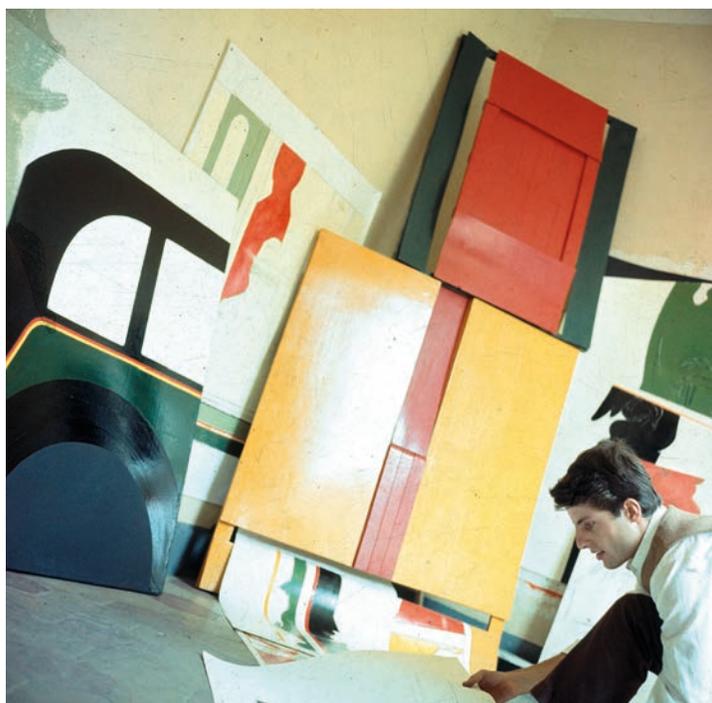


Cesare Tacchi

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

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 Bianchini¹

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-

¹ 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».

1. Singolare e plurale

Franco Purini¹

Negli anni Sessanta piazza del Popolo divenne, dopo piazza Colonna e via Veneto, che lo erano state precedentemente, uno dei maggiori centri della vita culturale romana, con ogni probabilità il più importante. Giornalisti, critici d'arte, cinematografici e teatrali, registi, attori, architetti, artisti, personalità televisive, intellettuali come alcuni membri del Gruppo '63, tra i quali Umberto Eco, allora molto presente a Roma, scrittori e poeti come Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, si raccoglievano, dando un rituale passaggio alla libreria "Al ferro di Cavallo" di Agnese De Donato, prevalentemente da Rosati, ma anche da Canova, dando vita a conversazioni lunghe, appassionate e spesso polemiche, per poi continuare dal Vero Albano, dall'Antico Bottaro, da Cesaretto, dalla trattoria dei fratelli Menghi e in altri locali nei dintorni, come racconta Ugo Pirro proprio a proposito della celebre trattoria di via Flaminia. Dopo cena alcuni dei luoghi dove si continuava a discutere erano il Rouge et Noir del barman Amerigo, all'incrocio della Passeggiata di Ripetta con via del Vantaggio, il Doc Bar della gallerista Mara Coccia, in via della Penna, il locale all'angolo tra via dell'Oca e Via Ripetta aperto da Plinio de Martiis, chiamato con il suo nome. Il Tridente, data la presenza dell'Accademia di Belle Arti, del Liceo Artistico, di via Margutta, densa di studi di pittori, scultori,

¹ Architetto, saggista, Sapienza Università di Roma.

architetti, fotografi, era storicamente una città dell'arte nella città. Animato da molte gallerie, laboratori artigianali, negozi di materiali per dipingere, scolpire, progettare, via del Babuino, via del Corso e via Ripetta costituivano una sorta di ideale palcoscenico, nel quale le vicende dell'arte proponevano senza sosta appassionate narrazioni.

Chi scrive, frequentatore di piazza del Popolo dall'inizio degli anni Sessanta, quando lavoravo nello studio del mio maestro, l'architetto Maurizio Sacripanti, e dal 1968 con lo studio in via dell'Oca fino al 2008, osservatore attento il più possibile a quanto accadeva in quel rovente crogiolo di idee, ha cercato di rievocare questo periodo felice nel quale la Libreria Feltrinelli in via del Babuino, assieme a quella già citata di Agnese De Donato, ebbe un ruolo centrale, in uno scritto dal titolo *Roma e l'età dell'oro*, pubblicato nel catalogo della mostra "La grande svolta", dedicata all'arte italiana degli anni Sessanta, ospitata nel 2004 nel Palazzo della Regione di Padova. C'è da aggiungere che subito dopo le Olimpiadi del 1960, che furono coronate da un grande successo in Italia e in tutto il pianeta, era allora luogo di convergenza di personalità straniere – basta ricordare per la pittura Cy Twombly e per il cinema il leggendario Orson Welles – che mentre erano portatrici di fermenti nuovi ricavano in cambio dall'ambiente romano, non solo dalla sua storia ma soprattutto dal presente, una serie di preziose e uniche indicazioni.

L'improvvisa comparsa in primo piano della Scuola di piazza del Popolo, un'articolazione nominale di quella Scuola romana identificata negli anni Trenta da Roberto Longhi soprattutto nel lavoro di Mario Mafai, Antonietta Raphael e Scipione, coincise con un profondo cambiamento nella figura dell'artista. Fino ad allora esso era considerato senz'altro una figura pubblica – si pensi a Giorgio De Chirico – che viveva però in una dimensione specifica, riguardante la sua ricerca, svolta sempre in modo appartato e, a suo modo, segreto. Alcuni pittori o scultori erano sicuramente famosi, ma come lo erano i letterati o i poeti. Quasi da un anno all'altro essi si trasformavano invece in personalità divistiche che riuscirono a superare anche quelle provenienti dal cinema, finendo nei settimanali come protagonisti mondani di vicende avventurose, che entrarono in modo duraturo nell'immaginario di un vasto pubblico. In sintesi, il mondo dei mass media aveva trasformato gli artisti, soprattutto quelli emersi allora, in veri e propri eroi popolari provocando, di riflesso, profonde mutazioni nel tessuto problematico delle opere che essi producevano. Nel frattempo la stessa piazza del Popolo si era trasformata

in un ambito narrativo i cui tratti e le cui vicende influenzavano a loro volta la ricerca degli artisti. Tra questi, però, Cesare Tacchi si distingueva per il suo comportamento piuttosto riservato, come se volesse essere parte di quel mondo ma al contempo restare esterno ad esso. Ciò probabilmente per sentirsi non obbligato a uniformarsi a quel clima fantastico e insieme insidioso che Federico Fellini aveva reso noto a livello mondiale con “La dolce vita”.

Il processo di mediatizzazione degli artisti iniziò proprio con la generazione alla quale appartenevano Franco Angeli, Tano Festa, Renato Mambor, Mario Schifano, Francesco Lo Savio, Sergio Lombardo, Umberto Bignardi. Tale generazione solo apparentemente sembra identificabile con la sigla, ormai consolidata ma per certi versi non esauriente, della Pop art romana, esprimendosi infatti secondo modalità molto diverse, e per questo non unificabile, come continua ad avvenire ancora oggi, in una formula chiara e definitiva. Se per la Pop art nordamericana il mondo della città era uno spazio dal quale ricavare i simboli di una visione della vita sotto il segno della comunicazione e del consumo, a Roma prevalse non tanto la celebrazione, tra ironia e condivisione, del prodotto-simbolo quanto, a parte la Coca Cola di Mario Schifano, una nuova dimensione della storia, intesa come un deposito di icone di cui rileggere e riprodurre la mitologia. In breve Roma era una città-museo vivente che proponeva un immenso repertorio di forme, di linguaggi, di interpretazioni. Come ricordò Sigmund Freud nel libro *Il disagio della civiltà*, la Città Eterna si proponeva come un’“entità psichica” che parlava di valori e di opere di epoche distanti che convivono in una assoluta simultaneità. C’è da aggiungere che l’immagine di quella generazione accelerò la storicizzazione di quella precedente, che vedeva attivi i protagonisti di Forma 1, tra i quali Achille Perilli, Carla Accardi, Pietro Consagra, Giulio Turcato e Piero Dorazio, e astrattisti coetanei non appartenenti a schieramenti, come Gastone Novelli. L’avvicendamento di tendenze nel panorama romano dell’arte è, come peraltro in altre città, un fatto consueto. Gli artisti di cui si sta parlando, che avevano sostituito nell’attenzione della critica gli astrattisti a loro volta, qualche anno dopo assisteranno alla nascita del concettualismo. Quest’ultimo, all’inizio degli anni Ottanta, cederà il passo alla Transavanguardia, un vincente progetto critico di Achille Bonito Oliva, che ebbe una risonanza mondiale. Cesare Tacchi è un artista molto difficile da interpretare nell’insieme della sua produzione, a causa della notevole complessità della visione dell’arte che caratterizza il suo mondo

visivo. Una produzione nella quale si riscontra una predilezione della forma ovvero una conclusione della ricerca dotata di una compiuta pienezza linguistica, nella quale il contenuto dell'opera si sublima nel concerto dei segni, nel loro interagire e nel colore fino a pervenire a un livello inattingibile, ma comunque fortemente presente e avvertibile, se si riconosce come l'esito finale dell'azione artistica. In poche parole la ricerca di Cesare Tacchi non identifica nella superficie delle cose il loro vero valore, come nella Pop art americana, ma lo trova in uno strato sommerso della loro immagine, che evoca la già citata dimensione del museo dilatandola fino a includere la casualità programmatica dell'inquadratura fotografica e filmica, anch'essa fissata in un silenzio colmo di interrogativi.

Le tele imbottite sono in realtà bassorilievi morbidi capaci di conferire alla rappresentazione, di cui costituiscono il supporto, un'essenza tridimensionale che contraddice radicalmente la bidimensionalità della tela, alleandosi con lo spazio che contiene queste presenze plastiche. La tappezzeria del fondo assorbe le figure dipinte su di essa facendo sì che cerchino di mimetizzarsi nel momento stesso in cui è proprio questa decorazione che le fa distaccare dal supporto. Nella centralità della forma entra anche l'azione, la costruzione di oggetti attraverso un'accurata decostruzione del loro uso, la sovrapposizione dell'immagine del proprio corpo a quella dei suoi lavori rendendo in questo modo la forma delle opere un atto pubblico di riconoscimento, una sorta di riscrittura esistenziale del già compiuto. All'interno di una dialettica tra realismo e memorie surrealiste, alla quale si associa una nativa predilezione per l'enigma, la vocazione alla forma organizza e struttura interessi diversi, esigenze varie e contrastanti, impressioni transitorie e ossessioni continue. Questi diversi livelli di contenuto non costituiscono, però, strati semantici distinti. Essi si fondono infatti in una totalità segnica, concretizzata in una continuità spazio-temporale che esalta i principi compositivi in una tesa atmosfera teoremativa.

Un aspetto che è sicuramente significativo della ricerca dell'artista che è al centro di queste note è la distanza che egli interpone tra il piano grammaticale e quello sintattico. Se nel primo si esprime la corporeità delle figure, il cui movimento è magistralmente arretrato, il secondo si configura come un momento relazionale appena accennato. In breve nell'opera di Cesare Tacchi la distanza tra grammatica e sintassi è la minima possibile, al fine di eliminare ogni possibile storicizzazione nella composizione stessa

un elemento temporale che toglierebbe all'immagine l'istantaneità del suo apparire. Dal punto di vista espresso in questo scritto la grande mostra al Palazzo delle Esposizioni, "Cesare Tacchi - Una retrospettiva", curata in modo ammirevole da Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, non rappresenta un consuntivo, a suo modo definito, sull'opera omnia del maestro romano, ma solo un necessario e senza dubbio appropriato inizio di un lavoro interpretativo complessivo e urgente. Le opere esposte, che per inciso dialogano in modo inatteso e coinvolgente con la severità spaziale delle sale disegnate da Pio Piacentini, sono altrettante stazioni di un percorso molteplice ancora in attesa di essere decifrato nei suoi contenuti passati, attuali e futuri, oltre che ricostruito in tutta la sua estensione per quanto riguarda le sue relazioni sia con il contesto artistico della Capitale sia con quelli nazionale e internazionale. L'eredità di Cesare Tacchi, come quella di altri artisti, appare oggi chiusa in una tradizione storico-critica che per una serie di motivi, tra i quali la permanenza di una concezione separatrice dell'ideologia, non ha ancora prodotto, in particolare per una radicata soggezione fino a ieri alla cultura nordamericana e oggi a quella globale, più imprecisa e frammentaria, una «breve e veridica storia dell'arte italiana» citando Roberto Longhi, del Novecento. Un'arte ritenuta in gran parte una derivazione di quella che si è prodotta quasi esclusivamente dai due poli di Parigi e di New York, con qualche altro innesto europeo meno rilevante e decisivo. La persistenza di questo pregiudizio autolimitante richiede al più presto, come peraltro è implicito nel progetto critico delle due curatrici, una vera e propria riscrittura delle vicende artistiche italiane in grado di sottrarre esperienze primarie come quelle dell'artista al centro di questa riflessione a interpretazioni parziali e ripetitive. Alla luce di quanto appena detto si può solo affermare che il mondo visivo di Cesare Tacchi è il frutto di un sapiente e illuminato, ma anche sofferto, equilibrio tra una pluralità di intenzioni, scaturite da una sentita equivalenza tra vita e ricerca – nonché della coscienza di essere parte di un sistema, come quello dell'arte, quanto mai labirintico e rischioso – e la necessità di una scrittura pittorica forte, e a suo modo, invariante. Il problema che Cesare Tacchi ha affrontato e risolto è stato quello di dovere conciliare la singolarità con la pluralità, in un percorso creativo il cui risultato doveva essere riconoscibile in tutte le sue fasi e in ogni sua manifestazione. Si tratta di un problema la cui soluzione è stata, è, e sarà sempre molto ardua, ma la quadratura tra l'io e i vari noi che abitano ciascun individuo è stata in questo caso ampiamente raggiunta. Con il lievito della poesia.

2. Cesare Tacchi: Persona, Oggetto, Pittura: dunque, POP? ...parlare dell'oggetto, mostrare il soggetto...

Simonetta Lux¹

Ho indicato nel titolo il termine POP, interrogativo, come acronimo dei termini specifici dell'azione dell'arte compiuta da Tacchi: Persona, Oggetto, Pittura.

Il termine "Oggetto" è centrale non solo nell'acronimo, ma nell'opera complessa e anticipatrice di Cesare Tacchi, di cui dirò più oltre.

Essendo stata quella di Cesare una azione dell'arte che volle integrare le pulsioni fisiche, psichiche e concettuali sia del soggetto creatore sia del pubblico cui consapevolmente l'artista rivolgeva l'azione della sua arte – insomma una azione che si differenziava dalla arte POP americana – la risposta all'interrogativo "POP?" sarebbe "sì" e, nello stesso tempo, "no".

La doppiezza della risposta si riferisce al fatto che gli artisti della sua generazione, ai quali si è attribuita l'etichetta di artisti Pop, come se fossero dei sottoprodotti provinciali della POP americana, sono sempre stati certi della loro specificità e originalità, pur riconoscendo all'invasione in Europa della Pop art americana il carattere deflagrante di un mutamento di sguardo sulla condizione del nuovo uomo consumatore totale di merci, immagini, e – appunto – di oggetti.

¹ Storica dell'arte, Sapienza Università di Roma.

Di questo ambiguo rapporto con la cultura statunitense ho trattato più volte² ma in particolare mi riferisco a quanto scrissi, seppur punta sul vivo, in un saggio che nel 2000 mi fu richiesto per una mostra che appunto recava nel progetto la definizione certa di Pop ad artisti che tale certezza proprio non incarnavano³. Quel mio scritto voleva proprio contestare tale sicumera, anche con certi paradossi ironici (definendoli ad esempio non pop=popular, ma semmai pap=papalini).

Oggi mi pare vera e propria premessa al discorso su Cesare Tacchi: Persona, Oggetto, Pittura: POP?

Lo riproduco in parte. «Perché la città di Trissino chiede artisti pop e perché mi avrà chiesto di delucidare tale qualità storica come una "appartenenza" specifica di artisti romani, con opere – come si suol dire – "proprio di quegli anni", cioè "storiche"?

È vero che ho detto "sì" quando mi è stato "suggerito" che la Pop art non poteva che essere "romana", ed infatti si potrebbe dimostrare.

Ma detto così, non sembrerà il mio, un tradimento dei miei amici – e forse maestri – in quanto ai miei inizi me li trovai belli e fatti, nella Roma del 1965 un tradimento cioè dei grandi artisti italiani Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Fabio Mauri, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Cesare Tacchi, ai quali non è mai mancata occasione per ribadire la propria centralità/diversità internazionale e cosmopolita?

Proprio essendo in tutto e per tutto – cioè nelle loro filosofie diverse, – non Pop (Popular), ma Pap (Proiettivi, anarchici, primari)?

Oppure: non Popular ma Papalini, almeno per appartenenza geografica?

Tre sono in verità gli elementi che fanno la Poppità pur nella Diversità di Angeli, Festa, Fioroni, Lombardo, Mambor, Mauri, Rotella, Schifano, Tacchi (tre Triadi, tre Trimurti, tre Trinità): la Sublimazione dell'istinto anarchico, la DeSublimazione della Sublimazione con la scelta e la accettazione di tematiche e metodologie allora a Roma ancora

2 "Simonetta Lux, prime opere", mostra alla Galleria La Salita, Roma, 16 maggio 1980, con testo, cura e scelta delle opere della autrice; SIMONETTA LUX. Pascali o del linguaggio totale - Pascali "african" or on the total language. In *Pino Pascali. Ritorno a Venezia*, 54. Esposizione Internazionale d'Arte, Evento collaterale. Bari: Di Marsico Libri editore, 2011, pp. 39-50.

3 SIMONETTA LUX. Pop Art Perché Roma. In catalogo della mostra "POP ART perché Roma". Comune di Trissino, 2000.

“pubblicamente” proibite (ed ovviamente amate e praticate a livello Popolare) come l'Eros, la Morte, l'Arte, la ricerca dell'Origine e dell'Originario nella de-fragmentazione e ricostituzione elementaristica dei codici e dei linguaggi antichi o correnti.

Per dirla con parole povere, siamo di fronte a degli equivalenti – nel metodo più che nelle icone – di una processualità che denuda il re, anzi mette in scena il Re già denudato: nella Pop americana (non parlo della prima Pop, quella inglese, diversa e rispondente ad altre genialità) siamo di fronte alla presentazione disincarnata di oggetti e luoghi tipici della produzione e comunicazione di massa, della messa in scena di azioni conseguenti alla loro “meccanica” e alla loro “topica”, alla presentazione vulgata e pittoricizzata o pseudo-sculturalizzata di linguaggi alti e ben noti. Qui da noi si denudano piuttosto i luoghi tipici della trasmissione culturale sia essa riferita all'antico rinascimentale o alle avanguardie storiche – essendo questo il pop nazionale – vengono messi in scena, sia nei quadri sia con la nascita del cinema d'artista, frammenti dell'eros e della psiche e del nascente consumo di massa consistente nella motorizzazione d'evazione, tipica metamorfosi autoctona e autoeducativa del “voyage en Italie” (compiuto in epoche precedenti dall'intellettuale nordico), infine riduzionismi diversi concettuali, procedurali e tecnicolinguistici o di sfondo ideologico vero o presunto di sinistra, che hanno aleggiato sulla formazione dei designer prima, e poi sulla fortuna del prodotto italiano di buon design.

E solo oggi, con quella che potremmo chiamare una “fortuna di ritorno”, il giusto e straordinario riconoscimento internazionale della creatività/qualità del prodotto italiano – avvenuta fin dagli anni cinquanta – tutto ciò va a riverberarsi sul luogo originario di quella fortuna e cioè sull'arte. [...]

Ora, ognuno di quei tre metodi o procedure dell'Immaginario /che ovviamente quando si produssero erano inconsapevoli di essere metodi o procedure, e ritenuti invece modi e sistemi di pensiero) possiamo individuarlo con accentuazioni o esclusività individuali nell'opera di ognuno di questi artisti: che, non è male ricordarlo, non fecero parte di un “movimento” poiché il movimento Pop non esiste né esisté un “manifesto” con relativi firmatari. Piuttosto rappresentarono una rinnovata e libera visione del mondo, adeguata “futuristicamente” al proprio tempo; e di quel tempo, osservato dal centro di una capitale e a sua volta dal centro di una Chiesa-Stato, lasciando straordinaria e veritiera traccia.

Gli artisti "psicologici" sono Schifano, Tacchi e Fioroni, gli "araldici e mass-culturologici" sono Festa, Angeli e Mauri, i de-fragisti più dematerializzati sono Lombardo, Mambor, Rotella. Un *lo sono infantile* di Mario Schifano, un argento *Amore* (1964) di Giosetta Fioroni, una "astrazione psicologica" come *Renato e Poltrona* (1966) di Cesare Tacchi, sono dei maxima di grande pittura le cui matrici gestuali, saviniane, morandiane attendono di essere pienamente comprese. La metamorfosi subita dalle icone della storia e della contemporaneità, il quadro del Rinascimento, la traccia aeronautica, l'icona cinematografica, come nel quadro di Tano Festa *Particolare dei Coniugi Arnolfini* (1963), o nella tela di Franco Angeli *La Lupa di Roma* (1961), portano ad un'esaltazione figurata dell'azione critica, cioè concettuale, restituendoci insieme rigore e oggetto pittorico.

Fin dalla metà degli anni cinquanta Rotella – con i suoi decollages *Buongiorno* (1959); *Toncat* (1960) – inizia quella nuova analitica del linguaggio connessa alle nostre reattività psicologiche all'avvento del nuovo automatismo voluto dall'uomo tecnologico, non contento, ci sembra, non contento di quel mutamento: e diverse sono le risposte, anche ironiche, vorremmo dire, oltre che scientifiche all'impatto dell'automatismo degrado/consumo/degrado, di Sergio Lombardo con i suoi quadri/icone di gesti tipici Kennedy e Fanfani e Renato Mambor *Ferito a morte* (1965) *Itinerari col rullo* (1968): bei gesti, ma anche bei quadri, belle opere, rimaste poche, proprio per una scelta di identità.[...]

Certo che il tutto riconduce a quel ductus filosofico-concettuale dell'artista italiano, antico e contemporaneo anche, con la sua riottosità alla sottomissione, compresa quella connessa alle regole finanziarie ed economiche della attribuzione di valore. Riottosità all'input del dover essere nuovi e "banali" come l'oggetto stesso osservato, elemento principe del "catalogo delle prescrizioni" americane, l'input cioè di un paese, come sappiamo considerato sollecitatore di libertà ma anche grande "oppressore" potenziale, in quanto straordinario trasformatore delle idee in sistema finanziario/economico. Insomma il modello USA di libera intrapresa anche nell'arte si tramuta in "affissione" di un sistema di regole, di un vero e proprio "cartello" non diverso da quello petrolifero dell'epoca (oggi col globalismo i "cartelli" non vanno più tanto): inglobarsi o perdersi. [...] "Tendo al mio fine – scriveva Carlo Emilio Gadda in uno scritto degli anni trenta

e diventato ultranoto solo proprio negli “anni pop”⁴ [...] e se già nel 1931 vedeva il mondo quasi pop, non è un caso che il suo romanzo *La meccanica* piombi nel 1970⁵ proprio in quello pieno già di rifiuti della iperproduzione degli anni Sessanta: “Ma i carabinieri non gli davano pace, perché con la loro malvagità consueta nel pittoresco repertorio della maglieria erano riusciti anche a introdurre trentadue dozzine di cravatte di seta, ventotto dozzine fantasia e quattro da lutto, dodici pacchi di mutande da uomo, felpate, sette scatola di saponette al gelsomino, e una quarantina fra bottiglie e fiale di profumi, con le marche un po’ grattate. Inoltre, colmo dei colmi, uno scatolone monumentale che, scoperchiato, rivelò subito alla questura esterrefatta cinquanta pere di gomma per uso irriguo; e poi ancora degli spruzzatori, del dentifricio, della cipria, otto lampadine “Philips”, un grammofono che non si riusciva più a farlo cantare, un abito ecclesiastico e una fenomenale gabbia da uccelli in forma di “chalet” svizzero con disegni di finestre ogivali e due torri certamente gotiche”».

Da pseudo oggetto a evaporazione dell’io

Oggi ribadirei ogni punto nel quale attribuisco una specifica originalità e qualità a ciascuno degli artisti, che in effetti già Lorenza Trucchi aveva denominato “neo-metafisici”, e chi scrive “papalini” invece che “popular”, poppizzanti in quanto concettuali e trasformatori (ognuno a suo modo) delle prescrizioni americane: rovesciandone il dettato con una procedura concettuale (cioè consapevole) che si fa testimonianza della condizione⁶ dell’uomo consumatore, vista attraverso la lente dell’uomo artista.

4 CARLO EMILIO GADDA. *Tendo al mio fine*, in origine risposta alquanto anomala a un sondaggio bandito dalla rivista di Carocci e Bonsanti Solaria sulle nuove tendenze della letteratura. Fa da introduzione al secondo libro di Gadda, *Il Castello di Udine*, introduzione che egli stesso definisce «prefazione malvagia, fatta apposta per far irritare l’Areopago» (come Gadda scrisse a Carocci) che dà al libro, oltre che il suo punctum di massimo espressivismo “spastico”, un’attendibile dichiarazione di poetica scrive Luigi De Bellis in <<http://spazioinwind.libero.it/letteraturait/opere/gadda.htm>>.

5 CARLO EMILIO GADDA. *La meccanica*. Garzanti, 1970 <<https://www.carloemiliogadda.it/opere/la-meccanica/trama/>>.

6 Non a caso uso il termine condizione, che di lì a dieci anni Jean-François Lyotard avrebbe usato nel suo libro del 1979 rimasto famoso: *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*: un testo rimasto famoso più per il suo aggettivo (postmoderno) che fu sostantivato come “tendenza”, e non come “condizione”. Che significava appunto il mutamento di paradigma del nostro modo di conoscere, e non un movimento o tendenza, da oggettualizzare e da incarnare.

Cesare Tacchi, il cui procedimento pittorico chi scrive ha definito “astrazione psicologica”, viveva sulla propria pelle (nel corpo e nella psiche, esperienza *versus* concetto) quell’appiattimento sul presente della percezione delle cose e delle emozioni, e iniziava così una sua sorta di sceneggiatura ricostruibile attraverso il processo creativo, i cui attori erano (sono) l’artista e il pubblico. Una battaglia tra opera/oggetto, la pittura del quadro (esterna, frontale, impenetrabile, che culminerà in *Sécrétaire*, nel 1980), e l’oggetto/croma (il giallo allora della Fiat 1200, veramente così pop cioè così eletto-domestico). *Giallo in discesa*, *Giallo in salita*, entrambi del 1961, di cui dirò tra poco: anticipo sullo pseudo design.

Agli inizi la questione della “persona” non c’è. C’è la questione “oggetto”, che a lungo andare porterà gli artisti meno irrisolti delle generazioni successive allo pseudo-design. Cesare è sofferente, come si vede nelle foto fatte ai tempi della Galleria Appia Antica, molto importante per gli esordi delle nuove generazioni, a ridosso dell’esaurirsi della crisi dell’informale: ne era direttore artistico Emilio Villa poeta e critico, che veniva aiutato e finanziato da Alberto Burri – me lo raccontò lui stesso in un incontro a tre proprio con Burri, che andai a trovare dopo la mostra a Firenze negli ex-granai di Orsanmichele “ORTI”. Galleria nella quale si trasmettevano i valori della grande Scuola Romana, di cui Burri è stato l’originale e rivoluzionario autore, che deviava strutturando le materie (nuove e antiche) nominandole come “colori”.

Insomma non è lui uno di quei “bastardi” o “sottoprodotti” – come scriveva Cesare Vivaldi proprio nel 1959 – della tendenza europea dell’informel: «Il nuovo verrà – scriveva sempre Vivaldi (Daniela Lancioni, p. 17) – il compito dei giovani [...] potrebbe essere riorganizzare il caos, tornare attribuire un nome alle cose, una funzione agli oggetti»⁷. Mai profezia di questo sottile critico fu più estranea a questa generazione defunzionalizzante, e più giusta poi per altre future.

⁷ Le citazioni di Daniela Lancioni e di Ilaria Bernardi sono riferite alle pagine in catalogo *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, edito da Palazzo delle Esposizioni, 2018, a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi. Oltre ai saggi delle curatrici della mostra, che ricostruiscono rispettivamente gli anni fino al 1968 (Lancioni) e dal 1968 al 2004 (Bernardi), è presente una antologia di testi storici sull’artista e un prezioso repertorio di scritti di Cesare Tacchi. DANIELA LANCIONI. *Cesare Tacchi Dagli esordi alla Cancellazione d’artista*, pp. 15-46; ILARIA BERNARDI. *Cesare Tacchi e “lo spirito dell’arte” dopo il 1968. “... per fare arte bisogna pensare al rovescio...”*, pp. 16-86.

Il quadro che si intravede alle spalle di Tacchi *Quadro D* appare dipinto a catrame, con un impaginato alla Burri il quale a modo suo aveva intrapreso a riorganizzare il caos, e ne fu maestro. È da Villa che fu trasmesso Burri ai giovani.

Nel pastello *Rosso, giallo e nero - Verde, rosso e giallo* (1962), Tacchi nomina i colori come Burri. Sembra una porta che si schiude. Da lì vengono *Quadro D* e *Giallo cromo n. 4* (1961, Premio San Fedele).

Scrivono Daniela Lancioni: «L'impressione è che i piani del Quadro D siano lievitati dalla parete. Li ha investiti un processo di materializzazione. Un'operazione finalizzata a dare concretezza alla visione. In quest'ottica la scultura viene in aiuto alla pittura e l'assolve dal compito di rappresentare. Ne fa un oggetto [sottolineatura nostra]. Come è noto, questo è stato un passaggio cruciale attraversato dall'arte nel secolo scorso» (p. 18).

Ma che oggetto è quello di Cesare Tacchi, non soltanto in sé e per sé ma anche rispetto ai processi di oggettualizzazione dei suoi coetanei della neo-metafisica? Il suo è uno pseudo oggetto, che diventerà in futuro ciò che chiamo pseudo design, una scelta estrema di artisti di fine millennio (Franz West, Atelier Lieshout, Maurizio Cattelan, Ana Rewakowicz, Andrea Zittel) e per fare che? Loro per reinventare il mondo, rifarselo a propria immagine per quanto sfasciata, ordinare il caos.

Tacchi operava secondo un paradigma distorsivo parola/immagine, parola/visione, inaugurato da Burri.

All'oggetto/colore Tacchi ha attribuito un movimento come se fosse un corpo/persona: è da qui che la questione dell'uomo passivo e indifferente stava per entrare in scena nella sua opera.

Suggerimento architettonico, ha scritto Lancioni (p. 22): sì, certo (Mondrian, Zevi, Argan). Ma anche gesto/corpo, e soprattutto parola, parola pronunciata, parola sentita, parola ritorta, un andirivieni tra tragicità e serenità cui le parole lo trattengono o lo incitano. Parole o titoli di opere o disegni e studi che Daniela Lancioni ha ritrovato: *Singapore*, *UPIM*, *Standa*, *Café do Brasil*, *Casamatta*. Mi soffermo su quest'ultima, non ho il suo disegno, ma certo Cesare avrà esplorato la definizione. Casamatta s.f. [forse da casa matta, nel significato di "edificio che ha l'apparenza di casa ed è invece ben altra cosa"]. Tra i disegni preparatori di Tacchi, vediamo ad esempio il nome del colore ibridato sonoramente, e viceversa, senza corrispondenza alcuna con la cosa stessa, l'immagine: *Stereofonia* e *Suono rosso*, studi poi realizzati nelle sculture murali che sono i primi

oggetti pseudo-design realizzati in Europa: *Giallo Cromo n. 4* e *Senza titolo*, entrambi del 1961. In quest’ultima esce una piccola luce schermata dalla griglia.

È vero che si trattava proprio di quella griglia là, quella incorporata ai televisori e ai giradischi dell’epoca e alle radio (Daniela Lancioni, p. 20)! Altro non era dunque che la versione poppizzata dei *Cementi* di Giuseppe Uncini (l’arte della ricostruzione post-bellica, materia cemento e ferro). Ma per fare “invece ben altra cosa”.

Cesare prendeva il toro (della sua inquietudine) per le corna da subito: con le due sculture a parete, veri e propri irrocervi tra attrezzo da riscaldamento e lampada da muro. Sono appunto *Giallo cromo n. 4* e *Senza titolo*.

Pochi anni prima nel 1957 era uscita la seduta dei fratelli Castiglioni “Mezzadro”: su un supporto oscillante era imperniato un sedile anatomico da trattore color rosso pop, lo stesso rosso dell’auto fuoriserie in cui lo aveva fotografato Plinio De Martiis nel 1964. Oltre a quanto dobbiamo all’analisi politica di Giulio Carlo Argan, ciò che vivevamo allora è molto diverso da quello che viviamo oggi: vedo infatti un’opera/scultura dall’assurda apparenza oggettuale, disfunzionale e tuttavia richiamandoci a gesti o funzioni quotidiane che qui si inattivano. Generando un senso di impotenza, lo spostamento da un campo dell’esperienza a un altro, che perciò lo induceva a opere come: *Poltrona rossa* e *Poltrona gialla*. Mentre l’operazione dei Castiglioni (per il buon design) è un auto educativo processo di integrazione della società contadina italiana nella metamorfosi industriale dell’antico artigianato, una tutto sommato ordinata via di fuga dalla crisi postbellica (per intenderci i *Cementi armati* di Uncini, o i *Catrami* e i *Sacchi* e le *Plastiche* di Alberto Burri – di cui pure Tacchi aveva citata l’intitolazione “cromatica”), per l’artista è torsione insofferente del processo in corso, insofferenza che riscontriamo nell’apparizione in scena di personaggi indefiniti come in *TO 531 Prova* (1963), o in *Circolare Rossa*, dello stesso anno, quadro nel quale il cromatismo del titolo non era più “alla Burri”, ma nome burocratico municipale⁸. Cesare Tacchi rientrava dunque nella realtà delle cose e dei mezzi, e con lui i passeggeri fantasma, quelle ombre dipinte al di là dei vetri: la ragione per cui si intravedono soltanto non è nei vetri sporchi e opacizzati, se la fiancata verde del tram appare bella e pulita. Formavano un

⁸ La *Circolare* era effettivamente verde, e come ricorda Lancioni, era definita *Circolare rossa* dal colore della targa del municipio di Roma alle sue fermate.

vero e proprio trittico *Circolare rossa* (1963), *Piazza Navona dall'automobile* (1964) e *Al milite ignoto* (1964), inerente una condizione percettiva peculiare e popolare.

Tacchi e Lo Savio: entrambi fortemente disturbati psicologicamente dalle "estraneità" tra uomini, dalla nuova civiltà dei consumi, anche del consumo dell'arte con la sua ritualità "espositiva", come mi sembra abbia confessato nel suo scritto "In memoriam", flagrante contraddittorietà tra pensiero di quanto il suo amico Lo Savio tentava di far "sentire" (la luce fluttuante nelle sue strutture filtranti e/o includenti) e la distrazione dal percepire provocata dal sorseggio dell'aperitivo Campari offerto al vernissage della esposizione alla Galleria La Salita: «e nel fastidio lo stimavo e ora più che mai lo sostengo». Lo scriveva nel febbraio 1968 mentre stava per realizzare la stanza di "cornici (senza quadro)" - in aprile alla sua personale alla Galleria la Tartaruga - e prima della sua *Cancellazione d'artista* nel maggio del 1968.

Era l'anteprima degli straordinari quadri del 1964-1966, i cui fantasmi in scena (*Renato e poltrona*, 1965; *Paola e poltrona*, 1964; *Sul divano a fiori*, 1965; *La primavera allegra*, 1965), rappresentano sì gli amici dell'epoca come Renato Mambor e Paola Pitagora, ma incomunicabili e autoreferenziali, come *Gli indifferenti* di Alberto Moravia: irrelazionalità e narcisismo.

Il ritorno agli oggetti, già nel 1964 con *Poltrona rossa* e *Poltrona gialla* disegnati come se fossero "presentati" in offerta appetibile (la mano che entra nell'immagine a indicare la bellezza), avveniva l'anno prima della *Cancellazione d'artista*, nel 1967 (*Poltrona bianca con impronta di personaggio romantico sul tappeto*, *Poltrona inutile*, *Porta nera* e *Porta bianca*, *Sedia bucata* e *Sedia coll'acqua*): è perdita totale e rifiuto dell'utile, fatta salva la memoria di una possibilità o di un evento d'uso di un sereno passato non più ripetibile. La "pseudità" (come abbiamo visto nelle precedenti *Poltrona rossa* e *Poltrona gialla*) era data da quel mix inimitabile di defunzionalizzazione ed aggressività (Lancioni, p. 41), di attrattività e negazione, di eccitazione e ir-realtà, che Tacchi chiama anche «carattere intimamente erotico» (lettera a Calvesi). Tacchi ha percepito il meccanismo attrattivo, ma dal punto di vista dell'esperire repulsivo, dell'annuncio (pubblicità, comunicazione di massa, uso appiattito della "parola", estraneazione da sé). Il processo della creazione attraverso la libera deformazione o uso letterale della parola lo abbiamo visto appuntando l'attenzione sulla parola Casamatta tratta dall'elencazione dei suoi appunti/parole. Questo processo poteva liberare anche il corpo, il percepire, in generale il sentire.

Tant’è vero che per la mostra della primavera del 1968 da Plinio De Martiis alla Galleria la Tartaruga, con le gigantesche opere *Cornice*, *Segmento modulare bleu* e alcuni altri giganteschi frammenti di oggetti e di decorazioni architettoniche prima che si aprisse nell’autunno il teatro delle mostre, Cesare Tacchi dava delle “prescrizioni”: per la prima volta tentando di comunicare a chi fosse sopravvenuto come fare per sentire, e più tardi per sentirsi.

