

VITTORIO TAVERNARI

Antologia critica



ARCHIVIO VITTORIO TAVERNARI

Considerata la loro rarità e/o la difficoltà di reperimento, di seguito si pubblicano nella loro interezza, alcuni saggi critici sull'opera di Vittorio Tavernari presenti nell'Archivio Tavernari.

Per alcune mostre antologiche, tali saggi sono corredati da alcune fotografie delle opere esposte.

NB

Nei saggi sono stati eliminati i nominativi dei proprietari delle sculture citate. Si è fatta eccezione per le opere appartenenti a Enti e Istituzioni museali pubbliche e private.

INDICE DEI TESTI

- A. Albonetti: *Sculture di Vittorio Tavernari*. In: "Meridiano di Roma", 6/6/1943
- G. Marussi: *Sculture di Vittorio Tavernari*. Galleria Del Milione, Milano, 1951
- R. De Grada: *Vittorio Tavernari*. Galleria La Colonna, Milano, 1953
- F. Arcangeli: *Tavernari*. Galleria del Fiore, Milano, 1957; Galleria Schneider, Roma, 1957
- M. De Micheli: *Tavernari*, In: *Scultura italiana del dopoguerra*, pp. 112-113, Schwarz Editore Milano, 1958
- L. Priori: *Vittorio Tavernari*, Galleria del Libraio, Bologna, 1959
- F. Russoli: *Tavernari*, All'Insegna del Pesce d'Oro, V. Scheiwiller Editore, Milano, 1960
- E. Tadini: *Vittorio Tavernari*, In: "Cenobio", no. 2, pp.204-209, Lugano, 1960
- R. Pallucchini: *Tavernari*, Galleria Facchetti, Paris, 1961
- R. Tassi: *Vittorio Tavernari*, In: "Palatina", no. 20, pp. 50-55, Parma, 1961
- M. De Micheli: *Tavernari*, Galleria Lorenzelli, Milano, 1962
- L. Carluccio: *Vittorio Tavernari*, In: *Catalogo XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Padiglione ITALIA / Sala XLII, Venezia, 1964
- G. Ballo: *La linea dell'arte italiana. Dal simbolismo alle opere moltiplicate. Vol. II.* pp. 206-207, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964
- C. L. Ragghianti: *Tavernari. Disegni e tempere 1935-65*, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, Pisa 1966, Galleria La Strozzi, Firenze, 1966
- P. Chiara, R. Tassi: *Calvari - Sculture di Vittorio Tavernari*, Galleria S. Fedele, Milano, 1966
- A. Coccia: *Nuovi orizzonti dell'arte sacra Vittorio Tavernari*, Galleria San Fedele, Milano, In: *L'Italia*, 6/5/1966
- M. De Micheli: *Le Crocifissioni di Tavernari*, In: "L'Unità", 6 aprile 1966
- G. Marussi: *Umberto Milani, Francesco Somaini, Vittorio Tavernari - Sculture spirituali*, Sala Moroni Istituto "La Casa", Milano
- G. Carandente (a cura di): *Dizionario della scultura moderna*, Il Saggiatore, Milano, pp. 361-362
- A. Dragone: *Vittorio Tavernari*, Università del Tempo Libero e Amici dell'Arte, Modena, 1967
- A. Dragone: *Vittorio Tavernari o la fede nella scultura*, Galleria Dantesca, Torino, 1967
- P. C. Santini: *I cieli di Tavernari*, In: "Critica d'Arte", Anno XV (XXXIII), Nuova serie, fascicolo 100, 1968, pp. 17-34

- A. Pica: *Sculture di Vittorio Tavernari. Mostra antologica 1944-1969*, Padiglione di Arte Contemporanea, Milano, 1969
- F. Vincitorio: *Cielo e Terra. Tavernari alla Galleria d'Arte Moderna di Milano*, In: "Notiziario Arte Contemporanea", no. 18, 1969
- G. Piovene: *I Cieli e gli Amanti di Vittorio Tavernari*, Galleria La Dantesca, Torino, 1970
- G. L. Burrafato: *Vittorio Tavernari. Sculture, tempere e disegni*, Galleria Minotauro, La Spezia, 1970
- M. Valsecchi: *Tavernari, Sculture 1945-1970*, V. Scheiwiller Editore, Milano, 1970
- P. C. Santini: *Vittorio Tavernari*, Galleria Il Fillungo, Lucca, 1970
- P. Viardo: *Vittorio Tavernari. Tempere e disegni*, Galleria Minotauro, La Spezia, 1970
- E. Bellinelli: *Vittorio Tavernari*, Edizioni Pantarei, Lugano, 1973
- R. Cogniat: *Vittorio Tavernari. Sculptures et dessins*, Musée Rodin, Paris, 1973
- I. Jianou: *Vittorio Tavernari*, ARTED Edition d'Art, Paris, 1974
- E. Carli: *Vittorio Tavernari*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1974
- R. Guasco: *Vittorio Tavernari*, Galleria Dantesca, Torino, 1974
- S. Colombo: *Vittorio Tavernari*, Musei Civici - Villa Mirabello, Varese, 1974
- P. C. Santini: *Vittorio Tavernari. Sculture 1946-1973*, Giardino e Palazzo dell'Arengo, Rimini, 1975
- G. Macconi: *Vittorio Tavernari*, Galleria Mosaico, Chiasso, 1977
- B. Munari: *Vittorio Tavernari*,. Palazzo Pretorio, Prato, 1977
- L. Lambertini: *I Cieli, le Ombre, i Calvari di Vittorio Tavernari*, Centro Saporiti Italia, Bologna, 1979
- C. L. Raghianti, P. C. Santini: *Vittorio Tavernari. Scultura e grafica*, Complesso Monumentale di San Michele, Lucca, 1981
- M. De Micheli: *La scultura del Novecento*, In: "Storia dell' arte in Italia", Utet, Torino, 1981, pp. 177-178
- G. Di Genova: *Generazione Anni Dieci*, Edizioni Bora, 1982
- G. Barbero: *Dalla materia, il volume per la forma*, In: "Verso l'Arte. Informazioni delle Arti", Edizioni A. Villata, 1986, pp. 4-6
- P. C. Santini: *Vittorio Tavernari*, In: "Critica d'Arte", Anno XIII, Quarta serie, fasc. 16, 1988, pp. 67-71
- E. Carli: *Vittorio Tavernari*, In: "La scultura italiana da Wiligelmo al Novecento", Edizioni Martello, 1990, pp. 562-563
- R. Bellini, L. Tedeschi: *Vittorio Tavernari. Grafica e scultura*, Biblioteca Salita dei Frati, Lugano, 1990; Centro Culturale Il Bisonte, Firenze, 1991

- R. Bellini, L. Piatti: *Nel segno di Tavernari. La sacralità del vivere*, Palazzo Branda Castiglioni, Castiglione Olona, 1993
- L. Ruffinelli: *Vittorio Tavernari. Dalle maternità alle pietà*, Palazzo Cicogna, Busto Arsizio, 1996
- P. Campiglio: *Due inediti giovanili di Vittorio Tavernari*, In: “Quaderni di Scultura Contemporanea”, Anno XVIII, no. 6-7, pp.170-184, Roma, 1997
- F. Gualdoni, P. Campiglio, R. Prina, A. Bernardini: *Vittorio Tavernari. Mostra Antologica*, Electa Editore, Milano, 1997
- L. Buzio Negri, M. Zattini: *Vittorio Tavernari. Sculture 1948-1980*. Palazzo del Ridotto, Cesena, 2000
- C. Rizzi: *Vittorio Tavernari. Un omaggio*, Museo Civico “F. Bodini”, Gemonio, 2003
- B. Fasola: *Vittorio Tavernari. Il segno, la carta*, Arcumeggia (VA), Nicolini Editore, 2003
- V. Sgarbi: *Vittorio Tavernari*. Galleria Ghiggini. Taccuino d’arte no. 4, Edizioni Amici di Piero Chiara, Varese, 2007
- F. Gualdoni: *Vittorio Tavernari*, Villa Recalcati, Edizioni Provincia di Varese, Varese, 2011
- E. Bassani: *Vittorio Tavernari. Uomo e artista*, In: “Critica d’Arte”, Ottava Serie, no LXXIII, Fascicolo 45-46, 2011, pp. 123-128
- M. Minini: *Vittorio Tavernari*, In: “Artissima 19 - Back to the Future”, Torino, 2012
- Redazionale: *Vittorio Tavernari*, In: “Book Artissima 19”, Torino, 2012, p. 246
- A. C. Quintavalle: *Fuoco nero. Materia e struttura attorno e dopo Burri*, SKIRA Editore, 2014, pagg. 209-210
- F. Gualdoni: *Vittorio Tavernari al Museo Butti di Viggiù*”, Viggiù, Museo Butti, 2016
- M. Cassani, C. Tavernari (a cura di), P. Campiglio (testo), Catalogo della mostra “*Vittorio Tavernari: ipotesi organiche di armonia. Disegni e sculture 1948-1951*”, Sala Lucio Fontana, Comabbio, 15 febbraio - 1 Marzo 2020

A. Albonetti

Sculture di Vittorio Tavernari

In: *Meridiano di Roma*, 6/6/1943



Ho fatto la conoscenza con questo scultore, poco più che ventenne, alla ultima Sindacale lombarda, ove nella Sala dedicata agli Artisti alle armi aveva esposti due ritratti, uno di essi poi premiato con il premio del Duce.

Mi piacque subito la sua scultura fatta di pazienti tocchi e di impercettibili linee ed ebbi in seguito la curiosità di visitare il suo studio.

La casa milanese di Tavernari, a Porta Vittoria, è piena oltre al possibile di quadri antichi e moderni in continuo transito.

Dal padre pittore e buon restauratore di dipinti, Vittorio ha ereditato il demone dell'arte e la infanzia e l'adolescenza gli è passata fra queste pareti popolate di tele, in un quotidiano colloquio con ignoti personaggi del tempo andato, paesaggi, santi, madonne, nature morte.

A un certo momento è stato un fatto naturale in lui l'appartarsi in uno stanzone per abbandonarsi con completa libertà a sé stesso e realizzare con pazienza quel suo secreto mondo di fantasmi che non poteva ormai più contenere. Ed è nata, in silenzio, la sua scultura.

Da quel tempo lo stanzone domestico è ora divenuto "studio", uno studio popolato di statue, di cartoni, di disegni, di ritratti di tutti i suoi conoscenti.

Vittorio Tavernari in un monologo pacato, controllato di parole, mi parla a cuore semplice della sua vita e della sua arte giovanissima, della sua prima mostra personale a Varese e della sua ultima a Como e i discorsi sono calme confidenze di mestiere e di progetti senza segreti.

Osservo in silenzio la chiusa, intimità dei lavori cercando, dopo la prima sensazione di trarne

un raccolto ragionamento.

La sua scultura, qui, è spiegata e aperta, dai primi lavori ai recenti, nel giro cronologico di date, in felice ascesa di tempo e realizzata con mano lenta e controllata, con calma serena e saggia; una fresca scultura costantemente legata ad un unico ragionamento lirico che alleggerisce la materia fino al massimo della semplificazione.

Le cere, le statue, i chiari disegni hanno una strana fissità intessuta di innocenza magica. Rivedo con piacere il *Ritratto melanconico* e il *Ritratto di amico* esposti alla Sindacale e li trovo qui, fra altri lavori, ancora più densi di valore e di sicurezza.

L'intimità della scultura di Tavernari è data, specie nel ritratto, da un personalissimo intenso sentire il modello fino alla trasfigurazione, per fermarne la sola innocenza fisica attraverso l'interpretazione plastica, cera, terracotta, gesso, marmo.

Ora, stampate e raccolte in cartella, sono uscite, recentissime, le sue puntesecche realizzate durante gli intervalli di riposo consentitogli dalla sua attuale vita militare. In queste tavole la delicatezza del disegno tenue, sensibilissimo, rivela ancora con più confidenza il suo calmo meditativo temperamento. Scoperta è una innocua timidezza dell'artista di fronte al soggetto. Fermati a fili minimi di disegno con nitida purezza sono profili e sembianze di persone trasportati in una solitudine cantata che arriva a un candore lirico, steso fino a restare solo quasi una "sensazione di persona" mentre un fascino che preludia la pittura si adagia specialmente nelle interpretazioni di paese, immagini felici di contrade delle prealpi lombarde, gonfie di vegetazione e di montagne ferme di silenzio sospeso, del silenzio che piace a Tavernari.

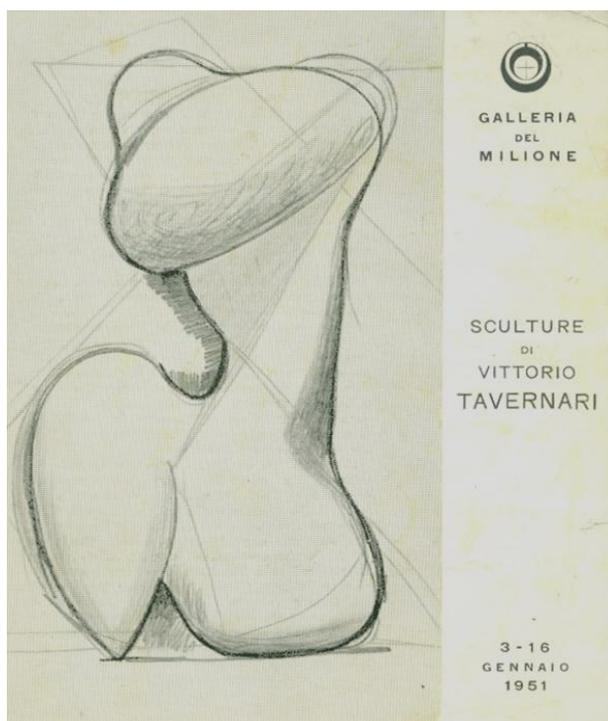
E Tavernari vive di questo silenzio contemplativo dal quale nasce con calma tutta la sua arte che è solo una grande pazienza spirituale.

G. Marussi

Sculture di Vittorio Tavernari

Galleria Del Milione

Milano, 1951



Il dibattito sulla scultura è vivo oggi quanto mai. Voci e suggerimenti si alzano da ogni parte e, nella discordia delle tesi, si stacca un punto fermo: la scultura è in crisi. Crisi che nasce da un disagio interiore, particolare del mondo moderno, un disagio avvertito in tutte le arti, figurative e non figurative. Perché forse mai, come in questo disperato cinquantennio - nel quale assistiamo alla corrosione di un mondo antico e al contrastato maturarsi di uno nuovo - esperimenti, tentativi, avventure, si sono susseguiti con un ritmo tanto incalzante.

In Italia il disagio comincia a puntualizzarsi con la ricerca pittorica di Medardo Rosso, esplode con la frattura compiuta da Boccioni, si articola, via via, attraverso le diverse espressioni, grossolanamente classificabili in due correnti: quella legata a forme ancora in rapporto con la tradizione (Martini, Manzù e Marini, per citare i nomi più significativi) e quella che, parallelamente alle suggestioni delle ricerche formali dei francesi, subisce l'influenza dell'architettura, intende si leggano nell'opera d'arte gli elementi stessi della sua struttura e, di conseguenza, matura all'ombra di leggi che diremmo quasi matematiche.

L'aspetto apparente di quest'ultima tendenza, tesa alla creazione di un nuovo linguaggio plastico, consiste nel ripudio della realtà, nell'isolamento orgoglioso. E potrebbe anche essere esatto, quando si resti alla superficie, quando non si scandagli il fondo. Si tratta, invece, di qualche cosa di più. Tutto non è mero bizantinismo estetico, anche se Viani, ad esempio, sfocia in una elegante calligrafia. Dietro alle forme, vive soltanto per se stesse, si legge il tormento di ogni singola personalità. Basta guardare al barocco barbarico di Zadkine, all'intellettualismo di Arp, denso di suggestioni religiose e sensuali, al turgore di Laurens,

all'exasperato amore per la materia di Moore, per convincersi che non si tratta unicamente di freddo intelletto. E, più vicino a noi, all'amore per il corpo umano, perfettamente riscontrabile nelle forme dolci, sinuose e delicate di Salvatore Messina.

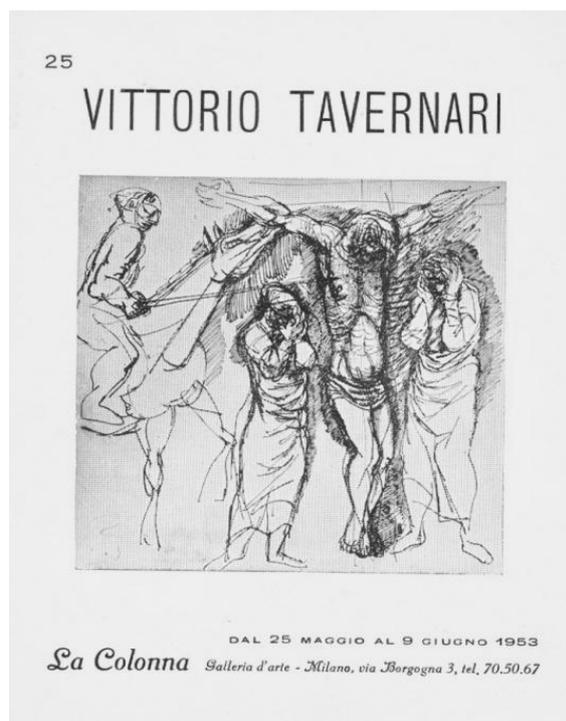
Non tutto dunque è disperazione o giuoco. Ce lo siamo ripetuto di fronte alle opere di Vittorio Tavernari. A chi abbia seguito nei suoi passi lo scultore, a chi lo abbia accompagnato nella sua evoluzione, nei passaggi da un sensibilismo impressionista al gusto dei primitivi, apparirà evidente come l'attuale approdo sia rigoroso e conseguente. Tavernari è nato artigiano e le sue esperienze sulla materia dovevano di necessità guidarlo alla posizione attuale. E se Arp specula soltanto sulla materia, non considerando la spazialità e sfuggendo - per quanto è possibile - ad ogni rapporto col reale, il giovane Tavernari cerca invece d'istinto una soluzione che lo mantenga vivamente a contatto con il mondo oggettivo. Nascono così quelle sculture che possono formulare un richiamo ai massi erratici, concepite dall'artista in stretto rapporto con lo sfondo naturale, collocabili per loro esigenza, all'aria aperta, per la quale sono nate; ora ridotte a formato minuscolo, ma richiedenti una costruzione di più ampio respiro, monumentale. Da ciò l'insistenza su forme che suggeriscono un corpo umano, liberate dall'immediato contingente. Si aggiunga un amore preciso per la forma, per cui la creazione di un piano ne suggerisce un altro, il giro di una curva l'avallamento che vi fa riscontro, in modo che la luce, battendovi sopra, crea un giuoco serrato di vuoti e di pieni, scandisce un ritmo di masse. Con una libertà di invenzione che trova la sua ragione d'essere negli umori più segreti dell'artista, il quale non elude il problema fondamentale della scultura, basato sulla terza dimensione. Tavernari ama la pietra, il cemento: materie a lui care, perché di esse si sono compenstrate le sue prime esperienze. Ma tocca il legno e crea oggetti liberi da ogni convenzionalismo, oggetti non gratuiti, aventi una loro precisa funzione, isolati in un clima di poesia.

R. De Grada

Vittorio Tavernari

Galleria La Colonna

Milano, 1953



Una mostra di disegni è, per l'appassionato dell'arte, ancora più interessante di una esposizione di pittura o di scultura. E si capisce il perché, essendo il disegno il linguaggio figurativo allo stato primordiale, puro. Un segno o un complesso strettamente essenziale di segni stanno a significare un uomo, una donna, una casa, un albero, cose non ancora specificate nell'ambiente, nei rapporti, negli atti, ma rilevate per il loro valore basilare come nel linguaggio parlato. E' questa essenza che è indispensabile nel disegno, è questa semplicità che costituisce anche il suo senso più vero. Quando poi il disegno procede verso le regioni della pittura e della scultura, esso aggiunge in quantità sulla base ma non in qualità, permanendo il suo valore nel sostantivo cui possono aggiungersi gli aggettivi. I disegni di Vittorio Tavernari hanno il potere di evocare nel nostro spirito le immagini semplici di questi uomini, di queste cose che egli rappresenta. Il suo stile è personale, non ha nulla in comune con il convenzionale di coloro che si lasciano guidare dall'apparenza. Ma Tavernari, nella sua lingua si fa ben capire. E con la sua espressione non si distacca dal linguaggio comune, ma lo arricchisce contribuendo a formare una nuova lingua, che ristabilisce una nuova convenzione per tutti, la lingua dell'arte moderna.

C'è stato un periodo in cui Tavernari per semplificare ancora di più usava una lingua astratta. Questo periodo è stato superato, ma Tavernari ha tenuto conto di questa esperienza. Sono disegni questi che ci forniscono non tanto l'idea oggettiva degli uomini che gli hanno fatto da modello, nella posa richiesta, quanto il segno - o il complesso di segni - che rappresentano nel nostro spirito le idee di questi uomini o sofferenti o gaudiosi o lottatori o produttori,

comunque attivi e non in posa.

Sarebbe dunque quello di Vittorio Tavernari un "realismo" soggettivo, ma realismo. Perché Tavernari non parte verso la stratosfera inseguendo il fantasma della "sua" immagine, ma la fa nascere da un incontro con le nostre immagini, con quelle che noi ci figuriamo prima della presenza dell'arte. Così questi disegni, per noi, diventano scoperte, arricchimento della realtà, contributo alla conoscenza.

Se poi, per rigore critico, dovessimo trovare analogie, forse per aiutarci a meglio definire, saremmo costretti a dimostrare per assurdo. Esempio: Tavernari disegnatore non ha nulla a che vedere con il disegno di "costume" né con il disegno "realista" nel senso che riconosce la maggioranza di questo movimento. Tavernari ha poco da spartire con i picassiani e nulla coi non figurativi. Esternamente l'andamento della sua mano ci potrebbe ricordare ora Cassinari ora Morlotti. Ma si tratta soltanto di una convivenza nel tempo, essendo differenti le impostazioni.

Questi sono studi, ma sono disegni compiuti. Non si avvicinano ad un'opera, ma sono un'opera.

Se Tavernari continuerà sulla strada dell'espressione autentica, abbandonando ogni suggestione di "modernismo per forza", lavorando e inventando, diventerà sempre meglio un valore spirituale della nostra epoca più giovane.

F. Arcangeli

Tavernari

Galleria del Fiore, Milano, 1957

Galleria Schneider, Roma, 1957



Dopo alcuni anni di assenza quasi totale dalla vita di relazione della cultura artistica, dopo anni di raccoglimento quasi solitario e di sofferto lavoro, Vittorio Tavernari si riaffaccia all'attenzione della critica e del pubblico nel momento di una sua ormai avviata - non vogliamo dire conclusa - maturità; con questa, che è una vera mostra, si raccoglie e seleziona la sua attività di circa un lustro con un significato preciso. E' un momento di crisi già pronunciata e in corso di svolgimento per l'arte italiana, la quale ha anch'essa, nei modi e con le forze che sono tuttora in discussione, operato in sé, e talvolta o più spesso, sta subendo un rivolgimento profondo. Parlate ad un giovane che sia vivo mentalmente: difficilmente lo sentirete parlare con interesse di Picasso o di Moore; ma lo coglierete subito animato quando la discussione cadrà sui nomi di Pollock e di Wols, di Fautrier e di De Staël, di Dubuffet e di Bacon, di César e di Chadwick. Le concezioni d'un'arte "non formale", d'una arte "autre", d'una arte direttamente inserita, con i suoi simboli e con le sue forme, entro la grande rivoluzione filosofica, scientifica, morale, che coinvolge l'uomo moderno si vanno così rapidamente diffondendo anche in Italia che sarebbe ormai indispensabile la separazione, non sempre facile del resto, dei fatti autentici dai fatti di gusto. Siamo già alla moda, com'era inevitabile. Chi potrà garantire che sia accaduta, per ogni neofita, come dichiarava or ora un critico raro, che sia accaduta effettivamente" la discesa nel cuore medesimo di quel fantasma dove si ascoltano da ogni direzione premere energie, terrori, irrequietudini, idee pure"?. Parole di colore un po' oscuro, forse, ma che appunto per la loro non immediata "formalità", sono notevolmente suggestive dell'angosciato e pur vitale e faticoso procedere

dei rari artisti impegnati di oggi.

È chiaro che, a prima vista, la scultura di Tavernari non sembra prossima al cuore cui allude il Villa. Esistono altri scultori italiani, di cui sarebbe assurdo negare i meriti, in apparenza più trasferiti nelle loro idee e alienati nei loro strumenti espressivi. Tavernari sembra anteriore al loro lavoro, e non appare che abbia saltato nessun fosso. Ma una considerazione non affrettata della sua scultura ne inserisce il significato in una zona emotiva lentamente ma sicuramente metamorfica rispetto ad alcuni miti stabili della scultura, in particolare della nostra scultura. Partendo da un concetto "organico" che è già stato, almeno per intuizione intellettuale, ben presente nell'architettura e nella scultura della prima metà del secolo, Tavernari ne opera, insensibilmente ma giorno per giorno, una riforma rapportata ansiosamente, ma con dominio, al valore della sua vita. Da una zona in apparenza meno partecipe il suo lavoro cresce verso quella nuova forma di vita e d'arte che la seconda metà del secolo si accinge ad esprimere compiutamente, avendone già dato sostanziali prodromi verso il capo, ci vorremmo augurare di buona speranza, degli anni sul 1950. Se questa vita non sarà espressa, il prossimo cinquantennio non esisterà, nell'arte, se non come quantità epigona rispetto alla prima metà del '900.

Tavernari è stato, negli anni sul '49 e '50, decisamente colpito dall'arte di Henri Moore, Non fu il solo, e l'occasione fondamentale fu la mostra dello scultore inglese, alla Biennale del 1948. Checché si pensi della qualità di quel famoso artista, credo sarebbe assurdo negarne la importanza; e, fra i molti che ne risentirono l'influsso, ci fu appunto chi mostrò non aver capito perché era importante. C'era modo e modo, infatti, di forare le sculture. Molti praticarono entro la massa plastica finestre così immotivate, gallerie così incongrue rispetto alle strutture entro cui si aprivano da giustificare anche le più correnti freddure e vignette umoristiche. Tavernari, nelle poche cose ch'io conosco di lui, di quel tempo, fu tra i non molti a mostrare una adesione nutrita e intelligente al nucleo vero dell'ispirazione mooriana; che era quello, ormai risaputo e illustrato del resto fin dal saggio del Read, di non fare scultura "costruttiva", ma "organica". I vuoti di Moore non erano per nulla casuali, anzi dimostrazioni necessarie che la forma piena che li involveva era una forma organica, che interpretava nella sua essenza il ritmo di crescita dell'essere, uguagliando in certo senso l'uomo, l'animale, il vegetale. Nelle sue sculture i vuoti hanno analogo valore agli spazi interni dell'architettura organica; valgono cioè in quanto i pieni che crescono intorno ad essi sono immaginati come visti e sentiti dall'interno. Ma la questione Moore non era tutta qui, anche se era stata strumentata con più volontà vitale, con più fede nella socialità rispetto alla selenitica aristocrazia privata con cui Arp aveva indicato motivi non dissimili (e se ne videro poi le conseguenze nel nobilissimo gelo del nostro Viani). Nonostante la sua volontà epica, nonostante la sua forza, a noi è sempre parso, e tuttora pare, che alla sua concezione d'una forma liberamente crescente non rispondesse una conseguente libertà espressiva. Resta in Moore un dissidio di base fra l'andamento generale della sua opera e la durezza, la rigidità alquanto meccanica dell'intaglio. Del resto, i suoi disegni possono dare una spia del fatto

che, se la sua mente pensa organicamente, il suo cuore, i suoi sensi restano "costruttivisti": a dar la mano a Permeke a Sironi a Léger, se non si vuole scomodare, ma è giusto scomodarlo, Picasso. Insomma, la sua scultura è l'indicazione solenne, ma dimostrativa, non il passaggio alla vita d'un grande problema moderno.

Questa mostra, nella sua progressione, va, all'incirca, dal '53-'54 dei *Due nudi* in pietra che furono alla Quadriennale romana (confinati in una sala di passaggio, commuovevano per quel loro richiamo inascoltato a vita segreta) alla più *Grande figura* in legno del '57, ultimi mesi, esposta nello spazio in un suo gesto ancora intimo ma già trasalito entro la vita; tanto che, vista d'un subito entrando nello studio dell'artista, dava una emozione di cosa improvvisamente vera. Fra questi termini la mostra si pone come un tentativo di accompagnare sempre più intimamente, ma in immagini consistenti, una nuova e personale nascita della figura umana. Gli agganci più forti di questo tentativo - venuta a cadere per svuotamento e inefficienza ed ora essendo stagnante la situazione d'un realismo socialista - sono con i fatti e le dichiarazioni d'un "naturalismo di partecipazione", o "ultimo naturalismo", di cui molto si può dire salvo che sia una derivazione provinciale del tachisme. Anzi, nei pochi che contano, è stato uno sforzo di creare una nuova verità da lontani o vicini fondamenti di cultura, ma anche contro quelli, per uno sforzo che talvolta sembra addirittura di autogenesi, tanto è lontano dalla zona di aggiornamento culturale cara, per esser l'unica possibile alle loro forze, a troppi artisti e critici. Tavernari condivide dunque molte cose con i "naturalisti"; ma personalmente, e in modi decisamente inseriti nella storia della sua arte specifica, che è la scultura. Così, quando delle avanzate ma intellettualistiche concezioni mooriane egli sentì che andavano accostate alla vita, e nuovamente incarnate, questo svolgimento non accadde in via diretta: Tavernari sembrò anzi, almeno in un primo tempo, quasi volgere le spalle a quella esperienza, e ripiegare almeno in parte sui moduli d'una scultura moderna così illustre da sembrare la scultura "di sempre", non era, invece, che il retaggio d'una tradizione mediterranea spiegata via via dagli Egizi ai primi Greci al Rinascimento italiano alle ultime mitologie sculturali francesi d'un Renoir e d'un Maillol fino all'opera dei tre più famosi italiani: Martini Marino Manzù. E' una tradizione che sembra convalidare, essa soprattutto, la conclusione del Brandi, all'inizio delle sue ampie e impegnatissime osservazioni sulla scultura: "... è un fatto inoppugnabile che, da quando la scultura è nata, si è rivolta alle conformazioni naturali, e che il corpo umano in speciale modo ha costituito un costante luogo di riferimento". Proprio questa concezione figurale e umanistica che pare legata quasi indissolubilmente all'idea di scultura fece meditare l'Argan, in uno dei suoi saggi più chiari e precisi, fin dal '49. Il saggio portava il titolo suggestivo di "Difficoltà di scultura": e non voleva dire affatto difficoltà ad essere intesa, ma situazione difficile di quest'arte, e in particolare di quella italiana, in confronto alla modernità. Val la pena di riportarne qualche passaggio: "*Sappiamo che la scultura moderna italiana possiede alcuni valori sicuri, anche al di là delle Alpi e dell'Atlantico giudicati ottimi titoli per un eventuale primato. I nostri dubbi non pretendono d'intaccare la certezza di quei valori. Ma*

ci domandiamo per quali motivi interni alla sua storia, proprio alla scultura italiana sia toccato di convalidare e restaurare, in tempo di crisi, il prestigio della tradizione ... ". E più oltre: "Laica o confessionale che sia nei suoi contenuti, quella scultura rimane misteriosamente legata alla sua genesi religiosa o quasi magica, è sempre la preziosa custodia di un "doppio", una "seconda nascita" dell'oggetto, una guarentigia d'immortalità. Ha voluto conservarsi "storica", quando proprio la storia era in crisi; e non potendo pienamente riuscirvi, avvertendo un impedimento morale a superare in una classica coscienza dell'universale il proprio fondo romantico, ha ripiegato su un meditato arcaismo, che soddisfa al suo impulso d'evasione nel tempo ed insieme l'astringe ad uno storicismo quanto mai determinato, di riferimento diretto. Il mito, con la vaghezza del suo orizzonte illimitato e la costanza delle sue forme, ha preso il posto d'un "Weltanschauung" ormai impossibile". Difficilmente questo illustre clima italiano avrebbe potuto lasciare indifferente Tavernari, quando il distacco di Moore volle dire delusione, almeno momentanea, per il modernismo. Del resto, chi aveva avuto umana fede in Picasso si trovò talvolta anche in peggiori acque. Perché Tavernari condivide con gli uomini migliori della sua generazione la buona fede, quella dote per cui si potrebbe definire qualcuno come "uomo di buona volontà". Il senso più vero di tutta l'agitazione di "Corrente" era questo, a nostro avviso. Disgraziatamente, a questi uomini che uscivano dagli anni chiusi del fascismo, dalla guerra, dalle lotte per la liberazione, l'apertura sul mondo artistico dell'Occidente non segnò che la scoperta, nel mondo dell'arte, di monumenti ambigui come l'opera di Picasso o dimostrativi come quella di Moore. Fu anche l'inevitabile insufficienza della nostra cultura, ch'era stata forzatamente autarchica, a farli fallire nelle intuizioni. Forse il picassismo, il postcubismo, lo "astratto-concreto" furono, d'altra parte, inevitabili, e quindi non dannosi pedaggi da pagarsi a quella ch'era stata una lunga mancanza d'informazione. Certo, la "generazione di mezzo" italiana non conobbe che assai tardi gli uomini più veri della "generazione di mezzo" europea, o americana. La mostra d'un Wols, così benemerita scelta da Gino Ghiringhelli, non ebbe, ad esempio, che echi soffocati, o, non troppo profondamente, modernistici; e non subito. Erano germi, soltanto. Fruttificando più tardi, rinnovarono anche la nostra situazione; ma già era accaduta, intanto, per destinazione naturale e per dialettica allo stagnare del grande formalismo intellettuale del primo cinquantennio, la ripresa cosciente di quello ch'era stato un senso nuovo ed oscuro della natura, vivo negli uomini più profondi di "Corrente", o anche vissuti accanto a quel clima o fuori di quel clima. Tuttavia, questa forza nel riprendersi ebbe le sue insidie. Morlotti, ad esempio, individuo tipico di questa vicenda, per riprendere la lotta con la potenza naturale delle figure equivoca - nei suoi nudi nel '53 - con gli stilismi di Marino. Tavernari, in questa nuova presa di contatto, non evita le insidie della "eterna" scultura, che - ripetiamo - appare quella di tradizione mediterranea; e, dopo una parentesi di nostalgie neoromaniche (ma ormai gli arcaismi più diretti pare non possano durare), in alcune opere di notevole livello qualitativo si mostra memore, più che degli italiani famosi, di Maillol. E' un modello illustre ed ambiguo, se vi si può leggere una grazia vera,

commossa, francese moderna, entro la prigione di una forma troppo ponderatamente monumentale e umanistica.

È il momento dei *Due nudi* in pietra, del '53-'54; seguiti a non troppa distanza dal *Nudo al sole*, e da quel *Torso di Nudo*, che ideato e iniziato nel '54, ha subito poi una rielaborazione recentissima. Sono figure, apparentemente, da contemplarsi soltanto nel riposo solennemente equilibrato delle loro forme, in un senso, appunto, pressoché mailloliano; e, non sarebbero, in questo caso, che un'eco, più o meno armoniosa. Figure, sempre figure, nient'altro che figure; belle forse; ma la noia temporale di questa "eterna" scultura è quasi infinita; questo diranno molti. Ma una considerazione meno sbadata coglierà elementi che muovono e individuano già, anche in questa fase, la situazione di Tavernari. Intanto, l'attenzione dello scultore, anziché rivolgersi alla figura umanisticamente e realisticamente intera, sembra indirizzarsi alla parte precordiale, generante, tanto che la stasi di queste forme già comincia a vedersi come la conclusione d'un lento, intero moto di crescita. L'arcaismo di queste figure non si esercita ormai come ripresa archeologica di forme di civiltà remote, ma piuttosto come inizio d'una condizione d'esistenza, d'una genesi che parte dal luogo più intero e ineliminabile della figura, il tronco. Naturalmente. L'*Homo sapiens* ha la testa per pensare, le braccia per agire, i piedi per camminare; ma tra gli immensi crolli storici cui l'*Homo sapiens* si è sottoposto, ci può essere verità nel ritrovare la sua realtà di generazione, il tronco della figura femminile. Ancora è la stasi, ma feconda di germi segreti, dell'umana matrice ad essere inizio e speranza di vita.

Così, si spiega anche più facilmente il passaggio dell'operazione plastica di Tavernari dalla pietra al legno, per cui la assimilazione della vita umana a quella vegetante si fa anche più agevole. L'organicismo di radice mooriana comincia dunque a riemergere in via personale, nell'antica ma iniziale metafora del tronco. E anche dove il torso ha braccia, come nel *Nudo al sole*, esse non sono altro che il naturale sostegno per l'esporsi colmo, gravitante, pesante di dolce materia, del tronco femminile. Ma questo mitico, e pur vero "vegetare" della figura umana ha, in queste opere, una pienezza ancora parzialmente convenuta, precostituita, che proviene dalla grande civiltà accademica cui chiese per qualche tempo un aiuto. L'ansia di una diversa vita da realizzare era, senza essere prepotente, troppo continuativa in Tavernari per accontentarsi di soluzioni parziali.

Intorno, poi, cominciava a premere una situazione generale troppo violenta per essere ignorata. Morlotti, immerso entro la storia più libera e vasta - anche se meno concentrata sul tema - della pittura, espone alla Biennale del '54 quelle misteriose cinque figure, che sconcertano tutti: ultime impronte, prime impronte di nuovi corpi, affondate entro la loro matrice di materia; di cui non resta ormai che il ricordo, dato che l'autore le ha, malauguratamente, distrutte. Ma Tavernari non voleva mettere al dunque, portare all'estremo ogni cosa: suo, limite forse, sua forza anche. Il suo controtempo, da inserirsi pur sempre entro quella "difficoltà della scultura" di cui scrisse Argan, stava nel fatto che, mentre un Morlotti (o anche un Mandelli di cui alcune figure resteranno) tendeva a distruggere la figura

per riconfermarla nuovamente, egli invece formava e scavava pazientemente, in un dolce e faticoso soffrire, con struggimento non con distruzione, i suoi corpi. Delle sue figure, continuava a seguire, quasi imperturbabile, una lentissima impercettibile crescita.

