

# Cesare Tacchi

Dalla "realtà dell'immagine"  
alla spiritualità della pittura,  
attraverso il progetto

a cura di

Emanuela Chiavoni e Gaia Lisa Tacchi





Collana Materiali e documenti 69



# Cesare Tacchi

Dalla “realità dell’immagine”  
alla spiritualità della pittura,  
attraverso il progetto

Atti della Giornata di Studi, 27 marzo 2018  
Facoltà di Architettura, piazza Borghese 9, Roma  
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura,  
Sapienza Università di Roma

*a cura di*

*Emanuela Chiavoni e Gaia Lisa Tacchi*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2021

Il presente volume è stato pubblicato grazie al finanziamento  
Progetto di Università Medio - Anno: 2016 (prof. Emanuela Chiavoni)  
prot. C26A15SRLR

Copyright © 2021

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-173-3

DOI 10.13133/9788893771733

Pubblicato a marzo 2021



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0 IT  
diffusa in modalità *open access*.

Cura redazionale: Monica Filippa

Veste grafica e impaginazione: Gaia Lisa Tacchi

In collaborazione con l'Archivio Cesare Tacchi

In copertina: Cesare Tacchi fotografato nel 1964 da Plinio De Martiis nel suo studio in vicolo della Guardiola, Roma.

# Indice

Presentazione	vii
<i>Carlo Bianchini</i>	
Introduzione	1
<i>Emanuela Chiavoni, Gaia Lisa Tacchi</i>	
1. Singolare e plurale	5
<i>Franco Purini</i>	
2. Cesare Tacchi: Persona, Oggetto, Pittura: dunque, POP? ...parlare dell'oggetto, mostrare il soggetto...	11
<i>Simonetta Lux</i>	
3. Cesare Tacchi e la realtà dell'immagine	55
<i>Daniela Lancioni</i>	
4. Tacchi, divani e vecchi merletti	79
<i>Alessandro Masi</i>	
5. Cesare Tacchi e Plinio De Martiis. Le mostre alla Galleria La Tartaruga	87
<i>Ilaria Bernardi</i>	
6. Cesare Tacchi. Miti e Dei	97
<i>Luigia Lonardelli</i>	
7. "L'occhio-obiettivo" della Giovane Scuola di Roma: note su arte e fotografia tra il 1962 e il 1965	107
<i>Raffaella Perna</i>	

8. Cesare Tacchi e la "Cornice"	117
<i>Silvio Pasquarelli</i>	
9. Fotografie per Cesare Tacchi	123
<i>Salvatore Piermarini</i>	
10. Breve storia di una lunga e intensa amicizia con Cesare Tacchi	135
<i>Alberto Dambruoso</i>	
11. Sfocature, un modo di "prendere" il tempo	141
<i>Giorgio Corrente</i>	
Bibliografia	147
Ringraziamenti	175
Appendice	177



## **Presentazione**

*Carlo Bianchini<sup>1</sup>*

La giornata organizzata dall'Archivio Cesare Tacchi e dal Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza Università di Roma (di cui il presente volume raccoglie i contributi) rappresenta certamente un importante momento di riflessione e di studio sulla figura di Cesare Tacchi, uno dei più rilevanti artisti della cosiddetta "Scuola di piazza del Popolo".

Tuttavia, al di là e forse addirittura prima di questo che certamente costituisce il tema portante dell'iniziativa, sento di dover sottolineare l'importanza che l'evento ha a mio avviso rivestito per il semplice fatto di essere stato ospitato nella Facoltà di Architettura, ovvero sul significato dell'essersi ritrovati proprio in questo luogo a dibattere di Arte.

