

Se la pittura vede

L'ultimo grande quadro di Tadini retrocede il dipingere alla perdita del corpo riconquistato come figura. Una vertiginosa dialettica colloca il discorso dell'arte nello strutturarsi del soggetto prima dell'oggetto.

di Tommaso Trini

Nella grande tela conturbante intitolata *L'occhio della pittura*, che Emilio Tadini ha dipinto ultimamente, c'è un nuovo punto di fuga che non riguarda naturalmente la prospettiva geometrica. È l'allontanamento dal gran corpo altrui — come ben s'esprime l'artista nel testo correlato al quadro — mediante cui il corpo, che era il tutto e il continuum, si fa distacco e trauma, e diventa figura. Con questa straordinaria intuizione Tadini fa risalire a un recesso finora poco esplorato le nostre questioni di base: l'estrema domanda, cos'è il dipingere, è posta là dove s'istituirà il soggetto, direbbe lo psicoanalista: ossia, possiamo ancora dire noi con antico termine, ha preso il posto del punto di fuga.

È, questo quadro, un'opera che ammira perché fornisce un bandolo dal centro stesso della matassa odierna in cui s'intrica l'arte. Scrive Tadini: « Il tema fondamentale del quadro che si chiama *L'occhio della pittura* è la prima vista del gran corpo, che, diventando altrui, si muta in figura — il vedere primordiale da cui ha origine nel bambino l'atto e il senso del tracciare segni e da cui voglio dire che ha origine la pittura ». Per chi voglia, si vedano qui accanto il testo e la riproduzione del quadro. Non se ne può discutere senza un'attenta osservazione — e io intendo in queste brevi note occuparmi del visto e del visibile concreto.

Un piccolo ma centrale punto di fuga, dicevo, che consiste in un occhio tagliato da un coltello che riposa ai suoi bordi, quale campeggia sul tavolo nel mezzo del quadro: una scena che è, per così dire, servita su di un piatto. Forse perciò m'inganna. Mentre penso che il potere di significazione di quest'immagine è ampio e insieme oscuro, pur essendo chiaro naturalmente che lì, in luce e luce, s'esprime la dialettica di corpo e figura, il tagliente trauma del vedere nella luce che allontana dal corpo altrui e materno, il distacco dell'io individuato (sto familiarizzando con la tesi compiutamente espressa da Tadini nel suo bellissimo testo scritto, che aderisce al testo da lui dipinto e fatto pittura come la

palpebra si curva sulla pupilla) — mentre così penso e scruto, m'accorgo d'essere caduto in un lapsus visivo.

L'occhio sul quadro non è affatto tagliato. Il rasoio, posato a distanza, ripiega ancora sul suo astuccio, e ai bordi del piatto non c'è che un cucchiaino — per sorbire che? È la palpebra che divide l'occhio, enucleando la molle pupilla. L'occhio dipinto sopra il piatto al centro del quadro (là dove la mia memoria ricerca d'istinto il punto fermo e la convergenza, e incontra solo assenza e sparse figure in uno spazio bianco, colloidale) non è forse neppure un occhio: bensì l'equivalenza, complice il segno e il colore, d'un mollusco, d'una perla nella sua acquosa ostrica sotto l'acqua. Ora scruto una figura edibile. Un occhio antropofagico. Una vagina?

Nell'osservare per la prima volta il quadro insieme con Tadini, ho avuto un altro lapsus, questa volta connesso con la parola. Sulla sinistra, la porta dipinta dietro l'ermafrodita e sotto la parola « casa », ove si mostra un'invitante serratura, altro non è che la porta della celebre opera postuma di Marcel Duchamp esposta a Filadelfia, come d'altronde dichiara la scritta in gotico « Duch ». Strano, solo allora mi sono accorto che fin lì — fuorviato dal gotico e da una certa mia aspirazione a parlare un giorno il tedesco — io avevo letto la parola « Durch », che guarda caso vuol dire quel che la serratura mi suggeriva, cioè « attraverso » in tedesco. L'elisione di Duchamp in « Duch » e, per me, in « Durch », è un ready-made?

Tempo fa il pittore ha dedicato un quadro all'avanguardia storica e all'objet trouvé. Questo m'aiuta ad approssimare la strana e conturbante qualità di questo e di altri dipinti di Tadini: voglio dire la sospensione in cui le sue immagini paiono moltiplicarsi ed impercettibilmente modificarsi, mobili, slittanti, spiazzanti. Può dirsi d'una pittura che le sue figure occhieggiano, a loro volta desideranti? Se sì, lo dico per queste torsioni ed elisioni visive.