«Nella stanza il pavimento sarà da calcare a piedi nudi», scriveva a Calvesi il 20 giugno 1967⁹, descrivendo il perché e il come dell’invenzione della stanza con le “cornici (senza quadro)” e altri frammenti giganti architettonici. Il suo sottolineare la fisicità del suo “senso dell’idea” («credimi, non viene dall’anima») ed il fatto che – come avveniva a lui stesso («siamo molto felici ed eccitati quando ci viene l’idea») – potesse attivare qualcosa di simile nell’altro.

Il senso della “stanza” era «l’avvertire una sensazione» (infatti si entrava a piedi nudi e si avvertiva): nel suo *calembour* tra sentire e senso dell’idea (che – egli precisava – «non è il significato»), Cesare (come forse più intuitivamente aveva fatto Duchamp agli inizi del Novecento) – istituiva una nuova figura di artista, e anche una forma di didattica alla creazione, per quel suo voler sottrarre l’altro (chi assisteva alle sue azioni e mostrava i suoi oggetti) all’automatismo conformistico della percezione consumante ed eludente.

Tutte le opere di Cesare Tacchi che definisco pseudo oggetti, anticipavano anche – come sopra accennato – le opere di pseudo design di artisti che a partire dal 1995/1996 fino agli anni 2000 realizzano oggetti, veicoli di fuga o rifugi ambientali, come adatti a un *day after*: ad esempio *A-Z Escape Vehicule* di Andrea Zittel (1996), il *Bibbidi Bobbidi Boo* di Maurizio Cattelan (1996), la *Conversation Bubble* di Ana Rewakovicz (2008). Non è casuale che la “stanza” di Tacchi dell’aprile 1968 precedesse la sua *Cancellazione d’artista*, nel *Teatro delle mostre* del maggio di quell’anno: dove la vecchia figura di artista («non la opera, ma il luogo comune dell’artista») era cancellata, per questa nuova figura di artista preannunciata e attivata dalla dematerializzazione dell’oggetto/quadro, nella trasparenza attraversabile in un al di qua e in un aldilà di ogni opera futura che egli avrebbe proposto in seguito.

⁹ *Op. cit.* nota 7, pp. 210-211.

Quale che fosse la materializzazione o tecnica o oggetto che Tacchi da ora in poi avrebbe proposto la cosa stessa non sarebbe mai stata oggetto, ma medium o catalizzatore della tensione tra persone, interno (mio) e / esterno (o tu): realizzava infatti quattro anni dopo l'opera *Io sono Tu sei* – dove si riprendevano in azione lo stesso artista e Mario Diacono il poeta, che si appoggiavano alle due basi per un colloquio sul cui piano è iscritto “Io sono” sull’una e “Tu sei” sull’altra (basi per un colloquio è poi appunto la seconda parte del titolo dell’opera *Io sono Tu sei*).

Merito di Ilaria Bernardi aver attuato la ricomposizione critica di quella scissione interna al soggetto e interna all’uomo del suo tempo, che Tacchi colse, visse e volle diventasse consapevolezza attraverso la creazione di opere, dalla Cancellazione d’artista in poi: opere che furono difficili anche per noi che apprezzavamo senza riserve l’intelligenza, l’ironia, la capacità teorica e filosofica di Cesare Tacchi. Tornare / far tornare bambini, e così esplorare gli elementi primitivi della conoscenza del mondo (e anche gli elementari della creazione: da vedersi come identità dei processi di conoscenza e di consapevolezza), è il primo – negli anni Settanta – dei tre cicli che Ilaria Bernardi ha esplorato, facendo così pienamente conoscere l’opera di Tacchi successiva alla *Cancellazione d’artista* del 18 maggio 1968, anche a chi quelle creazioni cicliche ha vissuto accanto a lui.

Anche se Tacchi realizzava oggetti, oltre a pitture come *Sentire... se dipingete chiudete gli occhi e cantate...* e disegni o fotografie come *Il Testimone* del 1973, di essi è perno l’immateriale dispiegarsi della persona, del soggetto, dell’uomo/artista e dell’altro con cui tentava una relazionalità: che con il solo l’oggetto non può mai veramente darsi.

Nel mio scritto del 1980 su *Sécrétaire* sostituisco oggi la parola “pittura” con la parola “arte”: «Direi dunque assolutamente impossibile, al cerchio immobile del gruppo, porsi in relazione al dipinto: il dipinto stesso d’altronde, si offre e si nega – in assoluto – al rapporto». Cesare ama questo gruppo, che lo arricchisce, ma non al punto da sacrificare ad esso l’arte [la pittura] [...].

Tacchi presentò il “quadro” sfidando la difficile convivenza in sé dell’uomo e dell’artista di cui il quadro stesso parlava. Ma era ormai tardi, avrebbe voluto ritirarlo, lo trattenne il troppo amore dell’uomo.

Ma quale arte “non sacrifica”? Non sacrifica l’arte come processo di conoscenza che va oltre la materialità stessa dell’esperire: donde il dipingere come “esercizio obbligatorio” e il dipinto come «immagine solida dell’autore mentre si nasconde [...] e riappare

come puro spirito d’artista» (Cesare Tacchi, 1984) ovvero come “pura immagine”. Ne scopro, solo ora, la significativa iscrizione sul retro della tela, *Sécrétaire* iscritto al rovescio, come in alcuni dei numerosi disegni a triangolini, spesso disposti a spirale: uno di questi disegni vede iscritto sul recto «movimento all’interno» (è l’incipit del disegno della figura spirale) e – sempre su recto ma esterno al disegno – scritto a rovescio «onretni’lla otnemimov» (movimento all’esterno). Tra i tanti disegni di questa serie, *Il rito*, datato al 16 novembre del 1972 dà la chiave della sua nuova affermazione del “dipingere”: Si legge «la fuga dal cerchio/ la centrifugazione del corpo fuori dal margine». Pensare a rovescio, per riattivare veramente la creatività.

Il voler far muovere sensibilmente la persona o l’altro, con cui l’artista si relazionava e si metteva continuamente in gioco, generò la serie di pitture degli anni Ottanta che Ilaria Bernardi ha identificato come appartenenti al ciclo su “lo spirito dell’arte”.

Non era, quello di Cesare Tacchi, un aggiornamento al trend anacronistico del “ritorno alla pittura” nell’era post-moderna. Il quadro enunciava l’altra specie di artista del quale Tacchi fin dalla *Cancellazione* del 1968, diceva «ho voluto fisicizzare una condizione [sic] dei rapporti umani e l’ho fatto di persona, cancellare l’artista come personaggio non come lavoro specifico». Significativo il fatto che egli precedesse Jean-François Lyotard, che nel 1979 dirà della condizione postmoderna (e non di uno stile o di una tendenza). Per quanto maturato attraverso “pseudo design” di oggetti a indicare una condizione umana, ora, attraverso il dipinto/oggetto, Tacchi affermava e negava nello stesso tempo il “ritorno” alla pittura: il suo dipinto/oggetto (ad esempio quello dal titolo *Uccel di bosco*) era infatti «immagine solida dell’autore mentre si nasconde come uccel di bosco e riappare come puro spirito d’artista».

Capisco bene ora perché, mentre preparavamo insieme l’incontro su *Sécrétaire* alla Galleria La Salita, e subito dopo l’incontro all’Università, che intitolai *L’idea italiana della pittura - testimoni e autori*, Tacchi mi donò proprio il quadro intitolato *L’avventura nella pittura (esercizio obbligatorio)*. «La pittura – ha scritto Ilaria Bernardi¹⁰ – per Tacchi è praticabile soltanto rifugiandosi nel luogo nascosto dell’inconscio ed è per questa ragione un *Esercizio obbligatorio* (titolo di un’altra opera esposta alla Salita nel 1983) se si vuole imparare a conoscere sé stessi e ciò che ci circonda».

¹⁰ *Op. cit.* nota 7, p. 75.

Gli allora misteriosi, eccellenti, lavori pittorici (oltre a *Sécrétaire*, *Della pittura*, *L'avventura nella pittura (esercizio obbligatorio)* del 1980 e *Uccel di Bosco* del 1982, *Esercizio obbligatorio* del 1983, *Lo spirito dell'arte n. 1, 2 e 3* del 1990, e tutta la serie di matrice *Sécrétaire*, con fogli/o foglie, cultura/natura, ci riportano al gusto della sorprendente origine già insita nella storia e nell'opera di loro grandi predecessori. Ad esempio: i fogli o stoffe in ondulati velenosi nell'opera *Emozione (A Bernini)*, come i marmi delle finestre finite/non finite di Palazzo Chigi.

Mentre fu dura a Tacchi la permanenza nel sistema dell'arte, gli fu lieve – ce lo dice l'amore dei suoi studenti e colleghi di allora – l'avventura educativa all'arte, all'università e al liceo artistico di Roma, di cui segnò la via del prestigio.



Fig. 1. Cesare Tacchi alla Galleria La Tartaruga, Roma 1965 (foto Plinio De Martiis, Archivio Galleria Il Segno, Roma). Cesare Tacchi ripreso come Renato, in una foto di Plinio De Martiis, e sullo sfondo l'opera Renato e poltrona, 1965.

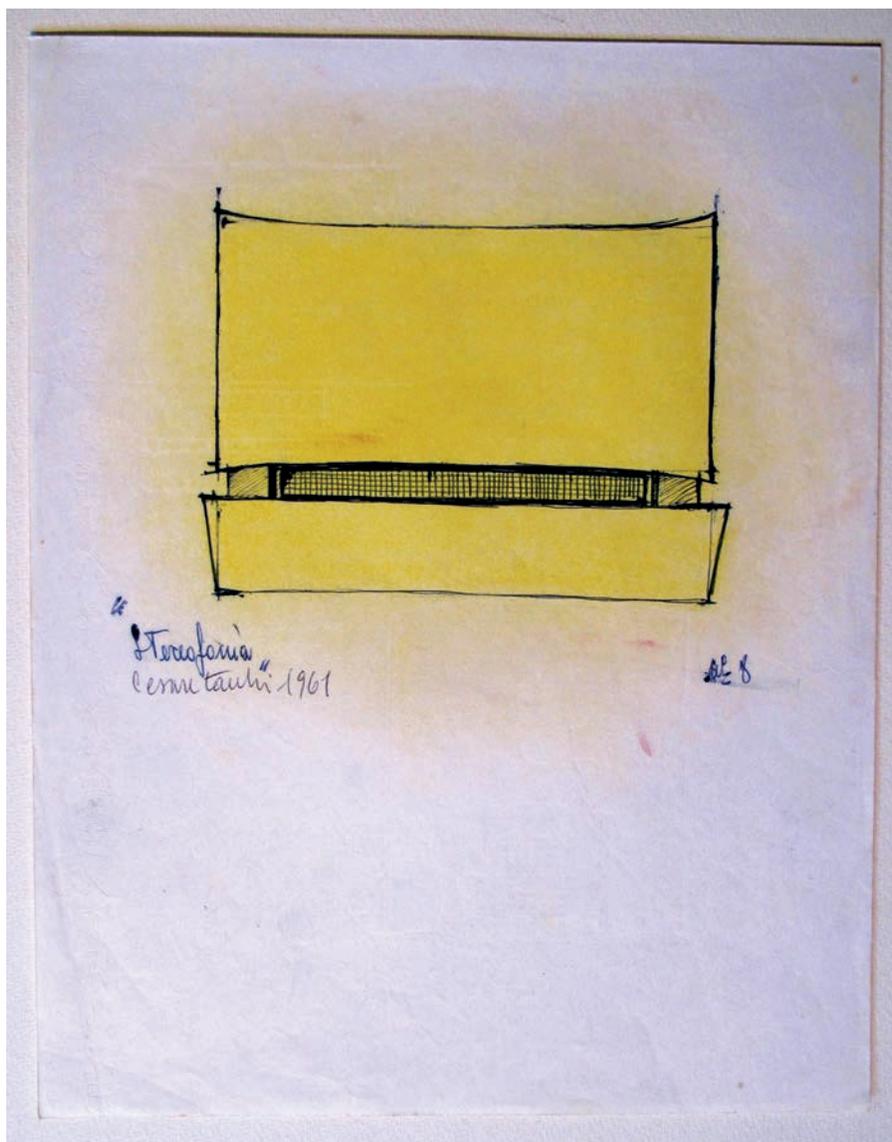


Fig. 2. Cesare Tacchi, Stereofonia n. 8, 1961, pennarello, inchiostro e pastello su carta, cm 28x22 (Archivio Cesare Tacchi).

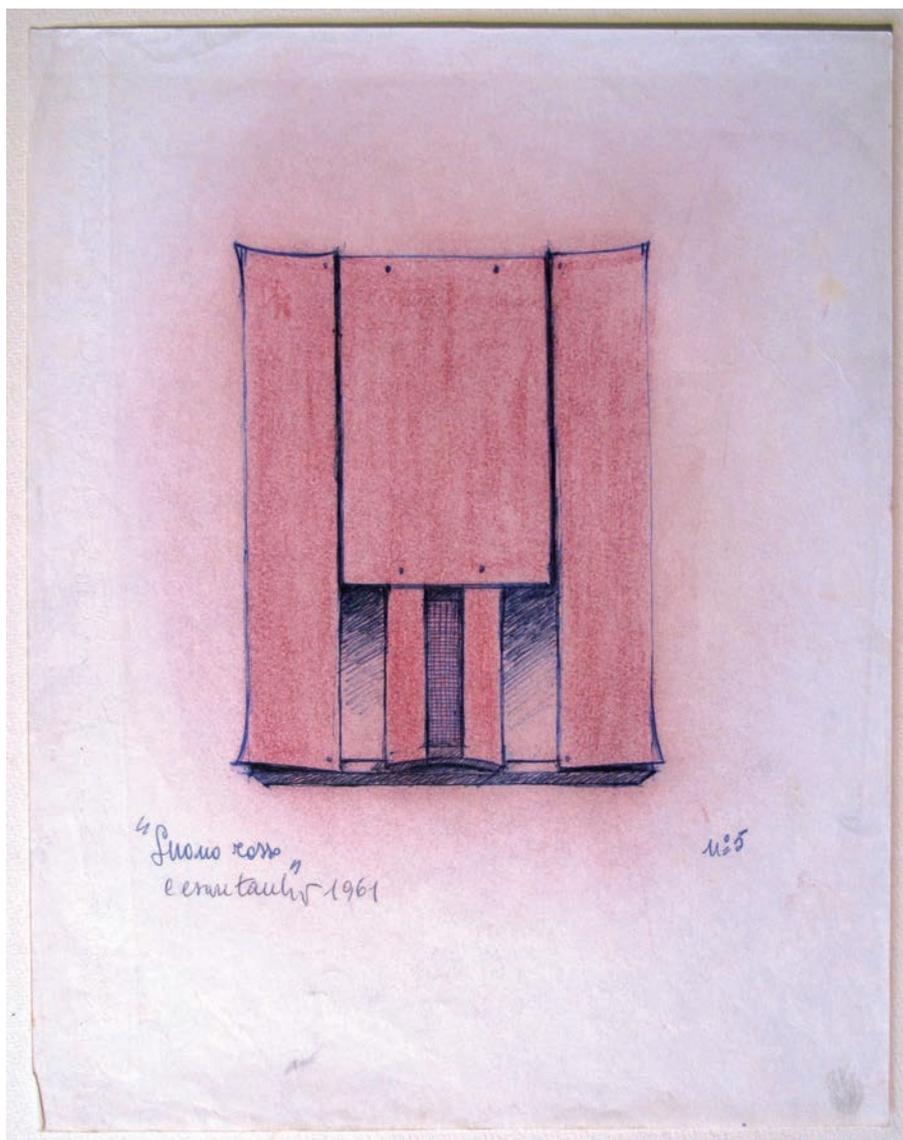


Fig. 3. Cesare Tacchi, Suono rosso n. 6, 1961, pennarello, inchiostro e pastello su carta, cm 28x22 (Archivio Cesare Tacchi).

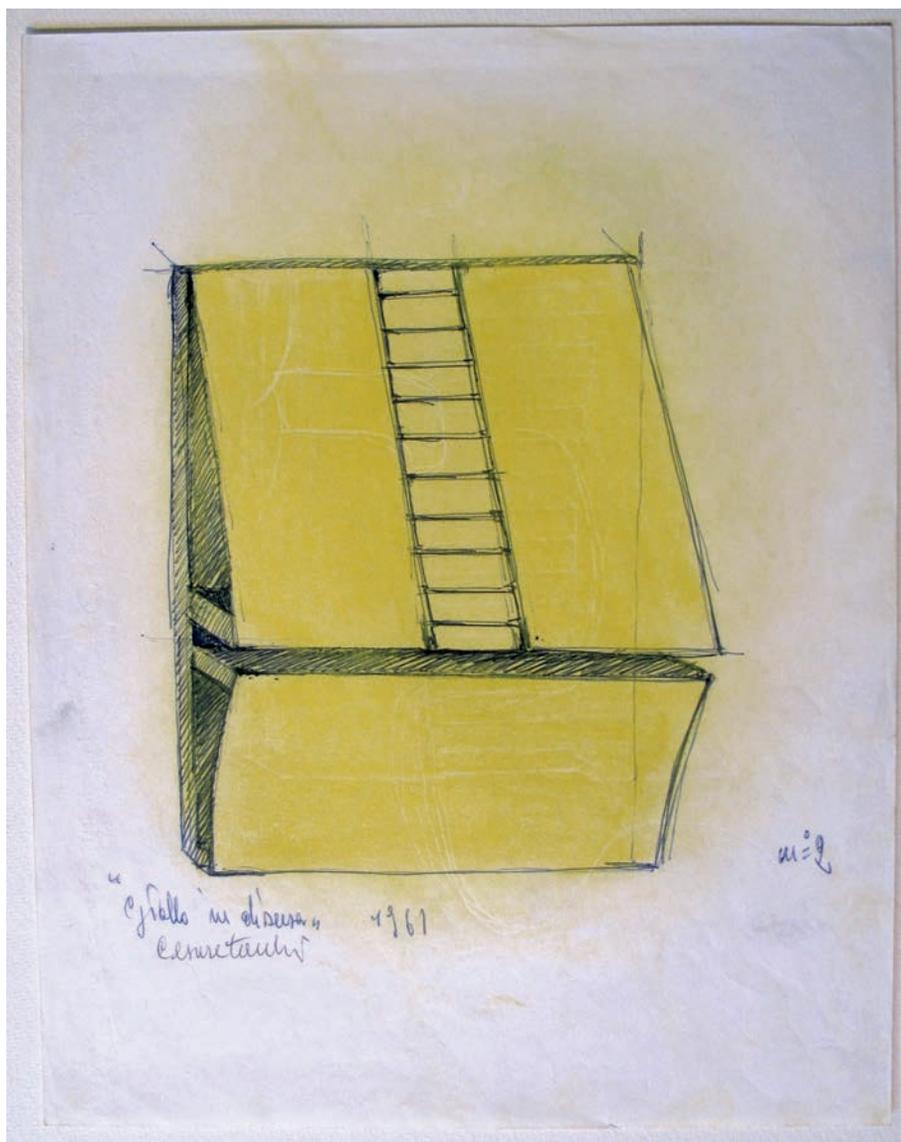


Fig. 4. Cesare Tacchi, Giallo in discesa, 1961, pennarello, inchiostro e pastello su carta, cm 28x22 (Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 5. Cesare Tacchi, Giallo in salita, 1961, pennarello, inchiostro e pastello su carta, cm 28x22 (Archivio Cesare Tacchi).

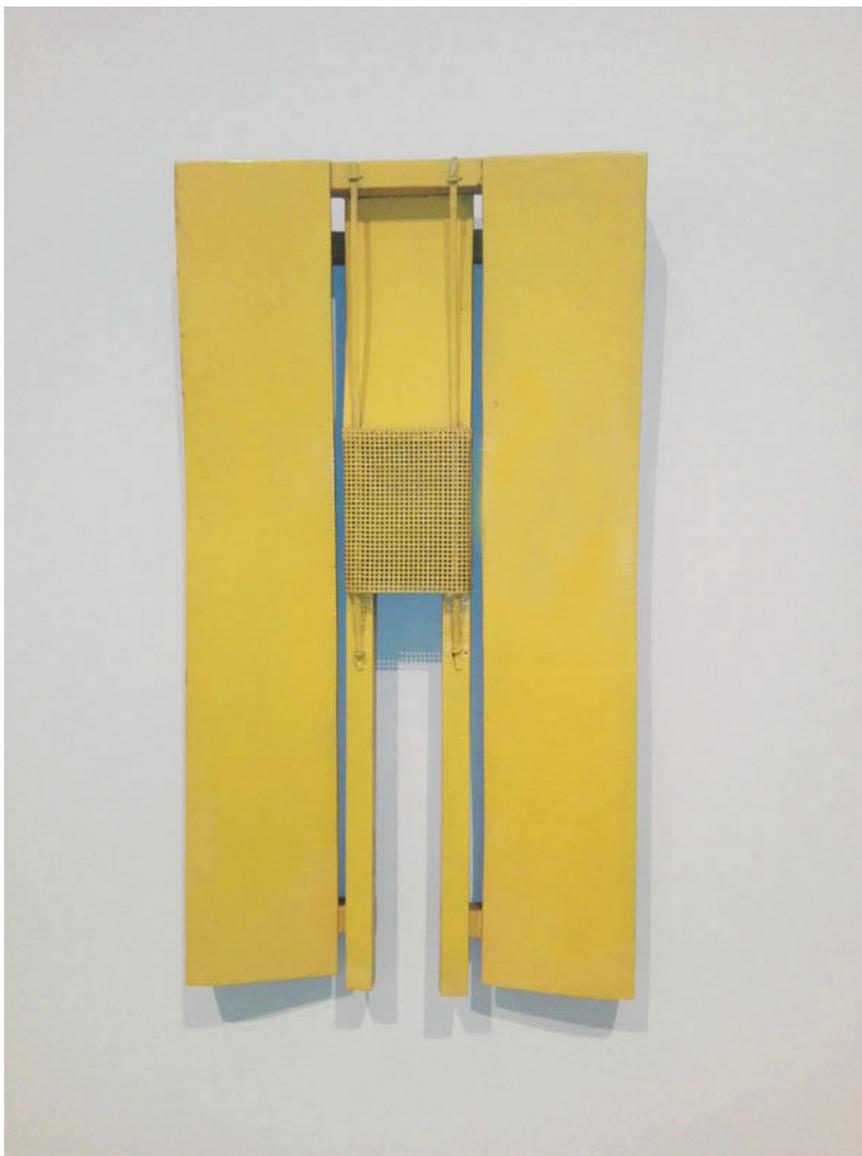


Fig. 6. Cesare Tacchi, Giallo cromo n. 4, 1961, smalto su legno e metallo, cm 78x43x8,5, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 7. Cesare Tacchi, Senza titolo, 1961, smalto su legno e metallo, interruttore e filo per luce elettrica, cm 45x41x7, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi).

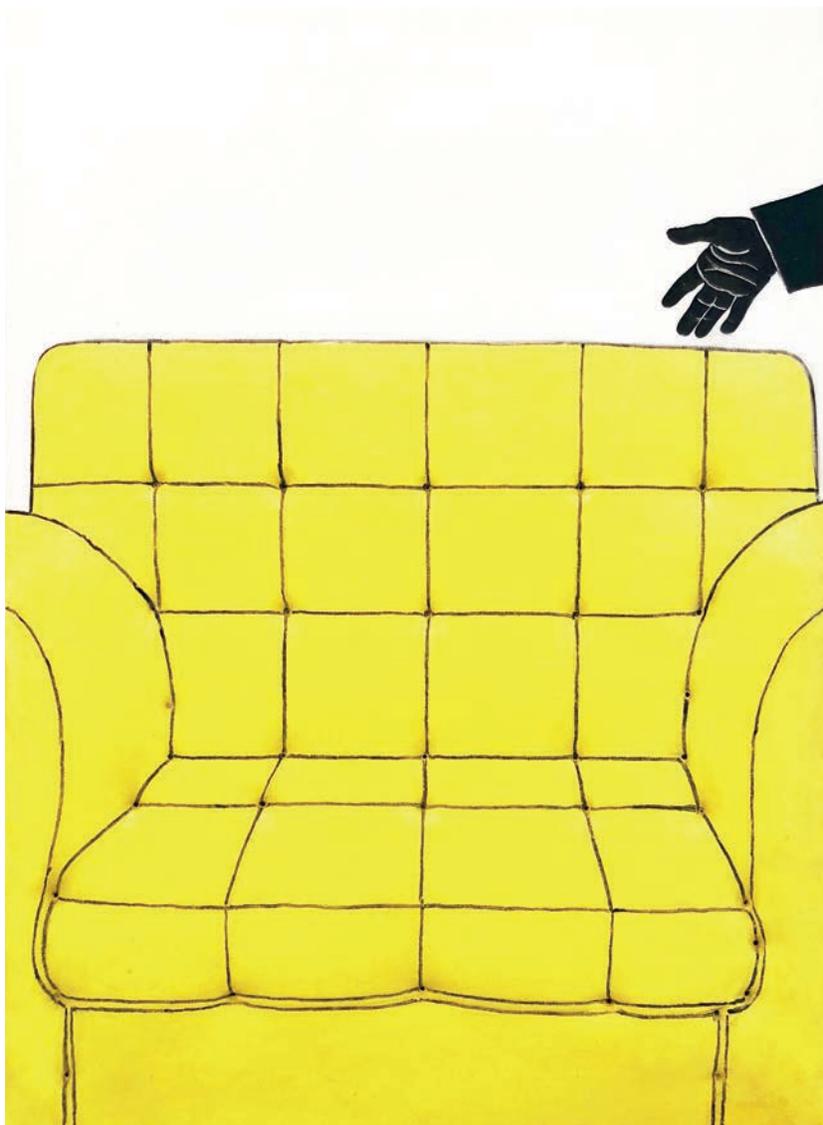


Fig. 8. Cesare Tacchi, Poltrona Gialla, 1964, smalto su tela e rilievo (smalto, pastello, tela, chiodi, capoc, legno), cm 162,2x121,5x8,5, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 9. Casamatta, immagine di una delle parole elencate tra gli appunti oggettuali di Cesare Tacchi. La cosa che sembra una cosa, che invece non è: pseudità. Da Una casamatta nei Paesi Bassi (foto di Krokofant)
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Kasematten_Kornwerderzand.JPG>



Fig. 10. Cesare Tacchi, Poltrona Rossa, 1964, smalto su tela e rilievo, cm 160x120x8, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 11. Cesare Tacchi, Poltrona inutile, 1967, vilpelle, gommapiuma, legno, cm 85x102x100, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi). Identificata nella maggior parte dei disegni come Poltrona chiusa, grazie ai due braccioli laterali con ruote può essere presentata in vari modi. Nella mostra è esposta aperta, spalancata. La sua caratteristica di avere la seduta di bassa altezza (come un poggiatesta) respinge il sedersi.

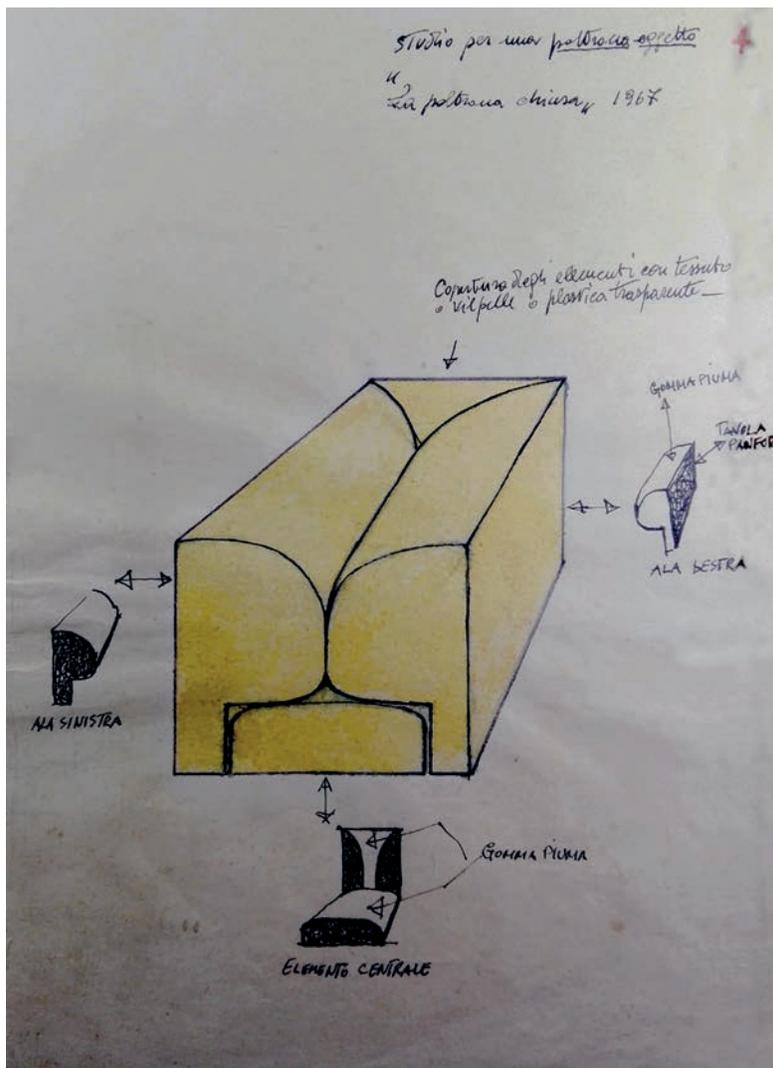


Fig. 12. Cesare Tacchi, La poltrona chiusa, 1967, china e acquarello su carta, cm 22x16, pagina di un quaderno da disegno a spirale. Nello studio in possesso di chi scrive leggesi in alto a destra: «Studio per una poltrona-oggetto [sottolineato] "La poltrona chiusa" 1967». Quest'ultimo è tra virgolette, come titolo dato dall'artista. Da chi è stato dato e da quando il nome "poltrona inutile"?

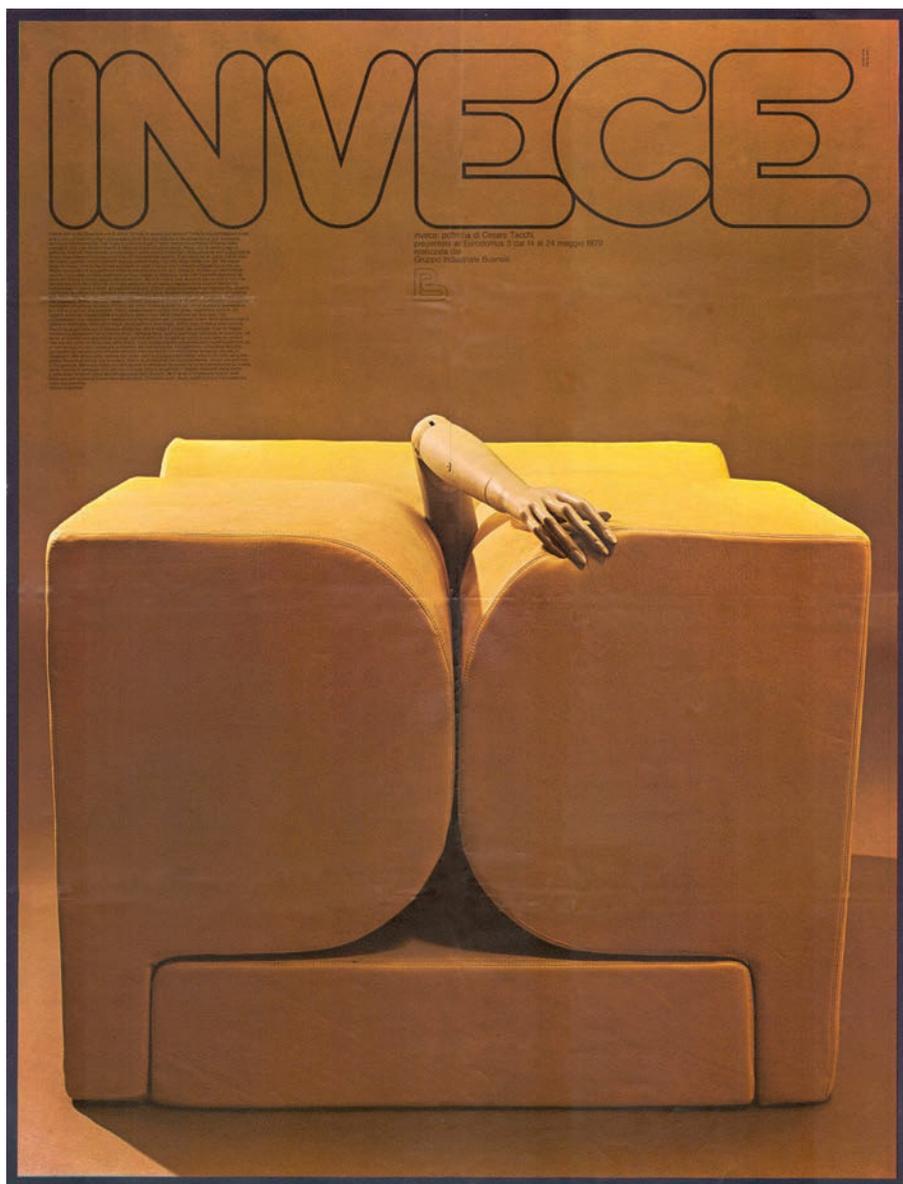


Fig. 13. Manifesto con l'immagine della Poltrona chiusa, apparsa col nome "Invece" (termine proposto da Nanni Cagnone che per questa opera ha scritto un testo dal titolo omonimo), presentata dal Gruppo Industriale Busnelli a "Eurodomus 3", Palazzo del Parco, Milano 1970 (Archivio Cesare Tacchi).

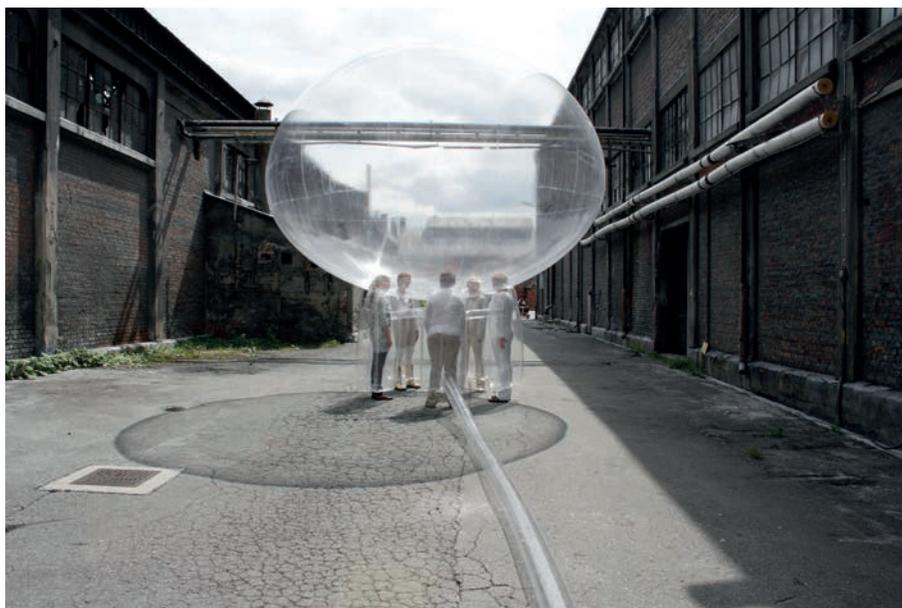


Fig. 14. Ana Rewakowicz, Conversation Bubble, ACT Festival, Odda, Norway, 2008 (per gentile concessione dell'autrice).



Fig. 15. Cesare Tacchi, Circolare rossa, 1963, smalto su carta intelata, cm 140x180, Collezione privata (foto dell'autrice).



Fig. 16. Cesare Tacchi, Al milite ignoto, 1964, smalto su carta intelata, cm 140x180, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi). Che cosa avrà a che fare il milite ignoto con il tram della circolare rossa, il cui segno distintivo la linea gialla e rossa attraversa il volto? Solo il fatto che appartiene alla serie di 4 quadri legati alla sua percezione del mondo di Roma attraversandolo principalmente con le vetture municipali, facendosi fotografare da Renato Mambor come in foto ricordo sui monumenti più celebri della capitale? O al fatto che è in atto nell'artista il processo di autosservazione del proprio percepire/sentire, attraverso linee di passaggio/paesaggio "turistico-culturali", veloci, distratte e quindi fare una pittura non POPolare ma come consolidamento o forma conseguente a tale processo in sé stesso - così testimoniato all'altro - del processo del percepire /sentire? La Circolare rossa non passava per piazza Venezia.





Fig. 17. Cesare Tacchi, Poltrona bianca con impronte di personaggio romantico sul tappeto, 1967, cm 160,5x127,5x13, 90x188x5,5, Collezione privata, esposta alla mostra del 2018 al Palazzo delle Esposizioni. Fu esibita nel 1967 al Palazzo Ancaiani di Spoleto (foto dell'autrice).



Fig. 18. Cesare Tacchi, Cornice e Segmento modulare nero, 1968, vilpelle, gommapiuma, legno, 2 elementi, cm 257x320x65 e cm130x49x62, Collezione Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma (foto dell'autrice).



Fig. 19. Cesare Tacchi, Io sono tu sei - Due basi per un colloquio, 1972, legno, due parallelepipedi ciascuno 120x22x22, Collezione privata. Sopra l'uno è inciso "io sono", sopra l'altro è inciso "tu sei". Azione con Mario Diacono, Centro d'Informazione Alternativa "Incontri Internazionali d'Arte", Roma, 17 maggio 1972 (foto Massimo Piersanti, Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 20. Cesare Tacchi, Io sono tu sei - Due basi per un colloquio, 1972, esposte alla mostra del 2018 al Palazzo delle Esposizioni (foto Gaia Lisa Tacchi, Archivio Cesare Tacchi).





Fig. 21. Cesare Tacchi, Secrétaire, 1980, olio su tela, cm 117x46, Collezione privata [“oggetto di un gruppo esperienziale a funzione analitica”] presso la Galleria La Salita, Roma 1981 (foto Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 22. Il Gruppo Esperienziale di Secrétaire, nel corso dell'incontro alla Galleria La Salita, 1981 (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).