Non si tratta ovviamente di una novità, poiché non solo è evidente a tutti il legame stretto e quasi genetico di comunanza/assonanza tra Arte e Architettura, ma anche il rapporto direi strutturale tra le rispettive "Scuole Romane". Sarebbe troppo lungo e non del tutto appropriato ripercorrere qui le tappe di questo storico legame ricordando le figure che lo hanno sostanziato; preferisco far invece rilevare con un certa preoccupazione come, nonostante questa lunga tradizione, la nostra Facoltà di Architet-

---

<sup>1</sup> Direttore del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma.

tura soffra forse ormai da troppo tempo di una latitanza degli insegnamenti riferibili all'ambito artistico nelle sue varie declinazioni. Per ragioni diverse, ma che in sintesi hanno brutalmente a che fare con il quadro prescrittivo che determina l'attuale struttura degli studi in architettura, molti settori per così dire "collaterali", tra cui le discipline connesse con l'Arte, la sua storia e la sua critica, hanno purtroppo subito una crescente contrazione fino a quasi scomparire dal panorama della didattica offerta agli studenti. Questo fenomeno si sta traducendo, a mio avviso, in una perdita culturale dal forte impatto, poiché non si può non riconoscere e sottolineare quanto le discipline artistiche concorrano a formare l'attitudine "creativa" dell'architetto, a fornire suggestioni preziose e a volte inaspettate, a evocare immagini o intuire soluzioni per problemi compositivi a cui il solo ragionamento non consentirebbe mai di accedere.

La giornata dedicata a Cesare Tacchi rappresenta quindi un momento utile anche a frenare e forse invertire questa tendenza "declinante", riannodando i capi del filo (mentale oltre che disciplinare) da sempre esistente tra Arte e Architettura, che, almeno dal punto di vista didattico, si è da qualche anno istituzionalmente interrotto.

Tornando tuttavia alla relazione tra creatività artistica e architettura, l'opera di Cesare Tacchi è davvero molto significativa. Sebbene io non possa vantare né consuetudine e nemmeno una conoscenza diretta dell'artista, credo tuttavia che proprio la concomitante splendida mostra retrospettiva svoltasi al Palazzo delle Esposizioni costituisca da questo punto di vista un elemento di prova molto robusto. Non è difficile riconoscere nel percorso dell'artista Cesare Tacchi schemi, motivi, riferimenti e costruzioni di potenziale grande rilevanza anche per l'architetto: non solo nel trattare il tema della figurazione, ma anche, per così dire, nel trattare ciò che sta oltre la figurazione.

La forma tridimensionale (fuori dal rigido piano della tela cioè) utilizzata sistematicamente da Cesare Tacchi in molti elementi caratteristici della sua creazione artistica testimonia infatti meglio di tante parole quanto questo approccio si dimostri consonante e risonante rispetto ai temi architettonici, proponendo sincronicamente e diacronicamente nel corso della sua opera, vari livelli suggestivi capaci di trasformare tale figurazione nella potenziale rappresentazione/evocazione di uno spazio sopra e oltre la tela. Dico sempre ai miei studenti, specie a quelli del primo anno, che la materia prima dell'architettura è lo spazio e che l'architetto non fa altro che proporre trasformazioni attraverso la sua manipolazione e modificazione. Un concetto mi rendo conto im-

perfetto e forse in parte contraddittorio, in quanto unisce termini apparentemente ossimorici: manipolare e modificare, attività che richiamano approcci evidentemente strumentali, e spazio, ovvero l'oggetto di tali manipolazioni che però manifesta, almeno nell'accezione corrente, una spiccata inconsistenza materiale.

Ciò nondimeno, la capacità di ricostruire mentalmente le qualità spaziali di un oggetto o di un ambiente, di prefigurare possibili modifiche, di valutare preventivamente i loro effetti, dunque di manipolare e modificare lo spazio è, tra le tante, forse l'attitudine più caratteristica di un architetto. Ma lo è anche e forse maggiormente immaginare nuovi spazi, e in questo credo che l'opera di Cesare Tacchi sia destinata a rilasciare per molto tempo i suoi effetti benefici.



## **Introduzione**

*Emanuela Chiavoni, Gaia Lisa Tacchi*

In concomitanza del consistente lavoro di analisi e ricapitolazione, avviato per la preparazione della grande mostra antologica, a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, dal titolo *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, realizzata dall'Azienda Speciale Palaexpo al Palazzo delle Esposizioni di Roma, il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura e l'Archivio Cesare Tacchi sono stati promotori dell'organizzazione di una giornata di studi presso la Facoltà di Architettura della Sapienza di Roma con l'obiettivo di meglio illuminare la corposa linea di ricerca compiuta dall'artista.

