

LUCA PIETRO NICOLETTI

La “pillola anti-concettuale” e un romanzo di Emilio Tadini del 1980

È il 20 settembre 1980 quando Giulio Einaudi fa uscire al numero 283 della collana Nuovi Coralli *L'opera*, secondo romanzo scritto da Emilio Tadini,¹ a diciassette anni di distanza da *Le armi, l'amore* edito da Rizzoli, in pieno clima di sperimentazione letteraria intorno alle forme della narrazione, nel 1963.² Nel frattempo, Tadini ha compiuto cinquantatré anni, si è affermato come pittore, presenza fissa nella scuderia dello Studio Marconi di Milano sin dalla sua fondazione nel 1965. Non aveva ovviamente abbandonato la scrittura, collaborando anzi con la stampa periodica come narratore e critico d'arte, oltre che come traduttore. E così, probabilmente, avrebbe proseguito, se non ci fosse stata una sollecitazione dall'esterno. Nel 1978, infatti, Valeria Numerico, allora esordiente giornalista, collaboratrice di *Panorama*, *L'Europeo* e *Vanity Fair*, era stata incaricata di curare per le edizioni Antonio Mazzotta la collana *I Gialli del vertice*: “gli autori di questa collana”, annunciava infatti un occhiello del primo volume, scritto dal giornalista Giuliano Zincone, “non hanno mai scritto dei gialli, ma vivono quotidianamente in un clima di mistero. Il mistero del Potere”. “Una collana senza precedenti!”, si annuncia con non poca enfasi: “Alcuni grossi nomi del giornalismo, dello spettacolo, della politica, della cultura impegnati nella strana avventura di scrivere un giallo...”. Un progetto ambizioso ma di vita breve, interrotto dopo l'uscita di un solo titolo, *Edizione straordinaria* di Zincone nel 1979, ma che aveva risvegliato un certo interesse per il romanzo giallo come forma narrativa capace di raccontare dei mondi poco conosciuti dal grande pubblico ma frequentati assiduamente e professionalmente dagli autori di questi libri: le redazioni dei giornali per Zincone, il sistema dell'arte contemporanea e, ancora, le redazioni dei giornali, per Tadini. Non erano nemmeno i soli, oltretutto, ad aver deciso proprio in quel momento di scrivere un giallo: è il marzo del 1978, infatti, quando Umberto Eco, vicinissimo a Tadini e all'ambiente di Marconi – e in contatto con la Numerico, che lo includerà nel 1993 fra gli intervistati de *Il breviario del fumatore* – comincia a scrivere *Il nome della rosa*.

Tadini raccontava che da tempo gli frullava nella testa l'idea di scrivere qualcosa sul mondo dell'arte, e che fu questa commissione a dargli l'abbrivio per dare forma a un progetto altrimenti frammentario,³ anche se questo avrebbe poi assunto una piega inaspettata rispetto al progetto originario: “Io

stavo scrivendo una cosa, ma non veniva bene. Invece, con questa commissione, sono partito subito. E naturalmente, doveva essere un giallo ambientato nel mondo in cui lavoro”.⁴ E soltanto dopo il naufragio del progetto di Mazzotta, dunque, avrebbe interpellato Einaudi, con cui non aveva pubblicato nulla prima di allora, che lo collocherà in coda a due opere di Walter Benjamin ai numeri 269 (*Sull’hascish*) e 273 (*Immagini di città*) ai racconti e al teatro di Beckett (274); ai *Colloqui con il professor Y* di Céline (276) e a *Io, eccetera* di Susan Sontag (281). Un salto notevole, dunque, per un libro pensato per una collana unitaria per genere e intenzioni, che andava a sottolineare l’aspetto sperimentale del testo piuttosto che l’aderenza alle convenzioni di un genere letterario, e non si può escludere che questo cambio di destinazione editoriale abbia spinto Tadini a pensare una trilogia avente come protagonista un giornalista tanto miope da esser un “Omero (quasi) cieco”,⁵ che assiste al lungo monologo inscenato ne *La lunga notte* (1987) e a una società in rapido cambiamento ne *La tempesta* (1993).

Quando comincia a scrivere *L’opera*, però, Tadini ha in mente di rovesciare i termini del romanzo di Emile Zola da cui ricava il titolo, mettendo in parodia le convenzioni e i rituali del mondo artistico, servendosi degli strumenti del registro comico, a cui aveva dedicato più di una riflessione,⁶ e fu subito chiaro ai primi lettori che quel testo andasse inteso come un “romanzo-pamphlet”⁷ o “una grandiosa messa in scena, un assoluto, teoretico ‘trompe-l’oeil’”⁸ o, osserverà Walter Pedullà, come “la storia del ‘carnevale’ che è stato l’ultimo periodo della vita italiana” dalla politica al giornalismo, al punto che l’euforia di un decennio diventa, per voce del cronista-narratore, “solo un’epoca di buffoni”.⁹

Motore del racconto, infatti, è l’inchiesta svolta dal giornalista semi cieco intorno all’omicidio di un artista polacco, trovato assassinato nel suo studio il giorno stesso in cui avrebbe dovuto inaugurare una sua mostra in una galleria milanese.¹⁰ Un artista enigmatico, che nessuno aveva mai visto (il giornalista stesso ricorda solo un fugace scambio di battute con lui nei giorni precedenti), presentato da un critico incaricato di farne le veci in tutto e per tutto, la cui presenza è cruciale per lo scioglimento della vicenda, che chiarirà quale fosse la vera “opera” a cui allude il titolo. Su questo tronco, poi, una serie di digressioni, incastonate nei cinquantasette brevi o brevissimi capitoli del racconto – frammentato come lo erano i testi di critica di Tadini stesso – con continui cambi di scena, di voce narrante e registro linguistico: dal discorso diretto al narratore esterno, dai colloqui del giornalista alle interviste ai protagonisti del caso, fino a descrizioni d’ambiente – come il rito delle inaugurazioni di mostre del capitolo 9 – e a giudizi sui costumi del mondo dell’arte, o sulla degradazione morale di certo giornalismo nel capitolo 16.

