

«Mettere in evidenza tutte le linee di fuga»: la scrittura visuale di Emilio Tadini

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The essay analyses the composition of Emilio Tadini's first novel, *Le armi l'amore* (1963), its theoretical and stylistic genesis in the context of the experimental ferment of the late 1950s and early 1960s, especially within the «Quaderni milanesi», and the parallel contemporary trajectories of leading French writers such as Michel Butor and Claude Simon, within a general legacy of Faulkner's late modernism and a common acute sensitivity to the interaction between visual phenomena and verbal practices.

Keywords – Butor; Faulkner; *Le armi l'amore*; neo-historical novel; Tadini.

Abstract – Il saggio prende in esame la formazione del primo romanzo di Emilio Tadini, *Le armi l'amore* (1963), la sua genesi teorica e stilistica nel quadro del fervore sperimentale dei tardi anni Cinquanta e dei primi Sessanta, specie nei «Quaderni milanesi», e le parallele traiettorie coeve di scrittori di punta della scena francese come Michel Butor e Claude Simon, all'interno di una generale eredità del tardo modernismo di Faulkner e di una comune acuta sensibilità per l'interazione tra fenomeni visuali e pratiche verbali.

Parole chiave – Butor; Faulkner; *Le armi l'amore*; romanzo neostorico; Simon.

Weber, Luigi, «Mettere in evidenza tutte le linee di fuga»: la scrittura visuale di Emilio Tadini, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 213-225.

luigi.weber@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21415>

finzioni.unibo.it

1. *Con il senno di poi*

Anni fa, per la precisione undici, scrissi un contributo per la riedizione, curata ancora da Nanni Balestrini, come nel 1965, degli atti de *Il romanzo sperimentale*, nel bell'oggetto 'fuoriformato' (era la collana di Andrea Cortellessa, passata da Le Lettere a L'orma editore) che si chiamò *Con il senno di poi*. E puntando il dito verso quella che mi pareva una delle più meritorie conquiste del Gruppo 63 e del secondo epocale dibattito tenutosi a Palermo, ricapitolavo così: «il segno che rimane, incisivo come un taglio di Fontana, è l'apertura a generi e autori impensabili fino a poco prima: Michel Butor, Malcolm Lowry, William Burroughs, Uwe Johnson, Lawrence Durrell, Philip Roth (a cui Arbasino dedica pagine molto acute già in *Sessanta posizioni*), lo stesso Pynchon allora fresco esordiente»¹. La cosa divertente, *con il senno di poi*, di cui mi accorsi solo a libro stampato, era che, indice dei nomi alla mano, Durrell e Lowry li citavo soltanto io; Butor e Burroughs (nonché Simon) avevano raccolto la miseria di due menzioni a testa, Roth e Johnson appena una; l'unico, incredibilmente, ricordato in modo consistente, era Pynchon, ma questo ci porterebbe lontano: verso la questione critica secondo cui il postmoderno in Italia iniziò con la neoavanguardia, che pure sarebbe non del tutto stravagante.

Ovviamente, mi riferivo a un ambito più vasto di quello rappresentato dai soli atti del convegno del 1965 che stavamo riproponendo in anastatica; basti pensare che nel '68 «il verri» dedicò un intero fascicolo a William Burroughs, primo e forse unico caso nel nostro paese, e che a Lowry il nostro Nanni avrebbe reso omaggio, molto in ritardo ma in modo memorabile, nelle pagine de *L'editore*, e di Simon sempre Nanni, non certo un traduttore particolarmente alacre, avrebbe tradotto *Triptyque* nel 1975; *La violenza illustrata* e *Blackout* non sarebbero stati esattamente gli stessi, senza il confronto con la pratica del *patchwork* simoniana. È una circostanza interessante – parlo del non leggero disallineamento tra una sensazione che avevo nitida, da studioso di lungo corso delle produzioni neoavanguardiste, e i risultati di una verifica concreta, delimitata ma in un ambito quanto mai rappresentativo –: su cui vale la pena di riflettere.

2. I «Quaderni milanesi»

Emilio Tadini senz'altro interseca, con la costellazione culturale a cui apparteneva (lo potremmo definire il gruppo di Brera, formatosi nel dopoguerra dalle parti del celebre bar Giamaica e del circolo culturale Il Diogene, in cui col tempo finì per assumere un ruolo di almeno parziale preminenza la figura di Oreste del Buono) e con l'altra di cui avvertiva l'influenza gravitazionale (angloamericana e francese), l'esperienza del Gruppo 63 con un'orbita eccentrica. Taglia cioè, all'altezza degli ultimi anni Cinquanta e dei primi Sessanta, un campo

¹ L. Weber, *Come un insetto nell'ambra*, in N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'orma, 2013, pp. 357-361: 360.

intellettual-artistico non perfettamente sovrapponibile a quello che produce il Gruppo 63, ma abbastanza prossimo ad esso da giustificare l'inserimento di un suo racconto, *Paesaggio con figure*, scritto a partire dal 1955 e pubblicato su «Inventario» nel 1959, poi radicalmente accorciato nella prima antologia feltrinelliana, *Gruppo 63. La nuova letteratura*. Il contributo, così come quelli di Oreste del Buono, Giuliano Gramigna e Raffaele La Capria, verrà poi escluso dalla ristampa 2002 del volume per Testo&Immagine; scelta che appare di ardua comprensione se non si pone mente, per esempio, alla tiepidità più volte dimostrata da Renato Barilli verso Tadini soprattutto e verso *Le armi l'amore*, dove percepiva un sentore di 'inettitudine' novecentesca. Viceversa fu Balestrini, come è noto il più radicale nelle scelte di poetica, ad invitare Tadini. Che non andò fisicamente a Palermo, e nondimeno accettò volentieri che un suo testo figurasse nel volume inaugurale della storia del Gruppo 63.