Così, nei legni del 1956, dai *Nudi* alle *Donne con braccia alzate*, il motivo del corpo umano si articola fin quasi alla figura intera, dove tuttavia ancora il capo è assente; o, se compare, è come impastoiato entro l'andamento delle braccia. Ma, anche questo, appena indicato e iniziato, già è assente e si tronca, quasi a dimostrare come ancora non possa darsi, per un corpo, altra metafora che quella vegetale ed umana, d'un fusto. Queste figure insomma paiono mantenere, anche durante questo anno '56, un certo legame con remoti simboli plastici; come è quello del serbare, tuttora, l'ufficio ideale della cariatide o il ricordo della colonna; probabilmente, in Tavernari, segno d'una nostalgia di quel rapporto necessario tra scultura e architettura da dedicare a una società tuttora inesistente, ma sempre sperata da chi, come il nostro autore, ha condiviso la "buona volontà", non soltanto individuale ma anche sociale di quasi tutti i migliori della nostra generazione. Se tuttavia anche queste opere fossero sfiorate da un principio di sospetto circa un loro arcaismo un po' accademizzante, questo dubbio sarebbe dissipato, crediamo per intero, dalla qualità della superficie e dei particolari. La superficie di queste dolci materie lignee si articola infatti, punto per punto, con una vita che non è soltanto epidermica. I trucchi e le possibilità sentimentistiche e sensuali delle patine non riguardano il lavoro di Tavernari; lo riguardano invece la crescita e lo scavo della forma, la rispondenza di fitte risonanze plastiche, quella lotta quasi visibile e patetica fra i modi del «mettere» e quelli del "levare", fra modi esecutivi d'eredità postcubista e di senso, invece, naturalistico. La superficie, insomma, come sensibile risultato d'un lungo lavoro interno.

Comunque, è nell'operare dell'ultimo anno che lo scultore tocca i suoi traguardi massimi, la sua maggiore profondità. Il monumentale si va obliterando, come una scansione sinfonica ormai soffocata, ma di cui al temperamento dell'artista resterà sempre un ricordo, foss'anche un'eco lontana. Tavernari partecipa sempre più, con la lentezza ma anche con la sicurezza nel pagare che gli è propria, al nuovo moto naturale, ma con una accentuazione del sentimento che gli è particolare; come un dolore e una gioia inestricabili, ma tutti interni, quasi da stanza privata. Compagno, ora, anche le teste; ma senza nessuna precisazione realistica o psicologica che non nasca inevitabilmente dalla segreta germinazione che si è prodotta entro il tronco. In questo senso le ultime cose di Tavernari paiono riprendere il discorso là dove lo aveva troncato la morte suicida del grande Lehmbruck, in alcune bellissime conclusioni di senso interiormente, non banalmente naturalistico: quasi un rapporto fra lo struggimento dei sentimenti e un senso organico delle cose come era stato intensamente vivo anche in un altro grande suicida del nord, il viennese Gerstl. Meno disperatamente, prosegue invece la storia delle figure di Tavernari; che coincide ormai, non soltanto con la storia umana e sentimentale dell'artista, ma anche con una sua proposta intima, con una visione di vita. Il valore monumentale, ripetiamo, si corrode e smuore in se stesso per trasferirsi in altro gesto, offerto

e improvviso, vero, e quanto patetico in epoca di attriti ormai terribili, delle invenzioni, della mente, della paura. L'Homo sapiens è assorbito entro l'essere indifeso che ognuno è, vita inerme, carnale, sentimentale, naturale; eppure, indistruttibile, eterno anche dopo i viaggi interplanetari, umile e indistruttibile finché esisterà. In questo senso cerca se stesso, sempre più a fondo, il lavoro di Tavernari. Senza polemica si fa sempre più moderno l'operare di questo artista che è disposto ancora a molta solitudine, e all'accusa che gli potrà esser fatta, da qualcuno, di genericità, di reazione, di fuori tempo. Ma è già, invece, il primo culmine d'un lavoro, non strapaesano, ma provinciale; provincia dell'Europa di Gerstl, di Lehbruck, di Giacometti. Provincia dell'inquietudine, dell'erosione, del confessarsi nel legno, nel gesso, in ogni materiale che sia friabile come la vita dei sensi e dei sentimenti. In Tavernari, meno letterario, l'inquietudine si contiene, è sofferta entro una misura, entro la solitudine avvertita e rallentata della vera provincia. La quale è il luogo dove talvolta, non per ignoranza ma per determinazione fonda, non si captano le ultime variazioni dell'ingegno; ma dove si lotta, giorno per giorno, con figure che tornano senza posa, contro le pareti di una stanza, contro il logorio e il logorarsi d'un sentimento. Soltanto in questo senso si può dire provinciale il lavoro di Tavernari.



M. De Micheli

Tavernari

In: *Scultura italiana del dopoguerra*

Schwarz Editore, Milano, 1958

pp. 112-113



Il nome di Vittorio Tavernari apparve nel dicembre del '45, subito dopo la Liberazione, sul giornale *Numero*, una pubblicazione curata da un gruppo di artisti, poeti e critici milanesi, gli stessi che poco dopo, sul medesimo giornale, dovevano redigere *Il Manifesto del realismo*: vi apparve in testa a un breve articolo *Sulla scultura* in cui si difendeva quest'arte contro le tesi negatrici di Martini che l'aveva definita 'lingua morta' proprio in quei giorni: 'Se esiste un quadro - scriveva Tavernari - perché non può esistere una scultura? Perché forse la scultura non ha trovato un uomo come Picasso per la pittura? ... La scultura vivrà come ha sempre vissuto e giustamente come dice Guttuso: "Gli uomini ora hanno bisogno di tutte le arti. Tornerà un periodo eroico per l'arte". La scultura, ne sono certo, darà il suo contributo'.

Questa fiducia cieca nella scultura è una delle doti di Tavernari: una fiducia costante, senza alti e bassi, calma ma ostinata. Anche di questo è fatta la sua scultura.

Il periodo dell'immediato dopoguerra è l'epoca dei suoi mescolamenti con l'ambiente artistico giovane della capitale lombarda, un ambiente sostenuto ancora in gran parte dall'ala più combattiva di 'Corrente'. Ma in realtà egli è l'uomo che preferisce la quiete riflessiva della provincia, della sua Varese, dove può meditare senza fretta le sue statue e starvi addosso con amorosa testardaggine per lunghe stagioni. Per questo, dopo gli accesi giorni post-insurrezionali, Varese è stato un richiamo troppo forte perché egli non dovesse ascoltarlo.

Se il nome di Tavernari era venuto alla luce con la fine della guerra, la sua attività risaliva però già a qualche anno prima, quando egli modellava le sue sculture non ignaro della lezione di Medardo Rosso.

I contatti milanesi però lo piegarono ben presto in altra direzione, verso una scultura primitiva e post-cubista: le due mostre del Camino nel '48 e nel '50 lo rivelarono impegnato in rudi forme di pietra rossa e di legno, in cui si palesava la schietta semplicità del suo sentire e la tendenza più a costruire che a sensibilizzare.

Poi, dopo una parentesi in cui si manifestò in lui anche un desiderio di classicità, di michelangiologismo persino, di cui la sua personale di disegni del '53 è una chiara testimonianza: disegni in cui era vivo il ricordo doloroso della Resistenza e dove, nella plasticità ben rilevata, si poteva notare anche l'inizio di un ritorno alla sensibilizzazione della forma; ecco la mostra del '57.

In quella occasione lo presentò Arcangeli, il quale, appropriatamente, parlando dei grandi legni del '56, scriveva: “Queste figure insomma paiono mantenere ... un certo legame con remoti simboli plastici; come è quello del serbare, tuttora, l'ufficio ideale della cariatide o il ricordo della colonna; probabilmente, in Tavernari, segno di una nostalgia di quel rapporto necessario tra scultura e architettura da dedicare a una società tuttora inesistente, ma sempre sperata da chi, come il nostro autore, ha condiviso la *buona volontà*, non soltanto individua ma anche sociale di quasi tutti i migliori della nostra generazione.”

Il nucleo poetico di Tavernari è di natura sentimentale, affettiva e solo raramente s'incrina in un accento di drammaticità. In lui non c'è la gamma lacerata degli artisti di crisi. C'è invece una calma respirazione, un'affettuosa pazienza, una trepidazione ansiosa nei momenti più tesi. Oggi la superficie delle sue statue si sgrana, s'increspa: ciò fa parte della sua ricerca di sensibilizzazione dell'immagine plastica, del suo voler ridurre a un'intimità più segreta l'ostentata evidenza della forma.

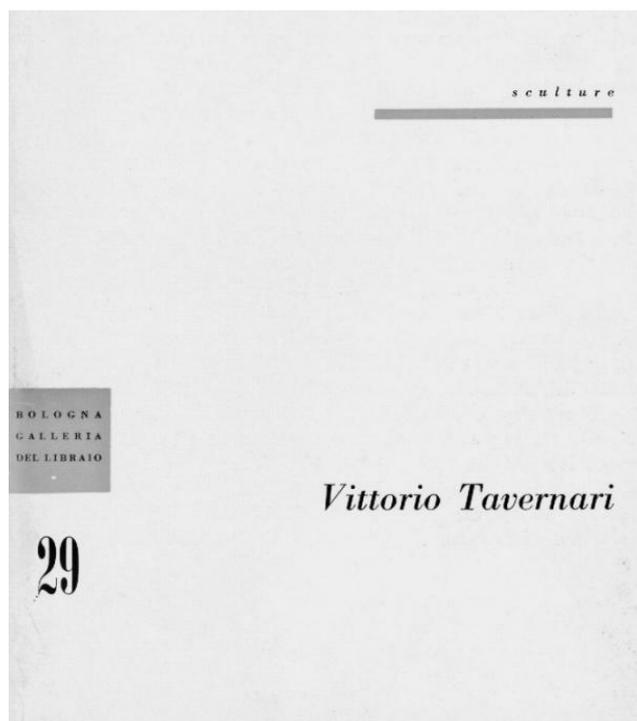
C'è chi a proposito di questo suo nuovo modo di plasticare ha ricordato il nome di Brogginì, Tavernari invece ama fare il nome di Giacometti, a cui si sente vicino anche come origine geografica (Giacometti è del Canton Ticino). A Tavernari cioè non interessa tanto l'impressionismo plastico, quanto la struggente definizione di una condizione originale dell'uomo.

L. Priori

Vittorio Tavernari

Galleria del Libraio

Bologna, 1959



Questa mostra bolognese è senza dubbio la più importante ed indicativa fra quelle, rare del resto, tenute da Vittorio Tavernari. E non soltanto la più importante perché l'ultima: il cammino del tempo, la piccola clessidra usurata che consuma i nostri giorni, non è sempre simbolo d'un progresso d'esperienza. Molti dei problemi avviati negli scorsi anni dall'artista, e segnatamente intorno al '57, prendono ora una fisionomia nitida, una risonanza ed un timbro non frequenti nella scultura italiana di questo momento, in cui le "trouvaille" più o meno mondana, snobistica, attira e sfibra le energie di parecchi.

La storia di Tavernari, che è lombardo - e non a caso, come diremo - è stata a lungo quasi oscura, o almeno appartata, ma non fuori delle curiosità culturali e dei moti e delle ricerche che hanno dato fermenti a questi anni. Una storia di riflessione e di misura, di slanci trattenuti, a tratti persino d'apparente rinuncia (ma proprio negli anni di crisi restava, a questo provinciale integro, un appiglio di sagace concretezza che doveva dare il suo frutto); e spetta ad Arcangeli il merito d'aver chiarito la sua vocazione genuina, in uno scritto del '57 che è certo fondamentale per la definizione dell'artista. Fiorito dopo "Corrente", Tavernari entrò nel dopoguerra in ricerche che lo portarono ad un "romanico" in cui si celava la spinta della scultura negra, poi si manifestò la sua propensione verso l'organico entro le suggestioni di Moore; nel '53 lo rivediamo elaborare lente superfici, d'un intimismo che è la riduzione personale, introversa, della certezza plastica delle Pomone mariniane. Ma l'indirizzo primo rimaneva, ed è rimasto, nell'approdo ad una realtà sentimentale in cui si consolidi e vibri un'inalienabile testimonianza umana, figura e parvenza, magari nella luce di naufragio che è

delle opere del '57: figura che consiste per costanza di cuore, per taciti ed estremi tremori in uno spazio che ha sfiorato il crepuscolare senza impaniarvisi.

Tavernari, che è senza dubbio una mente chiara, rifiuta l'astuzia: tradizionale anche, di respiro misurato (non corto), di tenace povertà di fronte allo sperpero di molti fra i migliori. Superate certe colature sovraccariche di materia, bisognerà vedere come si sistemi questa scultura di Tavernari, così nobile e a fuoco ora, da potersi senz'altro annoverare fra le migliori esperienze di questa stagione. Egli è stato, o è parso, un'equivalente morlottiano nella scultura: la consuetudine, l'amicizia, certa comunanza di ragioni, hanno forse esagerato il rapporto. Inserito nel clima del primo "neo-naturalismo" italiano (che è stato termine fin troppo comodo e tuttofare), Tavernari ha avuto la *provincia* lombarda, come Morlotti, in cui imbattersi ad un punto difficile del proprio cammino, con la luce-colore e perfino una sorta di rossismo da tradurre in una dimensione rotta, a ingorghi, a flussi plastici appena rattenuti: una luminosità ardua, non usuale; non il colpo di luce, l'intaglio dell'accademia. E appunto per entrare in quel flusso, venivano a disparire i profili, pur non perdendosi la natura dell'oggetto. Si pensi come il tutto potesse prestarsi a misture, da Morlotti ai suggerimenti drammatici di Gerstl, fino agli anacoluti di Giacometti, e con il rischio-limite dei pietismi della Richier. Merito di Tavernari fu di tenersi fuori dall'equivoco, nei suoi torsini rosi da un'autentica poesia, da uno squallore macerato e vissuto; come fu coraggio in Morlotti non rinunciare ad un esplicito tuffo nella natura, ricaricando i folti paesi di Lombardia d'una struttura fantastica, d'un'emozione sanguigna indimenticabile.

Tavernari, spogliato d'alcune liquescenze un po' esterne, tocca ora con franchezza la sua forma, ricavandone il moto sensibile ed intimo. In questi legni dove la raffinatezza non soverchia l'impulso figurativo, brevi di dimensioni, ma altrettanto intensi, si coglie un equilibrio naturalmente insito nella felicità del fare, una continuità di lavoro, un'efficacia nello svelare gli stati del sentimento, che raggiungono una persuasiva e calda compostezza; anche nei pezzi dove traspare un segno di violenza, una tensione più aspra, il linguaggio non perde questa commovente unità. Riguardando i legni, per lo più splendidi di sincera vita spirituale, sui quali la luce impressionistica ritrova una nuova parabola lirica, un aspetto di lume "interno", di spazio modulatissimo dalla cronaca affettiva, assieme alle altre sculture recenti della mostra, si avrà compiutamente il *senso* della maturità dello scultore milanese, fedele ad un'idea di natura di personale e toccante attualità, e volto ad un'invenzione sempre più stringente di questo animato e fertile spazio umano.

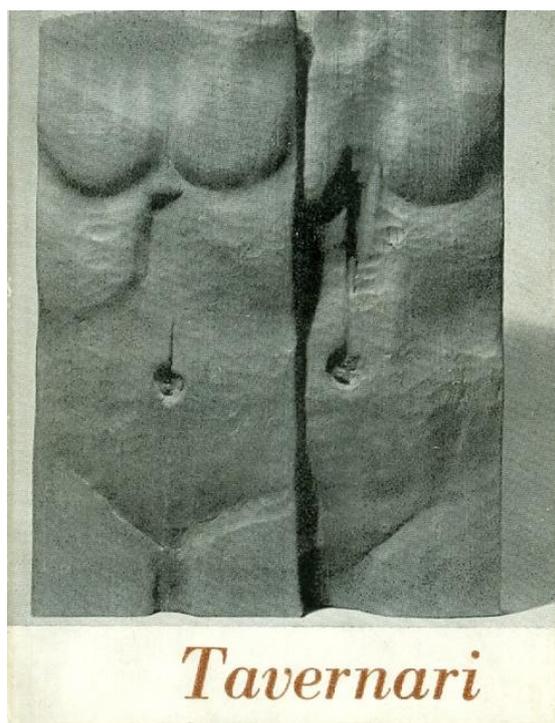
F. Russoli

Tavernari

All'Insegna del Pesce d'Oro

V. Scheiwiller Editore

Milano, 1960



La scultura: corpi di donna. Il più antico simbolo formale della segreta corrispondenza tra l'ordine e l'invenzione di rapporti plastici nello spazio, e il variare, il crescere della vita organica, dell'esistenza sentimentale.

Da anni ormai Tavernari non cerca altra immagine, tanto infinitamente ricca di possibilità e complicazioni ha scoperto questa primaria figura naturale. Senza volto, le sue donne non sono per questo meno "ritratti": personaggi individuati non nella cronaca accidentale, ma nella storia intima, incarnazioni suggestive di una continua e sempre varia meditazione lirica sulla condizione dell'uomo in rapporto alla natura, nel tempo. Sono la personificazione emblematica, in termini insieme di linguaggio e di narrazione psicologica, delle intuizioni stilistiche e degli stati d'animo dell'artista. E questa già tanto ricca e diversificata accolta di personaggi, nelle sue pur opposte estreme caratterizzazioni - il fiorentino placato lievitare di serene forme grandeggianti e offerte alla luce distesa, e il drammatico sensibilizzarsi, dalle ferite inferte da bagliori crudeli, di una carne offesa di corpo decaduto, piagato - testimonia tuttavia una coerente unica posizione umana e poetica di Tavernari. Cioè la sua fiducia costante nella scultura come mezzo di rivelazione dell'umano, come impegno morale.

Dal dolore ad una serena distensione, dal dubbio alla appassionata certezza che nell'eterno rinascere di intatte e forti e inconscie "persone fisiche" si riafferma l'indistruttibile vitalità organica universale, Tavernari fa sorgere le sue figure. Non servono altre definizioni esterne, di gesti ed atteggiamenti, a narrare questa storia poetica: bastano le espansioni dei volumi, le contrazioni e macerazioni di quei blocchi vibranti che son torsi e ventri, e le superfici piene

del premere felice dei giovani corpi, o torturate, bruciate dal contatto rabbrividente con la luce della stanca sostanza dell'organismo che si ribella ancora alle aggressioni del tempo, dei dolori. Non vibrano di esteriori vellicazioni luministiche, queste sculture, né trovano la loro armonia volumetrica, la loro rispondenza a canoni umanistici, nel passivo riferimento a tradizioni accademiche: ma è sempre da un nucleo interiore di emozioni e di meditazioni che sorge e si concretizza l'immagine, che i volumi occupano suadenti lo spazio, e lo violano ossessivi, tragicamente. E la loro esterna spoglia non è condizionata dal gioco impressionista della luce, ma, calma o accidentata che sia, non è altro che il risultato visivo, in superficie, di quel travaglio segreto, di quel percorso razionale e sentimentale.

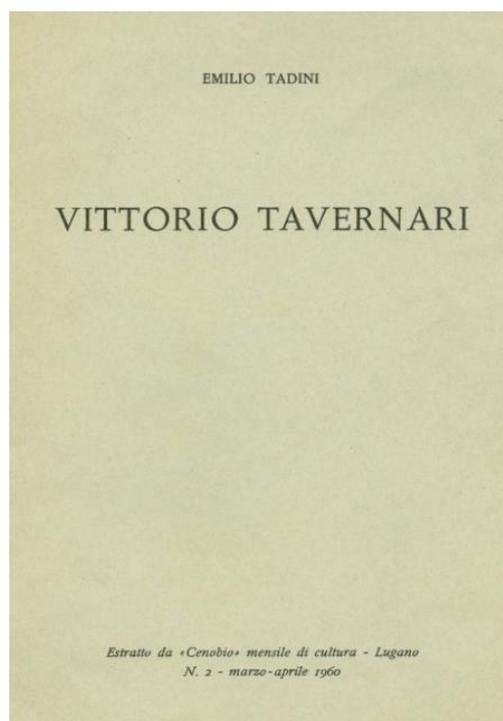


E. Tadini

Vittorio Tavernari

In: *Cenobio*, no. 2, pp. 204-209

Lugano, 1960



Il modo migliore per impostare un discorso sull'arte di Vittorio Tavernari è quello di incominciare a considerare le sue ultime cose, quei *Nudi* in legno dove l'immagine umana si rivela in una drammaticità tanto interiore e spoglia quanto rigorosa: proprio perché essi rappresentano nel modo più esplicito quelle che in fondo sono sempre state le note essenziali della sua poetica.

Bisogna chiarire subito un argomento che mi sembra essenziale. Questi nudi dimostrano esplicitamente come sia limitato definire la scultura di Tavernari secondo l'apparenza di una sommessa pateticità. Una lettura di questo genere è, mi sembra, la conseguenza di una attenzione superficiale e sommaria. A chi consideri un certo panorama della attuale scultura e poi guardi una di queste opere viene spontanea una prima impressione di calma, di tranquillità. L'impressione, provocata dal contrasto, tende poi a solidificarsi in giudizio. Ma questo procedimento rischia di essere il frutto di una logica esteriore. Se guardiamo con una attenzione più precisa uno di questi nudi possiamo invece chiarire un fatto essenziale della poetica di Tavernari, Come essa proceda tra due elementi fondamentali che si sollecitano e si attivano scambievolmente: un lirismo contenuto e cauto da una parte, e un'acuta oggettivazione dell'immagine dall'altra. Una forma, insomma, non è per Lui soltanto una specie di declinante "compromesso" con lo spazio fluido, misura e limite della sua indefinibile ricchezza, ma anche un preciso nucleo di consistenza che si dispone secondo una rigorosa logica organica. Dubito sempre molto di fronte alla prima impressione di pacificazione che mi offrono certe sculture di Tavernari. Sento che è necessario chiarire i

termini di quell'equilibrio che si propone in termini tanto suadenti e pensosi. E la lettura finisce con rivelare che quell'equilibrio si costituisce sottilmente lungo il punto di incontro di due forze energicamente antiretiche. Pacificazione in questo caso non vuol certo dire inerzia, e neanche pausa di immobilità. Tra effusione e concentrazione espressiva le opere di Tavernari continuano a rappresentare senza sosta quella drammaticità interiore di cui parlavo agli inizi.

La lettura degli ultimi legni può provare queste affermazioni generali. Il primo contrasto, la prima serie di profonde relazioni, si pongono già nell'incontro tra i quadrati i rettangoli che definiscono perentoriamente la figura e la fremente disponibilità di questa alle forze dinamiche che la prolungano, la allargano, la disfano quasi nello spazio. Subito, ognuno di questi nudi ci rivela una "possibilità" animosa e complessa. Non c'è un idillio di forme, un continuo armonico. C'è la viva, effettuale dinamica tra l'ideale concretezza riassuntiva del profilo e la carnale concretezza dell'organismo: che dispone, contemporaneamente, una definizione tutta interiore. Se proviamo per un istante a costringerei a variare il nostro "punto di vista" questi nudi possono rivelarci successivamente l'immagine di una acuta astrazione formale e quella di una calda presenza sensuosa. Ma questo è una specie di gioco critico, per quanto utile possa essere. La lettura più vera di una di queste opere non può che proporci un'unica immagine complessa, tra idea lirica e gonfio peso reale. La stessa dialettica espressiva regge poi la struttura interna della figura. E' per sua virtù e per sua azione che si stabilisce il ritmo sostanziale che unifica i rilievi più sensibili e reali e quelli più ombrosi e imprevedibili: finché la forma della carne sembra piegarsi nella forza intima di un sentimento.

Mi sembra che Tavernari non abbia mai ricorso, per sua natura e suo istinto, al gesto esplicitamente monumentale, Ha sempre cercato di rendere ogni valore drammatico della figura nell'ordine primordiale della sua stessa struttura e consistenza. Ed è proprio nelle ultime opere che questa sua intenzione si spiega con intera chiarezza. Ovviamente questo lo porta a mettere fuori causa ogni esteriore immagine dinamica. E, ancora una volta, si propone il suo tema di dinamica interiore di segreta complessità. Tavernari tende a realizzare una figura non in un simbolo sostanziale, ma in una realtà più effettuale, nella verità dei suoi fenomeni. E proprio da questo suo impegno egli è portato a rifiutare ogni meccanismo di gesti, ogni movimento esteriore. Sa che il destino fatale che aspetta ogni dinamica esterna non può essere che l'immobilità senza scampo. Le sue sculture sembrano «ferme». In realtà l'effettiva "disponibilità" degli organismi in cui si costituiscono le carica di una fonda possibilità di movimento, di vita nel fluire del tempo. In altre parole, il tempo viene respinto come schema di successione, come luogo dello spostamento, e riassunto, in profondità, come elemento organico di una concreta interiorità. (E la materia di questi legni si rivela come il mezzo più appropriato ad una operazione espressiva di tal genere, precisa e sensibile come è, pronta a dare la più adeguata concretezza ai teneri trasalimenti delle linee e dei rilievi, disposta ad assorbire interamente la luce nella propria organicità).

Ho parlato sin qui delle ultime opere di Vittorio Tavernari. Non ho voluto certo mettere implicitamente fuori causa ogni discorso sul suo lavoro precedente. Anzi, questa mi sembra "l'introduzione" più utile. Alla luce di queste considerazioni, io credo, è possibile guardare con maggior chiarezza alle sue sculture degli anni passati: e scoprire come in esse si configuri la stessa direzionalità espressiva che ha condotto l'artista alla maturità attuale. Così i pezzi astratti - cui Tavernari lavorò prima di tanti altri in Italia - ci rivelano il loro intenso equilibrio tra idea formale e concretezza umana. Già allora questo problema semplice e fondamentale era evidentemente il nucleo della poetica di Tavernari. Ed è interessante notare come in quei pezzi astratti egli tendesse a respingere da un lato la facile disinvoltura di una plastica autonoma, e dall'altro la scoperta analogia anatomica. Se esaminiamo alcuni legni di quel periodo accanto ai più recenti non sarà difficile riconoscere l'identità sostanziale del discorso, confermata anche nella diversità delle soluzioni definitive.

I due grandi *Nudi in pietra* del 1953, proponevano una soluzione di vitalità intima e insieme caldamente affidata al valore di una plastica interamente luminosa. Poteva sembrare un punto di arrivo. Ma Tavernari vuole muovere il suo linguaggio in una più complessa profondità, e nei legni del 1955 (*Donna con braccia alzate*, *Donna al sole*) egli rinuncia coscientemente a quel tono di rapimento pensoso e sensuale che era nei «due nudi in pietra» e si impegna in un racconto più dimesso. Sembra che voglia sfiorare il provvisorio, tentare il limite cui può reggere la sua intensità espressiva a contatto con la più umile storia. Ma la superficie densa del torso della *Donna al sole* ci ripropone ancora un'immagine di austera ricchezza, di una immobilità che sembra celebrare il fluire inarrestabile di un atto naturale. Arcangeli definiva molto bene opere come questa: "*l'attenzione dello scultore anziché rivolgersi alla figura umanisticamente e realisticamente intera, sembra indirizzarsi alla parte precordiale, generante, tanto che la stasi di queste forme già comincia a vedersi come la conclusione di un lento, interno moto di crescita*". E l'intimità organica di quella "crescita", già allusa in queste opere, si rivelerà in tutta la sua pienezza proprio nelle dimensioni delle ultime cose: "dilatate" non rispetto ad uno spazio esteriore, ma in se stesse, nel proprio esistere e consistere, disposte come sono nel folto nodo della propria durata.

Al 1957 risale anche la serie di piccoli bronzi, gesso e stucco, e cementi nei quali Tavernari rimette ancora in discussione gli elementi del suo linguaggio. (Ed è interessante notare come queste successive "maniere" - chiamiamole così per comodità - siano sempre giocate su uno sviluppo intimo, di necessità semplici e fondamentali sul lento procedere di una meditazione, mai sugli scatti di compiacimenti spettacolari. Lo sforzo massimo, in altre parole, applicato proprio a minimi spostamenti). La materia qui si fa più crepitante, tende a bruciare la luce in nuclei isolati e scanditi per riassumerla in un tono generale di vitalità fremente. Ma la funzione di questo esperimento consiste secondo me nel consentire allo scultore, in una scansione più radicale della superficie, una più precisa animosità del significato intimo della figura. Queste sculture servivano probabilmente a Tavernari per definire più esplicitamente nella materia quei problemi di vivacità interiore che egli potrà realizzare più intimamente in

seguito. Si potrebbe dire che la stessa funzione hanno avuta - rispetto alle ultime cose in legno - i pezzi in cemento quali quelli esposti alla recente Quadriennale. Tranne che in quest'ultimo caso si nota una indubbia progressione del discorso: e il movimento della materia sembra aggregarsi in una tessitura più stretta ed organica. Ancora a proposito di quella serie di piccole opere in bronzo, gesso e stucco, cemento cui Tavernari ha lavorato specialmente nel 1957 resta poi da accennare alla lezione di Giacometti. Una lezione fondamentale. Che Tavernari mi sembra abbia assimilato non certo come ripresa formalistica, quanto nel peso di un atteggiamento intimo. Quello che egli ha potuto apprendere da Giacometti è proprio una specie di miracolosa fiducia nutrita da tutti i dubbi possibili. Fiducia in un "residuo" plastico che può sopravvivere autenticamente solo dopo la consumazione di ogni pseudo concretezza. Fiducia in una oggettività assottigliata ed essenziale che resiste dopo la caduta di ogni spiritualismo vago o troppo vagamente allusivo. D'altra parte, il dramma poetico di Giacometti - una solitudine assediata - appare del tutto diverso da quello di Tavernari: impegnato secondo la sua natura e la sua personalità, nella resa di una realtà plastica fluida e germinante,

Quest'ultimo accenno ci ha riportato in fondo al punto di partenza. Al senso più vero e particolare dell'arte di Vittorio Tavernari. Che, dalle opere più lontane alle più recenti, sembra rivelarsi continuamente nello sforzo di riconoscere il valore "sentimentale" della figura umana proprio nelle articolazioni più sensibilmente carnali della sua elementare struttura fisica.

R. Pallucchini

Tavernari

Galleria Facchetti

Paris, 1961



La critique et les Parisiens ont pu se rendre compte de la complexité des intérêts qui animent la sculpture contemporaine italienne, en visitant l'été dernier l'exposition organisée au musée Rodin. L'ensemble était loin d'être complet, mais il était suffisant pour montrer le chemin parcouru par la sculpture italienne de Arturo Martini à nos jours, et en même temps pour évaluer l'ampleur de la problématique des dernières générations.

Tavernari avait, dans cette exposition, une position particulière: à la limite entre la génération précédente et la future, constituant en outre un point de passage entre la tendance figurative de Manzu et Marino (qui groupe aussi les noms de Mascherini, Fazzino, Greco, etc. et celle plus décidément abstraite de Viani, Mastroianni, Franchina, etc. Le passage entre le figuratif et l'abstrait pour des sculpteurs comme Minguzzi, Leoncillo, Negri, Tavernari constitue un moment récent, mais tout à fait naturel et logique de leur évolution stylistique. Comme je l'indiquais dans la préface de l'exposition de la sculpture contemporaine italienne au musée Rodin; le terme abstrait est très général, si l'on ne trace pas l'histoire concrète de la personnalité de chacun.

Né à Milan en 1919, élève de Wildt de 1935 à 1939, Tavernari après la parenthèse de la guerre, s'est installé à Varese, reprenant son travail avec une foi et une obstination singulière. Il vit et travaille dans le recueillement d'une ville de province adossée aux préalpes lombardes; au rythme dynamique et étourdissant de Milan, Tavernari a préféré la tranquillité et le calme d'un petit centre où l'homme se sent encore inséré dans la nature, dans ce doux et passionnant paysage lombard, où brouillard et crépuscule invitent à une méditation plus

intime.

Mais Varese est à deux pas de Milan, c'est-à-dire la ville que l'on peut considérer comme la capitale artistique italienne; Tavernari, bien qu'habitant la province, suit et se tient au courant de la vie artistique. Elève de Wildt, Tavernari apprend de son maître la foi dans la technique, c'est-à-dire l'obligation de conditionner à la matière sa propre expression.

Il a porté à la figure humaine un intérêt tout particulier, cherchant en elle, à travers plusieurs expériences, la priorité du symbole plastique. En certaines figures creusées dans le bois, exécutées il y a quelques années, on pressentait déjà une anxiété de rythme architectural qui le liait avec une forme moderne, à la tradition de la plastique médiévale lombarde.

Ensuite Tavernari s'est consacré à des recherches sur la lumière - autre conséquence de la tradition lombarde - qui effaçait la richesse plastique poursuivie quelques années auparavant. L'exposition actuelle de Tavernari présente plusieurs de ses expériences exécutées entre 1959 et 1960. Le point de départ de telles sculptures (que l'on ne peut appeler bas-reliefs dans la mesure où coexistent en elles deux points de vue) est un fait réel: le torse humain. Ses sculptures écrasées, donc bidimensionnelles, représentent des torses. Si nous leur demandons une fonction représentative on ne peut imaginer rien de plus monotone: comme les bouteilles de Morandi. Mais il est évident qu'un torse humain pour Tavernari devient un symbole stylistique articulé rationnellement dans sa vie formelle autonome.

Font exception à cette thématique les deux figures féminines rapprochées coupées aux genoux. La relation avec le modèle y est évidemment entendue dans un sens encore naturel, la fonction des deux nus a un caractère architectural (comme deux cariatides tronquées). Mais l'intérêt le plus vrai qui jaillit de ces deux corps est autre: il consiste dans la signification de la matière extraite de ce bois, de ces nervures, qui accompagnent la modelation des torses, en rend à travers une mince incidence de lumière, une somme d'existence qui semble se perdre dans le temps.

Ainsi l'image se réduit à un torse inscrit dans une rigide forme rectangulaire sans avoir plus alors aucune profondeur dans l'espace.

Les torses de Tavernari développent en 1960 avec une cohérence parfaite l'œuvre en puissance dans ceux de l'année précédente, c'est-à-dire les pulsations affolées de celle zone du corps humain qui va des épaules ou des seins au pubis.

Le fait réel devient donc un simple point de départ d'un mystérieux voyage à travers le temps de notre existence.

Chacun de ces torses constitue une aventure diverse selon l'incidence de la lumière sur une matière ligneuse creusée d'un parcours nécessaire, de crêtes et de vallons.

Sur ces espaces creusés et torturés, renfermés dans les inéluctables limites d'une destinée qui coupe et qui cadre l'image, va se déroulant une présence sensible toujours plus profonde et plus intériorisée: réelle et fantastique en même temps.

Il semble qu'une idée obsessionnelle guide la main de l'artiste dans son voyage à travers le flux matériel et impersonnel de l'existence, qui n'est plus celle de l'individu mais est

transférée dans une vie plus universelle liée au cours du temps et des saisons comme celle de la nature.

Dans le torse moulé dans le ciment notre fantaisie est renvoyée à un souvenir de l'été le long de la plage où le flux et le reflux de la mer crée dans le sable des présences illusoires subitement effacées. Dans d'autres il semble nous rappeler le frisson de la terre ensemencée et prête à germer sous la lumière qui la réchauffe; dans d'autres encore le murmure du vent dans les blés.

Le parcours analogique de la fantaisie de Tavernari est évident: il fixe dans la vitalité de la matière qu'il domine, l'osmose mystérieuse entre notre existence et celle de la nature.

Tavernari, par ses expériences récentes hautement suggestives et originales vient s'insérer dans le mouvement qu'Arcangeli a appelé "l'ultime naturalisme" mais qui pourrait peut-être se nommer d'une manière plus appropriée, comme l'a fait Finkestein, "abstract impressionisme".

Et combien d'œuvres abstraites aujourd'hui pourraient être vues sous cet angle!

Il s'agit d'un courant de la sensibilité artistique contemporaine visant à donner une nouvelle dimension au concept de la nature; un concept qui en arrive à engager d'une manière quasi dramatique notre conscience existentielle.

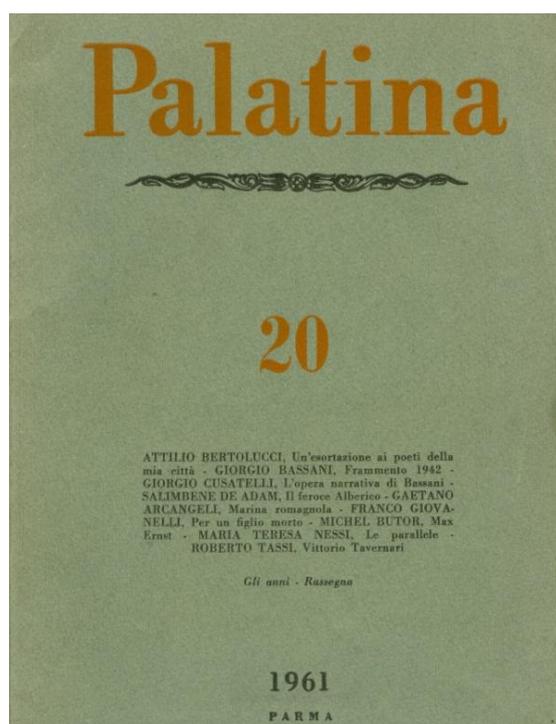
Ces témoignages de Tavernari dans ce sens me semblent irremplaçables et nous parlent dans une langue particulièrement bien appropriée.

R. Tassi

Vittorio Tavernari

In: *Palatina*, no. 20, pp. 50-55

Parma, 1961



Il percorso dell'opera di Tavernari si svolge tutto negli anni che dal dopoguerra arrivano fino a oggi, ed alcune caratteristiche generali che ne individuano la personalità in una situazione un poco appartata ma assai originale direi che corrispondono a problemi tipici di questo periodo, affrontati con sicurezza d'animo, con una lenta e testarda sicurezza e con una particolare disposizione, tesa più al meditato svolgimento dei sentimenti che al bruciare istantaneo delle passioni.