L'objet trouvé, dunque, come Tadini classicamente definisce quel che cita dalla storia della pittura, e fa regredire da essa, e anzi fa proseguire dalla storia alla struttura — il « trovato » è un metodo del suo modo di dipingere. Costituisce anche il materiale che sta, come ha scritto, « all'incrocio di due sistemi, quello dell'avanguardia estetica e quello della ricerca linguistica freudiana ». Sicché Tadini, che fin dagli inizi degli anni '60 ha introdotto nel vivo della pittura dipinta e non solo teorizzata la ricerca psicoanalitica (che gli « oggettualisti » posteriori e i francesi « support/surface » si mettano dunque in fila), può attribuirselo — questo « objet trouvé come macchina per produrre associazioni, per produrre un sistema » — così: « credo che sia anche il centro di molti miei quadri, di gran parte del mio lavoro ». Peraltro ci ricorda che « per Freud, nel linguaggio, il "trovato" rivelava, nel suo apparire decontestualizzato, il tema nascosto ». Ovvio dunque che ne possano derivare alcuni lapsus, nati dal sospetto.

Testimonio inoltre che questo contributo di Tadini al dibattito d'oggi sull'arte ha anticipato alcune inesprese riflessioni che mesi fa facevo sul divario di corpo ed immagine in cui si sta giocando il senso dell'arte avanzata.

Pensavo che alla restaurazione partecipiamo tutti solo che si stia fermi sui nostri passi, che è un indietro. E che non importano i vari stili sperimentali posti muro contro muro, come essi fanno ancora verso la pittura, e magari la figurazione saggistica di artisti di severa ricerca come Tadini. E che l'importante è attenersi all'insieme delle pratiche e dei sensi globalizzanti conquistati dalle avanguardie, ossia alla felicità di questo tutto che designiamo con la parola corpo; l'importante è rifiutarsi alla caduta nell'alienante separazione dalle emissioni più profonde del linguaggio — quelle che l'immagine, temo, si porta via.

Corpo è un termine di molta fortuna attualmente. Non credo che, in materia d'arte, se ne possa dire di più di quanto

leggo nel gran testo altrui, questo di Tadini. In via più generale, il corpo è ricollegabile a l'uno dei due imperativi categorici che Sergio Finzi così ha enucleato dalla nostra cultura: « Bisogna godere sempre di più; bisogna sapere sempre di più ». La figura è governata dalla coazione a sapere sempre di più? Il corpo non è allora, suppongo, quel tutto pieno del finito uterino che certo vorremmo.

« È nello spazio ristretto e profondo che si apre tra la parola corpo e la parola figura: è qui che lavora la pittura. /.../ La pittura non vuole riprodurre né il corpo né la figura: vuole rappresentare ciò che separa dal corpo la figura ». Qui si fa alta l'intuizione di Tadini, qui dove il dipingere (notate come l'autore privilegi il verbo sostantivato sul termine storico di pittura o arte) si ricostituisce in movimento, in differenza, e dunque in terzo dato.

Nel quadro, non perdiamolo di vista, il percorso delle figure personificate — che sono poi letteralmente le stesse figure del discorso scritto (lo ripeto, il rapporto tra i due testi, quello dipinto e quello scritto, in Tadini non si limita a esser quello tra la pratica e la teoria, ma anche quello, indovinate un po', tra la figura e il corpo, quale la palpebra

ricerca sulla pupilla) — è un itinerario continuo. Due parentesi poste ai bordi estremi della tela racchiudono la loro circolarità. L'autore mi ha citato a questo proposito il detto di un anonimo pitagorico, secondo cui l'uomo muore perché non sa ricollegare la fine con l'inizio.

Tadini riporta l'intera questione della pittura alla scena anteprima della vista del corpo che si distacca da me soggetto per farsi oggetto nella figura; in anteprima sulla vista del coito tra genitori e dunque sul sesso, come da repertorio della cosiddetta scena primaria. È un recesso molto attraente quello che ci viene proposto, un picco inebriante come il Machu Picchu; senonché anche lì ho trovato molta cultura sotto forma di rovine, oltre che l'alito degli dèi (e dei turisti).