Si tratta in realtà, e Bourdieu ci aiuta in certi frangenti, di posizionamenti nel campo letterario; la cassatura a posteriori di questi quattro grandi scrittori, così come la loro inclusione nel 1964 – quando era necessario far posto alla nascente realtà del Gruppo coinvolgendo piuttosto che escludendo – implica stavolta ai miei occhi il rifiuto, più che di ragioni stilistiche e di poetica in fondo non troppo remote da quelle di altri del Gruppo, della vicenda di «Quaderni milanesi», una rivista che ebbe vita breve² ma luminosa, e su cui pubblicò anche Luciano Bianciardi, da sempre amico di Tadini e mai tenero con la neoavanguardia, seppur più prossimo ad essa di quanto volle ammettere. Rivista non dissimile per intenti, interdisciplinarietà e ambizioni internazionali, dal «verri»³. Pubblicò tra l'altro nell'autunno del 1960 l'inedito di Malcolm Lowry *Elefante e Colosseo*, con prefazione di Tadini⁴, poi *Qualche parola sull'antiromanzo* di Nathalie Sarraute, *Conon in esilio* di Lawrence Durrell, un estratto dal *Terzo libro su Achim* di Uwe Johnson con un saggio di Filippini sul precedente *Congetture su Jakob*, un inedito di Michel Butor⁵.

Nella sua intensa attività di critico, Tadini produce oltre centocinquanta interventi di argomento artistico-letterario tra il 1950 e il 1970⁶ e li pubblica su «Inventario», «Questo e altro», «Civiltà delle macchine», lo stesso «verri», ma forse è proprio in «Quaderni milanesi» che prendono forma gli eventi per lui più stimolanti. Su tutte, la manifestazione esplicita della cosiddetta poetica del *realismo integrale* (o, secondo del Buono, della *Narrativa integrale*, formula citata come un trend molto *up-to-date* dell'epoca in una pagina famosa de *La vita agra*). Poetica cui naturalmente non è estranea la presenza del pensiero fenomenologico di Husserl e Merleau-Ponty, mediata dal magistero in Statale di Enzo Paci, che proprio sul n. 1 dei «Quaderni» propone lo scritto *Indicazioni fenomenologiche per il romanzo*. E di infatuazione fenomenologica sapeva molto,

² Appena cinque fascicoli (l'ultimo doppio) tra 1960 e 1962.

³ È la musa scienziata dell'epoca, non a caso epoca anche di grandi fortune strutturaliste: il terzo numero in gran parte tratta questioni di meccanica quantistica e riflessioni sul romanzo.

⁴ Svista redazionale in seguito corretta: *Elefantessa e Colosseo* faceva parte dell'incompiuto *Hear Us o Lord*, che sarebbe apparso in inglese qualche mese dopo, e tradotto in italiano come *Ascoltaci signore* nel 1969. Va ricordato che Feltrinelli porta in libreria *Sotto il vulcano* solo l'anno seguente, nel 1961.

⁵ *Rete aerea*, uscirà per Scheiwiller nel 1967 tradotto da Oreste del Buono.

⁶ Oggi ne abbiamo una meditata selezione in ventitré pezzi nella silloge dal titolo faulkneriano E. Tadini, *Quando l'orologio si ferma... Scritti 1958-1970*, a cura di G. Raccis, Bologna, il Mulino, 2017.

in senso buono, anche il debutto milanese 1960 del Gruppo T, giusto per tener d'occhio la scena artistica, cruciale per Tadini. Fenomenologia a cui, peraltro, si richiamò sempre l'anceschiano Barilli, a riprova che talvolta certe tangenze e certe affinità si risolvono più in smarcamenti che in accompagnamenti. È appunto in queste pagine e in questi anni che matura, e non nel solo Tadini, un'idea di sperimentalismo non d'avanguardia⁷ in rapporto alla quale si spiega ulteriormente, forse, l'ostilità di alcuni ideologi del Gruppo 63. Questioni di poetica, di estetica e di filosofia, accompagnate però da concreti assaggi testuali: nei «Quaderni» apparvero in anteprima un capitolo di *Ferito a morte*, uno de *La vita agra*, uno di *Le armi e l'amore*. Nel panorama italiano di quegli anni, pur così straordinariamente vivace, era difficile trovare di meglio.

Tadini nei confronti del romanzo intende muoversi tesaurizzando e ripensando l'eredità di una triade di scrittori anglofoni da lui studiati e apprezzati: Joyce, Faulkner e, più recente acquisizione, Lowry; non è uomo da concentrarsi particolarmente sulle tematiche, ma *Under the Volcano* si costituisce di due miti intrecciati, l'Eden perduto di una storia d'amore fallita e una volontaria discesa agli inferi, e il protagonista de *Le armi e l'amore* li sperimenta entrambi (come farà, tanti anni dopo, il Giangiacomo Feltrinelli de *L'editore*). Il nostro sembra più freddo o addirittura critico verso il panorama francese: ridimensiona addirittura Proust, seppur con un articolo di penetrante intelligenza⁸, dove esplicita la sua intenzione di creatore romanzesco a venire: «il problema centrale della nuova concezione del tempo nella narrativa è in fondo quello di superare la cronologia (o addirittura la cronometria) convenzionale»; è spesso severo nei confronti del *nouveau roman*, e non ha ancora scoperto Céline, di cui si rivestirà, in forme di stupefacente ricreazione non mimetica, l'altra sua opera maggiore, tanti anni dopo, ossia *La lunga notte*. Tuttavia, le cose non sono così semplici, e anche il rapporto con la scena d'oltrealpe non si risolve in una battuta.