E non era difficile che, nonostante lo scrittore avesse scelto di nominare i

propri personaggi con le sole qualifiche professionali (il giornalista, l'artista, il critico, il gallerista, il direttore), dietro quelle maschere da commedia si potessero riconoscere luoghi e persone vere, sollecitando il "gioco degli indovinelli", come avviene in calce a una recensione di Domenico Porzio, che conosceva bene l'autore avendo ospitato nella sua collana La Scala di Rizzoli *Le armi, l'amore*:¹¹ l'autore si schermisce e non cede alla malizia della domanda, pur riconoscendo che

nel critico, come nel giornalista, o in tutti gli altri che gli ruotano intorno, ci sono tanti pezzetti di personaggi reali. Ognuno un mosaico fantastico, di quello che ho visto, sentito, vissuto, attraversando gli ultimi dieci anni di costume culturale italiano. Ci si possono ritrovare piuttosto tutti i luoghi culturali di una certa Milano di questi anni.¹²

Eppure, molti, come Mario De Micheli, affermeranno che non sarebbe difficile apporre un nome e un cognome sotto più di un personaggio della vicenda; per il critico letterario Giuliano Gramigna, invece, non ci sono dubbi che ci sia da parte dell'autore una "scelta ostentata, con ammicchi e allusioni interlineari a casi e persone della realtà giornalistica e artistica";¹³ altri, invece, riconosceranno nei tre personaggi protagonisti del "meta-romanzo" di Tadini tre "funzioni" e, al contempo, "un preciso riferimento a certe tentazioni comportamentali della critica d'oggi".¹⁴ E ci sarà persino chi, come Carlo Laurenzi corrispondente da Roma del *Corriere della Sera*, dichiarerà senza incertezze che la sede del quotidiano descritta nel romanzo corrisponde a quella di via Solferino, coi suoi scaloni percorsi da statue e sormontate dal monumento al fondatore Torelli Viollier "che artigliava un giornale di marmo come un collo da strozzare e additava imperioso (via!) l'uscita, licenziando in eterno".¹⁵ E così, fra i personaggi che animano il giornale, non si faticava secondo lui a riconoscere un ritratto di Giulia Maria Mozzoni Crespi, e nel profilo dei due direttori del giornale Alfio Russo, direttore fra il 1961 e il 1968, a cui si deve un primo restyling della testata milanese; e il suo successore Giovanni Spadolini, licenziato in tronco nel 1972.¹⁶ Difficile dire quanto le identificazioni siano giuste, dato che quando si spinge in campo artistico Laurenzi si limita ad affermare un po' genericamente che "il professore" critico d'arte "parla un po' come Franca Valeri quando recita, un po' come Gillo Dorfles quando scrive".¹⁷ Viene da chiedersi, anzi, se il brusco avvicendamento dei due direttori alla guida del giornale descritto da Tadini non si riferisca piuttosto al licenziamento di Spadolini e alla successiva nomina di Piero Ottone, dalla direzione ben più spregiudicata di quella del suo predecessore (come nel romanzo), e conclusasi nel 1977, a ridosso del romanzo. D'altra parte, Tadini stava ritraendo in presa diretta la metamorfosi che stava avvenendo nel mondo dell'arte, sia nel linguaggio degli artisti sia nei

meccanismi di promozione e mercato, che alla fine degli anni settanta prelude alle dinamiche del decennio successivo, per cui è ragionevole da parte sua un'allusione a fatti molto recenti, rendendosi conto che quel processo stava arrivando al suo picco proprio mentre ne stava scrivendo, tanto da apparire ad alcuni, come De Micheli, di tono "profetico". Aveva destato stupore, anzi, che a scrivere queste pagine fosse uno degli artisti più presenti alle feste e alle inaugurazioni, ma forse anche per questo l'unico capace, a Milano, di restituire uno spirito del tempo con un piglio da "speleologo dell'idiozia" che ne fa per più di un interprete l'erede della lezione di Carlo Emilio Gadda,¹⁸ capace di dichiarare un "atto di fede nell'assurdità' della scrittura".¹⁹

Soltanto la lingua, sperimentale seppur non impervia come nel romanzo del 1963, apparve ad alcuni troppo legata a una stagione ormai conclusa dello sperimentalismo letterario. "Mai viste tante virgole", osserva sempre Pedullà, "con cui rendere ansimante e altalenante o claudicante un periodo",²⁰ mentre altri osserveranno che il libro ha il ritmo dell'endecasillabo sdrucchiolo, e con "un tono alto, solenne, che produce un effetto di frizione nel contatto con la materia bassa, cioè sordida, del racconto".²¹ Un endecasillabo, insomma, mascherato dentro la prosa che conferisce un tono alto, addirittura di "cantabilità metastasiana", e un tono "basso", provocando un effetto comico,²² non lontano da quanto aveva affermato l'autore stesso, che oltre a riconoscere di essere ricorso talvolta alla metrica per dare "una certa musica alla pagina",²³ individuerà le sue fonti senza incertezze: "Da una parte c'è Wittgenstein, l'ultimo Wittgenstein, quello che dice di studiare il linguaggio nel fluire della vita [...]. Dall'altra c'è Dante, con il suo linguaggio miracoloso, meravigliosamente corpo e cosa, concretissimo".²⁴ Del resto, l'intenzione di fare del giornalismo un tema letterario andava per lui oltre l'impianto giallistico – che invece era alla base del romanzo di Zincone, incentrato sull'omicidio di un direttore di quotidiano – tanto da dichiarare in un'intervista di volerlo approfondire in un successivo romanzo, non realizzato, "sul giornalismo nuovo, computerizzato: una prova ancora di adeguamento alla realtà".²⁵

Pur vestendo i panni del romanziere, comunque, Tadini non ha dismesso quelli del critico, e la critica colpisce soprattutto il mondo artistico, tanto che l'impianto generale del libro si spiega alla luce delle riflessioni vergate dall'artista stesso a introduzione di alcune sue mostre personali tenutesi fra 1976 e 1978, oltre a una serie di grandi quadri "a tesi", che inevitabilmente fanno corto circuito con il racconto intessuto nel romanzo *L'opera*.