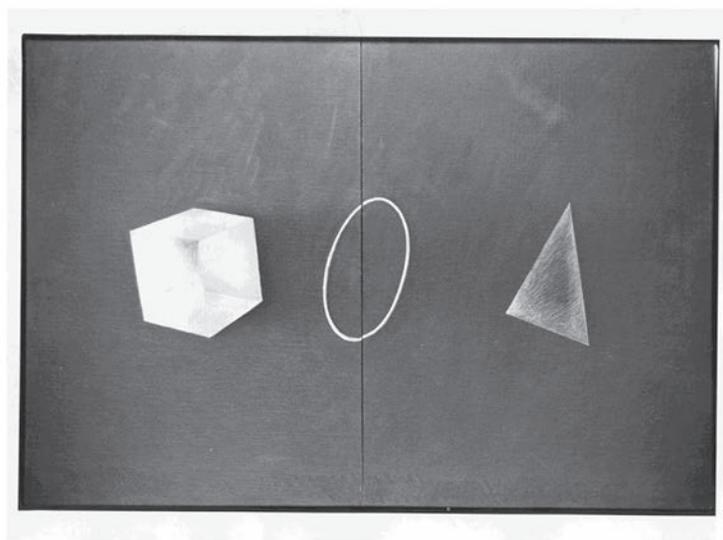


Fig. 23. Cesare Tacchi, ...Il triangolo di presenta al foro in quadrato..., 1979, acrilico e pastello su cartone, dittico, misure complessive cm 50x70, Collezione privata (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).

parlare dell'oggetto, mostrare il soggetto-

nella veloce regressione alla ricerca della radice interessante, contemporaneamente l'essere e il non essere, e l'ambizione circoscritta alla prassi, togliendo credibilità alle proprie certezze, provocando ciò da cui discende la morale e la legge. Perciò l'ingresso nel concavo, nel convesso, nella psiche del luogo dove l'identità si annuncia. "tra i flutti del letto, nell'intimo giaciglio, trovare gli oggetti dormienti" alla superficie l'elaborazione della maschera, fluidificando i sensi, perdendo i sensi dei luoghi comuni, presentando gli atti dell'immaginato, di un momento dialettico privato.

...il triangolo si presenta al foro in quadrato...

l'enunciato codifica la dinamica degli enti che lo compongono. dell'assunzione simbolica di una radice scientifica, quella della geometria, per una verifica in proprio, del codice, degli atti e degli effetti, nel corpo della memoria, struttura internamente dialettica che elabora e definisce ciò che appare, che è visibile alla superficie. si tratta di immaginare questa struttura, come l'enunciazione di una azione interna ad una "natura" che per funzionare deve scindersi in soggetto interrogante, in luogo del soggetto e in corpo del soggetto.

.....

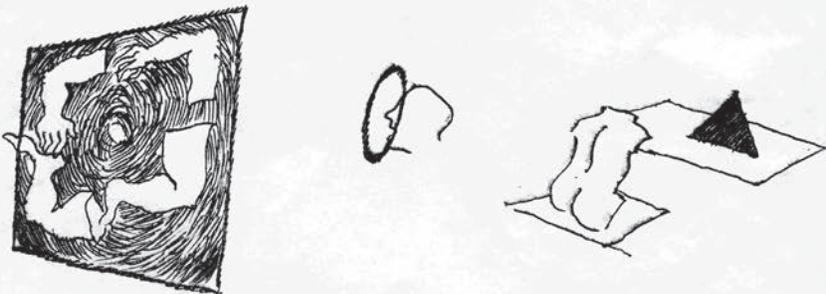


Fig. 24. Cesare Tacchi, Parlare dell'oggetto, mostrare il soggetto, 1979, dattiloscritto lettera 22 e 3 disegni a china in basso, cm 32,5x21,5, studio/appunto per ...Il triangolo si presenta al foro in quadrato (Archivio Simonetta Lux del "Convegno di Comunicazioni di lavoro di Artisti Contemporanei", 29-30 maggio 1979, Roma). Nello stesso archivio la foto b/n di Salvatore Piermarini dell'opera, che era stata esposta due mesi prima del Convegno, il 13 marzo 1979 alla Galleria La Salita.

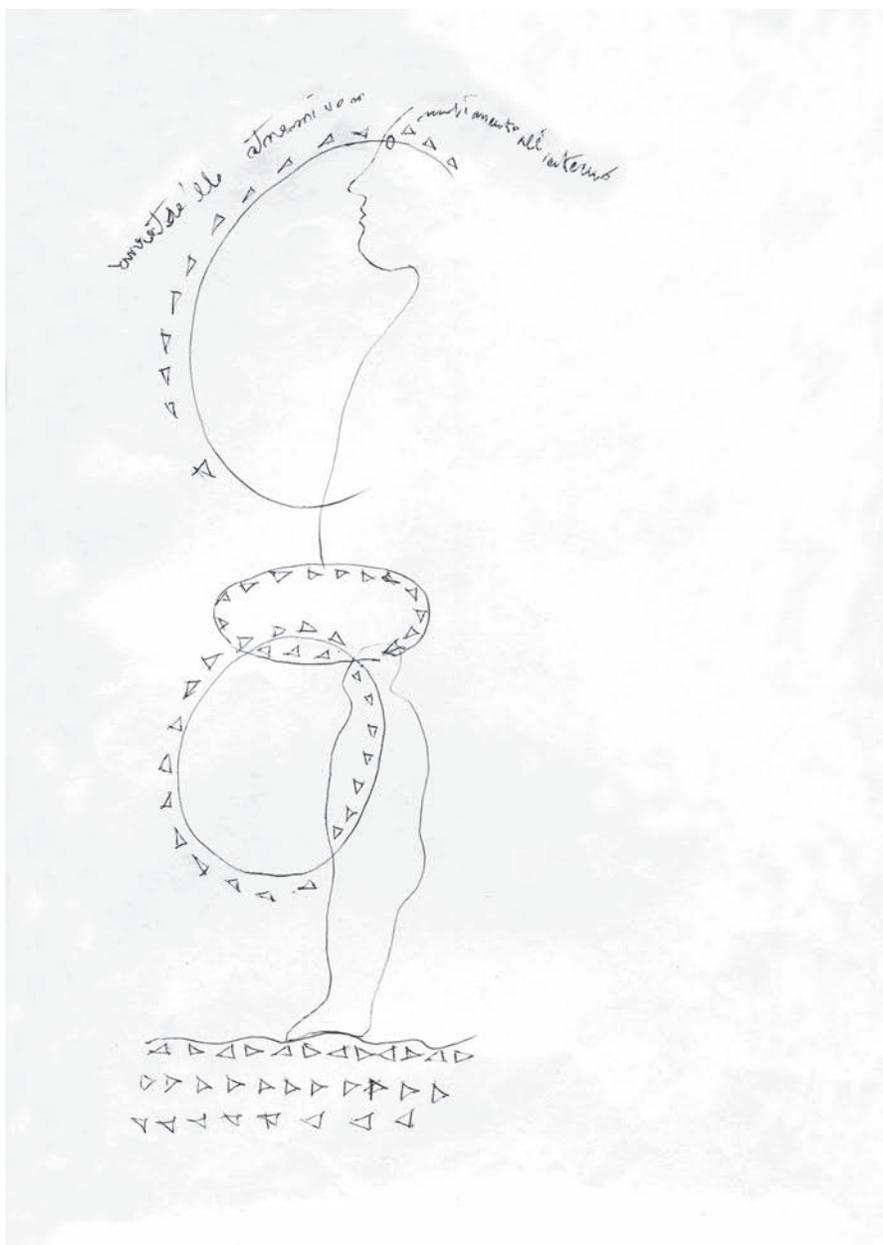


Fig. 25. Cesare Tacchi, Movimento all'interno movimento all'esterno, 1978/1979, disegno a inchiostro biro rossa su carta, cm 32,5x21,5 (Archivio Simonetta Lux, Roma). Il disegno è l'immagine dello scindersi in una linea serpentina verticale e del dematerializzarsi del corpo del soggetto, che dovrà compiere l'esercizio obbligatorio come artista, dal suo interno (l'inconscio) all'esperienza esterna.



Fig. 26. Cesare Tacchi, L'avventura nella pittura "esercizio obbligatorio", 1980, olio su tela, cm 39,8 x30, Collezione privata (foto Salvatore Piermarini, Archivio Cesare Tacchi).





Fig. 27. Cesare Tacchi, Viaggio al termine della notte secondo i canoni della pittura, 1998-1999, dittico, olio su tela, due elementi di cm 270x120, Collezione privata (foto Gaia Lisa Tacchi, Archivio Cesare Tacchi).



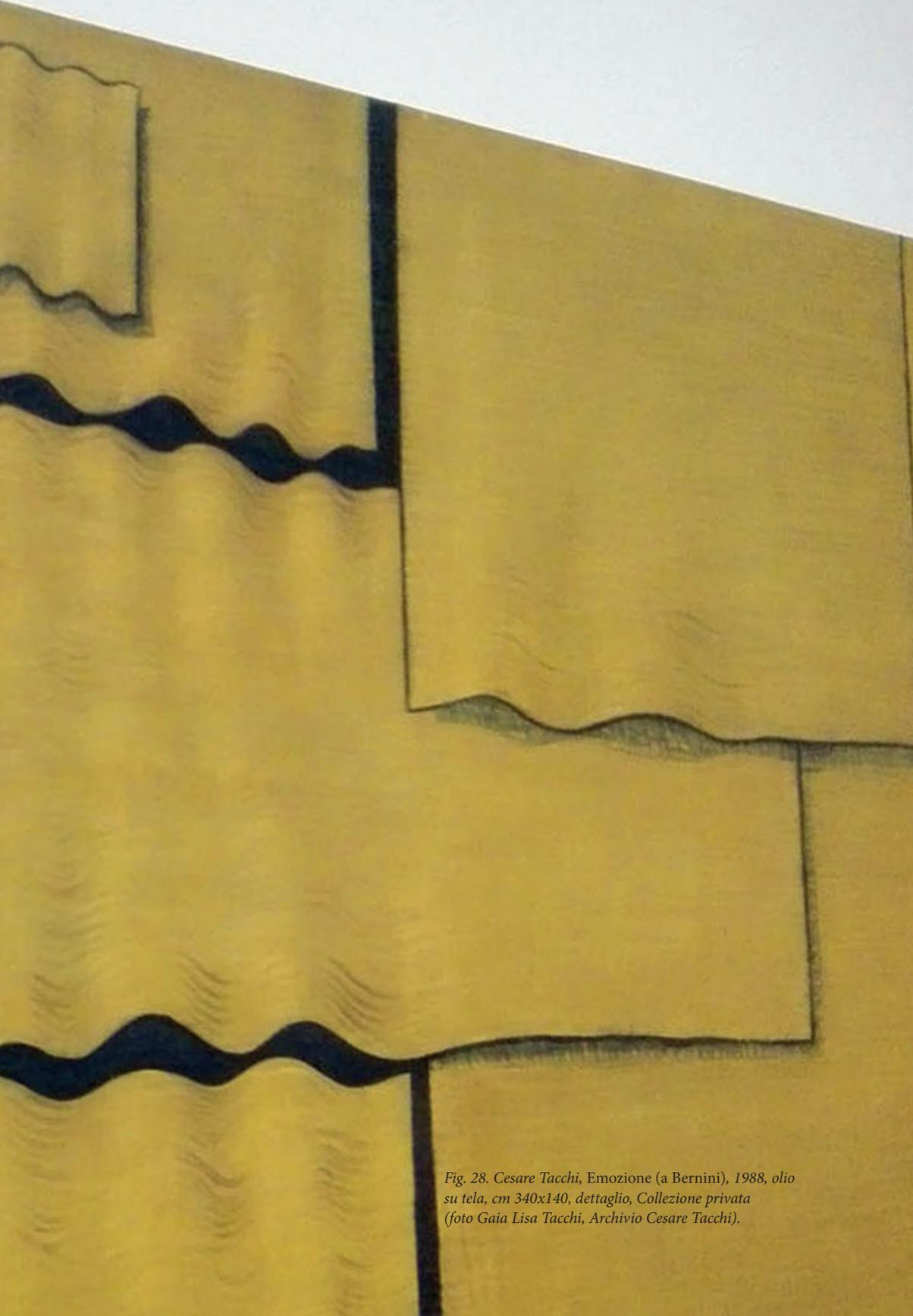


Fig. 28. Cesare Tacchi, Emozione (a Bernini), 1988, olio su tela, cm 340x140, dettaglio, Collezione privata (foto Gaia Lisa Tacchi, Archivio Cesare Tacchi).

3. Cesare Tacchi e la realtà dell'immagine

Daniela Lancioni¹

Non ricordo esattamente quando — certamente non molto tempo prima della sua scomparsa — ero a far visita a Plinio De Martiis e questi mi ripeteva, chissà perché solo quella volta con tanta insistenza, o forse altre volte me lo aveva detto senza che io lo memorizzassi, dell'importanza della “realtà dell'immagine”. Ne parlava come di un concetto e sulla base di quello, se la memoria non mi inganna, mi suggeriva di indagare l'originalità di alcuni dei suoi amici pittori, quelli venuti alla ribalta negli anni Sessanta. Chiedo idealmente scusa a Plinio per non aver dato immediatamente seguito al suo suggerimento e rifletto in questa occasione sulla “realtà dell'immagine” perché alcune opere di Cesare Tacchi, a mio avviso, ne incarnano l'idea in maniera esemplare².

Le apparizioni del sintagma “realtà dell'immagine”

Il sintagma comparve nella critica d'arte italiana tra il 1965 e il 1967 (forse ricerche più capillari potrebbero svelarne una maggiore diffusione) per nominare quell'arte matu-

¹ Storica dell'arte, curatrice senior presso Azienda Speciale Palaexpo, Roma.

² Ringrazio la Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma per l'invito alla giornata di studi e le eredi dell'artista, Rossana Palma Tacchi e Gaia Lisa Tacchi, per la generosità con la quale hanno permesso a Ilaria Bernardi e a me di accedere al materiale del loro archivio in occasione della mostra dedicata a Cesare Tacchi dal Palazzo delle Esposizioni di Roma.

rata qualche anno prima nel più ampio alveo delle ricerche post informali e impegnata a riconsiderare la cosiddetta realtà oggettiva.

"Realtà dell'immagine" si intitolava la mostra inaugurata l'8 aprile del 1965 nei locali della Libreria Feltrinelli in via del Babuino a Roma con opere di Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Cesare Tacchi e Giulio Turcato. Nel pieghevole distribuito in occasione della mostra Giorgio De Marchis scrisse di «realtà dell'immagine» nei termini di «un particolare modo di procedere basato sul prelievo e sulla manipolazione quasi oggettuale di immagini tratte o trovate nel contesto culturale che ci circonda», riconoscendo in esso un carattere di «realtà linguisticamente formulata». Precisava anche che «il principio della linguisticità del reale era stato posto dall'informale distruggendo il privilegio gerarchico dei contenuti e riducendo il segno a mera segnicità»³.

Cesare Tacchi espose in quell'occasione uno dei suoi lavori imbottiti tratti da immagini fotografiche: *Col telefono* del 1966 (pittura su tessuto stampato e rilievo, cm 124x116; collezione privata). L'ho potuto individuare da una foto inedita, generosamente mostratami da Martina Rossi che è in procinto di pubblicare un saggio sull'attività espositiva della Libreria Feltrinelli di Roma.

Il 10 giugno 1966 inaugurò a La Tartaruga di Roma la mostra "Roma 1966. Realtà dell'immagine. Angeli, Ceroli, Fioroni, Festa, Innocente, Kounellis, Lombardo, Mambor, Pascali, Tacchi".

Il 10 gennaio del 1967 nella galleria romana Il Cerchio – impegnata all'epoca in una ricognizione sulle più recenti espressioni artistiche affidata a note figure critiche – aprì la mostra "Realtà dell'immagine e strutture della visione". In catalogo, Giuseppe Gatt scrisse di «strutture della visione» e Maurizio Calvesi di «realtà dell'immagine» assestandola al carattere «oggettuale» delle nuove immagini, dato «dall'impiego dei materiali assunti nell'ambito merceologico-industriale del mondo moderno, dalla stoffa alla plastica e all'alluminio» e dalla «articolazione fisica dell'opera oltre i confini del tradizionale e piatto quadro da parete». Sia De Marchis che Calvesi associavano al concetto di realtà dell'immagine quelle opere che assumono materiali prelevati dalla realtà oggettiva; De Marchis aggiungeva l'idea di «realtà formulata linguisticamente».

3 GIORGIO DE MARCHIS, *Realtà dell'immagine*, pieghevole Libreria Feltrinelli, Roma 8 aprile 1965, s. p.

Cosa intendeva Maurizio Calvesi per articolazione fisica dell'opera nello spazio? Non è errato, forse, associare a questa osservazione tutta una serie di opere che via via apparvero in Italia nel corso degli anni Sessanta a partire da quelle di Francesco Lo Savio, dal quale Calvesi sembra abbia mutuato la terminologia (il sostantivo "articolazione" per indicare lo sviluppo dinamico-ambientale della superficie del quadro). Estroflessa dalla parete, in quanto imbottita, è certamente l'opera di Cesare Tacchi esposta nella mostra a Il Cerchio (*Per i Beatles*, collocazione sconosciuta, databile 1965).

Secondo l'illustre critico e storico dell'arte pertanto l'immagine diventa reale in quanto abbandona la sintesi astratta e bidimensionale che è propria del quadro, per assumere la terza dimensione e abitare lo stesso spazio dell'osservatore.

Si delineava, sia detto per inciso, l'inizio di una sorta di primato dell'opera tridimensionale rispetto alla pittura, in quanto garante di cosa reale, che alla fine degli anni Sessanta in Italia sarà confermato dal primato dell'oggetto e della materia (dall'Arte ambientale all'Arte povera).

Cosa intendeva Giorgio De Marchis con realtà formulata linguisticamente? Se è lecito affermare che per "realtà formulata linguisticamente" De Marchis intendesse tutto ciò che l'individuo percepisce come frutto della cultura – in altre parole, un giardino o un paesaggio disegnato dai campi coltivati, ma anche una fotografia, una pubblicità e ogni scorcio dello scenario urbano – allora nell'arte che individuava come "realtà dell'immagine" vedeva gli artisti prelevare dal contesto "reale" immagini che erano già prodotti della cultura. Alla data del 1965, l'assegnazione del termine "immagine" alla sfera creativa dell'uomo era già largamente condivisa. Gillo Dorfles nel 1962 (riprendendo, credo, sue precedenti riflessioni), aveva chiarito che per immagine intendeva riferirsi alle «sollecitazioni visive artificiali» che «non rientrano nel novero dei fenomeni naturali, ma che sono elementi creati dall'uomo per essere osservati»⁴.

Una prospettiva, questa, che può essere considerata, in parte, un'eredità delle riflessioni condotte nella prima metà del Novecento e incentrate sul concetto di "forma" da Ernest Cassirer e da Erwin Panofsky⁵.

4 GILLO DORFLES, *Civiltà e (inciviltà dell'immagine)*. In Sergio Morando (a cura di). *Almanacco Letterario 1963*. Milano: Bompiani 1962, pp. 67-74.

5 *La Filosofia delle forme simboliche* di Ernest Cassirer, scritto tra il 1923 e il 1929 e pubblicato in italiano

Qualche anno più tardi il termine "immagine" verrà utilizzato per identificare un certo genere di arte dove l'immagine linguisticamente formulata (torna utile utilizzare la definizione di De Marchis) si sarebbe differenziata da quella dove ad essere protagonisti erano elementi non manipolati o azioni, come accadde in due mostre del 1967, "Fuoco, Immagine, Acqua, Terra" all'Attico di Roma (dall'8 giugno, nel catalogo testi di Alberto Boatto e Maurizio Calvesi) e "Arte Povera e Im-spazio" alla galleria La Bertesca di Genova (27 settembre – 20 ottobre, nel catalogo testi di Germano Celant).

Filiazione del termine immagine da quello di figurazione e loro successivo divergere

Nel pieghevole della mostra "Realtà dell'immagine", Giorgio De Marchis si preoccupò di tracciare una linea di demarcazione tra la «nuova arte di immagine» e la «figurazione di discendenza realista o surrealista».

Anni prima, per annunciare l'apparizione di immagini che non fossero una rappresentazione della realtà, ma che fossero esse stesse realtà, in Italia si era fatto ricorso al sintagma "nuova figurazione". Questo finì con l'essere esclusivo appannaggio di una determinata sensibilità artistica (quella appunto indicata da De Marchis non estranea ai temi sociali e agli aspetti narrativi), ma ha una origine più complessa e una vocazione iniziale a riassumere molte delle espressioni tese a un superamento dell'informale. La sua paternità veniva rivendicata da Cesare Vivaldi, che ne scrisse per la prima volta nel 1957 in un articolo apparso su *L'Esperienza moderna* e intitolato "Nuova figurazione nella giovane arte moderna"⁶.

Nel suo articolo, Vivaldi si riferisce al lavoro di artisti di generazioni diverse. Alla "generazione di mezzo" – Alberto Burri, Lucio Fontana ed Emilio Vedova tra gli altri, le cui opere non rappresentano il mondo, ma le reazioni che esso suscita – e ai più giovani, Salvatore Scarpitta, Achille Perilli, Gastone Novelli, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Ugo Sterpini, Domenico Rotella, Nuvolo e Cy Twombly, nei cui lavori vede il tentativo di abolire ogni tramite (forma e colore) per attingere al segreto del mondo.

da *La Nuova Italia* tra il 1961 e il 1966; *La prospettiva come forma simbolica* di Erwin Panofsky, del 1927 e pubblicato in italiano da Feltrinelli nel 1961.

⁶ *L'Esperienza moderna*, anno I, nn. 3-4, dicembre 1957, pp. 20-24; Achille Perilli però nel primo numero della medesima rivista aveva scritto di "Nuova figurazione per la pittura" riferendosi all'autonomia semantica del segno: *L'Esperienza moderna*, anno I, n. 1, aprile 1957, pp. 19-22.

Questi ultimi li nomina «giovane arte» della «scuola di Roma», collaudando riflessioni che in seguito, diversamente sviluppate, assegnerà a un'altra compagine che ebbe a definire, con maggior eco, «giovane scuola romana» e che avrà tra i suoi protagonisti anche Cesare Tacchi. In seguito, nel marzo del 1959, nell'ultimo numero de *L'Esperienza moderna*, Vivaldi segnerà una linea di demarcazione tra la generazione di mezzo e i più giovani perfezionando il concetto di «nuova figurazione» (nella direzione che poi avrebbe assegnato ad essa parlando di Cesare Tacchi e dei suoi coetanei), distanziandolo dall'*action painting* (riconosciuta come un'esperienza preziosa e determinante), come anche dall'*informel* e dall'*art brut*, con accenti etici e un'anticipatrice apertura su dada e su tutto ciò che è "antipittorico" nel segno della letizia.

Ancora nel 1963, la "nuova figurazione" abbracciava un campo esteso di esperienze diverse, lo si riscontra nella mostra internazionale che si tenne a La Strozzi di Firenze nell'estate del 1963, intitolata "La nuova figurazione" (11 giugno - 6 luglio 1963) dove esposero trentaquattro artisti – da Karel Appel, Eduardo Arroyo, Roberto Crippa, Lucio De Pezzo, Jean Dubuffet, Matta, Edouard Pignon – selezionati da undici diversi critici. Maurizio Calvesi presentò Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Mario Schifano e Sergio Vacchi, associando, nel testo in catalogo, il termine «nuova figurazione» (giudicandolo però di "scarso mordente") all'apertura di una certa arte all'immagine, «qualcosa di concretamente addentrato nella realtà oggettiva dei fenomeni». Anche per Calvesi questa condizione di apertura era stata resa possibile dall'informale che, «abolendo tra l'artista e la realtà lo schermo eidetico della forma, e assumendo la forma stessa nei valori fenomenici della sua fattibilità esterna ed interna, ha rimosso le alternative di figurazione e non figurazione» e «collocato sullo stesso piano di realtà esistenziale l'immagine e l'oggetto, il senso e il significante»⁷. Il sintagma di "nuova figurazione" perse in breve l'ampiezza di riferimenti e una parte della critica, forse anche per la necessità di smarcarsi da esso, sperimentò altre espressioni per sintetizzare un determinato modo di far affiorare la realtà nell'opera d'arte. Mettendo in luce attitudini diverse, venne evocata una "neo-metafisica" o si fecero i conti con alcune definizioni di importazione, soprattutto Pop Art e New Dada.

⁷ MAURIZIO CALVESI. *Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi*. In AA. VV. *Catalogo della mostra "La nuova figurazione"*, La Strozzi, Firenze 11 giugno-6 luglio 1963. Firenze: Vallecchi editore, 1963, p. n. n.

Brevi accenni alla fortuna del termine immagine e ai timori di una inciviltà dell'immagine

Come si è detto, intorno alla metà degli anni Sessanta, nella letteratura artistica e nel parlato, il termine "immagine" si direbbe sia stato impiegato come sinonimo di opera d'arte. Una scelta questa che potrebbe derivare dalla progressiva presa di distanza dal concetto di "forma", da leggersi, pertanto, inizialmente, come un suggello delle pratiche informali.

Oltre a questo, come è noto, proprio a partire dai primi anni Sessanta, la fortuna del termine immagine dilagò grazie al compito a esso assegnato di aggettivare un altro termine, quello di civiltà, con il fine di nominare e identificare l'epoca contemporanea così come si esprime nei paesi industrializzati.

Una eccezionale fioritura di riflessioni e teorie indagò e tutt'ora indaga le evidenze e i recessi del rapporto tra immagine e civiltà con posizioni di segno diverso (da Walter Benjamin, Theodor Adorno e Günther Anders a Umberto Eco e Roland Barthes, per citare solo alcuni dei classici riconosciuti tali già all'epoca della "realtà dell'immagine"). In Italia ne celebrò l'apoteosi l'Almanacco Bompiani 1963, uscito nel dicembre del 1962, tutto incentrato sui fatti dell'anno appena trascorso e significativamente intitolato *La civiltà dell'immagine*⁸.

Cesare Vivaldi nel testo destinato a dar conto delle novità dell'arte, faceva lì ancora i conti con la "nuova figurazione". Eugenio Battisti vi affrontò il tema de *I simboli categoriali* (con attenzione alle categorie meno influenti come gli scout o i mendicanti), Enzo Paci alla luce dello strutturalismo trovò la chiave per mettere in relazione immagine e immaginario. Senza trascurare riflessioni volte all'uso dei simboli nel passato, nell'Almanacco si analizzarono i fenomeni più eclatanti attraverso i quali veicolavano (e tutt'ora veicolano) le immagini, quelle della grafica (Albe Steiner), della pubblicità, del cinema (Gilbert Cohen-Séat) con il correlato divismo, delle immagini fotografiche utilizzate dalla politica (Roland Barthes) e della segnaletica urbana (Gillo Dorfles). Il volume è ricco di contributi e in maniera puntuale e con gli scritti di molti dei principali autori che si interrogavano all'epoca sul tema, trasmette la coscienza del cambiamento profondo apportato dalla facilità di riproduzione delle immagini e dal loro sfruttamento da parte dell'industria. Non è taciuta la preoccupazione di «un uso

⁸ SERGIO MORANDO, *op. cit.*

smodato o immotivato» delle immagini e Gillo Dorfles denuncia il rischio di passare alla storia invece che come «civiltà dell'immagine» come «immagine d'una inciviltà»⁹. Successivamente, ad opera di una nuova generazione, la critica alla civiltà dell'immagine si sarebbe inasprita e il concetto di immagine, trasmutato in quello di spettacolo, avrebbe ricevuto condanne drastiche come quella di Guy Debord in *La Société du Spectacle* del 1967, già nell'aria l'iconoclastia concettuale. Diversamente, in quello stesso anno, in Italia, Alberto Boatto, in occasione della mostra citata all'Attico, "Fuoco, Terra, Immagine, Acqua", scrivendo su Pistoletto, Bignardi, Schifano, Ceroli, Gilardi, Kounellis e Pascali, avrebbe declinato, in un'ottica post duchampiana, il concetto di opera nei termini di "spettacolo". Il suo testo in catalogo si intitola *Lo spazio dello spettacolo*.

Prima di allora, esponenti di una generazione che aveva conosciuto l'inedito uso delle immagini da parte dei regimi totalitari e che poi aveva assistito alla loro sorprendente diffusione a vantaggio dell'emergente società dei costumi, seppero lucidamente cogliere, ai suoi inizi, il nodo di una competizione tra arte e industria, ancora confidando sulla supremazia dell'arte come espressione critica di libertà. Oltre a Dorfles, già citato, Giulio Carlo Argan in *Salvezza e caduta dell'arte moderna* denunciò la «condizione storica in cui i ceti dominanti esercitano il potere attraverso la coazione psicologica» e l'evidente «pericolo che l'artista venga impiegato come specialista delle immagini»¹⁰.

Un inciso sulla successiva metamorfosi del sintagma "realtà dell'immagine" in "spazio dell'immagine"

Nel 1967, il sintagma "la realtà dell'immagine" cedette il posto a un altro, "lo spazio dell'immagine", usato come titolo della mostra inaugurata il 2 luglio del 1967 a Foligno. L'idea di realtà veniva accantonata, ma forse semplicemente sostituita con quella di spazio ad essa affine, se per spazio, seppure creato dall'artista, si intende un campo nel quale gli individui si trovano ad agire e a vivere. Come nel caso dell'immagine, lo spazio è al tempo stesso realtà oggettiva e creazione dell'artista e in quanto tale non meno reale e oggettiva. Facevano parte del comitato organizzatore e della commissione inviti

9 GILLO DORFLES, *op. cit.*, pp. 67-74.

10 GIULIO CARLO ARGAN. *Salvezza e caduta dell'arte moderna*. Milano: Il Saggiatore, 1977 (1961¹), p. 58.

Maurizio Calvesi e Giorgio de Marchis, e quest'ultimo per il suo testo in catalogo usa lo stesso titolo della mostra (ciò autorizza a ipotizzare che sia stato lui a suggerirlo?). Il giovane Germano Celant, tra i critici chiamati a scrivere per il catalogo, identificò la sua riflessione con il neologismo «im-spazio» – immagine spazio – lo stesso che impiegò due mesi dopo nella mostra citata “Arte povera e Im-spazio” alla galleria La Bertesca di Genova. In quella occasione, però, ne ridimensionò la portata trasferendo sull'Arte povera parte delle ipotesi interpretative identificate nel testo di Foligno come «Im-spazio », quella, ad esempio, di un'arte intesa come processo. Alla mostra di Foligno, Cesare Tacchi non era presente; venne invece invitato da Germano Celant nella sezione “Im-spazio” alla Bertesca dove espose *Poltrona inutile*.

Il lavoro di Cesare Tacchi nell'officina de La Tartaruga là dove si condivide un nuovo interesse per la realtà e per l'immagine

La storia di Plinio De Martiis è nota, molto si sa della sua assidua frequentazione di poeti e letterati nata nella Roma del dopoguerra celebre per il suo *milieu* culturale fertilizzato dal dialogo tra poesia, arti visive, teatro, musica, cinema e persino scienza. Tutti gli autori del Gruppo 63 erano suoi amici e spesso li coinvolgeva in qualche impresa, come nel caso della mostra “13 pittori a Roma” che nel febbraio del 1963 inaugurò la nuova sede della galleria in piazza del Popolo 3. La mostra raccoglieva le opere di diverse generazioni di artisti: Franco Angeli, Umberto Bignardi, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Renato Mambor, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Peter Saul, Cesare Tacchi e Cy Twombly e affiancava loro i testi dei poeti Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, pubblicati nel catalogo insieme a quelli di Gillo Dorfles, Umberto Eco e Cesare Vivaldi.

Proprio le idee del Gruppo 63 hanno una certa affinità con il concetto di realtà dell'immagine. L'avanguardia era finita, non c'erano nemici da vincere o barriere da sradicare, al contrario la situazione veniva percepita come positiva, di estrema libertà: tutte le porte erano aperte (Proust, Joyce, Picasso... avevano spianato la strada) e la parola d'ordine era sperimentalismo. In questa ottica, il riconoscimento della realtà continuava a essere considerato lo scopo dello scrivere, ma se l'istituto linguistico era entrato in crisi e ogni ponte tra parole e cose era crollato, Angelo Guglielmi si chiedeva come

recuperarlo. Si modificò punto di vista. Tra le ipotesi, quella di rimanere all'esterno della realtà, ponendo tra questa e il linguaggio un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi, in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornassero a svelarsi. Proprio in linea con questa ipotesi, sarà Maurizio Fagiolo - in un articolo intitolato *Figurazione "novissima"* apparso su *l'Avanti* nell'estate del 1965 a commento di una nuova mostra de La Tartaruga - a porre in evidenza il legame tra i pittori e i poeti. A Mario Schifano, Franco Angeli, Mario Ceroli, Gioietta Fioroni, Cesare Tacchi e pochi altri, assegnò come compagni di strada i "novissimi" dell'antologia di Alfredo Giuliani. Da una parte la poesia-collage di Balestrini, la poesia-racconto dello stesso Giuliani, la poesia-romanzo di Pagliarani, la poesia-fiume di Sanguinetti, la poesia-fisica di Porta, dall'altra i pittori fedeli al mondo oggettivo, sebbene pronti a registrare quanto avviene "dentro": dalla cronaca alla confessione, dalla ricognizione all'ironia¹¹. Fagiolo ammetteva che i mezzi erano quelli elaborati oltre Atlantico, ossia la scelta dei mass media quale fonte delle immagini. Si era nel 1965, a un anno dal trionfo dell'arte americana alla Biennale di Venezia ostentato dall'apparato della critica statunitense nei termini una supremazia culturale; lo sforzo, pertanto, era anche quello di individuare in cosa gli italiani si distinguessero ed ecco la proposta interpretativa di Fagiolo: tutta nuova l'idea di spazio irreali sognante ultrasonico, un'alterativa possibile, una serie di metamorfosi.

Ma dobbiamo tornare indietro di qualche anno e risalire alla fine del 1963 per trovare chi suggerì *de facto* il legame tra i giovani artisti e il Gruppo 63 (nei termini di una condivisione di idee). Mi riferisco a Cesare Vivaldi, lui stesso poeta coinvolto nelle vicende del Gruppo 63 e figura di riferimento de La Tartaruga proprio nel momento in cui la galleria si dedicava al lavoro di quei pittori che spettò allo stesso Vivaldi raccogliere per primo in una corrente. Come è noto, li presentò come Giovane scuola di Roma, riprendendo riflessioni già collaudate, s'è visto, con gli artisti della precedente generazione, ma sviluppandole con esiti nuovi e sotto diversi punti di vista più "mordenti". Limitandoci al tema della nostra riflessione, è interessante rileggere come il critico abbia individuato il minimo denominatore comune di questa compagine di artisti - Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor e Tacchi - nel

11 MAURIZIO FAGIOLO. *Figurazione "novissima"*. *Avanti*, 9 luglio 1965.

«modo "mediato", ma aggressivo e mordente di volgere lo sguardo alla realtà visibile». I soggetti che con tutta facilità si possono leggere nelle loro tele, scrive Vivaldi, non sono più i soggetti pop di qualche anno prima, «ma paesaggi, nudi, persone, oggetti, magari simboli». Vale la pena riportare il brano nel quale spiegava cosa intendesse per modo "mediato". «Lo sguardo dei nuovi artisti è oggettivo e insieme antinaturalistico, spietato e nitido, senza espressionismi, senza soggettivismi e senza sbavature sentimentali [...] "mediato" attraverso il più apparentemente freddo e anonimo e impassibile degli strumenti ottici, l'obiettivo fotografico. Vedere oggetti paesaggi per il tramite della fotografia, significa "ricostruire" mentalmente quei dati naturali che non è più possibile percepire a occhio nudo. La natura è snaturata, e non sa più parlarci che indirettamente»¹². A questo riguardo citava Francis Bacon assegnando a lui il primato di aver riconosciuto la fotografia come unico supporto possibile di un'arte figurativa. L'officina Tartaruga cercava di spostare in Europa il primato del modo "mediato" e se non era nella disponibilità di De Martiis ospitare una mostra di Bacon, il gallerista affiancò ai romani un altro autore non italiano destinato alle glorie internazionali, Gerhard Richter, intercettato ancora giovanissimo, ma già alle prese con la sua originalissima figurazione mediata dalle immagini fotografiche.

La fotografia infine era di casa a La Tartaruga, come è noto Plinio De Martiis nel dopoguerra era stato fotoreporter per alcuni giornali legati al partito comunista e poi per *Il Mondo*. Nel 1951 insieme a Franco Pinna, Caio Mario Garrubba, Nicola Sansone, Pablo Volta aveva fondato la cooperativa Fotografi Associati (su modello della Magnum, nelle parole di De Martiis in colloquio con l'autrice). Il modello era quello internazionale del fotoreportage, ma in Italia si sfruttò in maniera più dichiarata la possibilità che la fotografia riscattasse, nobilitasse la realtà imponendo di guardare ad essa da un altro punto di vista.

Penso alle campagne di Ferdinando Scianna nel Sud dell'Italia al seguito di Ernesto De Martino o a una certa Milano di Ugo Mulas con i lavoratori nelle periferie deserte o gli ospizi che sembrano dipinti di Angelo Morbelli. In altre parole, si coltivò la consapevolezza che definire un'immagine significasse avere facoltà di intervento, qualsiasi sia il materiale di partenza, perfino il dato oggettivo rilevato dalla macchina fotografica.

12 CESARE VIVALDI. *La giovane scuola romana. Il Verri*, n. 12, 1963, p. 104.

Consapevolezza diffusa nella cultura visiva italiana che, in definitiva, permise di non rinunciare del tutto a Benedetto Croce.