3. *Emilio Tadini: genesi di una scrittura visuale*

La maggior popolarità del Tadini pittore fa spesso dimenticare che Tadini arriva alla pratica della pittura solo in un secondo tempo (nel biennio 1959-60, ufficialmente; prima in forme sotterranee e private) rispetto alla poesia⁹ e perfino rispetto alla prosa. Ci arriva inevitabilmente, dato che l'ambito prediletto della sua teoresi e dei suoi interventi saggistici ha a che fare con le arti visive, e nondimeno ci arriva dopo. Non è un pittore vocato alla scrittura, è semmai uno scrittore posseduto da un demone scopico, che però non è così totalizzante, in lui, da scalzare la priorità della parola. Inoltre, osservando *Paesaggio con figure* oggi, ci accorgiamo di qualcosa che all'epoca non era affatto percepibile, ossia la quasi perfetta simultaneità tra questo lungo e

⁷ Cfr. G. Turchetta, *Tragico è comico. Incontro con Emilio Tadini*, in «Linea d'ombra», 38, maggio 1989, pp. 72 e ssg., e poi ID., «Io quelli che sbadigliano li ammazzerai»: un mondo pieno raso di cose. Tadini, «Eccetera», Milano, Cuem, 2004.

⁸ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, su «Inventario» del 1960, poi in *Quando l'orologio si ferma*, cit., pp. 65-73.

⁹ Con cui esordisce nel dopoguerra, proprio ricorrendo alla forma del poemetto, in bilico tra Pavese e il futuro Pasolini: *La Passione secondo Matteo* in «Il Politecnico», settembre 1947.

disincarnato racconto e le opere, anzi soprattutto le operazioni, dei due maggiori autori delle Éditions de Minuit, Butor e Simon.

Al centro di *Paesaggio con figure* c'è una 'grande casa' e, un po' come nel *Passage de Milan* di Butor¹⁰, la casa e la durata sono l'intelaiatura necessaria per esprimere la complessità e insieme il bisogno di un suo ordinamento non semplificante: sei piani, dodici ore, dodici capitoli, un personaggio-pittore al centro e la messa in scena di una sofisticata logica narrativa combinatoria che anticipa chiaramente Perec. Con la differenza che i tre assi su cui Tadini lavora non sono compressi come in Butor quanto espansi sulla linea del tempo. In *Paesaggio con figure* coesistono il passato delle ambizioni del nonno, il presente in cui un lontano erede ritorna nella casa con un gruppo di amici, il futuro in cui la natura del giardino abbandonato a se stesso si riappropria degli spazi un tempo umani. In più, il metodo peculiarmente ecfastico di Tadini, che si incentra soprattutto sugli oggetti e sulla tridimensionalizzazione cronologica dei fermi immagine delle fotografie, specie quelle del nonno, trova una perfetta omologia con la fase maggiore dell'opera di Simon, aperta da *Le vent* (anno 1957, cioè leggermente posteriore). Là la fotografia ha un rilievo, sia tematico che strutturale, assolutamente di primo piano. Fotografo il protagonista, fotografo il narratore e – aggiungiamo – fotografo, all'epoca della stesura del romanzo, anche l'autore reale, giacché alcuni dei luoghi, delle figure e delle scene descritte minuziosamente appariranno, oltre trent'anni dopo, datati agli anni Cinquanta, nella loro concretezza di scatti autentici nel volume *Photographies*¹¹.

In un testo pionieristico per i *visual studies* italiani, *Il fotogramma e la frase*, Simonetta Micale scrive: «Chiunque abbia una qualche pratica della scrittura di Claude Simon sa bene che la creatività di questo artista scaturisce dall'unione di una sensibilità visiva e di una capacità associativa, entrambe mobilitatrici di scrittura romanzesca: ma mentre la prima di queste due facoltà, quella visiva, trova evidentemente nella fotografia un medium d'elezione, al contrario l'istinto analogico, soffocato dallo spazio asfittico dell'immagine e dalla totale coincidenza di quest'ultima con il proprio referente, attende di potersi liberare entro orizzonti più ampi e articolati»¹². Tadini all'inizio sembra più interessato alla pittura che alla fotografia. In verità però la dialettica tra le due sensibilità è identica, e anche la differenza, come vedremo, tra le arti tende ad assottigliarsi nelle opere di entrambi, così come sulla scena artistica internazionale.

Un po' come Robbe-Grillet, Tadini si crea una personale *via per il romanzo futuro*, muovendosi secondo una propria traiettoria (metaforica) da Brera a Palermo (e ritorno). Accanto a lui, all'inizio, c'è l'altro grande faulkneriano d'Italia, ossia La Capria, ed entrambi saranno costretti, dopo aver prodotto ciascuno un romanzo eccezionale, a tacere per moltissimo tempo; La Capria per dodici anni fino ad *Amore e psiche*, Tadini per diciassette fino a *L'opera*, il che prova non che la formula fosse fallimentare, ma certo che fosse di ardua realizzazione, sia per l'altezza del modello, sia per la complessità di un suo trapianto in un diverso habitat stilistico e culturale.

¹⁰ Ed. originale nel 1954; tradotto poi nel '66 per Mondadori guarda caso da OdB.

¹¹ C. Simon, *Photographies*, Paris, Maeght, 1992.

¹² S. Micale, *Il fotogramma e la frase*, Napoli, Esi, 2005, p. 39.

Peraltro entrambi muoveranno poi verso assetti formali piuttosto differenti. Insieme a loro, ma più visibilmente orientato verso la Francia, c'è del Buono, che tra il '61 e il '63 pubblica opere tra le più ambiziose del gruppo di «Quaderni milanesi», cioè *Né vivere né morire* e *Per pura ingratitude*.