L'intento è stato quello di raccogliere contributi provenienti da studiosi di diverse discipline per analizzare la sua eterogenea opera in tutte le sue declinazioni, approfondendo nel contempo l'indagine sul rapporto tra *Arte*, *Disegno* e *Progetto*, come uno dei capisaldi dell'attività creativa degli architetti. *Arte* come professione di antica memoria svolta nel rispetto di regole codificate nel tempo, *Disegno* come rappresentazione grafica di oggetti concreti o immaginari, di individui e di spazi, *Progetto* come programmazione di azioni nel tempo per il perseguimento di uno scopo predefinito e per la realizzazione di un'opera. Anche la Storia ci insegna che l'integrazione dei tre fattori costituisce sempre una solida base di partenza per la creatività, la fantasia, l'estro.

Al di là del fatto che la disciplina della Storia dell'Arte faccia parte da sempre del curriculum degli studi della Laurea in Architettura e che senza dubbio costituisca un bagaglio culturale rilevante per gli studenti, è stato forse più importante, nel decidere di

svolgere questo incontro, il considerare l'Arte e l'Architettura delle materie affini. Pur essendo l'Arte interpretazione della visione umana, nel suo insieme può considerarsi anche una professione artigianale, un'attività umana specializzata che integra approcci sensibili e laboriosità manuale (il mestiere dell'artista) con una propria tradizione maturata nel tempo; una infinita panoramica di linguaggi che, con modalità, tecniche e strumenti diversificati interpreta e diffonde informazioni ed emozioni. Non solo espressione estetica dell'animo umano, l'arte riflette i pensieri e la visione del mondo dell'artista nei diversi ambiti antropici, in particolar modo quelli connessi con il momento storico in cui si sviluppa.

La città di Roma è stata caratterizzata, negli anni in cui ha iniziato a lavorare Cesare Tacchi, da una particolare vivacità culturale, centro generale dell'arte e punto d'incontro di personalità impegnate con espressioni artistiche diverse tra cui la pittura, la poesia, la musica, il teatro, il cinema; la loro interconnessione ha messo le basi per una nuova arte. Purtroppo, negli anni questo dinamismo è scemato ma è facile comprendere come dall'integrazione delle idee con le diverse sperimentazioni artistiche possano essere scaturiti dibattiti e riflessioni educative importanti. Anche dall'opera di Tacchi si comprende come l'artista abbia sempre lavorato confrontandosi quotidianamente con gli altri. Traspare dalle sue opere il quotidiano e intenso rapporto con il Disegno, linguaggio universale attraente che l'artista gestisce con maestria, rispetto ed eleganza. Manifesta è la chiarezza espositiva in ogni composizione artistica semplice o multiforme e si coglie sempre l'armonia degli elementi che le compongono: forma, ritmo, geometria e colore. Energica è la sua educazione al disegno contraddistinta dal rigore, dalla disciplina, dalla sensibilità e dall'equilibrio.... «scriveva sempre con la matita per avere sempre la sensazione di disegnare» (Gaia Lisa). L'atto palpabile di tenere una matita in mano genera una sensazione piacevole che non solo coniuga l'atto concreto del tracciare con il pensiero, ma consente la verifica diretta di ciò che la mente immagina. Qualsiasi strumento che crea tracce, segni, impronte è un veicolo di informazioni e idee; proprio questo è il potere del disegno e ciò che produce è un effetto unico e incomparabile. Cesare Tacchi in una intervista dell'anno 2007 afferma che *l'arte è la maestria di dare forma al caso*. Se il caso è un avvenimento che si verifica privo di una causa ben definita e identificabile, in realtà la maestria di Cesare Tacchi dava forma, non solo al caso, ma a valori umani di grande spessore.

Il complesso *excursus* della vita artistica di Cesare Tacchi, di ampio e variegato respiro e che ha toccato molti temi che sono diventati centrali nell'ampio dibattito sull'arte contemporanea, è stato oggetto di una Giornata di Studi non casualmente quindi alla Facoltà di Architettura.