Realtà e immagine nell'opera di Cesare Tacchi tra il 1962 e il 1965

È importante sottolineare che le prime opere di Cesare Tacchi, come la maggior parte di quelle dei suoi amici pittori, furono, con poche e iniziali esclusioni, quadri e rilievi non figurativi. Un astrattismo prima informale che l'artista asciugò poi nel segno di Mondrian e che infine e in poche opere, innestò di segnali pop. Successivamente venne investito dal richiamo della realtà. È stato commovente ritrovare in un taccuino inedito i primi commenti dell'autore che racconta e riflette sull'insorgere di questo suo nuovo interesse: «Dopo aver incollato carte colorate e buste di UPIM e di Standa come ultima negazione, come ultimi non rapporti con la realtà [...] nei primi mesi del 1962 cominciai a disegnare le prime carte. Erano delle macchine da corsa [...] cominciai a scoprire un mondo, una realtà più fisica più concreta [...] un mondo pulsante [...] ho cominciato a vedere, a percepire in modo nuovo il mondo»¹³.

Fu in questa temperie che Tacchi dipinse *Super opera n. 6*, *Super opera n. 8* e *Super n. 8*, tutte datate 1962. Lasciando da parte ogni altra considerazione (il perché delle macchine da corsa, la sopravvivenza di una attitudine futurista, l'uso del particolare), riflettiamo sul modo in cui l'autore sia arrivato alla definizione di questi dipinti a smalto su tela nei quali sinuose campiture di colore su fondo bianco si impongono schiette ed esuberanti allo sguardo.

Sappiamo che a fungere da modello, o per meglio dire da punto di partenza per queste immagini, sono state le foto di gare automobilistiche pubblicate nelle riviste (Rossana Palma Tacchi in conversazione con l'autrice). Tacchi individuava un soggetto, una macchia ad esempio, e lo trasponeva sul foglio di carta tracciandone i contorni a matita. Ne sceglieva poi un particolare. Da uno dei disegni conservati nell'archivio dell'artista (*Curva a 200 all'ora*, 1964) si può vedere come egli operasse questa scelta attraverso un processo di inquadratura: sul disegno, infatti, è tracciato un quadrato che ha le proporzioni della tela, del supporto ossia al quale l'immagine in via definitiva sarebbe stata assegnata. Questo riquadro include sia un particolare colorato della macchina

¹³ Manoscritto, Archivio Cesare Tacchi s. d. (agosto 1962).

che una porzione di foglio bianco. L'immagine così tagliata veniva infine riportata, ingrandita, sulla tela e dipinta con i colori a smalto (non sappiamo se nel 1962 facesse già ricorso al proiettore, nell'archivio non si sono trovate fotografie dei disegni di macchine, quindi l'operazione veniva probabilmente condotta a mano libera).

Di fronte al quadro nessun osservatore sarebbe in grado di risalire alla fonte dell'immagine, ma una volta che questa venisse svelata, lo stesso osservatore (se non troppo più giovane dell'artista) sarebbe in grado di riconoscere le curve sinuose o i muscoli aerodinamici della carrozzeria delle macchine da corsa dell'epoca come anche i colori rosso Ferrari o verde Lotus.

Quello che colpisce nel processo adottato da Tacchi è il modo in cui l'immagine iniziale si trasforma trasmigrando da un *medium* all'altro, acquisendo e trasmettendo, di volta in volta, le caratteristiche del *medium* attraverso il quale è passata. In questa ottica ripercorriamone il tragitto: la fotografia trasferita nel disegno perde profondità prospettica e l'immagine diventa linea di contorno e colore, in seguito, trasferita sulla tela, diventa un particolare e porta con sé una porzione di foglio bianco.

Ci sono probabilmente altri modi per interpretare questi passaggi tecnici, ma alla luce dell'idea di realtà dell'immagine, viene da pensare a un artista molto dotato nel disegno che accetti la sfida di svelare i segreti o gli inganni che si annidano nelle immagini. Il risultato è una immagine criptica, bellissima e seducente, dal sapore proto-minimalista.

Se è plausibile che essa sia l'espressione dei diversi *media* impiegati, per traslato può dirsi l'espressione delle molteplici trasformazioni che ogni immagine della realtà subisce (a opera di molteplici fattori) prima di consegnarsi alla nostra percezione.

In altre parole, quella che appare nel quadro di Tacchi si potrebbe definire una immagine rivelazione, profondamente autentica, perché in essa l'autore ha saputo registrare tutto ciò che la realtà (il dato oggettivo della macchina in corsa sulla pista automobilistica) ha perso o guadagnato nel tragitto che l'ha condotta dall'essere una cosa al diventare l'oggetto estetico della nostra attenzione.

Il risultato finale è una immagine "mordente" che può competere con la realtà, ossia istituire un altro ambito di realtà altrettanto seducente di quello di partenza, anzi di più.

Il processo qui descritto possiede forse una qualche possibilità di aderire all'opera di Cesare Tacchi a patto di considerarlo non un metodo razionalmente e scrupolosamente adottato, ma un fare aperto all'estro e alla capacità visionaria di un autore che dilata o contrae le superfici, toglie o aggiunge, elimina o potenzia, insomma muove ogni cosa a suo piacimento affinché l'immagine eserciti il suo fascino.

Nei dipinti del 1963, come *Circolare rossa*, *TO 531 Prova* o negli *Ascensori*, l'artista prende in considerazione alcuni degli elementi che nell'esperienza di tutti i giorni inquadrano porzioni di realtà: il finestrino dell'autobus, il lunotto posteriore di una macchina o le finestre aperte nelle cabine degli ascensori. Sono tutti elementi muniti di vetro. Il vetro possiede due caratteristiche fisiche opposte che ne rendono la superficie riflettente o trasparente a seconda del punto di vista o delle condizioni della luce. Tacchi ne ha trascritto in pittura la qualità cangiante accostando superfici dipinte a smalto in maniera omogenea ad altre dipinte strisciando lo smalto sulla tela con effetto di velatura.

Inquadrare è da sempre il mestiere del pittore, ma la diffusione della fotografia ha potenziato i legami tra inquadratura e atto creativo (legami che sembrano legittimare lo stesso *Ready Made*).

Dipingere il cruscotto di una macchina poteva quindi significare fare un discorso sulla pittura e al tempo stesso sull'uso delle immagini. Tacchi sembra volerci dire che ogni immagine confezionata, frutto di un'inquadratura, è anche necessariamente qualcosa di cangiante che noi possiamo interpretare. In quegli anni, proprio la consapevolezza della natura cangiante della realtà penso abbia dato a molti artisti la libertà di agire e di consegnare al mondo una immagine possibile, reale, ma non assoluta.

Disegno geometrico di Giulio Paolini è una sorta di paradigma universale di questa attitudine.

Mario Schifano, che tra i primi ha usato il dispositivo dell'inquadratura, proprio nel 1963 dipinse uno dei suoi grandi paesaggi intitolandolo *Grande angolo* con un esplicito riferimento alla realtà fotografica. Anche per Tano Festa il 1963 vede intensificarsi la pratica dell'inquadratura condotta sulle immagini della storia dell'arte, Adamo ed Eva affrescati da Michelangelo nella volta della cappella Sistina o i coniugi Arnolfini dipinti da Van Eyck.

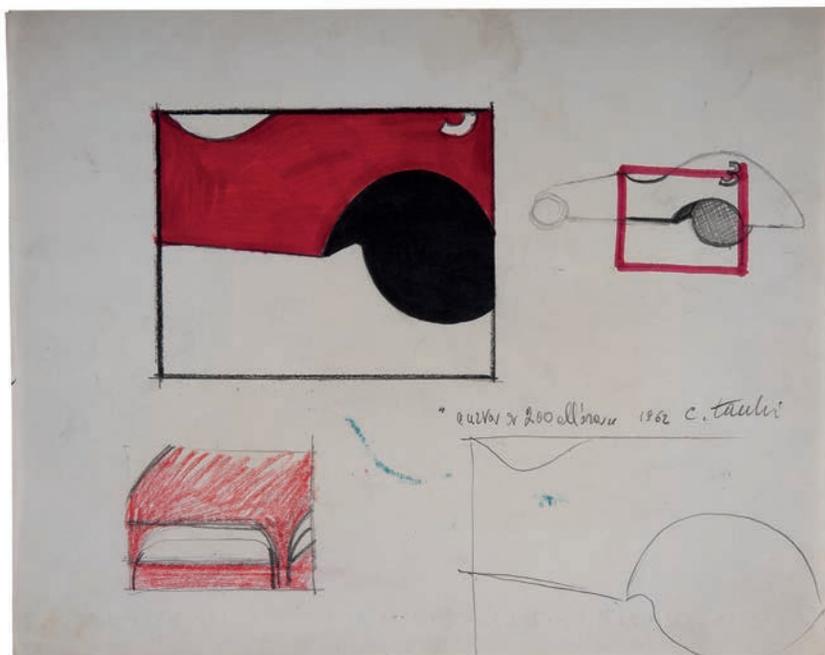


Fig. 1. Cesare Tacchi, Curva a 200 all'ora, 1962, matita, pennarello e pastello su carta, cm 222x28 (Archivio Cesare Tacchi, foto @Azienda Speciale Palaexpo / Antonio Idini).



Fig. 2. Cesare Tacchi, Super n. 6, 1962, smalto su carta intelata, cm 122x140,4, Collezione privata (foto @Azienda Speciale Palaexpo / Antonio Idini).

Le opere di Tacchi con le superfici di vetro dipinte, pur nella significativa distanza dei mezzi usati e alla luce di una diversa attitudine dei due autori, sono accostabili anche a *Tondo e rettangolo* del 1964 e a *Mezzo specchiato mezzo trasparente* del 1965 di Luciano Fabro, lavori concepiti per mettere in discussione le nozioni acquisite di spazio e invitare l'osservatore a una verifica dal vivo condotta attraverso le proprie facoltà percettive.

Nel 1964, la felice sfida per il governo dell'immagine cedette all'insorgere di una diversa consapevolezza. Cesare Tacchi appuntò in un taccuino un processo del tutto identificabile con il concetto di "realità dell'immagine", ma ne attribuì i meccanismi deformanti unicamente all'industria dei consumi e al potere, con i quali, se leggo correttamente il brano, giudicava impossibile competere.

Il rischio denunciato da Argan qualche anno prima in una certa misura si era avverato. Non furono gli artisti a essere ingaggiati dall'industria dei consumi (se non in rari casi), ma questa creò dei nuovi professionisti dell'immagine sul cui lavoro investì un'ingente quantità di denaro. Gli artisti migrarono altrove e nello stesso taccuino Tacchi invocava «la prospettiva di un vero contatto umano».

«Anatomicamente parlando, i nostri occhi, tramite certi centri nervosi, trasmettono al cervello le immagini dei fenomeni esterni. Io voglio dire che in questo meccanismo di impressionamento delle immagini si è infrapposto un certo elemento di fissaggio esterno, una specie di meccanismo deformato che non appartiene ad un processo fisico naturale. Cioè, questo elemento esterno (vita standard, economia pubblicitaria, regole fisse, il cartellone a colori scioccanti, il fumetto, lo spider, la donna, la televisione, ecc...) ha posto su uno stesso piano i valori esistenziali, negoziando la plasticità e la prospettiva di un vero contatto umano.

Con questo inquinamento totale delle masse, ogni momento dell'esistenza dell'uomo è condotta per mano dai feticci moderni con allettanti promesse e col suggerimento. Voglio dire, tornando all'inizio, che tale condizionamento ha ormai preso forma di meccanismo in ognuno di noi, trasformando e svuotando i contatti con la natura e con il mondo dei fenomeni in cui viviamo»¹⁴.

14 Manoscritto, Archivio Cesare Tacchi, Roma 12 maggio 1964, ora in DANIELA LANCIONI, ILARIA BERNARDI. *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*. Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 7 febbraio - 6 maggio 2018, p. 210.



Fig. 3. Cesare Tacchi, Super opera n. 8, 1962, smalto su carta intelata, cm 140x122, Collezione privata (foto Sergio Pucci).

A suggellare questo momento di passaggio sarà Plinio De Martiis che in una straordinaria seduta fotografica fissò, attraverso una serie di scatti, le riflessioni in atto nel lavoro dell'artista.

Plinio e Cesare si divertono, inventando una nuova modalità espressiva

Nell'Archivio di Cesare Tacchi e in occasione della mostra dedicata all'artista dal Palazzo delle Esposizioni di Roma (2018) sono state rinvenute e pubblicate una serie di foto inedite (fotocolor cm 6x6) scattate da Plinio De Martiis a Cesare Tacchi sia all'interno che all'esterno del suo studio. In base alla ricostruzione condotta con l'aiuto di Rossana Palma Tacchi, lo studio è quello di via della Guardiola 24, occupato dall'artista forse già negli ultimi mesi del 1963 e fino al 1966. A giudicare dalle opere e dalle azioni che l'artista compie, la seduta fotografica sembra coincidere con le prime elaborazioni dei quadri imbottiti.

Nelle fotografie si vedono una serie di rilievi di legno dipinto di grandi dimensioni di cui non si conoscono i dati. Sono invece identificabili i dipinti *Taxi* del 1962 (collezione eredi Ovidio Jacorossi, Roma) e *Angelo* del 1964 (già collezione Marta Marzotto). Compagno inoltre altri dipinti in via di realizzazione tra i quali due diverse tele con il disegno del Danubio della Fontana dei Fiumi di piazza Navona a Roma associato alle automobili.

Le foto scattate in esterno sono tre. In una l'artista compare alla guida di una strana automobile, una vettura non in commercio, forse un prototipo, proprietà del fratello di Cesare, l'orafo Claudio Tacchi che, nel ricordo di Rossana Palma Tacchi, aveva la passione delle macchine da corsa. Colpiscono soprattutto le due fotografie nelle quali l'artista è ritratto alla guida della vettura con i vetri dei finestrini coperti dall'esterno da una tela dipinta. In una delle due fotografie il cruscotto restituisce l'immagine di uno dei quadri con il Danubio di piazza Navona. Non è invece identificabile il dipinto che copre la vista del finestrino laterale nell'altra fotografia. In altre parole, nei due scatti fotografici quello che Tacchi alla guida dell'automobile vede non è la strada, ma sono le immagini dei suoi quadri.

Non è questa una perfetta visualizzazione dell'idea di "realtà dell'immagine"?

Alla realtà della città, prodotto "linguistico" confezionato da secoli di storia, come anche dai comportamenti omologati dei cittadini, Tacchi sostituiva un'altra realtà, quella



Fig. 4. Cesare Tacchi, Circolare rossa, 1963, smalto su carta intelata, cm 140x180, Collezione privata (foto Sergio Pucci).



Figg. 5, 6, 7. Cesare Tacchi, Roma 1964 (foto Plinio De Martiis, Archivio Cesare Tacchi).



che lui stesso aveva inventato. Questa non si contrappone in maniera radicale alla prima, in essa precipitano la storia (la scultura del Bernini) come anche la vita di tutti i giorni (i profili delle automobili), ma è diversa, è una immagine unica, elaborata da un individuo soltanto che pensa e ragiona in maniera autonoma.

L'artista si muove nello spazio oggettivo che lui stesso partecipa e che condivide con altri. Ma non ne accetta in maniera remissiva i condizionamenti.

Tacchi reinterpretando il panorama urbano con l'immagine del suo quadro celebrava il rito antico dell'arte alla luce di una nuova coscienza e al filtro sociale ne sostituiva un altro da lui elaborato. Era certamente consapevole che anche la sua immagine fosse necessariamente impregnata delle idee ricevute dal proprio habitat linguistico, ma nel redigerla si assumeva la responsabilità di essere originale, di selezionare, di essere mordente e incisivo per trasmettere un certo sentimento, una certa attitudine, un punto di vista.

Nella stessa seduta fotografica è svelato il nuovo corso che avrebbe intrapreso Tacchi con il suo lavoro. In una delle fotografie scattate da De Martiis all'interno dello studio, l'artista compare steso a terra supino con sopra una tela già dipinta, ma priva di telaio, che gli copre il corpo come un lenzuolo, lasciando scoperta solo la testa. In altre parole, il suo corpo dà spessore alla tela che l'artista era probabilmente in procinto di imbottire. Anche questa immagine appare una visualizzazione delle sue idee colte nella loro fase di elaborazione, quando ancora mostrano evidenti legami con i dati di un'esperienza (pratica o speculativa) che (in molti casi) nell'opera d'arte compiuta, introiettata e manipolata, appare sotto altre e più complesse spoglie.

Lo scatto di Plinio con l'artista in carne e ossa che dà corpo all'opera interpreta il biasimo espresso da Cesare Tacchi per una società che «ha posto su uno stesso piano i valori esistenziali, negoziando la plasticità e la prospettiva di un vero contatto umano». Se non è errato associare l'estroffessione all'esigenza dichiarata da Tacchi di un "vero contatto umano", allora l'immagine di Plinio De Martiis è più che esplicita e traduce, complici l'occhio del fotografo e l'azione dell'artista, i pensieri che presiedono alla realizzazione dell'opera. Anche questa dinamica, in definitiva, attiene alla "realtà dell'immagine". Come è noto, già Ugo Mulas aveva lavorato in questa direzione.

Se il libro sugli artisti americani uscirà solo nel 1967¹⁵, alcune sue precedenti fotografie, quelle ad esempio scattate nel 1962 nello studio di Pietro Consagra con l'insistenza tra scultura e disegno¹⁶ sono già un'eloquente e riuscita prova dell'intenzione del fotografo di «rendere visivamente l'atteggiamento mentale» dell'artista¹⁷.

Ma nel servizio del 1964 di Plinio De Martiis dedicato a Cesare Tacchi c'è una complicità inedita tra fotografo e artista. Quest'ultimo compie determinate azioni per suggerire la natura del suo lavoro o crea a questo fine una particolare messa in scena come si vedrà solo in seguito, ad esempio nelle celebri immagini di Claudio Abate scattate in complicità a Pino Pascali.

Conclusioni

Alla realtà dell'immagine alcuni artisti approdarono dopo una prima esperienza allineata con i dettami internazionali della Pop art.

Era l'epoca in cui si andava diffondendo la coscienza di vivere in una collettività (civiltà) dove i dati una volta creduti oggettivi si rivelarono realtà linguisticamente formulate dalle strutture del nostro modo di pensare e, nella vita di tutti i giorni, dai condizionamenti (filtri) che i ceti dominanti impongono.

Non furono in pochi a capire, da una parte e dall'altra dell'Oceano, che la posta in gioco – la legittimità dell'opera d'arte – consisteva in una sorta di sfida alle immagini che circondano l'individuo, quelle stesse, si presume, dalle quali l'artista deve necessariamente trarre la sua ispirazione. Diverse furono le strategie messe in atto. Abbiamo raccontato quella di Cesare Tacchi che ha sfidato i mezzi tecnici impiegati sfruttandone le potenzialità, lavorandoli e trasformandoli come si fa con la materia, li ha precipitati nell'impasto pittorico dei suoi dipinti o nell'estroffessione delle sue tele al banco di prova della presenza oggettiva.

15 Con immagini scattate dal 1964; UGO MULAS. *New York: arte e persone*. Milano: Longanesi, 1967.

16 Ora in PIETRO CONSAGRA, UGO MULAS. *Fotografare l'arte*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1973.

17 UGO MULAS. *La fotografia*. Torino: Giulio Einaudi, 1973, p. 14.

4. Tacchi, divani e vecchi merletti

Alessandro Masi¹

Non posso non ricordare i colloqui con Cesare Tacchi che si tenevano nel suo studio fuori Roma e la mostra che organizzammo al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea alla Sapienza nel 1995, all'epoca diretto da Simonetta Lux, alla cui scuola sono cresciuto: lei ci insegnò l'importanza di andare incontro agli artisti e di frequentarli non da critici esterni, ma da militanti interni, per ascoltare ciò che avevano da dire e cogliere le loro sfumature più intime.

Ricordando Tacchi si racconta la Roma di allora. C'è un bellissimo passaggio di Ennio Flaiano che è divertente ricordare, dove Roma viene descritta così: «Città ministeriale e barocca, clericale, capitale politica, cattolica, cinematografica, governativa. Attori, registi, duchi, conti, assessori, marchesi, sottosegretari, attrici, produttori, quotidiani fascisti, ambasciatori, arrivisti, vescovi, cardinali, seminaristi, preti, monache, sacramenti. Domenica turistica, monumenti, lapidi, piazze, chiese, San Giovanni, San Sebastiano, Santa Caterina, San Giuseppe, Santa Maria del Popolo, Santissimi Apostoli, confratelli, assistenziali. Processi clamorosi per appropriazione indebita, favoreggiamenti, speculazioni edilizie, assegni a vuoto, protesti, cambiali, offese ai

¹ Storico dell'arte, segretario generale Società Dante Alighieri.

sentimenti nazionali, alla religione della morale e pubblico ufficiale. Trasferimenti, promozioni, sfratti, scatti, decorazioni, commemorazioni, ricorrenze, celebrazioni, indiscriminazioni, riconoscimenti, onorificenze, nostalgie, lamentele, suppliche, concorsi, parentele, premi, raccomandazioni e precedenze».

Questa non è la Roma che ha raccontato Tacchi, ma è la Roma che però ha vissuto e che viviamo ancora noi oggi (forse dovremmo aggiungere qualche altro aggettivo a questa Roma odierna). È la Roma che conobbe insieme ad Angeli, Festa, Schifano, Lombardo, e Mambor. Soprattutto con Sergio Lombardo e Renato Mambor, Tacchi formava un trio inseparabile, seppure con amori e odi interni. La Roma conosciuta da Tacchi è quella che viene dopo gli anni dell'Espressionismo astratto, della pittura americana, che aveva avuto un grande slancio mondiale. A Tacchi, come ad altri artisti della sua generazione, spetta il compito di ricomporre questo sistema di segni sgretolato. Se Pascali lo fa in maniera ludica e se Schifano azzera la pittura, Tacchi avvia questo cammino su quello che già Mario Seccia nel 1959 chiamava «pittura di uneleganza arrivata».

Non c'era in Tacchi e compagni, credo, una contestazione esplicita del sistema. In un suo scritto Sergio Lombardo non manca di affermare esplicitamente «Non siamo contestatori», se vogliamo intenderla in termini strettamente politici. Però la *Cancellazione* che avviene nel maggio del 1968 è senza dubbio una pratica decontestualizzante rispetto alla pratica di pittura all'epoca attuale.

Cercando di entrare nel personaggio, Tacchi nasce a Roma nel 1940, esordisce qui in mostre alla Galleria Appia antica, insieme al suo gruppo, per poi arrivare a essere incluso, nel 1963, tra gli artisti della mostra "13 Pittori" alla Tartaruga di Plinio de Martiis. La sua, appunto, è una risposta all'Informale, è la creazione di un metodo. Un metodo nel quale vi è un'applicazione della ragione: da questo punto di vista Tacchi è stato sempre poco istintivo e molto riflessivo e per questo problematico. Ci sono sue poesie, suoi scritti, in cui dice io sono ma non sono, io dico ma non dico. È vero tutto ma è vero il contrario di tutto. Una *performance* esemplificativa del suo modo di essere e di intendere le cose.

Il problema di Tacchi era quello di andare a cercare l'essenziale non della visione ma l'essenziale di ciò che è nell'artista. Platonicamente, far emergere, tirar fuori da ciò che è potenza un atto, non una rappresentazione del vero o di un verosimile ma di una verità.



Fig. 1. Cesare Tacchi, Ritratto su tessuto stampato n. 1, 1965, pittura su tessuto stampato e rilievo, dettaglio, cm 100x100, Collezione Emiliano e Costanza Cerasi (foto Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 2. Cesare Tacchi, I fidanzati, 1965, pittura su tessuto stampato e rilievo, cm 130x196x10, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi).



Questo fa sì che Tacchi, almeno per quello che potrei raccontare (ho conosciuto l'artista all'inizio degli anni Novanta), sia nelle ultime opere un metafisico. Mario Diacono, in un suo articolo del 1965, sottolineava questo aspetto di Cesare, riconducibile a un realismo magico, a una sorta di tragico quotidiano. Tacchi può essere definito metafisico quanto lo è ovviamente de Chirico ma metafisico anche quanto Domenico Gnoli.

La sua appartenenza alla Scuola romana è dunque del tutto individualistica, ponendosi da una regione prospettica completamente diversa. La sua analisi metafisica dello spazio e delle geometrie parte appunto da una riflessione che io ho definito "bizantina" e che conduce non a una rappresentazione del vero, né del vero che accade, né del vero che c'è prima, ma a una sospensione di questo vero. È una sospensione da icona bizantina, un riaffermare il tempo nel momento in cui il fenomeno si evidenzia, il cogliere nella logicità delle forme l'essenza stessa delle forme, arrivare alla sintesi del racconto. Ecco questo è quello che più mi affascinava in Cesare, perché poi in realtà i suoi ragionamenti, colti nel quotidiano, erano molto più semplici – non è che si parlasse in termini filosofici con lui – però questa sua raffinatezza, questa sua poesia, questo suo modo di intendere il mondo molto intimamente, veniva fuori dalle sue geometrie. Ad esempio nell'idea del *Sécretaire*, di cui, in occasione della mostra al Museo Laboratorio, seguimmo tutto il lavoro creativo. Come dalle tappezzerie, dai divani, dalle forme anche kitsch dell'immagine, si arriva all'opera finita. Già quello era un tentativo di misurarsi con la forma: se penso ai divani e alle tappezzerie di Cesare non posso non pensare a come lui si ponesse in rapporto con la materia di Burri o con le superfici di Castellani, materia e superfici che tendono a superare i tradizionali confini e vogliono uscire nello spazio. Per lui i divani e le tappezzerie erano un mezzo per misurarsi con l'idea del fenomeno, dell'apparire, del manifestarsi della forma. Governare questo processo e arrivare a una cancellazione e a una ripartenza (anche per una vicenda biografica) – c'è un doppio binario che lo riporta alla vita – credo sia stato il nucleo più pregnante della ricerca di Tacchi.

Il rapporto con gli altri artisti come si correla?

Perché c'è stata questa consanguineità con Renato Mambor e Sergio Lombardo?

Lombardo aveva esordito con i suoi gesti tipici, ossia con le sue immagini di personaggi importanti, che venivano poi fermati come un negativo fotografico, aveva trovato

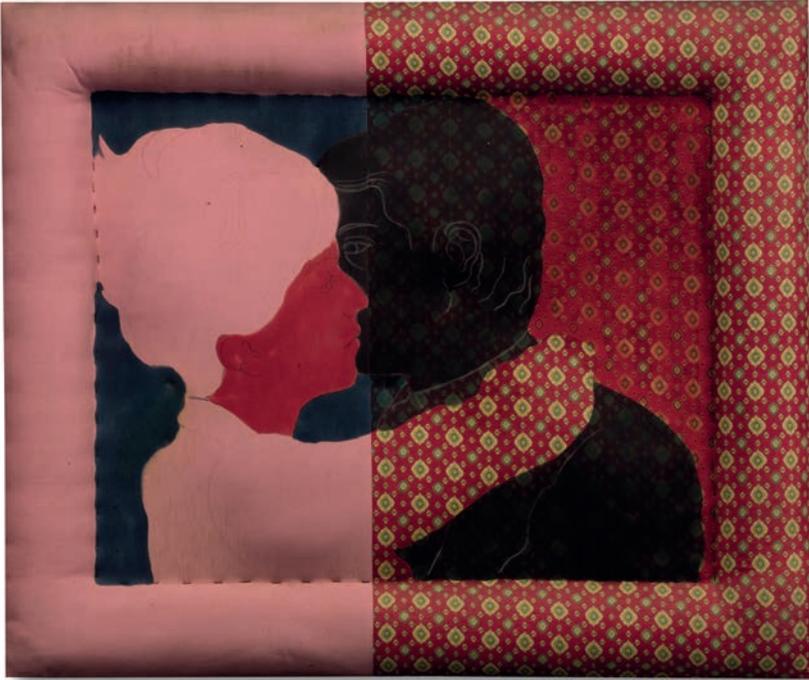


Fig. 3. Cesare Tacchi, Quadro per una coppia felice, 1965, pittura su tessuto stampato e rilievo, cm 100x120, Collezione Galleria Tega, Milano (foto Archivio Cesare Tacchi).

questa formula che in qualche maniera esplicava una sua tendenza verso l'astratto: stranamente Lombardo arriva all'astrazione e alla sintesi attraverso la sua pittura stocastica. Tacchi ci arriva per altri versi, Mambor ci arriva come osservatore, con la conquista di un codice attraverso cui leggere il mondo. Niente a che vedere, alla fine, con la Pop Art, con la contestazione, con la Coca Cola, con le immagini sacrali della civiltà consumistica: erano cose molto lontane dagli interessi dei tre artisti, amici e compagni di viaggio.

L'ultimo tratto di Cesare credo sia questo: la sua è una sospensione che non contesta il sistema bensì lo decodifica. Aspettare e osservare il fenomeno, vedere la pittura come né un prima né un dopo ma come l'istante in cui la stessa pittura si fa fenomeno, immagine del mondo. Un mondo che non corrisponde alla rappresentazione del reale ma a un altrove che in lui ha sempre vissuto come luogo magico e poetico.

5. Cesare Tacchi e Plinio De Martiis. Le mostre alla Galleria La Tartaruga

*Ilaria Bernardi*¹

Analizzare il profondo legame di Cesare Tacchi con Plinio De Martiis, fondatore della Galleria La Tartaruga di Roma e mentore della cosiddetta Scuola di piazza del Popolo, significa indagare il rapporto con colui il quale ha rappresentato non solo il gallerista che per primo ha sostenuto il lavoro dell'artista, ma anche una sorta di figura paterna che lo ha accompagnato per tutta la vita.

Prima di ripercorrere le tappe che hanno permesso la costituzione di tale profonda relazione, è interessante partire dalla fine, cioè dalla lettera che Tacchi scrive nel 2004 a Luigi Ficacci in risposta all'invito a partecipare alla mostra "Omaggio a Plinio De Martiis", prevista il 12 ottobre all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma per celebrare il gallerista a un mese dalla sua morte: «Plinio ormai è un mito. Quel piccolo uomo che riusciva a concentrare tutta l'attenzione su di sé. Tutti gli artisti, gli intellettuali gli attori, lo amavano. [...] Più che al ragionamento preferiva affidarsi all'istinto, era capace di attirare a sé le attenzioni, i valori, gli amori. Poi quando ha capito di non essere più al centro, si è messo in disparte, in un esilio elegante. Ci ha snobbati, lasciati in questo mondo senza più ideologie, senza ideali. Ora ci ha lasciati veramente e forse lo

¹ Storica dell'arte, curatrice.

rivedremo in sogno»² (fig. 1). Scrivendo che De Martiis si è messo in disparte e ha abbandonato i suoi artisti quando si è reso conto di non essere più al centro, Tacchi fa riferimento alla decisione, presa dal gallerista nell'ottobre 1968, di chiudere La Tartaruga come segno della fine di un'epoca, quella della Scuola di piazza del Popolo, a seguito della morte di uno dei suoi principali esponenti, Pino Pascali, nonché della crescita di importanza della galleria romana "rivale" L'Attico e soprattutto del diffondersi in Italia del movimento dell'Arte povera.

Nonostante il 1968 segni la fine della Scuola di piazza del Popolo e l'inizio dell'interesse da parte di De Martiis per altre tipologie di ricerca, il suo profondo legame con Tacchi proseguirà nell'arco di quasi quarant'anni, come dimostrano le affettuose parole della succitata lettera del 2004.

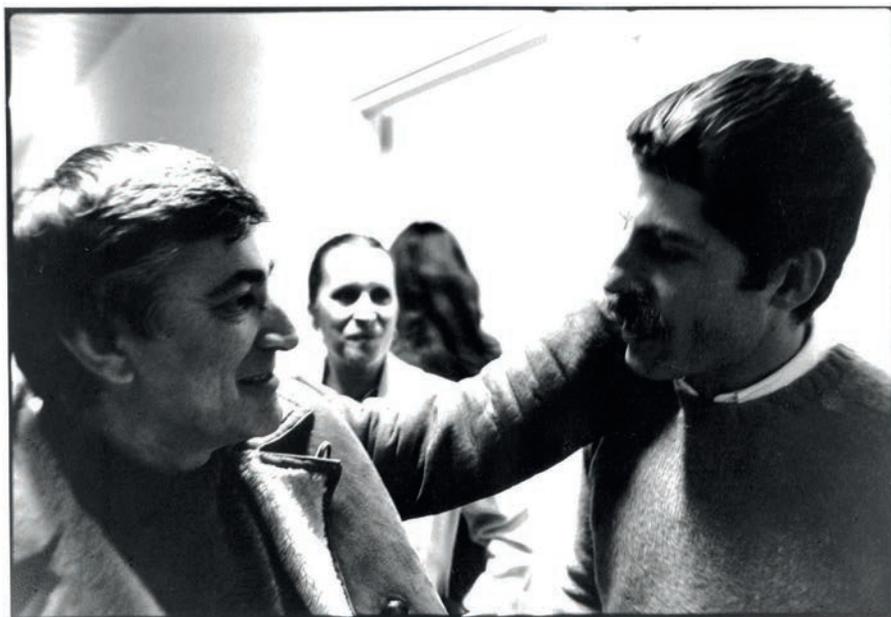


Fig. 1. Plinio De Martiis, Rossana Palma Tacchi e Cesare Tacchi, Università La Sapienza, Roma, 1982 (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).

2 Cesare Tacchi, lettera a Luigi Ficacci, Roma 2004, Archivio Cesare Tacchi.

Le mostre in piazza del Popolo

Se il 2004 è l'anno della fine del legame tra Tacchi e De Martiis in quanto corrisponde alla morte del gallerista, il 1963 è l'anno dell'inizio, sancito dall'invito rivolto all'artista a partecipare alla mostra inaugurale della nuova sede de La Tartaruga, trasferitasi nel gennaio 1963 da via del Babuino a piazza del Popolo. Inaugurata il 9 febbraio con il titolo "13 Pittori a Roma", la mostra vede esposto *Interno* (1963), uno smalto su carta intelata dove Tacchi delinea l'immagine di una macchina attraverso il cui finestrino si intravede la *silhouette* di un uomo ritratto nel gesto di sorreggersi al sostegno.

Dopo questa iniziale esperienza a La Tartaruga, Tacchi sarà invitato a partecipare a numerose mostre collettive e a importanti mostre personali che lo porteranno a divenire uno dei maggiori esponenti della Scuola formatasi attorno alla figura di De Martiis³.

La prima mostra personale a lui dedicata si apre il 27 marzo 1965 (fig. 2) e comprende uno smalto imbottito, *Poltrona rossa* (1964), e dodici "tappezzerie" del 1965, tra le quali la prima ad essere stata realizzata (*Ritratto su tessuto stampato n. 1*, 1965), che raffigura un ritratto femminile anonimo delineato su una stoffa stampata con motivo floreale. Le altre tappezzerie esposte evocano il tema del relax, connesso alla coeva epoca del benessere, attraverso immagini di letti, divani, poltrone (v. *Amore*), spesso associati a ritratti di amici (v. *Renato e poltrona*), oppure a figure della storia (v. *Cleopalina*), altrimenti a personaggi tratti dai massmedia (v. *Goldwoman*). Sarà Maurizio Fagiolo dell'Arco a sottolineare come «è proprio la matrice del divano o del letto a evocare l'immagine: addirittura una esaltazione della materia», rendendo così la tecnica della tappezzeria «una tecnica "romana" e popolare che non si prosterna all'imperio pop»⁴.

Dopo questa prima personale, Tacchi si reca negli Stati Uniti dove sviluppa un nuovo tipo di ricerca i cui risultati decide di mostrare il 5 aprile 1968 in occasione della seconda personale a lui dedicata da De Martiis, nella quale espone i lavori definiti da Maurizio Calvesi «oggetto-quadri»⁵. Si tratta di opere tridimensionali costruite in modo da

3 Per l'elenco delle mostre collettive a cui Tacchi ha partecipato e per approfondimenti sulle personali citate in questo contributo si veda: ILARIA BERNARDI. *La Tartaruga. Storia di una galleria*. Milano: Postmediabooks, 2018.

4 MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. Tra commedia borghese e commedia di costume. *Avanti!*, 26 gennaio 1966, p. 3.

5 Cesare Tacchi, lettera a Maurizio Calvesi, 20 giugno 1967, Archivio Cesare Tacchi, ora in DANIELA LANCIONI,



Fig. 2. Cesare Tacchi ritratto in occasione della sua prima mostra personale alla Galleria La Tartaruga di Roma, marzo 1965 (foto Plinio De Martiis, Archivio di Stato di Latina, fondo: Archivio della Galleria d'Arte La Tartaruga di Roma; busta 82, fasc. 170, n. 008).

simulare gli oggetti e i mobili tipici dell'ambiente domestico, ma resi inutilizzabili al fine di rendere attivo l'osservatore ormai atrofizzato dalla società di massa. Si vedano, ad esempio, le due porte esposte che non possono essere aperte poiché bloccate dal soffietto, nonché le due cornici sospese a parete che non inquadrano alcuna immagine. La mostra è annunciata da un cartello-locandina disegnato dall'artista (figg. 3-4), dove è raffigurata la grande *Cornice gialla senza quadro* (1968) che in mostra invita gli osservatori a sostituirsi all'immagine dipinta e che vede collocati di fronte a sé alcuni segmenti modulari di cornice, nonché un manichino da sartoria, in riferimento ai paesaggi metafisici di de Chirico. Ma a solo un mese di distanza da tale citazione metafisica, il



Fig. 3. Cesare Tacchi, bozzetto per manifesto. Roma 1968, inchiostro e pennarelli su carta, cm 24x17 (Archivio Cesare Tacchi, foto @Azienda Speciale Palaexpo / Antonio Idini).

18 maggio 1968, Tacchi, ancora una volta a La Tartaruga, dà una nuova radicale svolta al proprio lavoro, compiendo la *Cancellazione d'artista* nell'ambito della rassegna, costituita da mostre a cadenza giornaliera, intitolata "Teatro delle mostre".