È difficile parlare di Tadini senza parlare di OdB, ma almeno in un punto il primo si distacca con un netto colpo d'ala dal secondo, e pure da La Capria, così come dallo *Zeitgeist* del Gruppo 63; ed è con l'invenzione di un non-romanzo storico che sia la negazione tanto del romanzo di ambito sordidamente piccolo-borghese e rigorosamente contemporaneo di OdB e di La Capria – ma anche di quasi tutta la neoavanguardia, dove le eccezioni si contano sulle dita di una mano; il momento onirico infernale del *Capriccio italiano* e di *Hilarotragoedia*, la fase museale del *Giuoco de l'Oca*, il surrealismo biologico del *Parafossile*, il kolossal *kitsch* e *peplum* di *Super-Eliogabalo* – quanto del romanzo poststorico medesimo, ancora di là da venire.

Di solito si parla di riformulazione-rovesciamento del romanzo storico, per *Le armi l'amore*, ponendogli a fianco testi coevi; diversi quanto si vuole, ma pur partecipi di qualche comune inquietudine, e che sembrano atti di reazione al fenomeno *Gattopardo*: *Caccia all'uomo* di Roversi, *Il consiglio d'Egitto* di Sciascia, *L'ora di tutti* di Corti, *La battaglia soda* di Bianciardi, fino ad *Aprire il fuoco*, che ne rappresenta la deflagrazione ultima; e i due Bianciardi non vi sarebbero stati, senza quel Tadini che in essi si affaccia addirittura come personaggio. Se ne parla dimenticando quanto ogni precisa informazione storica sulla vicenda esplorata sia sistematicamente omessa o opacata dall'autore, e recuperata, semmai, solo in sede paratestuale e critica. Ogni quarta o prefazione o bandella o saggio relativo a *Le armi l'amore* spende nome e cognome di un personaggio patetico e illustre del nostro Risorgimento, Carlo Pisacane, e rievoca la sua generosa ma velleitaria e disastrosa avventura, e vi aggiunge nozioni biografiche o aneddotiche varie per meglio accompagnare il lettore nel recupero del *plot* sottostante, ma di fatto tutto ciò si muove nella direzione opposta a quella percorsa da Tadini. Nel romanzo, certo, troviamo tutto un Ottocento pittorico e vedutistico puntualmente ricreato, e sono menzionate Ponza, Genova, Londra e la Svizzera, perfino il piroscifo *Cagliari*. Non v'è dubbio sull'identificazione del referente originario, su cui anzi Tadini poté lavorare – lo hanno ben dimostrato Martignoni e Raccis – perché negli anni Cinquanta sono tante le pubblicazioni storiche e biografiche ad esso dedicate; dubbia è invece l'utilità di aggiungere dati a un'opera, un'unica macro-frase di quasi cinquecento pagine, che li ha espulsi da sé per espletare il proprio funzionamento labirintico in sovrana indipendenza. Un funzionamento che ha tangenza *solo polemica* con la storia, soprattutto per la reinvenzione dell'uso dei tempi verbali (notissima, analizzata da tutti gli studiosi di Tadini, da Gramigna a Turchetta, da Pischetta a Modena e Martignoni, da Raccis a Turi, fino a Fastelli): abbiamo la soppressione dei canonici perfetto e presente narrativi e la sostituzione di essi con il futuro, il condizionale, l'imperfetto e il trapassato, più un massivo ricorso al gerundio. Prima di lui in Italia sull'estensione del gerundio aveva lavorato solo Filippini in *Settembre*, e dopo lo farà Porta in *Partita*, più radicalmente di ogni altro, ma Tadini non ha qui veri modelli, al massimo un fenomeno parallelo oltralpe, ossia l'uso altrettanto massivo dei participi nella

scrittura di Simon. A cui potremmo avvicinare anche l'altra invenzione più singolare e caratterizzante del *nouveau roman* di quegli anni, il 'tu' de *La modification* di Butor, che Calvino omaggerà nella cornice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, omaggiando di nuovo Butor, stavolta quello dell'*Emploi du temps*, anche con il primo dei romanzi interrotti di cui si compone l'opera; ma siamo in tempi diversi, lontani, è il 1979, e quella di Calvino è archeologia, non sintonia. Anche la scrittura de *La modification* è in gran parte spericolatamente protesa nel futuro e continuamente esposta ai bivi del possibile. Rileggere insieme, liberamente alternati, passi prelevati da *La modification*, *Le armi l'amore* e *Le vent* produrrebbe un salutare ed istruttivo effetto di spaesamento, e si sarebbe in qualche difficoltà nel compiere le corrette attribuzioni autoriali. Butor e Simon, dunque, sono con Tadini su quella via per il romanzo futuro, nel senso che esplorano soluzioni formali e compositive simili in reciproca autonomia e in parallelismo quasi perfetto.

Simon e Tadini hanno a che fare con la storia dal punto di vista tematico, e la evitano, o ne evitano la fissità, sia essa monumentale o lacrimevole o edificante, ricorrendo a modi indefiniti e a tempi d'aspetto non puntuativo. Perfino la scelta dell'elemento di paratesto editoriale più in evidenza, la copertina, nelle due edizioni de *Le armi l'amore* segnala un'intenzione integrativa ed esplicativa nella seconda (un ritratto di Carlo Pisacane), mentre si era fatta, correttamente, una scelta non figurativa, nella prima. Come critico e pittore Tadini è interessato alla 'nuova figurazione', ma una *cover* astratta è più adeguata al suo primo romanzo.