Si pensi in effetti al ruolo fondamentale e basilare che ha il Progetto nella definizione di un'opera d'arte — di un lavoro o una serie di lavori, come direbbe più probabilmente un artista —. L'idea è nella realtà la costruzione dell'opera, attraverso passaggi mediativi piuttosto che lampi di genio; l'intuizione, fondamentale, è spesso avvolta da un percorso lungo e profondamente riflessivo, e successivamente pratico, ed è prodotta da stimoli eterogenei, esterni ed interni e «non viene dall'anima» come scrisse lo stesso Tacchi in una lettera a Maurizio Calvesi nel 1967. Il Progetto e anche la tendenza all'artigianalità, il primato del “fare” sul “pensare”, hanno contraddistinto il lavoro di Cesare Tacchi, accompagnando per molti anni una linea di ricerca assidua e ininterrotta. L'artista è un artigiano, nel senso più autentico del termine: usa le mani per produrre qualcosa di tangibile e, al contempo, “soprannaturale”. Il significato degli oggetti — quadri-oggetto o oggetti-quadro — è stravolto ad interpretare un disagio sociale come nel caso dei mobili impossibili del 1967, ma per la loro realizzazione è necessario un progetto, che diventa l'essenza stessa del lavoro. Il contatto con la realtà materiale non è mai perso, i disegni sono accurati, precisi. L'attitudine al superfluo, necessario in quanto vitale, si fonde con la concretizzazione di un'idea, frutto di un processo a volte lungo anni, legato ad altri precedenti; elaborazioni in sequenza, indispensabili e perentorie come il respirare per un essere vivente. L'osservazione della realtà e di tutto ciò che è stato già fatto è immancabile, l'indagine sul passato e la speculazione sul futuro camminano su binari paralleli obbligati.

Per gli artisti della generazione di Tacchi la realtà è stata quella filtrata dalla fotografia o mutuata dal cinema comunque mediata da un concetto complesso degli elementi che compongono la realtà. Una “realtà dell'immagine” — citando tra virgolette un'espressione che è confluita in titoli di mostre, studi e discorsi con articolazioni differenziate nei diversi aspetti nella seconda metà dei Sessanta — interpretata a seconda della sensibilità dei singoli, come se fosse vera. La realtà riprodotta, anche se non da fotogramma, è comunque una realtà alternativa: quella del disegno o quella della pittura, è rappresentazione mediata. Il proposito sempre rivendicato da Tacchi è stato quello dell'essere

un "pittore", la pittura è depositaria, per lui, di un linguaggio enigmatico e spirituale. Lo "spirito dell'arte" è iconico delle dita che tengono la tavolozza del pittore, che contiene tutto ciò che si possa immaginare ma che ancora non esiste: i colori, le sfumature, i volumi, gli odori, l'emozione. È il materiale del pittore che plasma una nuova realtà progettata attentamente, in nulla casuale, se non in un errore programmato. Le dita, icona della spiritualità dell'arte, si identificano con la propria immagine sostanziale, come scrive Cesare Tacchi nel 1984: «Immagine solida dell'autore mentre si nasconde come uccel di bosco e riappare come puro spirito di artista».





## 7. “L’occhio-obiettivo” della Giovane Scuola di Roma: note su arte e fotografia tra il 1962 e il 1965<sup>1</sup>

Raffaella Perna<sup>2</sup>

Nel 1963 la rivista di letteratura *Il Verri* pubblica il fascicolo *Dopo l’Informale*, dove alcuni tra i più autorevoli critici italiani dell’epoca riflettono sulle ragioni della crisi dell’arte informale e fanno il punto sulle nuove ricerche emerse in Italia tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta. In quest’occasione Cesare Vivaldi, acuto e precoce interprete della Giovane Scuola di Roma, individua nell’uso della fotografia il tratto distintivo e «il minimo comune denominatore»<sup>3</sup> delle opere dei giovani artisti attivi a Roma, in particolare di Umberto Bignardi, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Mario Schifano, Cesare Tacchi e Franco Angeli. Secondo Vivaldi questi artisti propongono un rapporto con la realtà diverso rispetto a quello delle generazioni precedenti, accomunato da una visione del mondo filtrata attraverso

---

1 Il testo riprende argomenti già in parte trattati in RAFFAELLA PERNA. *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*. Roma, 2009 e in EAD. Lo sguardo obiettivo della Scuola di Piazza del Popolo: alcune riflessioni sui rapporti fra arte e fotografia a Roma intorno al 1963. In CLAUDIO CRESCENTINI, COSTANTINO D’ORAZIO, FEDERICA PIRANI (a cura di). *Roma Pop City 1960-1967*. Catalogo della mostra museo MACRO, Roma. Roma: Manfredi editore, 2016, pp. 53-59.