Non sono stati anni facili per nessuno e l'averli vissuti non da protagonista, ma in una partecipazione che per essere raccolta e silenziosa non è stata meno dolorosa ed aspra, ha vivificato il lavoro di Tavernari, soprattutto lo ha protetto da certe risonanti e ingiustificate amplificazioni, abbastanza frequenti, per vizio naturale, nella vita della cultura italiana e infine la ha cementato in una unità, di nucleo spirituale assai profondamente radicato nelle ragioni di ogni opera, senza troppe fratture o cedimenti o salti. E' in questo dato spirituale, che può avvicinarsi a volte a una ricerca non dica mistica ma di fondo genericamente religioso, che troviamo già un primo aspetto caratterizzante l'opera di Tavernari: le sue sculture non sono oggetti storicizzati al punto da diventare frammenti abbandonati e causali di un mando della pura esistenza; non sono neppure simboli o archetipi, immagini totemiche di una alterità nascosta; sono opere naturalmente offerte a una meditazione, risultati di una lenta crescita su un nucleo di sentimenti, di fatti spirituali, la cui dinamica è tutta interiore. Opere che crescono nella vita, che cercano e attuano, quando è passibile, un rapporto. Questa è un altro elemento originale del lavoro di Tavernari, l'istituzione necessaria di un rapporto

continuo, un rapporto con l'ambiente, uomini e cose che sono intorno all'artista e che con la loro esistenza giustificano l'esistenza di lui e il suo operare, rapporto assai complesso, dove non tornano mai i conti del dare e dell'avere, poichè esso vale in quanto tale, nella sua essenza di comunicazione totale e continua, nel suo significato di movimento attivo dall'uno agli altri e viceversa, quindi nella sua creazione di vita. E proprio attraverso questo processo avviene il trasferimento, che è anche una trasformazione, dell'elemento spirituale in un elemento vitale; l'esistenza allora trova le sue ragioni, le sue radici, non è più in balia del vento insano del nulla, può allora veramente essere natura che si forma, organismo che cresce. Ecco quindi che l'opera si pone, con la più drammatica verità e d'altra parte con la necessità di un fenomeno naturale, in una giusta situazione mondana, può partecipare alla vita, alla storia, al di là di ogni idealismo e di ogni metafisica, proprio perché è nata da un'operazione così complessa e che contiene già in sé i principi dell'idea e li ha ormai usati, trasformandoli, nell'atto dell'elaborazione creativa.

Si presenta così il problema fondamentale dell'opera di Tavernari: la ricerca dell'uomo, lo studio e la conoscenza dell'uomo: nei suoi torsi mutilati e corrosi, in un lungo percorso che alterna periodi di più attenta e paziente stupefazione, a periodi di più drammatica e feconda crisi, impulsi di pacificata contemplazione ad altri di doloroso denudamento, è la continua ricerca della conoscenza della condizione umana, la formulazione di domande sul destino, anche fisico anche sessuale, dell'uomo e l'offerta di proposte, di equivalenze, di rimandi, di analogie; tutto un discorso insomma che si svolge per faticose conquiste, in una ininterrotta partecipazione alla vita.

Due poli, due estremi, o due condizioni distinte, tra le quali avviene il movimento attivo di quest'arte: ma che possono anche coabitare nello stesso momento espressivo o susseguirsi cronologicamente all'interno di uno stesso processo di formulazione dell'immagine. Da un lato il momento spirituale che tende, per suo naturale destino, all'assoluto, alla creazione cioè di una immagine finita, conchiusa, stretta in un'armonia di vita circolare, fermata nel tempo, destinata a superarlo; dall'altro il momento naturale, temporalizzato, immerso nel flusso dell'esistenza, forza organica, terrestre, carnale, che tende a frantumare l'immagine in una infinità di episodi in evoluzione, in una instabilità di tessiture sovrapposte. Nell'aspro dissidio generato da due sollecitazioni così diverse e nello sforzo della loro composizione, nascono, in lento progresso, le sculture di Tavernari e la loro apparenza di stabilità non è che una misura esteriore sotto la quale, a ben vedere, le vere forze vitali forniscono quella tensione che vibra da un capo all'altro delle figure.

Infatti, ad eccezione di un breve periodo astratto, l'opera di Tavernari è costituita da figure umane: è il grande tema della scultura, cui Tavernari ha serbato una ostinata fedeltà, trasformandolo secondo le esigenze più nuove del fare plastico e facendolo diventare centro di un processo, sia diretto che analogico, di conoscenza; superando in tal modo il concetto formalistico del corpo umano come architettura, dinamica o statica, di linee, piani, volumi nello spazio, per arricchirlo di un contenuto di fatti sentimentali e psicologici, sia che

derivino da un naturalismo ancestrale, che da individuata, quotidiana partecipazione dell'esistenza. Tavernari stesso ha chiaramente fissato i termini di questo suo processo espressivo, affermando: « *Il mio interesse è rivolto, soprattutto, alla figura umana, o, per essere più esatti, all'uomo individuo, forma e contenuto: direi che in una figura femminile si possa leggere tutto del mondo e della vita, dalla oscura germinazione misteriosa, alla dolcezza, al dolore, al piacere, alla indicibile realtà della vita stessa. Per me, da anni ormai, non esiste quindi che la possibilità, quotidiana, di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura* ».

Arturo Martini scriveva nel 1945 in un libretto dal titolo quasi scandalistico alcuni comandamenti « *suggeriti in solitudine dalla scultura* ». Almeno due di questi possono servire come utile punto di partenza per l'interpretazione della successiva opera di Tavernari: « *Fa che io non sia un oggetto, ma un'estensione; fa che io non sia una vistosa virtù, ma un oscuro grembo* »; e Tavernari dovette inconsciamente assimilarne il significato, quando, per reazione di giovanile violenza e per profondo geloso amore della sua arte, reagì alla impostazione generale del libro di Martini con un articolo polemico che apparve sulla rivista « *Numero* ». Quello di Martini era un maturo, complesso sentimento di odio-amore; per Tavernari allora, così pieno di entusiasmo, c'era solo l'amore, la perduta appassionata adesione. Erano gli anni che a Milano un gruppo di giovani, in prevalenza pittori, quasi tutti quelli che avevano vissuto poco prima l'esperienza di « *Corrente* » stavano violentemente affermando la propria fisionomia romantica contro gli artisti della generazione che li aveva preceduti, nel tentativo di istituire, secondo l'atmosfera generale di allora, nuovi rapporti con la realtà. Tavernari era con loro, e con loro firmò il « *Manifesto del realismo* » (*Oltre Guernica*) apparso su « *Numero* » agli inizi del 1946. Intanto cominciavano a entrare in Italia e a premere su quella situazione confusa, così carica di entusiasmi astratti, gli esempi e quindi l'influenza della cultura figurativa europea; cominciava un periodo di aggiornamento, di attrito così violento e prolungato, che bruciò molti, altri deviò dalle naturali inclinazioni. Alla Biennale del 1948, rimasto incompreso Klee, non parliamo di Pollok, le due presenze più emozionanti per i giovani erano Picasso e Moore.

Tavernari iniziò in quell'anno un'esperienza « *astratta* » che diede subito la misura del suo impegno stilistico, rivelò cioè in lui la capacità di mantenere, anche al di là di una forte tensione formale, un senso vivo della possibilità di strutturazione della materia; non si perdeva in eleganze, fossero pure sensibilizzate da un uso sicuro della luce, cercava fin da allora di esprimere un suo nucleo interiore di sentimenti che, pur subendo la riduzione necessaria per il travaso in un linguaggio astrattivo, conservavano la capacità di farsi strada ed apparire alla superficie della levigatezza formale. Non erano insomma queste sculture oggetti preziosi o assolutizzati; ma già organismi che rivelavano una crescita dall'interno.

Dopo due anni di questo lavoro Tavernari sentì l'incompiutezza di una situazione che filtrava troppo minutamente la ricchezza degli impulsi, delle emozioni, dei problemi da risolvere. Ci fu un lungo periodo di crisi, fu necessario riprendere la pratica del disegno, costringersi ad

un nuovo inizio, ad un ripensamento dei rapporti da istituire tra i valori stilistici e i valori morali. Tavernari viveva ormai ritirato a Varese e soffriva più intensamente la drammaticità interna di un'ansia espressiva senza sfogo nella quiete di una piccola città. Furono anni di crisi un po' per tutti; si sentiva sull'orizzonte l'imminenza di un evento che avrebbe travolto molte cose e dato vita a molte altre, ma le prime avvisaglie potevano anche essere pericolosamente fuorvianti.

Ma nel 1953, dopo una lunga serie di disegni, crocifissioni, figure, torsi sofferenti, Tavernari scolpisce nella pietra i « *Due nudi* », corpi torniti e solidi come colonne, una misura umana, ma non rigida, non nata dall'intelletto; è anzi palpitante, dolcemente corrosa la carne di cui sono impastati, fasciata di luce, e già tendente all'espansione per un senso, sotto pelle, di crescita, di lievitazione, satura insomma di naturalità, non di radice classica, come si è detto, ma quasi il suo contrario. Questa scultura si situa come un perno, un punto centrale nel cammino di Tavernari, momento di approdo, di soluzione per dieci anni di agitate incertezze, di dubbi dolorosi, e avvio ad un tempo a tutto lo sviluppo successivo; è chiaro che in quest'opera, così perentoria e abbandonata, lo scultore ha intuito ormai il senso del suo lavoro. Il tema del torso femminile diventa allora il motivo principale di ispirazione, poiché attraverso di esso Tavernari sente di poter esprimere tutta la poesia del suo profondo attaccamento alla vita: grembo accogliente e generante, naturalità vitale, sesso, il senso insomma di ricercare le fonti della vita, scabro e dolce, luminoso e oscuro, come una terra arata, fermentante, che produce. La pietra è tosto abbandonata, la materia nuova è il legno, più adatto alle nuove necessità espressive, che si lascia intagliare, ferire senza la resistenza irta e crudele del ferro; decisamente Tavernari non partecipa alla protesta angosciata e violenta che è dilagata per gli studi di mezza Europa nello spazio di qualche anno, è più in una misura lentamente dolorosa che si consuma quotidianamente la sua fatica di lavoro; non può accettare quel tanto di retorica che si nasconde nella esaltazione del gesto, quel tanto di volontarismo privo di implicazioni che si afferma nelle lacerazioni, negli scoppi, nelle « mostruosità » di tanta scultura in ferro.

Negli anni che seguono l'apparizione improvvisa dei « *Due nudi* », intorno al 1955, alcuni torsi femminili in legno, come « *Figura al sole* » del 1954, « *Torso* » del 1955, « *Donna con le braccia alzate* » del 1955, conservano ancora un po' dell'elementarità e della potenza statica di quelli, ma stanno già piegando verso una partecipazione più commossa e agitata dei sentimenti, verso una maggiore immediatezza di espressione.

Finché nel 1957 Tavernari è pienamente immerso nel tentativo, ancor più avanzato, di aderire in modo più aperto a un concetto esistenziale di naturalismo; quella naturalità che è sempre stata la prima radice del suo lavoro e che ha dato alle sue figure quel moto, più volte sottolineato, di crescita, quasi per successiva stratificazione, viene ora accettata con maggiore immediatezza; si stringe maggiormente il rapporto creatura-natura, carne-terra; la materia diventa ancora più plasmabile, più docile: gesso, stucco e cemento. In questa serie di figure create tra il '57 e il '58 la superficie viene fortemente movimentata, spatolata,

impresa, la materia trattata come una pasta molle, si scioglie, si aggruma, rimane affidata a un'apparente casualità, arricchita dalla molteplicità delle tangenze luminose. È da questo momento che il problema della luce acquista grande importanza nell'opera di Tavernari; la luce cioè diventa direttamente e strettamente partecipante alla formulazione plastica dell'immagine; poichè i volumi non hanno più solo valore in quanto masse plastiche ma anche in quanto superfici sensibili, la definizione della figura rimanendo condizionata soprattutto dalla possibilità espressiva delle incisive, dei rigonfiamenti, delle rientranze e quindi dei movimenti della luce su di essi. E' andata persa in queste opere l'amorosa sicurezza dei legni levigati, delle superfici teneramente ondulate, per una partecipazione dubbiosa che arriva a volte a farsi drammatica, come un cogliere la vita sul filo incerto di una condizione germinante, offerta a ogni possibilità. Il disfacimento più estremo in questa direzione è raggiunto in alcune opere del 1959, direttamente partecipanti di un certo tipo dell'esperienza informale, nelle quali si hanno le prime avvisaglie di quella tendenza all'appiattimento, che caratterizza le opere più recenti di Tavernari: viene così data ancor più importanza alle superfici e comincia a prendere prima consistenza il concetto di scultura aperta, che si dilata ed espande nello spazio.

Ma nello stesso anno 1959 Tavernari avverte la necessità di bloccare un processo che poteva portare a una pericolosa autonomia della materia e quindi a una possibilità espressiva della materia in quanto tale, insomma a una modernissima incarnazione di un vizio decadentistico; ritorna al legno e a superfici più levigate, su cui la luce scorre come acqua, lasciando solo qua e là qualche ombra delicata. Queste opere potevano far pensare a una reazione di sapore quasi classicistico, pervase da un'armonia troppo spensierata; ma viste ora in prospettiva, dopo l'esperienza dei cementi, come necessità di opporsi e di arginare i pericoli di uno snaturamento e prima dell'ultimo ricchissimo periodo, come tentativo di riportare il discorso a una nuova partenza, cioè a una partenza esperita nei limiti della propria vera natura, in questa prospettiva anche quelle sculture acquistano un diverso valore, non fosse altro quello di testimoniare una forza di volontà decisa ad opporsi ad esperienze non dettate da una necessità interiore, e risultano comprensibili nella loro qualità di opere di transizione.

Ma lentamente, per gradi, Tavernari riprende a movimentare le superfici, a vivificarle di incisive sempre più fitte; ritrovata una misura formale incorrotta, di nuovo prende ad approfondirla, a determinarne la crescita dall'interno. Tutto l'anno 1961 è ricco di un folto gruppo di opere, probabilmente tra le più intense, originali e poetiche che Tavernari abbia finora scolpito. Sono ancora torsi, per lo più femminili, che si estendono allargati a invadere lo spazio, col senso di un organismo che si continua, non circoscritto e chiuso in sé stesso, brulicante quindi di vitalità e in una dimensione temporale dinamica, non cioè bloccati, ma svolti in un tempo che progredisce; grandi torsi in cui gli accidenti delle incisive, che variano a gruppi secondo la direzione, la profondità o la larghezza del segno determinando un variare continuo dell'incidenza luminosa e quindi del significato plastico, si moltiplicano indefinitamente sulle superfici che vengono così ad acquistare armonie di alternanze

volumetriche. Paesaggi di carni rabbrivite, ma anche paesaggi veri, di erbe fitte scompigliate dal vento o di acque trascorrenti nella leggera animazione delle onde: bivalenza, ambiguità di definizioni che costituisce la loro ricchezza. Ma talvolta la figura umana, il nudo prende il sopravvento: è il sesso duramente inciso, tormentato; la mammella che si solleva sotto la cute delicata; il dorso che si protende nell'incisura profonda e crudele delle reni. Talvolta il nudo si innalza in una verticalità spoglia e dolorosa: è il corpo di Cristo, sofferente e arso come in un Crocifisso del XIII secolo.

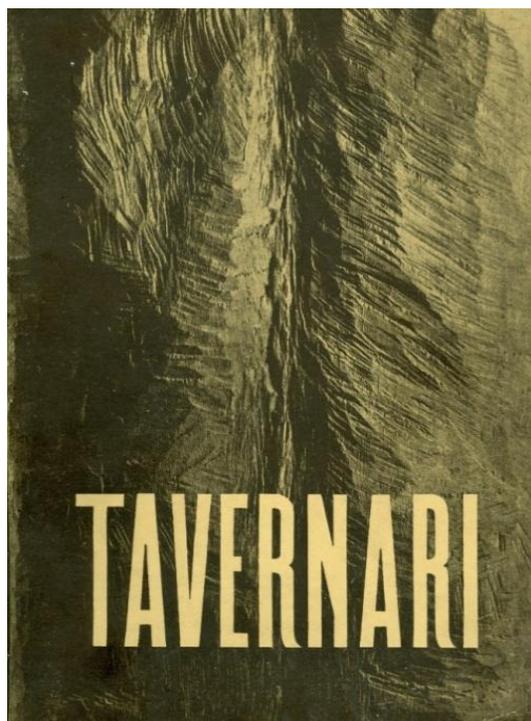
Una ricchezza poetica di sollecitazioni questa che, nell'intatta unità del significato, rende così affascinante in questo momento l'arte di Tavernari.

M. De Micheli

Tavernari

Galleria Lorenzelli

Milano, 1962



La materia che Tavernari ama di più è il legno. Non si tratta di una predilezione tecnica, ma di qualcosa che nasce da una ragione intimamente legata al suo modo di concepire la scultura. Il legno è una materia calda, viva, paziente, sempre pronta ad accogliere un nuovo segno, una nuova traccia. E' una materia forte e dolce ad un tempo, tenera e rude, barbarica e nobilissima. E in questa materia Tavernari si ritrova. Guardiamo una sua opera: la superficie brulica di scalfiture, di incisioni, di cicatrici, di fitte e vibranti intaccature. Tavernari vive con essa, vi gira attorno per lunghi giorni, la lavora lentamente, senza aggredirla. Ha bisogno di tempo come la natura. La violenza, l'improntitudine, la foga espressionista gli sono estranee. Egli procede con un fervore calmo, costante, che si svolge a contatto con la sua opera in un rapporto di affettuosa e virile intensità. Quella superficie così folta di trame, d'intagli, d'impronte, è il diario quotidiano del suo lavoro della sua riflessiva e sensibile convivenza con l'opera: un diario minuzioso, ricco, da leggere senza fretta così come senza fretta è stato scritto.

Il contenuto di questo diario? E' un contenuto più complesso di quanto possa sembrare a prima vista. Per penetrarlo interamente però bisogna spostare l'attenzione dalla superficie alla pienezza dell'immagine plastica.

Tavernari scolpisce l'uomo: non conosce altro tema. Il torso umano resta per lui il supremo punto di forza della scultura. In questo senso si può persino parlare a suo riguardo di nostalgia classica per la figura, e del resto, seguendo a ritroso il suo itinerario, ci si incontra con la serie dei disegni del '53 dove addirittura era presente un ricordo michelangiolesco,

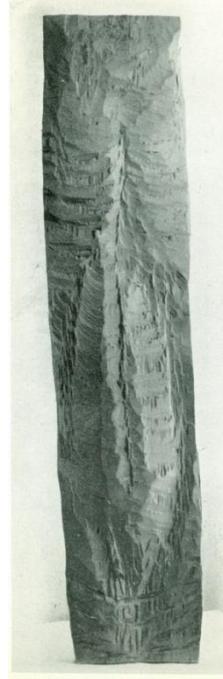
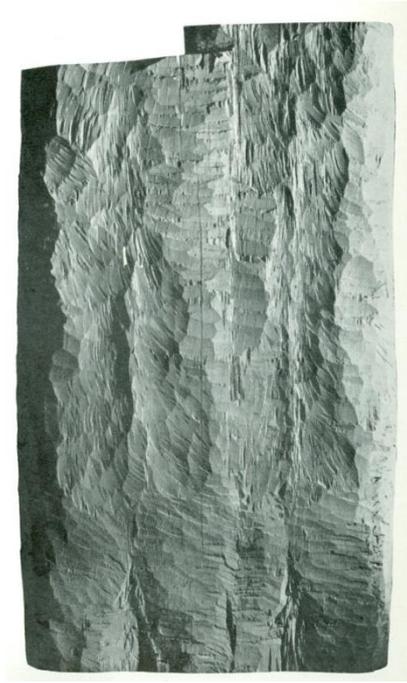
oltreché coi grandi nudi del '54, dove la forma scandita e vigorosa rivelava chiaramente una tale istanza. Nei torsi di oggi questa nostalgia non è andata distrutta, è solo entrata in una fase di maggiore problematicità. Rimane tuttavia l'impianto, che si avverte sempre energico e compiuto e che costituisce il segno dell'immutata fiducia di fondo nel valore dell'uomo. Da questa fiducia, da questa fedeltà, Tavernari non può prescindere: turbamenti, angosce, nuove inquietudini sono intervenute a sommuovere la nostra esistenza, ma la sostanza dell'uomo resiste, resiste nella sua struttura e nella sua fisionomia.

Il pathos poetico della scultura di Tavernari sorge dalla dialettica di questa duplice situazione interiore, che fonde nel risultato finale struttura e sensibilità, sicurezza e trepidazione, certezza e indeterminazione. Per Tavernari il torso umano, femminile e virile, è come la terra indistruttibile pur nelle sue continue mutazioni: sconvolgimenti e stagioni ne variano i particolari, ma non ne trasformano la natura, poiché essa stessa è causa dei fenomeni che si manifestano nella sua perenne vicenda. Per Tavernari anzi il nudo umano è un vero e proprio microcosmo, dove analogicamente si ripetono i fenomeni che si verificano nella intera realtà che ci circonda: l'inguine, il ventre, i seni, le costole, il dorso diventano regioni dove accadono i miracoli della luce, dove si svolge il giro delle stagioni, dove la siccità apre le sue crepe, le sue spaccature, e gli umori e le linfe affiorano vivificanti.

Così deve dunque essere letto questo suo diario: nel contenuto profondo, nella densità emotiva degli elementi plastici più evidenti, e nell'intrecciarsi dei segni, dei solchi, delle vene, dove più sottile, più acuta e rabbrividente si fa l'esigenza di comunicare anche la più impercettibile increspatura dell'emozione. La lettura quindi non deve essere fatta unicamente in chiave naturalistica, ma rispettando il significato più completo della visione e della concezione di Tavernari.

Riflettendo su tutti questi motivi si capirà anche perché gradatamente egli sia giunto ad una scultura bidimensionale, che tende ad allargare l'immagine su di uno stesso piano. Con ciò Tavernari ha voluto articolare un discorso che si offrisse con una vastità immediata, in modo cioè da poterlo abbracciare di colpo nella sua interezza e nel medesimo tempo seguirlo nel racconto dei particolari senza dividerli dall'insieme. Non chiameremo tuttavia la sua scultura semplicemente «bassorilievo» perché, in genere, le sue tavole verticali od orizzontali sono scolpite dalle due parti. E' giusto piuttosto definirla come "scultura schiacciata". in altre parole scultura con una doppia frontalità.

Tra gli artisti della seconda generazione Tavernari ha ormai un posto ben definito. Le sue sculture, senza lasciarsi distrarre dalle facili suggestioni di un gusto fin troppo diffuso, mantengono fede a tutta una storia, parlando con voce vera e contemporanea, con accento di autentica persuasione. Spesso l'ostinazione patetica di Tavernari, intento alla sua fatica senza dissipazioni, ci ha confortato. Ci è parsa l'ostinazione di chi sa di possedere una verità. Oggi, davanti alle sue opere dove egli appare nella sua maturità, ne siamo convinti.



L. Carluccio

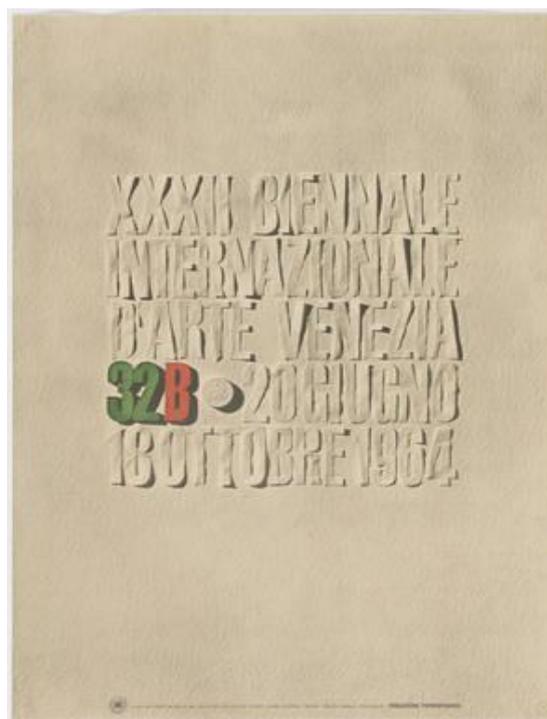
Vittorio Tavernari

In: *Catalogo XXXII Biennale*

Internazionale d'Arte di Venezia

Padiglione ITALIA / Sala XLII

Venezia, 1964, pp. 112-113.



Che nei confronti di molte altre tumultuose esperienze l'opera di Tavernari si sviluppi in una specie di silenzioso "a parte" è cosa che merita di essere segnalata moralmente e tecnicamente. Ciò che l'artista vuole esprimere si configura, infatti, tutto intero nel cerchio della sua spiritualità ed in una azione i cui numi tutelari restano remoti; a cominciare da quelli indicati da Arcangeli nei primi saggi amichevoli: Lehmbruck, Gerstl, Giacometti, per indicare certi echi formali e spirituali; naturalismo, vitalità organica, esistenzialismo lancinante, ma, anche, un clima che definire "provinciale", come lo ha definito Arcangeli, non può essere offensivo per un uomo che nella provincia vive così fervorosamente. Rincalza, se mai, il carattere di necessità di certi aspetti non conformisti della sua ricerca, che prima di raggiungere la forma esistono come passaggi sofferti di una biografia. L'opera di Tavernari si mostra così macerata e struggente, proprio perché è scontata nella dimensione di una autobiografia. Tanto più macerata e struggente quanto più sembra, in effetti, eludere il peso, la sostanza e la quantità delle cose; per apparire ventilata, alitata, rabbrivida in marezzature e dilavature, che con la loro carezza erosiva fanno insorgere un'immagine germinale della vita e il flusso stesso dell'esistenza, la nostra e quella della natura in una stringente similitudine, su crinali e deflessioni che partecipano di una mappa antropomorfa, quasi sempre un torso femminile, un osso di seppia morsicato, rosicchiato.

C'è stato un momento pittorico nella visione di Tavernari: un lungo momento, che si condensa poco prima e intorno al 1960 e che potrebbe essere interpretato come una coincidenza, giusto al limite tra materia e gesto, ma che è forse più umano interpretare come

una spietata ricerca della possibilità di dare evidenza alla vitalità della materia, e ad una quantità prospettica pressoché ineffabile, attraverso le toccate della luce, che nel legno amato sono anche colore. Le toccate della luce variano su un percorso che va dal colpo d'ascia, al morso della sgorbia, al solco del bulino suscitando scoscendimenti, intaccature, cicatrici, graffi, striature, abrasioni. Quel momento coincideva con la fioritura poetica dell'Ultimo Naturalismo e, nel caso particolare, con l'accoglimento pieno delle affinità morlottiane, sia di sensi che di pensieri. In una delle edizioni del Premio Morgan's Paint, si vide bene che, l'una rivelandosi sempre più per spessori irritati, l'altra invece schiacciandosi in progressivi attutimenti visivi dei palpiti sensuali, la pittura di Morlotti e la scultura di Tavernari tendevano ad incontrarsi su un punto dell'espressione artistica in cui la percezione del mondo della realtà naturale e umana e, tutta in uno, della natura viva, era possibile soltanto se si accettava di calarsi senza riserve nel suo gorgo illimitato; trasformandoci da spettatori coscienti in attori anonimi. Nell'opera più recente di Tavernari quel momento pittorico non è tutto consumato. I torsi lignei del *Calvario* sembrano anzi accentuare l'identità di immagine particolare e di immagine universale sul semplice dato della loro comune partecipazione alla stessa natura ed alla stessa materia; ma già il ritmo è più largo e l'espansione dell'immagine, che suggeriva un processo di moltiplicazione cellulare, appare frenata intellettualmente. Nel torso del *Cristo* e nei bozzetti per *Due donne* la ripresa del bronzo già per sé stessa segnala la volontà di sottrarsi alle tentazioni della venatura spontanea del legno e la necessità morale, oltre che strumentale, di costruire figure partendo da una struttura elementare interna; su di essa attivando, poi, aggiunte che provocano contrasti più tesi.

Siamo di fronte ad un passo che è nuovo, almeno nel senso che esso è diverso, per superare i limiti raggiunti della propria ricerca, senza tuttavia snaturarla. Se c'è qualcosa che nell'opera d'arte può e deve essere letta nel contesto della forma ma anche attraverso le motivazioni spirituali, è evidente che dalle opere recenti di Tavernari si alza lo stesso lamento paziente, dell'uomo che è insieme avversario e complice del suo tempo e che il timbro di questo lamento è il timbro romantico dell'erba, delle foglie, delle acque e delle crete, dei crepitii della natura naturante, nei quali il cuore dell'uomo può riconoscere i battiti della sua grande paura.

Ma è anche evidente che le sculture recenti di Tavernari rivelano una volontà di istituire dei rapporti, di individuare i modelli in relazione al circostante e la loro misura nei confronti dello spazio che possono abbracciare; che esse possiedono un contorno, limite e concretezza del loro esistere; che acquisiscono, infine, quella nobiltà che su ogni cosa discende dal disegno, come su ogni idea dalla chiarezza del linguaggio.

G. Ballo

Vittorio Tavernari

In: *La linea dell'arte italiana. Dal simbolismo alle opere moltiplicate.*

Edizioni Mediterranee,
Roma, 1964,
pp. 206-207.



Vittorio Tavernari rappresenta invece il momento evolutivo da una figurazione ancora legata al rapporto mimetico dell'oggetto, verso quella fase che Arcangeli, il quale da tempo gli ha dedicato la sua attenzione critica, indica come «ultimo naturalismo», e Pallucchini, richiamandosi a Finkestein, preferisce indicare come «impressionismo astratto». Allievo di Wildt, dal quale apprese il rigore del colloquio con la materia, Tavernari, milanese di origine, si è appartato a Varese, dove il suo temperamento meditativo, pur restando a contatto con quanto avviene nell'ambiente culturale di Milano, può nel silenzio sviluppare le sue ricerche di linguaggio. Partecipò nell'immediato dopoguerra al gruppo «Oltre Guernica», in una linea postcubista, da lui risolta nella misura di rapporti che indicavano già nostalgie classiche: *Forma sdraiata*, legno del '49, è uno dei migliori esempi di questo suo momento. Ma acquista una posizione più personale solo dopo il '57, quando si volge a un nuovo rapporto di luce, spazio, materia: in realtà nei primi tempi lo schema figurativo - che insiste sulla figura femminile - non rivela «una nuova personale nascita della figura umana», intuita da Arcangeli: c'è ancora uno schema tradizionale e la fantasia non inventa un linguaggio. Ma tendendo a far vibrare la materia, Tavernari sviluppa sempre più il problema della luce ambientale: approfondisce il colloquio col legno da scolpire e dà valore, per effetti appunto di luce, al segno inciso: al verso del segno e alla particolare scabrosità. *Figura*, legno del '57, se non raggiunge un linguaggio nuovo, è indicativa di questa ricerca forma-segno-luce; le *Due figure* in cemento, dello stesso anno, portano il tocco a un movimento espressivo, che pur ricordando certi sviluppi plastici dell'espressionismo e certi influssi di Giacometti, intesi però in modo generico e provvisorio, danno alla luce particolare valore evocativo e preannunciano immagini più libere. La novità vera del linguaggio di Tavernari avviene attorno al '58: *Due figure*, legno bruciato (1958-59), *Donna sdraiata*, *Torso femminile*

(1960), *Grande torso (1960-61)*, *Due torsi femminili (1961)*, tutte opere in legno, sono esempi nitidi di questa sua maturazione. La luce sommersa fa vibrare il segno, dando agli spazi possibilità di espansioni lente, segrete quasi, al limite di effetti informali: e poiché l'immagine è risolta in tagli di figure, portate in superficie, i particolari ingrandiscono come visti in memorie di sogni, e acquistano accenti lirici per i valori dell'analogia, in un processo di astrazione.

Uguale ricerca, anche se con effetti materici diversi, nudi nel tocco appiattito, rivelano le più recenti opere in gesso, quali *Torso - luce e tempo*, o *Torsetto - tempo e forma*, del '63. E' in sostanza una scultura intimista, che ama le pause, i silenzi, il frammento, e che, nei suoi limiti, esprime una parola sommersa ma lirica, portando il naturalismo, attraverso l'espressività della materia, a una luce di memoria, di vibrazione esistenziale, dentro il fluire del tempo.

C. L. Ragghianti

Tavernari

Istituto di Storia dell'Arte

dell'Università di Pisa,

Pisa 1966

Galleria La Strozzi

Firenze, 1966



Le ultime sculture di Vittorio Tavernari, quasi tutte in legno, dal 1962 ad oggi, sono un'esperienza eccezionale. L'artista si situa tra i maggiori contemporanei con un'autorità e una certezza che può sorprendere solo chi non segua da molto tempo questa che è stata una silenziosa, ma sicurissima ascesa.

Quando vidi, per così dire per la prima volta, a Milano presso la Galleria del Milione nel 1950, una sua mostra personale, ricordai d'un tratto una *Testa di ferito* che avevo visto e annotato nel 1941: due orbite dilatate, ma iscritte in un ritmo che si avvallava sulle guance cave e risaliva serrato sulla bocca chiusa e sbarrata sotto da un mento piatto, triangolare come in una statua egizia. Tutta la scultura si avventava avanti, e i chiari ricordi delle legature wildtiane, ma più di Martini e di Marino, non sommergevano gli spunti originali.

Le pietre e i bronzi del 1949-'50 erano un'evidente sperimentazione di Moore, ma con cesure, sviluppi tronchi, antitesi plastiche, morse e tenaglie che portavano le opere assai lontane dai pausati, meditatissimi, «indifferenti» stilèmi dell'artista inglese, e non si spiegavano bene nemmeno ricorrendo ai noti esercizi picassiani di «écartèlement» insaziabile delle forme. Contrasti e inquietudini vive, quasi provocanti, avvertivano la presenza di una ricerca che poteva essere precaria, data anche la giovinezza dello scultore.

Riviste oggi, queste opere di crisi formativa mettono di fronte a quello che è stato forse il dilemma più aspro e sofferto di Tavernari, la cui soluzione definitiva ha però condizionato il possesso nitido e irrevocabile della sua espressione personale.

Un dilemma antico e legato a una tradizione millenaria di «poetiche» non distintive, ma

separatrici delle arti, architettura, scultura, pittura (e la grafica intesa come idea, preparazione, precedente o sommario delle opere compiute, mai come intrinseco raggiungimento). Il dilemma si configurò nei termini che a noi italiani ha lasciato il «rinascimento»: la pittura si fa «per via di porre», la scultura si fa «per via di levare». Porre materia, levare materia: dalla discriminazione falsamente oggettiva era esclusa la considerazione dell'atto, del processo dell'artista, che impersona ogni materia e ogni tecnica. A rigore, se la scultura è «levare» irrevocabile, essa è solo quella compiuta in pietre, in marmi, in materiali penetrabili per contundenza e non mancò infatti a questa scultura la nobilitazione del carattere di perennità. Ma già nella preistoria accanto agli ossi, agli avori, ai calcari, troviamo grandi altorilievi e sculture in argilla plasmata; anche i celebri e tanto spesso perduti bronzi ellenici sortirono da modelli di terra. E questa scultura si fa «per via di porre», che volendo essere precisi è un porre e un levare insieme.

È anche vero che per secoli, ed anche oggi più che non si creda, perdura il mito antico, malgrado le scosse che ha avuto da Rodin e Degas a Rosso, per non ricordare quelle forse ancor più radicali che ebbe da Donatello a Desiderio a Michelangelo a Bernini: quanti artisti scultori dobbiamo recuperare in termini che non sono quelli «classici» della scultura, per i quali il fare è invece un deliberato, esclusivo porre, o nei quali il levare è tutto teso ad acquistare caratteri e capacità, che solo il porre può dare.

Tavernari, come ho detto, ha cominciato sperando sino alla raffinatezza la tecnica del levare, e sia pure di un levare trasformato in un'estenuazione anche troppo sensuosa e sin gratuita di epidermici chiaroscuri, ma quando ha iniziato la propria via ha scelto diversamente, cioè ha istintivamente preferito una materia, un mezzo e una tecnica più consentanei a un intervento diretto, immediato, passibile di mobilità di trasformazione nel suo corso. È probabile che valesse allora l'esempio di Manzù, oltre a quello di Marini, per consigliare o stimolare a imprendere quella via che - data anche la situazione esterna del momento storico - manteneva liberi o liberava da istanze e pressioni di formalismo retorico, accademico e monumentale-celebrativo; e un altro aspetto sintomatico della reazione fu il volgersi di tanti, dopo il 1935, con avidità aperta ad esperienze le più diverse nello spazio e nel tempo, tipicamente difficili all'assorbimento e al circolo, talora volontariamente «impopolari», dai micenei ai quattrocenteschi italiani ai gotici ai moderni nordici.

Ma per molti questa via portò a sbocchi perigliosi, da certo «rocaille» calligrafico e volatile ad intimismi e nuances anche troppo crepuscolari. La sorte fu presente, vivamente, a Tavernari, come mostrano alcuni suoi disegni verso il '40, contraddetti quasi con asprezza da altri abrupti, scontroso, di chiara insorgenza, talvolta di polemica rudezza.

Quando riappare dopo il 1945, Tavernari si mostra dominato, per un decennio circa, dall'ansia di una consistenza scultoria che prima di tutto vuoi essere uno spoglio essenziale di ossature e compagini compositive e dei loro sviluppi rigorosamente controllati. Gli impianti di pieno-vuoto, al contrario che in Moore, non intendono al fluire in continuità delle forme avvolte, ma piuttosto alla loro recisione, alla cadenza si sostituisce la sincope; profili, zone di

luce e zone d'ombra nettamente spartite danno alle sculture un passo non contemplativo e appagato, ma sospeso e drammatico.

Tuttavia Tavernari è insoddisfatto. Nel cavare dal masso di pietra quelle torsioni e quei rovesci semoventi, per poterne lasciare intatta e scoperta la gittata, deve spingerne la nitidezza immediatamente persuasiva, ogni intervento ulteriore sulla superficie appare contraddittorio o deviante. L'emozione così deve contenersi, c'è il rischio vicino di uno stilismo distaccato e virtuoso, mentre l'artista sente urgere in sé forze ben altrimenti scottanti, nella compressione quasi demoniache e ossessive.

