Vita di Voltaire - Voltaire a Ferney* (1967), acrilici su tela, 162x130 cm, ©Fondazione Marconi.



delle relazioni mobili che lo definiscono. L'istanza narrativa che Tadini cerca nelle opere altrui e che prova a infondere anche nelle proprie è innervata da una configurazione nuova e avvolgente del tempo, di chiara matrice fenomenologica. Raccontare il presente significa svelare il punto di intersezione tra passato e futuro, aprire la rappresentazione a una rete di relazioni che abitualmente restano sotto la soglia della percezione.

Ad accomunare l'esperienza artistica degli artisti *pop* inglesi a quella di Tadini – e, con la sua, quella degli artisti della Nuova Figurazione, ma anche di scrittori come Oreste del Buono, Giuliano Gramigna o Raffaele La Capria che, a inizio anni Sessanta, si erano radunati intorno all'iniziativa dei "Quaderni milanesi" (cfr. Raccis 2016) – e a distinguere questa esperienza dalla *pop art* americana è la capacità di legare la necessità di un impegno nell'*hic et nunc* a una profondità storica. Una profondità riportata a galla da uno scavo archeologico che permette di inserire gli elementi estratti dal presente e dal passato all'interno di un sapere che, come scriveva Calvino nello *Sguardo dell'archeologo*, si mostra nel suo "estendersi orizzontale" (1995: 326). Vanno lette in questo modo quindi le scene che compongono, come in un *tableau vivant*, il ciclo della *Vita di Voltaire*, dove il richiamo al filosofo illuminista, unito all'impiego di simboli provenienti da immaginari eterogenei e di titoli ambigualmente denotativi, provoca cortocircuiti che impongono all'osservatore di ripensare tutti i significati [Fig. 3]. E infine, per completare il percorso transme-

diale (cfr. Barone, Ciccuto 1998; Casadei 2011), va letta nell'ottica di questa spinta archeologica l'ucronia su cui Tadini costruisce il suo romanzo d'esordio, *Le armi l'amore*. Un romanzo storico "esplosivo", che racconta la storia di Carlo Pisacane, della sua impresa eroica e fallimentare, e che al tempo stesso prova a raccontare anche tutto ciò che era stato prima di quell'impresa, e tutto ciò che sarebbe potuto accadere dopo, se le cose fossero andate diversamente. Un romanzo intonato a quel "realismo integrale" (Tadini in *Possibilità di relazione* 1960) tante volte citato nei saggi e negli articoli degli anni Sessanta; un romanzo che si può leggere come un *collage* di piani temporali, un'opera d'arte forse non *pop*, ma senz'altro capace di rinnovare i presupposti della visione attraverso una nuova forma di narrazione.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W., HORKHEIMER M. (1966), *La dialettica dell'illuminismo* [1947], Einaudi, Torino.
- ALTERNATIVE ATTUALI (1962), *Rassegna internazionale di architettura, pittura, scultura d'avanguardia: omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961*, a cura di Antonio Bandera, Enrico Crispolti, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- ALTERNATIVE ATTUALI 2 (1965), *Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica. Omaggio a Magritte. Opere 1920-1963, Omaggio a Mirko. Opere 1932-1964, Omaggio a Baj. Opere 1950-1965*, a cura di Enrico Crispolti, Lerici, Milano.
- ARGAN G. C. (1961), "Salvezza e caduta nell'arte moderna", in *il verri*, a.V, n. 3, giugno, pp. 3-42.
- BALESTRINI N., GIULIANI A. (a cura di) (1964), *Gruppo 63. Antologia*, Feltrinelli, Milano.
- BARONE A., CICCUTO M. (a cura di) (1998), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e arti figurative*, Baroni, Viareggio.
- BIENNALE (1964), *Catalogo della XXXII Esposizione biennale internazionale d'arte Venezia (20 giugno-18 ottobre 1964)*, La Biennale Venezia.
- BOATTO A. (1965), "Pittura di Schifano", in *il verri*, a.VII, n. 18, pp. 106-112.
- BORELLI M. (2013), *Prose dal dissesto: antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena.
- CALVESI M. (1971), *Le due avanguardie*, 2 voll., Laterza, Bari.
- CALVINO I. (1995), "Lo sguardo dell'archeologo" [1972], in *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, pp. 324-327.
- CARRIERO C. (2003), *Il consumo della Pop Art. Esibizione dell'oggetto e crisi dell'oggettivazione*, Jaca Book, Milano.
- CASADEI A. (2011), *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano.
- CELATI G. (2001), "Il bazar archeologico", in *Finzioni occidentali*, ter-

za edizione rivista, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-227.

CRISPOLTI E. (1966), *La Pop Art*, Fabbri, Milano.

ECO U. (1961), "L'informale come opera aperta", in *il verri*, a.V, n. 3, giugno, pp. 98-127.

Id. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

HAMILTON R. (1982), *Collected works. 1953-1982*, Thames and Hudson, London.

MERLEAU-PONTY M. (1962), *Senso e non-senso* [1948], con *Introduzione* di Enzo Paci, il Saggiatore, Milano.

PACI E. (1963), "In un rapporto intenzionale", in *Questo e altro*, n. 2, pp. 25-41.

PERTOCOLI D. (a cura di) (2004), *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, Skira, Milano.

POP ART UK (2004), *Pop Art UK. British Pop Art 1956-1972*, a cura di Walter Guadagnini, Marco Livingstone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

POSSIBILITÀ DI RELAZIONE (1960), *Possibilità di relazione: Adami, Aricò, Bendini, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Romagnoni, Ruggeri, Scanavino, Strazza, Vacchi, Vaglieri*, a cura di Enrico Crispolti, Roberto Sanesi, Emilio Tadini, Galleria L'Attico stampa, Roma.

RACCIS G. (2016), "'Quaderni milanesi' e la cultura degli anni Sessanta", in ROSA G. (a cura di), *L'infaticabile OdB*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, pp. 119-127.

RUSSELL J., GABLI S. (1969), *Pop art Redefined*, Thames and Hudson, London.

SANESI R. (1978), "La traccia del racconto", in *Studio Marconi*, n. 1-2, 26 gennaio, pp. 37-42.

SANGUINETI E. (1961), "Poesia informale?", in *il verri*, a.V, n. 3, giugno, pp. 190-194.

TADINI E. (1960), "La scultura di Ramous", in *il verri*, a. IV, n. 1, febbraio, pp. 151-155.

Id. (1962), "La XXXI Biennale segna l'agonia dell'accademia informale", in *Successo*, a. IV, n. 7, luglio, pp. 124-125.

Id. (1963), "L'organicità del reale", in *il verri*, a.VII, n. 12, pp. 12-19.

Id. (1964), "Sincerità e finzione alla XXXII Biennale", in *Successo*, a.VI, n. 7, luglio, pp. 110-111.

Id. (1965), "Processo alla pop-art", in *Successo*, a.VII, n. 3, marzo, p. 91.

Id. (1966), "La falsa avanguardia", in *Successo*, a.VIII, n. 5, maggio, p. 105.

Id. (1966b), *Max Ernst*, Fabbri, Milano.

Id. (2017), "Quando l'orologio si ferma il tempo ritorna a vivere". *Scritti 1958-1970*, a cura di Giacomo Raccis, il Mulino, Bologna.