Voglio dire che nessun corpo si mostra, io credo, mai nudo: neppure nel quadro di Tadini, dove il primo nudo (che discende le scale secondo Duchamp) è abbigliato di pittura, mentre il signore che ha appena ritratto l'occhio dal buco della porta di Duchamp (oltre cui, è noto, si mira un nudo sesso femminile) è per metà signora, ermafrodita segnalato dalla moda, e infine i bambini che attorniano l'abbraccio dei genitori (come nel

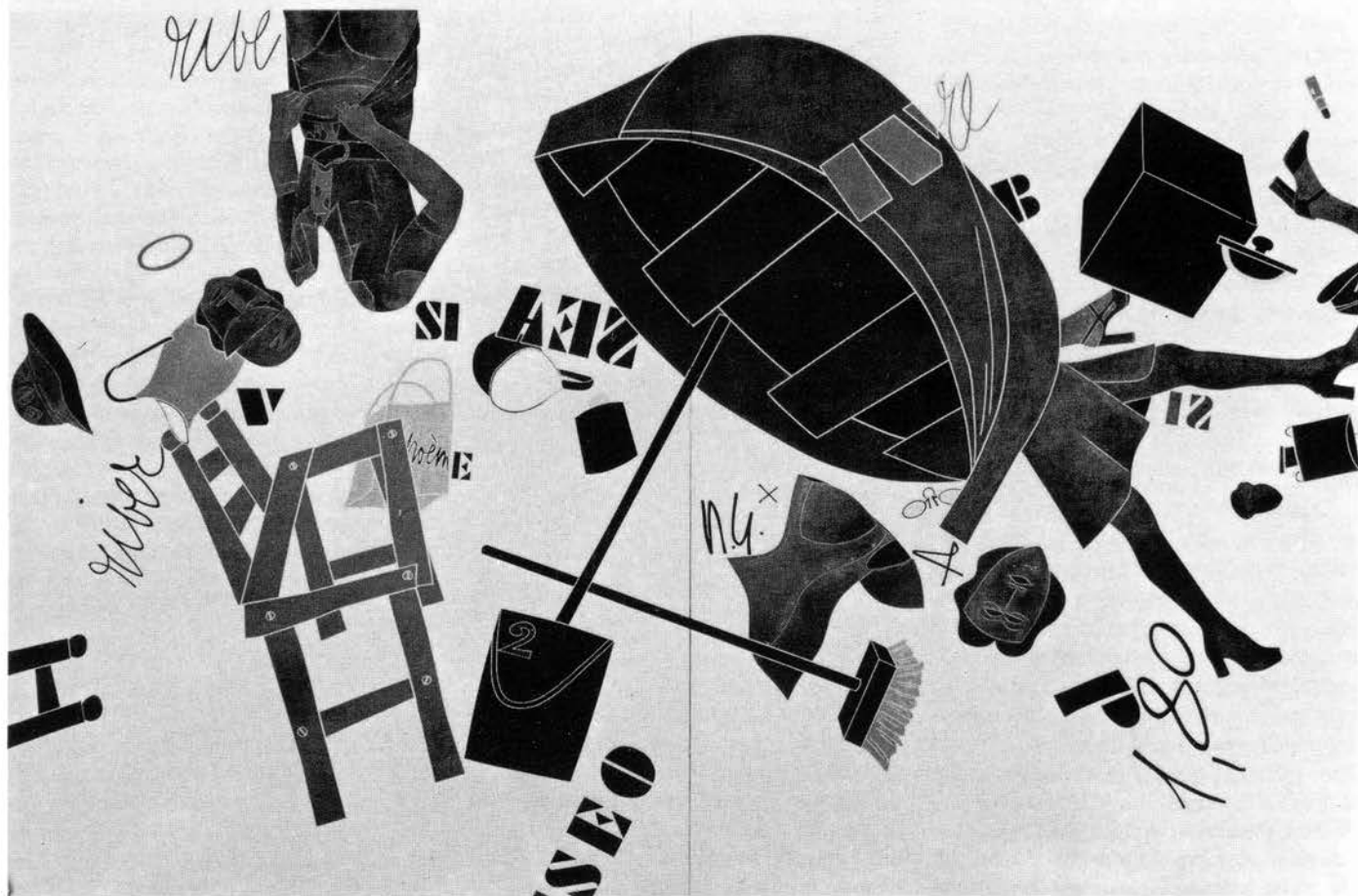
la rappresentazione del re e la regina sempre secondo Duchamp) li trovano ancora vestiti.

