
Le maschere di E.T. (Emilio Tadini)

ALBERTO VIDISSONI

Inquietante e a tratti perturbante. Nel gennaio 1982 Emilio Tadini presentò una serie di poco meno di quaranta scatti fotografici di opere d'arte africana, realizzati da Mario Carrieri ed esposti al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Complice la scelta del bianco e nero, quelle immagini risultarono ancora più intense. Le riproduzioni a catalogo non restituivano i toni argentati delle tavole della monografia Rizzoli di Michel Leiris e Jacqueline Delange, ma le sculture parevano presentarsi nella netta frontalità come terribili apparizioni, anche grazie ai bruschi avvicinamenti dell'obiettivo sui dettagli. Tra coni luminosi e zone d'ombra sullo sfondo, con una attenta regia Carrieri vi fece cadere una luce forte che proveniva dall'alto oppure violentemente dal basso, accentuando i volumi delle figure e mettendone in rilievo la stereometria organica. Allo stesso tempo dava risalto ai valori tattili della materia, liscia e riflettente per l'applicazione di patine, o scabra a mostrare le fibre del legno scolpito. Ai modelli di un linguaggio che adoperava la fotografia quale strumento per una interpretazione espressiva del soggetto si adeguarono le note di commento di Tadini: a colpire, egli dichiarò, era l'idea di lontananza e la sensazione di atemporalità che sembrava promanare dagli oggetti. In entrambi i casi venne prediletta una lettura ben invalsa nell'approccio del metodo, che prediligeva aspetti formali rispetto ai valori storici ed etnografici delle opere a discapito di un atteggiamento oggettivo nei confronti del documento.¹

Eppure, a data 1982, il critico d'arte, pittore e scrittore milanese non era certo estraneo a una riflessione sulle maschere africane. L'occa-

sione puntiforme di un breve testo di presentazione rappresentò per lui solo un tassello di una più ampia riflessione sulle culture extraeuropee condotta sul lungo periodo nell'arco di due decenni. Tadini non coltivò un solido e compulsivo interesse collezionistico, che nel caso ben noto di Alessandro Passaré, per esempio, univa allo studio sul campo delle popolazioni locali la sistematica redazione di schede manoscritte per ciascuno degli oggetti posseduti.² D'altra parte non ebbe l'attitudine a muoversi in modo frenetico per il mondo fatta propria da Arnaldo Pomodoro, uno tra gli artisti di Giorgio Marconi alla cui galleria egli era molto vicino: suggestionato dalle architetture yemenite nel dar forma ad alcune opere, in un fitto periplo di viaggi lo scultore scattò centinaia di fotografie che testimoniano come il suo occhio guardasse ai paesaggi che non gli erano familiari pensandoli simili a grandi strutture ambientali.³ Con una sorvegliata consapevolezza, Tadini, invece, tenne insieme la riflessione sui linguaggi dell'avanguardia artistica sia da osservatore esterno, sia dall'interno in prima persona, intrecciando le letture del pensiero filosofico attraverso la psicanalisi e la fenomenologia.

A considerare la biblioteca dell'artista,⁴ si ha prova di quanto avesse prediletto una via di accesso prevalentemente libresco nell'avvicinarsi alle forme dell'alterità. Egli possedeva alcuni grandi classici sul tema, dal saggio di Ladislav Segy *African sculpture* pubblicato nel 1957, al libro di Frank Willet *African art* del 1971. Non gli mancavano poi *La preistoria e i primitivi attuali*, dato alle stampe da Sansoni nel 1967, e i poderosi volumi sull'Oceania e sull'*Africa nera* usciti per Rizzoli tra 1966 e 1967 nella collana "Mondo della figura" diretta da André Malraux e Georges Salles. Squadernando la bibliografia che aveva a disposizione, Tadini selezionò un certo numero di maschere africane di cui teneva traccia fotografando le riproduzioni di suo interesse, quasi degli appunti di possibili riferimenti visivi. Sono circa quaranta quelle che compaiono, insieme ad alcune teste, sculture e pitture rupestri extraeuropee, in altrettante immagini prodotte dall'artista montate su singoli cartoncini sciolti di piccolo formato.⁵

Quattro dovettero però sembrargli più evocative, una Baulé della Costa d'Avorio [fig. 1], una Fang del Gabon [fig. 2], una Dan realizzata tra Liberia e Costa d'Avorio [fig. 3] e una Chamba nigeriana o camerunense [fig. 4]. Dopo averne quindi sempre fotografato le illustrazioni, Tadini le proiettava sulla superficie dei quadri ripassando i contorni a disegno, nell'esatta fedeltà al documento di partenza. Le maschere compaiono tra i soggetti di almeno una quarantina di tele, assortite all'interno di diversi cicli pittorici a partire da un momento non successivo al 1968 ed entro il 1974. Che, tra tutte, la Fang ricorra il maggior numero di volte nei dipinti con la metà delle occorrenze totali lo provano anche i piatti pasticciati di colore del libriccino di Franco Monti sulle *Maschere africane* uscito nel 1966 per Fabbri. Ancor oggi conservato dagli eredi dell'artista, il volumetto è la fonte della tavola della maschera di cui Tadini si servì.

Ma è una Baulé, ripresa da un'angolazione laterale che ne evidenzia il profilo, a essere tra le prime opere d'arte non occidentale citate con

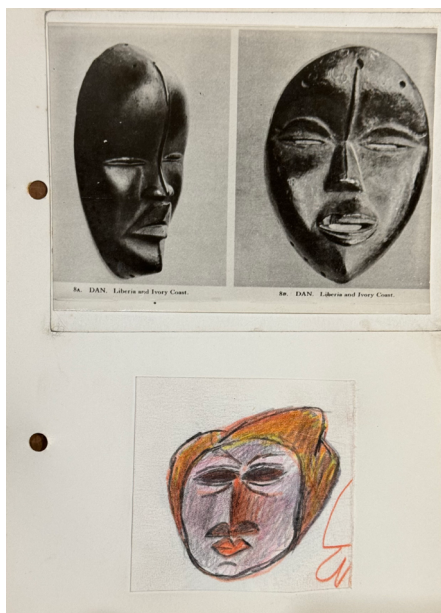
Le maschere di E.T. (Emilio Tadini)