In un vano ricavato dall'imbotte di una porta e illuminato dall'alto, ricopre progressivamente di smalto bianco la lastra di plexiglass che lo separa dal pubblico e che chiude frontalmente il vano. Con quel gesto, non solo cancella visivamente la propria immagine, ma, come egli spiega, «Cancellarmi era togliere dalla mia persona il titolo di artista che opera nella realtà, applicando un artificio. Quindi un gesto radicale in qualche modo narcisistico, che rimetteva in discussione tutto il mio essere, e tra i presenti forse qualcuno avrà fatto le condoglianze»⁶.

Cancellazione d'artista sembra anticipare di pochi mesi la "cancellazione" compiuta da De Martiis nell'ottobre 1968, chiudendo la sede della galleria in piazza del Popolo come segno della necessità di far *tabula rasa* della storia ivi sviluppatasi, per ricominciare in altre sedi, a partire dal 1969, rivolgendo il suo interesse verso il cosiddetto "ritorno alla pittura".

Le mostre in via Pompeo Magno 6/b

Il ritorno alla pittura da parte di De Martiis spiega la personale dedicata a Tacchi il 16 gennaio 1975 nella nuova sede della galleria in via Pompeo Magno 6/b. Il titolo, "Cesare Tacchi. Se dipingete chiudete gli occhi e cantate", fa riferimento al grande dipinto esposto realizzato nel 1974, raffigurante al centro un orecchio destro a grandezza naturale. Il motivo iconografico dell'orecchio era già stato scelto dall'artista quale unico elemento d'immagine per un suo smalto imbottito del 1964, ma adesso, a dieci anni di distanza da quel lavoro, l'orecchio diviene il simbolo di un convinto ritorno alla pittura e della volontà di tornare ad "ascoltare" ciò che il fare artistico e agli strumenti ad esso intrinseci suggeriscono. Sono infatti quegli strumenti ad essere evocati dalle altre opere in mostra: *Le braccia* (1974) raffigurate nell'omonimo dipinto; la mano visibile nella scultura di gesso sulla quale poggiano alcuni gessetti (*Gli stili*, 1973); le mani degli osservatori chiamati a intervenire lasciando segni sul grande pannello appoggiato a

⁶ Cesare Tacchi in ILARIA BERNARDI. *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*. Milano: Scalpendi editore, 2014, p. 188.

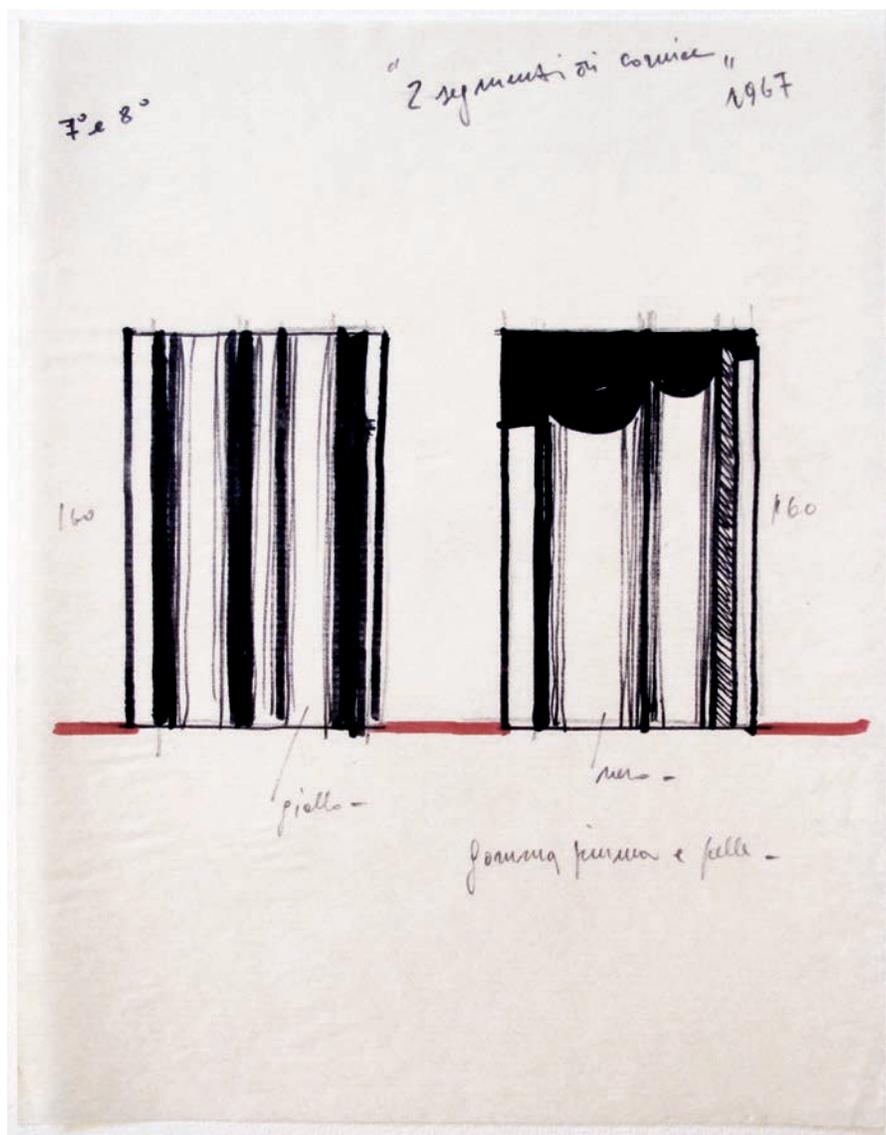


Fig. 4. Cesare Tacchi, 2 segmenti di cornice, 1967, grafite e pennarelli su carta, cm 25x19 (Archivio Cesare Tacchi).

parete ricoperto di plastilina (*Tabula rasa*, 1975); e gli strumenti geometrici con i quali è possibile esercitare una pressione su un telo nero elastico (*Quadro elastico*, 1975). Altre due opere esposte sono invece tautologiche delle tecniche alle quali Tacchi ora desidera tornare: il disegno, espresso dalle lettere che compongono il titolo dell'opera su carta *Disegnare* (1974), e la pittura evocata da tre esemplari del 1975 ispirati a *Painting* (1972), l'edizione costituita dalle fotografie di Elisabetta Catalano.

Ma dalla pittura al teatro il passo è inaspettatamente breve, come dimostra l'ultima personale tenuta da Tacchi a La Tartaruga il 15 febbraio 1977, intitolata "Cesare Tacchi. La didattica in galleria". In un locale reso completamente buio, un occhio di luce illumina alcuni solidi geometrici in cartone poggiati a terra. I solidi sono del tipo che si trova in commercio, a uso didattico, stampati in piano, e atti ad essere ritagliati e incollati in cartone. In un'altra stanza è esposta una busta con le tavole dei solidi non ancora ritagliati, mentre nell'ufficio è appeso un dattiloscritto incorniciato che reca scritta una poesia dell'artista. La mostra, oltre a far riferimento all'attività di insegnante da lui svolta a partire dai primi anni Settanta, anticipa, con l'utilizzo dell'occhio di luce, lo sconfinamento nel teatro che egli compirà di lì a poco con la messa in scena dell'*Enigma al Teatro Scientifico a Roma*, al Teatrino Scientifico di via Sabotino nel 1980.

Dopo il 1977 Tacchi, pur non tenendo personali a La Tartaruga, rimarrà affezionato a De Martiis che continuerà a frequentare e a seguire (fig. 5).

«I rapporti con Plinio sono sempre stati molto complicati, a volte affettuosi ma a volte molto spigolosi»⁷, egli ricorda riferendosi all'abitudine del gallerista di alternare momenti di grande supporto a momenti invece di apparente abbandono. Ma è forse ipotizzabile che sia proprio questa non linearità nel loro rapporto, come insegna la psicanalisi circa la relazione tra padre e figlio, ad aver permesso l'instaurarsi tra loro di un legame indissolubile capace di sopravvivere oltre la morte, e che è ben percepibile nel ritratto profondo e affettuoso delineato da Tacchi nella lettera del 2004 citata in apertura di questo contributo.

⁷ *Ibid.*



Fig. 5. Cesare Tacchi e Plinio De Martiis, Genazzano, 1986 (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).

6. Cesare Tacchi. Miti e Dei¹

Luigia Lonardelli²

Non ho mai studiato approfonditamente la figura di Cesare Tacchi, una figura che la retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni chiarisce pienamente con un catalogo estremamente prezioso per lo studio di questi anni.

Quando mi sono resa conto che non ero mai andata a fondo nella lettura della sua opera, mi sono posta una domanda sulle possibili cause di questa mia mancanza. Con questo *incipit* non voglio trasformare questo intervento in uno strumento di autoanalisi, ma solo condividere con voi la risposta che mi sono data. La motivazione di questa disattenzione nel mio percorso di studi trovo risieda in una certa difficoltà a entrare in una linea biografica che, come sapete, ha molti momenti di stacco, diverse aporie ed è, apparentemente, costellata da salti non immediatamente comprensibili. Questo mi ha a lungo allontanato dall'artista e non mi aveva mai fatto comprendere pienamente la coerenza biografica del suo percorso: nel lavoro da storico dell'arte risulta difficile approssicare una ricerca senza individuare una possibile linea biografica al suo interno o, perlomeno, delle consequenzialità, dei nessi di causa-effetto.

1 Il testo che segue è la riproduzione fedele, solo leggermente editata, dell'intervento tenuto nell'Aula Magna della Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma il 27 marzo 2018 in occasione della giornata di studi *Cesare Tacchi. Dalla "realtà dell'immagine" alla spiritualità della pittura, attraverso il progetto*.

2 Storica dell'arte, curatrice del MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo.

Per questo motivo mi ha particolarmente interessato la cronologia pubblicata nel catalogo della mostra che ha reso possibile collegare insieme esperienze di solito presentate come casi individuali specifici, in situazioni e contesti storico-critici molto diversi fra loro, e che, per la prima volta, raccoglie insieme, chiarendoli, i collegamenti che corrono fra il filo biografico e quella della sua ricerca.

Mi sono concentrata soprattutto nel passaggio di anni 1970-1972; premetto che questo momento è già chiarito pienamente nel testo di Ilaria Bernardi pubblicato in catalogo che individua in quella che chiama «afasia primitiva» un tratto importante del suo lavoro. Dopo aver tratteggiato un'ipotesi per questo mio intervento, ho riletto più approfonditamente il testo delle curatrici e mi ha colpito individuare molte differenze e sorprese rispetto a quello che mi era parso di vedere precedentemente in questi anni di lavoro dell'artista.

La prima cosa che mi è saltata agli occhi è il valore dato allo spazio: in questo passaggio di anni c'è una forte volontà di risignificazione dei luoghi e, seguendo la sequenza temporale della cronologia, risulta evidente come questi artisti passassero la loro giornata viaggiando da un luogo all'altro della città. Riferendomi a loro preferisco chiamarli di "Cinecittà", visto che è da lì che molti di loro provengono, piuttosto che descriverli come "di piazza del Popolo". La circolare rossa era il loro mezzo, il loro *medium* in tutti i sensi, lo strumento per arrivare nel posto desiderato. In qualche modo c'era già lì un movimento fra periferia e centro, e uso queste parole sia in senso metaforico che letterale. Un movimento che rimane sempre in questi artisti, un continuo movimento. E, sebbene questa riflessione non sia direttamente riferibile ai primi anni Settanta quando gli atteggiamenti e le attitudini erano già cambiati, questo viaggio quotidiano all'interno della città resta un primo elemento indiziale da non sottovalutare. Una città che sta costruendo una sua identità, che sta iniziando in questo momento un percorso di risignificazione dei suoi luoghi.

Nell'individuare il titolo per questo intervento ero un po' titubante nell'utilizzare la parola "mito": viene in mente il mito consumistico, il mito pop e non è quello che vedo nella sua opera. Anche perché, come ha giustamente sottolineato Daniela Lancioni in catalogo, questi lavori sono maggiormente legati all'immaginario mondano, al tempo libero, alle poltrone dei salotti romani, al voler stare insieme. Questo è certamente vero soprattutto nella Roma di quegli anni che diventa essa stessa oggetto di mercato e parte

della mitografia che la città si costruisce, suo malgrado, negli anni Sessanta: lo stare insieme, il permettersi il lusso di perdere del tempo. Questi miti consumistici trovano nel passaggio fra il decennio Sessanta e quello Settanta un momento di interruzione, una sospensione che porta alla verifica di come il sistema dell'arte, immaginato nei Sessanta, potesse mantenersi in piedi sia a livello sociale che economico. In questa scia di ripensamento sono stata colpita da una azione di Tacchi che non conoscevo, *L'uomo e la donna* (marzo 1970), che mi è subito parsa molto vicina alle sensibilità espresse in (*Cesare Tacchi + Mario Diacono*) agli Incontri Internazionali d'Arte nel maggio 1972. Questa vicinanza fra i due interventi mi è sembrato potesse celare un nesso, un discorso comune che ho individuato nella dialettica attraverso la quale l'opera si realizza. Nel primo caso una dialettica fra opposti primigeni: il maschile e il femminile. Nella seconda azione la stessa dialettica si ripropone fra critico e artista: dialogando con Mario Diacono l'artista mette in campo una tensione fra significante e significato. L'azione sottolinea la sua inutilità, mettendo in questione la possibilità stessa di un dialogo attraverso il confronto, in un atteggiamento decisamente figlio del suo tempo. Il messaggio che passa attraverso quest'opera risulta ostico, poco diretto, volutamente contraddittorio.

Questa precarietà e volubilità interpretativa riflette un atteggiamento di ricerca teso alla rifondazione di un mito e si attua nel desiderio di trovare un *locus* in cui le cose abbiano un compimento e un senso attraverso una narrazione che, tuttavia, è frutto della sola immaginazione. Alla fine del 1972 Tacchi compie azioni come *Il rito* (novembre 1972) e *Arativo. Luogo atto ad essere coltivato* (dicembre 1972) che sembrano figlie di una necessità di ritrovare lo spazio. La stessa *Cancellazione d'artista* (maggio 1968), pur precedente di alcuni anni, sembra rispondere alla stessa esigenza. I riti fondativi sono necessari a delimitare un qualcosa di sacro o che possa, in quel momento, funzionare come tale. Cercando una maniera per chiarire dei confini, l'intervento *Il rito* si propone in questo senso anche come una richiesta di chiarimento di alcune questioni: che cos'è uno spazio espositivo? Possiamo fare arte in questo luogo? Possiamo dialogare e trovare delle relazioni tra le persone che lo stanno ospitando?

Mi ha colpito avere l'occasione di vedere *Schedario degli Dei* (1972) nella mostra al Palazzo delle Esposizioni. Averlo di fronte è stata un'occasione unica per ripensare il lavoro dell'artista e, come spesso succede, si è rivelato molto diverso dall'analisi della

*Fig. 1. Cesare Tacchi, L'uomo e la donna, 1970.
Performance realizzata con la fotografa Donatella Rimoldi
(nella foto). Gli strumenti per il disegno erano due matite
di alluminio con le punte illuminate, una rossa e l'altra blu
(foto Donatella Rimoldi, Archivio Cesare Tacchi).*





stessa opera attraverso la sua sola descrizione. Banalmente non avevo mai pensato che, essendo costituito da piccoli specchi poggiati in diagonale, l'osservatore potesse specchiarsi nello schedario scoprendo la propria immagine distorta, vedendo il proprio viso, deformato, sotto i nomi delle divinità. Dei con cui non abbiamo più confidenza, ma che, tuttavia, smuovono qualcosa nella nostra memoria: suoni che rimandano a conoscenze liceali, nascoste in un punto lontano della nostra adolescenza.

La quotidianità della vita adulta non rende necessario richiamarli e i loro nomi rimangono silenti fino a quando un qualcosa, come quest'opera, non li attiva. Una attività di rispecchiamento, quindi, che riporta a un passato prossimo. L'archivio in questo senso, come altre ricerche di questi anni, rende possibile controllare, delimitare, conoscere, mettere in chiaro. Non è un caso che gli schedari, utilizzati da Tacchi anche nell'opera *Schedario delle parole* (1972), siano una modalità prediletta dagli artisti in quel periodo. Se si pensa che nel giro di pochissimi mesi si è passati da *Schedario degli Dei*, a *Il rito*,



Fig. 2. Cesare Tacchi, *Schedario degli Dei*, 1972, cm 20x15x60 per 6 schedari, Collezione privata; a destra *Strumento*, 1972, cm 117,5x20x20, Collezione privata.

Allestimento delle opere della mostra retrospettiva del 2018 al Palaexpo (foto Archivio Cesare Tacchi).

fino ad arrivare ad *Arativo*, si nota come l'artista sia attraversato, in questo momento, da una necessità di sacro, quasi di purificazione. Mi ha colpito come la figura del feto e del movimento del gattonare, presenti in entrambe le azioni citate, siano legati non solo all'infanzia, ma anche a una condizione primigenia della storia umana in cui la stessa possibilità di potersi mettere in piedi e camminare è una conquista. Tutti atti, questi, antropologicamente connessi al costruirsi e costituirsi di una civiltà, così come il solcare la terra con un aratro per poterla preparare, ma anche per adattarla a essere coltivata; per inciso il coltivare ha la stessa etimologia di cultura e di culto.

Ne *Il rito* il movimento centrifugo dà la possibilità all'artista di diventare esso stesso scultura: spesso la difficoltà nel leggere questi lavori credo risieda nell'errore di vederli come azioni performative, mentre l'artista qui si fa scultura, soggetto dell'opera, senza per questo avere la pretesa di proporla come *performance*. In queste opere non si avverte una particolare volontà espressiva.

Tutta la capacità comunicativa dell'artista si concentra nella sua attività educativa, didattica e di scrittura. Uno dei suoi programmi di insegnamento all'inizio degli anni Novanta prevede di assegnare una ricerca agli studenti sui miti e i riti della contemporaneità. Sembra proprio che ci sia una necessità, soprattutto nell'afflato educativo che attraversa la sua vita, di chiarire gli elementi di base – i suoi *Solidi geometrici* (1977) – per rendere accessibile a tutti un alfabeto comune da cui partire e poter individuare elementi e linguaggi che siano comprensibili universalmente. Lavori come *Tabula rasa* (1975) e *Quadro elastico* (1975) ragionano nel senso di ritrovare gesti primitivi, la cui semplicità rimanda ai primi anni di vita. Di nuovo un qualcosa, quindi, che richiama l'atto della creazione, il formare plasticamente una materia temporanea, un'immagine che è alla base dell'iconografia occidentale sulla generazione del mondo. Questa ricerca non si situa soltanto all'interno di un lavoro sugli elementi e i moduli ripetibili, ma sembra voler individuare nell'atto creativo una sacralità ontologica.

Tornando all'"afasia primitiva" che citavo all'inizio, devo confessare che non mi trovo pienamente d'accordo sull'afasia della sua ricerca, ma sono concorde sul suo desiderio di ritrovare una genuinità primitiva.

Questi anni diventano una maniera per liberarsi da tutta una serie di oppressioni, e pressioni, in quel momento quanto mai violente, così da poter ricominciare con un alfabeto nuovo. Il suo sottolineare l'inutilità di interventi, lezioni, azioni scultoree



Fig. 3 .Cesare Tacchi, Quadro elastico, 1975, cm 230x200, Collezione privata. Allestimento delle opere della mostra retrospettiva del 2018 al Palaexpo (foto Archivio Cesare Tacchi).

passa attraverso un grande lavoro di cesellatura dei propri desideri. In questo senso mi è sembrato che negli ultimi anni della sua vita l'artista prendesse un atteggiamento quasi monacale, di impegno in una regola: stare pienamente dentro la ricerca, non andare avanti finché non fosse chiarito tutto del tema che si era scelto di trattare. Il suo percorso è stato lungo, ma il momento fra 1970 e 1972, particolarmente difficile anche per altri artisti, ha ribaltato completamente l'interpretazione dei suoi lavori precedenti. Come succede spesso nelle grandi biografie il prima viene poi e il poi viene prima e la mostra al Palazzo delle Esposizioni ha dato la possibilità di rileggere il suo lavoro a ritroso, mettendo in luce anche aspetti apparentemente marginali, eppure significativi, del suo lavoro.

7. “L’occhio-obiettivo” della Giovane Scuola di Roma: note su arte e fotografia tra il 1962 e il 1965¹

Raffaella Perna²

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»³ 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»⁴. 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.

⁴ 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»⁵. 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».⁶

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 smussati 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»⁷. 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»⁸.

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

⁸ 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»⁹ 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»¹⁰.

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»¹¹. 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 Esposizioni¹²: *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»¹³. 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.

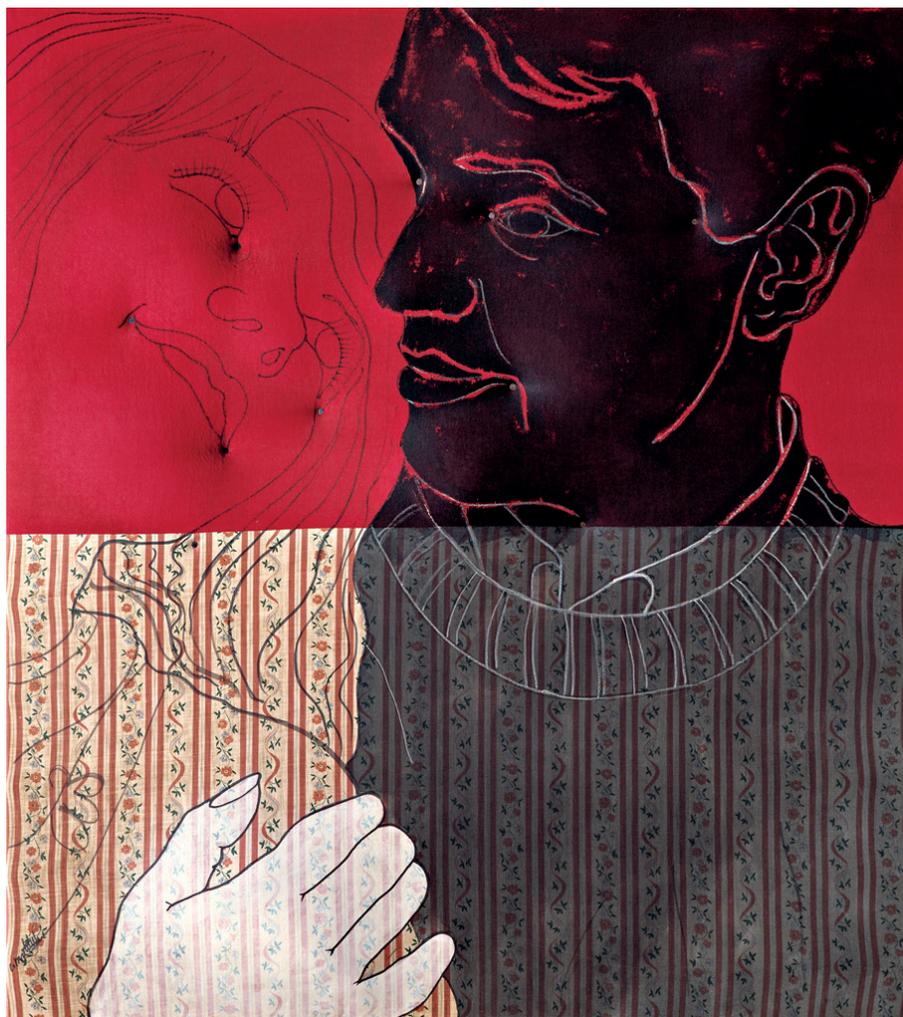


Fig. 1 - Cesare Tacchi, Coppia felice, 1966, cm 100x90, Collezione Maramotti, Reggio Emilia (foto Archivio Collezione Maramotti).

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»¹⁴, 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»¹⁵. 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.*



Fig. 2 - Cesare Tacchi, Coppia felice, 1966, cm cm 100x80, Collezione privata, Courtesy Erica Ravenna Fiorentini (foto Giorgio Benni).

8. Cesare Tacchi e la “Cornice”

*Silvio Pasquarelli*¹

C'è un aspetto che mi ha colpito mentre mi aggiro fra le sale della mostra, osservo una costante presenza di una modalità di inquadrare “incorniciare” di alcune opere, a iniziare dai disegni degli anni Sessanta, in special modo quelli che hanno come soggetto auto, tram e taxi. Questi progetti sono ritagli di estrapolazioni da quelle forme sagomate di carrozzerie. La grafica rilevante del forte segno che ne circonda l'inquadratura lo fa essere parte integrale se non primaria del disegno. In questo caso poi il disegno contiene altre cornici, come quelle dei finestrini e dei parabrezza che a loro volta ritagliano parti di figure di passeggeri, o nel caso che l'inquadratura dei finestrini sia dall'interno della vettura. Osservando la sequenza di questi progetti di opere, si nota nella maggior parte se non in tutti come il disegno inizia dalla sua squadratura, dentro la quale le forme ritagliate si vengono ricomponendo nella loro unitarietà. Interessanti i disegni che ritraggono ritagliate porte di ascensori dove c'è come un fermo immagine dello scorrere di una pellicola cinematografica che ci lascia nel dubbio se le portiere si aprono o si chiudono o se l'ascensore sale o sta scendendo. Procedendo nel percorso della mostra mi trovo nella sala delle “tappezzerie”, di fronte al *Quadro per una coppia felice* del 1965, dove è l'imbottitura con il suo volume che fa da cornice alla “coppia felice” che mi rimanda alla *Decollazione di Corradino*, dove però la dimensione

¹ Architetto.



Fig. 1. Un'immagine di piazza del Popolo del marzo 1968. Il corteo studentesco in protesta scorre proveniente da piazza di Spagna verso Valle Giulia. Sullo sfondo a destra il palazzo della galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis (foto Silvio Pasquarelli).

della cornice con la sua doppia modanatura la rende quanto mai rilevante rispetto al soggetto che contorna.

Attraverso la sala delle “poltrone” che da parzialmente rappresentate e alluse nei quadri delle tappezzerie, si vengono conformando nella loro interezza tridimensionale, se pur compresse nella loro profondità in modo iperbolico. Qui viene esposta la *Poltrona inutile*, che osservo avendo ancora in mente quei disegni di forme inquadrare, circoscritte, e anche qui la poltrona sia nel disegno di progetto che nella sua realizzazione, nella sua forma misurata nelle proporzioni geometriche di un cubo che la contiene, me la fanno vedere circoscritta in una sorta di cornice poligonale. Procedendo nel percorso accedo alla sala dove centrata sulla parete di fondo, e enfatizzata dalla prospettiva dell'ampio ambiente, si presenta grande *Cornice* gialla. Mentre mi avvicino penso alla galleria di Plinio, alla mostra di Tacchi dell'aprile del 1968. In quegli ambienti con i loro soffitti non certo alti e ai suoi spazi non proprio ampi questa cornice sembrava voler incorniciare l'intera parete della galleria. Il nulla che racchiudeva emanava la forte percezione un vuoto denso quanto vasto e iperbolico rispetto alle misure contenute di quello spazio espositivo. Proseguendo nella mostra mi viene incontro la serie delle fotografie che



Fig. 2. Cesare Tacchi, ritratto nello studio di Arco Santa Margherita, 1968 (foto Silvio Pasquarelli, Archivio Cesare Tacchi).

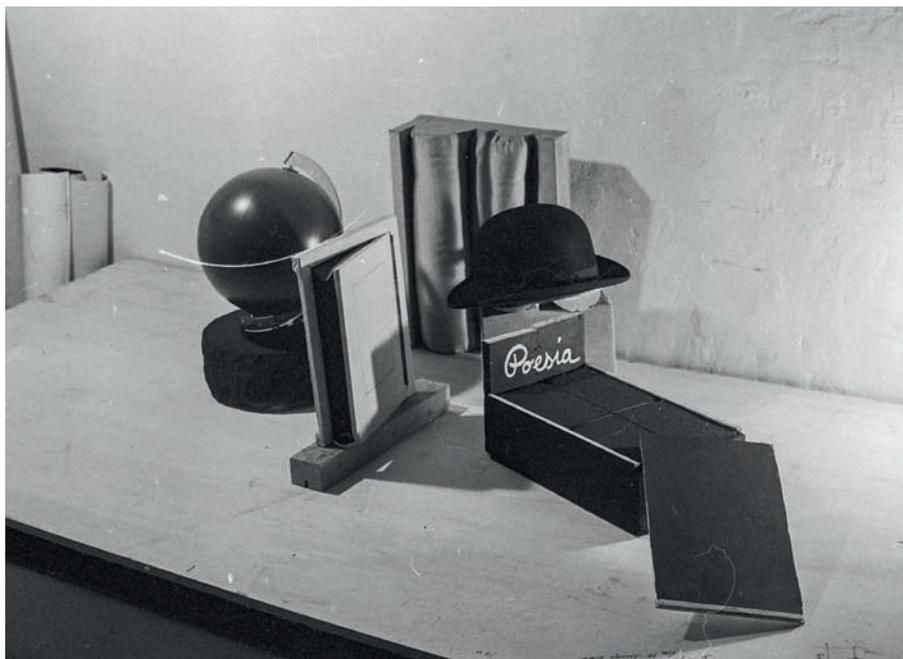


Fig. 3. Studio di Arco Santa Margherita, 1968. Opere: Poesia, Mappa mare, Porta bianca (modello), Frammento di cornice (foto Silvio Pasquarelli, Archivio Cesare Tacchi).



Fig. 4. Cesare Tacchi all'inizio degli anni Settanta a Trigatoria, con (da sinistra) Franco Gozzano, Ferruccio De Filippi, Mariella Bolzoni (foto Silvio Pasquarelli).



Fig. 5. Aula magna della Facoltà di Architettura di Valle Giulia durante la protesta del movimento studentesco, marzo 1968 (foto Silvio Pasquarelli).

documentano le varie fasi della *Cancellazione*. Le foto mi rimandano a quel giorno, a quei lunghi minuti vissuti da spettatore di quell'atto, irripetibile, radicale, definitivo, nel voler azzerare un mondo di linguaggi e di forme, per poi reinventarle per un nuovo mondo dell'artenuovo. Nel disegno preparatorio alla *Cancellazione d'artista* del 1968 prevale su tutto il segno forte e rimarcato che contorna come cornice il vetro su cui si attuerà la cancellazione, che nella sua realizzazione è ancor più evidenziata dalla luce che illumina l'artista e dal buio dello spazio della galleria che contorna quel riquadro illuminato dietro il quale Tacchi procede alla cancellazione con vernice bianca fino alla completa campitura del vetro, che continuerà, alla fine della dell'opera, a rivelare la sua forma dalla luce che si diffonde opaca e lattiginosa dietro quel vetro incorniciato dal buio della galleria. La connessione con quanto sopra descritto, la *Cancellazione* avvenuta alla galleria La Tartaruga di piazza del Popolo e la protesta di Valle Giulia, mi è stata suggerita da una foto, ritrovata, che feci in quel giorno di marzo in cui sarebbe avvenuto il culmine della protesta. L'immagine documenta il passaggio del corteo del movimento studentesco che, proveniente da piazza di Spagna, attraversa piazza del Popolo per raggiungere la Facoltà di Architettura dove di lì a poco si verificherà lo scontro con la polizia. Nella foto, sulla destra, si vedono le finestre, sopra il bar Rosati, della Galleria La Tartaruga, e questo mi ha fatto pensare su quanto quell'atto della "cancellazione" di Tacchi, di pochi mesi successivo, seppur riferito al mondo dell'arte, fosse anche la testimonianza di una istanza di radicale cambiamento in atto nella società. Gli eventi di quei mesi, del movimento studentesco in particolare, testimoniavano con differenti modalità un'ansia collettiva di cancellare una cultura che omologava i ruoli e che impediva agli individui, ai singoli, di interpretare e reinventare mondo.

9. Fotografie per Cesare Tacchi

*Salvatore Piermarini*¹

Un tempo, prima del computer, si sarebbe detto: risento il nastro registrato, lo sbobino e lo trascrivo. Oggi, con l'informatica e il sistema mps, tutto appare più rapido con monitor, tastiera e pulsanti a disposizione. Ma è pur sempre irriconoscibile il tono della propria voce. Riascolto le parole dette in un microfono a commento di alcune fotografie per Cesare Tacchi, mentre raccontavo quello che si vedeva dal buio della sala nelle immagini che scorrevano alle mie spalle. C'è poco da sbobinare, non avevo scritto un testo, non era previsto un intervento, e parlavo a braccio, anzi semplicemente leggevo le didascalie, spiegavo a memoria qualche scena degli anni passati insieme a fotografarlo. Cesare era l'amico prezioso, l'artista che ti impegnava sempre a volare alto e con sistematico equilibrio ti riportava a terra alla pari con la sua figura eretta, le mani del pittore esperte e sensibili, i piedi ben radicati su ogni terreno. Come un fratello maggiore mi chiamava spesso al suo studio, poi a mostre e *performance*, eleggendomi a testimone di sguardo secondo la regola forse mai scritta del "passaggio del testimone", del fotografo che passa da lui e con lui guarda, vede e legge. In effetti si prolungava una staffetta di fotografi (e non solo) che nelle frazioni precedenti avevano documentato il suo lavoro: Ugo Mulas, Renato Mambor, Plinio De Martiis, Giorgio Colombo, Elisabetta Catalano e Claudio Abate, coloro che più di altri l'hanno seguito. Quando ho

¹ Fotografo.

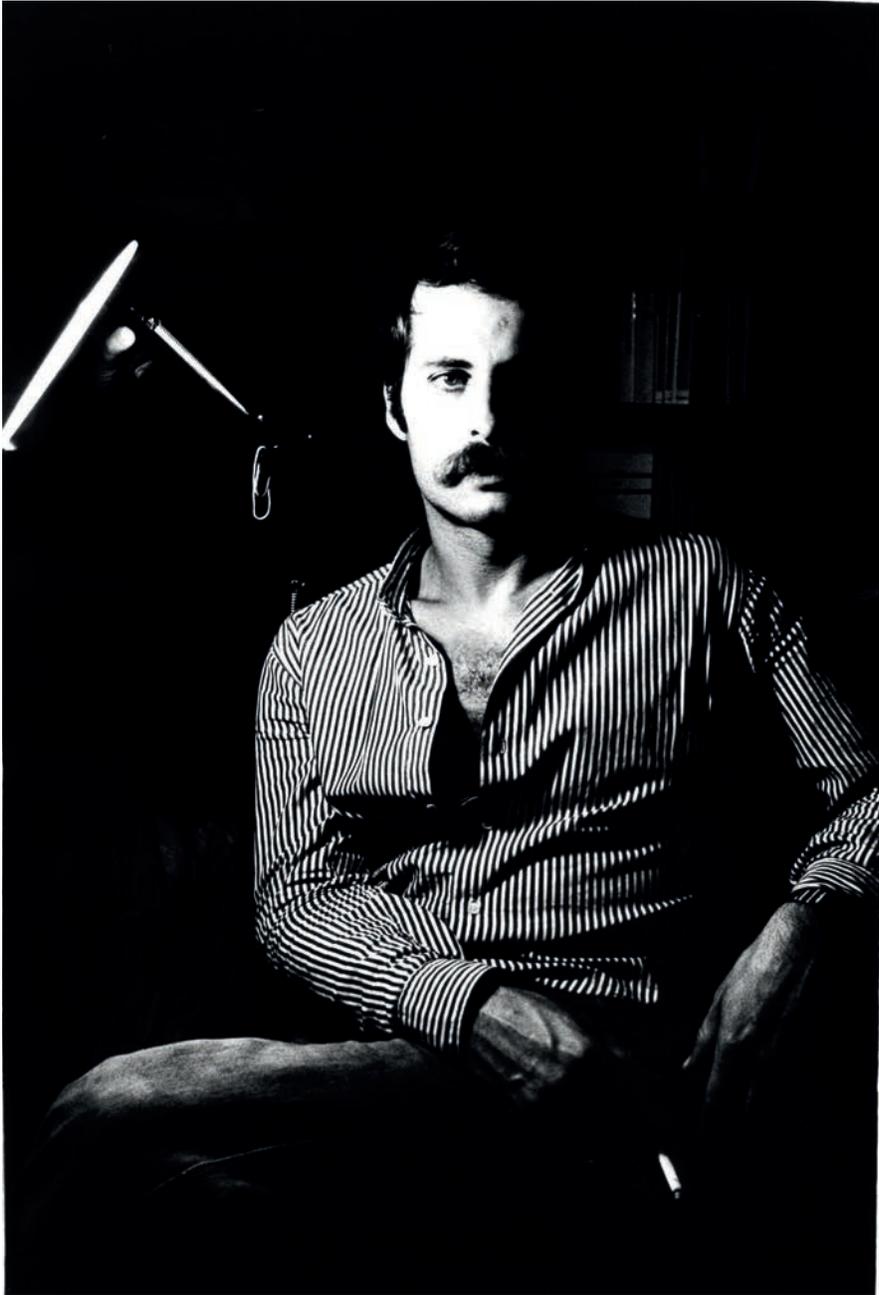


Fig. 1. Cesare Tacchi, ritratto, 1975 (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).

incontrato Cesare nel 1975 già conoscevo le sue opere, alcune fotografate per empatia e passione, così mi sentii un predestinato nel raccogliere quell'eredità.