Alcuni cicli di disegni anteriori al 1953 documentano passo a passo, e forse con maggior evidenza delle sculture realizzate, il percorso travagliato ma ardente di fede in se stesso che l'artista compie. Non è, evidentemente, che valga il colore come tinta, ma come moltiplicazione di vibrazioni sino a scale e diapason amplissimi: è sintomatico il nuovo avvento del colore nei disegni e schizzi, e così come la manovra del bianconero assume una capacità di tonalizzazione eguale o superiore a quella della policromia. In queste esperienze sinora segrete Tavernari prova se stesso, interrogandosi sin quasi allo spasimo, qualche volta effondendosi senza potersi frenare, spesso abbandonandosi a nostalgie e tensioni estreme verso immagini che verranno, e che stanno nascendo nelle sue mani. Tavernari non abbandona nulla del compaginamento essenziale che ha guadagnato, i modelli (che son sempre da considerare anch'essi prime realizzazioni dell'artista che sceglie, piega o disciplina la materia esterna visibile) sono raccolti costantemente in composizioni chiuse, sulle quali si compiono poi altri interventi di riduzione di parti evasive o di membrature frammentarie. L'immagine nel suo complesso tende ad essere presentata come riassunta e riassumibile in un solo, veloce e sintetico gesto di ricapitolazione visiva, senza alcuna dispersione, ma con la concentrazione dispiegata sull'animazione intermittente, vibratile, sussultoria delle masse. La matita, la penna, il pennarello, il conté, il pennello da tempera guadagnano nell'azione risorse di sempre più straordinaria efficacia, risultanti da un appassionato sondaggio, che non esclude ovviamente gli stimoli e i dati di una cultura che si spinge anche verso Renoir e Seurat; ma non musaico, brulicamento e scintillio.

È da notare che da questo periodo il «disegnare» di Tavernari non è più sporadico o laterale o sperimentale o mnemonico o funzionale, diventa evidentemente sempre più fine a se stesso, occupazione nella quale si risolvono esigenze autentiche dell'artista, e in modo non parziale o marginale, ma esauriente. Dobbiamo notare che questo risultato pieno è ottenuto facendo emergere con successive anche tese, frementi, brucianti sovrapposizioni, l'immagine formale nei suoi termini definiti.

Le carte spiegano meglio un'opera che ha segnato, a mio avviso, una tappa fondamentale per Tavernari, per l'identificazione della sua personalità e della sua forma. Parlo dei *Due nudi* in pietra esposti nel 1953, a pianta e alzata angolare. E non solo perché questo gruppo enuclea uno dei temi poi ricorrenti nell'arte di Tavernari, ma perché coi suoi caratteri è compiutamente originale: tronchi a braccia levate e raccolte, fusti colonnari accostati in

contatti architettonicamente scalati, modulazione amplissima e respirata delle masse, ma anche lo stacco diagonale dei due corpi di così sensibile cesura, di una separazione così sospesa, e soprattutto l'epidermide tutta mobilizzata, quasi con empito aggressivo, pulsante, emergenza di una vitalità che s'interna e muove profondamente l'apparizione.

Ora questa prima vera espansione dell'ispirazione di Tavernari si opera in una condizione di cui occorre vedere chiara l'esistenza e la qualità. Nata sul fondo di prove pittorico-grafiche che s'è detto, essa è stata determinata nelle strutture - e soprattutto nello stupendo scarto ad angolo dei tronchi - partendo dal blocco, scavato e articolato, e infine operato sulla superficie sino ad ottenerne l'intensa e trascorrente scala di animazioni, con un tipico ricorso del «non finito». Il procedimento, rispetto alle carte, si è capovolto, ha mutato direzione. Lo stesso si verifica anche nei legni scolpiti sino al 1955, nei quali gli esempi di Marini, un Marini osservato solo negli interventi sulle superfici, rifiutando la sua costruzione, possono avere avvalorato questa esperienza di Tavernari in una nuova materia e con una nuova tecnica, che peraltro è da segnare con il debito rilievo, perché è nella materia consenziente del legno, ovviamente di un certo legno scelto, che l'artista troverà più tardi il veicolo più rispondente per le sue creazioni.

Che un ripensamento, un interiore dibattito vi siano stati a questo punto, sul filo di un impegno fortissimo di coerenza totale, direi che bastino a provarlo le sculture del 1957, in gesso, gesso e stucco o in bronzo, come la *Donna che dorme*, la *Figura femminile che si tira su la calza*, alcune *Figurette senza braccia*; ed è di grande interesse notare che queste opere si alterano con altre, come la *Grande figura femminile* in legno del 1957, nelle quali continuano le soluzioni precedenti, salvo un maggior movimento di profili e più scabre e urtate, come più semplici, scheggiature delle masse.

Chi guardi accanto l'una all'altra la tempera che riproduciamo e la *Figuretta senza braccia*, ha immediata e irrecusabile, invece, l'impressione che nei due casi vi è identità e continuità anche di procedimento. In un certo senso, diminuisce o si attenua l'esigenza d'innovazione anche d'impianto e compositiva, e si può verificare così, in gruppi e figure singole, una deduzione da Giacometti e magari dalla Richier. Ma si scopre subito che l'adozione di un certo supporto, di cui ha interessato specialmente l'elementarità suggestiva, non ha significato il dividerne il simbolismo e l'allusione significativa da cui restano vincolati nell'assenza di uno stile o nella convenzione di un ductus formale. Anche per queste figure di Tavernari sarà possibile, com'è sempre possibile, trasportarle in un clima letterario o culturale di più o meno proprio riferimento, ma non si potrà ricusare di assumere che l'idolo o icone o doppio che sia non è composto di materia agglomerata persino (accade) casuale ed anonima, oppure derivata dall'ottocentesco bozzettare a palline di creta, ma è un'ossatura semplificata e ridotta al minimo d'imposizione, che consente all'artista d'operare di slancio con un impeto di strati di colate, di spalmi, di grumi, dove stecca e coltello quasi avventati portano le ultime fulgenti insorgenze di luce e gli ultimi scontri d'ombre.

In questo mareggiare apparentemente convulsivo della plastica Tavernari cerca una modalità

capace di rendergli possibile di non perdere, di non rinunciare a niente che sia nel colmo di uno stato emozionale, vuoi sopprimere ogni diaframma o ritardo perché il flusso erompa conservando tutto il pullulare del suo getto. Come sempre il risultato così scottante, così istantaneo è l'effetto di una lunga vigilia di autoeducazione, di allenamento se si vuole. Risultati simili, talora fors'anche di più rovente trasporto, si trovano nei disegni e nelle tempere: la differenza di materia vale qui ancor meno, essendo in pieno atto una coincidenza di processo e di effettuazione tecnica.

A questo punto converrà toccare alcuni temi che sembrano utili per illuminare come si forma e si caratterizza il fare dell'artista. Non credo che il ritorno alla «figura umana» dopo l'esperimento mooriano si debba spiegare ricorrendo a intenzioni o circostanze estranee al ritmo interiore e intrinseco dell'esigenza espressiva di Tavernari. Strutturare la visione in termini che andassero sempre più verso il geometrico, l'astratto, il puro del solido, comportava per l'artista un impoverimento, il sacrificio di alcune qualità spontanee e radicali, quali emergono anche dai disegni e dalle sculture più giovanili. A ben vedere, anche nelle sculture intorno al 1949 vi sono visuali prevalenti, anche frontalità, spirali e sinusoidi sono spesso frenate o interrotte, anziché predisposte al maggior continuo sviluppo e passaggio. Quando i trapassi vengono arrestati, il «quadro» fermato mostra la sua ragione, ch'è di far convergere lo spettatore sull'animazione del tessuto di superficie.

Le visuali dominanti si accentuano nel 1957 e dopo, e basti ricordare la *Donna che dorme* (e relative tempere), e poi la *Siesta* che riprende un tema di accavallamenti e ponti delle strutture, ma lo risolve in una presentazione più decisamente frontale. Anche le *Figurette senza braccia* e le *Figurette acefale* degli anni '57 e '58 tendono sempre più a una alternativa di visuali, senza passaggi collegati, e di più si nota la sostituzione dello scarto a compasso delle gambe con un accostamento che ottiene un'altra zona saldata, che può ricevere un intervento di qualificazione plastica più sicuro dell'antecedente affidamento all'atmosfera di sfondo. Sculture e disegni documentano questo progresso nella ricerca di concentrazione incombente: anche quando si tratta di figure a braccia levate, o conserte sopra il capo, è evidente la preoccupazione di ottenere sigle chiuse, a risposdenze di serrato equilibrio, che obblighino il percorso visivo in ritorni senza evasioni; e comunque dopo il 1955 (*Donna con braccia alzate*, *Donna al sole*) Tavernari abbandona il passo o lo spostamento bilanciato sull'asse verticale, che dava l'invito alle circuizione della scultura, alla molteplicità traslatoria delle visuali, che viene trasformata in convergenza intensissima entro gli abrupti profili liminari, veri e propri margini interrotti dell'aprirsi e del frammentarsi vivente della plastica. Nella figura sempre più esclusivamente femminile, come poi nei cieli tumultuosi e nelle nubi ventose e gravide dei paesaggi dei Calvari, Tavernari cerca e trova le occasioni sempre eguali e sempre diverse di una respirazione, di una palpitazione, di un battito che di una struttura fa qualcosa di perennemente instabile, nuovo, inatteso, emanante. Egli ha bisogno di comunicare con organismi viventi, mossi dalla manifestazione più originaria della vita. La scelta del taglio è sempre più consapevolmente

ridotta alle parti corporee che, pur avendo o potendo avere nella rispondenza bilaterale e nei rapporti un essenziale equilibrio e insieme una discontinuità strofica (due seni e due cosce, nell'intervallo il cavo del torace e la sporgenza del pube), sono quelle sole che ogni movenza del senso e dell'anima muove, con gli esiti più fuggitivi e di perenne mutamento.

Tavernari è chiaramente affascinato dalla continua improvvisazione di questi corpi che si limitano a vivere, sembra dimenticare che egli ne ha costituito tutte le condizioni dell'evento: la tensione della posa, il previsto trapasso a stasi o ad accelerazioni di respiro che comprime, dilata, gonfia e si distende, la variazione indefinita ma sicura della luce sul tronco predisposto per assorbimenti e rifrazioni spontaneamente inventive. Ma non basta, l'artista procede per cicli di un addensamento estremo e quasi immemore, dalle prime lineature roride, in cui il segno sottile e allagato in una favolosa aria-ambiente ambisce amorosamente la rappresentazione, come sfogando un omaggio alla sua vitalità potenziale ma ancora quieta e appagata del suo possesso, sino a un progresso sempre più eccitato e si direbbe allucinato, che coglie le scaturigini profonde di quella vitalità e le trasforma in inni dionisiaci. I fogli si accumulano sui fogli, dall'incentivo della partenza sino all'associazione complessa di tutte le potenze di un io che si scalda nell'abbandono e va al fondo di se stesso con verità espressiva. A questo punto il disegno non si distingue più dalla scultura, anzi il disegno e la tempera spesso rappresentano, nei cicli, un'ampiezza di germinazione che nella scultura si contrae a un momento o ad un arco più breve, seppure più sintetico. I cicli hanno una loro autonomia di produzione, non sono prove o sondaggi, non sono un'estensione nella quale individuare un arrivo e dei concorsi, sono parabole unitarie dove le singole determinazioni stabiliscono un serrato colloquio, in favolose corallità.

Si potrebbe, sin ora, dubitare se la pennellata, diremo riassuntivamente, di Tavernari preceda la modellazione plastica, oppure questa fornisca al disegno le raggiunte definizioni formali. Il problema ha una sua ragione, si vedrà subito perché. Mi sento di affermare che la precedenza è del disegno e della tempera. E' sui fogli, mai indeterminati o lasciati indifferenti o passivi, anzi precisati in ambienti e tali che danno le ogni volta esatte e imprescindibili misure degli spazi esterni e quindi delle condizioni fissate alla percezione dello spettatore, che nascono - e con un evidente aggiustamento dei mezzi grafici e pittorici - le enucleazioni tecniche operative più caratteristiche del fare di Tavernari. Dalle ruscellature alle creste di spume, dalle tacche profonde e ritmate agli avvallamenti, ai vortici, alle stesure accidentate o raprese, dalle eruzioni alle conche nere, insondabili. L'esame dei disegni mostra anche come questo esercizio teso dell'immediatezza espressa in forme velocissime e costanti si fonde con il trovamento di impianti compositivi (specialmente evidente negli studi per i dorsi e per le coppie di torsi), per dare anche a questi un'unità senza disgiunzioni o scarti o contraddizioni con i fulminati sommovimenti delle forme plastiche in espansione.

La ragione dell'importanza fondamentale che attribuisco ai disegni e alle tempere di Tavernari è però, a mio giudizio, nel passo decisivo che l'artista compie negli anni 1958-'59, e che segna la sua piena maturità. Il tradizionale «tutto tondo» scultorio egli lo aveva già

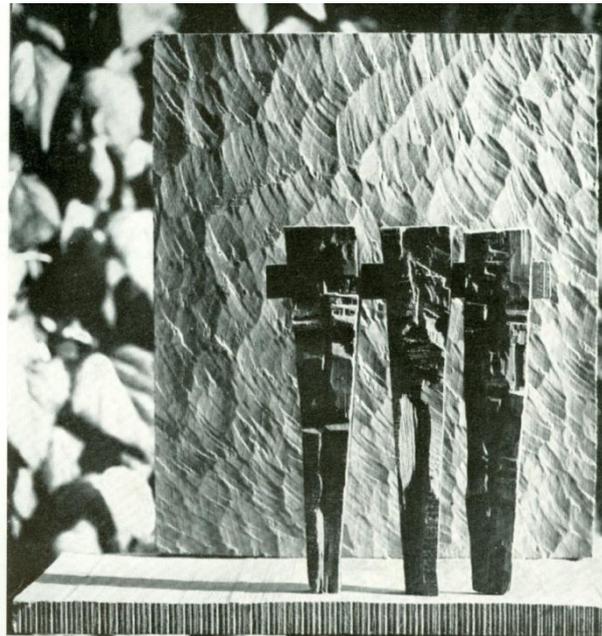
superato, come residuo normativo o antefatto mentale in articolato e non sottoposto a verifica di coerenza, in molte figure anteriori, che non hanno visuali laterali e nemmeno di aggiramento. Nell'esercizio della pittura l'artista identifica con sempre maggiore convinzione che, se intende dare la maggior forza possibile d'incontro e di rapimento alle sue immagini, egli deve eliminarne ogni virtualità anche secondaria o mediata di evasione o dispersione. Ecco che Tavernari, con un coraggio che è anche una decisione d'impegno etico, sdoppia decisamente le visuali delle sue sculture: una sorta di aut-aut ch'egli impone prima di tutto a sè stesso, e che si conclude in una definitiva liberazione.

Tavernari va dunque animosamente verso il rilievo, che vuol dire verso la pittura. Ci dovremmo meravigliare?. E che altro fece Donatello medesimo, nell'ultima parte della sua attività specialmente?. E quant'altre manifestazioni artistiche, dagli idoli cicladici al rilievo egizio (tale spesso anche quand'è quadrifronte in una statua), per finire a Medardo Rosso, sono state concepite e attuate, ovviamente fuori d'ogni scolastica classificazione, come superfici bidimensionali, a visuale fissa o mobile, ma mai evadente da rigorose condizioni di fuoco?

Ecco come la tavola di Tavernari può farsi di un assorbimento vertiginoso, perché concentrato, vicino, stretto, di un'intimità bruciante, che scevera da ogni circostanza estranea, e dopo la quale non c'è che il distacco, però con l'esperienza trasformata e rinnovata dalla memoria dell'attingimento compiuto. Anche nella nuova decisione, però, Tavernari porta un'originalità che può sfuggire, e che merita perciò di segnare. Le visuali separate, avanti e dietro, non sono scisse, irrelative, tanto meno arbitrarie, come spettacoli indipendenti. Si nota subito che le condizioni di visione sono identiche per tutte e due le contemplazioni, cioè occorre porsi nella medesima situazione di avvio comprensivo, anche prima della conferma della coerenza dello stile plastico. Ma c'è di più: osservando bene, si avverte quasi con trasalimento che queste tavole che non hanno sviluppo e passaggio cilindrico sono, avanti e dietro, composte ancora come organismi profondamente rispondenti, parte per parte, e da ciò deriva la straordinaria loro pulsazione. Le forze che reggono questi organismi traversano le sculture all'interno, in un ricambio vitalissimo, e la visione successiva recupera un'unità sostanziale proprio per questo patente quanto trepidante o rapinoso rinvio.

L'ispirazione di Tavernari si spoglia e si raccoglie. Si può trovare negli anni precedenti qualche momento di compiacenza della forma, in un artista di grande e coltivata intelligenza che non può non cedere alla suggestione di un linguaggio che sa essere sorgivo, ma anche originale alla comparazione e d'eccezionale flessibilità ad ogni movenza del sentimento e dello stato d'animo, obbediente a ogni suscitazione, non privo a tratti di giustificabili orgogli, forse motivati da un senso di solitudine e d'incomprensione. Ma dai *Torsetti* in poi, questi atteggiamenti sono sempre più rari, l'artista non ha bisogno di prove e magari provocazioni a se stesso, possiede la sua certezza e quindi una serenità interiore che può anche essere portata dalla sublimazione della sofferenza, ma senz'alcuna trazione a psicologie contingenti.

Come ha identificato irrevocabilmente la sua propria condizione compositiva nella frontalità e nel rilievo, così Tavernari porta alla più originale definizione anche la sua operazione plastica, allo stesso livello. E qui si verifica un'altro fenomeno che, come il ricambio interno di forze e di connessioni struttive, documenta il travaglio e anche la risorsa d'estrema intelligenza caratteristici di questa inquieta e deliberante personalità. La scultura è di nuovo «per via di levare», ed esclusivamente di levare. Materia di scelta è quasi sempre il legno, tronchi di fibre verticali lunghe, forti e visibili, antichi corsi di linfe salienti all'oscuro e nel silenzio. Nei disegni e nelle tempere - con un crescendo che va sino a Calvari - l'artista ha realizzato le più ardue, esplosive, disperate disintegrazioni di parvenze anatomiche, che sembrano mettere a nudo i gangli, le nervature, le energie profonde che le strutturano e le rendono viventi. Questa immedesimazione nelle crescite e nelle ansimazioni ha portato al getto di un segno che ferisce, o si torce, o si addenta, o si moltiplica e zigzaga in tracciati vertiginosi di tormento e di esaltazione. Nelle sculture in legno dal '61 in poi, tutte frontali e di contorno chiuso, Tavernari incide con ogni sorta di ferri, e dalla sfumatura al parossismo elabora le superfici con una «hachure» ormai unicamente sua, senza referenze che non siano, forse, i virgolati di pennellata sismici di Van Gogh, ai quali soltanto queste opere possono essere paragonate.



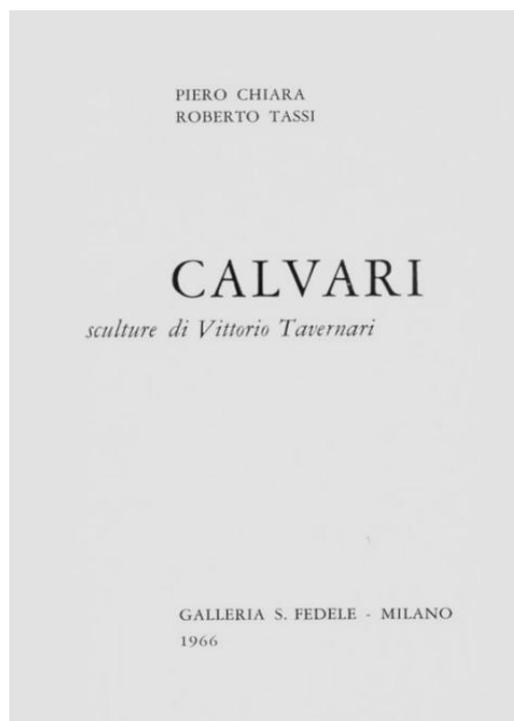
P. Chiara, R. Tassi

Calvari

Sculture di Vittorio Tavernari

Galleria S. Fedele

Milano, 1966



P. Chiara

L'Arte sacra, pure assiduamente sollecitata dagli organi competenti, non trova nell'attività artistica contemporanea le risposte desiderate sia ai fini devozionali che a quelli celebrativi. Ma le più drammatiche e significative immagini cristiane, come la Crocefissione e il Calvario, trovano aperta, in molti artisti di forte impegno, una vena espressiva che tende a trasferire i simboli cristiani in termini di giudizio morale costantemente attivo.

Vittorio Tavernari, che da molti anni approfondisce questi temi, nel suo *Calvario* ha inteso il grande dramma non come il sacrificio di un Dio, ma come una sorte comune che coinvolge il giusto e l'empio, cioè tutto l'uomo, tutta l'umanità.

Nel suo bozzetto, alle tre forme di un unico strazio che si profilano sul margine di un terreno sconvolto risponde, partecipe e carica di quello strazio, un'altra forma o figura che pare accogliere e contenere la somma di dolore e di destino di tutte le generazioni. Il cielo è il nostro cielo, la stessa impenetrabile volta che ci rifiuta e ci rassegna alla "rorida terra", a dissolverei nel suo humus, del quale è immagine il suolo sul quale sembra colare, come cera al fuoco, la carne dei suppliziati.

Una rappresentazione di tanta absolutezza è raccolta in un breve impasto di materia, è condensata in pochi tratti e semplici profili, dentro quel limite che l'Arte assegna a chi la intende senza delimitazioni e come semplice legge di verità.

R. Tassi

Se cerchiamo di conoscere qual'è il sentimento poetico sul quale cresce e del quale si forma la scultura di Tavernari, e questa mostra in particolare, ci sembra di poterlo indicare nel sentimento della solitudine. Si dirà che la statua, cioè la rappresentazione in scultura della figura umana, è sempre circondata di solitudine, isolata così nello spazio, e solo vivente delle sue proprie e particolari determinazioni; vediamo Moore, per esempio, o Giacometti. Ma la figura di Moore vive in una solitudine di arche tipo, cioè nella unicità e nella valenza originaria del suo stare, nella sua funzione di esemplare di tutte le figure umane; e la statua di Giacometti è il prodotto di una operazione dell'intelletto, un tentativo di ridurre l'uomo, attraverso l'esposizione della sua arcaicità, alla sua essenza esistenziale, di giungere alle fibre, alla sua solitudine interna per via di approssimazioni razionali. I torsi di Tavernari esprimono invece la solitudine della vita, una solitudine dimessa, di ogni giorno, una lotta, una fatica dell'uomo per ritrovare se stesso; non quindi un rifugio o un isolamento, ma un senso raccolto, di attesa e di domanda dolorose. Non mancano infatti, a questa solitudine, i rapporti umani; si sa che è sempre e più facilmente attraverso un approfondimento del proprio mondo, della propria sostanza umana che si stabilisce un rapporto vero con l'esistenza, mentre i contatti diretti, frequenti, epidermici, di adesione, rischiano di non trapassare le cose, di fermarsi alle apparenze più fallaci. E' per questa via, attraverso questi passaggi che Tavernari giunge al religioso. Ed è proprio questo modo di giungere che ci fa capire in che senso dobbiamo intenderlo: ne è alieno ogni senso mistico, vi ha invece grande risalto l'aspetto umano. Tavernari vede che la vita dell'uomo ha una dimensione spirituale, soprattutto che il suo dolore gli acquista una dignità, un'eternità di sostanza che danno un senso religioso alla sua esperienza; è l'alta pietas che riscatta il soffrire quotidiano nella durata morale. Così la sofferenza di Cristo è la rappresentazione di ogni sofferenza dell'uomo e in essa la solitudine si dilata a un valore di fratellanza; l'egoismo si trasforma in amore. Tavernari aveva scolpito in passato dei torsi di Cristo drammatici e arsi e ridotti all'essenza dell'immagine. Ora ha affrontato il tema del Calvario. Ne risulta accentuato il senso umano che egli dà all'esperienza del sacrificio divino; la solitudine entra in rapporto con altre solitudini, diventa nello stesso tempo più profonda e più aperta, ha il senso dello strazio individuale e della comunità del soffrire. Mi sembra così che con questi *Calvari* Tavernari abbia creato le sue opere più complesse, abbia cioè allargato il suo discorso a una maturità che contiene ormai al completo gli elementi di un mondo poetico del tutto originale. All'inizio, nel *Calvario* del 1963, l'immagine è creata dall'unione di tre torsi simili a quelli che Tavernari aveva finora scolpito isolatamente, situati in una nuova disposizione di spazio: il torso di Cristo si differenzia solo per una più delicata stesura formale; è più dolce e sottile, meno drammatico e disperato; ancora sul legno passano dei brividi di luce, come quando sulle acque o sulle erbe trascorrono ondate di vento; l'intaglio minuto, profondo delle incisive, delle tacche è indirizzato a gruppi secondo inclinazioni che, accogliendo un più o

un meno di luce e d'ombra, creano la struttura spaziale e plastica all'interno di ogni figura. In quest'opera i tre torsi così abbandonati e isolati nel vuoto d'aria che li avvolge, mantengono un'antica ieraticità, un distacco severo.

Ma nei *Calvari* successivi viene affrontato un problema nuovo; attorno alle tre figure è creato un ambiente, che oltre il suo significato simbolico, si definisce soprattutto in una sostanza naturale; le tre figure consumano ormai il loro sacrificio sulla terra, una landa desolata che accentua ancor più la loro solitudine, ma anche la loro disperata umanità; talvolta invece appare un cielo, minaccioso e ostile contro le figure che sono ridotte a miserie, abbandonate impronte (come nel bassorilievo) oppure schermo ad esse, delicato aiuto alla loro immobilità sofferente. In questa nuova invenzione stanno alle estremità del rapporto figure-terra le due opere più affascinanti. Nel piccolo bozzetto in bronzo la notazione naturalistica è prevalente, pianura vasta nella sua solitudine bruciata, su cui sorge una figura umana che inizia un dialogo di pietà con i suppliziati. Ma nel grande *Calvario* in legno, su un luogo appena accennato della terra, dolce piedestallo di pietra, sorgono le tre figure, incumbenti, dominatrici, fantasmi immensi contro il cielo serale, ed occupano ormai tutto il nostro orizzonte. Immagini finalmente moderne, vere e reali di un'arte non sacra, ma umanamente, dolorosamente religiosa.

M. De Micheli

Le Crocifissioni di Tavernari

In: *L'Unità*, 6 aprile 1966



Vittorio Tavernari, che espone alla Galleria San Fedele, è scultore di tutt'altra natura: calmo, disteso, dolente. Egli presenta, questa volta, una serie di grandi e piccoli «Calvari», in legno e in bronzo. Roberto Tassi ha scritto la prefazione al catalogo. Anche Tavernari, come Fabbri, appartiene alla seconda generazione del '900 e, come Fabbri, la sua opera è andata affermandosi in questo immediato dopoguerra.

Ormai sono anni che Tavernari persegue una ricerca plastica nella dimensione del bassorilievo, con questa particolarità tuttavia, che i suoi bassorilievi sono in genere bilaterali, ricavati cioè sulle due parti della lastra o della tavola. Adesso però, in questi Calvari, accanto al problema della sensibilità delle superfici, un problema che l'ha intensamente occupato in tutti questi ultimi dieci anni, Tavernari abbina il problema della composizione nello spazio: i tre elementi delle croci, sorgenti dal piano di base, esso stesso parte integrante della composizione, formano una unità plastico-spaziale misurata su un ritmo di proporzioni e di rapporti attentamente studiati. In tale modo sensibilità e struttura si fondono nell'insieme dell'opera, formulando una sorta di racconto, anche se estremamente sintetizzato. A Tavernari comunque tutto ciò serve in funzione espressiva. Il tema della crocifissione non certo da oggi è andato acquistando il valore universale del martirio dell'uomo innocente da parte dei carnefici. Basta pensare alle «crocifissioni» di Manzù, di Guttuso e di Sassu prima del '45, e persino alle «crocifissioni» di Bacon. In maniera non diversa anch'egli si giova di questo tema.

I suoi Calvari hanno una cadenza lenta e rarefatta, le croci si levano in una solitudine spoglia, i corpi crocifissi lievitano sulla superficie o vi si definiscono con più drastico intaglio. Ma, come ho detto, il sentimento che ne deriva è un sentimento dolente, di abbandono e di prostrazione. Tavernari non è un artista che ami le dispute e l'apparente vivacità di certe manifestazioni artistiche a cui ci ha abituati tanta cronaca figurativa da qualche anno a questa parte. Il suo lavoro si svolge serio, meditato, solitario. Ed è un lavoro costante, insistito, senza smanie. Di questo lavoro i Calvari sono appunto l'ultimo frutto, e direi il più maturo.

A. Coccia

Nuovi orizzonti dell'arte sacra

Vittorio Tavernari

Galleria San Fedele, Milano

In: *L'Italia*, 6/5/1966



L'intensità della evocazione affidata all'immagine artistica ha avuto nei giorni scorsi in noi una riprova che merita di essere sottolineata. Partecipavamo alle funzioni del triduo per il Giubileo che hanno avuto, nel Duomo di Milano, il loro centro nella astensione della reliquia del sacro Chiodo. E ciò ha riproposto sera per sera, alla nostra mente, il drammatico dipinto di Tanzio da Varallo che descrive la processione di San Carlo per le vie di Milano. A piedi nudi, col sacro pallio su le vesti di penitenza. L'Arcivescovo procede portando la Croce che contiene nella teca di cristallo, il Sacro Chiodo. E dietro la visione del taglio largo di figure esemplarmente austere, illuminate secondo effetti caravaggeschi, ci pareva riudire la voce drammatica che dà risonanza alle parole robustamente scritte nel memoriale ai milanesi: «Conosci, dunque, o Milano, il beneficio che hai ricevuto. Conosci da chi l'hai ricevuto. Conosci te stesso, a chi è fatto. Conosci finalmente le cause per le quali ti è fatto, non con spirito di mondo, ma con spirito che sia da Dio».

Un discorso ai laici limitato entro i confini di una diocesi, pur grande, mentre il discorso che l'Arcivescovo di Siena formulava sotto le volte gotiche del tempio interessava tutti i laici nella chiesa e nel mondo. C'è dicevamo una correlazione strettissima fra l'iconografia religiosa e le funzioni liturgiche più solenni. Tanto che ci pare inevitabile il legame che si pone automatico fra il paesaggio spirituale del venerdì santo e le opere religiose di una recente mostra, impaginata in clima di drammatica e spoglia austerità, alla galleria S. Fedele di Milano. E' quindi comprensibile come una mostra di questo genere abbia dato occasione ad

un dibattito sull'arte sacra che presieduto da Mons. Aldo Milani ha visto la partecipazione impegnata di Padre Cappelletto, di Enrico Castiglioni e di Giorgio Trebbi.

Anche se Tavernari ha inteso il dramma del Calvario non come il sacrificio di un Dio ma come una sorte comune che coinvolga tutta l'umanità, è accaduto per questa mostra ciò che accade assai raramente. Che il silenzio su cui erano collocate le sculture apriva una voragine di incolmabile solitudine. Quasi che ognuno fosse condotto a identificare la sua propria vita in quella crocifissione. Così il senso comunitario perduto nella incomunicabile solitudine si ritrova proprio in virtù di questa incomunicabilità che è come il sigillo di una stupefatta negazione da cui assume volto doloroso l'anima di ognuno.

Ha detto bene Padre Favaro nel suo intervento al dibattito sull'arte sacra. Questo nuovo linguaggio è frutto della cultura del nostro tempo e questa cultura nasce anche dai grandi avvenimenti, specialmente i più tragici del nostro tempo. Non possiamo dimenticare i cinque anni nei quali l'odio ha fatto gli uomini carnefici dei propri fratelli. Gli episodi del terrore che ci hanno dato le terribili scene delle fucilazioni e delle impiccagioni. E non possiamo quindi che rallegrarci che in un'epoca nella quale si parla tanto di ateismo si vedano invece episodi d'arte, dovuti ad uomini forse ancora lontani da una maturazione religiosa, che confondono le vittime di questo momento di odio con la grande vittima dell'odio umano: Gesù Cristo.

E come Tavernari chiamano Calvario le scene di fucilazione e di impiccagione esprimendole nel loro linguaggio proprio come l'autentico calvario di Cristo, riconoscendo così che ogni sofferenza umana trova la sua sublimazione e il suo significato nella sofferenza del Cristo, e che l'odio umano può essere sepolto soltanto dall'amore del Calvario.

Un discorso quello di Padre Favaro che ne richiamava un'altro quasi sottointendendolo. Tenuto dall'Eminentissimo Cardinale Lercaro al primo congresso nazionale di architettura sacra (settembre 1955): «Ogni momento della storia dice nel linguaggio dei vivi la gloria del Dio vivente. C'è una storia della pietà individuale e collettiva, e si è potuto scriverla, la quale dimostra il diverso atteggiarsi dello spirito. Il suo vario esprimersi nei secoli: l'arte non può divenire un linguaggio fossile, non è qualche cosa di determinato per sempre. Nuovi spiriti e nuovi mezzi tecnici creano un nuovo linguaggio che può, ma non deve disorientare, se non chi si è adagiato in troppo calmo ritmo di vita».

Intorno alle croci di Tavernari il silenzio che intrama velari ideali è percorso da spole di voci appena percettibili. E l'austerità della composizione è nello spazio assunto dalle tre figure che si appoggiano al braccio della croce come ad una trave: vien fatto di pensare questo calvario al centro di un'abside spoglia su un tempio delle vette o degli abissi.

Così il discorso si allarga su tutta l'arte sacra contemporanea. E' dei giorni scorsi la collocazione della pala d'altare del pittore Cassinari nella Chiesa di Metanopoli. Un fatto di estrema importanza. Ma la segnalazione dell'opera di Tavernari doveva cadere nel venerdì santo. Come testimonianza degli artisti contemporanei. Al tema del Calvario, come accenno ad una speranza che s'accende nei loro cuori ed è già, essi stessi inconsapevoli, sostanza della loro fede. Che se ciascuno si riconosce nel Calvario, ecco ritrovata la religiosità del

tema che Tavernari svolge con intuizione di poeta, riflettendovi il carattere di umanità assunto dal figlio di Dio nel momento della incarnazione.

G. Marussi

Sculture spirituali

Sala Moroni Istituto "La Casa"

Milano, 1967



Arte sacra: un problema difficile, oggi. Per un complesso di ragioni, che, in definitiva si possono assommare in una sola: la necessità di una forma che sia nuova, che parli a noi uomini moderni, che abbia significati antichi e profondi, che non trascini come palla al piede la retorica di modi frusti, ormai insopportabili.

Questo, quando parliamo di scultura, quando parliamo di pittura. Ma anche in sostanza di artigianato, di un artigianato che va rinnovato e spiritualizzato, che deve produrre opere degne di stare nelle nostre chiese e nelle nostre case.

Per questa ragione ci sembra quanto mai opportuna, e sottile anche, la scelta di tre scultori italiani che hanno delle effettive proposte da fare: Umberto Milani, Francesco Somaini e Vittorio Tavernari.

Sono nomi affermati in campo internazionale; sono scultori che hanno qualche cosa da dire; sono artisti, ciascuno con una individualità ben chiara e definita.

Apparentemente, per molti, essi potrebbero non essere figurativi. E tuttavia non è così. La figura, l'idea della figura, sono chiaramente reperibili. Con espressione più tormentosa in Tavernari, dal cui nucleo poetico di fondo sentimentale nasce a volte l'espressione del senso tragico della vita umana, con una carica di dolore appena raffrenata; con un'intensità, direi quasi cromatica, in Milani, la cui sensibilità sottile capta misteriose vibrazioni dell'io oscuro della coscienza e le rende con un senso di tragicità compressa e straziata; con una sottigliezza che talora sfiora l'eleganza in Somaini, il quale - ed è una proposta da prendere in

estrema considerazione la sua - esprime il significato della fede in simboli pieni di forza, affascinanti per le suggestioni che offrono.

Tre scultori dunque, i quali, ciascuno a modo proprio, sono in grado di offrire proposte concrete per un'arte sacra nuova, degna degli uomini di questo nostro tempo, così carico di contraddizioni, ma così bisognoso anche di accogliere il messaggio che ogni vero artista, interpretando il divino e l'umano, è in condizione di dare.

G. Carandente (a cura di):

Tavernari Vittorio

In: *Dizionario della*

Scultura moderna

Il Saggiatore, Milano, 1967

pp. 361-362



Tavernari Vittorio. Nato nel 1919 a Milano. Frequentò lo studio di Wildt e, dopo un'interruzione dovuta al servizio militare, si stabilì a Varese, riprendendovi il lavoro nel 1944. Nel 1954 fu invitato per la prima volta alla Biennale di Venezia, dove tornò ad esporre nel 1956, nel 1958 e nel 1964 con una sala personale. Nel 1959 fu invitato alla Biennale di San Paolo del Brasile. Ha anche partecipato, a numerose riprese, alla Triennale di Milano e alla Quadriennale di Roma e alle principali rassegne internazionali di scultura, tra cui quella antologica della scultura italiana contemporanea nel museo Rodin, a Parigi, nel 1960. Nel 1948 tenne la sua prima personale nella galleria del Milione a Milano, dove tornò ad esporre nel 1950. Nel 1957 una sua personale, presentata da Francesco Arcangeli, fu tenuta, sempre a Milano, alla Galleria del Fiore. Altre sue mostre sono state tenute negli anni successivi nella Galleria Lorenzelli a Milano. Ha esposto anche a Roma e in altre città.

La sua opera, come notò il Carluccio, nella prefazione alla mostra personale alla Biennale del 1964, si è sviluppata in una silenziosa riservatezza, attenta a ricostruire l'unità morale e spirituale della sua ricerca in un modo quasi religioso e sacrale. Il suo interesse si volge esclusivamente alla figura umana, della quale egli traccia, nelle sue forme, l'essenzialità volumetrica, con profili tesi e superfici ricche di vibrazioni che rivelano quanto sia in lui struggente il desiderio di ricomporre una forma organica, non naturalistica e tuttavia quasi melanconicamente mistica, che divenga nuova e distaccata raffigurazione della bellezza e del prestigio dell'essere umano.

Prima del 1960 le sue sculture rivelavano una «spietata ricerca della possibilità di dare

evidenza alla vitalità della materia». In quelle opere la «quantità» delle superfici era ridotta al minimo. La materia impiegata di preferenza, il legno, aveva vibrazioni cromatiche con un richiamo all'antica scultura lignea italiana, sicché la luce poteva passare sulle forme come una prospettiva «aggiunta» alla loro minima spazialità. Fu quello il momento più pittorico della sua attività, nel quale il Carluccio volle riconoscere un parallelo con la pittura «naturalistica» di Morlotti.

Nelle opere successive, il dato universale del *Torso*; uno dei temi più suggestivi della scultura d'ogni tempo, gli fornì l'occasione per una maggiore consistenza degli spessori delle superfici plastiche, ma la struttura figurale è sempre rimasta elementare e di grande sobrietà. Le sue sculture recenti rivelano «una volontà di istituire dei rapporti, di individuare i modelli in relazione al circostante e la loro misura nei confronti dello spazio che possono abbracciare». La chiarezza delle invenzioni e la sincerità dell'espressione sono andate accrescendosi nell'opera della maturità.