«In termini barthesiani – ha osservato Federico Fastelli – nel racconto storico [...] il reale si pone [...], come “il riferimento essenziale” per il fatto che il compito principale della narrazione appare quello di “riferire ciò che è realmente accaduto”» – ed è lo stesso ragionamento, mi sento di chiosare, che produce *La camera chiara* – «In questo senso, “il reale concreto diventa la giustificazione sufficiente del dire”. Nel romanzo di Tadini, invece, il dato storico si modula su ritmi propri del mondo finzionale di destinazione, come a distinguersi [...] dal mondo reale da cui pure è stato estratto, sospendendo cioè, rispetto ad esso, qualsiasi forma di referenza diretta»¹³.

Per capire davvero come lavora Tadini, più ancora che con prelievi da *Le armi l'amore*, serve l'incipit del tardo saggio *L'occhio della pittura*¹⁴ dove troviamo il punto di massima esplicitazione della sua poetica in atto, poi approfondito nel seguente *La distanza*¹⁵:

Proprio per arrivare a vederlo meglio, questo dipinto – così com'è, tutto intero – potremmo immaginare di incominciare a dividerlo in quattro parti. Anche se sembra una contraddizione.¹⁶

¹³ Cfr. F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 215. E ancora: «Se insomma i *nouveaux romans* si presentano tutti come il tentativo di restituzione di una storia, e mai come una storia completa e coerente (come vuole Mireille Calle-Gruber) a maggior ragione ciò riguarderà quelli a sfondo storico, poiché l'aspetto memoriale che viene in genere messo in discussione, qui fa saltare la coerenza stessa del dato storico, eliminando il più delle volte i vincoli di referenza tra la finzione e la realtà», *ivi*, p. 218.

¹⁴ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, Milano, Garzanti, 1995.

¹⁵ ID., *La distanza*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁶ ID., *L'occhio della pittura*, *cit.*, p. 7.

L'occhio della pittura è composto di cinque studi non accademici dedicati alla decifrazione di altrettante tele celeberrime ma, come nel caso del personaggio che si nasconde sotto il 'lui' de *Le armi l'amore*, non è particolarmente utile spiegare che è di un Degas, *L'orchestra de L'Opéra*, che si parla; più interessante, invece, è osservare l'ingresso della scrittura nel vuoto della pagina, senza il viatico di un titolo, di una qualche forma di numerazione, di un indice qualsiasi con funzione strutturante; un ingresso che mobilita insieme:

a) un senso di continuità temporale – *come se* il discorso fosse già in atto altrove, e noi solo in un punto qualsiasi di esso ci fossimo sintonizzati con esso; lo avessimo incrociato –;

b) un senso di prossimità spaziale – *vederlo meglio, questo dipinto*; i deittici sono preziosissimi in Tadini, e il centro deittico, pur essendo ovviamente rappresentato dal locutore, tende ad avvicinarsi in modo non comune al lettore, che non sa e non vede ma viene apostrofato *come se* sapesse e *come se* vedesse –;

c) un senso di partecipazione comunitaria, che chiude il circolo; *come se*, ancora, chi legge fosse già edotto di ciò che il testo narra o spiega o sta narrando o narrerà. E quel Butor evocato prima, in *Relazioni di parentela nell'Orso di Faulkner*, scrive: «Il lettore dev'essere sempre all'interno, cioè deve sempre essere trattato come appartenente anche lui alla storia che gli si racconta. I fatti devono apparirgli il più possibile come appaiono ai personaggi che sono all'interno dell'opera»¹⁷.

A tre siffatte procedure tadiniane, in coda, potremmo aggiungere un metodo apparentemente 'paradossale': raggiungere l'unità attraverso la parcellizzazione.

Tutti questi 'come se' non erano poi casuali; il *come se* è il meccanismo generativo, per dirla alla maniera di Jean Ricardou, massimo teorico del *nouveau roman*, de *Le armi l'amore*. Ed è un meccanismo faulkneriano, da cui muove solenne il grande vascello del romanzo.

Come se tutto fosse già incominciato e la nave oscillasse nel sole sotto le coste dell'isola e i giorni che verranno fossero già tutti passati senza errori e senza confusione – e in realtà ogni cosa, indolente e concreta, sarà già pronta: la nave, il mare, il cielo, e nell'aria il caldo di una eterna estate indistruttibile, e il parapetto della nave che lui sentirà sotto la mano mentre guarderà senza fretta le colline sopra le ultime case di Genova e il porto, e poi il molo, e la folla disattenta, e poi la donna in piedi nell'ombra contro il muro scrostato della dogana, le mani calme, le lunghe dita abbandonate e ferme [...].¹⁸

Non è l'aggettivazione carica e ridondante la vera cifra della prosa di Faulkner; è la moltiplicazione strutturale. L'accumulo di qualificativi e determinativi ne costituisce l'inconfondibile superficie, ma è per l'appunto solo la superficie. Era già stato Vittorini, in un articolo del 1938 intitolato da *Conrad a Faulkner*, e poi in *Faulkner come Picasso*, a individuare il *come se* e l'*anche se* come nuclei distintivi della prosa più originale dell'americano: biforcazione e moltiplicazione¹⁹.

¹⁷ Cfr. M. Butor, *Repertorio I*, Milano, il Saggiatore, 1961, p. 264.

¹⁸ E. Tadini, *Le armi l'amore*, Milano, Rizzoli, 1963, incipit.

¹⁹ Cfr. N. Turi *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 196.