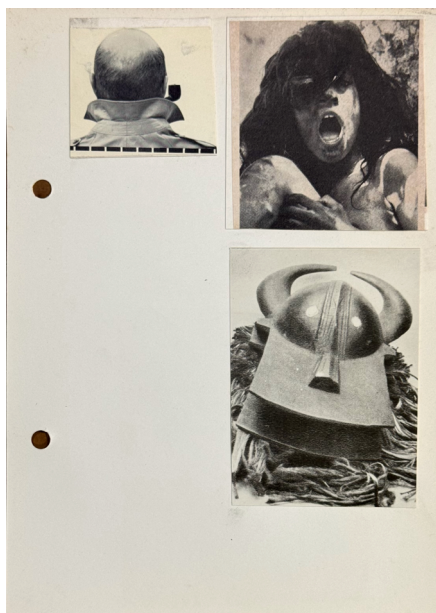
1. Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 21r, 1974. Dall'alto a sinistra, fotografie di due maschere Baulé, una testa Ife e una maschera Fang. Courtesy Archivio Emilio Tadini.



2. Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 6r, 1974. Fotografia di una maschera Fang. Courtesy Archivio Emilio Tadini.



3. Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 7r, 1974. Fotografia di due maschere Dan. Courtesy Archivio Emilio Tadini.



4. Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 16r, 1974. In basso a destra, fotografia di una maschera Chamba. In alto, a destra, fotogramma del film *Il ragazzo selvaggio*. Courtesy Archivio Emilio Tadini.

precisione letterale dal pittore in uno dei lavori datato al 1968 di grande formato della serie *L'uomo dell'organizzazione*. Quasi caduta fuori da uno scatolone di cartone che si è ribaltato, la maschera pare porsi come la controparte del personaggio maschile azzimato e acefalo titolare del quadro. Agente d'affari, dirigente o politico che fosse, con la cravatta e il fazzoletto nel taschino della giacca, egli è ridotto a un manichino. «Era il tentativo di rappresentare certe figure che disponevano del mondo senza disporre di sé stessi» avrebbe confessato Tadini a Carlo Arturo Quintavalle nel 1994,⁶ sviluppando una riflessione personale che aveva abbozzato molto tempo prima quando accennò ai «quadri dove i senza testa inalberano una maschera (I senza testa: testa = genitale: i castrati: senza seme, senza personalità, senza capo)».⁷ Così allora sulla stessa tela si poteva unire le fila del discorso e richiamarsi a Carlo Carrà che attraversò una stagione primitivista di cui Ezio Bassani rese conto sulle pagine di *Critica d'arte*.⁸ Bene allora sembrava starci il marinaio e la palla colorata a spicchi in rosso, giallo, bianco e verde ritagliati da *Madre e figlio*. Ma non bastava. Tadini vi aggiunse una scultura di Gianfranco Pardi della serie *Giardini pensili* che però aveva falsato virandola in rosso, un bollilatte e un barattolo.⁹ Il tutto sotto quattro lettere sparpagliate che compongono una volta unite la parola “film”.

L'intera composizione de *L'uomo dell'organizzazione* fu realizzata mettendo insieme ciascuna delle sue singole parti, studiate in precedenza come unità autonome e reciprocamente estranee fino ad allora.¹⁰ Per mezzo della fotografia ogni elemento dell'immagine venne indagato dal pittore che chiedeva ai propri modelli, tra cui il cognato Alberto Perazzoli, di assumere atteggiamenti di volta in volta differenti e di inscenare nuovi gesti. Oppure quando aveva di fronte degli oggetti, provava a osservarli da molteplici angolazioni cambiando il punto di vista. Il risultato portò a ordinare un catalogo di materiale iconografico pronto all'uso, che anche quando traghettava da un'opera all'altra lasciava spazio a nuove sfumature di significato specificate da un diverso sistema di associazioni tra le figure. Prima di apparire sulla tela, i quadri nascevano in pratica all'interno del mirino della macchina fotografica dove avrebbero conosciuto il momento iniziale della loro costruzione.

Definito “kleptomane”, “voleur d'images”, Valerio Adami lavorò secondo una analoga modalità operativa.¹¹ Egli rubava i propri soggetti da periodici e riviste, ma li sceglieva anche lungo le vie di Parigi e New York, scattando immagini a negozi, nei locali, nelle stazioni della metropolitana e nelle camere d'albergo. È l'elenco di un repertorio che non corre il rischio di terminare troppo presto, se erano nell'ordine delle decine i luoghi individuati dall'artista in persona nel catalogo della sua mostra tenutasi allo Studio Marconi di Milano nel dicembre 1970. Il lavoro di Adami e di Tadini ebbe in fin dei conti un esito simile. Le forme del primo sono tanto difficili da scorgere sin da subito, confuse artatamente nel loro compenetrarsi. Come potessero stare insieme, aveva chiosato Henry Martin, era una domanda che «might be of interest to a psychologist, but

for the purposes of the painting they remain unanswered and unanswerable». ¹² Le forme così palesemente riconoscibili di Tadini diventavano d'un tratto più oscure nel momento in cui il loro senso andava cercato nei legami che le tenevano reciprocamente unite come in un rebus.

Possiamo farne qualche esempio. La maschera Baulé sostituiva il volto di una persona che indossa un lungo abito con alcuni rossetti in tasca. Qui la figura pare attraversare l'angolo di una strada segnalato dall'avviso di pericolo a strisce bianche e nere per la presenza di un cantiere, mentre una cravatta giace abbandonata a terra. ¹³ Ma la stessa maschera era anche il volto di un personaggio che accompagnava Superman, alle cui spalle incombe il poliedro di Dürer; o ancora, essa compariva insieme a Goethe ritratto alla finestra da Tischbein. Rimandi colti si confrontavano così al mondo di tutti i giorni. Una donna sfilava davanti all'*Altare della buona fortuna* in presenza di una Fang, ¹⁴ che in altri quadri affiancava ora un aspirapolvere, ¹⁵ ora un gomito, due paia di cesoie, una brocca ribaltata, una boccetta di inchiostro rovesciata. La maschera, e in alternativa una Dan, apparivano di fianco al manichino delle *Muse inquietanti* di De Chirico tra lo schermo di un proiettore e dei solidi geometrici e insieme a una sedia, un rossetto e un coltello; ma sempre una Fang, oppure una Chamba, potevano anche prenderne il posto della testa. Toccava invece a un'opera di Calder ammobiliare l'interno di una ipotetica stanza dove posava una modella distesa, nuda, che vestiva il proprio soma con una maschera Dan. ¹⁶