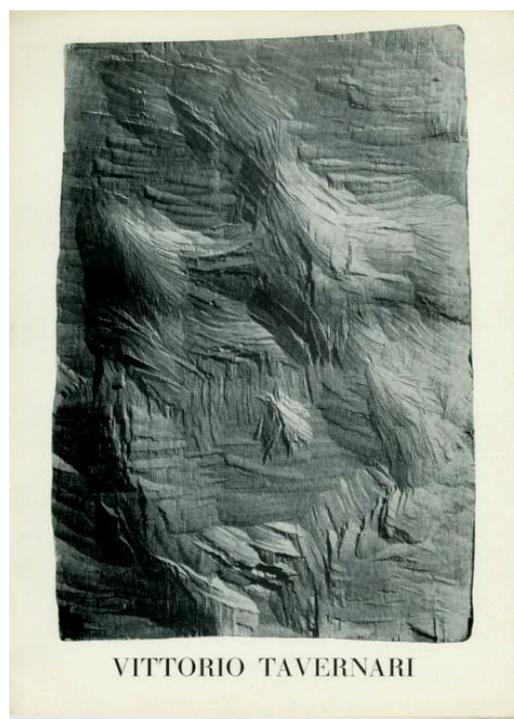
A. Dragone

Vittorio Tavernari

Università del Tempo Libero

e Amici dell'Arte

Modena, 1967



Forse soltanto pensando al Tavernari che ha saputo dire «no» alla babele della grande metropoli, preferendo l'operosa solitudine di un centro di provincia come Varese, si può comprendere il patetico suo impegno di artista e di uomo che ha inteso la necessità di restaurare valori ch'erano stati un tempo del «monumento», in una dimensione che, sfuggendo ai pericoli della retorica, potesse essere soltanto, intimamente umana; e che si misura già nell'ambiente in cui Tavernari lavora: un seminterrato che ha più della bottega artigiana che dello studio, come l'intenderebbe magari l'ultimo di certi pretesi scultori, ma che, nella sua nuda semplicità, deve rispondere anche meglio alla meditazione creativa e ai liberi slanci di chi ha veramente qualcosa da dire.

A salvare Tavernari, tuttavia, insieme con i valori morali in cui crede, penso sia stata in fondo la sua fede nella scultura; la fiducia ch'egli ripone nelle intuizioni della fantasia che inconsapevolmente guida la mano e il pollice nel plasmare ogni ricettiva materia, o il ferro a contatto con l'antico ceppo nel quale, per un miracoloso equilibrio cui l'artefice le riconduce, la luce e l'ombra, pur nella loro labile consistenza, mirabilmente giungono a definire, nella espressiva impronta dell'artista, l'immagine della sua fantasia fatta realtà; nella sua essenza, divenuta più vera del vero; dove la materia stessa, con i suoi nodi le crepe o i passaggi delle sue linfe più segrete, si ricrea nel fingere le sue nuove composizioni figurali.

Quasi come frutti che sian nati dalla terra profondamente percorsa dai solchi dell'aratro e subito fecondata, abbiamo visto nascere di Tavernari i *Torsi*, virili e femminili, non raramente accostati come strofe di un'unica realtà poetica; i frammenti in cui le fibre stesse

del legno son chiamate da una mano paziente e ben esercitata a far vivere le forme ch'egli ne ha tratto infondendo loro l'autonomia piena d'un tutto che hanno il potere di evocare; quei legni che una volta ancora l'artista ha drizzato in uno spazio di ideale drammaturgia, simbolo di cui nessuno può fraintendere la profonda umanità o negare un senso di autentica sacralità, riconfermato nell'ineffabile spiritualità dell'ultimo *Crocifisso* intagliato in un semplice legno che serba ancora il profilo del tronco dal quale è stato tagliato.

Gli stessi *Calvari* ch'egli ha tracciato col pennello sui grandi fogli di carta s'ergono in una drammatica luce dalla quale sembra uscire anche la schiera dei suoi *Nudi*.

Non più «bifronti» come i legni risolti nelle due facce in cui le immagini si schiacciano sino a smaterializzare ogni idea di fisica sensualità, ma non meno perentori di loro, nella palese evidenza d'una forma contemplata nei suoi plastici risalti, queste visioni umane che con improvvisa invenzione irrompono sulle pagine dove s'accampano isolando e quasi dilatando quel che di più teso e commosso possono offrire dell'emotiva vitalità che tutte le innerva, acquistano a questo punto una più intima vibrazione in cui l'energia creatrice si traduce in una sensazione luministica che trova nel colore la sua naturale manifestazione.

Sono come apparizioni di una imprevedibile intensità; in giallo e blu, con qualche tocco di rosso, verdi macerati, bruni variegati e profondi che anticipano forse le preziose risorse del legno. Ma è in questo momento del nascere che possono forse più facilmente intendersi i motivi di quel dominante ordine chiuso d'ogni struttura fantastica nella quale usualmente Tavernari respinge, come una sorta di inutile orpello, la presenza d'un gesto delle braccia e persino della testa, ove non possono ricondursi senza dispersione alcuna, entro la meditata realtà plastica di un rilievo che per questo artista è il modo più naturale, forse, di concepire insieme - e non è la prima volta che accade in Arte - pittura e scultura, al di là d'ogni pratica classificazione scolastica.

A. Dragone

Vittorio Tavernari

o la fede nella scultura

Galleria Dantesca

Torino, 1967



La scultura in bronzo presentata da Vittorio Tavernari alla «Promotrice» del 1958 - una figura asciutta, modellata attraverso una specie di plastico tachisme, parente lontana di altre immagini, forse più nervose ed enigmatiche, di Giacometti operoso sull'altro versante della stessa catena alpina - non passò certo inosservata a Torino dove invano, ricordo non senza rammarico, se ne suggerì l'acquisto a qualche amico. L'incontro rimase dunque allora più fugace che incoraggiante, anche se a motivare questa sua prima personale torinese non mancarono in seguito le occasioni per un dialogo, fatto soprattutto di reciproca stima, che continuò sia pure a distanza.

V'era infatti da un lato una città che, con le sue periodiche rassegne - da «Italia-Francia» e, prima ancora, dal «Premio Torino» del '47 e dalla Mostra internazionale dell'Art Club (1949) ad «Arte Nuova» (1959) e alla serie organizzata dalla nuova Galleria civica d'Arte moderna - nonostante una eccentricità probabilmente più psicologica che geografica, se si vuol parlare in termini di cultura europea, suscitava interesse e simpatia in ogni spirito vivo; dall'altro un artista che, nella più convinta certezza di un'autentica necessità esistenziale della scultura, bruciate le tappe d'una formazione non immemore di un impressionismo plastico che discendeva da Medardo Rosso, dopo aver sensibilmente piegato verso l'interno struggimento di un'esperienza sostanzialmente espressionista, aveva saputo trovare in breve i suoi sbocchi più originali in una resa, più strutturale che tattile soltanto, rimasta in fondo la sua essenza più vera; contro, forse, ogni altra apparenza.

Se per la sua stessa natura sentimentale Tavernari aveva sentito inclinazione per certi valori

propri di un modellato tradizionale, la sua visione doveva svilupparsi infatti in senso formativo internamente all'esperienza quotidiana del suo operare.

«*Queste figure* - poteva scrivere nel '57 l'Arcangeli riferendosi ai grandi legni dell'anno prima - *paiono mantenere un certo legame con remoti simboli plastici, come è quello del serbare, tuttora, l'ufficio ideale della cariatide o il ricordo della colonna*». Ma intanto Tavernari andava inventando le sue forme attraverso gli opposti modi del «mettere» e del «cavare», mentre lo squisito senso naturalistico dei suoi esiti pareva contraddire le cadenze di una derivazione postcubista che ancora poteva riconoscersi prima che, superata la reazione alle scavate ricerche organiche di Moore, nei *Due nudi*, in pietra, del '53 e nel legno della *Donna al sole* (1955), l'artista lasciasse intendere come una nuova immagine figurale stesse nascendo in lui.

Anche meglio lo si è poi potuto constatare di lì a poco: prima nel gesso e nello stucco, oltre che nei disegni e nelle grandi tempere venute ad accompagnarsi e, probabilmente, a favorire lo sbocciare della sua più piena maturità; poi nella mirabile creazione dei suoi legni - i Torsi, i Nudi, i Crocifissi, i Calvari - che nella scultura del nostro tempo non hanno opera che li eguagli per quel che di aspro e di dolcissimo hanno, insieme, le forme dove è l'inquietà umanità del suo e nostro tempo a segnare, con la più viva invenzione, l'intenso struggimento di un autentico spirito poetico.

Forse soltanto pensando al Tavernari che ha saputo dire «no» alla babele della grande metropoli, preferendo l'operosa solitudine di un centro di provincia come Varese, si può comprendere il patetico suo impegno di artista e di uomo che ha inteso la necessità di restaurare valori ch'erano stati un tempo del «monumento», in una dimensione che, sfuggendo ai pericoli della retorica, potesse essere soltanto, intimamente umana; e che si misura già nell'ambiente in cui Tavernari lavora; un seminterrato che ha più della bottega artigiana che dello studio come l'intenderebbe magari l'ultimo di certi pretesi scultori, ma che, nella sua nuda semplicità, deve rispondere anche meglio alla meditazione creativa e ai liberi slanci di chi ha veramente qualcosa da dire.

A salvare Tavernari, tuttavia, insieme con i valori morali in cui crede, penso sia stata in fondo la sua fede nella scultura; la fiducia ch'egli ripone nelle intuizioni della fantasia che inconsapevolmente guida la mano e il pollice nel plasmare ogni ricettiva materia, o il ferro a contatto con l'antico ceppo nel quale per un miracoloso equilibrio cui l'artefice le riconduce, la luce e l'ombra, pur nella loro labile consistenza, mirabilmente giungono a definire, nella espressiva impronta dell'artista, l'immagine della sua fantasia fatta realtà; nella sua essenza, divenuta più vera del vero; dove la materia stessa, con i suoi nodi, le crepe o i passaggi delle sue linfe più segrete, si ricrea nel fingere le sue nuove composizioni figurati.

Quasi come frutti che sian nati dalla terra profondamente percorsa dai solchi dell'aratro e subito fecondata, abbiamo visto nascere di Tavernari i Torsi, virili e femminili, non raramente accostati come strofe di un'unica realtà poetica; i frammenti in cui le fibre stesse del legno son chiamate da una mano paziente e ben esercitata a far vivere le forme ch'egli ne

ha tratto infondendo loro l'autonomia piena d'un tutto che hanno il potere di evocare; quei legni che una volta ancora l'artista ha drizzato in uno spazio di ideale drammaturgia, simbolo di cui nessuno può fraintendere la profonda umanità o negare un senso di autentica sacralità, riconfermato nell'ineffabile spiritualità dell'ultimo Crocifisso intagliato in un semplice legno che serba ancora il profilo del tronco dal quale è stato tagliato.

Gli stessi Calvari ch'egli ha tracciato col pennello sui grandi fogli di carta s'ergono in una drammatica luce dalla quale sembra uscire anche la schiera dei suoi nudi.

Non più «bifronti» come i legni risolti nelle due facce in cui le immagini si schiacciano sino a smaterializzare ogni idea di fisica sensualità, ma non meno perentori di loro, nella palese evidenza d'una forma contemplata nei suoi plastici risalti, queste visioni umane che con improvvisa invenzione irrompono sulle pagine dove s'accampano isolando e quasi dilatando quel che di più teso e commosso possono offrire dell'emotiva vitalità che tutte le innerva, acquistano a questo punto una più intima vibrazione in cui l'energia creatrice si traduce in una sensazione luministica che trova nel colore la sua naturale manifestazione. Sono come apparizioni d'una imprevedibile intensità; in giallo e blu, con qualche tocco di rosso, verdi macerati, bruni variegati e profondi che anticipano forse le preziose risorse del legno. Ma è in questo momento del nascere che possono forse più facilmente intendersi i motivi di quel dominante ordine chiuso d'ogni struttura fantastica nella quale usualmente Tavernari respinge, come una sorta di inutile orpello, la presenza d'un gesto delle braccia e persino della testa, ove non possano ricondursi senza dispersione alcuna, entro la meditata realtà plastica di un rilievo che per questo artista è il modo più naturale, forse, di concepire insieme - e non è la prima volta che accade in Arte - pittura e scultura, al di là d'ogni pratica classificazione scolastica.

Ed ecco come, alla luce della fascinosa scelta di tempere e disegni che in questa mostra s'accompagnano al gruppo di recenti e recentissime sculture, la stessa realizzazione plastica rivela anche più chiaramente la sonorità aromatica delle vibranti e tormentate sue superfici; dove in quel segno «che ferisce o si torce, o si addensa, o si moltiplica e zigzaga in tracciati vertiginosi di tormento e di esaltazione», per dirlo con le parole di C. L. Ragghianti, non mi sembra sia senza significato che, una volta ancora, l'artista abbia pensato e dato inedita figura all'antica e sempre nuova immagine dell'uomo.

P. C. Santini

I cieli di Tavernari

In: *Critica d'Arte*, Anno XV (XXXIII),
Nuova serie, fascicolo 100, 1968, pp. 17-34.



Quando alcune settimane or sono, incontrandomi con Tavernari che mi portava le fotografie delle sue ultime sculture, gli chiesi quali potevano essere i titoli di ognuna di esse, considerata la sostanziale identità dei temi, egli mi rispose: «Facendo la prima avevo pensato al Vietnam, e ad esso la volevo dedicare. Ma dovrei oggi aggiungere la Cecoslovacchia ... preferirei il termine più generico di «*Cieli*», e vuoi dire che per comodità di identificazione li numeriamo, nell'ordine in cui sono stati eseguiti». La proposta e il desiderio di Tavernari mi trovarono subito consenziente, sembrandomi che l'intitolazione generica rispondesse meglio di quella circostanziata allo spirito di queste sculture e alla stessa loro genesi. Ricordavo anche che le prime figurazioni (chine e tempere degli anni 1962-65) da considerare quali precedenti e matrici del ciclo odierno, erano indicate come studi per *Calvario*, simboli in realtà di una tragedia che è poi quella perenne della violenza e della sopraffazione. *Cieli*, dunque, come spazi grandi sopra la terra appena affiorante, a riverberare le vicende dell'uomo. Più di un anno di lavoro, condotto con quel «fervore calmo» che sembra uno dei tratti distintivi di Tavernari. E prima, una lunga meditazione, o un lungo raccoglimento interiore, in altro senso operoso: come il maturare lento di un proponimento fermo, che abbia però bisogno di diventare sostanza di spirito e di fantasia prima di giungere a soluzione. In quel tempo Tavernari mi parlò spesso del suo proposito, mostrandomi i fogli su cui andava fissando squarci di luce fra cumuli e nemi addensati. Lo appassionava e lo travagliava soprattutto il problema dell'inserzione della figura in contesti che ne necessitavano per esaurire il loro più autentico significato, ma con i quali era assai difficile trovare tutte le

specifiche connessioni. Ci sarebbero state, prevedeva Tavernari, difficoltà di rapporti proporzionali, alternative morfologiche, compositive e distributive; e infine l'opportunità di trovare un modellato consentaneo con quello così ricco e mutevole del fondo.

Per intanto, le tempere si accumulavano nelle cartelle, moltiplicando idee, spunti, cadenze, ma realizzandosi in un loro spirito e in loro forme pienamente autonomi. Niente, in esse, che possa oggi apparire quale “preparazione» diretta non diciamo delle peculiarità della scultura, ma anche soltanto dei movimenti cardinali che la percorrono. Si ripete, ancora una volta, la situazione già chiaramente individuata e ricostruita da Ragghianti quando scriveva a proposito delle figure: «... il disegno non si distingue più dalla scultura, anzi il disegno e la tempera spesso rappresentano, nei cicli, un'ampiezza di germinazione che nella scultura si contrae a un momento o ad un arco più breve, seppure più sintetico. I cicli hanno una loro autonomia di produzione, non sono prove o sondaggi, non sono un'estensione nella quale individuare un arrivo e dei concorsi, sono parabole unitarie dove le singole determinazioni stabiliscono un serrato colloquio, in favolose corallità» (vedi «Critica d'Arte» no. 78, aprile 1966). L'idea di questi Cieli non era balenata improvvisa. Come dicevo, i precedenti più remoti (si veda il catalogo critico del 1966) si datano tra il '62 e il '65. Il tema vi è quasi costante: una linea di terra in basso che delimita un orizzonte lontano; un'ara sulla sinistra con le tre sagome-figure della crocefissione; e sopra questo mondo senz'orma, una vertiginosa caduta in diagonale, dilatata o addensata, di nubi e di raggi di luce. I tre episodi, le tre componenti figurali, che compaiono allora in una serie, si direbbe inesauribile, di versioni, sia in formati orizzontali che verticali, sono gli stessi che Tavernari riprenderà negli attuali rilievi. Ma la pagina odierna, sia nei rapporti dimensionali che nell'equilibrio complessivo, risulta interamente rinnovata, tanto che i termini si fanno lontani e la misura degli spazi, grandiosa. Il cielo, e cioè il continuante, variamente fratto e ritmato incresparsi dell'ombra, occupa l'intera superficie in straordinari crescendo che toccano momenti di eccezionale intensità. C'è infine tutta una diversa gradazione di effetti e per essa un distribuirsi ondeggiante del moto in «periodi» ineguali che da un massimo di concitazione giungono alla calma rarefatta delle campiture appena increspate, o corse da scie sottili. Le condizioni della visione appaiono subito irrecusabili. Disponendo di una sorgente di luce mobile, ci si può avvicinare a queste opere per così dire gradualmente, come mettendo a fuoco un'immagine, fino a trovare uno od alcuni optima. Non si tratta soltanto di valutare il grado di incidenza sul piano della tavola - fino ad una luce radente - ma la direzione della luce in rapporto alla conformazione del rilievo e all'andamento delle strutture o dei movimenti primari che lo caratterizzano. Da un minimo di espressività (che può quasi coincidere con l'impossibilità della mera percezione fisica, quando la luce sia posta frontalmente e schiacci il corrugarsi dei piani anche là dove è più sensibile) si guadagnano momenti intermedi forse non inutili nel processo di una lettera integrale, ma tuttavia travisanti o parziali. Finché non si giunga a realizzare condizioni ideali ottenendo il massimo delle vibrazioni, sia nei nodi di più forte accento luministico che nei settori dove la punta

appena scalfisce e quasi disegna ciglia sottilissime d'ombra. Sono in parte le stesse condizioni visive che si imponevano per la serie dei *Torsi*, dei *Nudi*, e delle *Crocefissioni* degli anni 1960-'61, raccolti nella splendida mostra alla Galleria Lorenzelli di Milano nel febbraio del 1962. Con la sola differenza che quelle sculture «... *che non hanno sviluppo e passaggio cilindrico sono, avanti e dietro, composte ancora come organismi profondamente rispondenti parte per parte, e da ciò deriva la straordinaria loro pulsazione. Le forze che reggono questi organismi traversano le sculture all'interno, in un ricambio vitalissimo, e la visione successiva recupera un'unità sostanziale proprio per questo patente quanto trepidante o rapinoso rinvio*» (Ragghianti). Mentre i *Cieli* odierni impongono una unica, esauriente, rigorosa visione frontale, e non implicano relazioni di alcun genere che non siano quelle fra gli elementi visivamente compresenti nella pagina. Si ha quindi, se vogliamo, una contrazione di quel respiro d'allora; si fa un passo ulteriore verso forme di pittoricismo puro, e per questa via si semplificano anche e in certo senso le esigenze di illuminazione. Nei *Torsi* e nelle *Figure* degli anni sessanta, se si vuole estendere il parallelo, Tavernari aveva sì rifiutato il tutto tondo, ma per sostituirvi quella doppia interrelata visione. I contorni, ad esempio, modificavano più o meno sensibilmente i tagli originari del legno divenendo parte di una strutturazione la quale, proprio per motivare quella visione, doveva incidere sugli spessori fino a distruggere totalmente il piano di supporto. Emergenze ed avvallamenti si sentivano soprattutto quali membrane compresse sotto la spinta di forze interne, tanto più cariche di tensione quanto più sintetico e rattenuto era il moto che le animava. Nei *Cieli* v'è una superficie piana che pur dopo il lungo lavoro di scavo, di abrasione e d'intaglio che interamente la occupa, resta più o meno unitariamente percepibile quale limite ideale d'affioramento dei crinali e delle zone emergenti. Se è indubbio, insomma, che le esperienze passate hanno permesso a Tavernari di conoscere a fondo la materia tanto che il suo attuale linguaggio non sarebbe concepibile al di fuori di essa; se è vero che tutta la gradazione degli effetti luministici già nei *Torsi* potevasi considerare compiutamente risolta attraverso modi di trattamento che sono in fondo quelli odierni, è anche vero che il flusso stratificato di questi *Cieli* si dispiega in un canto più sonoro, in una polifonia più complessa, in quanto all'interno dell'intelaiatura di base sorge tutta una amplissima gamma di echi, di rimandi, di accelerazioni, di rotture improvvisate. Il repertorio stesso dei segni si arricchisce, moltiplicando i modi e la quantità delle reazioni luministiche secondo un ritmo ora incalzante, ora sincopato, ora invece di misura costante ed omogenea. Ne scaturisce quel pathos poetico che, come scriveva De Micheli, «*fonde nel risultato finale struttura e sensibilità, sicurezza e trepidazione, certezza e indeterminazione*». Gli strumenti del mestiere sono quelli che debbono essere: punte, sguabbie, scalpelli, bulini di varie forme e dimensioni, capaci di lasciare sul legno tracce diverse; ampi canali e crateri profondi come in una geologia sconvolta; corrugamenti e increspature paralleli, divergenti o contrastanti, e poi tutta la miriade delle striature più leggere, virgole, punti, accenti, onde, fili, bave, reticoli. O ancora smangiature e corrosioni, come si vede talora su certa pietra consumata dal tempo. Il

verso, la vena del legno asseconda lo scultore che va togliendo schegge, tasselli, trucioli, lasciando ovunque l'impronta della sua mano.

I *Cieli*, esaminati dall'1 all'8, e cioè nello stesso ordine in cui sono stati eseguiti, non palesano, se vedo bene, una progressione rigorosa in una qualche precisa direzione. C'è semmai in Tavernari una crescente sicurezza nell'inserire le figure fino a raggiungere negli ultimi tre esempi una compenetrazione perfetta. Per il resto si può semmai accertare un crescendo di drammaticità nelle versioni dalla seconda alla quarta che non solo mostrano incavi più accentuati, gravitazioni e addensamenti d'ombra più risentiti, spaccature improvvise, ma tutta una maggior concitazione e frequenti interruzioni ed aritmie. Nel primo e nei tre ultimi *Cieli* il tema di base ha una propagazione costante, che muovendo più o meno diagonalmente dall'alto raggiunge smorzata in onde successive l'esile orizzonte terreno. Ma, che il cielo si alzi sopra la terra minaccioso o tranquillo, l'uomo sente la propria condizione segnata da un perenne travaglio. Se i *Torsi* erano inni alla vitalità, raggiunta nelle sue più profonde radici e sorgenti, questi *Cieli* sono la celebrazione della condizione dell'uomo, delle sue lotte contro tutte quelle forze che non riesce a dominare e da cui talora è soverchiato. Un modo, anche questo, per discendere profondamente in se stesso, con quell'abbandono e quella trepidazione che già conoscevamo riversati in quel diario quotidiano che erano le sue tempere e i suoi disegni.

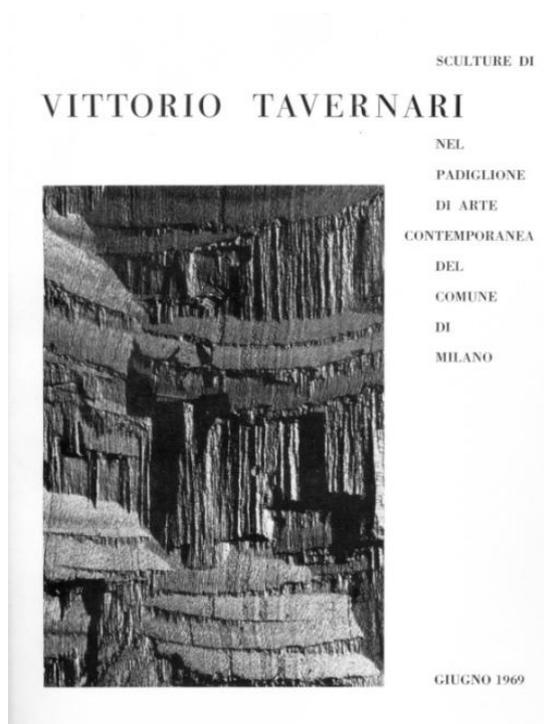
A. Pica

Sculture di Vittorio Tavernari

Mostra antologica 1944-1969

Padiglione di Arte Contemporanea

Milano, 1969



Impopolarità, difficoltà, fine. Tre condizioni, che, in questi anni, si sono via via accollate alla scultura. L'equiparazione a lingua morta nasceva insieme dall'orgoglio e dalla amarezza di un grande artista, e un poco anche dal suo amore per il paradosso abbagliante.

Naturalmente l'intuizione di Arturo Martini era tutt'altro che gratuita. Che voleva sottintendere, in fine, se non che dopo di lui non si sarebbe data più scultura? Una sorta di «après moi le deluge».

Ovvero, secondo un'altra interpretazione, Martini avrebbe inteso affermare che tutte le forme, diciamo, non-obiettive, astratte, ecc. non potevano essere scultura?

Ma, alla fine, non era nemmeno possibile dirlo - né Martini veramente lo pensava - se è vero - come più volte ebbimo a far presente - che anche la modanatura classica, di suprema bellezza - o la complessa «moulure» gotica, sono a riceversi, *stricto sensu*, come scultura e dunque non si vedrebbe perché, in linea teorica non possa darsi anche una scultura non-obiettiva, non antropomorfa.

E proprio allo stesso titolo per cui non potremmo nemmeno ammettere, come oggi da taluno si pretende, che queste - non-obiettive, astratte, non antropomorfe - siano le uniche forme possibili, e dunque obbligatorie, di scultura.

Di fronte a questi dubbi e a queste perplessità ecco un critico, da molt'anni famoso, parlare, non senza acutezza, di «difficoltà» della scultura. Ma quale difficoltà? In sostanza quella a cui alludeva il critico era difficoltà (ma, allora, noi diremmo impossibilità) per la scultura a essere altra da se stessa, a rinnegare la statuaria, a ripudiare l'antico interesse per l'uomo, a

dimenticare il suo stesso destino e a definitivamente naufragare in quel pelago sperimentale nel quale, da più che cinquant'anni, la pittura e le sue eterodosse derivazioni cercano affannosamente porti che non esistono.

Difficoltà, dunque, a invocare quella distruzione di se medesima - ancora, inconsciamente, il medievale e misticoido «cupio dissolvi» - che per tanta parte dell'arte moderna ha voluto dire situarsi *al di là* di se stessa, un *al di là*, che, naturalmente, non conta più nulla.

La «metafisica», al di là del dato fisico, aveva trovato una pittura, e talora una grande pittura, ma una sorta di meta-arte, un *al di là* dell'arte, non potrebbe trovare, e in effetti non ha trovato, altro che la non-arte.

Che codesti giochi (giochi proibiti ?) dovessero riuscire difficoltosi per la scultura, più che per altre espressioni come la pittura, la grafica e le degenerazioni umoristiche tipo «scultopittura» o «pitto-scultura», è di tutta evidenza. Né è a credere che tutto si potesse risolvere a colpi di «trovate» come quella, per esempio, di César (al secolo: Cesare Baldaccini) empiendo di vecchi catenacci una padella ed esponendo il tutto, con il nome di scultura, in una mostra sedicente d'arte.

Quanto alla terza condizione negativa, che qui sopra si è enunciata per prima, l'impopolarità, di cui avvenne proprio a noi altra volta di parlare, si tratta di cosa affatto diversa, tanto che a noi sembra condizione permanente della scultura, indice, da sempre, del suo alto destino e, oggi, della sua impossibilità a integrarsi nella cosiddetta massificazione e nella società consumistica. Impopolarità, dunque, che oggi è acuita sia dalla generale carenza di ideali, sia dalla effettiva miseria della nostra creduta «opulenza», sia per l'atomismo della cultura attuale che, in ordine al consumismo, provoca la rapida obsolescenza di qualsiasi proposta formale. A questa stregua dovremmo concludere con il designare nello scultore moderno una sorta di solitario eroe, o di asceta, o di arrembato e donchisciottesco cavaliere di ideali perduti, o piuttosto obliterati dalla presente ignavia, un sognatore di improbabili sogni, l'abitante di un mondo ormai, ai più, inaccessibile.

Abbiamo fatto un ritratto che, per chi lo ricordi, assomiglia a Umberto Milani, ma in tutt'altro senso e in modi anche opposti, pure a un Moore, a un Wotruba, a un Chadwick, a un Chillida, a un Manzù.

Alla fine, escluso l'esaurimento e scontata l'impopolarità, rimangono le difficoltà.

Difficoltà, che si potrebbero ridurre a due sole radicali, che son poi due infausti divorzi: dall'uomo e dalla architettura. Sono divorzi che Vittorio Tavernari ha nettamente rifiutato, per istinto prima, meditatamente poi.

Chiariamo subito come, per senso della architettura, non intendiamo necessariamente il bassorilievo o la statua comunque inseriti in una qualsivoglia fabbrica, allo stesso modo che per sentimento dell'umano non si intende qui un limite esclusivamente antropomorfo, ma piuttosto il vigile controllo della ragione e una patetica presenza nella sfera dei sentimenti, dei gesti, delle aspirazioni, della viva storia dell'uomo.

Per entro i marosi di quel pelago conturbato che è l'arte contemporanea si è mosso, dagli

inizi, Tavernari rimanendo tutt'altro che insensibile alle sirene che, come lui, vi sono sgusciate e tuttavia vi sgusciano, riuscendo ciò nonostante a conservare intatta - come una segreta ostinazione o una profonda coscienza - la fede nel destino della scultura.

Nel massello di legno, aggredito con l'ascia e la sgorbia, nelle esperienze del primo tempo, Tavernari sembra inseguire, quasi in una memoria ancestrale, fantasmi primevi: l'arcaismo, suggerito da talune escursioni novecentiste e dello stesso Martini, di immagini un poco trasognate e come intorpidite dal peso dei millenni, la grevezza della carne che sembra tradursi in materia minerale nelle veneri neolitiche e abnormi, l'opacità fatale della eternamente iterata maternità, la passività succube e un poco ottusa della femmina *Donna che si sveste*, fino a una illuminazione e liberazione «pagana» nel *Torso* del '47.

Ancora suggestioni arcaistiche fino al '51-52 con l'altra *Maternità* del '52 e con il *Nudo femminile in ginocchio* pure del '52, *Nudo* non esente da talune inflessioni goticizzanti, che il filtro della modernità non giunge a redimere del tutto da una certa ieraticità immemore, quasi sospesa nel silenzio degli evi.

Pressoché parallele le esperienze astrattiste, non senza ammiccamenti al mondo negroide, di un espressionismo urlante, isterico, ma scarsamente significante: i *Totem* in equilibrio instabile fra l'effetto traumatico di frasi pronunciate con estrema violenza in una lingua ignota allo stesso autore, l'eleganza maligna della forma rotta e sinuosa, la compiacenza della materia - politissima - e di per sé misteriosamente espressiva.

Il *Grande Totem* '50 è forse il raggiungimento più sicuro ed esplicito di questa breve stagione, senonché più concluse ci sembrano le *Figure sdraiate*, rispettivamente in cemento e in legno, che, come l'elegantissima *Forma orizzontale* del '49, felicemente propongono un recupero di talune lontane proposte futuriste di Thaaht.

Le sculture astratte, che si potrebbero dire para-antropomorfe e che Tavernari estrosamente cognominò *Sculture per il sole* rappresentano già una (vogliamo dire subcosciente e per questo appunto più vera e incidente?) riscoperta «figura».

Fra queste è da ricordare come la più complessa e risolta quella eseguita nel 1950 per la IX Triennale di Milano (1951) e messa in opera da Luciano Baldessari.

Diremmo che la personalità e la fantasia di Tavernari - dopo gli avventurosi e avventurati saggi che abbiamo ellitticamente ricordato - si venga via via definendo, come « peso » proprio e come perentoria presenza poetica, a partire appunto dagli anni intorno al '50.

Nel '48 Tavernari, con Morlotti e altri, si era, naturalmente, dissociato da quella artificiosa corrente che pretendeva di porre la comica ipoteca del cosiddetto «realismo socialista». Ma anche più che quelli di Morlotti o di altri, ci sembra significativo il rifiuto di Tavernari, proprio perché quel rifiuto - motivato e necessario - respingeva l'obbligo banalmente illustrativo e vacuamente propagandistico, non già l'impegno a rappresentare e, dunque, interpretare quella condizione umana e quella natura di cui tutti siamo partecipi e dalle quali è più sciocco che satanico il pensare di evadere.

Non dunque rifiuto della «figura» - intesa come forma fisica e come impronta spirituale -

non rifiuto della figura umana, la quale, proprio da quegli anni ritorna a essere, e felicemente, la vera e unica protagonista dell'arte di questo scultore.

Affermazione di grande momento e di grande e chiaro coraggio, ove si pensi come oggi sia frequente la confusione della figuratività - e per chi la accoglie e per chi la respinge - con il più piatto realismo, che sarebbe poi come confondere l'impronta luminosa d'Iddio con i manichini del museo delle cere.

I *Torsi* del '53-54 sono tutto all'infuori che realisti. Vi si potrebbe ascoltare una vaga eco dalle floride pomone di Marino o, più oltre, dalla plastica solare di Maillol, ma sono ormai le testimonianze irrefrenabili di un dominio della composizione e di una indipendenza della fantasia, dal cui seme nasce una serie di opere che non si potrebbero certo dire non-obiettive, ma altrettanto certamente sono a dirsi meta-realistiche: ormai si tratta di una ideale sfera in cui la memoria, le esperienze, le passioni, le aspirazioni, e perfino le suggestioni pressanti della natura si trasfigurano continuamente e istantaneamente in pura invenzione di ritmi, in serrata dialettica di volumi, fuor dalla cronaca e fuor dall'episodio, dentro a una vita senza tempo, cioè, in assoluto, nella vita. Posizione, dunque, di vibrante e liberissima energia vitale, che già era risultata chiara in quella pietra del '53 (*I due nudi*) per la quale ci sentiremmo di azzardare la qualifica di capolavoro.

I bronzi, dopo il '55, nei quali Tavernari sembra tormentare e dilacerare, senza mai distruggere, la materia, corrispondono a un nuovo approfondimento della umana presenza, a un singolare modo di inverarsi della forma per accumulo di grumi e di colate di materia, quasi una concrezione calcarea, un magma vibrante: figure non scolpite, ma plasmate, concluse non «per via di togliere», ma di «mettere». La memoria potrebbe riferirsi a talune proposte di Cherchi o di Brogginì o della Richier, o ancora, e più lontano, di Medardo Rosso, sennonché questi rinvii sembrerebbero fatti apposta per dirottare da una vera comprensione di questa scultura.

Non si tratta, infatti, di impressionismo, e meno che mai di un suo recupero. La vibrazione atmosferica, così sottilmente e «pittoricamente» captata e resa da Medardo Rosso, qui è di tutt'altra natura, di natura e specie affatto mentali: qui non circola l'aria di un boulevard parigino, di una via milanese o di un viale di Varese, la vibrazione non sfiora né avvolge la figura dall'esterno: diremmo che essa stessa, l'immagine, vibri per una sua misteriosa forza interiore; quello che là è aura esterna, e ancora naturalista, qui si traduce in una sorta di luce-forza spirituale, che, da un nucleo intimo, irrompe e si propaga d'intorno.

La prova si potrebbe trovare - ed è una prova in vitro - considerando i bellissimi disegni che Ragghianti ci ha rivelato nella Mostra della Strozzi a Firenze, indicando in Tavernari, a giusto titolo, uno degli artisti più vivi e «difficili» di questi anni.

Quei disegni, talora, e non mai naturalisticamente, toccati di colore, illuminano vividamente la genesi di queste opere, in cui la memoria e la fantasia hanno già decantato e translitterato il dato fisico per consegnarlo - ormai privo di scorie materialiste o «materiche» a quella sfera

della poesia, e cioè dell'invenzione, che ha il potere di essere in ogni momento, e nel medesimo tempo, tutta dentro la natura e tutta al di là di essa. Non è un paradosso.

Quelli che noi riteniamo, oggi, i più alti raggiungimenti di Tavernari, i suoi *Calvari* e i suoi *Cieli*, sono appunto dentro la natura e al di là di essa. Questi cieli immensi, in cui lo scultore di oggi ha inconsciamente svolto una lontana e raffinatissima suggestione pittorica di Lorenzo Ghiberti, di dove nascono se non dalla martoriata epidermide dei suoi busti di Cristo? Quei busti di Cristo, nei quali, in diversissima direzione, si rinnova l'astrazione mistica delle croci dipinte di Giunta e degli altri romanici.

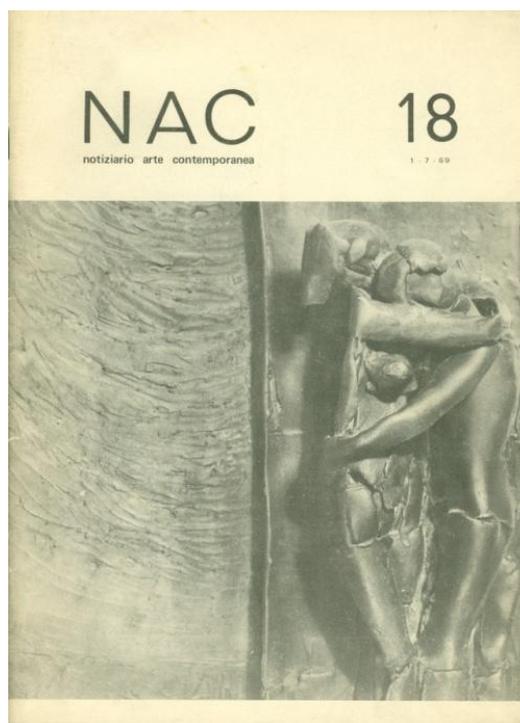
A un certo momento il corpo di Cristo, il corpo usurato, dilacerato e offeso dell'Uomo, si è dilatato in una ideale immensità, in una sorta di miracolosa liberazione spaziale, ai limiti fra il caduco e l'eterno, fra l'umano e il divino: *Calvari*, certo, ma *Calvari* che si redimono in cieli smisurati. Dal dolore, dalle tenebre, dalla fatica, dalla morte un messaggio inatteso, forse un annunzio aurorale.