Dalle prime pagine, infatti, il bersaglio della satira di Tadini sono gli eccessi delle ricerche concettuali degli anni settanta. La ricerca dell'artista polacco, infatti, è un collage di esperienze diverse, che permettono all'artista-scrittore di enumerare una casistica ampia di declinazioni concettuali, descritte tramite

un cripto-testo di critica d'arte messo in mano al giornalista che, come Alberto Sordi ne *Le vacanze intelligenti* (anch'esso del 1978), nel capitolo 11 visita palmo a palmo la mostra inauguratasi il giorno del delitto. Si comincia con un'opera intitolata *Tautologia*, forse pensando a Luciano Fabro:

Sono vari i livelli di lettura di "Tautologia". Primo: lo spazio della galleria, in questo modo, è simbolicamente contraddetto, sovvertito, alterato. L'opera, cioè, modifica l'ambiente, in senso letterale e senza quasi apparire. In un gioco di parole, di immagini, ciò che contiene diventa il contenuto. Secondo: davanti ai nostri occhi, è proprio una tautologia – paradossalmente – a far sì che qui prenda corpo una differenza: la differenza: il confine impercettibile tra oggetto e segno: quel vuoto, in mezzo, che sta a dividere – ma nel quale oggetto e segno sembrano voler precipitare. Terzo: la parete originaria, nascosta, è inglobata a forza nell'opera. Anzi, né è il cuore stesso. In un gioco elementare raffinato, l'opera, dunque, nomina la cosa che essa occulta nell'atto stesso di ripeterla. Il significato giace letteralmente nascosto dietro il segno che lo significa. E i due piani non si toccano. È, questa, una metafora dell'arte? È, oserei dire, una metafora della stessa pratica linguistica.²⁶

Segue poi *Coppia*, costituita da una serie di tre fotografie che a loro volta ritraevano delle macchine fotografiche. Infine *Repertorio*:

Un segno effimero traccia ed accumula senza posa sulla parete quello che con un'iperbole potremmo definire l'intero magazzino del segno. Forme appaiono e scompaiono, affidandosi alla nostra memoria – alla nostra dimenticanza. E se è vero che non è possibile esser sicuri di aver visto una qualsiasi forma, è altrettanto vero che non si riesce ad escludere di poterle vedere tutte. E l'artista non è più colui che chiude e conclude una forma. È chi, soltanto, indica una possibilità, un campo d'azione. Chi, in sostanza, produce teoria. Ma forse qui la rinuncia non porta al silenzio, ma al suo contrario: alla "forma bianca" della totalità senza determinazioni e nella quale ogni determinazione è racchiusa e sepolta. A questo allude il povero contorcersi di una funicella mutata in segno dal vento – dal ventilatore...²⁷

Il giornalista, che incontra qui per la prima volta in critico, non fa mistero di aver capito poco di quello che aveva visto, e di non averne colto meglio il senso tramite quello che aveva letto. D'altra parte, tre capitoli prima, il "giornalista-Omero" aveva rivolto proprio all'artista la domanda, fra il serio e il faceto, se i tempi non fossero maturi per l'invenzione di una "pillola anti-concettuale".²⁸

Bisogna però fare un passo indietro. Tadini stava avviando in quel periodo un'operazione di riepilogo, culminante nel 1984 in una grande retrospettiva presso lo CSAC di Parma, in occasione della quale ripubblica la maggior parte dei suoi testi di riflessione teorica scritti a partire dal 1960: la prefazione a *Possibilità di relazione* del 1960, o il lungo saggio sull'*Organicità del reale* per "il Verri" del 1963, e molti altri, tornavano alla ribalta come brani importanti

per capire il percorso dell'artista, e a mostrare la continuità di una riflessione estetica che sarebbe passata da *L'opera* per arrivare a una lunga conversazione del 14 settembre 1993 con Carlo Arturo Quintavalle, che ne citerà alcuni brani nel lungo saggio di introduzione alla monografia sull'artista edita dalla Fabbri editori nel 1994.²⁹ Quintavalle fu l'unico, allora, a rendersi conto dell'importanza del romanzo del 1980 per comprendere il profilo intellettuale del Tadini pittore, tanto da dedicargli un intero paragrafo della monografia,³⁰ rendendosi conto che in entrambi i casi l'artista e scrittore stava svolgendo una riflessione a tesi intorno al senso della pittura come esperienza tanto visiva quanto intellettuale, capace di farsi portatrice, con un sofisticato intreccio di citazioni artistiche e letterarie, di contenuti che non fossero soltanto appannaggio delle ricerche concettuali. In pittura, insomma, Tadini non faceva nulla di diverso da quanto faceva in letteratura riprendendo i titoli dei suoi libri da Ariosto, da Zola o da Shakespeare.

Nel 1976, infatti, l'artista aveva tenuto alla galleria Solferino di Milano una mostra intitolata *Il desiderio del pittore*, da intendersi, stando all'autopresentazione in catalogo, come un calco su un passo del XII libro del *Seminario* di Jacques Lacan su "il desiderio dell'analista".³¹ "La pittura", scriveva al paragrafo 5 Tadini "prende la forma del desiderio, dà forma al desiderio".³² Subito dopo, al punto 6, approfittava dell'occasione per una chiosa polemica sul concetto di "arte non retinica", a cui controbatte immediatamente dopo al punto 7:

Tutti i dipinti mostrano la pittura e il desiderio del pittore. Su tutti i dipinti si vede, prima di ogni altra cosa, la pittura e il desiderio del pittore. (Su *tutti i dipinti*, quali che siano; e dovunque siano) – sui muri per strada o su una tela del museo.³³

La pittura, insomma, sarebbe l'opposto di "quella specie di tortuosa ostinazione sulla metafora" cui Tadini fa riferimento al capitolo 26 del romanzo,³⁴ inscenando un colloquio fra il giornalista e il critico, a casa di quest'ultimo, quasi una prova generale del lunghissimo monologo inscenato pochi anni più tardi ne *La lunga notte*. Tadini non stigmatizza il ricorso alla "metafora" in quanto tale, che anzi era uno dei punti di forza di quella figurazione di cui si era fatto difensore, a cavallo fra anni cinquanta e sessanta: in quel caso si trattava di uno strumento immaginativo necessario per la costruzione di un nuovo racconto attraverso la pittura. Il punto critico, qui, stava nel fatto che la "metafora" nella sua accezione verbale aveva soppiantato la necessità di dare forma a un'immagine compiuta, e che la critica non fosse più in grado di comprenderne il linguaggio, lanciandosi in digressioni divagatorie che pertengono sia alla scrittura degli interpreti sia al

lessico degli artisti. Nel colloquio col critico, infatti, Tadini cita altri lavori, di cui uno intitolato appunto *L'opera*, un'installazione esclusivamente sonora, inventando delle cripto-lettere dell'artista polacco al suo critico, che le declama con un'enfasi ancora più grottesca, ancor più quando, in un climax ascendente, si arriva ad *Archeologia*, allusione a un ciclo pittorico di Tadini stesso, ma solo per omonimia di titolo:

Una valigia, una normale valigia, senza altra caratteristica se non la sua normalità (che si mostrava: ecco), piena zeppa di piccoli fogli di velina accartocciati. E su ogni foglio c'era la descrizione precisa di piccoli fatti della vita di ogni giorno, per un anno. Migliaia. Certi, con qualche piccolo disegno molto elementare. Ne aveva fatti anche trenta o quaranta al giorno, mi aveva detto. Un anno, ha vissuto così. E tirare fuori quei foglietti, e spiegarli, e leggerli, guardarli.... Una tale emozione... Archeologia, davvero.³⁵

In questo modo, secondo Tadini, veniva sovvertito il rapporto fra costruzione di un significato ed esperienza estetica dell'oggetto artistico, come aveva dichiarato al punto 11 del testo del 1976: "per opera di chi lo guarda, il dipinto torna a essere rifiuto, recuperato nella mobilità del rapporto fra desiderio e linguaggio, fra desiderio e pittura. È con il corpo che si guarda".³⁶

Sono anni in cui sta realizzando una serie di quadri sul tema de *L'Atelier*: raffigurazioni con tele voltate dalla parte del telaio, a sottolineare la loro concretezza di oggetti per la pittura, che avviavano una riflessione autoreferenziale sui mezzi della pittura stessa, ma sotto forma di grande allegoria. Il culmine, in tal senso, sarebbe stato raggiunto due anni più tardi, con un telero programmatico intitolato *L'occhio della pittura*, oggetto di un nuovo testo, più lungo di quello del 1976, anch'esso diviso in quattordici frammenti, pubblicato sul numero 32 di *Data* nell'estate di quell'anno e riproposto nell'opuscolo che accompagnava l'omonima mostra da Marconi in novembre,³⁷ minuziosamente commentato da Quintavalle nel 1994:³⁸ "un breve ma splendido saggio", scrisse Flaminio Gualdoni recensendo la mostra del 1979, "che è ben presto diventato la bibbia dell'ultima generazione artistica"³⁹ Scandito in tre momenti, il lungo dipinto (260 x 800 cm) si articolava ai lati di un lungo tavolo centrale in scorcio con gli avanzi di un pasto, fra cui un grande occhio, che impressionò molto i commentatori,⁴⁰ adagiato su un piatto: un omaggio a Buñuel, si sarebbe tentati di dire, se non ci fosse sulla sinistra un altro gruppo organizzato intorno a una porta galleggiante che, si capisce dalle parole dell'artista stesso, è un'allusione alla *Porta* di Marcel Duchamp.

Il ragionamento di Tadini partiva qui dall'esperienza cognitiva del neonato e del bambino, e dal suo atto di appropriazione del mondo esterno che avviene nel momento in cui comincia a tracciare dei segni, tenendo le cose a distanza attraverso, scrive al punto 7, una "primordiale rappresentazione del mondo".⁴¹

Subito dopo, però, chiosava questa affermazione con un'allusione al tema della "morte della pittura",⁴² che secondo Quintavalle racchiudeva una velata polemica verso la "morte dell'arte" preconizzata da Giulio Carlo Argan⁴³ ma che poteva forse alludere a una polemica più ampia verso il rifiuto della pittura da parte delle correnti alla moda.

Proprio nel 1978, infatti, usciva per le milanesi edizioni Vanessa un fascicolo sulla pittura di Tadini con prefazione di Quintavalle, che nel suo testo su *Tadini: le "trascrizioni"*⁴⁴ proponeva una lettura "di tipo contenutistico" dell'opera di Tadini che potesse discendere da due tradizioni: quella zdanoviana e quella lukaciana. Tadini, a cui forse era più congeniale una lettura di taglio freudiano, sembra rispondergli a distanza ne *L'opera*: nel capitolo 25, strologando intorno alle origini polacche dell'artista (dettaglio non banale in quegli anni), una volta accantonata l'ipotesi del delitto passionale avanzata al capitolo 22 il giornalista adombra la pista del delitto politico, che subito però cade in farsa quando immagina un agente segreto colto da "un impulso di zdanoviana memoria" che avesse commesso il delitto per eliminare sentori di "arte degenerata",⁴⁵ chiudendo poi con una stoccata sulla Pop Art.⁴⁶

Questo discorso però costituiva un piano inclinato verso il confronto fra due figure polarizzanti nei paragrafi 10 e 11: Gustave Courbet, il cui *Atelier* era tornato al centro dell'attenzione presso i giovani artisti milanesi – sfociando nel 1983 in una mostra di gruppo incentrata su un *d'après* collettivo a Palazzo Dugnani⁴⁷ (introdotta da Tadini stesso); e Marcel Duchamp, a cui si deve la battuta per cui "Courbet è un pittore troppo retinico".⁴⁸

Il punto cruciale del discorso teorico era proprio questo, e lo si deduce dalla conversazione con Quintavalle del 1993, da cui emerge una velata allusione al *Duchamp invisibile* pubblicato da Maurizio Calvesi nel 1975⁴⁹ e, forse, alla Biennale di Venezia del 1986:

nell'arte di oggi Duchamp porta un momento di divaricazione fondamentale: si esce dalla pittura per fare altro. Io non ammetto che questa divaricazione venga ritenuta il punto per cui questa pittura venga superata da altro, non è vero che c'è divaricazione e si comincia un altro tipo di pratica critica che è quella postduchampiana che adesso sta trionfando. È cominciata coi concettuali e l'arte povera e adesso domina nei musei e tutti i giovani fanno presentazioni di oggetti, assemblaggi, che non sono pittura, hanno piuttosto a che fare con la messa in scena, con lo spettacolo. È il manierismo che oggi sta trionfando, oggi è il grande momento del duchampismo che si regge sul feticismo più sfrenato [...] Dada è il punto di arrivo di tutta una cultura della goliardia, che ha attraversato da sempre la cultura occidentale come cultura dell'ironia, del dissenso, bestemmia, allegria, messa in ridere. Invece è stato ridotto tutto Duchamp al funebre, all'alchemico, e vedi opere in giro che sono solo pretesto per discorsi pseudocritici.⁵⁰