Anche quando Tadini si cimentò nel confronto con altri modelli delle avanguardie storiche del Novecento, le opere d'arte extraeuropea tornavano in linea di conto, parte di un armamentario che comprendeva sempre oggetti all'apparenza tanto disparati. Se in alcuni quadri della serie *Paesaggio di Malevič* presentata al Salone Annunciata a Milano nell'autunno del 1971 ¹⁷ egli giustappose le maschere africane ai dipinti del protagonista del Suprematismo, non è facile stabilire chi avesse individuato la possibilità di fondare un confronto tra i due termini di riferimento. Fosse stata una scelta da attribuire a Tadini, il pittore ne avrebbe formulato in tal modo un'iconografia. Fosse invece da ricondurre a una lezione precedente non è detto non potesse sviluppare un passaggio vergato da Malevič stesso. Per quanto alcuni luoghi dei suoi scritti denunciavano che anche le immagini più ancestrali erano orientate dal principio di imitazione della realtà da cui la nuova arte avrebbe dovuto rifuggire, ¹⁸ d'altra parte un noto testo del 1927 dichiarava che «il quadrato dei Suprematisti e le forme che ne sono derivate si possono paragonare ai segni dell'uomo primitivo, che nel loro insieme non volevano illustrare bensì rappresentare la sensibilità del ritmo». ¹⁹

Pochi mesi prima che Tadini presentasse il ciclo maleviciano, a maggio una meno nota Galleria Breton a Milano esponeva dodici disegni e due dipinti del vecchio maestro sull'onda della grande mostra ordinata dallo Stedelijk Museum di Amsterdam l'anno precedente. La fotografia del feretro dell'artista all'interno della camera ardente riempiva a piena

pagina i due piatti della copertina del catalogo, quasi a porsi come l'icona di una devozione laica *post mortem*. Ad essa la pubblicità apparsa sulle riviste di settore sovrapponeva un *claim* che chiamava all'impegno o per lo meno suonava come un ammonimento, "Malevic is alive". Per Mario Diacono, che accompagnò la mostra con un proprio testo, la sua eredità si distribuiva fino a Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, passando per la fortuna critica con cui erano stati letti Robert Morris e Donald Judd.²⁰ I fili di quel portato si intrecciarono insomma al presente, al punto da giustificare per Diacono un nuovo conio. Giocando sulle assonanze, il termine "Suprematismo" fuso con il sostantivo tedesco "Heimat", diventava "suprHEIMATismo" a ribadire il retroterra comune alle ricerche attuali.

La lunga coda della ricezione dell'opera di Malevič poteva in effetti attraversare i decenni. Redivivo il pittore era diventato per Piero Dorazio, che nel 1964 rititolò un olio di dieci anni prima *Bene, Kasimiro!*.²¹ Mario Schifano invece gli dedicò due lavori, esposti alla personale da Marconi nel 1966 insieme ai Futuristi a Parigi nel 1912 di *Futurismo rivisitato* e a un omaggio a Balla. Le influenze lambivano poi l'editoria. Per le copertine degli anni Sessanta della collana "Nuova biblioteca di cultura" di Editori Riuniti, che stava pubblicando i saggi di Galvano Della Volpe, Bruno Munari scelse l'immagine di un quadrato rosso ruotato di quarantacinque gradi su un fondo nero. In alternativa alla grafica olandese e svizzera impostata sull'ortogonalità delle linee, la lezione sovietica aveva insegnato a rompere un effetto di staticità: seguendo direttrici e diagonali nella dissipazione delle forme come rappresentazione dialettica e rivoluzionaria del movimento. A guardare infine le copertine dei dischi nella seconda metà degli anni Settanta, da *The Man-Machine* dei Kraftwerk a *La voce del padrone* di Franco Battiato, l'industria discografica si mostrò parimenti ricettiva.²²

Prima che nel 1977 Feltrinelli pubblicasse gli scritti di Malevič, nel giugno 1969 l'editore De Donato inserì tra i titoli del proprio catalogo la versione italiana del saggio *Suprematismus — Die gegenstandslose Welt*. Intensamente nutrita da una verve politica, la lunga nota di Franco Rosso che ne tradusse il libro considerava l'intero lavoro del pittore come il modello di un'esperienza da mettersi subito in pratica. Guardare retrospettivamente a Malevič attraverso la lettura *à la page* di Marcuse rappresentò la via per cui un nuovo progetto politico poteva concretizzarsi attraverso i mezzi offerti dall'arte diventando una forma di liberazione dell'individuo dalle gabbie della società. Era "progetto esistenziale", "esperienza totale", veicolo per conseguire la "fine dell'oppressione", vettore di "un'esperienza organica".²³ Nella reciproca integrazione tra arte e vita, senza che l'una rimanesse più estranea alla sfera dell'altra, l'arte avrebbe sprigionato le pulsioni profonde dell'io: «la condizione che Malevič postula — scrive Rosso — è chiaramente una regressione al freudiano mondo dell'Es». ²⁴ L'affermazione del principio di piacere permetteva di affrancare gli individui dalla sorveglianza e dal controllo imposti del principio di realtà. Così «il Suprematismo — proseguì il traduttore — prefigura un mondo

estraneo a fini ed obiettivi. È la fine del futuro come legittimazione delle insufficienze presenti; l'esaltazione del presente come assoluto presente. La fine di ogni vincolo, di ogni legge o norma, di ogni repressione. È la libertà assoluta, la libera realizzazione di sé, la fine dell'io come soggetto individuale e di dominio, la fine delle necessità, del differimento del piacere, della fatica, della necessità produttiva».²⁵