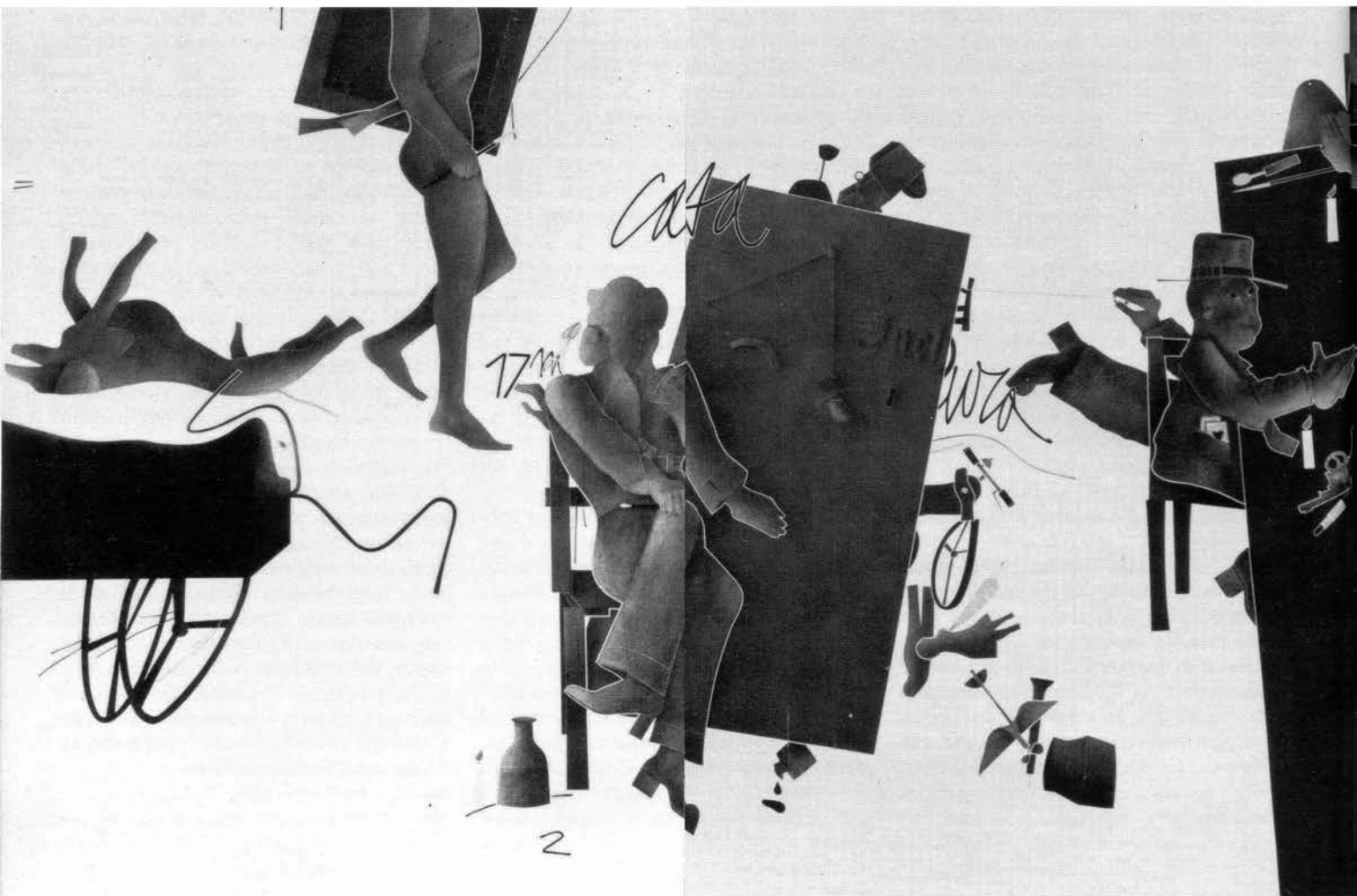
Voglio sottolineare che nei termini impliciti in Tadini la separazione tra corpo e figura ricopia a sua volta la distanza tra il dipingere e i segni: non per nulla l'autore correla il dipingere, non direttamente al corpo primariamente nudo, bensì alla sua "ombra": « il grande corpo altrui: sull'ombra del quale lavora da sempre il dipingere ».

Mai nudo, talvolta dipinto, il corpo era e resta depositario di alcuni tabù residui: in primis la morte, in secondo la fame. Al di là della morte stessa, resiste la possibilità di riconnettersi all'altrui corpo, introiettandolo per fame con atto cannibalesco. La pittura che i primitivi praticano ancora sul corpo non è solo segno o figura, ma, come Tadini ha perfettamente espresso, luogo intermedio, terzo dato, cui corrisponde oggi il simbolismo di qualche danza, e ieri corrispondeva spesso il funzionamento simbolico, ma non per questo meno antropofagico, del mangiare il corpo altrui.

