



---

*Una casa di foglie e fogli* vuole essere un momento immersivo in un aspetto della pittura di Cesare Tacchi legato a due dimensioni del pensiero, il *bosco* e il *giardino*, che l'artista mise a fuoco a partire dai primi anni Ottanta, dopo aver a lungo esplorato questioni legate all'autorialità, alla comunicazione, alla percezione e alla metodica della pittura.

È proprio interrogandosi sulla pittura e sul suo autore – e in particolare su se stesso come autore – che a un certo punto del percorso egli incontra l'archetipo del *bosco*. Un tema caro alla psicoanalisi, certamente, ma anche alla letteratura, alla storia dell'arte, al pensiero politico. Tacchi lo elabora in modo autonomo, inventivo, scorgendovi il motore dell'attività creativa e al contempo la dimora simbolica dell'artista. È un passaggio che metterà a punto in due quadri noti, *Sécrétaire* e *Uccel di bosco*. Il bosco vi assumerà un'immagine figurale enigmatica, silenziosa, diventerà il luogo dei *segreti* e dei nuovi alfabeti, delle *secrezioni* (da *sécrétaire*, *secretum*) naturali e degli artifici, sarà magnetico, impenetrabile, mentre l'artista si trasformerà, appunto, in un *uccel di bosco*, facendo la sua prima leggiadra comparsa dentro un intrico di rami e foglie verdissime enucleato da un quadro di Henri Rousseau. Era la riproposizione arguta e giocosa di poco più di un dettaglio del fitto bosco lussureggiante che campeggiava nel quadro originale.

Eleggere a soggetto del quadro la copia di quel dettaglio permise a Tacchi di mettere in campo nuovi elementi nel suo lavoro di definizione del *come* della pittura, in quanto Rousseau era il simbolo dell'artista che aveva voltato le spalle alle mode del suo tempo per ricercare in una sapiente naïveté quello spirito primario che ai suoi occhi il mondo intorno aveva perduto. E poi perché il quadro "copiato" si intitolava *Il sogno*, a conferma sia del mai celato interesse di Tacchi per certo Surrealismo, ma anche per De Chirico, per Savinio, sia di un'esigenza personale, autentica, di esplorazione delle zone complesse della realtà, zone oscure che la pittura gli permetteva di sondare offrendogli il modo di nascondersi come *uccel di bosco* per riapparire come *puro spirito d'artista*, ovvero sotto forma di immagine.

Ragionare sul bosco significava oltretutto ragionare sulla libertà. Basterà ricordare l'esortazione del controverso Ernst Jünger, che nel *Trattato del Ribelle* aveva individuato nel *passaggio al bosco* l'unica via per l'esercizio della libertà, la resistenza all'omologazione e all'appiattimento delle menti, la riscoperta di se stessi in termini di totalità.

Tacchi è un artista che su un'idea di libertà ha giocato il senso dell'intera esistenza e di tutto il lavoro, comprendendo a un certo punto che per preservare la propria indipendenza non poteva che operare dal bosco, magari aspettando di imbattersi in quelle piccole radure di luce, quei "chiari del bosco" che ridavano "ordine all'essere che vagava perso a se stesso".



Per diversi anni, dunque, e in un clima non solo di rinnovata centralità della pittura ma anche di acceso dibattito intorno alle possibili declinazioni di questa centralità, Tacchi continuerà il cammino di riflessione sulla pittura che aveva iniziato tanto tempo prima, di pari passo con lo scavo nelle profondità personali. Lo testimoniano anche due lavori in mostra, *Il pensare tra il fare* e *l'inedito Mutter*. Entrambi giocano esplicitamente la carta del "debito" magrittiano (il torso acefalo nel primo, il seno/isola nel secondo), ma il loro affondo, al di là delle apparenze denotative, è proprio un metadiscorso sulla pittura.

È noto come la tradizione dell'autoritratto in effigie nelle scene di decapitazione – che fossero Giuditta e Oloferne, o Salomè con il Battista, ma anche Orfeo con le Menadi, o il Golia sconfitto da David –, al di là delle storie bibliche o mitologiche illustrate, sia anche una tradizione di allegorie della pittura (o comunque allegorie dell'arte, non potendo non inserire in questa catenaria anche il doppio ritratto dell'Art Institute di Chicago in cui Duchamp si fa ritrarre con la testa mozzata, probabilmente come Orfeo, al fianco della compagna Mary Reynolds). Tacchi non solo si inserisce in questa tradizione dipingendo il pennello nella tasca del suo personaggio a testimonianza che si sta parlando di un pittore, se stesso, ma ribadisce definitivamente che la testa, con la quale la filosofia occidentale – lo ricorda anche Derrida – ha sempre simboleggiato il pensiero e il suo primato, astraendola sovente dal resto del corpo, deve tornare proprio tra le braccia di quel corpo, in un ribaltamento che suona quasi come un manifesto, soprattutto se contestualizzato in quegli anni e in relazione dialogica non tanto con la stagione concettuale ma con i suoi agguerriti epigoni, che nella dimensione artigianale, e in particolar modo nella pittura, continuavano a leggere forme regressive della personalità.