C'è da chiedersi però che cosa di tutto questo passasse in Tadini. Per i paesaggi della serie dedicata a Malevič egli intervenne allo stesso modo che in altri lavori licenziati in precedenza. Scelse sei opere dell'artista, *Painterly Realism of a boy with a knapsack — Color Masses in the Fourth Dimension*, *Self-Portrait in Two Dimension*, *Suprematist Composition: Airplane Flying*, *Suprematist Composition (with blue triangle and black rectangle)*, *Suprematist Composition (with eight rectangles)*, *Yellow plane in dissolution*. Ne prelevò fotograficamente le riproduzioni delle monografie dei "Mensili d'arte" e de "L'arte moderna" Fabbri (lo provano in modo schiacciante le immagini conservate nell'archivio personale di Tadini) e le riportò sulla tela.²⁶ Nascevano dei quadri dove spesso quelle opere dell'avanguardia venivano affiancate a delle scritte che si intercalano all'assoluta purezza delle forme: si tratta delle indicazioni della data del quadro rappresentato, delle città dei musei che lo conservano, della mostra in cui fu esposto; e si lanciava anche domande, "come?". Presente di frequente, la parola "cosa" (chissà se non avesse anche un valore di avverbio interrogativo) sottolineava la carica dissacratoria delle presenze oggettuali che, rinnegate da Malevič, tornavano in campo nei pastiche delle tele del pittore milanese. Sotto i colpi del suo pennello si delineava un orizzonte prosaico dove i rettangoli di Malevič diventavano della mobilia con tanto di maniglia, mentre una sorte peggiore capitava a *Yellow plane in dissolution* trasformato nella vasca vista in prospettiva di una piscina tra gli agi del tempo libero. Formulazioni e concetti tanto ispirati con cui si parlò del Suprematismo, «risonanza straordinariamente arcaica, molto meditativa e quasi mistica» oppure «sentimento [...] «numinoso» del tutto», apparivano subito depotenziati.²⁷ D'altronde «nell'arte moderna [...] — aveva osservato Tadini commentando il lavoro di Adami — la parodia sostituisce molto spesso la dimensione del sacro. E forse non è sufficiente dire che ogni rito (ogni figurazione) non potendo porsi come ripetizione assoluta [...] deve per forza ridursi a farne, almeno in parte una parodia».²⁸

Proprio quell'arte che «non vuole più saperne dell'oggetto come tale, e crede di potersi affermare senza la "cosa" [...] ma in sé e per sé»²⁹ era diventata invece una cosa tra le cose, ridotta a motivo iconografico. L'idea di "contaminare" e "profanare" i quadri di Malevič, uno scopo deliberato che Tadini confermò tempo dopo, trovava a monte almeno due giustificazioni.³⁰ All'"icona astratta" andava contrapposto il linguaggio della Nuova figurazione di cui egli si era fatto dapprima sostenitore e poi interprete, intesa come rinnovata possibilità dell'immagine pittorica dopo l'Informale. D'altra parte era maturata la convinzione che il fatto

di perseguire le forme della sensibilità avesse portato a involversi in un atteggiamento fideistico in cui la pluralità dei significati e delle associazioni risultava totalmente inibita. Riferendosi alla «pittura astratta e alle istanze mistiche di Malevich e Kandinsky» Tadini osservò che «l'illusione della "essenzialità" è l'illusione dell'assenza dei contrasti — della dimensione dove la contraddizione non esiste».³¹ La strada da percorrere andava allora cercata nel pensiero di Freud, individuato dall'artista come un solido punto di riferimento che permetteva di leggere l'immagine al pari dei brani di un sogno, entrambi governati dalla stessa sintassi.³² Un'ulteriore conferma veniva dal libro di Norman Brown *Corpo d'amore*. Tadini vi trovò due citazioni tratte da Totem e tabù che ricopiò in una pagina di appunti personale: «gli atti e le strutture della psiche sono invariabilmente plurideterminate» e «il principio della plurideterminazione afferma che non può esserci una sola "vera" interpretazione di un sintomo o di un simbolo: impedisce la mentalità letterale».³³

Altro modo per mettere alle corde la pittura di Malevič fu abbinarvi una maschera africana.³⁴ Così gli otto rettangoli rossi di *Suprematist Composition* e una Fang formavano secondo Tadini una "coppia di contrari" tale da costituire una «carica per bombardare l'indivisibile, l'atomo del reale e farlo esplodere in energia».³⁵ Dipinta appesa a un filo davanti a quel notissimo quadro che nel 1959 si guadagnò il posto sul manifesto della mostra romana alla Galleria Nazionale, la maschera era inserita in un interno domestico arredato con la sedia Crate di Gerrit Rietveld.³⁶



5.
Emilio Tadini, Paesaggio di Malevič,
1971, acrilico su tela, 165×131 cm,
Milano, Museo del Novecento.
Copyright Comune di Milano. Museo
del Novecento. Ph. Luca Postini.

L'ambientazione poteva testimoniare un fenomeno di gusto corrente del collezionismo, orientato a proporre inattesi e spiazzanti cortocircuiti di senso esponendo le opere delle più recenti ricerche artistiche con le creazioni africane e precolombiane.³⁷ In una seconda possibilità, invece, Tadini ridusse gli elementi della scena eliminando la seduta, per approdare a una maggiore sintesi visiva [fig. 5]. Se la stessa soluzione veniva ulteriormente esplorata cambiando il quadro con la tela *Airplane Flying*, si verificava anche il contrario: era la maschera a essere rimpiazzata, sostituita nell'identica posizione da una grande foglia di *Monstera deliciosa* agganciata a un filo che la sorregge. In fin dei conti, sembrò un esercizio di disincantata e cinica ironia.