Da *Sanctuary* a *Light in August*, da *The Hamlet* ad *Absalom, Absalom!*, fino a *Go down, Moses*²⁰ si era avuta in Italia, per la mediazione in primis di Vittorini e di Pavese, traduttori l'uno di *Luce d'agosto* l'altro de *Il borgo*, un'attenta diffusione del *magnum opus* faulkneriano, e perfino Cecchi e Praz, notoriamente sospettosi verso certi 'eccessi' della scrittura nordamericana, non potevano ridimensionarne più che tanto la grandezza; nondimeno, Faulkner è l'opposto di Hemingway; è ammirabile, ma quasi inimitabile. Joyce e Proust, seppur inattingibili nella loro effettiva statura di creatori, sono ben più alla portata di un epigono. Sia consentito un inciso sulle traduzioni: tanto poco Tadini era intimidito dalla complessità (e dalla grandezza), che nel 1965 tradusse *Mardi* di Melville²¹, prova generale, fallita ma ambiziosissima, del *Moby Dick*.

Scrivendo Tadini nell'articolo *I mostri e la ragione*: «mi sembra che Joyce si sia servito di una parodia intensamente culturalizzata per rendere più folta non solo una articolazione linguistica ma anche la consistenza di un fatto. Ma credo che questo procedimento sia legato allo specifico carattere della sua narrazione. Tanto è vero che uno scrittore come Faulkner, per esempio, dopo la lettura-rivelazione di Joyce, può anche fare a meno di questo particolare procedimento senza che la complessità del suo racconto ne sia diminuita»²². I pochi che osano ripartire dall'autore de *L'urlo e il furore* lo fanno per una necessità consapevole e autentica, non meno distinguendosi di quanto proseguano. E tra loro vi è, in Francia, Claude Simon, che appunto rielabora profondamente il modello; tagliando fuori l'ossessione faulkneriana per il sangue e la razza²³, sovrapponendovi invece il trauma della memoria di un uomo che ha vissuto la Seconda guerra mondiale, e in particolare i rovesci drammatici dell'esercito francese nel 1940; tutto materiale di cui si sostanzia *La route des Flandres*²⁴. Se il tema ricorrente dell'opera di Simon è il disfaccimento della realtà, come si è disfatta l'armata francese nel fango delle Fiandre, tale tema non potrebbe mai raggiungere la pagina e la forma se non passando attraverso elementi vicari, almeno in parte stabili, supporti per la memoria e l'identità che ad essa faticosamente si sorregge. E questi, qui come nel *Palace*, in *Histoire*, ne *La bataille de Pharsale*, sono soprattutto «elementi disarticolati di storie già raccontate, e dunque di storia "inautentica": finzione in qualche modo già romanzesca, consegnata alle immagini visive, che sono il luogo non della verità, ma dell'interpretazione [...]. Luoghi e cose prendono la parola in veste di *interpreti* in una casa di campagna; e dentro la casa un pacco di cartoline illustrate conservate alla rinfusa [...]; un manuale di Storia con le sue illustrazioni; una veduta di Barcellona; [...] la foto scattata

²⁰ Di cui offre una puntuale analisi Michel Butor nel primo *Repertorio*, dopo due altrettanto approfonditi studi sull'*Ulisse* e su *Finnegans Wake*, tutte letture in perfetta sintonia con ciò che Tadini andava elaborando ed enunciando nello stesso momento.

²¹ Tuttora nel catalogo Garzanti la sua è la sola versione.

²² Su «Questo e altro», 1964, ora in *Quando l'orologio si ferma*, cit., p. 119.

²³ E pure sarebbe stata uno stimolo prezioso, per un francese nato in una colonia dell'Africa profonda, a Tananarive in Madagascar.

²⁴ Su cui, giustamente, lavora Raccis nella sua tesi di dottorato, cfr. G. Raccis, *L'opera letteraria di Emilio Tadini*, tesi di dottorato in Culture umanistiche e visive, ciclo XXVII, Università degli studi di Bergamo, A.A. 2014-5, poi edita come *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 158-169.

nello studio di un pittore [...]; le impronte chiare lasciate sulla carta da parati dai quadri rimossi; di qui, il ricordo di quei quadri – ritratti di antenati -, poi di un altro ritratto, ingrandimento fotografico, color seppia, e così via. [...] In margine al ricordo, l'esplorazione dilaga nel mondo di fuori, lo sguardo (la frase) non cessa di appuntare il suo paziente furore interrogativo su ogni sorta di immagini: pianta di città, tavola didattica, manifesti pubblicitari, fumetti, personaggi e figure allegoriche delle banconote e dei francobolli, tabelle, iscrizioni ecc. [...] Con un procedimento che ha l'esattezza artigianale di un'operazione chirurgica, l'euforia di una esibizione di fantasista, l'humour oggettivo di una imbalsamazione»²⁵. *Histoire*, cui si riferiscono queste parole di Guido Neri, esce nel 1967, quattro anni dopo *Le armi l'amore*. Non è un suo modello; è, semmai, un fratello, o un parente stretto.

«La pagina tadiniana – ha scritto Pischetta in *Mettere giudizio*, e poco importa che avesse a oggetto *La lunga notte* – riflette senza sosta una doppia strategia: l'evocazione *per verba*, con il vario echeggiare di sonorità drammaturgiche che impegnano il lettore in uno sforzo di ascolto, e il racconto attraverso una sequenza ininterrotta di immagini, ferme o in movimento, semplici o dotate di un rinforzo metaforico a carattere multimediale»²⁶. E ancora: «nella serie analogica e sinestetica è iscritto un compito arduo, tradurre il visivo a mezzo della letterarietà, offrire attraverso un'opera a stampa l'*eidesis* di una civiltà che sin dal secolo XIX, con la fotografia, poi il cinema e i suoi succedanei, ha inteso valorizzare le apparenze fenomeniche a discapito dei moti dell'animo e del sentimentalismo pulsionale»²⁷.