2 Storica dell’arte, Sapienza Università di Roma.

3 CESARE VIVALDI. La giovane scuola di Roma. In *Dopo l’Informale, Il Verri*, 12, 1963, cit., pp. 103-104.

il *medium* fotografico: «Lo sguardo dei nuovi artisti è oggettivo e insieme antinaturalistico, spietato e nitido, senza espressionismo, senza soggettivismi e senza sbavature sentimentali [...], "mediato" attraverso il più apparentemente freddo e impassibile degli strumenti ottici, l'obbiettivo fotografico».

E ancora: «Vedere oggetti persone paesaggi per il tramite della fotografia, significa "ricostruire" mentalmente quei dati naturali che non è più possibile percepire a occhio nudo»<sup>4</sup>. Già in precedenza, nell'articolo *Un realismo di massa* pubblicato su *Tempo presente* nel gennaio del 1963 e riproposto subito dopo in occasione della mostra "13 Pittori a Roma", tenutasi nel febbraio dello stesso anno alla Galleria La Tartaruga, Vivaldi aveva sottolineato come, nel rapporto con la vita moderna, gli artisti romani avessero mostrato un atteggiamento diverso rispetto al passato, dovuto alla consapevolezza che la visione del mondo si presentasse ora sotto forma di immagine isolata dal contesto, percepibile secondo tempi e ritmi accelerati: la scelta di utilizzare la fotografia corrispondeva quindi all'esigenza di captare e restituire la dimensione frammentaria dello sguardo contemporaneo e il carattere meccanico delle icone tipiche della società capitalista. Per la nuova generazione di artisti romani il riferimento alla fotografia si rivela dunque essenziale sia per raffreddare gli slanci pulsionali della pittura d'azione e far decantare gli aspetti esistenziali connessi alle ricerche sulla materia, sia per riallacciare il legame con la realtà della vita quotidiana contemporanea. Tra il 1962 e il 1965 il ricalco di immagini fotografiche, il collage e il riporto su tela emulsionata, benché declinati secondo differenti soluzioni, formano un terreno di sperimentazione largamente condiviso dagli artisti della Giovane Scuola di Roma. Nell'arco di circa tre anni questi artisti conducono infatti ricerche in cui il rapporto con il mondo, con la storia dell'arte e con le icone della contemporaneità è mediato dall'assunzione di uno sguardo fotografico che distanzia le cose e le trasforma in simulacri. Le ragioni sono molteplici: nella scelta entrano infatti in gioco il rifiuto della distinzione modernista tra "alto" e "basso" e il desiderio di attingere all'iconografia popolare; la negazione dell'atto pittorico come espressione di una personalità unica e originale; l'attenzione per le implicazioni estetiche e sociali della cultura di massa attorno a cui ruota il dibattito teorico dell'epoca; l'esigenza di comprendere come i moderni strumenti tecnologici modifichino la percezione e lo sguardo sul reale.

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 104.

Le nuove condizioni socio-ambientali, l'accelerazione del ritmo di vita, la violenza e l'istantaneità degli stimoli percettivi a cui è sottoposto l'uomo moderno sono centrali anche per lo sviluppo di quella che Maurizio Calvesi, sempre nel 1963, definisce, in un denso articolo edito su *Collage*, come «arte di reportage»<sup>5</sup>. Con questa espressione, attinta dal lessico fotografico, il critico intende precisare e integrare il termine Pop Art, considerato suggestivo, ma equivoco, e sottolineare alcuni aspetti cruciali delle ricerche artistiche emerse all'inizio degli anni Sessanta, in particolare il trapasso dai «modi introversi-estroversi» caratteristici del New Dada a quelli «totalmente estroversi» delle opere di Andy Warhol, Mel Ramos o Tom Wesselman, dove l'accento si sposta dalla sfera privata a quella sociale. Nell'arte di reportage il confronto tra il soggetto e la realtà non si configura più, infatti, come un «rapporto esistenziale», ma come «un incontro fisico-percettivo» legato alle repentine trasformazioni della società, in cui «le immagini ci assediano come noi assediamo loro, si proiettano su di noi come noi ci proiettiamo in esse».<sup>6</sup>