Tacchi era una figura che determinava la scena con la sola presenza, elegante, deciso e agile nei movimenti, un regista che si presentava in carne e ossa e come in un cameo appariva dentro la sua opera. Era un soggetto fotografico che non si metteva mai in posa per un ritratto, non recitava una parte ma restava se stesso, protagonista naturale, consapevole e partecipe all'osservazione. Quando mi guardava in macchina esprimeva negli occhi un dialogo serrato quasi fosse lui a farmi la foto e non viceversa. Se volessimo rileggere la serie fotografica ripresa da Ugo Mulas nel suo studio romano di Arco in Santa Margherita nel 1967 (con Cesare che si aggira tra gli smalti di taxi e macchine da gran premio, i rilievi di personaggi iconici e tappezzerie imbottite, poltrone e sedie inutili, mobili, cornici, oggetti modulari e porte impossibili) e la sequenza di Plinio De Martiis durante la sua *Cancellazione d'artista* dietro la lastra di perspex a La Tartaruga nel 1968, avremmo l'esatta conferma della spontaneità assoluta dell'artista nel suo elemento, alle prese con le proprie opere e dunque dell'artista chiuso dentro la sua stessa creazione. Il corpo del pittore, che offre la propria immagine, si identifica prima a grandezza naturale mimetizzandosi quasi con le figure dipinte sulle tele, per poi cancellarsi con il pennello in una cabina angusta e trasparente. Generosità dell'artista osservato, quindi, e rapporto fiduciario con il fotografo prescelto: tutto è leggibile, documentario e valido di testimonianza. Questa levità nel porgersi e partecipare all'immagine è uno stato di grazia raro tra gli artisti, non tutti erano così, li ho visti e fotografati da cinquant'anni: una lunga teoria di sguardi scambiati, negati e incontrati nelle alterne fasi delle avanguardie del Novecento e del nuovo millennio. Riavvolgere il film è l'occasione per aprire cassette e scatole d'archivio pieni di negativi, provini e stampe. I sali d'argento restituiscono intatti i segni di un'epoca, tra gesti, quadri, dialoghi, installazioni, tutti ancora integri, vividi e presenti sulla pellicola.

Dopo il ritorno di Tacchi alla pittura, con il mistero segreto del paesaggio di *Sécrétaire* (1980) che si fa incunabolo e camera ottica al cartiglio, ai fogli, alle foglie, a una squadra, un uovo nero e una testina bianca sparsi per terra, al bosco misterioso e alle due figure stagliate sull'orizzonte celeste – le *silhouette* del pittore e del suo testimone –, Maurizio Calvesi sembra rassicurarsi di come l'arte, "l'ammalata, la vecchina" si sia ritirata nella campagna di Maccarese dove Cesare la vigila tra alberi, fiori e fronde, la

custodisce e ne ha cura nel suo studio in quadri dipinti "ancora freschi d'esecuzione" tra il profumo dei colori a olio. Mentre Giacomo Marramao conia per lui il concetto di "biologia dell'artificio" dove il pittore studia e ricerca l'arte nel suo farsi e rifarsi, nel ritrovare ogni giorno il tema da svolgere: dall'idea al manufatto, nel reticolo della geometria messa alla prova del segno, labirinto dell'ideogramma e dell'immagine antropomorfa, durante quelli che Tacchi considerava i suoi quotidiani "esercizi obbligatori". Gli sguardi si leggono, come anche le parole si guardano perché raccontano e hanno un contenuto al loro interno – diceva spesso Cesare –, per questo lui le disegnava con calligrafica scrittura e le dipingeva, esperto e raffinato, su campiture monocrome o nel dedalo di trame e colori. L'ingresso delle lettere a formare parole quasi declamate era l'approdo all'idea dell'opera attraverso quei titoli sempre pensati e giocati con intervalli rivelatori. Pittore e pensatore del tempo, della pausa e dell'arresto, artista e scrittore con matita e pennello, Tacchi era il capolettera di tutti i suoi quadri. Un artista formidabile, sensibile, acuto e generoso che elargiva sorprese a ogni incontro; meglio ancora si potrebbe dire che lui rappresentasse l'archetipo del dono tra l'immagine la realtà e la pittura. Tra i miei provini lo rivedo nel 1976 da Plinio durante una personale di Salvatore Scarpitta alla Tartaruga di via Germanico mentre conversava con lui; Cesare amava molto le tele con fasce estroflesse di Scarpitta, si stimavano entrambi. Due generazioni diverse ma vicine come nel caso del rapporto stretto con i più anziani Carla Accardi e Giulio Turcato. Erano tutti ragazzi i nuovi pittori che la sera sciamavano dalle periferie al centro di Roma – Pascali, Mambor, Kounellis, Festa, Lombardo, Fioroni, Angeli, Ceroli, Schifano, ... – e Tacchi era il più giovane di quella schiera che inventava la Pop italiana portandola a piazza del Popolo, luogo in verità frequentato da molte élite intellettuali e persone d'ogni tipo, teatro di stazionamento e quindi scena di passaggio popolare e di rimescolamento per chiunque si trovasse ad attraversarla. La *Popular Plaza per celebrities e ordinary people*. Anche tra pittori c'è sempre stato lo scambio del testimone, il giro di campo per correre insieme e condividere una volata senza fine, per molti di loro una competizione, una sfida continua che pure raffinati storici dell'arte e appassionati galleristi si contendevano in ogni occasione. Lo stupore di fotografare in studio da Cesare era vedere ogni volta lavori nuovi, inattesi, la sorpresa che ti faceva restare a bocca aperta e occhi ben spalancati. Un senso di vertigine come quella volta, nel lontano gennaio del 1980, che entrai e trovai inchiodata alla parete una grande

tela, impressionante non solo per le dimensioni ma per i soggetti e gli oggetti che si affacciavano quasi galleggiando ciascuno con la propria ombra su un intenso colore di fondo. Si trattava di un dipinto intitolato *La forma del sogno*, un quadro che in pochi hanno avuto la fortuna di vedere, mai montato su telaio, mai esposto e tenuto arrotolato per molti anni. Cesare lo stava ritoccando con ceselli di pittura liscia e precise punte di pennello, ma l'immagine totale era compiuta. Fu un'esperienza fuori dal comune essere lì e fotografare.

Molte altre scintille e cortocircuiti avevano acceso le mie ripetute visite a studio e durante l'allestimento di mostre personali e installazioni che io vedevo nascere: *La didattica in galleria* presso La Tartaruga di Plinio nel 1977, ... *il triangolo si presenta al foro in quadrato...*, *Sécrétaire* e il gruppo a La Salita di Liverani nel 1979 e nel 1981; nel 1983 *Non ho ancora messo la testa a posto* al Teatro dell'Orologio, *Uccel di bosco* a La Salita e *Il teatrino di Artaud* all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università La Sapienza; ancora una personale nel 1990 alla Galleria La Planita, nel 1992 *L'errore e il gruppo* presso il Centro Ricerche Psicoanalitiche Il Pollaiuolo, *Parola* alla Galleria La Nuova Pesa nel 1993, *Sécrétaire* al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza nel 1995. Provo a snocciolare qualche altro titolo come *Non nulla* (2000), *Inventario* (2002), *Segnoggetto* (2003), *Arbeit macht frei* (2004), *Simili ma non uguali* (2004), *Zigzagando. Antilogica* (2005), *I guardiani della primavera pop* (2007), *L'iperrealista. Struttura in ballo* (2010).

La mia testimonianza finisce qui e le poche foto che l'accompagnano sono solo alcune tra quelle fatte insieme a Cesare Tacchi; un giorno vorrei raccoglierne molte di più in un libro e dedicarlo solo a lui. Sarebbe un modo per lasciare qualcosa di tangibile e visibile e presente nel tempo, perché per me è davvero complicato pensare a Cesare, sempre attento alla perfetta compiutezza dell'opera, con verbi coniugati solo all'imperfetto.

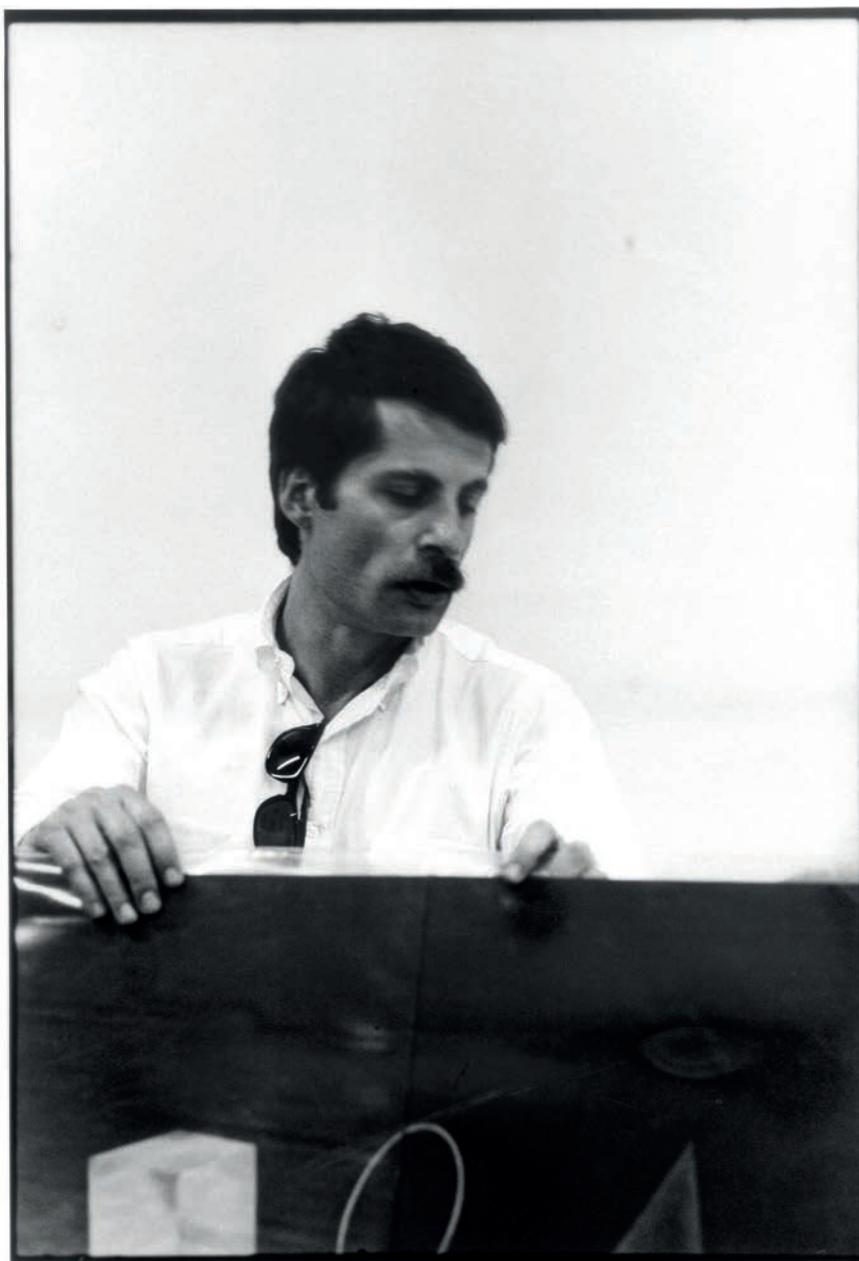
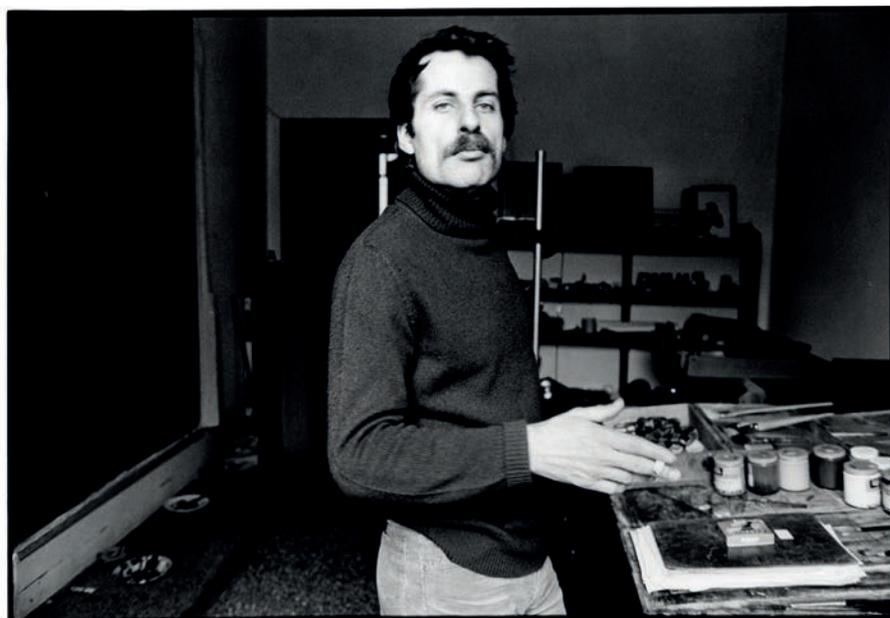


Fig. 2. Cesare Tacchi, ritratto alla personale "...il triangolo si presenta al foro in quadrato..." alla Galleria La Salita, 1979 (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).



Figg. 3, 4. Cesare Tacchi, fotografie allo studio di via Pomezia, sullo sfondo l'opera "La forma del sogno", 1980 (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).



Figg. 5, 6, 7, 8. Cesare Tacchi, Renato Mambor e Maurizio Calvesi alla Galleria La Planita, 1990 (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).





Figg. 9, 10. Cesare Tacchi, La maschera del caso, 2008, Collezione privata (foto Salvatore Piermarini, Archivio Salvatore Piermarini).



10. Breve storia di una lunga e intensa amicizia con Cesare Tacchi

Alberto Dambruoso¹

Nel corso della vita sono pochi gli incontri che incidono a tal punto da farti cambiare dentro, nel profondo, imprimendo nuove traiettorie al proprio percorso. È stato certamente il caso della conoscenza con Cesare Tacchi di cui posso dire di essere diventato un caro amico e di averlo seguito da vicino negli ultimi dodici anni della sua vita. La sua frequentazione mi ha decisamente arricchito non solo riguardo la conoscenza di un periodo che non avevo vissuto in prima persona ma di cui sono diventato, nel tempo, anche grazie a lui, un esperto, ma soprattutto a livello umano perché Cesare Tacchi, seppur di carattere schivo, era generoso di natura e con lui si poteva discorrere di tutto piacevolmente, fraternamente.

La prima volta che ci eravamo conosciuti, bastarono pochi sguardi perché sbocciasse il *feeling* tra di noi. Giusto il tempo di alcune occhiate d'intesa sull'allestimento di una piccola mostra di progetti di tappezzerie degli anni Sessanta che avevo curato per la Galleria La Nuvola in via Margutta nel 2002. Quel giorno capii subito di aver conosciuto un grandissimo artista e i suoi modi informali mi confermavano la statura della persona: umile senza tanti fronzoli, Cesare non si dava delle arie. Era però sicuro del fatto suo, consape-

¹ Storico dell'arte, Accademia di Belle Arti di Foggia.



Fig. 1. Cesare Tacchi, *Il trasporto*, dittico, 2007, cm 70x211, Collezione privata (foto Mauro Fanti, Archivio Cesare Tacchi).



vole di aver costruito con la sua ricerca una delle pagine più belle dell'arte italiana degli ultimi quarant'anni. Ma quante delle persone del mondo dell'arte erano al corrente in quei primi anni del nuovo millennio della grande portata delle ricerche condotte da Tacchi fin dalla fine degli anni Cinquanta? Lui aveva capito che, seppur io fossi un giovane storico dell'arte, da poco laureato, avevo però già sedimentata una coscienza storica degli avvenimenti artistici degli ultimi quarant'anni. In effetti mi ero specializzato negli anni Sessanta, soprattutto romani, leggendo almeno un centinaio tra libri, cataloghi e recensioni delle mostre che si erano tenute a Roma dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Novanta. Alla fine mi sentivo anch'io un po' di quella generazione e quando Cesare parlava di quegli anni, a volte lo faceva come se io realmente li avessi vissuti.

Cominciammo fin da subito a darci appuntamento presso il suo studio. Il lungo viaggio fino a Torrimpietra, dove da qualche anno aveva trasferito lo studio, in un posto magnifico immerso nel verde, era ampiamente ripagato dal tempo che mi dedicava. Cesare mi faceva aprire i cassetti del suo archivio e sfogliando foglio per foglio mi raccontava la storia di ognuno che mi passava tra le mani. Le ore passavano velocemente, accompagnate da un ottimo tè nero cinese che non ho più riprovato. Rimarrà il tè di Cesare.

A volte Cesare mi chiedeva dei consigli e ovviamente io ne ero onorato. Posso dire con un certo orgoglio che un ciclo di opere, che tra l'altro hanno costituito il nucleo della sua ultima mostra personale realizzata nel mio studio di via Carlo Botta 28 a Roma nel 2010, nacquero dal mio suggerimento di continuare con l'invenzione del cartone da birra riportato sulla tela, con il quale aveva da poco realizzato un'opera. Fui talmente stupito da quel lavoro, per la freschezza dell'immagine che poteva averla realizzata tranquillamente un ragazzo di trent'anni, che lo esortai subito a realizzare altre opere con quella tecnica.

Realizzammo quella stessa sera uno dei primi *talk* de "I Martedì Critici" e mi ricordo benissimo come tutte le persone che erano venute a sentirlo si meravigliarono non poco vedendo le opere che aveva portato. Non fu facile farlo parlare ma quelle poche parole che disse suscitavano emozioni che sono rimaste indelebili tra i presenti.

Successivamente Cesare m'invitò a scrivere su una delle sue ultime opere, alla quale teneva molto. Si trattava di un serpente dipinto con vari colori, che per lui rappresentava simbolicamente il suo modo di fare ricerca. Il serpente cambia continuamente pelle e

così a lui piaceva identificarsi come già l'aveva fatto il suo amico Pascali in esso, dato che la sua ricerca aveva subito molte trasformazioni nel corso del tempo. Gli piaceva molto l'idea che un giorno, invece di una mostra antologica, venisse realizzata una mostra "antilogica" dal momento che, diceva, con la logica aveva ben poco a che fare la sua ricerca. Apparentemente forse. Cesare lo sapeva benissimo invece che tutto quello che aveva fatto a partire dalla fine degli anni Cinquanta aveva un senso e la mostra retrospettiva a lui dedicata che è stata magistralmente allestita al Palazzo delle Esposizioni di Roma lo ha confermato in tutta evidenza. Proprio al Palazzo delle Esposizioni, nel dicembre 2013, era stata anche l'ultima volta che ci eravamo visti. Mi ricordo perfettamente della sua gioia nell'essere incluso con alcune opere in una mostra degli anni Settanta (lui che era ricordato quasi esclusivamente per le macchine e per le tappezzerie degli anni Sessanta) e io devo dire che ero quasi più felice di lui!

11. Sfocature, un modo di “prendere” il tempo

Giorgio Corrente¹

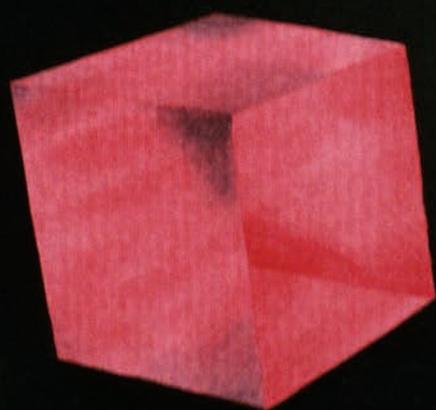
Credo che il mio riconoscimento ed entusiasmo sia per la persona che per l'opera di Cesare Tacchi mi abbiano spinto a fare un intervento su un tema che solo altri esperti dovrebbero fare. Dopo tutto io mi occupo di psicoanalisi e mi sento troppo amico di Cesare per essere minimamente distaccato e in grado di poter sviluppare un pensiero adeguato. Ma poi ho pensato alle “sfocature”, e questo senso di inadeguatezza si è trasformato in un possibile intervento.

Parlerò più su un piano personale sperando di potervi trasmettere qualcosa che sicuramente chi conosce l'opera di Cesare Tacchi potrà trovarne qualche nesso.

Ho conosciuto Cesare intorno al 1978, a Trastevere, dove lavoravo in piazza San Francesco d'Assisi ospite di Luigi Esposito insieme ad Alessandro Bruni e Tommaso Parisi, a trenta metri da via della Luce dove abitava Cesare con la famiglia, Gaia era una piccola e bella bambina... Rossana, bellissima, era la regina degli spaghetti, io l'esiliato, tanto solo e con tanta fame di spaghetti e di amicizia. Cesare è stato la mia prima

¹ Psicoanalista, Presidente dell'*Istituto Italiano Psicoanalisi di Gruppo, Centro Ricerche di Gruppo "Il Pollaiolo"*.

Fig. 1 (pagina seguente). Cesare Tacchi, ...il triangolo si presenta al foro im quadrato..., dittico, 1979, cm 50x70, Collezione privata (foto Archivio Cesare Tacchi).





“sfocatura”, mi sentii di entrare di nuovo nel tempo attraverso la sua accoglienza e profonda amicizia. Per un emigrante esiliato è come sentirsi di nuovo vivo, è come uscire dalla sospensione, dalla parentesi nella quale ti senti o sei stato messo, una specie di prigionia quando ti eri dovuto esiliare per sfuggire ad essa. Come uscire da quelle situazioni in cui l'identità, l'intera personalità sconvolta, spezzettata e disseminata non riesce a ricomporsi? Un tema attuale anche oggi... purtroppo!

Nella fisica einsteiniana e post-einsteiniana, quella quantistica, il tempo sembra non seguire una linearità unidirezionale, piuttosto esso nasce attraverso la entropia, il calore di elementi che nel loro avvicinarsi provocano delle sfocature, il tempo e le sfocature sono la stessa cosa. Passato, presente e futuro non rispondono a una linearità e possono esserci tutti nella sfocatura, nella rottura della apparente continuità con cui e in cui siamo abituati a pensare a come si dispiega la nostra vita.

Nella filosofia, da Heidegger al nostro Giacomo Marramao, potremmo invece introdurre l'idea che l'essere si dispiega nel tempo o che il tempo non esiste senza il divenire dell'essere (chiedo scusa ai filosofi presenti e a Giacomo se ho male interpretato questioni così difficili per noi psicoanalisti), ma così importanti da non poter svolgere il nostro lavoro sul pensiero e sulle trasformazioni che la nostra mente promuove senza questi preziosi concetti. Anzi, noi facciamo questo lavoro anche senza capire ciò che altri compagni filosofi, fisici e artisti ci aiutano a comprendere creando quella complementarità senza la quale la nostra scienza – meglio il nostro mestiere – sarebbe impossibile.

Ritorno allora al calore, all'amicizia, che ci fa divenire mortali, temporali, umani in tutti i sensi. Cesare è stato questo per me, e stata la mia prima sfocatura dopo la dittatura! (scusate la prosa ironica adolescenzial-militante).

L'altra sfocatura della quale vorrei parlare è nell'opera di Cesare: abbiamo amato e ammirato il suo divenire nella Pop art come protagonista del tempo presente, ma non solo di esso, quel divenire comprendeva una memoria artistica e filosofica profonda, era il prodotto di una forma entropica che contiene le tracce del passato che nell'interazione tra particelle di ogni tipo apre al tempo, alle sfocature di ciò che ci arriva come tracce e come previsione o anticipazione di un futuro che non conosciamo... Ma non vorrei annoiare con discorsi complicati. Mi viene da pensare al disegno di Cesare sulle stoffe in rilievo; cosa vedo alla luce di ciò che ho detto prima? Vedo le tracce nelle stoffe

colorate con molteplici disegni: tracce di memorie, visibili le connessioni, sopra il disegno che accenna al corpo fisico che lascia trasparire ciò che è l'interno mentale e fisico, al solito invisibile, che rappresenta l'identità attuale da dove si dispiega un cammino sul futuro, fatto dalle interazioni di chi dipinge, la proiezione-rappresentazione del suo interno pieno di connessioni, e di chi guarda il quadro: questa seconda interazione che va dall'esterno all'interno creandosi quella entropia che riscalda e di nuovo la sfocatura che ci fa divenire nel tempo, che meraviglia! È un sogno, anzi è l'essenza dei sogni, e ancora: è la "stoffa di cui sono fatti i sogni".

L'interesse per la psicoanalisi, da parte di Cesare, da quella classica a quella bioniana che lo affascinava, forse aveva aperto un'altra sfocatura che poi traduceva per noi attraverso le sue opere.

Ma cosa sono queste sfocature? Prendiamo un passaggio di Carlo Rovelli: «Fra noi e il resto del mondo ci sono interazioni fisiche. Ovviamente non tutte le variabili del mondo interagiscono con noi o con il pezzo di mondo a cui apparteniamo. Solo una minutissima frazione di queste variabili lo fa; la maggior parte non interagisce affatto con noi. Non ci vede e non la vediamo. Per questo configurazioni distinte del mondo sono per noi equivalenti... Quindi la nostra visione del mondo è sfocata... Dalla sfocatura nascono i concetti di calore ed entropia, e a questi sono legati i fenomeni che caratterizzano il fluire del tempo. L'entropia di un sistema, in particolare, dipende esplicitamente dalla sfocatura. Dipende da cosa non vedo, perché dipende dal numero di configurazioni indistinguibili». Questo concetto mi ha fatto ricordare Cesare e la voglia di dire qualcosa di lui e della sua opera a noi.

In termini privati ricordo il tempo di Cesare fatto di quotidiano transitare per il liceo, il contatto con gli allievi, poi lo studio e il suo lavoro artistico, e poi c'erano gli spaghetti di Rossana, quante sfocature nella semplicità, quanta profondità nella leggerezza.

Caro amico, quanto mi manchi e quanto ci mancano le tue sfocature artistiche e non. Un abbraccio, Giorgio.

Bibliografia

s. a. Tre giovani. In *Gazzetta del libro. Diario della cultura e delle arti; il più piccolo quotidiano del mondo*, 11 febbraio 1959.

GILBERTO FILIBEK, JACOPO RECUPERO, MARIO SECCIA (testi di). *Mambo, Schifano, Tacchi*, catalogo della mostra (Galleria Appia Antica, Roma, dal 31 gennaio 1959). Roma, 1959.

SERGIO LOMBARDO (testo di). *Una mostra di tre giovani pittori romani. Lombardo Mambo Tacchi*, catalogo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma dall'8 aprile 1963). Roma, 1963.

EDOARDO SANGUINETI, NANNI BALESTRINI, CESARE VIVALDI, UMBERTO ECO (testi di). *13 pittori a Roma*, catalogo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma dal 9 febbraio 1963). Roma, 1963.

CESARE VIVALDI. La giovane scuola di Roma. In *Il Verri*. Milano: Il Verri edizioni, 12, 1963, pp. 101-105.

NANNI BALESTRINI, ALFREDO GIULIANI (a cura di). *Gruppo 63. La nuova letteratura 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*. Milano: Feltrinelli Editore, 1964.

GIANNI NOVAK (con testo di). *Mostra di disegni di: Lombardo Mambo Tacchi*, brochure della mostra (Libreria Al ferro di cavallo, Roma dal 17 aprile 1964). Roma 1964.

s. a. Da Roma a Cannes, vola l'arte italiana. In *Il Giornale d'Italia*, 18 dicembre 1965.

GIORGIO DE MARCHIS, VITTORIO GELMETTI (testi di). *Realtà dell'immagine. Bignardi, Ceroli, Kounellis, Pascali, Rotella, Schifano, Tacchi, Turcato*, brochure della mostra (Libreria Feltrinelli, Roma dall'8 aprile 1965). Roma, 1965.

MARIO DIACONO. Poltrone appese. In *La botte e il violino*. Repertorio bimestrale di design e di disegno, II, 2. Roma, 1965, pp. 20-21.

MARIO DIACONO, CESARE VIVALDI (testi di). *Revort 1. Documenti d'arte oggettiva in Europa*, catalogo della mostra (Galleria Civica d'Arte Moderna Empedocle Restivo, Palermo 1-16 settembre 1965). Palermo, 1965.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. Figurazione novissima. Una mostra-programma alla Tartaruga di Roma. In *Avanti!*, 9 luglio 1965.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. La realtà dell'immagine alla Libreria Feltrinelli. In *Avanti!*, 28 aprile 1965.

GEORGES RAYMOND. *L'Art actuelle en Italie*, catalogo della mostra (Casino Municipal, Cannes 19 dicembre 1965 - 2 gennaio 1966). Cannes, 1965.

VITTORIO RUBIU (testi di). *Mario Ceroli Renato Mambor Cesare Tacchi*, manifesto della mostra (Sala di esposizioni La Fornarina, Roma 27 novembre - 12 dicembre 1965). Roma, 1965.

MARCO VALSECCHI. Cannes "apre" all'arte con gli italiani. In *Il Giorno*, 27 dicembre 1965.

Aspetti dell'arte italiana contemporanea, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, dal 6 aprile 1966; itinerante in sedi varie tra cui: Istituto Italiano di Cultura, Dortmund 10-18 maggio 1966; Istituto Italiano di Cultura, Colonia 23 giugno - 16 luglio 1966; Istituto Italiano di Cultura, Oslo novembre 1966), Roma 1966.

s. a. Aspetti dell'arte italiana contemporanea. In *Momento sera*, 9-10 aprile 1966.

s. a. In *La Medusa*, giugno 1966.

Italy. New Tendencies, catalogo della mostra (Galleria Bonino, New York 11 ottobre - 5 novembre 1966). New York, 1966.

MAURIZIO CALVESI. *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*. Milano: Lerici, 1966.

GILLO DORFLES (testi di). *Nuove tendenze in Italia*, catalogo della mostra (Il Naviglio galleria d'arte, Milano 6 giugno - 30 giugno 1966). Milano, 1966.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. Tra commedia di borghese e commedia di costume. Pittura: le tappezzerie di Cesare Tacchi. In *Avanti!*, 26 gennaio 1966.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. La commedia di costume di Cesare Tacchi. In *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*. Roma: Bulzoni, 1966, pp. 197-200.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. L'arte oggi in Italia. In *Avanti!*, 5 aprile 1966.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO. Questa l'arte di oggi. In *Avanti!*, 9 aprile 1966.

FILIBERTO MENNA. L'arte attuale in Italia in una mostra francese. In *Il Mattino*. Napoli, 11 gennaio 1966.

VITTORIO RUBIU. La realtà imbalsamata di Cesare Tacchi. In *Catalogo 3*. Roma: Edizioni Galleria La Tartaruga, 1966.

VITTORIO RUBIU. Giovani in mostra a Cannes. In *Avanti!*, 2 gennaio 1966.

VITTORIO RUBIU. Fioroni, Ceroli, Tacchi. In *Marcatrè*. Rivista di cultura contemporanea, 19-22. Roma, 1966, pp. 312-318.

LORENZA TRUCCHI. Tacchi al Ferro di Cavallo. In *Momento Sera*, 12-13 novembre 1966.

LORENZA TRUCCHI. 33 pittori italiani espongono in Provenza. In *La Fiera Letteraria*, 13 gennaio 1966.

EUGENIO BATTISTI, GERMANO CELANT (testi di). *Il Museo sperimentale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino dal 28 aprile 1967). Torino, 1967.

MAURIZIO CALVESI, GIUSEPPE GATT (a cura di). *Realtà dell'immagine e strutture della visione*, catalogo della mostra (Galleria "Il Cerchio", Roma gennaio 1967). Roma, 1967.

MAURIZIO CALVESI (testo di). *Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali, Schifano, Tacchi*, catalogo della mostra (Galleria de' Foscherari arte contemporanea, Bologna 8 aprile - 28 aprile 1967). Bologna, 1967.

MAURIZIO CALVESI. "...credimi, non viene dall'anima...". Dattiloscritto senza data (da una testimonianza di Rossana Palma Tacchi, del 1967) presente nell'Archivio Cesare Tacchi. Ora in *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*. Roma 2018, pp. 234-236.

GERMANO CELANT (testi di). *Arte povera Im-Spazio*, catalogo della mostra (Galleria La Bertesca, Genova dal 27 settembre 1967). Genova, 1967.

GERMANO CELANT. Arte Povera. Appunti per una guerriglia In *Flash Art*, 5, 1967, s.n.p.

UDO KULTERMANN. *Neue Dimensionen der Plastik*. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1967. Trad. it. *Nuove dimensioni della scultura*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1967.

s. a. Tartaruga show. In *Flash Art*, a. II, n. 7, 15 marzo - 15 aprile 1968, p. 2.

s. a. Un artista al giorno. In *L'Espresso Sera*, maggio 1968.

s. a. Persone. Gli spioni di piazza del Popolo. In *L'Espresso*, a. XIV, n. 20, 19 maggio 1968, p. 21.

JOLENA BALDINI (BERENICE). Settevolante di Berenice. Via del Babuino. In *Paese Sera*, 11 maggio 1968.

ACHILLE BONITO OLIVA. Un festival della pittura alla "Tartaruga" di Roma. Il teatro delle mostre. In *Sipario*, XXIV, 267, 1968, pp. 5-11.

ACHILLE BONITO OLIVA. Per nuove grammatiche: Il Teatro delle Mostre. In *Marcatré*, nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 204-207.

MAURIZIO CALVESI, ACHILLE BONITO OLIVA (testi di). *Teatro delle Mostre*, catalogo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma 6-31 maggio 1968). Roma: Marcalibri/Lerici Editore, 1968.

MAURIZIO CALVESI. Arte come processo. In *Cartabianca*, n. 3, novembre 1968, pp. 13-14.

TULLIO CATALANO. I materassi di Cesare Tacchi. In *Bit. Arte oggi in Italia*, a. II, n. 2, maggio 1968, p. 21.

ORESTE DEL BUONO. Arte. Il teatro delle mostre. In *Panorama*, a. VI, n. 110, 23 maggio 1968, p. 19.

MAURIZIO FAGIOLO. Ridisegnare il design?, senza data (1968), presente nell'Archivio Cesare Tacchi. Ora in *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2018, pp. 236-238.

ROBERTO GUIDUCCI. Un'urbanistica per le aree metropolitane. In *Città Spazio*, a. I, n. 5/6, agosto 1968. Roma: Lerici Editore, 1968, pp. 10-27.

GIULIA MASSARI. Sorprese in galleria. In *Il Mondo*, a. XX, 9 maggio 1968.

FILIBERTO MENNA. Il teatro delle mostre ovvero delle sorprese. In *Il Mattino*, 9 giugno 1968.

FILIBERTO MENNA. Il ciclo e il processo. In *Cartabianca*, n. 3, novembre 1968, pp. 28-29.

ALAN SOLOMON (testi di). *Young Italians*, catalogo della mostra (Institute of Contemporary Art, Boston 23 gennaio - 23 marzo 1968; The Jewish Museum, New York 20 maggio - 2 settembre 1968).

TOMMASO TRINI. Le notti della Tartaruga. In *Domus*, 465, 1968, pp. 41-45.

Community Calendar. New York University, a. IV, n. 14, 16-31 ottobre 1969.

GUIDO BOURSIER, ITALO MOSCATI, MARISA RUSCONI. Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico. In *Sipario*, n. 276, aprile 1969, pp. 13-20.

ACHILLE BONITO OLIVA. America antiforma: un viaggio negli Stati Uniti d'America nell'estate 1969. In *Domus*, n. 478, settembre 1969, p. 56.

ACHILLE BONITO OLIVA. Immagine e sconfinamento. In *Nuova Corrente*, n. 48, 1969, pp. 93-104.

NANNI CAGNONE. *Invece*, manifesto del Gruppo Industriale Busnelli a "Eurodomus 3", Palazzo dell'Arte al parco, Milano 14-24 maggio 1970.

NANNI CAGNONE. s.t.. In *Caleidoscopio*, a. VI, n. 8, settembre 1970, pp. 48-49.

GERMANO CELANT. *Arte povera*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1969.

VITTORIO GREGOTTI. Relazione conclusiva 1. In *Design Italia*, I, 2, 1970. Milano: Tipografia Moro, 1970, pp. 19-21.

F. M. (FABIO MAURI). Una mostra da salvare. In *Almanacco Letterario Bompiani* 1969. Milano: Bompiani, 1969, pp. 189-192.

CESARE TACCHI, SILVIO PASQUARELLI. 659365. Roma: Stabilimento Tipolitografico Edigraf, 1969.

MARISA VOLPI ORLANDINI. *Arte dopo il 1945, USA*. Bologna: Cappelli Editore, 1969.

s. a. Per Cesare Tacchi la verità è nella terra. In *Momento sera*, 21-22 settembre 1970, pp. 65-66.

s. a. Amore mio. La mostra di Montepulciano. In *Bolaffi Arte*, n. 3, ottobre 1970, pp. 50-51.

Eurodomus 3, catalogo della mostra (Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 14-24 maggio 1970). Milano: Editoriale Domus, 1970. Presentazione di Giò Ponti. Introduzioni di Carlo Bertolotti e Gianni Mazzocchi. Manifesto della poltrona *Invece* di Cesare Tacchi ivi esposta, con uno scritto di Nanni Cagnone.

ACHILLE BONITO OLIVA, GIORGIO DE MARCHIS, SANDRA PINTO (testi di). *Amore mio*, catalogo della mostra (Palazzo Ricci, Montepulciano 30 giugno - 30 settembre 1970). Firenze: Centro Di, 1970.

ACHILLE BONITO OLIVA. Amore mio. In *In*, n. 1, settembre-ottobre 1970, p. 96.

ACHILLE BONITO OLIVA. "Amore mio": I segni della presenza. In *Domus*, 9, 1970.

ACHILLE BONITO OLIVA. Comportamento estetico e comunità concentrata. In *Marcatré*, n. 56, s. d., pp. 72-73.

ARTURO BOVI. Vitalità del negativo. In *Il Messaggero*, 21 dicembre 1970.

GRAZIELLA LONARDI BUONTEMPO, ACHILLE BONITO OLIVA, GIULIO CARLO ARGAN, MAURIZIO CALVESI (testi di). *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma novembre 1970 - gennaio 1971). Firenze: Centro Di, 1970.

LARA VINCA MASINI. Amore mio a Montepulciano. In *Gala International*, n. 43, settembre 1970, p. 48.

GIULIA MASSARI. Amore mio, una mostra. In *Il Mondo*, 12 luglio 1970.

FILIBERTO MENNA. Gli artisti si sono autoconvocati per confessare il loro amore segreto. In *Il Mattino*, Napoli 6 agosto 1970.

AURELIO NATALI. A Montepulciano, Amore mio. In *Nac*, n. 1, ottobre 1970, p. 14.

SANDRA ORIENTI. "Vitalità del negativo": mostra o museo? In *Il Popolo*, 19 dicembre 1970.

SILVANA SINISI. Montepulciano: itinerari per una esperienza soggettiva. In *Marcatré*, nn. 58-60, s. d., pp. 152-165.