Lo scioglimento dell'intreccio narrativo de *L'opera verte* proprio intorno a questo punto: era stato il critico a inventarsi di sana pianta un fantomatico artista, a costruirne una poetica e a fabbricarne le opere; finché un giorno non gli si presentò, come in un copione pirandelliano, un uomo in carne ed ossa con la pretesa di essere l'artista che fino a quel momento il critico aveva rappresentato, e che dopo una fugace apparizione viene rinvenuto cadavere nel capitolo 12, martoriato e sfigurato, nel mezzo di uno studio di pittura e circondato da tele dipinte che l'assassino aveva fatto a pezzi insieme a tutti gli strumenti di lavoro. Era proprio questa la "colpa" del fantomatico artista, una volta incarnato: non solo aver dato consistenza a un personaggio immaginario, ma aver preteso una propria autonomia dal suo creatore ed essersi messo addirittura a dipingere. "Ma quadri, proprio: tele dipinte!"⁵¹ aveva raccontato il giornalista, a cui quel dettaglio suona subito strano, continuando a rimuginarci ancora in altri momenti, nei capitoli 18 e 19. Per il critico era stato un affronto inaccettabile nei confronti dell'"opera" che lui stesso aveva creato, ragion per cui l'artista guastafeste non gli avrebbe lasciato altra strada che compiere un efferato omicidio. Sarà il critico stesso a confessarlo al giornalista, con un ultimo colpo di teatro all'altezza del registro comico del romanzo: un lungo monologo, che occupa i capitoli da 48 a 54, e che solo alla fine si scoprirà essere un nastro registrato. Proprio qui, tramite le parole dell'assassino, Tadini ricapitola temi e idee già espressi in sede critica, da un'immane allusione a Duchamp⁵² al rapporto tra immagine e parola, fino a considerazioni sugli stessi modi di scrittura sull'arte: "credo proprio", confessa il critico del romanzo,

che le approssimazioni della mia scrittura, certe sue improntitudini, abbiano una origine professionale. Sì, credo che derivino dalla mia consuetudine con la critica d'arte. Le sembra buffo? Ci pensi. Pensi a quel bricolage di cui si fanno tante presentazioni alle mostre, sui cataloghi. Ne ho fatte tante, nella mia vita.⁵³

Il critico, di digressione in digressione, arriva a confessare la fatuità del proprio ruolo, e soprattutto ammette che spesso di certe opere non ci sarebbe nulla da dire, salvo rivendicare un ruolo creativo per la scrittura, che nel giro di poche battute lo porta a riconoscere il suo come un compito progettuale. "La scrittura ideale – la sola vera scrittura –" prosegue

non sarebbe forse quella capace di spostarsi di continuo e con deliberata futilità dal dominio di ciò che intendiamo quando usiamo la parola critica – o la parola scienza – alla dimensione che chiamiamo estetica? Sì: creativa! A meno che non si pensi l'arte come un gran rimpianto, come un interminato piagnisteo...⁵⁴

L'opera d'arte materiale, dunque, non è più necessaria, o meglio la parola rende pleonastico il manufatto: "Un critico che non scrive di arte, che vuole usare la sua scrittura in senso totalmente creativo".⁵⁵

È evidente che Tadini non può identificarsi con quel modello critico,⁵⁶ e nel costruire il suo personaggio mescola elementi presi a prestito da più protagonisti della scena italiana del momento. I recensori non li menzionano, ma è difficile credere che nessuno avesse riconosciuto delle persone precise dietro il profilo di questo critico manipolatore, che pretende di sostituirsi all'artista. Anzi, forse proprio per questo, osservò Quintavalle nella monografia del 1994, il libro era passato come inosservato e mai preso in esame dagli specialisti:⁵⁷ Tadini prendeva di mira il cuore della mondanità artistica, e registrava in tempo reale l'emergere di nuovi movimenti e fenomeni che andavano a confermare quanto il suo romanzo aveva preconizzato, e che forse hanno contribuito a modificare nelle battute finali la fisionomia del libro stesso. Se in un primo tempo, come sostiene per esempio Quintavalle, il romanzo poteva apparire come una presa di posizione contro l'Arte Povera e Germano Celant suo promotore⁵⁸ – e nel progetto di una galleria sommersa di letame⁵⁹ si poteva leggere una parodia della famosa mostra di Jannis Kounellis alla galleria l'Attico di Roma⁶⁰ (o di quella di Eliseo Mattiacci negli stessi spazi?) – ai primi lettori del romanzo non poteva sfuggire che giusto pochi mesi prima, nell'autunno 1979, Achille Bonito Oliva aveva pubblicato su *Flash Art* il famoso articolo fondativo della Transavanguardia e che il critico del romanzo somigliava proprio a lui. Non erano passati molti anni, in fondo, dalle mostre in cui Bonito Oliva aveva chiamato a raccolta gli artisti di *Amore mio* o di *Contemporanea*, e non molti anni dopo avrebbe portato di nuovo l'attenzione per queste esperienze in *Dialoghi d'artista*. I quadri descritti sul luogo del delitto, in fondo, potevano alludere a qualcosa del neo-espressionismo montante proprio a cavallo fra 1979 e 1980: "A riaccostare i lembi, colori piuttosto forti, con del nero, e parti di tela scoperta, e figure, per quanto si poteva vedere in quel disastro, persino figure dipinte – o disegnate? Cose...".⁶¹ Poco importa se ne sono rimasti solo dei lacerti: nulla vieterebbe – riflette il giornalista fra il serio e il faceto rivedendo quei lacerti nel deposito di corpi del reato del capitolo 19, mescolando Burri e Pinot Gallizio – di farne un'asta con questo slogan: "Gruppo di quadri con lacerazioni. Ma potete ritagliarci qualche particolare decente. Chi offre?".⁶²

Del resto, giusto pochi anni dopo l'uscita del romanzo, non mancherà a Tadini occasione di dire la sua proprio su Bonito Oliva, riprendendo temi presentati in *L'opera*. Lo intervista infatti il 19 giugno 1984 una giovane artista milanese, Paola Fonticoli, che sta elaborando la propria tesi di diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera, discussa con Giovanni Maria Accame nell'anno accademico 1983-1984 e pubblicata da Prearo nel 1985.⁶³ Seguendo un metodo già

collaudato dalla critica militante, Paola Fonticoli cuce in una trattazione unitaria frammenti da conversazioni avute con vari critici, da Filiberto Menna a Laura Cherubini, o Giulio Carlo Argan, intervistato appena cinque giorni prima di Tadini, il 14 giugno. Lunghi passi trascritti da quella conversazione, in particolare, vengono presentati in due punti del libro. Nel primo, più breve, Tadini svolge una riflessione su Achille Bonito Oliva e, insieme, sulle funzioni del critico d'arte:

È da sempre, in realtà, che quella critica che si è illusa di essere obbiettiva, scientifica, constattoria, è al di fuori di un rapporto reale con l'arte. Infatti se l'opera non produce, in colui che guarda, una sorta di impulso creativo, vuol dire che sotto un certo aspetto ha fallito, ha creato con il suo contesto un rapporto falso. Achille Bonito Oliva, che ha teorizzato la critica come atto creativo, ha il merito di aver posto l'accento su ciò che da sempre ha rappresentato un alto livello di rapporto critico. Il critico, infatti, deve riuscire a creare con l'arte quella specie di alone creativo che l'oggetto artistico deve per forza suscitare; credo infatti che ogni opera d'arte, crei una situazione che dà origine ad un'altra operazione creativa. C'è un testo molto bello di Leopardi in cui diceva che il segno per riconoscersi poeta è quando, leggendo una poesia, il piacere suscitato è tale da fare immediatamente desiderare di scriverne una uguale, identica, sottolineando con ciò quella capacità dell'arte di suscitare creatività. Dunque quello che giustamente ha teorizzato Bonito Oliva mi sembra comunque appartenere ad altri scritti di critici veri, che non erano soltanto filologi puri e neanche dei piccoli cantori del tono del quadro. Achille Bonito Oliva, infatti, non ha mai esercitato questa creatività "mimando" il contenuto dell'opera, ha sempre cercato semmai di produrre, in un linguaggio completamente diverso, qualcosa che concorresse ad un contesto creativo.⁶⁴

Il "critico" rappresentato ne *L'opera* entra ed esce da questo profilo: ha portato agli eccessi l'aspetto "creativo" del proprio lavoro, fino a sostituirsi al critico vero e proprio. Il merito di Achille Bonito Oliva, in fondo, non sarebbe di carattere teorico, né di visione, ma di organizzazione.⁶⁵ Tadini lo dice esplicitamente in un altro lungo brano trascritto da Paola Fonticoli, in cui l'artista tira le fila di quanto accaduto fino al 1985. Verosimilmente, quando uscì l'articolo di *Flash Art* nell'autunno del 1979, l'artista aveva già finito di scrivere il suo romanzo, e non dev'essere stato quello l'evento scatenante, seppur richiamato in causa come deterrente da Quintavalle. Ma tutto sommato, all'economia del romanzo e alla tesi che Tadini voleva sostenere questa concomitanza non serviva, perché quella transizione dalle ricerche concettuali al ritorno alla pittura era già in atto:

Quello che trovo interessante da puntualizzare è il fatto che Bonito Oliva ha capito che nella situazione attuale l'arte non poteva più affidarsi soltanto a certi strumenti che erano un po' ridotti; doveva diventare qualcosa di più agile, con più ampie possibilità. Tutto questo coincide con la fine dell'esperienza concettuale: esperienza per cui il momento della galleria molto ristretta e

qualificata era fondamentale. Senza questo genere di contesto molte opere concettuali non esisterebbero, infatti sono come animali che vivono soltanto in un ambiente particolarmente definito senza il quale muoiono necessariamente. Questo contesto ristretto dava loro ragione e possibilità di sussistenza. La vera intuizione di Bonito Oliva sta nell'aver colto l'esaurimento di questa esperienza e nella contemporanea intuizione critica che appoggiava un certo tipo di arte nuova, molto dipinta, molto scolpita in cui tornavano proprio gli schemi, gli stilemi dell'arte, quale era in realtà prima della cauterizzazione operata dall'arte concettuale, che aveva ridotto tutto alla pura intuizione dell'artista. In sostanza Bonito Oliva ha capito che il tessuto attraverso cui l'arte si manifestava era diventato insufficiente ed era legato ad una situazione sociale che non corrispondeva più a quella attuale. È un personaggio che vive con grande tempismo e attualità, senza fossilizzarsi sulle posizioni raggiunte. Credo infatti che sia abbastanza imprevedibile e creativo per capire anche le nuove esigenze che verranno.⁶⁶

Su queste idee Tadini stava riflettendo già da tempo, prima ancora che gli venisse l'idea di farne materia di un romanzo. Nel 1977, infatti, rispondendo a una domanda della rubrica *Critica e autocritica* tenuta da Miklos N. Varga su *Gala*⁶⁷ sul ruolo della critica, Tadini aveva condensato tutte le idee che sarebbero confluite in *L'opera*, e che ancora ha senso rileggere:

Mi sembra del tutto inutile – anzi, francamente dannosa – quella critica che si propone non di analizzare un'opera ma di “rivelarne il senso”, di puntare con monotona irruenza al suo “significato” – il che equivale a distruggere il corpo dell'opera e l'anima, a descriverne “l'essenza” basandosi sul poco fumo e sull'odore di bruciato che resta. Una critica di questo genere ama che il suo oggetto si riduca al limite del niente proprio per essere più “libera” di costruire fantasiosi sistemi di significati nel proprio testo. Il critico diventa così un tecnico della ideologia. Si potrebbe dire che alleva le opere per divorarsele, per introiettarne i poteri: e porsi così, alla fine dell'operazione, come unico autentico soggetto creativo. In pratica il critico si pone come custode e dispensatore del significato. La forma, l'articolazione linguistica dell'opera è ridotta a una confezione da buttar via, a una occasione. La pratica non conta, conta l'idea che se ne può spremere fuori.