Ecco, *tradurre il visivo a mezzo della letterarietà* è una valida sintesi per avvicinarsi al nucleo profondo di ciò che Tadini ha inteso fare. Henry Miller, così prezioso per il suo amico Bianciardi, nella prefazione a *Justine*, il primo tomo del *Quartetto di Alessandria*, di un Durrell che invece Tadini non amava, ebbe a dire: «Il racconto non progredisce secondo l'abituale andamento del romanzo; balugina e ondeggia nella trama fluttuante di quella materia sacra così raramente invocata dal romanziere: *la luce*»²⁸. Non lo amava, ma avrebbe, sospetto, apprezzato questa diagnosi, perché anche lui, da futuro pittore e da uomo del Novecento, dunque profondamente influenzato dall'esperienza del cinema²⁹, lavora soprattutto con la luce. O meglio, lavora con l'ombra, che è il rovescio della luce, il suo imprimersi sulle cose, una sorta di corrispettivo pre-tecnologico della scrittura della luce.

“Trovammo le nostre ombre” “Lì c'erano le nostre ombre” “Andammo, con le nostre ombre” “Le nostre ombre erano sull'erba” ... Benjy vede ombre, sempre, dappertutto. È come se lui, con la

²⁵ Cfr. G. Neri, *Lettura di «Histoire»*, postfazione a C. Simon, *Histoire*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 343-344.

²⁶ Cfr. B. Pischetta, *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006, p. 111.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. L. Durrell, *Justine*, trad. di R. Giroux, prefazione di H. Miller, Paris, Buchet-Castel, 1961, p. VI.

²⁹ Memorabile il *Prologo al cinema*, scena iniziale de *La lunga notte* (Milano, Rizzoli, 1987), racconto di un incantamento infantile per la settima arte che vale certo a delineare il protagonista della trilogia, il giornalista miope, ma possiede soprattutto una componente autobiografica evidente.

sua ossessione percettiva, lui, incapace di collegare, di disporre le cose nell'ordine dello spazio e del tempo – e forse proprio per questo, escluso da ogni esaltazione metafisica – si tenesse all'inconsistenza silenziosa e imponderabile dell'ombra, di quell'ombra che vede seguire immancabilmente non soltanto cose e persone ma anche la luce, come se dentro quell'in più, quel resto, quel residuo quasi immateriale, potesse illudersi di sentire la minima presenza di qualcosa cui, se fosse in grado di farlo, potrebbe aver voglia di dare il nome di “senso”, o addirittura di “valore”.³⁰

Sono parole di Tadini, nella prefazione a *L'urlo e il furore*, il saldo di una lunga fedeltà. E ancora:

La Molly dell'*Ulisse* di Joyce pensa abbandonandosi tra il sonno e la veglia. [...] Nel libro di Faulkner, Benjy percepisce e basta. Tra frenetica attenzione meccanica – e assenza categoriale³¹.

[...]

È una specie di presente eterno, quello in cui si muove Benjy. [...] A fare in modo che si sgangheri tutta, qui, la dimensione del tempo, sono i colpi e la pressione di uno sguardo avido – invulnerabile perché senza memoria.³²

Ovviamente, Faulkner non è solo *The Sound and The Fury*, ma è istruttivo leggere quella prefazione, che pure arriva con quasi quarant'anni di ritardo rispetto alla fase elaborativa del primo romanzo di Tadini. Da un lato vi si testimonia la coerenza di una riflessione che non si è mai interrotta e che non ha mai preso le distanze dalla sua aurorale messa a fuoco. Non ci sarebbe stato nessun *Le armi l'amore* senza i quattro monologhi de *L'urlo e il furore*, che Tadini sembra fondere in un unico flusso; Benjy è solo percezione, mentre il protagonista del romanzo italiano è progetto, prospettiva, fantasticheria, ricordo, rimpianto, tutti colati dentro un densissimo magma di percezioni. D'altra parte nella sua evoluzione – ancora una volta, formale e stilistica, come necessaria manifestazione esteriore di una concettualizzazione – lo scrittore-pittore milanese ci aiuta a comprendere cosa è cambiato nel suo mondo rispetto agli anni Sessanta. Il Tadini critico, almeno da *Lo sguardo della pittura* – e qui siamo nel 1999, giusto due anni dopo – ha dismesso il flusso e ha adibito, al contrario, la frammentazione della scrittura, il modo aforismatico, a propria risorsa espressiva esclusiva, mentre nei romanzi il flusso permane: ne *Lo specchio che pensa* affermava: «La struttura, si può dire, è il sistema logico che consente allo scrittore di riprodurre nella sua materia il complesso movimento della realtà»³³, e la considerazione vale tanto per la narrativa quanto per la saggistica. Spiega molto bene perché non vi sia contraddizione ma semmai precisazione, in questa scelta, nel volumetto teorico *La distanza*:

Forse non si dà niente – né cosa né corpo – che possa essere collocato in modo così assolutamente “prossimo” da abolire per intero la distanza-come-taglio che ce ne separa.

³⁰ E. Tadini, prefazione a W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, Torino, Einaudi, 1997, pp. IX-X.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. X.

³³ In «Il corriere d'informazione», giugno 1963. Cfr. *Quando l'orologio si ferma*, cit., p. 106.

Ma forse, paradossalmente, è anche vero ciò che è quasi l'opposto. Forse non si dà niente che possa essere collocato in modo così assolutamente lontano da non consentirci più di leggerlo nell'immaginazione di una distanza-come-legame.³⁴

[...]

Nelle fiabe, come nei sogni, si mostra enfatizzandolo l'aspetto dello scomposto, del separato. Ma, nello stesso tempo, nello stesso spazio, si evoca enigmaticamente un senso, si risolve ciò che noi si chiama "il senso" nella forma stessa dell'enigma.³⁵

[...]