LORENZA TRUCCHI. Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70. In *Momento-Sera*, 18 dicembre 1970.

LEA VERGINE. Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti. In *Metro*, nn. 16-17, agosto 1970, pp. 237-239.

ALBERTO ARBASINO. Le fanfare della metafora. In *Vogue Italia*, gennaio 1971, pp. 73-75.

ALBERTO BOATTO. Mostra "Vitalità del Negativo nell'Arte", a Roma. In *Op. Cit.*, gennaio 1971, pp. 113-116.

ACHILLE BONITO OLIVA. *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*. Firenze: Centro Di, 1971.

MAURIZIO CALVESI. *Le due avanguardie*, vol. II. Bari: Laterza, 1971.

ENRICO CRISPOLTI. Il 'Salon' dell'avanguardia. Vitalità del negativo a Roma. In *Nac*, n. 2, febbraio 1971, pp. 12-13.

ANDREA DEL GUERCIO. "Vitalità del negativo" ovvero un caso di neolorianesimo. In *Rinascita*, n. 4, 22 gennaio 1971, p. 22.

GILLO DORFLES. Una mostra romana: "Vitalità del negativo" nell'arte italiana. In *Art International*, a. XVI, 20 aprile 1971, pp. 15-17.

FILIBERTO MENNA. L'arte italiana negli anni sessanta. In *Il Mattino*, 5 gennaio 1971.

TOMMASO TRINI. Neoclassico in bianco e nero, con note estese al neo concettuale. In *Domus*, n. 495, febbraio 1971, pp. 52-54.

CESARE VIVALDI. Il sacrario del negativo. Vitalità del negativo a Roma. In *Nac*, n. 2, febbraio 1971, pp. 10-11.

MARIO DIACONO. Bibliologia. In *e/o*, numero unico. Roma, giugno, 1972, s. n. p.

ELISABETTA CATALANO. *Uomini 1973*. Roma: Edizioni del cortile, 1973.

FILIBERTO MENNA, ALBERTO BOATTO, MAURIZIO CALVESI, GERMANO CELANT (testi di). *X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma: La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 16 novembre 1972 - 30 giugno 1973). Roma: De Luca, 1973.

RENATO BARILLI, GILLO DORFLES, FILIBERTO MENNA. *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*. Milano: Fabbri Editori, 1975.

NANNI CAGNONE. *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?* New York: Out of London Press, 1975.

FILIBERTO MENNA. *La linea analitica dell'arte moderna*. Torino: Einaudi, 1975.

ACHILLE BONITO OLIVA. *Europe/America. The different avant-gardes*. Milano: Deco Press, 1976.

ACHILLE BONITO OLIVA. *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*. Milano: Feltrinelli, 1976.

GERMANO CELANT. *Pre-cronistoria 1966-1969*. Firenze: Centro Di, 1976.

RENATO BARILLI, ANDREA DEL GUERCIO, FILIBERTO MENNA (a cura di). *1960-1977: Arte in Italia*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, maggio-settembre 1977), Torino 1977.

ACHILLE BONITO OLIVA. *Autocritico automobile. Attraverso le avanguardie*. Milano: Il Formichiere, 1977.

PIERGIOVANNI CASTAGNOLI, CLAUDIO SPADONI (a cura di). *Premio Campigna "Crescit eundo" per opere di pittura. Ventunesima edizione*, catalogo della mostra (Pro loco di Santa Sofia, Santa Sofia di Romagna 7-21 agosto 1977; Forlì 25 settembre - 16 ottobre 1977), Forlì 1977.

MAURIZIO CALVESI. *Avanguardia di massa*. Milano: Feltrinelli, 1978.

GILLO DORFLES. *Ultime tendenze dell'arte oggi*. Torino: Einaudi, 1978.

MARILENA PASQUALI (a cura di). *Metafisica del quotidiano*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bologna giugno - settembre 1978), Bologna 1978.

FRANCO SOLMI (a cura di). *Metafisica del quotidiano*. Bologna: Grafis Industrie Grafiche, 1978.

La Veuve, catalogo della mostra (Centro Culturale d'Arte Ripetta, Roma 14 marzo 1979). Roma 1979.

BRUNO CORÀ (a cura di). *Incontri 1972*, Quaderni del Centro di Informazione Alternativa, Quaderno n. 3. Incontri Internazionali d'Arte. Roma 1972. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1979, p. 102.

ATTILIO CODOGNATO (a cura di). *Pop Art - L'evoluzione di una generazione*. Milano: Electa, 1980.

SIMONETTA LUX (a cura di). *Prime opere*, catalogo della mostra (Galleria La Salita, Roma dal 16 maggio 1980). Roma 1980.

GERMANO CELANT (a cura di). *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, in occasione della mostra (Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Parigi 25 giugno - 7 settembre 1981). Parigi-Firenze: Centro Di, 1981.

MAURIZIO CALVESI, VITTORIO FAGONE, FILIBERTO MENNA (testi di). *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 14 febbraio - 15 aprile 1981). Roma: De Luca Editore, 1981.

SIMONETTA LUX (a cura di). *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, atti del convegno (Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma 28-30 maggio 1979). Roma: De Luca Editore, 1981, trascrizione dell'intervento di Cesare Tacchi, pp. 65-66.

ELVERIO MAURIZI. *Pop-Art e ricerca oggettuale a Roma negli anni Sessanta*. Macerata: Coopedit, 1981.

LUIGI MENEGHELLI, ALESSANDRO MOZZAMBANI (testi di). *Campionario 60-68. Alternative Italiane*

alla Pop Art e al Nouveau Réalisme, catalogo della mostra (Palazzo della Gran Guardia, Verona 6-30 agosto 1981). Verona, 1981.

ANGIOLA MARIA ROMANINI, MAURIZIO CALVESI, SIMONETTA LUX (testi di). *Generazioni a confronto. Secondo Convegno di Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei. Omaggio a Nello Ponente*, brochure dell'incontro coordinato da Simonetta Lux (Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma 19-22 gennaio 1982). Roma 1982.

Incontri Internazionali d'Arte 1970-1983. Incontri Internazionali d'Arte. Roma 1983.

Roma 1960. La scuola di Piazza del Popolo, catalogo della mostra (Galleria Marino, Roma giugno 1983), Marino-La Tartaruga Galleria d'Arte. Roma 1983.

SIMONETTA LUX (a cura di). *Al vivo 2: Generazioni a confronto*, atti del *Secondo Convegno di Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei. Omaggio a Nello Ponente* (Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 19-22 gennaio 1982). Roma: De Luca, 1983. *Gruppo e funzione analitica, Centro Ricerche di Gruppo*. Roma 1983.

PAOLO BALMAS. Cesare Tacchi. In *Flash Art*, XVI, giugno 1983, p. 65.

PLINIO DE MARTIIS (testo di). *La Scuola di Piazza del Popolo. Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Mauri, Pascali, Rotella, Scarpitta, Schifano, Tacchi*, catalogo della mostra (Galleria Marino - La Tartaruga, Roma dal 9 giugno 1983). Roma 1983.

SIMONETTA LUX (a cura di). *La Salita 1957-1983. Un disegno dell'arte*, in occasione della mostra (Galleria La Salita, Roma 23 novembre 1983). Roma: Galleria La Salita, 1983.

LORENZO MANGO. Un artista uccel di bosco che parla silenziosamente di sé. In *Il Messaggero*, 11 febbraio 1983.

FABIO MAURI. Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni. In *Flash Art*, XVI, 112, 1983, pp. 32 - 39.

VALENTINO ORFEO, RENATO MAMBOR (testi di). *Memoria della follia*. Teatro dell'Orologio. Roma 1983.

GOFFREDO PARISE. La fertile stagione di quei giovani artisti. In *Corriere della Sera*, 28 giugno 1983.

CESARE VIVALDI. Gli anni 60 a Roma e in Italia. In *Flash Art*, XVI, 112, 1983, pp. 40-43.

GOFFREDO PARISE. *Artisti, "Scaglie di tartaruga"*. Roma: Le parole gelate, 1984 (444 copie).

SIMONETTA LUX (a cura di). *Documenti per l'arte contemporanea. L'Ida italiana della pittura: testimoni e autori*, in occasione dell'omonimo evento (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma 7 gennaio - 2 giugno 1984). Roma: Il Bagatto, 1984.

ALBERTO ARBASINO. *Il meraviglioso, anzi*. Milano: Garzanti, 1985.

GERMANO CELANT. *Arte Povera. Storie e protagonisti / Art Povera. Histories and protagonists*. Milano: Electa, 1985.

ROSANNA MAGGIO SERRA, EUGENIO BATTISTI, MIRELLA BANDINI (testi di). *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Rivoli 20 dicembre 1985 - 10 febbraio 1986). Musei Civici di Torino e Fabbri Editori, Milano 1985.

s. a. Tacchi. In *Vogue Italia*, settembre 1986.

ACHILLE BONITO OLIVA (testi di). *Sogno italiano. La collezione Franchetti a Roma*, catalogo della mostra (Castello Colonna, Genazzano 5 luglio - 31 ottobre 1986). Milano: Nuova Prearo Editore, 1986.

FULVIO ABBATE (testo di). *Il Colosseo, la terra, il cielo: La metafisica a Roma nel 1987*, catalogo della mostra (A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma 14 dicembre 1987 - 9 gennaio 1988). Roma: Edizioni A.A.M., 1987.

FULVIO ABBATE (testo di). *Le Meraviglie d'Italia*, catalogo della mostra (Comune di Montone-Sale di San Francesco, Montone 22 agosto - 30 settembre 1987). Cagli (PS): Grafica Jolly, 1987.

GIORGIO DE MARCHIS, CLAUDIO BRUNI SAKRAISCHIK, ENRICO FILIPPINI (testi di). *Tridente due. Artisti e movimenti in Italia*, catalogo della mostra (diverse sedi, Roma dal 6 marzo 1987). Milano: Mazzotta, 1987.

A proposito di una mostra del '63 a Piazza del Popolo: Lombardo, Mambor, Tacchi, catalogo della mostra (Galleria Il Segno, Roma dal 3 aprile 1988). Milano: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1988 (testi di Daniela Ferrara, Giulio Carlo Argan, Luce Monachesi, Massimo Duranti, Angelica Savinio, Giuseppe Ungaretti, Giovanna Uzzani, Barbara Rose, Achille Bonito Oliva, Carmine Siniscalco).

Tridente tre. Roma 1988. Proposte e riproposte. Milano: Mazzotta, 1988 (presentazione di Cesare Vivaldi), Cesare Tacchi pp. 61, 64.

FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI (a cura di). *Arte in Italia (1960-1985)*. Milano: Giancarlo Politi Editore, 1988.

ROBERTO LAMBARELLI. *L'arte a Roma, un'avanguardia internazionale*. In *Le scuole romane, sviluppi e continuità, 1927-1988*. Milano/Roma: Mondadori editore/De Luca Editore, 1988.

LUIGI LAMBERTINI. *In tre a ritroso nel tempo*. In *Il Giornale*, 3 aprile 1988.

ALBERTO MORAVIA, FEDERICO FELLINI, GOFFREDO PARISE (testi di). *Elisabetta Catalano. Tempo di ritratti*. Milano: Mondadori, 1987.

ENRICA TORELLI LANDINI. Sergio Lombardo, Renato Mambor, Cesare Tacchi. In *Flash Art*, n. 144, giugno 1988, p. 34.

s. a. Gli anni originali. In *La Tartaruga*, 5-6, marzo 1989. Roma: De Luca, 1989.

Incontri Internazionali d'Arte 1970-1989. Roma: Incontri Internazionali d'Arte, 1989.

La collezione Sonnabend. Dalla Pop Art in poi, catalogo della mostra (Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna 14 aprile - 2 ottobre 1989). Roma: Electa, 1989.

Jartrakor, Rivista di Psicologia dell'Arte, a. XI, n. 1. Roma 1990.

VELLANO CAPINNETTI, DELIO PETRINI, CESARE VIVALDI (testi di). *Varius multiplex multiformis*, catalogo della mostra (Ex cartiera Marziale, Tivoli 13-27 settembre 1989). Tivoli, 1989.

MASSIMO CARBONI (testo di). *Roma punto 1*, catalogo della mostra (itinerante 1987-91). Perugia, 1989.

LAURA CHERUBINI. Roma Anni 60. In *Flash Art*, 153, dicembre 1989/gennaio 1990, pp. 80-95.

ELISABETTA CRISTALLINI, NORMA LUPI, SIMONETTA LUX (testi di). *Orientamenti dell'arte italiana - Roma 1947-89*, catalogo della mostra (Casa Centrale dell'Artista, Mosca 28 giugno - 28 luglio 1989; Sala Centrale delle Esposizioni, Leningrado 18 agosto - 17 settembre 1989). Roma: Fratelli Palombi editore, 1989.

STEFANO PETRICCA, ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di). *Artoon: L'influenza del fumetto nelle arti visive del XX secolo*, catalogo della mostra (Palazzo della Civiltà del Lavoro, Roma 25 novembre 1989 - 15 gennaio 1990). Napoli: Electa, 1989 (testi di Angelo Jacorossi, Achille Bonito Oliva, Stefano Petricca, Omar Calabrese, Francesco Poli, Oscar Cosulich, Gerard Lemaire, Ada Lombardi, Octavio Zaya), Tacchi pp. 100-101.

s. a. Disegno, fotografia, pittura. In *Trovaroma - La Repubblica*, 1990.

s. a. Cesare Tacchi. In *Trovaroma - La Repubblica*, 28 aprile 1990.

Millenovecentosessanta, catalogo della mostra (Galleria Netta Vespignani, febbraio 1990). Torino: Einaudi 1990.

ROSMA SCUTERI. Pittori con magliette a strisce. In *Il Manifesto*, 5 maggio 1990.

FULVIO ABBATE, Arte. In *Playboy*, luglio 1990, p. 19.

ELIO BRUTTI, EMILIO MASSI, ALFREDO TRIFOGLI (testi di). *Premio Marche. Biennale d'Arte Contemporanea. Rassegna Nazionale 1990*. Roma: De Luca Edizioni, 1990.

MAURIZIO CALVESI, GIUSEPPE GATT, ROSELLA SILIGATO (testi di). *Roma anni '60: Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991). Roma: Edizioni Carte Segrete, 1990.

MASSIMO CARBONI. "Parla" di sé la produzione artistica. In *Trovaroma - La Repubblica*, 1990.

LAURA CHERUBINI. Una rivisitazione nel moto perpetuo dell'èpos borghese. In *Il Mattino*, 24 aprile 1990.

LINDA DE SANCTIS, LUDOVICO PRATESI. Le sorprese dell'arte nel giorno dell'Agnello. In *La Repubblica*, 14 aprile 1990.

LINDA DE SANCTIS, LUDOVICO PRATESI. I Colori dell'anno Novanta. In *La Repubblica*, 29 dicembre 1990.

MARIO DIACONO, SIMONETTA LUX, MAURIZIO CALVESI (testi di). *Cesare Tacchi*, catalogo della mostra (Galleria Planita, Roma 9 aprile - 18 maggio 1990). Roma: Edizioni Planita, 1990.

MARCO DI CAPUA. Retrospectiva di Cesare Tacchi. Fogli e foglie. In *Il Giornale Nuovo*, 22 aprile 1990.

SERGIO LOMBARDO. Primitivismo e avanguardia nell'arte degli anni '60 a Roma. In *Rivista di Psicologia dell'Arte*, a. XI, n. 1. Roma 1990, pp. 41-56.

GIÒ MARCONI, GIORGIO VERZOTTI, ANTHONY IANNACCI (testi di). *Italiana '60*, catalogo della mostra (Studio Marconi, Milano maggio 1990). Milano, 1990.

ALESSANDRO MASI. Roma anni '60. In *Next. Arte e Cultura*, a. VII, n. 20, 1990-91, pp. 10-12.

s. a. Cesare Tacchi. In *La Repubblica*, 15 novembre 1991.

Ah, le beau coquillage!, catalogo della mostra (Lilia Leoni Antichità, Roma 13 giugno 1991). Roma 1991.

ENZO BILARDELLO. Cesare Tacchi, Pittore di stoffe imbottite. In *Corriere della sera*, 9 novembre 1991.

MAURIZIO CALVESI (testi di). *Cesare Tacchi: Percorso anni '60*, catalogo della mostra (Galleria Fontanella Borghese, Roma 29 ottobre - 30 novembre 1991). Roma, 1991.

LAURA CHERUBINI, MARIO DIACONO, ALDO ROMANI BRIZZI (testi di). *60-90. Trenta anni di Avanguardie Romane*, catalogo della mostra (Palazzo dei Congressi, EUR, Roma marzo 1991; Musée-Chateau d'Annecy, Grenoble dal 19 ottobre 1992). Roma: Edizioni Carte Segrete, 1991.

COSTANZO COSTANTINI. E dal Tevere nacque la sfida alla pop art. In *Il Messaggero*, 30 ottobre 1991.

MARIO DE CANDIA. Cesare Tacchi e le "icone" del passato. In *La Repubblica*, 31 ottobre 1991.

LUIGI MENEGHELLI (a cura di). *Simbolica*, catalogo della mostra (Galleria Fontanella Borghese,

Roma; Galleria Cinquetti, Verona e Accademia Dei Concordi Pinacoteca, Rovigo dicembre 1991 - gennaio 1992). Roma 1991 (intervista a Tacchi pp. 75-78).

ROBERTO PINTO. Roma anni '60, al di là della pittura. In *Flash Art*, a. XXIV, aprile-maggio 1991, pp. 175-177.

MARTA RAGOZZINO. L'Arcimboldi della tappezzeria. La produzione anni '60 di Cesare Tacchi, esponente di spicco della Pop italiana. In *Il Manifesto*, 2 novembre 1991.

LEO SOLARI, SALVATORE ITALIA, LORENZO OSTUNI (testi di). *Testimonianze 1940-1991*, catalogo della mostra (Complesso monumentale di San Michele a Ripa, Roma 12-27 aprile 1991). Roma: Società Poligrafica Editrice, 1991.

s. a. Figure della geometria. In *Trovaroma - La Repubblica*, n. 258, 5-11 novembre 1992.

ANNA IMPONENTE (a cura di). *Elisabetta Catalano. I Ritratti*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 28 maggio - 30 settembre 1992). Milano-Roma: Leonardo Arte/De Luca, 1992 (testi di Augusta Monferini, Attilio Bertolucci, Ottiero Ottieri, Salvatore Veca, Paolo Costantini, Anna Imponente).

s. a. Parola. In *Opening*, a. VII, n. 21, dicembre 1993.

Archivio. Fotografie di Plinio De Martiis, catalogo della mostra (Galleria Netta Vespignani, novembre 1993). Roma: Edizioni Netta Vespignani, 1993 (testi di Miriam Mafai, Achille Bonito Oliva, intervista a Plinio De Martiis a cura di Duccio Trombadori).

ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di). *Tutte le strade portano a Roma?*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 11 marzo - 26 aprile 1993). Roma, Edizioni Carte Segrete, 1993 (testi di Achille Bonito Oliva, Laura Cherubini, Maria Grazia Tolomeo Speranza, Barbara Tosi, Mario Codognato, Valentina Bonomo, Ennery Taramelli, Elisabetta Bruscolini/Caterina d'Amico de Carvalho).

MAURIZIO CALVESI (testo di). *Cesare Tacchi: Parola*, catalogo con litografia (Galleria La Nuova Pesa, Roma dal 23 novembre 1993). Roma, 1993.

MARIO DE CANDIA. Andare oltre la superficie ecco l'invito di Cesare Tacchi. In *Trovaroma - La Repubblica*, 18 novembre 1993.

ALESSANDRO MASI. Cesare Tacchi: Purezza e semplicità del viaggiatore occasionale. In *Flash Art*, n. 168, giugno-luglio 1992, pp. 97-99.

ELISABETTA RASY. Quando l'arte era una festa. In *Panorama*, 11 aprile 1993, pp. 124-127.

GABRIELE SIMONGINI. Un giardino di stelle e parole. In *Il Tempo*, 1 dicembre 1993.

STEFANIA TRABUCCHI. L'arte sfida il "gelo". In *Corriere della sera*, 10 gennaio 1993.

DUCCIO TROMBADORI (a cura di). *Archivio. Fotografie di Plinio De Martiis*. Roma: Edizioni Netta Vespignani, 1993 (testi di Miriam Mafai, Achille Bonito Oliva, intervista a Plinio De Martiis).

ROSSANA BOSSAGLIA (a cura di). *La collezione d'arte di Marta Marzotto*, catalogo della mostra (Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 9 aprile - 15 maggio 1994). Roma: Leonardo Arte, 1994 (testo di Giancarlo Vigorelli).

PATRIZIA FERRI. Pareti per collezioni d'autore. In *Flash Art*, marzo 1994, p. 55.

PATRIZIA FERRI. Percorsi molteplici. In *Next, arte e cultura*, a. X, n. 31, 1994, pp. 68-69.

ENRICO GALLIAN. Piccole mutazioni artistiche. In *L'Unità*, 9 gennaio 1994.

ALESSANDRO MASI. Cesare Tacchi. Il trovarobe di genio. In *Di tutto un pop: aspetti dell'arte figurativa in Italia negli anni Sessanta*. Roma: AXA Edizioni d'Arte, 1994, pp. 97-107.

GOFFREDO PARISE. *Artisti*. Vicenza: Neri Pozza, 1994.

GOFFREDO PARISE. *Scaglie di tartaruga*. Vicenza: Neri Pozza, 1994.

Carla Subrizi. Cesare Tacchi. In *Flash Art*, febbraio 1994.

Marilyn. La vita, il mito, catalogo della mostra (Palazzo della Civiltà Italiana, EUR, Roma 23 novembre 1995 - 14 gennaio 1996) a cura di Gianni Mercurio e Stefano Petricca. Milano: Rizzoli, 1995.

Sulla pietra di Roma. Lapis Tiburtinus - L'icona pietrificata - Graffiti della memoria, catalogo della mostra (A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma 6-12 aprile 1995) a cura di Luciana Rattazzi, A.A.M. Architettura Arte Moderna. Roma: Edizioni Kappa, 1995 (testi di Gianfranco Neri, Stefano Cassio, Antonello Cuccu, Luciana Rattazzi, Giovanni Amici).

DANIELA LANCIONI (a cura di). *Roma in mostra 1970 1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*. Roma: Edizioni Joyce & Co., 1995.

DANIELA LANCIONI, LIANA MATTACCHINI (a cura di). *Incontri Internazionali d'Arte 1970-1995*. Roma: Incontri Internazionali d'Arte, 1995.

GIACOMO MARRAMAO. Dattiloscritto inedito di presentazione della mostra "Cesare Tacchi, Sécrétaire" (1995) al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza Università di Roma. Ora parzialmente pubblicato nel volume *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*. Roma 2018, pp. 251-255.

ALESSANDRO MASI (a cura di). *Cesare Tacchi. Secrétaire*, catalogo della mostra a cura di Alessanrdo Masi (Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma 19 ottobre - 9 novembre 1995). Roma 1995.

ALESSANDRO MASI. Cesare Tacchi. In *Flash Art*, giugno-luglio 1995, pp. 97-99.

MASSIMO MININNI. *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*. Ravenna: Danilo Montanari Editore, 1995.

FRANCESCO POLI. *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*. Roma-Bari: Laterza, 1995.

LUCIANA RATTAZZI. Design di pietra. In *L'industria delle costruzioni*, n. 287, settembre 1995, pp. 76-77.

Cesare Tacchi. I segni (immagine dell'opera, olio su tela, 200x125). In *Centoerbe dell'arte contemporanea*, I, n. 3, 1995, p. 3.

RENATO BARILLI. *Pop Art e oggetto. Artisti italiani degli anni Sessanta*. Milano: Mazzotta, 1996.

ANDREA ORSINI, STEFANO MAROTTA (a cura di). *Il "Mana" di Nancy Marotta. 1968 -1978: dieci anni di attività della Galleria "Mana Art Market" a Roma*, catalogo della mostra (Galleria Mana Art Market, Roma 18 maggio - 15 giugno 1996). Roma: Es Architetture, 1996 (testi di Andrea Orsini, Cesare Casati, David Morris, Stefano Marotta; con una poesia di Emilio Villa, un'intervista di Francesco Orsolini a Gino Marotta).

GIOVANNA BONASEGALE (a cura di). *Arte Contemporanea "Lavori in corso" 2*, catalogo della mostra (Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea-ex stabilimento Birra Peroni, Roma 17 dicembre 1997 - 10 marzo 1998). Roma: Edizioni De Luca, 1997 (testi di Giovanna Bonasegale, Silvana Sinisi, approfondimento crono-bibliografico su Cesare Tacchi pp. 89-92).

KERRY BROUGHNER, ROSELLA SILIGATO (a cura di). *La stanza degli specchi: Arte e film dal 1945*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 2 luglio - 1 settembre 1997). Roma: Nuova Àrgos Edizioni, 1997 (testo di Rosella Siligato su Cesare Tacchi p. 28).

SIMONETTA LUX, MIRIAM MIROLLA (a cura di). *Incantesimi: scene di Arte e Poesia a Bomarzo*, catalogo della mostra (Palazzo Orsini, Bomarzo 27 settembre - 20 ottobre 1997). Viterbo: Union Printing, 1997.

GIORGIO BLANCO. Sulla pietra di Roma. In *AS. Architectural Stone*, a. II, n. 4, gennaio-marzo 1998, p. 27.

PLINIO DE MARTIIS (a cura di). *Per il clima felice degli anni Sessanta*, catalogo della mostra (La Tartaruga Associazione per l'arte contemporanea, Castelluccio di Pienza

4 luglio 1998; Archivio della Scuola Romana, Roma 26 novembre 1998). San Quirico d'Orcia: Editore Don Chisciote, 1998 (testi di Plinio De Martiis, Maria Silvia Farci).

DANIELA LANCIONI (a cura di). *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998*. Torino - London: Umberto Allemandi & C., 1998 (testi di Gianni Borgna, Gian Tomaso Liverani, Sandra Pinto, Giovanni Carandente, Giorgio De Marchis, Simonetta Lux).

GIAMPIERO MUGHINI. Quei tristi anni di carta. In *Panorama*, 3 dicembre 1998, pp. 233-235.

LUDOVICO PRATESI. Tele e sculture dai felici anni Sessanta. In *La Repubblica*, 26 novembre 1998.

ANDREANA SAINT AMOUR , PAOLA VIDARI (a cura di). *Voci. 1958 Roma 1968*, catalogo della mostra (Studio Sotis, Roma 26 novembre 1998 - 12 febbraio 1999). Roma: Studio Sotis, 1998 (testi di Simonetta Lux, Mitzi Sotis; uno scritto di Cesare Tacchi).

PAOLO VAGHEGGI. Com'eran belli gli anni Sessanta. In *La Repubblica*. Roma, 6 luglio 1998, p. 24.

Incontri Internazionali d'Arte 1970-1999. Roma: Incontri Internazionali d'Arte, 1999.

Tappezzerie. Cesare Tacchi protagonista e testimone negli anni Sessanta, catalogo della mostra (Studio Soligo L.A.RA. Arte, Roma 3 dicembre 1999 - 29 gennaio 2000). Roma: Studio Soligo L.A.RA. Arte, 1999 (testi di Cesare Tacchi, Maurizio Calvesi (1991), Maurizio Fagiolo dell'Arco).

WOLFGANG BECKER, MARTHA BOYDEN, LÓRÁND HEGYL, GIANNI MERCURIO (a cura di). *I love Pop. Europa-Usa anni '60. Mitologie del quotidiano*, catalogo della mostra (Chiostro del Bramante, Roma 24 marzo - 27 giugno 1999). Milano: Electa, 1999 (testi di Alberto Boatto, Marco Livingstone, Achille Bonito Oliva, Lóránd Hegyl, Wolfgang Becker, Evelyn Weiss, Martha Boyden, Elisabetta Mondello, Massimo Acanfora Torrefranca, Giovanni Spagnoletti, Giannino Malossi, Benedetta Barzini, Furio Colombo).

LUCIANO CAMEL (a cura di). *Arte in Italia negli anni Settanta. Opera e comportamento (1970-1974)*, catalogo della mostra (Erice, La salernitana, Ex Convento di San Carlo, settembre-dicembre 1999). Roma: Edizioni Kappa, 1999.

LUIGI FICACCI (a cura di). *Disegnare. Ferruccio De Filippi Cesare Tacchi*, catalogo della mostra (Studio Opera d'Arte, Roma 19-27 maggio 1999). Roma: Studio Opera d'Arte (Studio Lipoli), 1999 (testi di Luigi Ficacci e di Cesare Tacchi e Ferruccio De Filippi).

SIMONETTA LUX (a cura di). *29 - A4. De Filippi, Levini, Nagasawa, Salvatori, Tacchi*, catalogo della mostra (Studio Opera d'Arte, Roma 30 giugno - 30 settembre 1999). Roma: Studio Opera d'Arte (Studio Lipoli), 1999 (testi di Simonetta Lux, Nicoletta Orlandi Posti; testo su Cesare Tacchi p. 27).

PLINIO DE MARTIIS (a cura di). *L'Arte Pop in Italia. Pittura, design e grafica negli anni Sessanta*, catalogo della mostra (Galleria d'arte Niccoli, Parma 18 dicembre 1999 - 6 marzo 2000; MAN - Museo Arte Nuoro, Nuoro marzo 2000). Parma: Galleria d'arte Niccoli, 1999 (testi di Plinio De Martiis, Terzilla F. Giacobone, Giannino Malossi, Alan Jones, Alessandro Riva, antologia critica di Daniela Lancioni, e con poesie di Mario Diacono, Giulia Niccolai, Mimmo Rotella, Cesare Vivaldi, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Leonardo Sinisgalli, Piero Ciampi, Antonio Porta).

FRANCO FARINA, SIMONETTA LUX (a cura di). *Pop Art: Perché Roma*, catalogo della mostra (Ex Municipio, Trissino 9 settembre - 1 ottobre 2000). Verona: Orbit, 2000 (testi di Franco Farina, Simonetta Lux; scritto di Tacchi - 1999 - p. 65).

LUIGI FICACCI (a cura di). *"Tirannicidi" (il disegno)*, catalogo della mostra (Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, Roma 12 aprile - 7 maggio 2000). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2000 (testo di Luigi Ficacci, apparati a cura di Claudio Di Biagio, scheda di approfondimento su Cesare Tacchi pp. 22-23).

DOMENICO GUZZI (a cura di). *Immagine d'impegno. Impegno d'immagine. Anni Sessanta e Settanta: figurazione in Italia*, catalogo della mostra (ex Mattatoio, Testaccio, Roma 16 marzo - 15 maggio 2000). Roma: Associazione Culturale onlus "Aldo Tozzetti", 2000 (testi di Rodolfo Carpaneto, Domenico Guzzi, Franco Ferrarotti, Italo Moscati, Ennio Calabria, Valentino Parlato, Gian Luigi Rondi, Walter Padullà, Memè Perlini, Giancarlo Nanni, Giuseppe Strappa, Piero Farulli, Paolo Cabras, Senio Gerindi, Giulio Bencini, un'intervista a Monsignor Marco Frisina e un testo di Roberto Del Signore).

GIANLUCA LIPOLI (a cura di). *Roma - Visita Guidata*. Roma: Studio Lipoli, 2000 (testi di Valerio Magrelli, tiratura limitata), Tacchi, p. 28.

CLAUDIA SALARIS. *La Roma delle avanguardie. Dal Futurismo all'underground*. Roma: Editori Riuniti, 1999.

s. a. Cesare Tacchi. In *La Repubblica - Trovaroma*, 27 aprile - 3 maggio 2000.

s. a. Microcosmi ideali. In *Il Giornale dell'Arte*, dicembre 2000, p. 3.

IVANA D'AGOSTINO. Microcosmi ideali. In *Next arte e cultura*, autunno-inverno 2000, p. 27.

RACHELE FERRARIO. Pop Art made in Italy. In *Lombardia Oggi*, 30 gennaio 2000.

ALBERTO FIZ. A Parma omaggio a una stagione pop del tutto italiana. In *Italia Oggi*, 15 gennaio 2000.

FEDERICA PIRANI (a cura di). *Novecento. Arte e Storia in Italia*, catalogo della mostra (Scuderie

Papali al Quirinale e Mercati di Traiano, Roma 30 dicembre 2000 – 1° aprile 2001). Milano: Skira, 2000 (testi di Maurizio Calvesi, Paul Ginsborg, Roberto Bianchi, schede di Fabio Benzi, Maurizio Calvesi, Lorenzo Canova, Lea Mattarella, Federica Pirani, Elena Pontiggia, Mariano Apa, Marco Di Capua, biografie a cura di Lorenzo Canova e Teresa Sacchi Lodispoto).

ARTURO CARLO QUINTAVALLE. Pop made in Italy. In *Panorama*, 13 gennaio 2000, p. 203.

TONINO SICOLI, MASSIMO DI STEFANO (a cura di). *Mitici Sessanta. Aspetti della ricerca*, catalogo della mostra (Complesso Monumentale del San Giovanni, Catanzaro 22 settembre - 12 novembre 2000). Catanzaro: Edizioni L'Una di Sera, 2000 (testi di Tonino Sicoli, Massimo Di Stefano, interviste di Sicoli/Di Stefano a Giorgio Franchetti, Plinio De Martiis, Carla Panicali, Graziella Lonardi Buontempo, Fabio Sargentini; scritto di Tacchi - 1999 - p. 175).

s. a. Oggetti smarriti e ritrovati. In *La Repubblica - Trovaroma*, 13 dicembre 2001.

MARCO BELPOLITI. *Settanta*. Torino: Einaudi, 2001.

MAURIZIO CALVESI, ROSELLA SILIGATO, MARZIO PINOTTINI (a cura di). *L'avventura della materia: der italienische Weg vom Futurismus zum Laser*, catalogo della mostra (Palau de la Virreina, Barcellona 28 novembre 2000 - 14 gennaio 2001; Kunstforum in der GrundkreditBank, Berlino dal 16 febbraio al 29 aprile 2001). Milano: Mazzotta, 2001 (testi di Maurizio Calvesi, Rosella Siligato, Marzio Pinottini, Teresa Sacchi Lodispoto).

CECILIA CIRINEI. Artisti grandi formati. In *La Repubblica*, 18 gennaio 2001.

MASSIMO DI STEFANO, TONINO SICOLI (a cura di). *Camere con vista. Lo spazio della luce*, catalogo della mostra (Centro per l'arte e la cultura "A. Capizzano", Palazzo Vitari, Rende 1 dicembre 2001 - 31 gennaio 2002; Galleria Ar&s, Catanzaro 15 febbraio - 15 marzo 2002), Catanzaro Grafiche Abramo, 2001 (testi di Tonino Sicoli, Massimo Di Stefano; su Cesare Tacchi pp. 70-72).

GIANLUCA LIPOLI, EMANUELA NOBILE MINO (a cura di). *Visita guidata, Una cartella di grafica donata alla Calcografia*. Roma 2001.

PAOLA PITAGORA. *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*. Palermo: Sellerio editore, 2001.

CESARE TACCHI. "Lo spirito dell'arte" - "Un popolo di poeti di artisti di eroi di santi di pensatori di scienziati di navigatori di trasmigratori", fotografie di Salvatore Piermarini, Roma 2001 (tiratura in quattro esemplari).

EMANUELE TREVI. Duale d'amore pop. In *Alias*, n. 23, 16 giugno 2001, p. 19.

PAOLO VAGHEGGI. Gli artisti di Piazza del Popolo. In *La Repubblica*, 18 giugno 2001.

ALBERTO BOATTO, DANIEL SOUTIF, JEAN-CHRISTOPHE AMMANN (a cura di). *Continuità. Arte in Toscana 1945-2000*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze 26 gennaio - 4 maggio 2002; Palazzo Fabroni Arti Visive Contemporanee, Pistoia 24 febbraio - 9 giugno 2002; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 24 febbraio - 9 giugno 2002). Firenze: Maschietto, 2002, 4 vv.

LUCIA DIOMEDE. Vita d'Arte, Arte di vita/Vita d'Arte, Arte di vita 2. Interviste a Cesare Tacchi e Rossana Palma di L. Diomede. In *Realtà Nuove*, 142, 2002.

ANTONELLA MARINO (a cura di). *Inventario. Opere di Cesare Tacchi*, catalogo della mostra (Galleria Le Pleiadi, Mola di Bari 14 dicembre 2002 - 26 gennaio 2003). Mola di Bari: Edizioni Le Pleiadi, 2002 (testo di Cesare Tacchi e sua intervista a cura di Antonella Marino).

ANTONELLA MARINO. Tacchi a Mola "Un omaggio a Pino Pascali". In *La Repubblica*, Bari, 14 dicembre 2002.

FRANCESCO MOSCHINI, GABRIEL VADOUVA (a cura di). *Risvegli: il piacere della riscoperta*. Roma: Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, 2002.

LUCA SCARLINI. Il teatro delle mostre: per una storia obliqua dello spettacolo italiano postbellico. In *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, a. VIII, n. 1, luglio 2002, pp. 14-16.

GABRIELE SIMONGINI. Figure e astrazioni del disegno. In *Il Tempo*, 14 marzo 2002.

Rivista d'Artista. Linguaggio visivo e scrittura, n. 5, "La Madeleine o la realtà dell'opera dimenticata", interventi poetici e grafici di Claudio Abate, Giorgio Battistelli, Mirella Bentivoglio, Gregorio Botta, Massimo Bucchi, Bruno Corà, Gillo Dorfles, Theo Eshetu, Jannis Kounellis, Fabio Mauri, Mario Perniola, Ettore Sottsass, Cesare Tacchi, Piero Varroni, Edizione originale di 99 esemplari numerati. Roma, dicembre 2003.

FULVIO ABBATE. Torino, Roma oltreconfine tra la via Gluck e l'Enterprise. In *La Repubblica*, 5 novembre 2003.