Mangiarlo così come mangerei l'ostrica aperta dell'occhio dipinto da Tadini che l'interroga sul tabù rilevato in Duchamp e Courbet. (Tommaso Trini)

Emilio Tadini, «Museo dell'uomo: donne che corrono in riva al mare», '74, acrilici su tela, cm. 260x400. Courtesy St. Marconi, Milano.





Emilio Tadini, «L'occhio della pittura», 1978, acrilico su tela, cm. 260x800. Courtesy Centro Culturale Giorgio Marconi, Milano.

1 È del mio quadro che si chiama «L'occhio della pittura» che vorrei parlare. Vorrei incominciare a parlarne dicendo: *qualcosa* lega la pittura - il dipingere - al profondo. La parola «qualcosa» è certo molto vaga. Ma «molto» non vuol dire «troppo». Certo, questo testo vorrebbe, alla fine, sostituire quella parola, vorrebbe cercare di dire che cos'è che lega la pittura al profondo. Ma che l'inizio voglia proprio essere vago ha forse un senso. Questo testo non è che una approssimazione: a *qualcosa* di oscuro.

2 Prima di vedere, il bambino percepisce toccando il corpo della madre: toccando le membra di quel corpo che non è ancora di altri: *che non è ancora figura*.

3 Qualcosa lega la pittura - il dipingere - al primo atto del vedere: quando, di colpo, il bambino vede un altro corpo (vede il corpo come corpo di un altro), e si rende conto di assistere ad un distacco, a qualcosa come una assenza che cade a contraddire ciò che prima era tutto presente e tutto intero. (Forse questo trauma precede anche l'altro, di cui parlano gli analisti: quando, nella scena primaria, il bambino vede i corpi dei genitori che si accoppiano. È questo trauma della scena primaria che i bambini analizzati ricostruiscono giocando con

pupazzi, con automobiline e altri giocattoli).

4 Il grande corpo altrui diventa figura *allontanandosi*. Forse è in questo punto che davanti al bambino, nel suo vedere primario, precipitano tutto lo spazio e tutto il tempo. (Potremmo dire: forse qui precipita tutto il possibile della cultura. Qui, dove si fonda la necessità categorica della rappresentazione. E qui il soggetto - come *figura dell'individuazione separata* - si produce, letteralmente, in questo lavoro: nel vedere ciò che si allontana, nel vedere in quanto esso stesso si allontana). Il corpo, fuggendo, sfuggendo al tatto, diventa altrui. Si mostra. *Diventa figura*. In quel vedere una figura, si fonda il vedere, il visibile.

Figura è ciò che non si tocca e si vede soltanto, e la cui vista può ripetersi nella mente e portare il ricordo del corpo. (Il bambino *ha già visto* la figura che vede quando per la prima volta si guarda nello specchio).

5 Quale può essere la prima oscura reazione, nella coscienza del bambino, all'ergersi davanti a lui di quel grande corpo altrui, di quella figura? Forse ci si può figurare che quella reazione consista nel sentire il (proprio) corpo intero, il corpo totale, andare in pezzi e separarsi irrimediabilmente. Nel dipingere, così co-

me nei primissimi segni tracciati dal bambino, è proprio il corpo - la mano - che ripete quella rottura, quella separazione: sforzandosi di dominarla.

6 Nei primi segni che traccia, il bambino chiama il grande corpo altrui che, mutato in figura, si allontana. Nei primi segni che traccia, il bambino aggredisce la propria nostalgia. Il bambino traccia segni *sul mondo*. Ammette e riconosce in quelle figure la stessa primordiale *rappresentazione del mondo*. Vorrebbe abolirla, in quanto necessità: ma vede che non potrà più farlo. E al tempo stesso è proprio quella figura, quella forma separata di rappresentazione, che gli ricorda l'oscura integrità di cui ha nostalgia. Nella figura cerca di vedere ciò da cui essa si è allontanata: il profilo stesso della rottura originaria. È ciò che rappresenta nei suoi segni. *Questo* lega il dipingere, per sempre, al profondo.

7 (Nota. Chi ha detto che la pittura è morta ha dovuto farlo con la sicumera un po' stizzosa con cui certi missionari - forti della loro «vera» religione e della loro tecnologia superiore - spiegavano ai popoli colonizzati che era morta la loro cultura magica).