Con il 1974 quando Tadini licenziò il ciclo di lavori dal formato monumentale *Museo dell'uomo* (sei quadri della stessa altezza di 280 cm e dai due ai sei metri di base erano stati ospitati nella personale allo studio Marconi) il riferimento esatto alle maschere nell'evidenza del prelievo dell'immagine ormai non compariva quasi più. Tra tutte le opere della serie, che provava a tradurre nei mezzi della pittura i meccanismi e processi letterari di Joyce e Céline, solo due fecero eccezione. Una Fang cadeva da una borsa aperta nelle *Ultime parole del dottore francese*, parte di «una serie di reperti — osservò Roberto Sanesi — tanto significanti quanto offerti liberamente alla lettura, alla decifrazione, in piena consapevolezza della loro intercambiabilità».³⁸ La doppia ripetizione della parola “bar” stampigliata sulla tela di *Festa e forma del cibo* a evocare la definizione di “barbaro” poteva giustificare la presenza probabilmente di una maschera Dan: letta attraverso le chiavi della filosofia di Giambattista Vico, avrebbe fatto riferimento alla prima delle tre età della Storia.³⁹ Invece che rifotografarle, Tadini iniziò a costruire da sé le sue maschere. Bastava imitare la semplificazione dei volumi e delle forme dei volti per sottrarre ogni soggetto a una fisionomia ben definita. Da *L'uomo dell'organizzazione* al *Museo dell'uomo* e nel corso di sei anni egli confermò di tendere allo stesso scopo: evitare di caratterizzare il soma dei protagonisti dei quadri per corrispondere invece un'identità plurale. E la maschera, quale strumento con cui l'individuo trascende i propri limiti nella pratica rituale, offrì l'esemplificazione più lampante. Molti degli attanti delle opere del *Museo dell'uomo* erano figure acefale con il capo staccato, posto a poca distanza dal corpo. In fondo era sufficiente questo, una anatomia ridotta a brandelli, a qualificare le teste smembrate, staccate dai personaggi, come delle maschere. Esse mostravano un volto riconducibile a forme dell'alterità, fosse culturale e geografica, dall'Africa e dall'Asia fino all'estremo oriente — osservò Quintavalle⁴⁰ — o sessuale, per la presenza di caratteri androgini. Ulteriori riferimenti, sottili e cifrati, rimandavano alla letteratura. «Per le teste staccate, maschere — scrisse Tadini — anche Eliot Mr. Apollinax “I looked the head of Mr. Apollinax rolling under a chair”».⁴¹ Altre soluzioni poi sembravano essere ancor meno rassicuranti. La maschera da saldatore, che faceva comparsa nel quadro *La stanza enorme* della stessa serie, fu definita «mostruosa più delle maschere ne-

gre»,⁴² se non «simile a un elmo di cavaliere medioevale o a un poliziotto in tenuta d'assalto».⁴³

Considerare la maschera quale valore traslato del concetto di “persona” centrava perfettamente il significato dell’etimologia della parola, chiarita da Norman Brown in un passaggio del libro *Corpo d’amore*, uscito nel 1969 per Mondadori e diventato una tra le letture allora molto frequentate.⁴⁴ Lo snodo con ogni evidenza fu ben noto a Tadini che aveva compulsato quel testo traendone non poche annotazioni nei suoi appunti personali. Del brano, che riferiva una citazione tratta da *Il Leviatano* di Hobbes, Achille Bonito Oliva fece l’esergo del testo scritto per il catalogo di *Persona*, la mostra tenutasi a Belgrado nel settembre 1971. Omettendo di indicare la fonte, egli lo aveva ricopiato per intero: «la parola Persona è latina; invece i greci hanno πρόσωπον che significa la faccia mentre Persona in latino significa *travestimento*, o *apparenza esteriore dell’uomo*, contraffatta sul palcoscenico; e a volte più particolarmente quella parte di essa che maschera il viso, come una Maschera o Visiera: e dal Palcoscenico è stata traslata a ogni Rappresentante di discorso o azione, nei Tribunali, come nei Teatri. Così che Persona è la stessa cosa che Attore, sia sul Palcoscenico che nella comune conservazione».⁴⁵ In seguito Brown proseguiva specificando sulla scorta di Freud che la personalità non è altro che una costruzione, una “finzione sociale” alla cui consapevolezza possono sfuggire solo coloro che «non sono tanto repressi», «i bambini, i nevrotici e gli uomini primitivi».⁴⁶ La conclusione cui egli approdò, raggiunta attraverso il ripensamento della dottrina del vescovo di Antiochia Atanasio, stava proprio in alcune delle pagine che Tadini aveva individuato di particolare incisività: «una persona che è una maschera che è diventata corpo, diventata una sola cosa con il corpo; che è diventata permanente quando il dramma si è interiorizzato».⁴⁷

A conti fatti il pittore poteva allineare una parata di maschere, innellate l’una dopo l’altra in una catena di associazioni. Tadini vi dedicò un album intero, rimasto tuttora inedito, composto da 58 fogli forati utilizzati solo al verso e tenuti insieme in un raccoglitore ad anelli individuato sulla costa con l’indicazione alfanumerica 1F. Parte di un gruppo di più di settanta quaderni di appunti, contrariamente dai folder in cui l’artista annotava le proprie riflessioni sulle letture compiute, l’“1F” contiene solo fonti visive, al pari di diversi taccuini. Molte sono fotografie — modelle, politici americani implicati nel Watergate, le riproduzioni delle *Demoiselles d’Avignon*,⁴⁸ dell’*Autoritratto con tavolozza* e del *Ritratto di Gertude Stein* di Picasso. Molti sono disegni a grafite e a penna, ma mai compiuti sulla superficie dei fogli del quaderno. Si tratta di carte eseguite con ogni evidenza in precedenza, che furono ritagliate per essere poi incollate montate le une vicino alle altre, le une dopo le altre. Per quanto non sia datato, l’album fu senz’altro assemblato nella seconda metà del 1974 (un cartoncino d’invito di rimpiego qui presente porta stampata l’indicazione 5 ottobre 1974), dopo che l’artista aveva esposto i quadri del *Museo dell’uomo* pochi mesi prima nella personale milanese. Svariati det-