VIRGINIA BARADEL, ENNIO LUDOVICO CHIGGIO, ROBERTO MASIERO (a cura di). *La Grande svolta - anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, catalogo della mostra (Palazzo della Ragione, Padova 7 giugno - 19 ottobre 2003). Ginevra-Milano: Skira, 2003 (e testi di Roberto Masiero, Sabino Acquaviva, Roberto Barilli, Ennio Ludovico Chiggio, Virginia Baradel, Luciano Giaccari, Laura Cherubini, Francesco Poli, Marco Meneguzzo, Alessia Castellani, Caterina Limentani Viridis, Mario Perniola, Renato De Fusco, Vittorio Gregotti, Franco Purini, Angelo Schwarz, Maurizio Vitta, Anty Panzera, Mario Luzzatto Fegiz, Giampiero

Brunetta, Mirco Malanco).

ACHILLE BONITO OLIVA. Quelli di piazza del Popolo artisti che guardavano la vita. In *La Repubblica*, 7 giugno 2003.

MONICA DE BEI SCHIFANO, GIANNI MERCURIO, LUCA RONCHI (a cura di). *Piazza del Popolo Sessanta_Settanta*, catalogo della mostra (sedi varie, a Piazza del Popolo e in alcune vetrine e gallerie del Tridente, Roma 29 maggio - 22 giugno 2003). Roma: Galleria Multimediale, 2003 (testi di Walter Veltroni, Monica De Bei Schifano, Gianni Mercurio, Luca Ronchi).

RICARDO DE MAMBRO SANTOS (testi di). *Cesare Tacchi. Segnoggetto*, catalogo della mostra (Galleria Anna D'Ascanio, Roma 11 marzo - 30 aprile 2003). Roma 2003.

MARIA SILVIA FARCI (a cura di). *Americaniaroma. Fotografie di Plinio De Martiis*, catalogo della mostra (Spazio Fendi. Roma giugno 2003). Roma 2003.

LUIGI FICACCI (a cura di). *Le Collezioni. Acquisizioni di arte contemporanea*, catalogo della mostra (Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia e Palazzo di Fontana di Trevi, Roma 3 giugno - 17 luglio 2003). Torino: Hopefulmonster, 2003 (testi di Pio Baldi, Serenita Papaldo, Luigi Ficacci, Marzia Faietti).

DANIELA LANCIONI (a cura di). *Incontri... Dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, catalogo della mostra (Accademia di Francia, Villa Medici, Roma 26 settembre - 2 novembre 2003). Roma: Accademia di Francia, Villa Medici, 2003 (testi di Jacqueline Risset e Daniela Lancioni).

BRUNELLA LONGO. *101 Ritratti*. Prato: Gli Ori, 2003 (testi di Bruno Corà e Raffele Gavarro).

PIERO MARINO. Le vacanze di Tacchi. In *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 9 gennaio 2003.

VINCENZO VELATI. Disegni per un bruco che mangia la foglia. Cesare Tacchi, alla sua prima mostra nel meridione, espone alla galleria "Le Pleiadi" di Mola di Bari. In *L'Unità-Paese Nuovo*, 5 gennaio 2003.

MAURIZIO CALVESI (testo di). *Cesare Tacchi. Simili ma non uguali*, brochure della mostra (Galleria Anna D'Ascanio, Roma 10 giugno - 10 luglio 2004). Roma, 2004.

ALBERTO DAMBRUOSO (a cura di). *Arte e Cinema d'Artista. La Scuola di Piazza del Popolo*, catalogo della mostra (Fortezza Spagnola, Porto Santo Stefano 11 giugno - 31 luglio 2004). Roma: Galleria La Nuvola, 2004 (testi di Maurizio Calvesi, Simona Cresci, Alberto Dambruoso, Giorgia Calò).

MARIO DE CANDIA. Da Ceroli a Schifano sguardo sugli anni '60. In *La Repubblica - Trovaroma*,

13-19 maggio 2004.

MARIO DE CANDIA. Anni Sessanta a Roma il mito di una "Scuola". In *La Repubblica - Trovataroma*, 10-16 giugno 2004.

GIAMPIERO MUGHINI. Un fotografo che somigliava a Dustin Hoffman. In *Che belle le ragazze di via Margutta*. Milano: Mondadori, 2004, pp. 159-191.

GIULIANO SERGIO. Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70. In *RolSA II, Rivista online di Storia dell'Arte*. Dipartimento di Storia dell'Arte. Università di Roma, n. 2, 2004, pp. 1-20.

ANDREA TUGNOLI. *La scuola di Piazza del Popolo*. Firenze Maschietto Editore, 2004.

s. a. Quando la Pop giunse a Roma. In *Panorama*, 30 dicembre 2005, p. 89.

MAURIZIO CALVESI, ALBERTO DAMBRUOSO (a cura di). *Piazza del Popolo e dintorni. La Scuola romana degli anni Sessanta. XXXVIII Premio Vasto Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Palazzo D'Avalos, Vasto 16 luglio - 16 ottobre 2005). Vasto 2005.

AGNESE DE DONATO. *Via Ripetta 67. "Al Ferro di Cavallo": pittori, scrittori, e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*. Bari: Dedalo, 2005.

WALTER GUADAGNINI (a cura di). *POPART*, catalogo della mostra (Galleria Civica di Modena, Palazzo Santa Margherita e Palazzina dei Giardini, Modena 17 aprile - 3 luglio 2005). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2005 (testi di Walter Guadagnini e Luca Massimo Barbero, biografia degli artisti di Alberto Zanchetta, Cesare Tacchi p. 220).

SERGIO TROISI (a cura di). *Interni italiani. Figure, oggetti, stanze nella pittura italiana dagli anni Venti agli anni Sessanta del Novecento*, catalogo della mostra (Convento del Carmine, Marsala 10 luglio - 16 ottobre 2005). Palermo: Sellerio, 2005 (testi di Sergio Troisi e Elisa Matraxhia).

ANDREA TUGNOLI, ROSSANA PALMA TACCHI (testi di). *Cesare Tacchi. Zigzagando "Antilogica"*, catalogo della mostra (Galleria de' Foscherari, Bologna 3 dicembre 2005 - 31 gennaio 2006). Bologna 2005.

2 Dicembre 1963 nasce una nuova galleria. Opere e testimonianze. Roma: Gangemi Editore, 2006 (testi e documenti sulla Galleria Arco d'Alibert).

MIRIAM MIROLLA. Cesare Tacchi, intervista del 1991. In *L'arte c'èst moi. Quindici interviste*

sull'arte contemporanea. Roma: Avagliano, 2006, pp. 231-238.

ANGELICA SAVINIO, FRANCESCA ANTONINI, GIOVANNA CATERINA DE FEO (a cura di). *La Tartaruga. Privato. Plinio De Martiis*, catalogo della mostra (Galleria Il Segno, Roma marzo 2006). Roma: Il Segno, 2006 (testo di Duccio Trombadori).

GIULIANO SERGIO. Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neovanguardie tra il 1968 ed il 1970. In *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 88, 2006, pp. 63-82.

ADACHIARA ZEVI. *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Torino: Einaudi, 2006.

s. a. Estate in galleria. In *La Repubblica*, 19 giugno 2007.

s. a. Quando Botticelli diventa "pop-art". In *La Repubblica - Trovaroma*, 21-27 giugno 2007.

s. a. Nella tappezzeria di Tacchi la primavera botticelliana. In *Corriere della sera*, 25 giugno 2007.

Incontri Internazionali d'Arte 1970-2007. Roma: Incontri Internazionali d'Arte, 2007.

La scena dell'arte. Fotografie di Salvatore Piermarini, brochure della mostra (West Village Gallery, Modena 6 ottobre - 9 novembre 2007). Modena: West Village Gallery, 2007.

FULVIO ABBATE. *Roma. Guida non conformista alla città*. Roma, Cooper. 2007.

MARCO BÉLPOLITI, GIANNI CANOVA, STEFANO CHIODI (a cura di). *Annissettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, catalogo della mostra (Triennale, Milano 27 ottobre 2007 - 30 marzo 2008). Milano: Skira, 2007.

MAURIZIO CALVESI, CESARE TACCHI (testi di). *Cesare Tacchi. I guardiani della primavera pop*, catalogo della mostra (Galleria La Nuvola, Roma 21 giugno - 21 luglio 2007). Roma 2007.

MARIASTELLA MARGOZZI. '50-'60 *La scultura in Italia. Opere dalle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Villa d'Este, Tivoli 14 giugno - 4 novembre 2007).

Roma: De Luca Editori d'Arte, 2007 (testi di Anna Maria Affanni, Maria Vittoria Marini Clarelli, Mariastella MargoZZi, apparati biografici a cura di Giulia Grosso, Paolo Martore, Arianna Marullo, cronologia a cura di Giulia Grosso; biografia di Tacchi p. 155).

SILVIA PEGORARO (a cura di). *L'Arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, catalogo della mostra (Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", Pescara 3 marzo - 20 maggio 2007). Ginevra-Milano: Skira, 2007 (testi di Ottaviano Del Turco, Silvia Pegoraro, Roberto Gramiccia, Andrea Tugnoli, Goffredo Parise, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo, Cesare Tacchi (p. 37), intervista di Duccio Trombadori a Plinio De Martiis).

VALENTINA RICCIUTI. L'art c'est moi. In *Segno*, n. 213, maggio-giugno 2007, p. 87.

VITTORIO RUBIU (a cura di). *Il gusto per la vita e per l'arte. Lettere a Cesare Brandi*. Prato: Gli Ori, 2007.

GABRIELE SIMONGINI (a cura di). *POP ART: La via italiana. Omaggio a Mimmo Rotella*, catalogo della mostra (Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo, Chieti 6 luglio - 15 ottobre 2007). Chieti: Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo, 2007 (testi di Gabriele Simongini, Umberto Bignardi, Giosetta Fioroni, Piero Gilardi, un'intervista a Sergio Lombardo, testi di Roberto Malquori, Renato Mambor, Gino Marotta, Fabio Mauri, Cesare Tacchi (p. 52), schede biografiche degli artisti, Cesare Tacchi p. 155).

CESARE TACCHI, DOMENICO VUOTO (a cura di). *Cibo*. Laboratorio degli studenti di Cesare Tacchi, Giornata mondiale dell'alimentazione 2007, Liceo Artistico Ripetta. Roma: Gangemi Editore, 2007.

ITALO TOMASSONI. *Anni Settanta. Arte Italiana tra cronaca e mito*. Bari: Laterza, 2007.

DANIELE ARZENTA, GIORGIA CALÒ, ROBERTO GRAMICCIA (a cura di). *Falce e martello. Simboli di ferro*, catalogo della mostra (Muspac Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, L'Aquila 30 ottobre - 30 novembre 2008). Roma: Edizioni Horti Lamiani Bettivò, 2008 (testi di Carla Subrizi, Roberto Gramiccia, Daniele Arzenta e Enrico Sconci).

MAURIZIO CALVESI, ANNA IMPONENTE, AUGUSTA MONFERINI (a cura di). *I labirinti della bellezza. 59° Premio Michetti*, catalogo della mostra (Palazzo San Domenico, Museo Michetti, Francavilla al Mare 26 luglio - 31 agosto 2008). Firenze: Vallecchi editore, 2008 (testi di Maurizio Calvesi, Augusta Monferini, Anna Imponente e biografie degli artisti; biografia di Tacchi p. 126).

GIULIANO SERGIO (a cura di). *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, catalogo della mostra (MAXXI, Roma 4 dicembre 2007 - 2 marzo 2008; PAC, Milano 5 dicembre 2007 - 10 febbraio 2008; GAM, Torino 26 giugno - 19 ottobre 2008). Milano: Electa, 2008 (testi di Paolo Fabbri, Jean-François Chevrier, Tommaso Trini, Giuliano Sergio).

CRISTINA CASERO, ELENA DI RADDO (a cura di). *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2009.

BRUNO CORÀ, TONINO SICOLI (a cura di). *Around Rotella. L'artista e il suo tempo*, catalogo della mostra (MAON - Museo d'Arte dell'Otto e Novecento, Palazzo Vitari, Rende 14 dicembre 2008 - 28 febbraio 2009). Pistoia: Gli Ori, 2009 (testi di Tonino Sicoli, Bruno Corà, Massimo di Stefano).

FABIO FALSAPERLA, NICOLETTA MARIA GARGARI (a cura di). *Black and White*, catalogo della mostra (Galleria La Nuvola, Roma 10 giugno - 10 luglio 2009). Roma: Christian Maretti Editore, 2009 (testo di Maurizio Calvesi).

DESDEMONA VENTRONI. La Galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976). In *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 98, 2009, pp. 37-48.

RAFFAELLA PERNA. *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*. Roma: Derive Approdi, 2009.

LUCA MASSIMO BARBERO, FRANCESCA POLA (a cura di). *A Roma la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (MACRO, Roma 23 gennaio - 5 aprile 2010). Milano: Electa, 2010.

LUCA BEATRICE (a cura di). *Roma '60*, catalogo della mostra (sedi varie 2010). Milano: Silvana Editoriale, 2010 (testi di Luca Beatrice, Roberta Pagani, Corinna Carbone, Loredana Gelli, David Secchiaroli, Maria Cristina Giusti, Martina Cavallarin, Alice Cammisuli).

LUIGI CAVADINI, BRUNO CORÀ, GIACINTO DI PIETRANTONIO (a cura di). *Il grande gioco. Forme d'arte in Italia 1947-1989*, catalogo della mostra (sedi varie 24 febbraio - 29 dicembre 2010). Milano: Silvana Editoriale, 2010 (testi di Luigi Cavadini, Bruno Corà, Giacinto Di Pietrantonio, Giorgio Galli, Lorenzo Bini Smaghi, Marco De Michelis, Stefano Casciani, Augusta Eniti, Maria Luisa Frida, interviste a Gillo Dorfles, Mario Monicelli, Alessandro Mendini).

LARA CONTE. *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Milano: Mondadori Electa, 2010.

ANDREA FOGLI (a cura di). *Altare laico*, catalogo della mostra (Studio Angeletti, Roma 1 dicembre 2010 - 15 marzo 2011). Roma: Odillon, 2010 (testi di Jacopo Ricciardi, Mariano Apa, Giuseppe Merlino e Francesca Campi).

STEFANIA FREZZOTTI, CAROLINA ITALIANO, ANGELANDREINA RORRO (a cura di). *Attraverso le collezioni II*, quadro scultura-scultura quadro. Milano: Electa, 2010.

GABRIELE GUERCIO, ANNA MATTIROLO (a cura di). *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Mondadori Electa, Milano 2010 (testi di Gabriele Guercio, Anna Mattiolo, Brooks Adams, Guglielmo Gigliotti, Klaire Gilman, Romy Golan, Jorg Heiser, Stefano Chiodi, Ester Coen, Nicholas Cullinan, Michele Dantini, Pia Gottschaller, Gabriele Guergio, Giorgio Verzotti).

GIULIANO SERGIO, GRAZIELLA LONARDI BUONTEMPO, ACHILLE BONITO OLIVA. UGO MULAS. *Vitalità del negativo*. Milano: Johan & Levi, 2010.

LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di). *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra (Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, Roma 10 maggio - 31 luglio 2011; Palazzo Reale, Milano 7 luglio - 20 novembre 2011). Milano: Skira, 2011 (testi di Van-

ni Codeluppi, Luca Massimo Barbero, Walter Guadagnini, Giorgina Bertolino, Francesca Pola, Natalia Aspesi, testimonianze di Gillo Dorfles ed Emanuele Stolfi; ripubblicato il testo su Cesare Tacchi di Vittorio Rubiu - 1966, p. 82).

ILARIA BERNARDI. Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre. In *Quaderni di Scultura Contemporanea*, n. 10. Roma: Edizioni della Cometa, 2011, pp. 63-80.

CECILIA CASORATI, DANIELA LANCIONI (a cura di). *Omaggio a Graziella Lonardi Buontempo. Tutta la vita per l'arte*, catalogo della mostra (PAN; Napoli 17 dicembre 2011 - 16 gennaio 2012). Roma: Iacobelli ed., 2011.

GIUSEPPE NICCOLI, MARCO MENEGUZZO (a cura di). *Galleria d'Arte Niccoli 1970 - 2011*. Parma: Step, 2011.

FABIO BELLONI. Approdi e Vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970. In *Studi di Memofonte*, n. 9, 2012, pp. 121-165.

MASSIMO CAGGIANO (a cura di). *Premio Internazionale Limen Arte 2012*, catalogo della mostra. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino, 2012 (testi di Michele Lico, Giorgio Di Genova).

GIOVANNI CASINI. 5 pittori in mostra alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960. In *Studi di Memofonte*. Firenze: Fondazione Memofonte, 2012, pp. 39-64.

SANDRA PETRIGNANI. *Addio a Roma*. Vicenza: Neri Pozza, 2012.

FABIO SARGENTINI. L'Arte Povera è nata a Roma. In *Flash Art*, n. 300, marzo 2012.

CLAUDIA LODOLO. *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*. Poggibonsi (SI): Carlo Cambi Editore, 2012.

Premio Internazionale Limen Arte 2013. V edizione, catalogo della mostra (Palazzo Comunale E. Gagliardi, Vibo Valentia 21 dicembre 2013 - 2 febbraio 2014). Vibo Valentia: Rubbettino Editore, 2013 (testi di Lara Caccia, Giorgio Di Genova, Enzo Le Pera, biografie degli artisti (Tacchi p. 266).

LIA DE VENERE (a cura di). *Compagni di strada*, catalogo della mostra (Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare-Bari 30 novembre 2013 - 26 gennaio 2014). Bari: Fondazione Museo Pino Pascali, 2013 (testi di Rosalba Branà, Umberto Di Marino e Lia De Venere).

MARIO DIACONO. *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte Materia Concetto 1960-1975*. Milano: Postmedia, 2013.

DANIELA LANCIONI (a cura di). *Anni '70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Palazzo delle

Esposizioni, Roma 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014). Roma: Iacobelli Editore, 2013 (testi di Francesco Bartolini, Fabio Belloni, Paola Bonani, Denis Viva, Lucilla Meloni, Antonella Russo, Lara Conte, Luigia Lonardelli, Valentina Valentini).

CARLO PIROVANO, FRANCESCO TEDESCHI (a cura di). *L'arte moderna in Intesa Sanpaolo. L'ultimo novecento*. Milano: Electa, 2013 (testi di Giovanni Arena, Paolo Bolpagni, Federica Voragina, Silvia Borghesi, Giovanna Maria Bozzi).

ILARIA BERNARDI. Cesare Tacchi. In *Teatro delle mostre*. Roma, maggio 1968. Milano: Scalpendi editore, 2014, pp. 188-189.

LAURA CHERUBINI, EUGENIO VIOLA (a cura di). *C'era una volta a Roma. Gli anni Sessanta intorno a piazza del Popolo*, catalogo della mostra (Borgo Medievale, Palazzo de Sanctis, Castelbasso 13 luglio - 31 agosto 2014). San Marino: Maretti Editore, 2014 (testi di Laura Cherubini ed Eugenio Viola).

CECILIA CIRINEI. "C'era una volta a Roma" da Pascali a Schifano l'arte d'oro degli anni Sessanta. In *La Repubblica*, 10 agosto 2014.

ALESSANDRO D'AQUILA. Ritratto senza volto: Cesare Tacchi. In *FU*turista* inserto culturale de *Il punto*, n. 1, 7 aprile 2014, p. 1.

SILVIA PEGORARO (a cura di). *Artisti italiani della Tartaruga. Nel decennale della scomparsa di Plinio De Martiis*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Marchetti, Roma 2 ottobre - 22 novembre 2014). Rubano (Padova): Grafiche Turato, 2014.

ALESSANDRA TRONCONE. *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*. Milano: Postmedia Books, 2014.

CRISTINA CASERO, ELENA DI RADDO (a cura di). *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano: Postmedia, 2015 (testi di Fabio Belloni, Cristina Casero, Elena Di Raddo, Michele Guerra, Caterina Iaquina, Elisabetta Longari, Kevin McManus, Lucilla Meloni, Francesco Tedeschi, Francesca Zanella, cronologia a cura di Martina Ganino).

ALBERTO DAMBRUOSO. *I Martedì Critici 2010-2015 La parola all'arte*. Roma: Maretti editore, 2015, monografia edita in occasione della mostra I Martedì Critici in mostra: anni '60 e '70. Al di là dell'arte e dentro la vita a cura di Alberto Dambruoso, Guglielmo Gigliotti e Helga Marsala (Temple Gallery, Roma 7 ottobre - 5 novembre 2015).

s. a. How Italy has emerged as a major player on the global pop art scena. In *The Daily Telegraph*, 26/4/2016.

ML2. Roma 2016 (testi di Eugenio Massaccesi, Achille Bonito Oliva, Luca Tomio).

ALESSANDRA ACOCELLA. *Arti visive e Grande Numero. Oltre la Triennale di Milano 1968. In Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia, 1967-1970.* Macerata: Quodlibet, Biblioteca Passaré, 2016, pp. 95-122.

ANTONIA RITA ARCONTI, CLAUDIO CRESCENTINI (a cura di). *Rinascita di una Venere.* In *XIX volume di Interventi d'Arte sull'Arte.* Roma: Gangemi Editore, 2016, pp. 30-31.

LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di). *Imagine. Nuove immagini nell'arte italiana 1960-1969,* catalogo della mostra (Guggenheim, Venezia 23 aprile - 19 settembre 2016). Venezia: Marsilio, 2016.

ARIANNA DI CORI. *Anni '60.* In *La Repubblica*, 12 luglio 2016.

NANNI CAGNONE. *Discorde.* Lavis (Tn): La finestra Editrice, 2016.

CLAUDIO CRESCENTINI, FEDERICA PIRANI (a cura di). *Roma Pop City 60-67,* catalogo della mostra (MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Roma 13 luglio - 27 novembre 2016). Roma: Manfredi Edizioni, 2016 (testi di Federica Pirani, Claudio Crescentini, Laura Cherubini, Lorenzo Canova, Raffaella Perna, Marco Di Capua, Andrea Cortellessa, Stefano Malatesta, Nanni Balestrini, Silvia Volpicelli, Domenico Monetti, Fabio Sargentini, Costantino D'Orazio, interviste di Claudio Crescentini, Marco Fabiano e Federica Pirani ad Achille Bonito Oliva e a Lorenza Trucchi, Alberto Dambroso che approfondisce la mostra del 1963 alla Galleria La Tartaruga di Lombardo, Mambor e Tacchi, pp. 47-52).

COLIN GLEANDELL. *Art Sales: Tornabuoni gallery shines a light on the sidelined Italian pop art movement.* In *The Telegraph*, 26 aprile 2016.

WALTER GUADAGNINI, STEFANO ROFFI (a cura di). *Italia Pop. L'arte negli anni del boom,* catalogo della mostra (Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo-Parma 10 settembre - 11 dicembre 2016). Milano: Silvana Editoriale, 2016 (testi di Stefano Roffi, Walter Guadagnini, Giuseppe Luigi Marcone, Antonio Carnevale, Mauro Carrera, biografia di Tacchi alle pp. 184-185). *Italian Pop,* brochure della mostra (Tornabuoni Art, Londra 22 aprile - 18 giugno 2016), con testi di Giorgia Gastaldon, Elisabeth de Bertier.

LUIGIA LONARDELLI. *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981.* Milano: Doppiozero, 2016.

GIANLUCA MARZIANI, GIUSEPPE STAGNITTA (a cura di). *Fino all'ultimo respiro. Una generazione stellare,* catalogo della mostra (Palazzo della Cultura, Catania 23 gennaio - 22 marzo 2016). Roma: Lantana editore, 2016.

MARCO MENEGUZZO. *Italia Pop. Nostalgia del Boom.* In *Arte*, settembre 2016, pp. 62-67.

LUCA TOMIO (a cura di). *Roma Arte Aperta. Il paradiso inclinato*, catalogo della mostra (Ex Dogana, Roma 28 aprile - 15 maggio 2016), ML2. Roma 2016 (testi di Eugenio Massaccesi, Achille Bonito Oliva, Luca Tomio).

Scuole romane, catalogo della mostra (Galleria Bibo's Place, Roma 28 settembre - 28 novembre 2017). Roma, Bibo's Place, 2017.

GIANCARLO CARPI, RAFFAELE SOLIGO (a cura di). *Tano Festa e gli amici di Piazza del Popolo*, catalogo della mostra (Azimuth Capital Management, Roma 16 maggio - 12 luglio 2017). Roma: Lantana Editore, 2017.

ANGELO MOLICA FRANCO. Il mondo è migliore quando mi baci. In *Il fatto quotidiano*, 2 marzo 2018, p. 23.

RICCARDO PASSONI (a cura di). *Pop Art Italiana dalle collezioni della GAM-Torino. Io non amo la natura*, catalogo della mostra (GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 27 maggio - 2 ottobre 2017). Milano: Silvana Editoriale, 2017 (scheda su Cesare Tacchi, pp. 122-123).

SILVIA PEGORARO (a cura di). *Il mito del Pop. Percorsi italiani/The Italian Take*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea A. Pizzinato, Pordenone 13 maggio - 8 ottobre 2017). Pordenone 2017 (testi di Alessandro Ciriani, Silvia Pegoraro, antologia critica e biografie degli artisti (Tacchi pp. 174-175, 188-189).

ERICA RAVENNA (a cura di). *Roma anni '60: no pop*, catalogo della mostra (Galleria Erica Ravenna Arte Contemporanea, Roma 18 maggio - 30 settembre 2017). Roma: Galleria Erica Ravenna Arte Contemporanea, 2017 (testo di Laura Cherubini, biografie degli artisti (su Cesare Tacchi pp. 33, 38-39).

s.a. Fiori e tele imbottite, omaggio a Tacchi. In *Corriere della sera*, 3 gennaio 2018, p. 11.

ILARIA BERNARDI. *La Tartaruga. Storia di una galleria*. Milano: Postmedia, 2018.

GREGORIO BOTTA. L'artista cancellato. In *La Repubblica - Robinson*, 4 marzo 2018, pp. 31-32.

FEDERICO CASTELLI GATTINARA. A Cesare quel ch'è di Cesare. In *Il Giornale dell'Arte*, n. 383, febbraio 2018, pp. 39-40.

GERMANO CELANT. Poltrona inutile e irresistibile. In *L'Espresso*, 11 marzo 2018, p. 89.

STEFANO CHIODI. Tacchi. Schivo negoziatore della figurazione. In *Alias*, 11 marzo 2018, p. 11.

MARIO DE CANDIA. Cesare Tacchi pop art urbana. In *Trovaroma - Repubblica*, 1°-7 febbraio 2018, p. 35.

MARIO DE CANDIA. Roma città pop. Gli anni '60 da Schifano a Kounellis. In *Trovaroma - Repubblica*, 7-13 luglio 2018.

SARA DE CHIARA. Cesare Tacchi. Una retrospettiva. Palazzo delle Esposizioni (recensione). In *Flash Art – Recensioni*, n. 339, vol. 51, 2018, pp. 11-12.

ELENA DEL DRAGO. Un'allegria intimità nel mondo di Cesare Tacchi. In *La Stampa*, 10 febbraio 2018, pp. X-XI.

TIBERIA DE MATTEIS. Arte e psicoanalisi danno spettacolo. In *Il Tempo*, 20 aprile 2018.

ARIANNA DI CORI. Ironico Tacchi la critica sociale è un sofà a colori. In *La Repubblica*, 7 febbraio 2018, p. VII.

ALBERTO FIZ. Cesare Tacchi. Malinconie a tre dimensioni. In *Arte*, febbraio 2018, pp. 70-74.

DANIELA LANCIONI, ILARIA BERNARDI (a cura di). *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 7 febbraio - 6 maggio 2018) in collaborazione con l'Archivio Cesare Tacchi. Roma: Iacobelli, 2018 (testi delle curatrici, di Cesare Tacchi, antologia critica, cronologia e bibliografia; testi di Mario Seccia, Sergio Lombardo, Gianni Novak, Mario Diacono, Cesare Vivaldi, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Vittorio Rubiu, Maurizio Calvesi, Tullio Catalano, Achille Bonito Oliva, Nanni Cagnone, Simonetta Lux, Alessandro Masi, Giaco Marra-mao, Ricardo de Mambro Santos e una poesia di Rossana Palma).

SIMONETTA LUX. Cesare Tacchi: Persona, Oggetto, Pittura: dunque, POP? Una Azione dell'arte, tra Corpo e Mente (1940-2004). In *Luxflux proto-type Arte Contemporanea*, 69, 2018. <<http://www.luxflux.net/cesare-tacchi-personaoggetto-pittura-p-o-p/>>.

EDOARDO SASSI. Quadri tappezzeria e clima da Dolce Vita. Il mondo fiorito e pop di Cesare Tacchi. In *Corriere della sera*, 7 febbraio 2018, p. 15.

EDOARDO SASSI. Nelle figure di Cesare Tacchi c'è il cuore romano del Pop? In *Corriere della sera - La Lettura*, 19 febbraio 2018, p. 31.

LAURA CHERUBINI, ANDREA VILIANI. "La pittura è una storia italiana" Prima che la pittura ritorni: 1959-1979. In *Flash art*, 347, 2019.

LAURA CHERUBINI. L'immagine iconica. Vita e resurrezione della performance. In Aldo Enrico Ponis, Laura Cherubini (a cura di). *Elisabetta Catalano. Tra immagine e performance*, catalogo della mostra, Maxxi (3.04.2019- 15.3.2020). Roma: Manfredi Edizioni, 2020, pp. 41-85.

Ringraziamenti

Il volume raccoglie i contributi dei relatori che generosamente ci hanno fornito una traccia scritta delle loro riflessioni; li ringraziamo per questa opportunità. Siamo particolarmente grate a tutti gli altri relatori e a quanti, impossibilitati a essere presenti alla Giornata, hanno voluto comunque partecipare con uno scritto.

Rivolgiamo un sentito ringraziamento al direttore e ai docenti del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura che con la loro presenza hanno contribuito alla riuscita di questo evento. Grazie in particolare ad Antonella Greco che insieme ad Emanuela Chiavoni ha moderato gli interventi con partecipazione e competenza.

Oltre ai partecipanti si ringraziano affettuosamente Massimo Piersanti, Sergio Pucci, Donatella Rimoldi, Giorgio Benni, Antonio Idini, Mauro Fanti; Rossana Palma Tacchi e l'Archivio Cesare Tacchi, Francesca Antonini e l'Archivio Galleria Il Segno, Paola e Caterina De Martiis, gli eredi di Salvatore Piermarini che ne custodiscono l'Archivio, l'Archivio di Stato di Latina, la Collezione Maramotti, l'Azienda Speciale Palaexpo; ancora e sempre i collezionisti che con passione conservano e curano le opere, permettendone la conoscenza oggi e nel futuro. Ringraziamo tutti per la disponibilità a concedere materiali preziosi che hanno contribuito alla realizzazione del volume.

Emanuela Chiavoni, Gaia Lisa Tacchi

Appendice

Locandina e programma della Giornata di Studi

27 marzo 2018

Aula Magna della Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

Piazza Borghese, Roma



Giornata di studi

CESARE TACCHI

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

martedì 27 marzo, ore 10

aula magna facoltà di architettura piazza borghese 9

COORDINANO: ANTONELLA GRECO - EMANUELA CHIAVONI

INTERVENGONO: GIACOMO MARRAMAO - FRANCESCO MOSCHINI - ALESSANDRO MASI - SIMONETTA LUX

FRANCO PURINI - SILVIO PASQUARELLI - GIORGIO CORRENTE - STEFANO CHIODI - DANIELA LANCIONI

LUICIA LONARDELLI - MARIO CANALE - ILARIA BERNARDI - RAFFAELLA PERNA - VALERIA MONTANARI

ACHILLE BONTITO OLIVA - BRUNO DI MARINO - SALVATORE PIERMARINI

a cura di Gaia Lisa Tacchi - Archivio Cesare Tacchi

Carlo Bianchini, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura



Giornata di Studi 27 marzo 2018 - Aula Magna, Facoltà di Architettura - Piazza Borghese 9, Roma

CESARE TACCHI

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

- **Carlo Bianchini** (direttore del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro – **Saluti**)

*Ore 10.00 - Prima parte, coordina gli interventi: **Antonella Greco***

- **Giacomo Marramao** (Filosofo, Roma Tre), Titolo: **Biologia dell’artificio**
- **Francesco Moschini** (Architetto, Segretario Accademia di San Luca, Politecnico di Bari), Titolo: **L’Artista e l’Architetto**
- **Alessandro Masi** (Storico dell’Arte, Segretario Generale Società Dante Alighieri), Titolo: **Tacchi, divani e vecchi merletti**
- **Simonetta Lux** (Storica dell’arte, Sapienza), Titolo: **CESARE TACCHI: PERSONA, OGGETTO, PITTURA (POP tra CORPO e MENTE)**
- **Franco Purini** (Architetto, Saggista, Sapienza), Titolo: **La relazione tra forma e immagine nell’opera di Cesare Tacchi**
- **Silvio Pasquarelli** (Architetto), Titolo: **Zig-zag in cornice**
- **Giorgio Corrente** (Psicoanalista, Presidente dell’Istituto Italiano Psicoanalisi di Gruppo, Centro Ricerche di Gruppo “Il Pollaiuolo”), Titolo: **Sfocature, un modo di “prendere” il tempo**
- **Stefano Chiodi** (Storico dell’arte, Roma Tre), Titolo: **Quadri per coppie felici: Cesare Tacchi e la cultura visiva**
- **Daniela Lancioni** (Storica dell’arte, curatrice senior Palaexpo, curatrice della mostra in corso al Palaexpo) Titolo: **La “realtà dell’immagine” nei quadri di Cesare Tacchi**

-pausa-

*Ore 14.30 - Seconda parte, coordina gli interventi: **Emanuela Chiavoni***

- **Luigia Lonardelli** (Storica dell’arte, curatrice, MAXXI), Titolo: **Cesare Tacchi. Miti e Dei**
- **Mario Canale** (Regista), Titolo: **Roma e l’arte di vivere**
- **Ilaria Bernardi** (Storica dell’arte, curatrice della mostra in corso al Palaexpo), Titolo: **Cesare Tacchi e Plinio De Martiis. Le mostre alla Galleria La Tartaruga**
- **Raffaella Perna** (Storica dell’arte, Sapienza), Titolo: **<<L’occhio-obiettivo>> della Giovane scuola di Roma**
- **Valeria Montanari** (Architetto, Sapienza), Titolo: **Cesare Brandi e l’arte contemporanea**
- **Achille Bonito Oliva** (Storico dell’arte, curatore, Sapienza)
- **Bruno Di Marino**, Antonio Materazzo e Lara Nicoli, co-autori del video-intervista (Accademia Belle Arti di Frosinone), Titolo (video): **Le primavere pop di Cesare Tacchi**
- **Salvatore Piermarini**, (Fotografo), Titolo (sequenza immagini): **Fotografie per Cesare Tacchi**

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

60. CNDSS 2019
Atti della IV Conferenza Nazionale delle Dottorande e dei Dottorandi
in Scienze Sociali
*a cura di Giovanni Brancato, Gabriella D'Ambrosio, Erika De Marchis,
Raffaella Gallo, Melissa Stolfi,
Marta Tedesco*
61. INDUSTRIA, ITALIA
Ce la faremo se saremo intraprendenti
a cura di Riccardo Gallo
62. Sistema bibliotecario Sapienza 2012-2020
a cura di Giovanni Solimine ed Ezio Tarantino
63. «Scrivere le cose d'Italia»
Storici e storie d'Italia tra umanesimo e controriforma
Elena Valeri
64. Lezioni di radiologia pediatrica
Mario Roggini
65. Il fascino dei minerali
Un mondo di forme e colori
Claudio Gambelli
66. Scritti di Alfonso Archi sulla religione degli Ittiti
a cura di Rita Francia, Valerio Pisaniello, Giulia Torri
67. La letteratura neogreca del xx secolo
Un caso europeo
Atti del convegno internazionale di Studi neogreci
in onore di Paola Maria Minucci – Roma, 21-23 novembre 2018
a cura di Francesca Zaccone, Paschalis Eftymiou, Christos Bintoudis
68. La "realità del disegno" nell'opera di Cesare Tacchi
Gaia Lisa Tacchi
69. Cesare Tacchi
Dalla "realità dell'immagine" alla spiritualità della pittura,
attraverso il progetto
a cura di Emanuela Chiavoni e Gaia Lisa Tacchi

Il consistente lavoro di analisi e documentazione avviato per la preparazione della grande mostra antologica del 2018 su Cesare Tacchi, dal titolo "Cesare Tacchi. Una retrospettiva", realizzata dall'Azienda Speciale Palaexpo – a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi –, ha portato il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura e l'Archivio Cesare Tacchi all'organizzazione di una giornata di studi presso la Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma, della quale si raccolgono in questo volume gli atti, con l'obiettivo di analizzare il lavoro di questo pittore e al contempo di approfondire l'indagine sul rapporto tra Arte, Disegno e Progetto, che costituisce uno dei capisaldi dell'attività speculativa degli architetti e degli esperti nel campo del disegno. I contributi provengono da studiosi afferenti ad aree disciplinari differenti e complementari, che da diversi punti di vista hanno conosciuto e descritto elementi peculiari della sua opera pittorica, grafica e di ingegno progettuale.

Emanuela Chiavoni, professore ordinario di Disegno dell'Architettura e Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma. Membro del comitato di redazione della rivista *Disegnare. Idee Immagini - Drawing. Ideas Images*. Responsabile di Accordi Internazionali di collaborazione culturale con l'Argentina. È impegnata con continuità nella redazione, gestione e valutazione di numerose proposte di ricerca nazionali e internazionali.

Gaia Lisa Tacchi, architetto, specialista in Restauro dei Monumenti, dottore di ricerca in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo presso la Sapienza Università di Roma. Relatrice in numerosi convegni sulla disciplina della Rappresentazione, con tecniche tradizionali e digitali, in Italia e all'estero. Docente, contestualmente all'attività scientifica e professionale nell'ambito del Disegno, del Rilievo e del Restauro, coordina il lavoro di conoscenza, tutela e catalogazione generale delle opere del pittore Cesare Tacchi all'interno dell'Archivio Cesare Tacchi, di cui è fondatrice e vicepresidente.

ISBN 978-88-9377-173-3



9 788893 771733