Tra gli artisti italiani della nuova generazione, secondo Calvesi, Mario Schifano incarna appieno il cambiamento. All'inizio del decennio, com'è noto, l'artista realizza una serie di dipinti dove la realtà è rappresentata come se fosse inquadrata attraverso l'obiettivo fotografico. Lo stesso Calvesi, in occasione della personale di Schifano alla Galleria Odyssia di Roma nell'aprile del 1963, nota come i dipinti con gli angoli smusati eseguiti dall'artista in questo periodo si stiano definendo sempre più come campi o schermi pronti a ricevere le immagini della contemporaneità, simili, in questo, «all'inquadratura di un reflex fotografico»<sup>7</sup>. In tali opere l'attenzione dell'artista, più che al dettaglio o alla nitidezza dell'immagine fotografica, si rivolge alla modalità di visione rapida e prensile che lo strumento offre. In quadri dove il rapporto con la fotografia è reso esplicito sin dai titoli, come ad esempio *Grande particolare di paesaggio italiano in bianco e nero* o *Grande angolo*, entrambi del 1963, o nella precedente serie delle Coca cola, il paesaggio naturale e quello urbano sono colti sì attraverso lo sguardo veloce e frammentario dell'istantanea, ma nello stesso tempo il soggetto è rielaborato con ampie stesure di

5 MAURIZIO CALVESI. Ricognizione e reportage. *Collage. Dialoghi di cultura*, 1, dicembre 1963, pp. 65-75.

6 Ivi, p. 67.

7 MAURIZIO CALVESI. *Schifano. Tutto*. Catalogo Galleria Odyssia. Roma, 1963, s.p.

colore a smalto: Schifano proietta la foto sulla tela, ne ricalca i contorni e poi dipinge. Da un lato, egli entra in rapporto con il mondo esterno attraverso la mediazione della fotografia, dall'altro, non rinuncia ad avere una presa soggettiva sulla realtà: come ha rilevato Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Schifano non è il «reporter» disposto ad assorbire passivamente le immagini provenienti dall'esterno, ma è «l'artista provocato che risponde con una critica»<sup>8</sup>.

Alcune questioni attorno a cui ruota il lavoro di Schifano in questi anni – in particolare l'intenzione di farsi interprete delle trasformazioni prodotte dalla tecnologia, pur mantenendo saldo il rapporto con la tradizione pittorica – si ritrovano, con declinazioni diverse, nelle opere di Tano Festa e Giosetta Fioroni. Per entrambi il 1963 è un anno di svolta: in questo momento Festa, diplomatosi nel 1957 in fotografia artistica all'Accademia di Belle Arti di Roma, inizia a inserire nelle sue opere immagini fotografiche. A maggio l'artista espone alla Galleria La Tartaruga l'opera *La sala degli specchi* dove, sulle ante di un armadio realizzato *ad hoc* dipinto con il colore argento in modo da simulare una lastra specchiante, compare ripetuto per tre volte il particolare fotografico di un volto femminile. Il ritratto della donna è parzialmente coperto dallo smalto argentato: la figura ha il carattere di un'apparizione, che sembra in procinto di essere riassorbita dallo specchio. Quest'ultimo non riflette la realtà esterna, inglobandola, come avviene nei «quadri specchianti» di Michelangelo Pistoletto; è concepito invece come una superficie vibrante ma non del tutto trasparente, sulla quale affiorano immagini dai contorni incerti, simili a ricordi che la coscienza fatica a trattenere.

La dimensione della memoria riveste un ruolo cruciale anche nel lavoro di Giosetta Fioroni. Il 1963, come s'è detto, è per lei un momento di snodo: l'artista inizia a lavorare alla serie degli «argenti», esposta l'anno seguente in occasione della XXXII Biennale di Venezia. In questa serie Fioroni propone immagini tratte in prevalenza da rotocalchi e quotidiani (*Fascino, Lo sguardo, Glamour*), più raramente di carattere autobiografico (*Autoritratto all'età di 7 anni, Autoritratto di profilo, Goffredo Parise*) o desunte da opere d'arte (*Da Botticelli, Nascita di una Venere Op, Paesaggio Picasso*), che l'artista proietta sulla tela, ricalca e dipinge con vernice industriale all'alluminio. La «simpatia