F. Vincitorio

***Cielo e Terra - Tavernari
alla Galleria d'Arte Moderna di
Milano***

In: *Notiziario Arte Contemporanea*,
no. 18, 1969



Finalmente una mostra come si deve. E volentieri, dopo le pungolate delle volte scorse, ne diamo atto al Comune e all'Ente manifestazioni milanesi. Speriamo sia il segno che qualcosa a Milano stia realmente cambiando. E veniamo a Vittorio Tavernari e alla sua mostra antologica. Un percorso leggibilissimo, schietto, come schietto è l'uomo. Dalle *Maternità* in legno del '44/45, scolpite con la forza greve di un maestro campionesese, alla stupenda serie dei *Cieli* dell'anno scorso e al recente bozzetto *Gli amanti* che, insieme ad alcune tempere sullo stesso tema - esposte nell'ampio settore grafico e pittorico - sembrano aprire una sua nuova, fertile stagione. Artista schietto, ho detto, e come è stato più volte rilevato, personalissimo. Anche quando, nell'immediato dopoguerra, al pari di altri artisti nostrani, scopre l'Europa. Un momento di ingorgo culturale anche per Tavernari, che però presto si sceglie i maestri più congeniali. Moore prima e poi la Richier e Giacometti. Personalizzando, tuttavia, subito, quelle sollecitazioni. Valga la naturalità lombarda del *Grande Totem* del '50 e le successive tacche di creta con le quali costruisce le sue figure del '57, in un concitato "mettere", per trattenere l'intensa drammaticità della luce. Una luce che era dentro e fuori di sé. Verranno poi, intorno al '58/59, in un lento maturarsi in cui appaiono anche i primi presentimenti della bidimensionalità, una specie di decantazione, di ritorno in patria. La solarità, per intenderci, di un Marini, una luce che bagna le forme e aprirà la strada alla serie, completamente autonoma, dei *Torsi*. La perizia tecnica gli consente, ormai, di dare al legno, con tenui, allusivi suggerimenti, il respiro di un corpo umano. Da un torso, la vita intera. Un lavorio della sgorbia, ora tenerissimo, ora drammatico, il "calmo fervore" di cui ha

detto qualcuno, dove l'immagine sembra, al tempo stesso, incavata e in rilievo: da perdersi dentro. Un poetico discorso che tocca profondità sacrali. Una sacralità che lo aveva contraddistinto fin dalle prime prove - penso alla monumentalità delle *Madri* e di certe minuscole figure femminili - e che, adesso, ha acquistato una dimensione addirittura panica. "Inni dionisiaci" mi pare abbia scritto Raggianti ed è giudizio esatto, specie sottolineandone il carattere originario. C'è in questa mostra un *Grande calvario* e, soprattutto, un *Torso*, una tavola appesa in alto, corrosa e smangiata come una antica reliquia. Fanno pensare al buio di certi santuari, dove più forte si avverte un'aura sacra e il sincretismo delle religioni. Infine la serie dei *Cieli*. Qualche mese fa, in "Critica d'arte", Santini ne ha data una eccellente lettura. Rilevando anche quella necessità di un punto di osservazione ottimale che le sculture di Tavernari hanno finito per postulare. In questo artista è sempre difficile disgiungere - tanto sono intimamente connesse - l'ispirazione spontanea e la ricezione di dati culturali. E non so quanto, coscientemente, ci sia un recupero del "punto di vista privilegiato" della scultura barocca. Ma mi pare indubbio che si sia di fronte ad una serie di opere dove il rapporto uomo-spazio (proprio come avvenne nel cosiddetto "primo Barocco") ha assunto una correlazione intensissima. Quei pochi decimetri di tavola abrasa con una sensibilità eccezionale, diventano davvero lo specchio del mondo. Amore e dolore, speranza e minaccia, luce e tenebre in un vorticoso palpito. Una contrapposizione che nelle ultime prove sembra esser si fatta più netta, confermando così quanto profonda sia l'ansia di ricerca di questo artista. Peccato che, nel catalogo, Pica, accanto ad osservazioni pertinenti e acute, con uno sproloquio antimodernista, abbia finito per farne una specie di campione della reazione. Mentre è semplicemente un solitario, tenacemente fedele ad un suo discorso in cui l'antropomorfismo gioca un ruolo determinante. Uno di quegli artisti che - come è spesso accaduto nella storia - anche stando appartati, riescono a sentire e a battere il proprio tempo con rara intensità poetica.

G. Piovene

I Cieli e gli Amanti

di Vittorio Tavernari

Galleria La Dantesca

Torino, 1970



Questo è un tempo d'artisti fissati su un unico tema, un unico soggetto, e sulle loro variazioni. Le muse d'oggi proteggono la monomania, non amano i versatili. Certo l'ossessione di un tema non basta per fare un artista, ma è già una prima garanzia. Almeno prova che chi scrive, o dipinge, o scolpisce, ha qualche cosa dentro, non può parlare d'altro, ne subisce la necessità. Anche Vittorio Tavernari, tendenzialmente, è un artista d'un tema solo, con lente mutazioni organiche che quasi non si avvertono da una scultura all'altra. A intervalli piuttosto lunghi, esse producano uno scarto che segna la comparsa di un elemento nuovo, già presupposto nell'opera precedente, ma non ancora messo a punto. Così l'arte di Tavernari non ha nulla di discorsivo e, malgrado la sua superficie quasi realistica, ha pochi agganci con l'esterno. Cresce sopra sé stessa, in un'aria un po' sorda, simile ad una serie di fatti naturali, come i frutti della stessa pianta. Non certo una pianta selvatica. Per Tavernari la cultura conta, e anch'egli ha subito numerose influenze nella sua formazione. Ma non è molto utile, volendo parlare di lui, cominciare da qui. Si può anche, facilmente, trovargli il suo posto tra i movimenti, le correnti, le formule degli ultimi decenni, assegnargli una parte in un contesto storico-culturale; citare Moore, Giacometti, l'arte negra, Maillol; giusto, ma niente si illumina. Tutto ciò che viene da fuori, dopo essere penetrato in lui, s'incontra in una specie di involucro inibitore, si disperde prima di giungere al centro generante della sua arte, la quale obbedisce a una sua legge dei tempi lunghi. Come spesso gli artisti Tavernari è protetto da una leggera sonnolenza. È di quel genere d'artisti che sembrano avere due anime, una esterna che si guarda intorno e raccoglie notizie, ed una interna cieca come la regina

delle api che sta al buio e non si muove mai ma muove tutto l'alveare. Forse l'unico artista, tra i maestri, con cui Tavernari ha qualche affinità, è quel visionario tranquillo che si chiama Morandi, a cui non assomiglia in nulla. Anche per Tavernari il primo problema è stato quello inevitabile di tutti i pittori e scultori delle ultime generazioni, cioè la figura umana, se era ancora possibile rappresentarla, ed in che modo. Nel fondo del problema artistico vi era quello dell'uomo, un essere messo in dubbio, i nostri rapporti con lui, se di simpatia o d'avversione, il suo grado di verità, lo spazio al quale può pretendere e il posto da assegnargli.

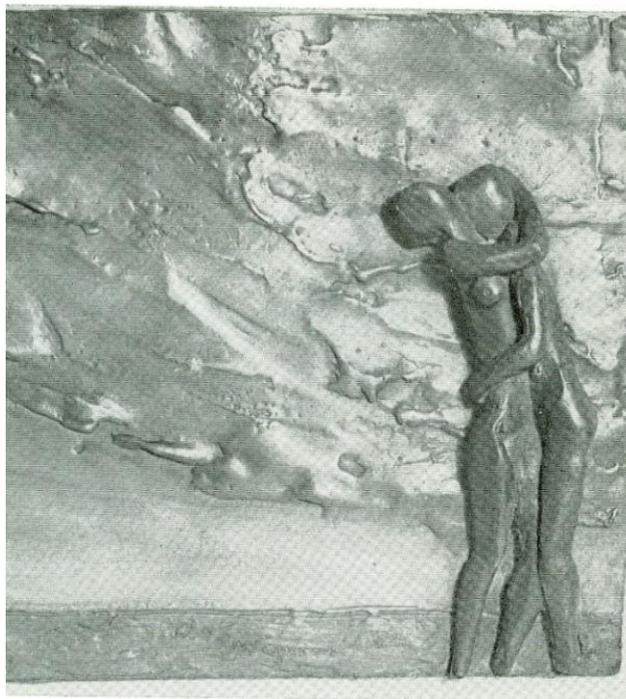
Che Tavernari sentisse questo problema, lo dimostra, fra l'altro, il suo abbandono provvisorio del figurativo, per passare all'astratto e poi tornare presto al figurativo, sebbene in modo tutto suo. Non si poteva aspettare da lui una di quelle distruzioni aggressive della figura umana, fatte per negazione e antiumanismo cosciente, o con l'idea di una *tabula rasa* che liberi il terreno alle figurazioni nuove di una civiltà futura. Tavernari non ha questo potere d'odio, né questa crudeltà, né questa freddezza: non v'è in lui ombra di cinismo, nemmeno strumentale, né il gusto del rischio assoluto; troppo italiano, forse troppo religioso di sentimento, per essere interamente spietato o disperato. Vuole, dell'umanismo, salvare il salvabile, ma rimane lucido, critico; il suo è un umanismo ansioso. L'uomo è l'unico suo soggetto. Non sarebbe un soggetto unico se si trattasse d'uomini differenziati, qualificati con una funzione ed un nome. Quello che Tavernari ripete senza posa invece è il corpo umano in sé, per di più *in fieri*, quasi sempre incompleto, e come travagliato dalla fatica d'essere. Non è l'uomo distrutto; non è l'uomo sicuro della sua dignità, e nemmeno della sua esistenza come essere differente da qualsiasi altra forma di materia vivente. È qualche cosa d'intermedio, una speranza ostinata di vita umana, un tentativo di esistenza personale aleatorio, un ostinato sforzo per districarsi dal mondo naturale informe. Questo modo di Tavernari di avvicinarsi ai corpi è stato già visto benissimo da un critico, Francesco Arcangeli, in un saggio di tredici anni fa. Quei corpi hanno poco di individuale, grumi di situazione umana e non persone singole, tanto è vero che spesso la figura si ferma alla parte centrale, il tronco. Quell'umanista ansioso, che è Tavernari, forma i suoi corpi e li riforma con attenzione ed apprensione, sembra accompagnarne, da un primo germe interno, il moto di crescita, e lo sviluppo impercettibile che porta da una figura ad un'altra un po' più formata. Da quel tronco-radice, nascono, ma non sempre, le gambe, le braccia, la testa; l'uomo, tornato a un primo nucleo, si sta facendo, o rifacendo; siamo come di fronte ad un Adamo e un'Eva che escono dalla terra, ma modellati un po' per volta, con pentimenti e dubbi sulla loro conformazione. Tuttavia durano, ostinati. L'uomo di Tavernari non è trionfante, ma inerme, malsicuro, debole; nella sua penosa incertezza, è però indistruttibile, non diventerà mai una cosa, non scomparirà mai. È l'eterna durata e la vittoria tragica della debolezza.

Questa materia naturale ed umana, figurazione astratta con una corteccia realistica, non può vivere che in rapporto con qualcos'altro che c'è sempre nell'opera di Tavernari, anche se solo tardi comincia ad apparire. È la natura, non estranea, perché la materia è una sola, ma

immensa, sovrastante, teatro dove prende spicco la solitudine dell'essere che ne è uscito. Tavernari comincia con una serie di *Calvari*, tre croci nello spazio; continua con la serie più lunga dei cieli, tavole che contengono soltanto un cielo, sempre con piccoli calvari o figurine fuggitive in un angolo in basso. Una terza variante si fa strada per ultima, e sono due amanti abbracciati, sullo sfondo di un cielo; in piedi, nudi, e mai interamente compiuti, con la faccia non modellata, oppure come cancellata. Questa costante incompiutezza forse è quanto ha di più poetico l'uomo di Tavernari, dalla coppia di amanti ai crocifissi dei calvari. I cieli, con figure piccole dentro, o grandi da una parte, sono un altro soggetto su cui l'artista si è fissato, con una sua ostinata pazienza e tranquillità monomani. Li scolpisce e disegna, in legno e in bronzo, a colori e monocromi; tutti sono diversi. Vi si sviluppa quell'unione di scultura e pittura alla quale Tavernari punta; si accentua il suo lombardismo di fondo, e si manifesta da un lato nella disposizione lirico meditativa - sentimentale; dall'altro nel bisogno di associare al colore la modellazione plastica, calcolando l'effetto della luce sulle superfici incise; giacché non può esservi cielo senza colore e senza luce. I cieli, nell'opera di Tavernari, sono un avvenimento fondamentale. La sua aspirazione è cristiana (l'uomo, la pietà, il dolore); i cieli vogliono essere il teatro di quel dolore; ma essi incantano Tavernari per sé stessi, di là da qualsiasi significato. Non conosco nessuno che abbia ritratto tante volte, come un soggetto per sé stante, le vicende celesti; l'occhio contempla solo quello, e le figurine o le croci sono soltanto termini di confronto che permettono di misurarne la vastità: l'umano è sopraffatto dal cosmico.

In tutto Tavernari, ma qui in modo speciale, si avverte la presenza dell'essere inconsueto, che si chiama un artista. È una presenza rara ma, quando c'è, d'immediata evidenza.

G. L. Burrafato
*Vittorio Tavernari: Sculture,
tempere e disegni*
Galleria Minotauro
La Spezia, 1970



Di un artista come Tavernari non si può già più scrivere con il proposito di penetrare o spiegare la meccanica del suo linguaggio quasi essa fosse ancora nel suo realizzarsi, mentre appare in ogni senso pervenuta ad un'adulta, «classica» formulazione. Sembra d'altronde arduo aggiungere qualche cosa a quanto è già stato detto (frequentemente ed autorevolmente) della sua opera affidandosi ad una lettura naturalistica; inutile, forse, altrettanto, è soffermarsi ancora sulla molteplicità delle vibrazioni poetiche che ne sprigionano, sulla vastità davvero enorme dei travagli e problemi che vi si agitano.

Mi preme, invece, condurre un discorso parallelo a quello dei suoi lavori che non restringa e non definisca, né amplifichi o aggiunga ma modestamente si sforzi di ritessere in parole una trama di impressioni analoghe a quella che egli con sofferto, cosciente, doloroso talento viene spiegando.

C'è un tema sicuramente centrale nella sua poetica: la riscoperta, direi, meglio la ricreazione, di una realtà visuale, non della figura umana solamente, ma della natura medesima e, accanto a questo, l'altro, del rapporto tra i due elementi: uomo e ambiente.

Questo, non mi pare temerario affermarlo, è precisamente il quesito inquietante e più autentico di tutta l'arte e la cultura attuali: la possibilità, ed in quale modo, di una presenza umana in una realtà sempre più ostile, estranea, eterogenea.

Varie sono state le risposte: talune rassegnate e disperate, tal'altre orgogliose e «titaniche».

Ci si è appellati ora alla esasperazione individualistica adulterando l'arte in espediente di evasione e droga intellettuale, ora alla umiliazione prosaica riducendola a merce di consumo,

a quotidiana suppellettile.

L'artista vero, dovunque agisca, l'artista che della sua opera viva la tensione reale non ha imboccato alcuna di queste due strade ma ha tentato, pagando di persona, giorno dopo giorno, affrontando la tragicità del vivere direttamente e non per procura, rimuovendo schermi protettivi, rifiutando farmaci analgesici, di rendere sé e la sua opera problema e non specchio di problema, verità e non messaggio o sentore di essa, continuo dubitare e non artificioso proporre soluzioni provvisorie.

Se è vero che l'attuale condizione umana è, e non si vede come non potrebbe essere, tragica nel senso pieno del termine, all'artista tocca non il ruolo comodo dello spettatore «ennuyé» o peggio del funambolo cinico, ma quello ben più onesto e drammatico di colui che vive nella e della «tragedia».

Questa via, senza dubbio, Tavernari segue.

La serenità dell'artista non può essere altro che faticata ed ardua tranquillità di una coscienza morale che tutto ha affrontato, nulla rifiutato per chiarire a sé ed agli altri il mistero delle cose. L'armonia dell'opera, parallelamente, è soltanto spasimante tensione di forze centrifughe, lancinante accordo di note dissonanti, raggiunto ma pur sempre precario equilibrio.

Si avverte che proprio su tutto ciò l'arte di Tavernari riflette e si consuma.

Non altrimenti potremmo comprendere la sua martellante, angosciosa insistenza su una costanza di temi, il suo inesausto scrutare ed analizzare punti di oscurità che sempre più e sempre meglio si fanno luce e chiarezza, il suo evidente ritenere ogni lavoro punto di arrivo e punto di partenza, la sua calma fiducia, questa sì, davvero, non in una sicura arte della coscienza, ma in una sicura coscienza dell'arte.

Questa saggezza morale lo accomuna alle presenze più alte ed avvertite del nostro tempo: ad un Thomas Mann ad esempio, che, parafrasando Goethe, poteva dire, vicino a concludere la propria parabola di artista: «Infine soltanto questo importa: avanti», ad uno Stravinskij che, quasi novantenne, continua a produrre, ogni volta superando e mai smentendo se stesso. Accanto a questo che è il Tavernari artefice di statura europea e mondiale, attento a raccogliere ogni notizia del mondo esterno, un altro ve n'è, segreto, umbratile, quasi scontroso, con l'orecchio rivolto a cogliere echi solo interiori, nutrito alle linfe di una cultura appartata, direi provinciale. E' per me quest'ultimo il Tavernari più suggestivo, quello che getta luce e significato su ogni suo pezzo, quello che si assicura un posto nella tradizione dell'arte italiana la quale altro non è se non tradizione di spietata, rigorosissima e «provincialità».

Le tecniche stesse del suo lavorare, i materiali, gli strumenti che egli stesso si costruisce, ce lo accostano a quell'artigiano paziente, assiduo, che è il tipico modello della più vera cultura nostra.

La prospettiva storica viene ormai indiscutibilmente dimostrando che i raggiungimenti più validi conosciuti dalla nostra arte sono propri quelli cosiddetti «provinciali», quelli che

fidavano sulle energie intime e native, sulla disperante lucidità di poche ma salde certezze. Questi lavori paiono a me fortemente musicali, condotti su una scrittura seriale preziosissima, ermetica, atonale ma capace insieme di liberare lente melodie, slanci lirici subito riassorbiti nella tessitura armonica: ne deriva un interminato, dolce e malinconico «lobqesanq» stillante lacrime di commossa, partecipe pietà sulle superfici tormentate dei torsi, sui gruppi nodosi della materia lignea, sulle nubi incumbenti dai cieli.

Si pensa a certe pagine di Alban Berg sospese tra tradizione e rivoluzione, ad altre di Mahler pervase di struggente e dissolto lirismo.

Nei pezzi più recenti il tema di cui si diceva inizialmente sembra assumere un nuovo aspetto: dopo aver dato spazio alla figura umana, dopo averla scarnita, sezionata nelle sue cellule costitutive, dopo aver estratto da essa la natura come la partorisce, ora lo sguardo dell'artista si solleva, l'orizzonte va quasi a toccare la linea inferiore del rettangolo plastico e il cielo «scende» a riempire, a invadere tutta la superficie.

Non per questo la figura umana muore.

Il suo vivere è ora totale interazione organica, osmosi, chimico ricambio con la fervida natura nella quale è immersa: dopo averla creata essa se ne nutre. E questa è una verità che il Rinascimento conobbe ed applicò: l'ambiente non ha senso se non in funzione ed a misura dell'uomo.

Negli ultimi splendidi *Amanti* e *Cieli* i ritmi della luce aurorale e marina suggeriscono più che una nuova fiducia, il sapore di un oltremondo che avvertiamo come patria naturale, «eden» perduto cui vorremmo ritornare.

E' stata accostata assai felicemente da parte di Guido Piovene l'indole di Tavernari a quella di Morandi.

Un altro accostamento mi pare pertinente, con un poeta, stavolta, che come di Morandi ha la schiva modestia, la frugale «quotidianità», così con Tavernari condivide la perenne inquietudine distesa e lenita in una tranquillità solitaria ed assorta nel soliloquio di remote e fuggevoli parvenze di bellezza: Eugenio Montale.

In una strofa dei «Limoni» possiamo avvertire non il medesimo profumo dei due mondi poetici, ma la radice essenziale donde essi sembrano lievitare.

*Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,*

*la mente indaga accorda disunisce
nel profondo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata divinità.*

Anche lo sguardo del nostro artista «fruga d'intorno», la sua «mente indaga accorda disunisce», anche a lui sovente tocca la ventura di fissare «in ogni ombra umana» «qualche disturbata divinità»

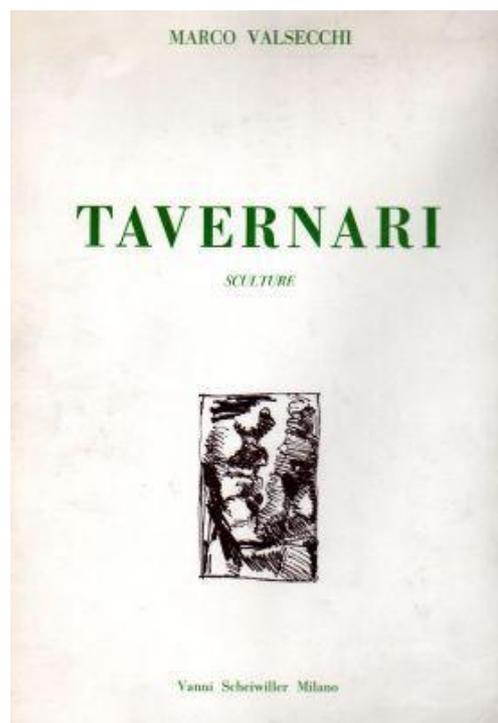
Ma mentre la poesia di Montale prosegue sfociando nell'indifferente amarezza di un cielo che «si mostra soltanto a pezzi» perché «l'illusione manca e ci riporta il tempo nelle città rumorose», la poesia di Tavernari resta librata fuori del tempo innamorata di quei «silenzi in cui le cose si abbandonano e sembrano vicine a tradire il loro ultimo segreto», affaccendata con il «filo da disbrogliare che finalmente ci metta nel mezzo di una verità».

M. Valsecchi

Tavernari. Sculture 1945-1970

V. Scheiwiller Editore

Milano, 1970



I primi tempi di Tavernari appartengono alla sfera esplorativa, di sé come artista e del suo rapporto con la cultura circostante, fitta di esperienze e di personalità dominanti. Siamo ancora agli anni 1944-'45. In Italia è in corso, provocata in particolare, anche se non esclusivamente, da Corrente, una revisione dei movimenti artistici italiani in confronto con la molteplicità della cultura internazionale, al fine non solo di riempire certi vuoti provocati dall'autarchia culturale vigente nel periodo tra le due guerre sotto specie di richiamo e rispetto della tradizione, ma anche come impellente necessità di dare libera espressione a diverse situazioni emotive che premono all'intelligenza con tutto il carico corrispondente di insoddisfazione morale per una condizione dell'uomo dentro le regole fisse di una società ormai corrotta nel conformismo più statico.

Uno dei motivi più pressanti di questa revisione riproponeva la necessità di un integrale distacco da quell'ambito culturale positivista, che ebbe, è vero, esito sommo nell'impressionismo, ma finiva per proporsi come esclusivo ideale a una società che non era più quella degli ultimi decenni del secolo scorso. Un ideale, cioè, di descrizione o quanto meno di identità naturalistica. Bisognava cioè rifarsi ai risultati di rinnovamento delle avanguardie degli inizi del nostro secolo, che puntavano, al di là delle riforme formali, anche a una più organica visione di situazioni e prospettive intellettuali.

C'è, quindi, un tempo di formazione per il nostro artista non immemore di Medardo Rosso, che per uno scultore lombardo si potrebbe dire inevitabile. Ma bisogna aggiungere subito che, di questo tempo primo, interessa più rilevare l'esito plastico, di dissoluzione del dato

reale, che il fenomeno della luce direttamente implicata nella visione impressionistica. Tavernari, cioè, non si appaga di una superficie mossa e frantumata. Con una lenta operazione di accertamento, quale accadrà di riscontrare sempre nel lavoro dello scultore, che preferisce procedere per tempi lunghi, senza programmazioni preconcepite, ma del pari senza improvvisazioni affrettate, Tavernari tendeva a scartare il dato realistico, non tanto nella sua evidenza, quanto come termine creativo. Cioè la realtà doveva restare come punto di avvio di un'operazione mentale in simbiosi con la pressione emotiva, per raggiungere un'evidenza autonoma nella concretezza delle sue motivazioni molteplici, di cultura, di sentimento, di stile.

In questo senso il richiamo, non solo culturale, verso la primitività, tozza e severa, delle sculture romaniche disseminate sui portali e nei battisteri lombardi, gli propose una soluzione di struttura plastica abbreviata, sintetica e forte, in cui riversare la drammaticità di quegli anni di guerra, di esodi, di sacrifici consumati con la ferocia di un persecutore impietoso. Più che idoli, queste Maternità appaiono come incarnazioni di un dolore naturale e antico, all'origine dell'umanità. Si noterà, man mano che si procede lungo il percorso creativo di Tavernari, un seguito, più precisamente cicli, di temi unici, di un unico soggetto: le maternità, le figure, i torsi, i calvari, i cieli, come una sorta di ossessione che assorbe tutti i pensieri dell'artista. E' il segno preciso di una necessità tutta interiore di non distrarsi, di dare fondo, fino alla più convulsa evidenza, a un'idea che si realizza come un puntiglio monomane, e si trasforma per lente mutazioni aggressive, premendo e insistendo su quell'unico tema a cavarne il nucleo più nascosto e significativo. Si direbbe che lo scultore insista non tanto per cercare tutte le possibili soluzioni del tema prescelto, quanto di risolvere per successive approssimazioni la violenza e la densità dell'immagine che è insorta nella sua mente, e certo lo perseguita con la sua suggestione crescente. Dico suggestione; ma potrei dire furia per la rapinosità del suo apparire e del totale possesso del suo spirito; e tuttavia procedente con uno svolgimento rallentato e persistente, con variazioni all'apparenza di scarso segno tra scultura e scultura, e invece inferte nel corpo dell'immagine con determinazione instancabile, rilevabile anche dalla tenacia con cui quei segni sono inferti nella materia (legno, cemento, gesso, bronzo che sia), i quali portano perciò anche la testimonianza di quell'inclemente insistenza: le scheggiature, le abrasioni, i solchi, le macerazioni. Vi si sente un impeto barbarico, per cui la *Donna che si sveste* del '45 ha la negra potenza di una cariatide guerriera. Il legno cede a questa furia e rinserra le stigmate nella sua polpa chiara come le cicatrici nella carne.

Nel *Piccolo nudo* del '46 e nel *Torso di donna* dell'anno successivo, noto anche come *Torsetto*, avverti un intenerimento. Lo scolpire in legno aiuta Tavernari nella mimesi con i maestri antichi d'ascia e di sgorbia, quando il tronco appena tolto dalla foresta prendeva assetto nella figura di Eva primigenia o della Vergine regina. Anche per questa via la mente risale ai tempi bruschi dei maestri primitivi. Ma ora, nelle due nuove sculture, la tacca della sgorbia crea morbide impronte nel legno, la modellazione conosce una vena calda di

sensualità appena stemperata nella possanza dei corpi nudi e nella soda pienezza delle anatomie. L'occhio di Tavernari si è posato, in questo momento, sulle Bagnanti di Maillol e sulle Pomone di Marino, restandone esaltato. Ma c'è sempre una gravezza, direi una malinconia intellettuale che è solo e chiaramente sua e porta a risultati diversi malgrado le partenze affini.

Ma accanto al lento progredire di un'immagine, quasi una crescita organica su di sé che ricorda le concrezioni minerali o lo stagionale maturarsi vegetale delle piante, anch'esso impercettibile durante la crescita, c'è la radicale determinazione di attuare diverse esperienze. Allora interviene uno scatto, che sembra mettersi in contraddizione con quanto l'artista ha compiuto in precedenza. Tale scatto può sembrare persino brusco; ma nel suo contraddire c'è sempre un perché, e principalmente il bisogno di non mummificarsi in una tematica espressiva. Tavernari non è scultore versatile per ampiezza di invenzioni compositive e narrative, come fu, a esempio, Arturo Martini. Al contrario, Tavernari non esce dall'interesse antico per il corpo umano. L'invenzione è altrove, nella modulazione continua del tema apparentemente immobile. E direi che nel passaggio da una forma emotiva a una forma più scopertamente intellettuale, e il riprendersi sull'onda del sentimento, per ribadire in uno scatto successivo il dominio razionale, c'è la necessità di aizzarsi lungo un itinerario a tema unico, arricchirne non solo le sembianze, ma l'espressività. Difatti il periodo della concisa drammaticità delle Maternità, corrispondente al biennio 1944-'45, e il periodo delle sculture accese da una calda amorosità, sono la prima oscillazione tra due estremi del processo creativo di Tavernari; il quale elabora lentamente, ma procede lungo il filo delle sue immagini con decisa chiarezza di alternative tutte pertinenti all'affermazione delle sue visioni, ristrette, ripeto, a un solo tema, ma portato a ricca e proliferante modulazione come un periodare musicale di intensa elaborazione.

D'altra parte, anche se racchiuso nel bozzolo della sua idealità autentica, lo scultore non poteva isolarsi dagli influssi di una cultura aperta su spazi inconsueti, di continuo intersecati da proposte ed esperienze sopravvenienti con ritmi vieppiù incalzanti. Nel 1948 il corpo umano passa attraverso un'improvvisa quanto radicale interpretazione formale, che lo conduce a una dilatazione della fedeltà figurale verso ritmi e volumi di netta impronta astratteggiante e solo per allusioni riferibili a un'immagine antropomorfa. E di fatti vengono dall'autore chiamati *Totem*. Si può rintracciare in questo periodo punti di collegamento con Jean Arp. E' uno dei tipici momenti di Tavernari in cui il controllo stilistico, e anzi la sua spinta decisamente formale, mette alla prova la consistenza e gli equilibri di struttura, al di fuori di ogni apparenza di figura naturale. Si avverte il rovello di un'operazione portata al rischio di una tensione intellettuale; ma nello stesso tempo riscontri una partecipazione appassionata che distoglie ogni sospetto di freddo esercizio. E difatti questa specie di ossessiva dolcezza carnale prende il sopravvento nella *Forma orizzontale* del 1950, nella *Scultura per il sole* dello stesso anno, e nel *Nudo sdraiato* del 1950-'51. I volumi tondeggiano con pienezza persino accarezzata, con piani precipiti e cavità profonde o

addirittura perforazioni che portano improvvisa luce e dinamica di spazi dentro la massa plastica. La struttura mentale di Arp cede al calmo, caldo tondeggiare di Henry Moore. Il nostro scultore si propone di esaltare la pienezza volumetrica, il tondo fluire dei ritmi pieni; ma nello stesso tempo di rendere palese una dimensione esaltante dell'eros, chiaro e senza turbamenti, sereno di persistente pensiero classico.

Fra il '52 e il '53 l'oscillazione emotiva di Tavernari sembra compiere una traiettoria di ritorno. Ricompaiono le Maternità di impostazione ieratica, tozze e drammatiche, dalle grosse mani anchilosate, dense di una civiltà contadina che amministrano riti antichi, familiari e regali insieme. Ma la consuetudine con le Veneri sdraiate di Moore permette a Tavernari una diversa entità plastica di queste sculture, squadrate, elementari nei rilievi anatomici, ma cariche di un'energia brusca e terragna che ne concentra la potenza. Al fine di stabilire l'ampiezza di quell'oscillazione emotiva che si traduce in evidenze stilistiche alterne, è ora possibile confrontare le due *Pietà* del 1953, una in pietra e l'altra in legno. Cristo è tenuto sospeso per le ascelle dalla Madre gigantesca che sta alle spalle. Nella pietra le figure si conformano a un modellato di forte rilievo, a squadrature sintetiche, con un peso che si grava dell'immobilità mortale. Nel legno la figurazione è quasi identica, ma la plasticità individua con ostinazione meditata un tondeggiare di volumi levigati, un taglio ripido di piani a cui presiede una volontà di sintesi geometrica che mette a partito certi particolari di netto valore espressionistico: ad esempio l'aggancio persino minaccioso del braccio materno all'ascella del figlio morto che pende, come un incastro di possenti congegni meccanici.

Con uno scatto ciclico che riprende a tempi lunghi gli elementi nuovi, messi da parte ma non accantonati, e affiorati durante l'elaborazione di altri motivi, tra il '55 e il '57 Tavernari affronta di nuovo il nudo femminile con una intenzione più matura e decisa a certe estreme bronzo nel '69, accentua persino l'energica primordialità dei seni gonfi e del ventre massiccio, così da richiamare l'idea della genitrice generosa che si riscontra anche in certi idoli negri. D'altro canto, e con una contemporaneità significativa, uno stesso *Torso femminile* in legno tende a riassorbirsi nel nodoso cilindro del tronco d'albero, da cui è stato cavato con forti ma elementari rilievi. Un'operazione, questa, che riesce più chiara e persino paradigmatica nel *Torso*, in cui la cilindricità del tronco è quasi integra, e solo un volo di tacche leggere, quasi un brivido di piume, dà senso di carne a quel lieve tondeggiare dei seni. Comincia di qui, è chiaro, quell'affondarsi della figura dentro la materia, da cui pure è stata tolta, come se volesse tornare a confondersi con l'elemento naturale - legno o creta che sia (da cui poi derivano i bronzi): moto espressivo così caratteristico del Tavernari di qualche anno dopo. E comincia pure di qui quel rilievo rabbrivito, una leggera marezzatura del vento sugli strati d'aria, che vedremo comparire nei *Cieli* di questi ultimi anni. Cioè si dimostra qui con piena evidenza quel procedere a cicli, per cui lo scultore torna a rimettere in moto un motivo scoperto e per il momento tralasciato per non averne intralcio, ma destinato a fruttificare più a lungo in un ciclo successivo, che ne porterà a maturazione prolungata quel primo apparire timido e appena intravisto.

Uno degli aspetti significativi dell'opera di Tavernari, soprattutto se vista dilungata nel tempo, è il senso di coerenza sorprendente che si riscontra nell'evoluzione dei temi, già così rischiosi per l'unicità della figura, spesso senza braccia, e altrettanto spesso ridotta addirittura al solo torso, e quindi si direbbe paralizzante ogni discorso inventivo. Tale coerenza deriva appunto da quel moto lento, quasi un'ispezione testarda che Tavernari attua nello svolgimento graduale del suo tema, per cui la crescita e il passaggio da scultura a scultura avviene come l'aprirsi naturale di un seme in fiore, poi in frutto; e deriva altresì da quel concatenarsi a cicli, a riprese, a slanci successivi, prendendo l'avvio da un motivo che si è affacciato e attende il momento per venire del tutto in luce, con sviluppo posteriore autonomo, al pari di un ramo novello sul tronco di una robusta pianta. Proprio questa unicità di tema permette di rilevare la forza immaginativa di Tavernari e la ricchezza di questa immaginazione. Come si è visto, lo scultore non ricorre a figura diversa che non sia il corpo umano. Di fronte a coloro che hanno sentenziato in questi decenni l'impossibilità di esprimere alcunché di nuovo dalla figura dell'uomo per il secolare logoramento cui è stata sottoposta, Tavernari riesce a dimostrare con un puntiglio che sarebbe polemico, se non fosse invece mosso da più serie necessità espressive, che qualunque tema, anche il più consumato, torna nuovo ed espressivo se chi lo riprende ha qualcosa di nuovo dentro da esprimere; allo stesso modo che la materia, anche la più avvilita, si ricarica di significati ed espressività poetiche se incontra l'intelligenza immaginativa di Schwitters o di Burri. E l'invenzione di Tavernari, ripeto, si avvale di minimi appigli. Che cosa può offrire, difatti, un torso a chi cerca esteriori e appariscenti effetti?. Ma a Tavernari basta un rilievo, un tondeggiare o uno scarnire di volumi, spesso un appiglio di luce, una lacerazione, un impasto nervoso di materia, per significare un momento di verità, un'intuizione drammatica o sensuale, che mette animazione vitale e spesso dolorante in un frammento di creta pesticiata o in un tronco scheggiato.

Per arrivare sin qui si sono fatti alcuni nomi di artisti delle generazioni precedenti; ed è naturale l'averli fatti, perché siamo tutti collegati a chi ci sta intorno e a chi ci ha preceduti, così come faremo da anello per quelli venienti, perché la vita della cultura è in questo crescere sulla esperienza della storia e portare il proprio accrescimento. Ma questa logica concatenazione, per cui anche Tavernari, come tutti del resto, è in vitale rapporto di scambi e di contributi con gli artisti nei quali ha individuato profonde affinità, spiega ancora poco del suo processo creativo. In uno scritto recente sull'artista, Guido Piovene ha centrato in pieno questo iter con intuizione illuminante: *“Per Tavernari la cultura conta, e anch'egli ha subito numerose influenze nella sua formazione. Ma non è molto utile, volendo parlare di lui, cominciare da qui. Si può anche, facilmente, trovargli il suo posto tra i movimenti, le correnti, le formule degli ultimi decenni, assegnargli una parte in un contesto storico-culturale; citare Moore, Giacometti, l'arte negra, Maillol; giusto, ma niente si illumina. Tutto ciò che viene da fuori, dopo essere penetrato in lui, s'incontra in una specie di involucro inibitore, si disperde prima di giungere al centro generante della sua arte, la*

quale obbedisce a una sua legge dei tempi lunghi. Come spesso gli artisti Tavernari è protetto da una leggera sonnolenza. E' di quel genere d'artisti che sembrano avere due anime, una esterna che si guarda intorno e raccoglie notizie, ed una interna cieca come la regina delle api che sta al buio e non si muove mai ma muove tutto l'alveare. Forse l'unico artista, tra i maestri, con cui Tavernari ha qualche affinità, è quel visionario tranquillo che si chiama Morandi, a cui non assomiglia in nulla».