- ¹ Emilio Tadini, *L'opera* (Torino: Einaudi, 1980).
- ² Sui romanzi di Emilio Tadini: Giacomo Raccis, *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini* (Macerata: Quodlibet, 2017).
- ³ Cfr. Nico Orenco, "Assassinio sulla tela: il pittore Tadini sceglie i colori più cupi", *Tuttolibri*, 18 ottobre 1980; Felice Piemontese, "Un giallo di classe. 'L'Opera' di Emilio Tadini, pittore e critico, è uno dei libri più riusciti dell'anno", *Paese Sera*, 21 novembre 1980.
- ⁴ Silvia Giacomoni, "È il critico l'assassino", *Giornale della Lombardia*, novembre 1980.
- ⁵ Tadini, *L'opera*, 10.
- ⁶ Tadini aveva scritto una nota sul comico nel testo di presentazione del ciclo *Angelus Novus*, allo Studio Marconi nel 1979, ripubblicato in *Tadini. L'occhio della pittura 1960-1985*, a cura di Vittorio Fagone (Milano: Fondazione Marconi, Accademia di Belle Arti di Brera, Fondazione Mudima 2007), cat. (Ginevra, Milano: Skira, Fondazione Marconi, 2007), 222. È il preludio al lungo testo su questo tema del 1985, in apertura di una mostra di opere recenti alla Galleria Giulia di Roma (Ivi, 261-267). Sul tema si veda anche: Emilio Tadini, "Frammenti di allegria", in Enzo Spaltro et al., *Invito all'allegria*, (Roma: Salerno editore, 1983), 111-126.
- ⁷ Mario De Micheli, "Un romanzo sulle arti figurative. L'amore-odio che uccide il pittore", *l'Unità*, 9 aprile 1981.
- ⁸ Giuliano Gramigna, "Se prima della mostra un pittore...", *Corriere della Sera*, 19 ottobre 1983.
- ⁹ Walter Pedullà, "Un romanzo nuovo come fosse di vent'anni fa. Ma li porta bene", *L'Avanti!*, 16 novembre 1980.
- ¹⁰ Tadini fa capire che la vicenda è calata nella Milano degli anni settanta disseminando alcuni indizi al capitolo 10 e al capitolo 41. Quest'ultimo, in particolare, si apre con una descrizione dei cantieri della metropolitana, gli stessi protagonisti del romanzo di Giovanni Testori, *La cattedrale* (Milano: Rizzoli, 1974).
- ¹¹ Domenico Porzio, "Libri. L'opera di Emilio Tadini", *Panorama*, novembre 1980.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Gramigna ritiene tutto sommato non necessaria all'economia del romanzo la rete di allusioni e riferimenti a cose e persone reali, e non si tratterebbe di altro che "di strumenti, di 'articolazioni', magari di protesi, in vista di un certo lavoro fondamentale da svolgere". [Gramigna, "Se prima della mostra un pittore..."].
- ¹⁴ Piemontese, "Un giallo di classe".
- ¹⁵ Carlo Laurenzi, "Se il pittore scrive in giallo", *Il Giornale*, 2 novembre 1980.
- ¹⁶ Cfr. Pierluigi Allotti, Raffaele Liucci, *Il "Corriere della Sera". Biografia di un quotidiano* (Bologna: il Mulino, 2021), 285-350.
- ¹⁷ Laurenzi, "Se il pittore".
- ¹⁸ Giorgio Zampa, "Ci vediamo in galleria", *l'Espresso*, 26 ottobre 1980.
- ¹⁹ Gramigna, "Se prima della mostra un pittore...".
- ²⁰ Pedullà, "Un romanzo nuovo [...]". Tadini sembra rispondere preventivamente a queste accuse in un inciso del capitolo 25: "Frase troppo lunghe. Lo diceva anche Time: in Italia si scrivono frasi troppo lunghe. Al centro dell'impero parlano, e scrivono, corto. Pragmatici. Monosillabi, alle masse. Svelte, intendono. E immagini, colore. Colore! Ah, il colore! Nero, non è il teorico? Già (corre voce!), non è con nero e grigio che dipinge, la filosofia, verso il tramonto? ...Colore, dunque! E luce! Da trapassare dieci fette di salame! Dunque". [Tadini, *L'opera*, 50].
- ²¹ Vico Faggi, "Tra giallo e poesia. La satira di Tadini", *Giornale di Brescia*, 19 novembre 1980.
- ²² Ibid.
- ²³ Porzio, "Intervista", in ID., *Libri*.
- ²⁴ Claudio Altarocca, "Soffocati dal cellophane

dell'utopia", *il Giorno*, 29 ottobre 1980.

²⁵ Giulia Massari, "Fra penna e pennello con molta ironia", *Giornale di Brescia*, 9 ottobre 1981. Tadini sarebbe tornato sul tema della scrittura computerizzata dieci anni più tardi, rispondendo a un'intervista di Ezio Galli, che gli chiedeva se le nuove pratiche artistiche, ibridate con la tecnologia, avrebbero tolto terreno alle tecniche tradizionali: "Si tratta di pratiche espressive profondamente differenti: tuttavia, come il cinema non toglie spazio alla poesia e la pittura alla letteratura, così la qualità visiva prodotta a mano non è necessariamente superiore né inferiore a quella prodotta a macchina. Non sono la stessa cosa. Dipingere con il computer non è dipingere con il pennello, con i colori e con la tela: il colore del graphic-computer è un'altra materia, nel computer il colore è attraversato dalla luce, è un colore trasparente... D'altra parte io non credo ad un possibile predominio delle nuove tecnologie su quelle convenzionali – si deve ammettere, invece, che una determinata tecnologia può influenzare la creatività dell'artista che è comunque una dote preesistente in lui: ogni tecnologia come la penna d'oca, l'inchiostro, la macchina da scrivere ed ora il computer, è riuscita e riesce a influenzare e condizionare la creatività dell'autore e non vedo come si possa negare questo rapporto. In questo senso, con un esempio molto elementare, le posso dire che io stesso, adoperando il computer per scrivere, mi rendo conto di poter agire sul testo come in nessuna altra forma di scrittura precedente, poiché il testo diventa malleabile in modo inconsueto, la correzione facilissima, dopo la quale il testo torna impaginato perfettamente, lasciando l'impressione di avere sottomano una materia plastica, malleabile: si tratta di facilitazioni di cui risento positivamente nella mia attività inventiva. Bisogna dire cioè che la macchina, in generale, può intervenire a condizionare

in qualche modo la creatività di chi produce un'opera d'arte, e che nel cinema, ad esempio, ha persino reso possibile un tipo di creatività che prima non esisteva: non solo è intervenuta nell'arricchire la creatività, ma ne ha addirittura prodotto una nuova e, in questo ordine di idee, penso ad un Einstein, ad un Pabst, ad un Lubitsch. È difficile immaginare che cosa avrebbero fatto grandi registi come Rossellini, come Fellini, senza il cinema: magari sarebbero diventati grandi scrittori, magari no. Magari la loro creatività non sarebbe nemmeno stata possibile". [Ezio Galli, "Verso una società post-materialista?", *Corriere del Ticino*, 20 luglio 1992].