<sup>8</sup> MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. L'occhio di Schifano. In *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*. Roma, 1966, p. 153.

artigianale» con cui Fioroni dipinge è rivelatrice di una sensibilità pittorica raffinata, in cui il colore – prezioso e allusivo – trasfigura le icone contemporanee e le riporta a una dimensione temporale altra, come se le immagini del presente, rese impalpabili ed eteree dalla vernice argentata, trattenessero il ricordo di un'epoca remota. Come ha rilevato Alberto Boatto, la superficie di queste opere evoca le antiche lastre specchianti dei dagherrotipi, le quali, una volta impressionate dalla luce, custodiscono l'immagine del passato.

Il 1963 è anche l'anno in cui, alla Galleria La Tartaruga, si tiene *Una mostra di tre giovani pittori romani* (dall'8 aprile) con le opere di Sergio Lombardo, Renato Mambor e Cesare Tacchi, artisti che conducono una ricerca sull'omologazione prodotta dalla società del consumo, dove la raffigurazione dell'uomo moderno passa attraverso l'eliminazione dei caratteri individuali, a favore di immagini il più possibile neutre e anonime, realizzate mediante la proiezione e il ricalco di immagini mediatiche. Al 1964 risale invece l'ideazione dei *Ricalchi*, serie esposta da Mambor nell'aprile del 1965 alla Galleria La Tartaruga, basata sul prelievo e la giustapposizione di immagini derivate da fotografie, rebus e illustrazioni di cui l'artista ricalca il contorno. Da un lato, come ha notato Marisa Volpi, Mambor conduce una «sterilizzazione»<sup>9</sup> dei dati visivi tratti dalla realtà; dall'altro evidenzia lo scarto tra la rappresentazione iconica e quella verbale. Riprendendo le riflessioni espresse dall'artista nel giugno del 1965 sulla rivista *La botte e il violino*, diretta da Leonardi Sinisgalli, le nuove opere sono «articolate con elementi fotografici di tipo didattico didascalico»; l'artista spiega infatti di avere ridotto «le figure a un contorno sagomale, quasi fossero l'equivalente figurale delle voci che potrebbero definirle»<sup>10</sup>.

Mentre Mambor dispone le figure sulla tela grezza in modo che si staglino entro uno spazio neutro, nei «quadri imbottiti» Cesare Tacchi sperimenta una soluzione per certi versi opposta: dopo avere selezionato e prelevato immagini tratte da rotocalchi e quotidiani o da scatti legati alla sfera privata e al mondo degli affetti, l'artista ne ricalca i contorni su superfici imbottite e tappezzate con tessuti dalle fantasie accese. «Il pittore

9 MARISA VOLPI. Gli accostamenti di Mambor. in *Catalogo 3*, La Tartaruga Galleria d'arte contemporanea, Roma 10 giugno 1966, s.p.