Il nuovo scatto che si produce a partire dal 1957 è tra i più radicali che Tavernari abbia sin qui compiuti; e non si esclude che possa avvenirne altri, tale è la carica di vitalità creativa che Tavernari conserva come un fuoco sotto la cenere. In senso fondato possiamo dire che Tavernari, con le opere create fino a questa data, si è mossa con elaborazione personale nella sfera culturale. Cioè ha dato fondo al difficile e complesso spessore delle situazioni create da una cultura artistica in continua mutazione con le sue proposte di origine la più diversa, lontana nel tempo come l'arcaismo romanico, e lontana da un artista italiano per situazione culturale come l'arcaismo negro, che abbiamo visto incrociare a un dato momento le suggestioni di Tavernari e lasciarvi il suo segno espressionista, quasi un'ustione che sempre si palesa, sia pure per labili tracce, nel calmo furore della sua ansietà creativa.

Da questo momento invece, e dico dalla *Figura* del 1957 eretta come un tizzone incarbonito, Tavernari ha traversato quegli strati culturali che hanno suggerito le sue sculture ed è giunto a toccare una condizione esistenziale, che più aspra e drammatica non si potrebbe immaginare. E difatti da questo momento Tavernari si affianca alle larve doloranti ma resistenti, slabbrate da innominabili martiri ma lucide e spietate nella testimonianza che esse rendono della condizione umana, delle figure create, con trepidazione affettuosa ma con altrettanto rigore di esame critico, da Giacometti e da Germaine Richier. Il corpo umano ha perso, in queste nuove sculture, il fascino della sua solennità, la carnale attrazione delle sue bellezze. E' ridotto a un fusto pesticiato, scarnito, con i moncherini levati a chiedere clemenza per la cieca violenza che lo percuote. Le sue fattezze e le sue attrattive sono consumate in grumi, solo all'apparenza informi, perché oltre quella consunzione c'è la piaga e lo scheletro. E arriva anche a quel segno dilapidato nel *Torso* del 1958, dove la ferita trapassa da parte a parte la spoglia. Questo sommovimento parte, e per un lombardo non può essere diverso, dalla tenerezza atmosferica e luministica di Medardo Rosso. Ma Tavernari è giunto all'estremo della folgorazione. Non è più la luce che accarezza e scioglie impressionisticamente le asperità anatomiche e crea una sorta di alone morbido e accogliente; è il fuoco che brucia e impasta di cicatrici, espressionisticamente, le anatomie. Le tre figure del *Colloquio* è quanto resta di questa immane bruciatura. E non si esclude che Tavernari sia arrivato a questo limite da certi documentari sugli atomizzati di Hiroscima e Nagasaki. Ma vi è stato portato anche dalla decisione di toccare gli estremi di una esperienza, e dal sentimento di pietà, di partecipazione all'oscura consumazione che altro non è la esistenza. A questo punto di cosciente allarme sulla nostra sorte, questo continuo logoramento risuona profondo come un religioso «cupio dissolvi»: la creatura torna fango, le

costole sono fragili come gli sterpi che si spezzano sotto il piede nudo. Anche Morlotti, in pittura, ha sentito questa lenta metamorfosi, o meglio, questa identità col groviglio vegetale. Il particolare ravvicinato della *Figura*, o l'altro del *Torso*, mostra la zolla, la mota, l'impasto e le striature del fango appena indurito. Nell'affondarsi dentro la materia primigenia avverti, in Morlotti, una specie di stordimento pànico, una ebbrietà per i profumi dell'erba e gli afiori della terra rivoltata e umida dei suoi antichi umori, dei quotidiani disfacimenti. Le creature di Tavernari restano inermi sotto la persecuzione che le piaga, però indistruttibili: una vita che non si estingue, e germina sulle distruzioni anche da un solo granello di polline e da una sola goccia di sangue.

E' pure da osservare come Tavernari si risvegli alla sua calma furia dopo lunghe pause di assopimento. Lo stimolo creativo che sopravviene non si esaurisce in un'opera portata fino al suo compimento. Si prolunga in una serie, come una continua provocazione che lo aizzi e non gli conceda riposi. La creta e il gesso lo aiutano in questa ispezione nella poltiglia di carne e fango per ritrovarsi al punto d'avvio della genesi biblica: la terra, il vento, le foglie, la creatura che muove il fresco piede nato dalla stessa materia generante. Non è un espediente simbolico e letterario; siamo invece alla radice della materia che si incarna nella dignità dell'esser vita. Il legno che Tavernari riprende a usare per le 'sue sculture dal 1959 è, in fondo, della stessa sostanza, e le sue fibre sono pari alle vene e ai nervi. Si può incidere con tacche e striature che la luce radente scopre come approssimazioni amorose e laceranti insieme alle più tenere anatomie. Nella sua lucida furia arriva al limite della confusione fra impasto di terra o fibra legnosa e consistenza appena rilevata di parti umane. Lo scrimine fra esperienza astratta e limite figurativo è friabile, leggerissimo. Ma il pube resiste con la sua tenera protuberanza, l'ombelico a cui si lega la vita è di poco diverso dal nodo di un asse. Anche in questo momento lo scultore sembra provare l'ebbrezza di una operazione condotta al rischio estremo dei vertici della negazione, dello sfaldamento, dell'inconsistenza. Anche una semplice asse da imballatore, rugosa e piatta, lo stimola nella sua idea di consunzione. Ma bastano poche tacche per ritrovare il cavo dell'ascella, l'ombra calda tra i seni, il leggero gonfiore del ventre, la morbida cavità del bacino. In questo feroce annientamento senti ancora l'amorosa carezza che ritrova le amate anatomie, che ritenta una disperata voglia di vita. Cristo non è mai stato così piagato e posseduto dalla morte come nei calvari del nostro artista; e allo stesso modo Eva non è mai stata così natura, vita che si risveglia al sangue come in queste parvenze di nudo. L'identità biblica tra geologia e carne è vissuta da Tavernari in un limpido delirio. Il *Torso femminile* del '62 non nasconde gli attributi; ma le tacche inferte nel legno, le striature, le balze, le scheggiature, mostrano le precipiti asprezze di una concrezione rocciosa. Se non sapessimo che si tratta di particolari del *Cristo* o della *Donna*, nulla ci vieterebbe di pensare ai vertiginosi calanchi dolomitici. L'obiettivo fotografico ci permette anche di renderci conto, con improvviso ravvicinamento, della furia creativa di Tavernari. I colpi si susseguono febbrili, a tensione crescente. Eppure non cercano mai la confusione dell'informe: ogni segno porta la sua luce e il suo rovescio

d'ombra con calcolato contributo. Possiamo interpretarli come un'ossessiva ferocia che colpisce il corpo amato. L'amore è sempre un confuso delirio di attrazioni e di ripugnanze. Ma al suo termine, o meglio a un suo respiro, quella ossessione è diventata torso, corpo, ombelico, coscia. Per questo ho parlato di dolce furia dinanzi allo scatenamento che si impadronisce dell'artista e non lo abbandona finché la visione scatenante non abbia ceduto tutti i suoi segreti.

La contiguità delle *Due donne* del '65 e del primo *Cielo* datato 1968, mostra l'identità delle tacche veloci inferte ai legni. Le striature percorrono parallele la tavola e creano spazi infiniti d'aria. La dimensione è subito ribadita dalle piccole figure che appaiono in basso o da una parte: nudi estatici, tre croci, una coppia, gli amanti abbracciati. E' sorprendente come le distanze, senza perdere consistenza e proporzione fisica, diventino evidenti. Dopo un lungo periodo di stasi, quasi tramortito dal lungo rimestare tra le piaghe, Tavernari ha ritrovato in un tema la sua fissazione e vi batte e ribatte con ostinata esaltazione lirica. Non si tratta più di rilevare gli spessori di un'anatomia, sia pure ridotti alla scaglia, e il limite del suo disfacimento; ma la leggera consistenza di uno spazio d'aria, la vicenda impalpabile della luce che si condensa e si scioglie per un semplice spirare di brezza. Non ho mai visto una simile vastità celeste racchiusa in così scarso spazio. Anzi, non avrei mai ritenuto che fosse possibile raggiungere questa fisicità, ampia e ariosa, per sola evidenza di scultura. Vi è giunto anche per la necessità di offrire uno spazio, e non solo un fondale, alla deserta solitudine delle sue figure immobili nel dolore. Guido Piovene ha detto che i Cieli vogliono essere il teatro di quel dolore. Ma anche un luogo, dico io, in cui esistere senza la pena del travaglio o dove, da esso, si intraveda un termine, una conclusione. Dovrà pur esserci da qualche parte un esito a tanto patire, che non sia soltanto la morte. Tavernari, che ha toccato i fremiti più reconditi e visto le ferite più dolorose, offre ancora un orizzonte allo strazio della carne che si è riconosciuta nel seccume del fango. È un orizzonte d'aria, percorso da strisce di nubi come da bende di garza e di balsamo, di cui avverti il colore trasparente e il pallido baluginare.

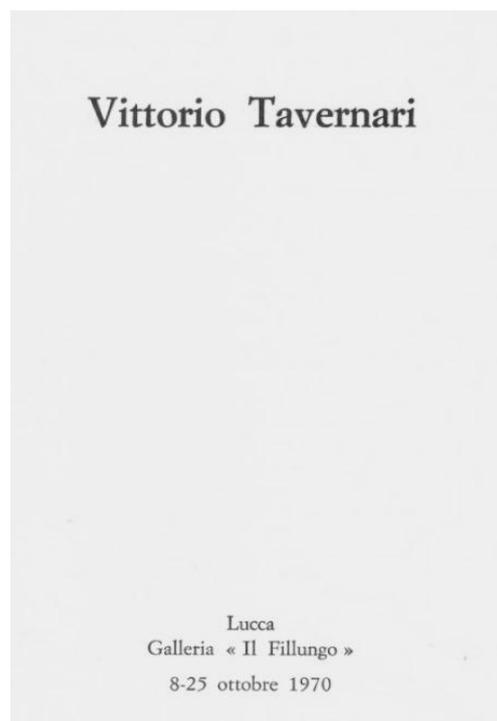
La vicenda è stata lunga, come l'attraversamento di una selva per arrivare a questa speranza di quiete umana. Le figurette che alzano le braccia ripetono il gesto dei padri pellegrini, e gli amanti possono ripetere la confusione amorosa come un rito di vita, senza più lacerarsi. Il sangue scorre al suo esito e spera la clemenza. Tavernari ha compiuto questo percorso con intrepida partecipazione, ha lasciato un segno di sé che lo pone tra gli scultori più significativi di questo tempo; un segno non perituro, perché generato da una fraterna ansietà che è solo dei veri artisti, compagni e mai nemici delle creature.

P. C. Santini

Vittorio Tavernari

Galleria Il Fillungo

Lucca, 1970



Vittorio Tavernari ricorda forse il nostro primo incontro, a Milano, nel 1962. Esponeva, allora, nella Galleria Lorenzelli di Via Manzoni, la stupenda serie delle sculture in legno, piccole e grandi: torsi, nudi, figure, come si intitolavano, in forma di rilievi a doppia faccia, quelli stessi più tardi letti con penetrante partecipazione da Ragghianti che a Tavernari ha dedicato uno dei suoi saggi più magistrali. Fu per me un incontro *non professionale*, tra gli altri molti così spesso d'obbligo per un critico d'arte. Un incontro con l'uomo-e-la-sua-opera (questa sola già ampiamente quanto sporadicamente conosciuta) che doveva segnare l'avvio di un rapporto affettuoso e spontaneo. Venivano poi, dopo d'allora, altre occasioni per aggiornare la conoscenza ed approfondire il discorso: le grandi mostre di Firenze e di Milano, le mirabili litografie del Bisonte, i *Cieli* che ebbi la fortunata ventura di seguire nel lungo processo del loro rivelarsi quali immagini ultime e più conturbanti della intensa umanità dell'artista.

Sono lieto che Tavernari abbia così prontamente accolto il mio invito ad esporre a Lucca. E sono lieto che la Galleria «Il Fillungo» possa così realizzare il suo programma di identificazione culturale ad alto livello con una mostra che costituisce un piccolo, sceltissimo florilegio dell'arte di Tavernari. Pitture, anziché sculture. Ma non le pitture di uno scultore, strumentalizzabili o strumentalizzate in vista di una immediata traduzione plastica, ma le pitture di un artista che, come notava Ragghianti, «va animosamente verso il rilievo, che vuol dire verso la pittura», secondo una traiettoria che fu già di Donatello, e un principio che è stato di Medardo Rosso.

Le opere qui esposte si potrebbero dividere in tre gruppi: i *Nudi femminili*, gli *Amanti*, i *Cieli*. Appartengono tutte a cicli foltissimi (il catalogo critico compilato nel 1966 elencava 749 pezzi, con l'esclusione delle cose distrutte o disperse), e si scalano lungo un arco di tempo che va dal 1955 circa ad oggi. Le opere appartenenti al secondo e al terzo ciclo sono inedite, e vengono qui esposte per la prima volta.

Può essere assai interessante constatare il rapporto che lega gli *Amanti* ai *Nudi*, e cioè verificare il modo con cui Tavernari ha portato avanti il suo discorso rigoroso che rivela una volta di più una appassionata intensa partecipazione, di tono piuttosto costante, ma che si realizza in termini assai dissimili da quelli di un tempo. La tassellatura propria dei nudi, quel loro sorgere e levarsi nella pagina con una dinamica inarrestabile nel suo comparsi teso e vibratissimo totalmente immemore delle occasioni naturalistiche di partenza, si è qui rotta e come coagulata in forme di estrema sintesi e compendiarità. C'è, in realtà, negli *Amanti*, una parvenza di racconto, vorrei dire una azione che si svolge in un suo spazio configurato, in cospetto del cielo vasto, infinito. L'eternità del cielo è la stessa eternità dell'amore: che non importa descrivere, ma che esplode incontenibile proprio perché i margini del mistero diventano grandissimi. E' solo un drammatico intreccio di forme che emergono dalla penombra o risaltano violente nella luce.

Vicino a queste tempere sono nate le sculture tra cui quella, un autentico capolavoro, che vediamo qui. Ma già Tavernari pensa a grandi e grandissimi pezzi da fare per sé stesso. E in vista di questo futuro impegno sta sorgendo il suo nuovo studio nei dintorni di Varese. Qui egli si raccoglierà nella sua operosa solitudine, di cui ha recentemente così ben detto Guido Piovene, avvicinando Tavernari a Morandi. La solitudine sembra essere anche per lui l'elemento indispensabile per raggiungere quella concentrazione che le opere qui esposte documentano con significativa evidenza.

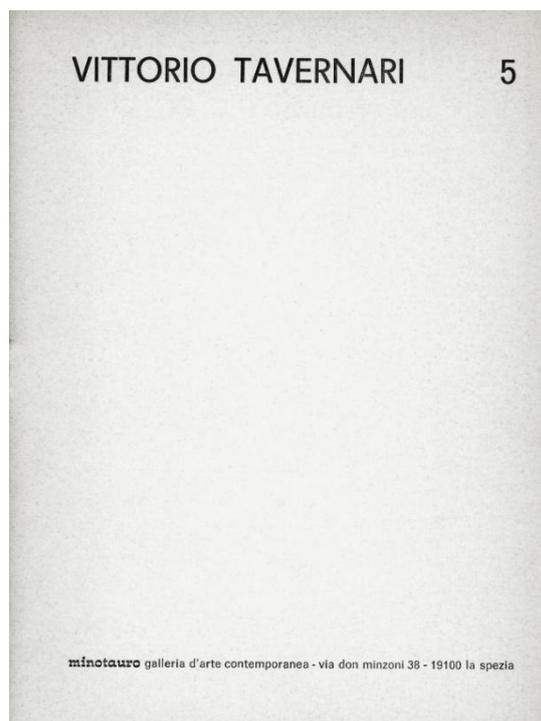
P. Viardo

Vittorio Tavernari:

Tempere e disegni

Galleria Minotauro

La Spezia, 1970



L'acuto e vasto studio di Carlo Ludovico Ragghianti del 1966 su tutte le espressività d'arte di Vittorio Tavernari, situa lo scultore lombardo tra i maggiori contemporanei. La necessità in Tavernari di arricchire, il valore plastico del suo mondo poetico in quello pittorico, risale al 1958-59. Ragghianti provando già allora il suo asserto attribuiva importanza fondamentale ai disegni e alle tempere dello scultore, e vedeva in essi la piena maturità e la vastità del suo mondo.

Con l'attuale operato, l'ambiente, l'abbandono alla suggestione che i riflessi di luce gli suggeriscono, la via alla comprensione della sua nuova espressività è ampiamente aperta. Tocca a noi trovare la ragione della nostra persuasione, alla validità di un'arte felicemente integrata in forma e colore. Immaginare significa vedere per immagini, e in queste tempere un forte stimolo che ha origine nel pensiero abbinato al concetto che l'autore ha del soggetto che diventerà immagine, è la ragione anche emotiva della creazione. L'immagine così concepita e poi redatta, acquisterà maggior valore attraverso il «segno», «l'espressività», il «mondo». In Tavernari vediamo appunto espressività viva, inquieta, contraddittoria e perfino avveniristica. Chi può negare che lo studio speculativo della testa, del bellissimo disegno di «donna seduta» di Canova del museo di Bassano che mostra il volto rappresentato, visto contemporaneamente, di fronte e di profilo, non anticipi di un secolo la speculazione di Picasso? Lo anticipa. Nessuno può negarlo. Il valore base iniziale di ogni espressività e visione, ha dunque il suo moto di partenza, di ricerca, e infine di completo dominio del

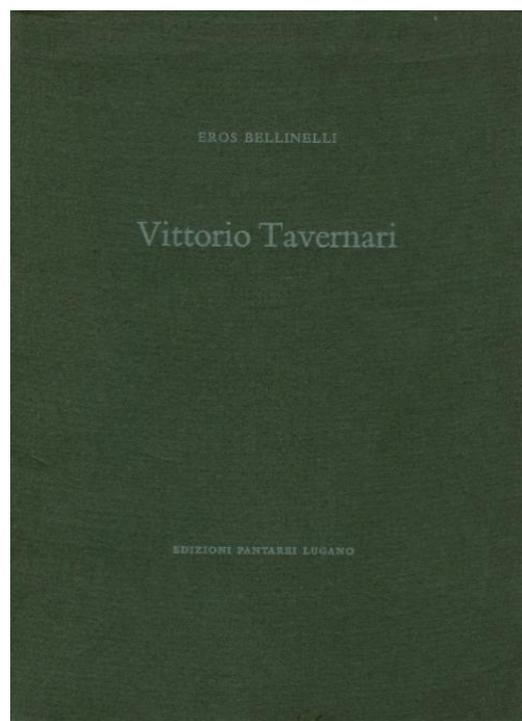
mondo delle forme nella grafica. Chi scrive, confessa che della stessa Venere di Milo è sempre stato completamente suggestionato dai profili. Certamente senza la forma non esisterebbe l'opera completa, ma sono i profili che la creano. Essi profili, rappresentano lo spirito, il moto, la ragione dei valori plastici. I quali valori plastici guardati in tralice, oppure posti distesi su di un piano, si esprimono a noi, ancora per i loro profili, acquistando inoltre valore pittorico reale. Integrazione di forma e colore, ecco la realtà di Tavernari. Con più precisa ed esemplificata evidenza che per gli antichi, ci accade di vedere e di sentire i raggiungimenti d'arte degli scultori moderni: Martini, Moore, Tavernari, Marino ed altri. La grafica di Tavernari specie delle sue tempere dal valore reale fine a se stesso da un lato, e coloristico altrettanto reale dall'altro, ci impegna fortemente. Spesso le ragioni emotive in Tavernari sono tragiche, soprattutto se sacre. Questo intimo moto umano appare oggi in tutta la sua importanza. La coscienza immaginativa, impoverendosi materialmente, e, nel volume, raggiunge in lui l'acutezza e la vastità del suono. Attraverso l'intuizione, la violenza e la calma del mondo sempre in contraddizione vitale, ha trovato via via nell'«oggetto» immaginato da Tavernari la possibilità di risolvere il problema spaziale. Oggi che anche nella cosiddetta arte, sia gli elementi di arbitrio che quelli di facile lettura, dovuti alla esaltazione dell'apparenza e dell'intellettualismo incombono; oggi è raro, dicevamo, l'incontro, la fusione, di una verità intuita e di una verità scientifica, risultato del sempre presente, al momento dell'operare di uno stato d'animo all'unisono intellettuale e patetico come possiamo constatare in Tavernari. In lui come è logico le articolazioni delle espressività hanno differenti espansioni e ritenutezze dovute a moventi intimi qualitativi e imprevedibili. Al punto di libertà cui è giunto, Tavernari partecipa «corpo e anima» all'opera d'arte che ci propone. Proprio da questa umanità completa ci viene la sicurezza della sua arte.

E. Bellinelli

Vittorio Tavernari

Edizioni Pantarei

Lugano, 1973



Se non tutto, moltissimo è stato scritto su Vittorio Tavernari. L'esegesi della sua opera è stata compiuta dai maggiori critici italiani d'oggi: da Francesco Arcangeli a Roberto Tassi, da Luigi Carluccio a Renato Barilli, a Rodolfo Pallucchini. Carlo Ludovico Ragghianti ha sistemato, in una accurata monografia, i disegni e le tempere di Tavernari dal 1935 al 1965. Un completo volume sulla scultura è stato edito da Vanni Scheiwiller nel novembre del 1970, con una introduzione di Marco Valsecchi. Nel Canton Ticino si sono più volte occupati dell'artista varesino Giuseppe Curonici e Gualtiero Schonenberger. Esiste, dunque, una vasta letteratura sulle successive fasi del lavoro di Vittorio Tavernari: letteratura che sta, oltre tutto, a indicare la qualità della sua presenza nell'operare artistico del dopoguerra, una sua autenticità esplorativa e creativa, una capacità di discorso originale nel difficile, complesso e contraddittorio tessuto culturale di una stagione ambigua, effervescente e dissacrante.

Oggi siamo di fronte a una conquistata maturità, a punti fissi di un bilancio che deve essere tenuto aperto fin quando l'artista non depositerà la gorbia. E mi pare che la prerogativa di Tavernari sia proprio quella di aprire nuovi capitoli e nuove voci, di virare innestando la sua marcia su un territorio ormai saldamente conquistato: cosicché nuove prospettive scaturiscono da un lavoro ciclico portato all'estenuazione immaginativa e alla caparbia insistenza delle prove, del confronto e del sofferto variare fra prova e prova.

I critici, analizzando man mano il crescere dell'opera di Tavernari, hanno parlato di Moore, di Maillol, di Martini, di Marini, di Arp, di Germaine Richier, di Giacometti, eccetera. Si

tratta di alcuni punti fissi della scultura contemporanea, si tratta di una placenta culturale che fa - direttamente o indirettamente - da matrice alla generazione degli anni Venti (Tavernari è del 1919). Tavernari non avrebbe potuto sfuggire alla loro lezione, alle illuminazioni che porgevano: tanto più in quanto, pur essendo stato allievo di Francesco Wildt (uno dei più interessanti scultori operanti a Milano fra le due guerre), era cresciuto in un clima culturale autarchico, con scarso respiro, e nell'esacerbato estinguersi di un regime politico per il quale arte e cultura erano da tenere sotto le grinfie dell'ufficialità. Finita la guerra 1939-1945 e sconfitto il fascismo, grande era il desiderio di respirare a pieni polmoni, di attingere - magari esagerando - nella quasi inesplorata cultura europea. Esisteva in tutti, ma specialmente nei giovani, una malcelata frenesia di recupero, il bisogno di verificare le proprie idee sui risultati raggiunti e sui lavori in corso in altre parti dell'Europa e del mondo. Ma non insisterei più di tanto su questi elementi, su questi setacci, poiché se Tavernari vi ha filtrato pensieri e desideri, passioni e dubbi, slanci e perplessità, intelligenza e doti innate, una vocazione, ne è venuto presto a galla, per navigare autonomamente, per solcare le acque con un suo ritmo personale, con un suo battito originale e persuasivo, con le cadenze di un libero cocciuto ispirato e appartato pilota. Un appartato pilota di Lombardia. Nel quale cresce progressivamente la sua lombardità. Lombardità come fiducia nella vita e nella natura, senza perdere la misura della fralezza umana. Lombardità come partecipazione alla cultura mediterranea, ma come propensione a guardare verso l'interno dell'Europa. Lombardità come orizzonte vasto e aperto sulla Padania é che ha però, alle spalle, la linea sinuosa delle Prealpi, Lombardità come grembo opimo di terra devastata e ricostruita, su cui uomini e donne si amano e si straziano in un continuo ripetersi del Calvario nella vita quotidiana e millenaria. Lombardità come ingegno italiano inasprito dall'applicazione severa ereditata dal settentrione. Lombardità come condizione affettiva della coscienza, percorsa dalla luce radente del raziocinio. Lombardità come provincia (o, se si preferisce, regione) alla quale giunge permanentemente il barrito del pianeta.

L'iter di Vittorio Tavernari non può essere disgiunto da questo magma esistenziale, da questo grumo storico, da questo respiro culturale che è la Lombardia, città e campagna, campagna e fiumi, fiumi e industrie, industrie e lavoratori, lavoratori e uomini, uomini e donne, donne e madri, madri e dolore, dolore e morte: morte e vita, grembi di donne che aspettano ed esaltano la dimensione prima dell'esistenza, la naturalità della riproduzione. E il piacere di stare assieme, di essere assieme dell'uomo e della donna. E questo piacere di essere assieme dell'uomo e della donna, questo approccio di sentimenti e di carne che è indispensabile alla vita come l'aria che respiriamo, è il nuovo ciclo dell'opera di Tavernari, il nuovo momento della sua figurazione e della sua rappresentazione. Sono disegni, tempere, sculture che egli intitola, serialmente, *Amanti*: sono atti di affetto, di tenerezza, di comunione mentale e materiale che Tavernari esprime attraverso il sentimento della forma, sia che si tratti di invenzioni grafiche (disegni e tempere) sia che si tratti di strutture plastiche. Quanto di fisicamente prorompente, di ansiosamente appassionato, di sensualmente epidermico

potrebbe esserci in simili incontri d'amore e di vita, Tavernari illimpidisce e tonifica nell'equilibrio della forma: forma espressa in rotondità robuste e allungate, con corporea eleganza, nei testi grafici; forma realizzata in volumi massicci, in cui si insinuano le luci e le ombre del variare delle compenetrazioni, nelle recentissime statue in legno: le quali sono di dimensioni raddoppiate e triplicate rispetto alle misure reali della figura umana. Si è di fronte a opere monumentali di un respiro inedito in Tavernari: estratte dalla materia lignea con assidui e potenti colpi di scalpello (scalpelli che lo scultore si forgia da sé, poiché è con gli strumenti personali che si attuano le soluzioni e le invenzioni e le scoperte e le malizie del fare, del creare). Opere. affrontate con un rigore che ha bisogno di spazio, di distanza. Opere accresciute da un afflato lirico compatto, e nello stesso tempo libero e aperto, e per le quali torno a parlare di *sentimento della forma*: sentimento della forma che è portato a dimensione dilatata, ma placata e pacata, come una musica ampia e distesa e percorsa da un flusso solenne e armonioso di vita. E sentimento della forma che - nei precedenti cicli dell'opera di Tavernari, che adesso cito in fretta e cronologicamente alla rovescia - si è tradotto nel brivido cosmico dei *Cieli*; nella ieratica drammaticità dei *Calvari*; nella tensione esistenziale dei *Torsi* (in gesso o in cemento armato o in bronzo o lignei: sempre più appiattiti, questi ultimi, in una scansione tormentata e rapsodica, lancinante); nelle modulazioni volumetriche del momento della scultura organica.

Eccoci, con queste sculture organiche, tornati agli anni 1948-1951: anni seguiti da una stagione che, per comodità, definirò neo-romanica e che, con la precedente, va considerata, pur se ha dato opere rappresentative di sicura personalità artistica, come un periodo di transizione, di avvicinamento alle zone più limpide dell'operare artistico di Tavernari.

L'impatto definitivo con una sostanziale autonomia di linguaggio e con i risultati via via più probanti si ha negli anni dal 1957 in poi. Sono gli anni in cui nascono i già citati *torsi* e i *grembi femminili*, percorsi questi ultimi come da un brivido soprannaturale, irrigati - soprattutto nelle sculture lignee - da nervi vene arterie e pulsazioni caratterizzanti la complessità e infinità della corporalità fisica. Esaurita l'esperienza di questa puntuale, insistita ricerca sul tronco umano, Tavernari apre il capitolo delle Crocifissioni: un tema così ricorrente, nell'espressione artistica, da far tremare i polsi a chiunque. Ma egli sa che la morte e il supplizio sono il rovescio della vita, un passo vuoto e nullificante della nostra quotidiana esistenza e speranza. Occorre, dunque, trasformare la corrente esistenziale delle precedenti opere nella semplicità dolorosa della morte, della penitenza. Il passaggio che deve avvenire è quello fra il palpito del sangue vitale a quello del sangue raggrumato e statico della morte. Tavernari riesce a trovare questo passaggio, a fermare il senso dell' esistere nel brivido spento della morte.

L'apocalisse del calvario si fa più ampia e universale tragedia allorché colloca le lunghe e strette forme dei crocifissi sullo sfondo di cieli lividi e tempestosi. Sono gli anni dal 1963 al 1968: con, nel 1967, i primi cieli senza calvari, come spazzati da un vento galassico e nei quali l'uomo si riduce a piccolissime forme disperate, perse nel panico spaziale, mentre

nell'atmosfera c'è una terribile luce fosforescente. Ma sarà in questi cieli infiniti che tornerà a poco a poco la vita: in essi Tavernari colloca *Gli amanti*. E poi li libera definitivamente dal turbine interplanetario e li ricomponi uniti vicini a noi, in una rinascita apparentemente turgida, ma invece sospinta soprattutto da un soffio di amore e di tenerezza, di umana e intrecciata fiducia materiale e spirituale. *Gli Amanti* sono le ultime opere di Tavernari, quelle del 1972, dei mesi più recenti. Pazientemente egli ha ricostruito i valori della natura e dell'esistenza, i valori dell'essere.

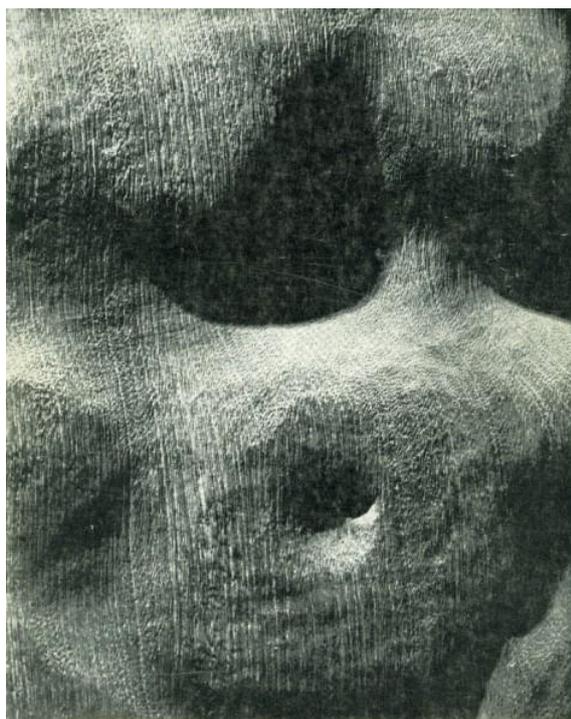
Sarà al museo Rodin di Parigi che, nell'autunno prossimo, le grandi sculture de *Gli Amanti* documenteranno un lavoro che, nella coerenza del sentimento della forma, si rinnova e completa ciclicamente e fa di Vittorio Tavernari l'artista liricamente e ansiosamente teso a rappresentare, nell'uomo, la natura, la misura della vita, irrinunciabile e tragica nel contempo.

R. Cogniat

*Vittorio Tavernari,
Sculptures et dessins*

Musée Rodin

Paris, 1973



La sculpture est l'expression de la plus étroite complicité entre l'esprit et la matière et c'est dans la mesure où reste perceptible l'action réciproque de ces deux éléments l'un sur l'autre que l'œuvre prend sa grandeur, dans la mesure où cette complicité est aussi un combat entre ces deux forces, que l'émotion dont elle rayonne est plus attachante. Les personnages de Rodin restent intimement marqués par la glaise dont ils sont modelés et rien n'est plus troublant chez Michel-Ange que les fragments inachevés où la pierre est encore de la pierre. L'œuvre de Tavernari est tout entière soumise à cette puissance de métamorphose, à ce troublant passage de l'informe à la forme, lorsque cette dernière garde la trace de ses origines. Lesdites origines ne sont chez lui, pas seulement la terre aux souples et frustes complaisances, durcie par le bronze ou le ciment, mais aussi le bois, avec sa rugueuse rusticité, avec ses rudes contraintes, et qui se veut architecture en même temps que chair. D'ailleurs, on devine que les sculptures de cet artiste sont prêtes à devenir colonnes ou pilastres, pour palais ou temples préhistoriques. La plupart de ses œuvres sont comme des parois de cavernes, égratignées par la présence de l'homme, comme des pierres mégalithiques issues du sol et tendues vers le ciel, comme une prière sans mots, à la fois hautaine et humble, images de ferveur silencieuse, totems pour dieux inconnus, plus encore qu'éléments d'architecture.

Avec Tavernari, la statue se souvient donc d'avoir été bloc de terre ou de pierre, ou tronc d'arbre, et c'est par cette dépendance que l'œuvre gagne une part secrète de son authenticité, exprime la vie la plus intense, et que les formes ont un contenu quasi-religieux, disons même

plus précisément païen, tant elles restent liées à l'essence des matières dont elles sont issues. Cependant, avant d'être parvenu à cette concentration de nature, l'art de Tavernari a du s'élaborer à travers les expériences multiformes et expérimenter des langages divers pour acquérir une plus claire conscience des moyens dont il pouvait disposer. Si l'on discerne dans ces expériences des parentés qui les rattachent aux recherches d'autres artistes, c'est que Tavernari a voulu expérimenter pour lui-même certaines propositions de notre temps. En explorant les ressources de ces vocabulaires il a pu découvrir les moyens de sa propre expression. Ainsi la conclusion de sa démarche apparaît-elle à la suite de cette exploration comme un retour aux sources, à l'essentiel accord entre formes et matières.

L'étrange séduction de cette œuvre tient dans sa faculté de réunir dans le même objet des éléments contradictoires et de susciter des sentiments opposés : la mouvance de l'instant se fixe dans une sorte de stabilité frémissante; ce qui paraît ouvert sur un devenir est déjà l'affirmation du définitif. Autrement dit, le provisoire et l'achevé se superposent pour ajouter l'interrogation du mystère à l'illusion de la simplicité.

La technique elle-même participe à ce double jeu des apparences: elle reste ébauche dans l'œuvre terminée. La terre et le bois, avons-nous dit, gardent la trace de la main ou des coups du ciseau, mais cette trace est témoignage de l'homme soumettant la matière sans la détruire, sans nier ses résistances. Les fibres de l'arbre ou les grains de la pâte modelée ont autant d'importance, sont aussi émouvants, que le sillage de l'outil qui a causé la blessure. Car il semble bien que pour ce sculpteur, le principal est de poursuivre une incessante bataille entre forces opposées plutôt que d'aboutir à un accomplissement trop définitif qui ne laisserait plus de place au mystère.

Cet état de choses conduit à une mutation de la matière, presque à un mouvement, et fait partie des moyens dont use cet artiste (un poète le fait avec les mots) dans un jeu de métamorphoses liant intimement le stable et l'instable. Ainsi faut-il regarder la plupart de ses sculptures comme une succession de plans s'enchaînant en innombrables facettes, toutes vibrantes des reflets qu'y éveille la lumière en les frôlant.

Cependant, malgré cette mouvance superficielle, l'œuvre conserve toujours une certaine densité, une impression de poids, d'enracinement au sol, d'appartenance à une profondeur solide. Ainsi est-ce sans contradiction que parfois ces surfaces se développent en volumes réels, prenant là aussi toute leur vie par leur façon de capter et de refléter la lumière, par une accumulation de fragments comparables à la juxtaposition des couleurs des impressionnistes. D'ailleurs, contrairement à ce qui se passe pour beaucoup d'autres sculptures, on éprouve pour celles de Tavernari plus le désir de les explorer en détail par la vue que par le toucher. Cette parenté avec l'impressionnisme apparaît plus encore dans les aquarelles et dessins où l'artiste, par le trait ou le coup de pinceau, avoue franchement la spontanéité de son geste et de son observation.

La sculpture de Tavernari se distingue donc plutôt par la vitalité qui en anime les surfaces que par la diversité des volumes et des profils. Il est exceptionnel, par exemple, d'y

rencontrer ce qu'on appelle la sculpture transparente, c'est-à-dire celle dans laquelle la masse est percée de vides qui font pénétrer dans le volume l'espace et les lointaines perspectives, bien que l'artiste s'y soit, un moment, plus spécialement intéressé. Le plus souvent il conserve au bloc sa valeur de masse qui serait inerte si la superficie n'était rendue frémissante de vie dans tous ses détails, sans aucune partie immobile, puisque même les striures des fibres du bois jouent leur rôle et ont une présence active faisant penser à des pelages d'animaux.

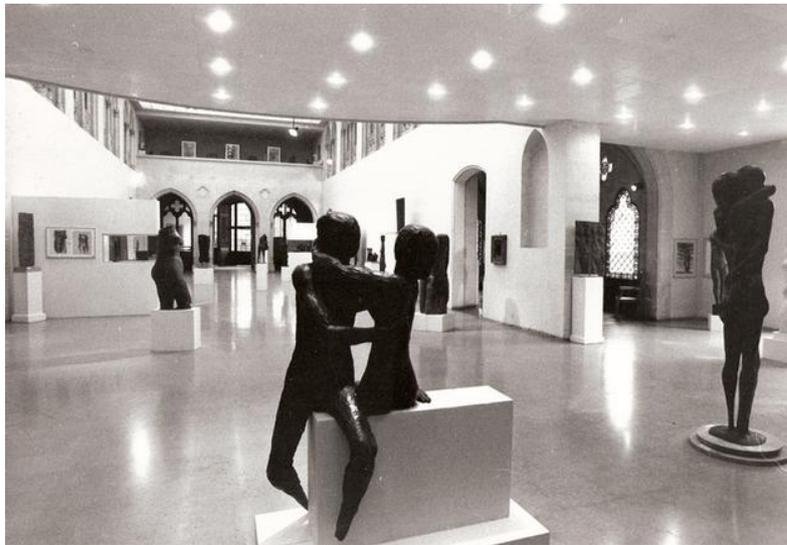
Par sa volonté d'affirmer constamment son intention de ne pas détruire le caractère de la matière, Tavernari prouve la force de sa personnalité et son habileté à triompher dans ce combat contre les choses inertes. De l'accord intime entre la pensée créative et l'objet créé découlent, évidemment le style en même temps que l'aspect de cet objet, et cette impression de densité terrienne obtenue sans renoncer à la légèreté des plans.