²⁶ Tadini, *L'opera*, 18.

²⁷ Ivi, 19.

²⁸ Ivi, 12.

²⁹ Carlo Arturo Quintavalle, *Emilio Tadini* (Milano: Fabbri editori, 1994).

³⁰ Ivi, LXX-LXXVII.

³¹ *Tadini. L'occhio della pittura*, 175-177.

³² Ivi, 176.

³³ Ibid.

³⁴ Tadini, *L'opera*, 60-61.

³⁵ Ivi, 55-56.

³⁶ *Tadini. L'occhio della pittura*, 176.

³⁷ Ivi, 215-218.

³⁸ Quintavalle, *Emilio Tadini*, LXII-LXVI.

³⁹ Flaminio Gualdoni, "Il pennello dell'ombra", *il Giorno*, 21 settembre 1979.

⁴⁰ Si veda in particolare il commento, sempre su DATA di Tommaso Trini, "Se la pittura vede", in Fagone, *Tadini. L'occhio della pittura*, 218-221. Originariamente pubblicato in "Note sullo spettatore", *DATA*, settembre 1971, 16-17.

⁴¹ Ivi, 215.

⁴² "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)". [Ibid.].

- ⁴³ Quintavalle, *Emilio Tadini*, LVI.
- ⁴⁴ Tadini, *L'occhio della pittura*, 221-224.
- ⁴⁵ Tadini, *L'opera*, 49.
- ⁴⁶ “Sono curiose le analogie, di cui hanno parlato autorevoli critici, tra arte ufficiale sovietica e pop art americana”. [Ivi, 50].
- ⁴⁷ *Atelier. Di Gennaro, Galbusera, Jannelli, Miano, Pellegrini, Pizzi, Ruggiero, Zanini* (Milano: Palazzo Dugnani, 1983). Su questo tema si veda Luca Pietro Nicoletti, “Renato Galbusera. Storia di pittura”, in *Renato Galbusera. Memoria del tempo presente*, a cura di Lara Treppiede (Gemonio: Museo Civico Floriano Bodini, 2020), cat. a cura di Sara Bodini e Luca Pietro Nicoletti (Milano-Udine: Mimesis, 2021), 63-90.
- ⁴⁸ A questa battuta alludeva anche il punto 6 di Emilio Tadini, “Il desiderio del pittore”, *Studio Marconi*, giugno 1976, 23-24.
- ⁴⁹ Maurizio Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo* (Roma: Officina Edizioni, 1975).
- ⁵⁰ In Quintavalle, *Emilio Tadini*, LXXXV-LXXXVI.
- ⁵¹ Tadini, *L'opera*, 22.
- ⁵² “il francese a New York, che faceva ballare le mani sulla scacchiera e sembrava che non facesse altro che recitare un'agonia da stoico”. [Ivi, 141].
- ⁵³ Ivi, 125. Osserva a tal proposito Mario De Micheli: “La conclusione del romanzo di Tadini è dominata dalla delirante lucidità teorica del sommo Critico che giustifica il suo gesto ed enuncia i principi della sua concezione estetica. Chi ha pratica della critica d'arte, che spesso accompagna, o precede, gli innumerevoli episodi delle arti d'oggi, s'accorge subito con quale perizia Tadini manipola la sua prosa, formulando brillantemente idee, definizioni e argomenti di autentica credibilità nel loro genere. È particolarmente in questa prova di bravura che gli umori satirici di Tadini raggiungono la maggiore acutezza”. [De Micheli, “Un romanzo sulle arti figurative”].
- ⁵⁴ Tadini, *L'opera*, 126.
- ⁵⁵ Ivi, 137.
- ⁵⁶ “Nella critica [...] trovo molte volte l'incapacità di collegare il discorso specifico al discorso culturale generale, e quando il discorso della critica corre dietro alle mode ecco l'abuso di certe citazioni e dopo due mesi non si parla più di quello di cui si parlava prima. C'è poi l'incapacità di collegare un quadro dentro una certa storia di quadri, e non c'è la capacità di disporre di quello sguardo lungo sul quadro che ti permette di valutarne la superficie, una orografia drammatica che non si coglie. Incapacità dunque di legare un dipinto all'altro, incapacità di collegare ciò che avviene fuori il mondo ristretto dell'arte, quello che oggi si chiama il sistema dell'arte, mentre mai ai tempi di Michelangelo o di Cézanne si parlava di sistema dell'arte. E poi l'incapacità di uno sguardo lungo, per cui si perde l'ovvio, quello che si mostra naturalmente. Insomma, è il discorso sulla lettera smarrita, la lettera, il letterale, ecco quello che si smarrisce, che possiede una maestà, una carica di significati straordinaria. Nella lettura, nella interpretazione del sogno è la manifestazione superficiale della figura: non una allusione, un ammiccamento, è il mostrarsi dell'ovvio figurato che ci indirizza dalla parte del senso”. [Quintavalle, *Emilio Tadini*, LV].
- ⁵⁷ Ivi, LXX.
- ⁵⁸ Ibid.
- ⁵⁹ Tadini, *L'opera*, 61.
- ⁶⁰ Quintavalle, *Emilio Tadini*, LXXV.
- ⁶¹ Tadini, *L'opera*, 22.
- ⁶² Ivi, 35.
- ⁶³ Paola Fonticoli, *Achille Bonito Oliva. La critica d'arte come arte della critica* (Milano: Nuova Prearo, 1985).
- ⁶⁴ Ivi, 21.
- ⁶⁵ “In Achille Bonito Oliva ci sono due aspetti che concorrono: uno è quello che riguarda la sua attività specifica di teorico, intellettuale che lavora sull'arte e l'altro è quello di promotore operativo, che cura la

diffusione e la circolazione delle opere d'arte. Il secondo è forse l'aspetto più caratteristico e nuovo: una sorta di capacità manageriale per dirla in breve, che è forse la maggiore causa dell'irritazione di tanti critici che hanno poi cercato disperatamente di fare la stessa cosa. C'è anche un rischio nell'affrontare una posizione di questo genere, perché comporta un rapporto con le opere d'arte che non è più possibile avere nel chiuso dello studio, una diretta responsabilità pratica nell'organizzazione di mostre". [Ivi, 29].

⁶⁶ Ivi, 30.

⁶⁷ Miklos N. Varga, "Critica e autocritica: Bossaglia, Crispolti, Tadini", *Gala*, giugno 1977, 39-44.