10 RENATO MAMBOR. Due lettere. *La botte e il violino*, 3, giugno 1965, p. 42.

Tacchi, che è poi un tappezziere che si serve delle stoffe per fare dei quadri», scrive Vittorio Rubiu nel 1966, «è anche uno specialista del come si taglia si sviluppa e si stampa una fotografia»<sup>11</sup>. Dagli studi preliminari conservati nell'archivio di Cesare Tacchi è possibile seguire i passaggi che conducono alla realizzazione finale di alcune sue opere. Un ritaglio fotografico tratto da una réclame e il relativo lucido sono ad esempio alla base dei tre quadri esposti nella mostra antologica a Palazzo delle Esposizioni<sup>12</sup>: *I fidanzati* (1965) e le due versioni di *Coppia felice*, entrambe del 1966. Se nel primo lavoro l'artista riprende la fonte originaria nella sua totalità, nelle successive versioni mette in atto una progressiva parcellizzazione dell'immagine, ingrandendo un dettaglio, e ponendo l'accento sul gesto, altamente stereotipato, compiuto dalla coppia. Lo stesso processo di reinquadratura dell'immagine è alla base delle due opere *Il gatto di Monica* e *Monica il gatto*: l'immagine da cui Tacchi parte è una fotografia che ritrae Monica Vitti, distesa mentre accarezza un gatto. Nelle opere che l'artista dedica al tema, il ritratto della Vitti scompare e l'inquadratura si concentra unicamente sul gatto e sulle mani dell'attrice. Questi lavori propongono una visione fotografica in un duplice senso: non soltanto l'iconografia è desunta in modo letterale da una fotografia, ma entrambi mostrano uno sguardo intimamente fotografico proprio per la loro qualità di dettagli ingranditi, sospesi e isolati dal contesto, in cui le immagini colte dall'obiettivo sembrano beneficiare, riprendendo le parole di André Bazin, «di un transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione»<sup>13</sup>. La fotografia, con la sua indicalità, ha il potere di imbalsamare il tempo e di presentarci la realtà come reliquia. Da qui deriva, almeno in parte, il senso di inquietudine che le figure di Tacchi emanano. In molte di queste opere l'artista pone l'accento sugli aspetti kitsch e sui *cliché* della cultura di massa, ma invece di ricorrere ai materiali sintetici e artificiali dell'industria, come fa ad esempio Schifano usando schermi di metacrilato, Tacchi sceglie una tecnica che rimanda al sapere artigianale della tappezzeria e all'intimità, lievemente claustrofobica, dei salotti borghesi.

11 VITTORIO RUBIU. La realtà imbalsamata di Cesare Tacchi. In *Catalogo 3*. La Tartaruga Galleria d'arte contemporanea, Roma 10 giugno 1966, s.p.

12 ILARIA BERNARDI, DANIELA LANCIONI (a cura di). *Cesare Tacchi. Una restrospezione*. Catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 7 febbraio - 6 maggio 2018).

13 ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958). Trad. it. *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà. Milano: Garzanti, 1999, p. 8.



Fig. 1 - Cesare Tacchi, Coppia felice, 1966, cm 100x90, Collezione Maramotti, Reggio Emilia (foto Archivio Collezione Maramotti).



Rispetto al carattere sospeso e "neo-metafisico" dei quadri di Festa o Fioroni, gli imbottiti di Tacchi hanno un accento perturbante: le immagini dei capolavori dell'arte rinascimentale o neoclassica, presentate nel loro carattere fittizio di riproduzioni tratte «dall'ultimo numero dei Fratelli Fabbri»<sup>14</sup>, o le coppie gioiose proposte dalla *réclame*, sono ricalcate su superfici estroflesse e morbide che sollecitano l'esplorazione tattile e conferiscono alle opere l'aspetto di inquietanti presenze corporee.

Diversamente da quanto avviene nella serie dei *Generali* di Enrico Baj, dove le figure che si stagliano sulle tappezzerie fiorate sono ottenute mediante l'assemblaggio di materiali diversi, nelle opere di Tacchi la natura fotografica delle immagini fa sì che i personaggi ritratti mantengano un contatto diretto con il mondo esterno, in contrasto con la qualità decorativa, composta da pattern ripetuti, propria della tappezzeria. Nel riproporre la realtà propagandata dai media mutata di segno attraverso gli elementi decorativi e modulari, quasi astratti, della stoffa, Tacchi prende le distanze dagli stereotipi che molte delle sue stesse figure incarnano. Siamo intorno al 1964, anno in cui l'Italia, dopo oltre un lustro di forte espansione economica, va incontro a una crisi di governo e a turbolenze finanziarie, gli squilibri del Paese si fanno più evidenti e la promessa di felicità veicolata da stampa e rotocalchi mostra il suo carattere illusorio. I sorrisi smaglianti e i gesti stereotipati presenti nelle opere di Tacchi sono raggelati e resi inquietanti dall'essere incapsulati entro forme rigonfie che evocano, simultaneamente, le forme del corpo e quelle dell'arredo domestico, l'umano e il non-umano. Tacchi, come afferma all'epoca Rubiu, ci presenta «gli scampoli di una realtà imbalsamata per il tramite della mano, fotografica ed artigianale a un tempo»<sup>15</sup>. E nel far ciò, l'artista demistifica i simboli e i modelli di vita tipici della cosiddetta *golden age*, in una parodia che si tinge di un'ironia perturbante.

14 RUBIU, *La realtà imbalsamata di Cesare Tacchi*, cit.

15 *Ibid.*