Nelle fiabe, come nei sogni, il senso, protetto e avvalorato nel suo darsi in quanto enigma, si pone come garanzia di una ricomposizione.³⁶

Come si vede dagli esempi selezionati, frammentazione e aforisma non si disgiungono dalla formularità, tratto che rimanda a una tecnica già matura e vistosa nella costruzione satura de *Le armi l'amore*; un ritrovato, anzi, che ne aumenta la densità e potremmo dire la matericità, la pasta pittorica e sensibile della pagina. Con un duplice effetto: «Renitenza all'ermeneutica – lo diceva bene Gramigna nella sua imprescindibile prefazione³⁷ – e insieme una seduzione di lettura innegabile».

Vanno considerate anche altre dichiarazioni programmatiche da *L'occhio della pittura*:

La distanza è la matrice stessa di ogni differenza. E di ogni congiunzione, naturalmente. Lo spazio originario...

È sulla distanza che si fondano grammatica e sintassi del vedere. Nella pura e semplice lingua del vedere, l'equivalente del verbo "essere" è il darsi imperioso di qualcosa nella presenza. Ma, contemporaneamente, è l'aprirsi della distanza.

La distanza non è un vuoto. [...] La distanza è il grembo entro il quale si dà ogni congiunzione. [...]

Mentre ci si sta sforzando di interpretare un qualsiasi testo, è più che lecito lasciarsi andare a divagazioni e a digressioni. [...].

Forse potremmo arrischiarci a sostenere che quello della digressione è il modello originario di ogni interpretazione. Un modello in base al quale non si pretende di andare nella direzione di quello che dovrebbe essere il centro del testo interpretato, ma ci si preoccupa, piuttosto, di mettere in evidenza, di quel testo, tutte le linee di fuga.³⁸

Mettere in evidenza tutte le linee di fuga; formula autoesegetica perfetta, pure se in una sede e in un tempo tanto lontani dal primo romanzo del nostro, e così apparentemente rivolta ad altro, per questo racconto ottocentesco di amore e di guerra, dove l'amore e la guerra latitano, mentre predominano gli oggetti, i cromatismi, gli effetti di luce, le infinite manifestazioni della scrittura e del tratteggio, e soprattutto le associazioni e gli slittamenti dalla sfera dell'immaginario a quella del possibile, da quella del ricordo a quella del progetto, e l'unico dato direttamente assente è il presente attuale e fattuale, perché è solo dall'unione di tutti gli altri possibili, dalla loro compresenza, che lo si estrae.

³⁴ E. Tadini, *La distanza*, cit., pp. 8-9.

³⁵ Ivi, p. 22.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. Gramigna, *Introduzione* a E. Tadini, *Le armi l'amore*, Bur, Milano, 1989, p. II.

³⁸ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, cit., pp. 16-17.

«In Claude Simon – osserva Guido Neri, con parole che possiamo ben virare su Tadini – le associazioni sono di ordine morfologico prima ancora che analogico; il racconto non è una registrazione passiva prelevata dalla continuità psichica, ma un atto di organizzazione percettiva; e la lettura si fa percezione di rapporti. [...] Le rilevazioni, le associazioni analogiche, i piani di memoria, gli schermi iconografici moltiplicano le prospettive divergenti, che solo epistemicamente denunciano un punto di raccordo»³⁹.

Torniamo un'ultima volta sul titolo, *Le armi l'amore*. Pensare all'Ariosto non serve, la sostanza del titolo indica davvero e solo ciò che in esso si enuncia, ossia l'eros e la guerra. E anche qui abbiamo modo di rilevare una patente tangenza con Simon. Scrive ancora Guido Neri, suo traduttore e partecipe studioso: «Luogo privilegiato della correlazione tra movimento e immobilità è la scena di battaglia, dove l'antinomia è visualizzata dalla compresenza di due termini, o bloccata nella figura del combattente che va incontro alla propria morte»⁴⁰. Il romanzo di Tadini, si può aggiungere, è precisamente l'infinita espansione di due fermo-immagine, un po' come la celebre foto del miliziano di Capa, tra la nave pronta a partire nel porto di Genova, e il dito del suicida sul grilletto ormai senza più peso, 480 pagine dopo. «La rappresentazione iconografica – riprende Neri – che raddoppia il paradosso comprimendo temporalità e movimento, sollecita la loro attivazione in una sorta di sguardo verbale. E alle visioni di battaglia – con o senza la mediazione di una superficie dipinta – si trovano accostate le scene amorose, sede di una identica esperienza testuale: la descrizione in forma narrativa, o piuttosto la narrazione in forma descrittiva, che è il tratto più specifico del linguaggio romanzesco di Claude Simon»⁴¹.

Tadini è stato un intellettuale e un artista di straordinaria creatività e rigore. La sua opera d'esordio, testo tra i più complessi, suggestivi e perfetti del nostro Novecento, ha conosciuto solo la stampa Rizzoli nel 1963 e una lontana riedizione BUR nel 1989. A oggi molte case editrici medio-piccole stanno, incredibilmente, recuperando classici dimenticati e fuori catalogo del nostro Novecento, da Bontempelli a Ottieri (Utopia), da Cialente (Nottetempo) a Gramigna (Il ramo e la foglia), da Arpino a Bianciardi (minimum fax). Sarebbe, forse, anche il momento di riproporre a una nuova generazione di lettori *Le armi l'amore*.

³⁹ Cfr. G. Neri, *Il romanzo come intersezione*, postfazione a C. Simon, *La battaglia di Farsalo* (1969), Einaudi, Torino 1987, pp. 229-242: 231.

⁴⁰ Ivi, p. 234.

⁴¹ *Ibidem*.