8 È nello spazio ristretto e profondo che si apre tra la parola corpo e la parola figura: è qui che lavora la pittura. (Come un cuneo: essa è costretta ad allar-



gare quello spazio). La pittura non vuole riprodurre né il corpo né la figura: vuole rappresentare ciò che separa dal corpo la figura.

9 Il tema fondamentale del quadro che si chiama « L'occhio della pittura » è la prima vista del grande corpo, che, diventando altrui, si muta in figura - il vedere primordiale da cui ha origine nel bambino l'atto e il senso del tracciare segni, e da cui voglio dire che ha origine la pittura.

Intorno a questo tema, all'origine del quadro, ci sono anche due frasi, una di Courbet e l'altra di Duchamp.

10 Courbet ha detto: « Ci vedo troppo chiaro, dovrei spaccarmi un occhio ». Fra tutti i sensi che possono avere queste parole - che certo *vogliono* dire qualcosa - ce n'è uno cui ci si può avvicinare chiedendosi: Perché il vedere troppo chiaro è giudicato come qualcosa che non si deve fare, un atto da punire, quasi, e con la perdita di un occhio? Che cosa ha visto, quell'occhio? E perderlo, servirebbe a cancellare quella vista? Che cosa è, insomma, che quell'occhio vorrebbe non avere visto?

(L'occhio che il dio Horus, nel mito egizio, perde in battaglia, è quello che rappresenta la luna, la notte.)

(Nel quadro è l'occhio di Courbet, che sta per essere mangiato.)

11 Duchamp ha detto: « Courbet è un

pittore troppo retinico ». Anche qui c'è la parola « troppo ». Possiamo chiederci: Quando e come, un occhio, vedendo - atto in cui consiste la sua funzione specifica — può fare qualcosa che non dovrebbe fare? E possiamo chiederci anche: Qual è la regola che l'occhio, vedendo, ha infranto? O anche: Quale condizione ideale ha turbato, vedendo ciò che non doveva vedere? (L'ultima opera di Duchamp è costruita dietro una porta chiusa. Si può guardarla solo dal buco della serratura. Dal buco della serratura, chi non dovrebbe guardare guarda, di nascosto, cose che non dovrebbe vedere. Dal buco della serratura della porta di Duchamp si vede, prima di tutto, un corpo nudo di donna, il suo sesso).

(Nel 1912 Duchamp ha dipinto un quadro che si chiama « Le roi et la reine entourés de nus vites ». Quei nudi che attorniano re e regina, in fretta, sono i corpi, spogliati, dei figli attorno a quelli dei genitori?)

12 « L'inesprimibile », ha scritto Wittgenstein, « esiste: si mostra ». Il mostrarsi, non è proprio delle figure? Possiamo forse chiedere: l'inesprimibile è il grande corpo altrui che allontanandosi si è mutato ormai nella figura? Il grande corpo altrui: sull'ombra del quale lavora da sempre il dipingere. (Noi parliamo di quello che vediamo. Ma si può vedere quello di cui si parla?)

13 Un frammento di Eraclito dice: « Il fulmine governa ogni cosa ». La luce del fulmine fa che le cose si mostrino, di colpo. Dentro il buio indistinto fa apparire spazio, figure e ombre. È come se il nome di « ogni cosa » venuta fuori dal buio fosse pronunciato di colpo, (Il nome viene dietro all'apparizione della figura. È un modo per chiamare la figura che si allontana).

Dicendo che il fulmine governa ogni cosa, è come se Eraclito dicesse che il fulmine (la luce: entro cui si vede) è al servizio di ogni cosa?

14 L'occhio si perde (si dice proprio così) in cose troppo lontane e in cose troppo vicine. L'occhio è governato dalla luce e dallo spazio.

Quando si fa l'amore, la figura si sforza di riassorbirsi vertiginosamente nel corpo, e vertiginosamente il corpo si sforza di riassorbirsi in membra: uguale a quello che era all'origine: le membra illimitate, senza figura: toccate, non viste. Ma il loro occhio ha visto. E la figura, *nonostante tutto*, non si cancella. Si mostra, alle loro spalle, e guarda. In questo punto, si produce malinconia, nell'amore: corpo e figura restano separati.

Che cosa vuol dire? Che qualcosa lega la pittura all'amore? E allora, certo: che cosa lega l'amore al profondo? (Emilio Tadini)