Il corpo frammentato, d'altronde, era un tema sul quale Tacchi si era intrattenuto in più occasioni, sia in una serie di tele e disegni degli anni Settanta, in cui gli arti si muovevano disarticolati e autonomi nello spazio, sia in un paio di lavori teatrali, dove singole membra performavano come se fossero elementi isolati dal corpo stesso. Senza contare che sulla necessità di ripartire dal corpo nella riattivazione dell'esperienza cognitiva aveva di fatto sempre insistito, almeno dai tempi delle poltrone impossibili, e poi in modo specifico nella serie di progetti dedicata ai cinque sensi.

Adesso quel corpo veniva a coincidere con quello stesso del pittore, che lavorava con la destra ma si riappropriava anche della sinistra – temi sui quali la sua generazione si confrontò ampiamente, con esempi a tutti noti –, trovando nella pittura il luogo del ricongiungimento di tutte le facoltà. Anche sulla scena teatrale, era dall'angolazione concettuale della pittura che egli pensava l'azione («Sono io che mi spiego come quadro»), e quando a La Salita organizzò il gruppo esperienziale a funzione analitica intorno a *Sécrétaire*, quello che lo interessava era che la pittura attivasse dinamiche di gruppo, si estroflettesse – come



un tempo avevano fatto le tappezzerie – fino a comprendere gli altri e il loro spazio, mentre l'artista taceva, lasciando la scena, e il ruolo, al solo quadro.

La pittura dunque si rigenerava costantemente attingendo al profondo e da lì risaliva fino all'origine, questo sembrerebbe confermarci il lago/tavolozza, con al centro l'isola/seno, che troviamo nel tanto intimo quanto cosmico ovale di *Mutter*. Una metafora, quella del lago come tavolozza, che l'anno precedente era apparsa in alcuni disegni dedicati a *Le peintre isolé*, e che in *Mutter*, come esplicita il titolo stesso, si radicalizzava, si complicava, investendo la sfera del privato ma anche, più in generale, come sempre nella pittura di Tacchi, la questione cosmica del venire al mondo, l'archetipo del materno, oltre che la dimensione specifica della creatività, laddove il seno materno, fonte di vita, viene associato psicoanaliticamente alla prima manifestazione della creatività.

*L'artiste incompris* degli anni Settanta – sotto questo titolo aveva riunito alcuni disegni ma anche il progetto di una mostra che si sarebbe dovuta svolgere da Karsten Greve a Colonia – opta dunque per l'isolamento, sceglie di vivere sull'isolotto di un lago circondato da piccoli boschi e da colline. Insegue il suo “desiderio di essenza”.

Ma Tacchi non è bucolico, tutt'altro. È evidente che ci troviamo nel regime del simbolico e che la pittura di cui parla in quegli anni impone l'attraversamento di un'esperienza simbolica. In uno di quei disegni, tra l'altro, il pittore assume la posizione saturnina, con la testa poggiata sul mento, come la tradizione rinascimentale aveva *melancolicamente* tramandato. Si tratta inequivocabilmente di un percorso di conoscenza, e quel percorso richiede un cammino solitario, Tacchi stesso lo ribadirà in diverse occasioni. È soltanto «ricreando il mondo», è soltanto da quella realtà immaginaria creata con la pittura e con il disegno che si può mettere a fuoco una visione, «si può nominare l'essere nel mondo con altri termini e con altre possibilità di accostamento e di scienza», aveva scritto qualche anno prima.

Ma torniamo al percorso delle foglie. Ci imbattiamo in un ricordo d'infanzia: «Avevo forse quattro anni / e dormivo in una camera / che aveva carta da parati / c'erano tutte foglie verdi insomma / dormivo nel bosco». È un'immagine che riaffiora nei primi anni 2000 e che, senza bisogno di interpretazioni, getta una luce abbagliante su molteplici aspetti della sua produzione, dalle tappezzerie alla pittura degli anni successivi.

Pensiamo all'uomo di spalle di *Ha nelle mani nulla*. Il suo corpo ricoperto di foglie si staglia eretto contro una parete fitta anch'essa di foglie, con la quale di fatto si compenetra. Quell'uomo «si segreta», suggerisce Tacchi, e probabilmente è anche custode di un segreto: «Quel signore potremmo chiamarlo Autunno e sta facendo addormentare la natura». Quel signore, ci viene da aggiungere, possiede forse solo se stesso, e si



sta preparando per intraprendere un percorso iniziatico nel bosco.