tagli danno prova del legame con tale ciclo: nel quaderno ritorna la testa femminile di Céline accompagnata dalle lettere “DS” delle *Ultime parole del dottore francese*, una tela che intrecciava la figura dello scrittore al criminale Dutch Schulz; un volto dagli occhi a mandorla e colto di tre quarti ricorda da vicino la testa di uno dei due personaggi de *La passeggiata del poeta* e viene ora accostato all’immagine di un giovane ragazzo orientale. La testa del busto di Stravinskij ne *La stanza enorme* riappare qui identica, riconoscibile come una maschera grazie al dettaglio dei fori. La visiera da saldatore dipinta nello stesso quadro è invece associata alla fotografia, forse segnaletica, di due uomini, mentre in un altro album di Tadini è giustapposta a una statuetta antropomorfa “tino” della Micronesia in un confronto formale che ne mette in luce i lineamenti allungati della faccia. Due particolari desunti probabilmente da *Donne in riva al mare*, i cui riferimenti correavano da T.S. Eliot ad Allen Ginsberg, sono ripresi su un unico foglio del quaderno 1F. Al disegno della barca, si aggiunge la testa femminile dai capelli mossi vestita con un cappello a visiera, messa in dialogo con la maschera antigas della copertina del disco *Their first album* della band *The Gas Mask*. Il modello di una maschera antigas della Seconda guerra mondiale indossata da un uomo in giacca e cravatta occupa poi da sé un’intera pagina, a testimoniare una condizione di alienazione secondo una iconografia sviluppata in quel giro di anni anche da Vettor Pisani in *Stampo virile*.⁴⁹

Delle quattro tipologie di maschere africane che fino ad allora Tadini inserì all’interno dei quadri, nell’album si trovano proprio le fotografie che egli aveva scelto come loro fonti, identiche sin nel punto di vista della ripresa dell’immagine. Forse sarebbero state le evidenze somatiche a evocare delle analogie a partire dal volto di una modella: la forma tondeggianti della testa definita dalla calotta del cappello, il suo naso fine ed elegante, il profilo del mento leggermente a punta potevano trovare riscontro nella fisionomia “delicata”, nell’atteggiamento sorvegliato e controllato della Fang⁵⁰ che è raffrontata a quella giovane donna. Oppure, ad esempio, la maschera Chamba dialoga con un fotogramma del film *Il ragazzo selvaggio* uscito nelle sale nel 1970. Insieme alla Baulé, Tadini aggiungeva una testa Ife e un’ulteriore Fang; in un foglio successivo un’altra scultura Ife e una maschera “bwamane” della popolazione Lega (come le precedenti, le riproduzioni sono prelevate dal volume Rizzoli⁵¹) venivano poste in contiguità con due volti disegnati dell’artista secondo i principi di una marcata riduzione grafica, con il naso ridotto a poche linee che formano un trapezio. L’ambiguità si poneva nei lineamenti del viso, nella somiglianza tutta esteriore (e falsa) tra una testa Bapunu e i tratti somatici di Ferdinand Marcos, eletto presidente delle Filippine nel 1964 che esercitò il potere fino a prendere il controllo dell’intero Paese. A considerare infine la sequenza di immagini di cinque teste dell’antico Egitto che ritraggono il faraone Amenofi IV e alcuni dei membri della sua famiglia, Tadini sembrava ripercorrere l’insieme dei riferimenti alle culture extraeuropee messo a punto dalle avanguardie del primo Novecento.⁵²

L'insistenza sulle maschere da parte di Tadini fu tutt'altro che ingiustificata. Piuttosto, misurando l'attualità delle arti figurative di inizio secolo, ne ritrovava una verità decisiva per il presente. Per sfuggire ai cascami dell'Informale si poteva pensare alla pittura come una struttura che unisse l'immagine del mondo esterno alle tensioni della psicologia dell'individuo in «un *realismo integrale* nella cui sfera devono essere risolte in espressione tutte insieme le funzioni dell'uomo in ogni particolare momento della sua storia». ⁵³ Il ragionamento, condotto nel catalogo della mostra "Possibilità di relazione" che fu ordinata da Enrico Crispolti alla galleria L'Attico nel maggio 1960, si sviluppava sul filo di una specifica attenzione poiché «non potrà sfuggire il senso dei rapporti originari tra cubismo e arte negra [...] il linguaggio di quest'arte puntava alla concezione e alla rappresentazione di un mondo 'integrale', dove l'elemento fisico e quello psichico erano completamente fusi assieme, apparivano in uno, dove quella che può essere chiamata la magia dell'immagine consisteva essenzialmente nella resa visibile di un valore indissolubilmente *organico* della presenza umana in tutte le esigenze. [...] La figura umana e gli oggetti vengono visti e rappresentati non più come una serie di sostanze: ma come un aperto composto di fatti e relazioni». ⁵⁴

I riferimenti alle forme dell'alterità rappresentarono per Tadini uno degli aspetti della riflessione critica sulla pittura intorno alla stessa grammatica figurativa, sviluppata dapprima osservando il lavoro degli altri pittori e poi attraverso la citazione esplicita di quelle opere extraeuropee come le maschere direttamente sulla superficie dei propri quadri.

NOTE

1. Mario Carrieri. *Fotografie. Scultura africana* (catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 14 gennaio-21 febbraio 1982), Mazzotta, Milano, 1981. Si veda inoltre Alessandra Acocella, *Fotografie di scultura africana (1976-1978): Mario Carrieri nelle raccolte CSAC* in Id., Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi, *Straniere in Italia. La ricezione del secondo dopoguerra delle arti e delle culture extraeuropee*, Quodlibet, Macerata, 2025, pp. 99-116. Su alcuni paradigmi di lettura delle arti primarie invasi durante la seconda metà del Novecento si veda Luca Pietro Nicoletti, "Primitivi a Milano. Momenti di ricezione editoriale ed espositiva nel dopoguerra", in Giuliana Tomasella (a cura di), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata, 2022, pp. 183-196.
2. Luca Pietro Nicoletti, a cura di, *L'avanguardia primitiva. La collezione di Alessandro Passarè*, Scalpendi, Milano, 2014.
3. Un ampio nucleo di diapositive ottenute dalle fotografie di viaggio di Arnaldo Pomodoro è stato recentemente donato dall'artista all'Archivio della fondazione eponima, dopo essere conservato privatamente per lungo tempo.
4. Sono grato a Melina Scalise e Francesco Tadini per la sincera e generosa accoglienza, permettendomi di consultare i documenti conservati nell'Archivio di Emilio Tadini.
5. La fonte delle fotografie è da riconoscersi in prevalenza in Michel Leiris e Jacqueline Delange, *Africa nera*, Rizzoli, Milano, 1967. Conservati nell'Archivio Emilio Tadini, i cartoncini su cui le immagini sono incollate misurano circa 12x10 cm e fanno parte di un nucleo certamente più ampio, ma ora ridotto in una certa misura a causa di problematiche conservative di cui i materiali hanno pesantemente sofferto.
6. Carlo Arturo Quintavalle, *Emilio Tadini e le scritture* in Id., *Emilio Tadini*, Fabbri, Milano, 1955, p. XLIV.
7. Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini. La realtà dell'immagine 1968-1972*, Mousse, Milano, 2021, p. 38.
8. Ezio Bassani, "Carrà e l'arte 'negra'", *Critica d'arte*, 38, 1973, pp. 7-17. Si veda inoltre Id., "Italian painting", in William Rubin (a cura di), *"Primitivism" in 20th century art. The affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, vol. II, pp. 405-416.
9. La scultura di Gianfranco Pardi è la stessa posseduta ancora oggi dagli eredi di Emilio Tadini. Realizzata in allumi-