Come avevamo già scoperto in *Sécétaire*, le foglie erano il luogo in cui era levitata la scrittura che si era ritratta dai fogli bianchi caduti a terra. Riepiloghiamo: gli alberi del bosco avevano lasciato cadere a terra dei fogli anziché delle foglie, e quei fogli non contenevano segni; tutti gli alfabeti di segni si erano nascosti tra le fronde, tra le foglie, che a questo punto erano diventate anch'esse custodi di *segreti*, proprio come il pittore/*secrétaire*/segretario.

Ecco che l'artificio della pittura dà vita a un mondo rovesciato, o semplicemente meno prevedibile, più complesso, più ricco, meno percettivamente omologato. Le foglie possono diventare fogli, possono cioè trasformarsi nei supporti per una nuova scrittura, nuovi suoni, nuovi saperi, ma al contempo conservano il loro statuto naturale, sono ancora bosco, fungono da nido per parole embrionali, fondative (io, cosa, casa, parola). Presto diventeranno giardino, lasciandosi progettare, ordinare, organizzare, dando vita a uno spazio di solitudine elettiva ove poter ricercare e condividere la radice dei nessi esistenziali. La storia ci insegna che il giardino è luogo eccelso del progetto, strumento proiettivo che costruisce un'immagine di sé. È il luogo diurno in cui raccontare in modo consapevole quello che si acquisisce nello spazio del notturno. E Tacchi comprende sempre meglio, andando avanti nel lavoro, che per rivelare le acquisizioni più profonde bisogna saperle ben nascondere, bisogna saper astrarre. «Nascondo per svelare (rivelò nascondendo)» scrive in una pagina di appunti.

Il giardino è un luogo del pensiero ma anche il seminativo del linguaggio. Una volta, tornando da una passeggiata in campagna, annotò un senso di disagio, di disappartenenza: «c'era una separazione tra me e questa natura – scrisse –, ho avuto il desiderio di sentire un suono, una voce, mancava l'elemento umano, cioè artificiale».

Ecco che le foglie potremmo allora intenderle come i grafemi di un linguaggio della natura che attende di compenetrarsi con l'umano sul terreno del linguaggio verbale: «per ritrovare un'appartenenza alla natura ho bisogno delle parole». Parole che compariranno spesso tra arabeschi di foglie, godendo oltretutto di una doppia condizione, perché se da una parte costituiranno gli elementi primari di un nuovo regime scrittoria, dall'altra diventeranno immagini, andranno guardate e non lette, e quindi potranno giovare della ritrovata libertà del significante. Magari talvolta potranno anche diventare «nascondigli per le cose».

Mi piacerebbe spingermi ancora un po' più avanti e pensare che un possibile sfondo esperienziale sul quale stagliare i racemi ora più stilizzati ora più aggrovigliati che popolano il giardino possa ritrovarsi nelle riflessioni che probabilmente scaturirono dalla frequentazione del pensiero di Wilfred Bion, con i suoi studi su individuo e gruppo, sulla griglia, sulla parola, sul percorso solitario della conoscenza. Ma al momento è



---

solo uno sfondo.

E i fogli *secreti* dal bosco?

Si moltiplicheranno e verranno anch'essi organizzati nel giardino. Talvolta faranno pure qualche incursione insubordinata, o si nasconderanno, giocando insieme al loro autore.

Diventeranno lo spazio esistenziale in cui esperire l'«essenza» della pittura, quell'essenza che proveniva dal bosco, che era scritta tra le foglie e che cercava il giusto modo per tornare a raccontarsi sui fogli. Saranno il perno di una disciplina quotidiana, di quell'«esercizio obbligatorio» che Tacchi aveva in mente fin dai primi anni Settanta, per non smarrire il senso, per coltivare il giardino del sapere, per non smettere di interrogare il linguaggio.

Nel grande dittico rosso del *Viaggio al termine della notte secondo i canoni della pittura*, le foglie e i fogli trovano infine una sintesi ragionatissima ma altresì misteriosa. Il libro di Céline cui è dedicato il quadro era stato un testo di fondamentale importanza per almeno un paio di generazioni, perché aveva posto senza filtri, e in modo controverso, la questione della libertà. Ragionare su quel libro «secondo i canoni della pittura» significava probabilmente ribadire che per lui quella libertà risiedeva proprio nell'esercizio obbligatorio del codice della pittura, che dopo tanti anni non aveva smesso di rappresentare l'unico percorso verso la conoscenza.

Va aggiunto un dettaglio: in un disegno preparatorio, dove le foglie e i fogli non si sono ancora definitivamente compenetrati e compaiono solo fogli neri che sventolano come bandiere su un brillante fondo rosso, l'autore si firma in basso «Tacchi Anarchico».

Credo dunque di non sbagliare nel pensare che il bosco e il giardino siano stati il terreno dell'esercizio quotidiano di un solitario quanto sofferto percorso di costruzione di una condizione di libertà.

Daniela Bigi

*Chiari del bosco* è il titolo di un libro della filosofa María Zambrano pubblicato da Bruno Mondadori nel 2004.