- nio, misura 35×33×25 cm. La data riportata sotto la sua base insieme alla firma “PARDI 69 PROVA” fisserebbe l'esecuzione del quadro *L'uomo dell'organizzazione* al 1969 e non al 1968 come indicato in Vittorio Fagone, *Emilio Tadini. 1960-1985 L'occhio della pittura* (catalogo della mostra, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fondazione Marconi, Fondazione Mudima, 26 ottobre-20 dicembre 2007), Skira, Milano, p. 70. La anticipano le grandi opere presentate dall'artista nella mostra personale allo Studio Marconi di Milano nel marzo 1970. Una riflessione sulla condizione di alienazione dell'uomo nell'ambiente artificiale della realtà contemporanea fu condivisa nello stesso tempo da Pardi e Tadini, che indagava i concetti di natura, paesaggio e artificio (Emilio Tadini, Valerio Adami, Gianfranco Pardi, “Conversazione sul processo del fare un quadro oggi”, *Metro*, 13, febbraio 1968, p. 129; Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini* cit., pp. 11, 26).
10. Due fotografie conservate nell'archivio Tadini inquadrano la scultura e la scatola dallo stesso punto di vista secondo cui essi sono dipinti nel quadro: è la prova che si tratta delle fonti scelte dall'artista. Altre immagini permettono di riconoscere i barattoli rappresentati con i colori da 90 cc Aquatec Acrylic Polymer Emulsion del marchio Oskar Vangerow Monaco & C.
 11. G.L. (Gilbert Lascault), “Une démarche d'Adami”, *L'Art Vivant*, n. 9, marzo 1970, pp. 26-27.
 12. Henry Martin, “Minority report: The paintings of Valerio Adami”, *Studio International*, n. 889, maggio 1967, p. 266.
 13. Il quadro del 1972 reca il titolo *Archeologia*, comune a diverse tele di Tadini. La fonte del lungo abito è da riconoscersi nella fotografia presente in uno degli album dell'artista conservati nel suo archivio (quaderno 2P, foglio 43r). Sempre nell'archivio di Tadini si ritrova l'immagine esatta che egli ha ricopiato nel quadro sia della cravatta, collocata a terra e colta dall'alto, sia dell'avviso di sicurezza lungo l'angolo di una strada. Entrambi gli scatti fanno parte di una serie più ampia di riprese sullo stesso soggetto.
 14. Tadini ha recuperato l'iconografia dell'*Altare della buona fortuna* sovrapponendo una sfera dalla superficie riflettente a un piccolo cubo in legno, come documenta una sequenza di fotografie presente nel suo archivio. Tra le immagini, una in particolare è quella adottata nel quadro. La figura femminile è invece ripresa dalla fotografia di una giovane donna della Dominica vestita a festa, pubblicata in un servizio su un periodico di cui si conserva strappata solo la pagina scelta. In didascalia: «in sparkling white for her First Communion, a girl of Dominica walks to Mass in Roseau, the capital».
 15. La fotografia dello stesso aspirapolvere compare nella pagina di un album dell'artista insieme a un paio di cesoie, alla tazza e alla teiera disegnate da Malevič intorno al 1920 (quaderno 3V, foglio 48r, archivio Tadini).
 16. L'immagine della modella, strappata dalla pagina di una rivista che non è stato possibile identificare, si ritrova in una fotografia scattata da Tadini. L'opera di Calder è il *mobiles 10-5-4* del 1968, tratta dalla riproduzione del catalogo della mostra dello scultore allo Studio Marconi tra l'aprile e il maggio 1971.
 17. Un'opera di Tadini con la maschera Fang in primo piano, davanti al segnale di pericolo a fasce diagonali bianche e nere e un cubo dalla superficie mazzata fu scelta come immagine di copertina del numero di novembre 1971 di *Art International* in occasione della mostra milanese dell'artista che, aperta il 28 ottobre, era allora in corso. Il fascicolo della rivista informava il lettore di due mostre dedicate alle arti primarie: segnalava *The art of Sepik River*, tenutasi all'Art Institute di Chicago e recensiva, a firma di Crater Ratcliff, *Two Hundred Years of American Indian Art* allestita al Whitney Museum di New York. “The art of the Sepik River”, *Art International*, XV, 9, novembre 1971, pp. 22-24, 80. Crater Ratcliff, “New York letter”, *ivi*, pp. 56-59, 66.
 18. G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma, p. 103.
 19. Tadini vi poteva avere accesso tramite il diciottesimo volume, parte terza, de *L'Arte moderna* Fabbri dedicato all'astrattismo *L'arte moderna*, vol. XVIII, Fabbri, Milano, 1967, p. 340.
 20. Mario Diacono, “SuprHEIMATismo (dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività)” in Kasimir Malevic (catalogo della mostra, Milano, Galleria Breton, aprile-maggio 1971), *Arti Grafiche La Monzese*, Cologno Monzese, 1971, pp. 2-3.
 21. Luca Pietro Nicoletti, “Presente e passato di Piero Dora-zio, alla metà degli anni Sessanta”, *Senzacornicejournal*, 1, giugno 2025, p. 127.
 22. Alessandro Del Puppo (a cura di), *Arte italiana. Un percorso in cinquanta opere dal Romanticismo alla video performance*, Carocci, Roma, 2024, p. 230. Devo alcuni di questi riferimenti ad Alessandro Del Puppo a cui va la mia gratitudine.
 23. Franco Rosso, *Malevič: arte e utopia* in Kasimir Malevič, *Suprematismo*, De Donato, Bari, 1969, pp. 36-37. Di quanto fossero parole d'ordine da leggere in un contesto più ampio tra l'idea di utopia e la filosofia di Marcuse ne rende conto Fabio Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, «L'ERMA» di Bretschneider, Roma, 2015, pp. 28-43.

24. Franco Rosso, *Malevič* cit., p. 43.
25. *Ibidem*.
26. *Suprematist Composition: Airplane Flying, Suprematist Composition (with blue triangle and black rectangle), Yellow plane in dissolution* sono rispettivamente pubblicati con il titolo di *Composizione suprematista, Triangolo blu e rettangolo nero, Quadrilatero giallo su bianco* come tavole XXXVII, XXXIX, XL alle pagine 63, 65 e 66 del volume di Antonio Del Guercio *Le avanguardie russe e sovietiche* uscito nel 1970 per la collana dei "Mensili d'arte". *Suprematist Composition (with eight rectangles)* e verosimilmente anche *Self-Portrait in Two Dimension* vengono ricavati dal trentottesimo libro della serie "L'arte moderna", dove sono riprodotti con il titolo di *Otto rettangoli rossi e Suprematismo – Quadrilatero nero, trapezio blu e cerchio rosso* alle pagine 83 e 66.
27. Werner Haftmann, *Kasimir Malevič* in Kasimir Malevič, *Suprematismo* cit., pp. 32-33.
28. Emilio Tadini in *Adami* (catalogo della mostra, Roma, L'Attico, dal 30 gennaio 1965), Christen Tipografia-Offstet, Roma, 1965, s.p.
29. "Il Suprematismo di Malevič" in *L'arte moderna*, vol. XVIII, Fabbri, Milano, 1967, p. 339.
30. Carlo Arturo Quintavalle, *Emilio Tadini* cit., p. LIII.
31. Emilio Tadini, quaderno 4V, foglio 53r, archivio Tadini.
32. *Emilio Tadini. Viaggio in Italia* (catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, dal 28 ottobre 1971), Amilcare Pizzi, Cinsello Balsamo, s.p. Emilio Tadini in *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo* (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 8 novembre-8 dicembre 1970), s.p.
33. Emilio Tadini, quaderno 4V, foglio 57r, archivio Tadini. Lo stesso passaggio è citato dall'artista anche in un altro suo quaderno. Ne dà notizia Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini* cit., p. 40.
34. Tadini scrive di un suo quadro dedicato a Malevič "con maschera africana" senza precisare ulteriori dettagli in un album di appunti. Si veda Francesco Guzzetti, *Emilio Tadini* cit., p. 44.
35. *Tadini. Museo dell'uomo* (catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, dal 6 giugno 1974), s.p.
36. La sedia Crate è ripresa secondo la stessa angolazione offerta nel quadro in un'immagine parte di una sequenza fotografica di più scatti conservata nell'archivio Tadini.
37. Francesco Guzzetti, "Tra Primitivo e Primario. Dialoghi tra arte "primitiva" e arte contemporanea nella collezione Panza" in *Annali delle Arti e degli Archivi*, n. 3, 2017, pp. 153-162.
38. Roberto Sanesi, "Emilio Tadini", in Luca Pietro Nicoletti, *Ipotesi sull'arte italiana. Scritti 1959-2000*, Quodlibet, Macerata, 2024, p. 369 [*Le Arti*, 1974].
39. *Ivi*, pp. 372
40. Arturo Carlo Quintavalle, "Le strutture della condensazione e dello spostamento", in *Tadini. Museo dell'uomo* cit., s.p.
41. Emilio Tadini, quaderno 4V, foglio 35r, archivio Tadini.
42. Arturo Carlo Quintavalle, "Le strutture della condensazione" cit., s.p.
43. Roberto Sanesi, *Emilio Tadini* cit., p. 374.
44. Norman O. Brown, *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, Milano, p. 111. *Persona* è inoltre il titolo del film di Ingmar Bergman, uscito nelle sale nel 1966.
45. Achille Bonito Oliva (a cura di), *Pèrsona* (catalogo della mostra, Belgrado, 10 settembre 1971), Centro Di, Firenze, 1971, s.p. Sui progetti di Bonito Oliva per *Pèrsona* si veda Andrea Lanzafame, "Il catalogo come traccia residua di un progetto non realizzato: Pèrsona 2, "una serie continua di gesti teatrali compiuti da artisti" (Venezia 1972)", in Alessandro Ferraro (a cura di), *Mostra come dispositivo. Prospettive di ricerca sull'esperienza espositiva*, Postmedia, Milano, 2025, pp. 57-76.
46. Norman O. Brown, *Corpo d'amore* cit., p. 113.
47. *Ivi*, p. 128.
48. Una più tarda lettura dell'opera è offerta da Tadini stesso in Emilio Tadini, *L'occhio della pittura*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 111-143.
49. Fabio Belloni, "Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970", *Studi di Memofonte*, 21, 2018, pp. 3-41.
50. Franco Monti, *Le maschere africane*, Fabbri, Milano, 1966, pp. 109-110.
51. L'immagine testa lfe del foglio 21r è prelevata da Michel Leiris e Jacqueline Delange, *Africa nera* cit., p. 308 (tav. 351). La maschera Lega "bwame" del foglio 25r è pubblicata in *ivi*, p. 360 (tav. 422). La testa lfe del foglio 43r si ritrova in *ivi*, p. 241 (tav. 275). La maschera Bajokwe del foglio 23r appare in Franco Monti, *Le maschere africane* cit., p. 139 (tav. 64).
52. Maria Grazia Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 128-135.
53. Emilio Tadini in Enrico Crispolti, Roberto Sanesi, Emilio Tadini, *Possibilità di relazione* (catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, 25 maggio 1960), Giorgetti, Roma, s.p.
54. *Ivi*.