La soumission païenne à l'essence physique, cette poursuite permanente d'une étroite cohésion entre l'esprit et la matière, s'exprime toujours par l'intermédiaire du corps humain, thème adopté à l'exclusion de tout autre. L'homme - ou plus exactement la femme - est une entité anonyme, un aboutissement abstrait, souvent sans visage et toujours sans rien qui le caractérise en tant qu'individu: l'être, à peine sorti de la glèbe originelle, sans geste, sans acte. Tout au plus peut-il compter comme élément d'un couple, par son double, à peine différencié, aussi anonyme, s'imposant seulement par sa puissance inconsciente. Présence du sixième jour de la création, au commencement de tout, encore proche de l'ébauche, mais une ébauche vivante et riche de son devenir.

Silhouettes sans autre signification extérieure et matérielle que leur propre naissance, leur verticalité d'idoles, dressées en menhirs, ou s'estompant en bas-reliefs sur fonds rugueux comme parois de grotte; formes en gestation, sans cesse répétées, semblables et nouvelles comme les boursoflures hasardeuses du sol ou les vagues de la mer.

Quand on veut tenter de déchiffrer le langage de ces «œuvres-apparences» on rencontre toujours un rappel, un écho de la nature, visions instinctivement ramenées à l'essence de la matière et de l'être, au point que l'on se sait pas exactement si ces œuvres, évidentes fixations d'une étape de création, annoncent une prochaine naissance ou, au contraire, une fatale dissolution. Dans tous les cas elles sont l'émouvante et troublante image intermédiaire entre deux absolus.





La scultura è l'espressione della più intima complicità tra lo spirito e la materia; ed è nella misura in cui resta percettibile l'azione reciproca di questi due elementi l'uno sull'altro che l'opera acquista la sua grandezza, nella misura in cui questa complicità è anche una lotta tra queste due forze che l'emozione della quale si permea è più avvincente.

I personaggi di Rodin restano intimamente caratterizzati dall'argilla nella quale sono modellati e niente è più inquietante in Michelangelo dei frammenti incompiuti in cui la pietra è ancora pietra.

L'opera di Tavernari è completamente sottomessa a questa forza di metamorfosi, a questo sofferto passaggio dell'informe alla forma, mentre quest'ultima custodisce la traccia delle sue origini. Le suddette origini non sono in lui solamente l'argilla dalle docili e fruste compiacenze, indurita dal bronzo o dal cemento, ma anche il legno con la sua rugosa rusticità, con le sue rudi costrizioni, e che vuole essere architettura e nello stesso tempo carne. D'altronde si intuisce che le sculture di questo artista sono pronte per diventare colonne o pilastri per palazzi o tempi preistorici. La maggior parte delle sue opere sono come pareti di caverne, scalfite dalla presenza dell'uomo, come pietre megalitiche nate dal suolo e tese verso il cielo, come una preghiera senza parole, contemporaneamente altera e umile, immagini di fervore silenzioso, "totem" per divinità sconosciute, più ancora che elementi d'architettura.

Con Tavernari la statua si ricorda dunque di essere stata blocco di argilla o di pietra o tronco d'albero, ed è da questa dipendenza che l'opera raggiunge una parte segreta della sua autenticità, esprime la più intensa vita, e che le forme hanno un contenuto quasi religioso, diciamo pure più precisamente pagano, tanto restano legate all'essenza delle materie da cui sono nate. Tuttavia, prima di essere arrivato a questa concentrazione di natura, l'arte di Tavernari ha dovuto elaborarsi attraverso multiformi esperienze e sperimentare linguaggi diversi per acquistare una più chiara coscienza dei mezzi di cui poteva disporre. Se si discernono in questa esperienza le parentele che le ricollegano alle ricerche di altri artisti è perché Tavernari ha voluto sperimentare per se stesso certe proposte del nostro tempo. Esplorando le risorse di questi vocabolari ha potuto così scoprire i mezzi della propria espressione. Così la conclusione del suo cammino risulta, dopo queste esplorazioni, come un ritorno alle origini, all'accordo essenziale tra forme e materie.

La strana seduzione di quest'opera sta nella facoltà di riunire nel medesimo oggetto elementi contraddittori e di suscitare sentimenti contrastanti: il movimento dell'istante viene fissato in una sorta di stabilità fremente; quel che sembra aperto al divenire è già l'affermazione del definitivo. In altri termini il provvisorio e il finito si sovrappongono per aggiungere l'interrogativo del mistero all'illusione della semplicità.

La tecnica stessa partecipa a questo doppio gioco delle apparenze: resta abbozzo

nell'opera terminata. L'argilla e il legno, come abbiamo detto, conservano la traccia della mano o dei colpi di scalpello, ma questa traccia è testimonianza dell'uomo che sottomette la materia senza distruggerla, senza negarne la resistenza. Le fibre dell'albero o i granelli dell'argilla modellata hanno la stessa importanza, sono altrettanto commoventi del solco dell'utensile che ha causato la ferita. Poiché è ben vero che ciò che conta per questo scultore è perseguire un'incessante battaglia tra le forze opposte piuttosto che giungere ad una realizzazione troppo definitiva che non lascerebbe più spazio al mistero.

Questo stato di cose conduce ad una mutazione della materia, quasi ad un movimento, e fa parte dei mezzi che questo artista usa (un poeta lo fa con le parole) in un gioco di metamorfosi che lega intimamente lo stabile e l'instabile. Per questo motivo è necessario guardare la maggior parte delle sue sculture come una successione di piani che si snodano in innumerevoli sfaccettature, tutte vibranti per i riflessi che la luce, sfiorandole, dà loro. Tuttavia, malgrado questo movimento superficiale, l'opera conserva sempre una certa densità, un'impressione di peso, di radicarsi al suolo, di appartenere ad una solida profondità. E' così senza contraddizioni che talvolta tali superficie si sviluppano in volumi reali acquistando anche qui la loro vita dal modo di captare e di riflettere la luce, con un accumulo di frammenti paragonabili alla giustapposizione dei colori degli impressionisti. D'altronde, contrariamente a ciò che succede per molte altre sculture, si prova per quelle di Tavernari più il desiderio di esplorarle nei particolari con gli occhi che con le mani.

Questo legame con l'impressionismo appare ancora di più negli acquerelli e disegni dove l'artista, con la linea o la pennellata, confessa francamente la spontaneità del suo gesto e della sua osservazione.

La scultura di Tavernari si distingue dunque più per la vitalità che ne anima le superficie che per la diversità dei volumi e dei profili. E' eccezionale, per esempio, incontrarvi quella che si può definire "scultura trasparente", cioè quella nella quale la massa è traforata dai vuoti che fanno penetrare nel volume lo spazio e le lontane prospettive; anche se l'artista se ne è interessato per un breve periodo. Più spesso Tavernari conserva al blocco il suo valore di massa che sarebbe inerte se la superficie non fosse resa fremente di vita in tutti i dettagli, senza alcuna parte immobile, poiché persino le striature delle fibre del legno hanno un loro ruolo e una presenza attiva che fa pensare al mantello degli animali.

Per la volontà di affermare costantemente l'intenzione di non distruggere la caratteristica della materia, Tavernari dimostra la forza nella sua personalità e la sua capacità di trionfare nella lotta contro le cose inerti. Dall'intimo accordo tra il pensiero creativo e l'oggetto creato derivano con evidenza tanto lo stile quanto l'aspetto dell'oggetto, e quell'impressione di densità terrena ottenuta senza rinunciare alla leggerezza dei piani.

La sottomissione pagana all'essenza fisica, questa ricerca permanente d'una stretta coesione tra lo spirito e la materia, si esprime sempre tramite il corpo umano, adottato con l'esclusione di ogni altro. L'uomo - o più esattamente la donna - è un'entità anonima, un risultato astratto, sovente senza viso e sempre senza nulla che lo caratterizzi come individuo: l'essere appena uscito dalla materia originaria, senza gesto, senza atto. Tutt'al più può contare come elemento di una coppia, a causa del suo doppio appena differenziato, egualmente anonimo, che si impone solamente per la sua potenza incosciente. Presenza del sesto giorno della creazione, all'inizio di tutto, ancora vicina all'abbozzo, ma un abbozzo vivente e ricco del suo divenire.

Figure senza altro significato esteriore e materiale che la loro propria nascita, la loro verticalità d'idoli, ritti come "mènHIRS", o sfumantesi in bassorilievi sul fondo rugoso come pareti di grotte; forme in gestazione ripetute incessantemente, uguali e nuove come i rigonfiamenti capricciosi del suolo o i flutti del mare.

Quando si vuoi tentare di decifrare il linguaggio di queste "opere-apparenze" si incontra sempre un richiamo, un eco della natura, visioni istintivamente ricondotte all'essenza della materia e dell'essere, al punto che non si sa esattamente se queste opere, evidenti punti fissi di una tappa della creazione, annunciano una prossima nascita o, al contrario, una fatale dissoluzione. In ogni caso esse sono la commovente e tormentata immagine intermedia tra due assoluti.

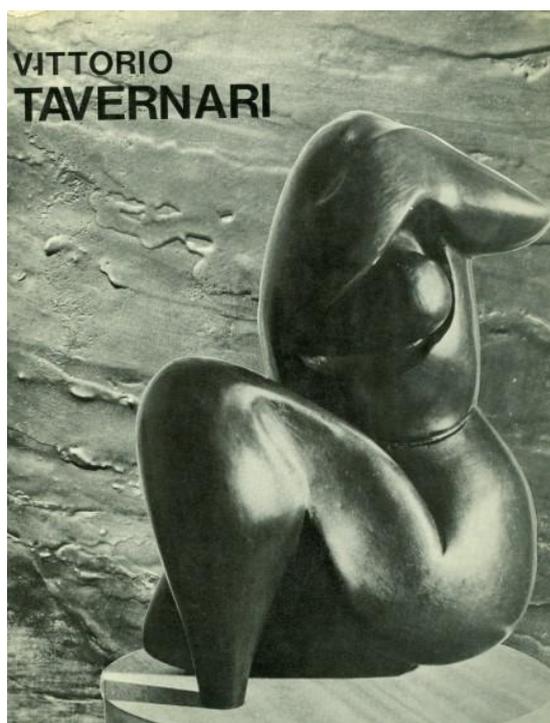
(traduzione di A. Motta)

I. Jianou

Vittorio Tavernari

ARTED Edition d'Art

Paris, 1974



Vittorio Tavernari est l'un des maîtres de la sculpture italienne contemporaine, dont l'œuvre a une vocation d'universalité. Il ne s'arrête pas à la construction géométrique d'une forme abstraite qui crée son propre espace, ni à l'évocation d'une image surgie de la réalité. Ses sculptures vont plus loin dans l'exploration du monde, en élargissant ses horizons spirituels et en approfondissant des problèmes métaphysiques. Il aborde le sacré pour essayer de lui conférer une dimension humaine. Il veut annexer le ciel à sa sculpture pour lui attribuer une charge humaine. Son thème principal est l'homme, avec ses interrogations fondamentales sur le monde, l'amour, la vie et la mort.

La vocation d'universalité est l'une des idées-forces, propres à notre époque. La science, par sa nature même, est universelle. La technique aussi. Un moteur fonctionne et un avion vole selon les mêmes lois mécaniques, valables aussi bien à Washington qu'à Moscou, Paris, Rome, Londres, Tokyo ou Brasilia. Les nouvelles découvertes scientifiques et les prodigieuses inventions techniques de notre époque ont changé la face du monde et la vie des hommes. Les moyens de transport et de télécommunication ont aboli les distances. Les fusées ont lancé des engins à la conquête de l'espace cosmique. Des centaines de millions de spectateurs ont suivi en direct sur les écrans de télévision les premiers pas de l'homme sur la lune ou des événements sportifs comme les Jeux Olympiques de Tokyo, de Mexico ou de Munich. L'universalité ne s'arrête plus au domaine de l'esprit, elle est devenue un élément de notre vie quotidienne, une dimension normale de la condition humaine.

La civilisation de l'image a considérablement accrue la circulation des œuvres d'art par

l'abondance des reproductions et les mass-media. Elle a permis à chacun de créer son propre musée imaginaire, peuplé de chefs-d'œuvre appartenant à des civilisations différentes, fort éloignées dans le temps et dans l'espace mais témoignant d'une même recherche de l'invisible, d'une même quête d'absolu.

En comprenant ces traits caractéristiques de notre époque, Tavernari a essayé d'enrichir par son œuvre notre musée imaginaire. Voilà pourquoi sa sculpture a acquis une audience mondiale. Son exposition personnelle dans le cadre de la XXXII Biennale de Venise, où il a présenté un groupe de vingt sculptures en 1964, ainsi que sa grande rétrospective du Musée Rodin à Paris en 1973, qui a réuni 81 sculptures et 50 gouaches et dessins, ont assuré à son œuvre un rayonnement dépassant largement les frontières de l'Italie.

Ses sculptures ont figuré dans des expositions personnelles ou collectives en 22 pays, en Europe, aux États-Unis, en Amérique latine, en Asie, en Afrique et au Japon.

En trente ans d'activité artistique, Vittorio Tavernari a eu 34 expositions personnelles et a participé à plus de 100 Salons ou expositions de groupe, qui ont contribué à la diffusion de son œuvre dans toute l'Italie et à travers le monde.

La géographie artistique de l'Italie diffère de celle de la France. L'une est divergente, l'autre est convergente. En France, Paris est le vrai centre artistique du pays, vers lequel convergent les artistes attirés par le mirage de la Ville Lumière. En Italie, par contre, chaque région a son propre centre artistique: Florence pour la Toscane, Milan pour la Lombardie, Turin pour le Piémont, Bologne pour l'Émilie, Rome pour la région romaine, Venise pour la Vénétie, Gènes pour la Ligurie, Rimini pour la Romagne et ainsi de suite. D'autres villes comme Spolète et Carrare sont réputées pour leurs expositions internationales périodiques.

La Biennale de Venise, la Triennale de Milan, les Quadriennales de Rome et de Turin, les expositions annuelles internationales du Petit Bronze de Padoue réunissent des artistes provenant de toutes les régions de l'Italie et leur offrent, dans la plupart des cas, l'occasion d'une confrontation internationale.

Pour un artiste italien, il s'agit donc de franchir plusieurs étapes, depuis les manifestations dans sa propre ville et sa région, jusqu'aux expositions nationales et internationales organisées dans les différents centres artistiques du pays.

Si nous étudions la liste des expositions de Tavernari, nous nous apercevons de sa progression constante depuis Milan et la région de Varese, jusqu'à Bologne, Turin (en 1951), Venise (en 1954), Rome (en 1955), Padoue et Carrare (en 1957), Florence (en 1964) et Pise (en 1966).

Dès 1951, il commence à participer à des expositions collectives à l'étranger, à Stockholm, Oslo, Copenhague et Helsinki, pour arriver ensuite à figurer en 1959 à la Ve Biennale de Sao Paulo et à organiser une première exposition personnelle à Paris, en 1961, à la Galerie Facchetti.

Ainsi, en retraçant l'histoire de sa vie et de son évolution artistique, pourrons-nous mieux comprendre la portée et la signification de son œuvre.

Vittorio Tavernari est né le 28 septembre 1919 à Milan. Son père, Giovanni Tavernari, était un restaurateur de tableaux qui jouissait d'une excellente réputation. Sa mère, Ester Agnelli, originaire de Turin, provenait d'une bonne famille bourgeoise piémontaise.

Dès sa plus tendre enfance, Vittorio vécut dans une ambiance artistique, parmi les tableaux, les couleurs, les vernis, les dessins et les cadres. Comment, dans ces conditions, ne pas être tenté de prendre un crayon et de commencer à faire des croquis et des dessins tout en profitant des conseils avisés de son père? Le frère aîné Geminiano, s'appliquait déjà à pénétrer les secrets de l'art de la restauration, se préparant à succéder un jour à son père.

A l'âge de 16 ans, Vittorio entra comme apprenti à l'atelier de Francesco Wildt pour apprendre l'art et le métier de la sculpture.

Francesco Wildt était un artiste consciencieux, qui pratiquait avec une égale maîtrise le modelage et la taille directe. Il aimait le travail bien fait et transmettait à ses élèves le goût et les secrets du métier.

Pendant trois ans, jusqu'en 1938, Vittorio Tavernari travailla dans l'atelier de Wildt, faisant des dessins d'après le modèle vivant, des paysages et des sculptures en plâtre.

En 1939, il fut appelé à faire son service militaire à Como, puis à Varese. A cause de la Seconde Guerre mondiale, il resta quatre ans sous les armes, jusqu'au mois de septembre 1943, quand il quitta son régiment et se réfugia à Canzo, dans les montagnes de Como, refusant de servir la République de Mussolini, qui avait déclenché la guerre civile en Italie.

Le catalogue de ses dessins et de ses gouaches, dressé par Carlo et Francesco Raghianti, réunit dans une section à part les premiers portraits, paysages et études de nu d'après le modèle vivant exécutés de 1935 à 1940.

Les portraits de militaires, dont la plupart datent de 1942, font partie d'une deuxième section allant de 1941 à 1943 et semblent «*d'une extrême finesse et d'une observation attentive, délicate et discrète*» (Raghianti, 1966).

La sculpture en bronze *Tête de Blessé* de 1940 est, elle aussi, le produit de son expérience pendant le service militaire. Le visage jeune, bien construit, modelé en plans drus, simples et larges, est comme un cri. La tête se dresse d'un mouvement brusque et violent, les orbites sont profondes, l'expression est dramatique. C'est avec cette sculpture que Vittorio Tavernari fit ses débuts dans la vie artistique, en l'envoyant à une exposition collective à Verona, en 1942.

L'atmosphère tendue de la guerre civile, l'activité dans la clandestinité jusqu'à la chute du régime fasciste, la rencontre avec la souffrance humaine, la haine, la violence et la mort ont marqué le jeune homme.

En 1944, il épouse à Varese Piera Regazzoni, une jeune musicienne, professeur de violon. Sa nouvelle famille lui offre un réconfort moral et un abri. Il reprend son travail et, sous l'émotion d'un heureux événement attendu, il sculpte en bois une *Maternité*, la première de tout un cycle qu'il réalisera dans les années à venir.

La Maternité de 1944 est remarquable par l'intégrité du volume, par la rigueur et la solidité

de sa construction. C'est l'œuvre d'un bâtisseur. Elle descend directement des sculptures romanes des vieilles églises lombardes. La coupure tranchante du sommet suggère l'appartenance à une architecture. Le corps de la mère et celui de l'entant ne forment qu'un seul volume clos. La partie supérieure de la sculpture est animée par le contraste entre l'immobilité hiératique des visages et le mouvement rythmique des bras de la mère et des jambes de l'enfant. Dans le registre inférieur, la courbe de la draperie et celle du genou sont à peine perceptibles dans l'ampleur de l'ensemble qui a la noble verticalité d'une colonne.

Après quelques expériences, j'ai voulu recommencer à construire des formes ayant leur propre architecture, comme dans la sculpture ancienne, déclare Tavernari (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

La Libération et la fin de la guerre représentent un immense espoir pour les jeunes artistes italiens qui voient s'ouvrir le monde devant eux.

Après 1945, les artistes italiens ont eu à résoudre deux problèmes essentiels: le renouvellement de l'art et l'insertion de leurs œuvres dans les grands courants artistiques européens. Pour ce faire, il fallait d'une part se libérer des préjugés et des conventions d'une autarchie politique qui avait duré plus de vingt ans et d'autre part supprimer les derniers vestiges du Novecento italien qui a représenté, en quelque sorte, l'art officiel, encouragé par le régime fasciste. Il n'est pas juste d'affirmer qu'il y a eu un arrêt total de la vie artistique sous le fascisme. Nous, les jeunes, nous avons eu nos propres sources clandestines d'information. Quant au régime fasciste, il a toléré, dans une certaine mesure, des activités non-conformistes comme, par exemple, le mouvement Corrente, fondé vers 1938-1939 par Ernesto Treccani.

Après 1945, le climat de la vie artistique italienne a été animé par des débats et des polémiques très vives. J'ai participé avec les peintres Morlotti, Birolli, Cassinari, le sculpteur Paganin, les écrivains Alberto Cavallari et Gianni Testori à la fondation de la revue d'art Numero, qui a pris plus tard le nom de Oltre Guernica, ce qui signifie tout un programme de participation à la culture européenne et de prise de conscience artistique. (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

Les résultats de cette attitude n'ont pas tardé à se faire voir dans la sculpture de Vittorio Tavernari.

La Maternité de 1945 porte l'empreinte de la sculpture africaine à laquelle il a accédé en suivant l'exemple de Picasso et de Derain.

Par sa forme fruste et naïve, par son expression hantée, par son immobilité aux racines profondément enfouies dans la terre, cette sculpture semble une figure rituelle appartenant à un mythe de la fécondité. Elle a néanmoins une structure solide et ses plans sont par endroits morcelés par des entailles très fines, qui sensibilisent le bois d'une manière tout à fait moderne. A travers ces influences africaines, parvenues par l'entremise de l'Europe, Vittorio Tavernari cherche sa voie, tout en conservant sa propre personnalité.

La Maternité en pierre de Saltrio de la collection (...) de Mendrisio de 1945 reprend l'allure

d'une colonne dans un bloc massif et puissant. La frontalité de la composition n'est interrompue que par les jambes de l'enfant vues de profil. Tout est simple, dense, concentré, solennel, dans cette œuvre qui évoque la dimension sacrée des sculptures primitives, demeures d'éternité. Mais le geste de l'enfant vient apporter un mouvement plus libre comme un grain de vie, une promesse et une espérance.

Peut-être faut-il rattacher au cycle des *Maternités* les sculptures en ciment ou en pierre intitulées *Charité* (1952-1953), dans lesquelles à la mère, portant son nourrisson dans les bras, s'adjoint un deuxième enfant debout, ce qui rend la composition plus mouvementée sans lui faire perdre pour autant l'intégralité du volume clos. Et certainement la *Pietà* en bois de la collection (...) (1952) et celle en pierre de Saltrio du cimetière de Legnano (1953) appartiennent au même cycle et font la transition à une autre série de sculptures, dont le problème principal sera l'humanisation du sacré.

On reconnaît, dans la *Pietà* en bois de 1952, l'influence de Henry Moore et l'incursion dans la sculpture abstraite que Tavernari a faite de 1948 à 1952. Au lieu d'une forme monolithique, nous avons le dialogue entre deux volumes dont la plénitude remplace le caractère hiératique. La stylisation est plus souple, les courbes sont plus amples, les vides interviennent dans la composition. La signification des gestes, des rythmes, des contrastes, de l'orientation des plans et du mouvement général n'a plus rien de dramatique. Une certaine vitalité anime les volumes et les surfaces lisses, arrondies, sur lesquelles la lumière glisse sans rencontrer d'obstacles.

La plupart des sculptures du cycle des *Maternités* sont en taille directe, soit en pierre, soit sur bois. Vittorio Tavernari a une préférence marquée pour la taille directe qui «*met l'artiste devant un matériau dur et lui offre des possibilités infinies d'expression et de suggestion. sans se prêter à la facilité*».

A travers ces sculptures, il a manifesté sa faculté de construire une forme, de lui assurer une structure et une densité plastique, mais surtout il a voulu prouver que l'art italien était capable d'accéder à un niveau moderne, correspondant à celui de la culture européenne de son époque.

Nous étions contents de pouvoir exprimer dans ces œuvres à la fois les ressentiments de la guerre qui venait de finir et les préférences artistiques que nous avons dû taire pendant la période fasciste (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

Il fallait rattraper le retard dû à l'isolement imposé par l'autarchie fasciste et se retrouver dans les grands courants artistiques du monde occidental. C'est la raison pour laquelle en 1948, Tavernari montre un intérêt particulier à l'œuvre de Picasso, qu'il peut voir au cours d'un voyage sur la Côte d'Azur, ainsi qu'à la sculpture de Henry Moore, exposée à la Biennale de Venise.

Avide de trouver de nouveaux moyens d'expression il fait une série de recherches en s'éloignant de l'art figuratif, sans renoncer complètement à un signifiant humain (*Forme anthropomorphique, Sculpture pour le Soleil, Sculpture pour l'Île d'Elbe, Le Cavalier,*

Figure couchée, les différentes versions du *Totem*, etc.).

Ces recherches ont quelques traits nouveaux: l'abandon du volume clos par l'introduction des vides dans la masse de la sculpture; une meilleure compréhension de l'espace: l'enchaînement des formes sphériques, des rondes et des courbes et leur baroquisme moderne, malgré l'effort de dépouillement et de stylisation.

Pour illustrer ces constatations, prenons trois exemples: la *Sculpture pour l'Ille d'Elbe* en bronze de 1948, la *Sculpture pour le Soleil* en marbre de Carrare de la même année et le *Grand Totem* en bois de 1950-51.

La première, portant aussi le titre de *Forme horizontale*, est constituée de deux sphères évidées entre lesquelles il y a une large ouverture qui est à la fois interruption, rencontre, torsion et tunnel pour la circulation d'un espace indéfini.

«*Les pleins et les vides ne se suivent pas dans une continuité fluide comme chez Henry Moore, mais ont la tendance d'interrompre la forme et de substituer à la cadence un rythme syncopé : profils, zones d'ombres et de lumières nettement séparés confèrent à la sculpture non pas un caractère calme et contemplatif, mais au contraire émouvant et dramatique*» (Ragghianti, 1966).

Dans la *Sculpture pour le Soleil* de la collection (.....), la composition, axée toujours sur l'horizontale, comporte deux blocs de marbre, reliés par un cylindre. L'allusion anthropomorphique apparaît à travers les surfaces finement polies qui offrent à la lumière des courbes amples et généreuses: c'est un torse couché.

Quant au *Grand Totem*, il est taillé dans un seul tronc d'arbre à plusieurs registres superposés, suggérant nettement une figure humaine archaïque, réduite à sa plus simple expression. L'orientation différente des plans drus, qui créent des contrastes de lumière et d'ombre, suffit à mettre en valeur le caractère primitif et mythique de ce *Grand Totem*, qui nous apparaît comme une forme fantastique issue de la nuit des temps.

Vittorio Tavernari nous a expliqué lui-même les raisons de cette expérience de l'art abstrait.

Pendant mon service militaire, j'ai fréquenté un groupe d'architectes et de peintres abstraits de Como et nous avons eu des discussions très animées sur le retour au rationnel et au fonctionnel qui était alors d'actualité. Vers la fin de l'année 1947, en essayant de mieux comprendre le problème des trois dimensions et en cherchant des formes capables de s'insérer dans un espace non plus d'une manière statique, mais par un mouvement qui ne soit pas figuratif, je suis arrivé à faire mes premières œuvres abstraites, la Sculpture pour le Soleil et la Sculpture pour l'Ille d'Elbe. J'ai continué à travailler dans cet esprit jusqu'en 1950. Je pensais avoir compris beaucoup de choses qui me permettaient de croire que la sculpture abstraite m'offrait la possibilité d'une expression artistique totale. Ce n'est que plus tard que je me suis rendu compte de mon erreur. J'avais réussi à faire des formes lisses, propres, précises, nettes, mais elles ne comprenaient qu'une partie de la réalité. Or, pour moi, la sculpture est un moyen de m'exprimer totalement, de me confesser, de me livrer entièrement en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Je crois qu'un vrai artiste doit

comprendre, dans son œuvre, le plus grand nombre de réalités possibles. Je ne suis pas à la recherche d'une formule à répéter pendant le reste de mes jours. Ce serait, pour moi, la fin de tout. Alors, pour rendre à mes sculptures un caractère plus humain, plus émouvant, je suis revenu au cycle des Maternités et à celui des Torses et des Nus, où j'ai abordé un nouveau problème: celui de la lumière qui délimite les formes dans l'espace (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

Le *Nu* est, pour Tavernari, un thème préféré, que l'on retrouve comme une préoccupation constante tout au long de son activité artistique. Parmi ses premiers dessins de l'époque 1935-1940, il y a des études de nus debout, couchés, assis, faites à l'encre, au crayon, en sanguine. En 1944, il sculpte en bois un *Petit Torse*, en 1945 *Femme s'habillant*, en 1947 le *Torse de Femme* de la collection (.....). Il respecte le caractère rugueux du bois, met à profit ses fibres et ses craquelures, s'adapte à la matière pour mieux la dominer et lui imposer sa volonté. D'un tronc d'arbre il fait une colonne, lui conservant la verticalité, le volume clos, la structure solide. Même pendant ses expériences abstraites, il ne cesse de se référer à la figure humaine (*Forme anthropomorphe* - 1950) ou de sculpter des nus. Dans le *Nu de femme couchée* en bronze de 1952 ou bien dans le *Nu à genou* de 1952 on décèle l'influence de Henri Laurens dans la composition cubiste des volumes, dans l'intensité des rythmes intérieurs. Mais Tavernari ne va jamais trop loin dans la voie des autres. Il sait toujours mettre son cachet personnel sur ce qu'il fait. La torsion du *Nu à genou*, le mouvement qui monte et descend à l'intérieur du volume clos lui sont propres. La *Figure couchée* en bois et fer de 1952 montre d'une façon exemplaire comment Tavernari sait assimiler une influence extérieure. La position de la figure couchée et l'utilisation des tiges de fer rappellent les sculptures de Henry Moore. Le sentiment en est différent. L'ondulation des profils, les courbes lentes, la manière d'appréhender l'espace appartiennent à l'art de Tavernari, qui a sa propre identité.

Le retour à l'art figuratif, amorcé par le *Nu de femme couchée* et le *Nu à genou*, est définitivement confirmé en 1954 par le *Torse de femme* en bronze et par un autre torse en bois intitulé le *Fleuve*, dont la plénitude formelle représente «un accord bien équilibré entre l'esprit archaïque de Marino Marini et la chaleureuse solidité des nus de Maillol» (Valsecchi, 1970).

L'effort de stylisation de Tavernari se dirige à cette époque aussi bien vers la structure des formes que sur la manière de les modeler ou de les tailler. Ses *Nus* prennent de plus en plus l'allure de colonnes, dont le fût est strié de fines raies qui se suivent comme des vaguelettes et sensibilisent la matière. La légère ondulation des seins, la courbe à peine effleurée du ventre, la naissance des hanches laissent deviner la vie secrète qui palpète dans ces corps d'une frémissante jeunesse (*Torse de femme* de la collection ...).

J'ai une préférence marquée pour le torse féminin, déclare Tavernari, parce qu'à travers le corps d'une femme je trouve une réalité totale et en plus la suggestion d'autres images de la vie organique, de la vitalité d'un être et même des paysages. J'ai renoncé aux bras et aux

extrémités du corps car je veux éviter le mouvement figuratif au profit du mouvement intérieur et de celui qui résulte de l'insertion du volume dans l'espace (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

Cette première période de l'activité artistique de Vittorio Tavernari s'achève vers 1956 par la découverte d'un élément nouveau: la lumière. Elle jouera un rôle très important dans son évolution, en conférant à son œuvre, qui atteint la maturité, une nouvelle dimension spirituelle et une résonance profondément humaine.

Trois éléments nouveaux définissent cette nouvelle étape : la décomposition des plans en un morcellement de touches d'orientation différente; la suppression du volume; l'enrichissement du répertoire thématique par les cycles des *Torses du Christ*, des *Crucifixions*, des *Calvaires*, des *Ciels* et des *Amants*.

Tavernari se rend compte que la vie d'une sculpture dépend de la manière dont elle reçoit ou réfléchit la lumière. Elle fond les contours, elle interrompt ou accuse les profils, dissout ou accentue l'identité des formes, Alors, il veut la capter et l'utiliser à ses propres fins, en lui adaptant la texture de ses bronzes et de ses bois et en lui imposant ses propres rythmes de modulations et de vibrations.

Ainsi arrive-t-il à décomposer les plans et à les remplacer par des facettes ou des touches de différentes dimensions et orientations, qui se suivent rapides, précipitées, violentes, d'une spontanéité presque gestuelle, culminant dans un tourbillon de taches, d'aplats, d'incisions ou d'entailles qui confèrent à la surface sculptée une mouvance et un caractère pictural, passionné et pathétique. On pourrait dire que ces sculptures sont d'une facture qui rappelle le tachisme. Cette parenté avec la peinture a été relevée par plusieurs critiques et historiens de l'art. Selon Raymond Cogniat, il y a, dans les surfaces sculptées par Tavernari, «*une accumulation de fragments comparable à la juxtaposition des couleurs des impressionnistes*» (Cogniat, 1973). Guido Piovene rappelle le besoin qu'éprouve l'artiste «*de calculer l'effet de la lumière sur les surfaces incisées*» (Piovene, 1973) et Carlo Ragghianti trouve aux hachures entaillées dans le bois par Tavernari une parenté avec celles tracées «*en virgules sismiques*» par le pinceau exalté de Van Gogh (Ragghianti, 1966). Il ne s'agit pas seulement d'un procédé technique, mais d'une nouvelle manière d'utiliser la lumière en sculpture, comme moyen d'expression d'un tourment intérieur, d'un sentiment exalté. La tension émotionnelle s'accroît. L'horizon spirituel s'élargit.

Et ce sont des *Nus* et des *Torses* aux profils allongés, effilés, qui prennent une allure filiforme, tandis que leur épiderme est mouvementée, avec des passages brusques, des saillies et des creux, des contrastes violents d'ombre et de lumière, des arrêtes et des couches superposées sur une armature d'une rigide verticalité (*Figure* en ciment, *Figure aux bras levés*, *Deux Figures* de 1957, *L'Entretien* ou *Les Trois Grâces* de 1958).

On a voulu rapprocher ces sculptures de celles de Giacometti. L'analogie n'est qu'apparente. Giacometti tend à dématérialiser la forme, Tavernari tient à lui conserver la structure, la consistance et la solidité. L'un veut réduire ses sculptures à de simples profils d'une extrême

fragilité, comme des ombres issues d'un rêve ou d'une hantise magique. L'autre ne renonce pas à la réalité, mais il s'emploie à l'enrichir par une charge émotionnelle, par un signifiant humain. Les sculptures filiformes de Giacometti suggèrent le mouvement par des éléments figuratifs (*L'Homme qui marche*), tandis que Tavernari préfère le mouvement intégré à l'intérieur de la forme (*L'Entretien*).

Le rapprochement avec la sculpture de Germaine Richier n'est pas plus justifié. Tavernari ne participe pas à l'univers fantastique, au surréalisme et au goût pour les formes déchiquetées, ravinées, perforées, convulsées de Germaine Richier. Pour lui, la matière est un réceptacle de lumière, capable de faire valoir, par ses vibrations, des sentiments humains. La source d'inspiration de son art est toujours l'homme et sa réalité spirituelle. La suppression du volume est plus manifeste dans deux cycles à partir de 1957 : celui des *Torses* et des *Nus féminins* et celui des *Torses du Christ*

Les *Torses* féminins sont des plaques de bronze ou des planches de bois brûlé, de forme rectangulaire, où le corps humain, debout ou couché, semble réduit à quelques fragments, allant du buste aux hanches et au bas du bassin. Parfois, deux ou même trois nus sont réunis dans la même composition (*Deux Torses couchés et un torse debout*, 1961, de la collection (...)), *Deux Torses*, 1962, de la même collection, *Deux Nus de femmes*, 1963, de la Galerie d'Art Moderne de Florence, etc.).

Le bois est taillé soit en ondulations et circonvolutions, striées selon les fibres, qui rendent plus sensible et plus mouvante la surface sculptée (*Forme horizontale* de la collection (...)), soit en de multiples facettes, en creux ou en saillies, qui se suivent selon une logique constructive et laissent deviner la structure du corps. Dans un cas comme dans l'autre. l'absence totale du volume, des plans et des profils est compensée par le jeu subtil d'ombres et de lumières, plus accusé ou plus fin, dû aux différences de niveaux et d'orientation des facettes, ainsi qu'au mouvement léger qui agite la matière comme une brise qui frôle la surface d'un étang.

«*L'étrange séduction de cette œuvre, écrit Raymond Cogniat, tient dans sa faculté de réunir dans le même objet des éléments contradictoires et de susciter des sentiments opposés: la mouvance de l'instant se fixe dans une sorte de stabilité frémissante; ce qui paraît ouvert sur un devenir est déjà l'affirmation du définitif. Autrement dit, le provisoire et l'achevé se superposent pour ajouter l'interrogation du mystère à l'illusion de la simplicité*» (Cogniat, 1973)

Il faut, en effet, une grande subtilité, une parfaite maîtrise et une profonde connaissance de l'anatomie pour conférer à ces *Torses* féminins le mystère frémissant de la vie. Sans aucune référence extérieure, par des moyens exclusivement plastiques, inhérents à la sculpture, Tavernari réussit à animer la surface de ses planches de bois brûlé, à la rendre sensible, vibrante et expressive, tout en lui conservant la solidité de la construction structurale.

Dans le cycle des *Torses du Christ*, inauguré en 1957 et continué jusqu'en 1967, une charge émotionnelle, une ferveur et une tension spirituelle viennent enrichir le langage plastique de

Vittorio Tavernari.

Il faut faire une distinction très nette, dans le cycle des *Torses du Christ*, entre les plaques de bronze et les planches de bois brûlé. Elles ont quelques traits en commun. Ni les unes, ni les autres ne comportent d'éléments figuratifs, permettant d'identifier le Christ. Ni visage, ni tête, ni bras. Un simple tronc dépouillé. Le volume est supprimé, les plans sont éliminés. Mais dans les bronzes, la matière bouillonne en coulées, en sillons, en arrêtes, portant encore la trace de la main qui l'a lancée avec une fureur et une force déchainées. Elle est pétrie par un modelage véhément, tourmenté, divisée en fragments houleux, à travers lesquels on devine plus qu'on n'aperçoit la conformation et les différentes parties d'un tronc. Le tout a un caractère d'ébauche, d'inachevé, de bouleversé. Et pourtant, cette matière ravagée a une charge émotionnelle d'une extrême intensité (*Torse du Christ*, 1958, de la collection, *Torse du Christ*, 1958, de la collection

Dans les *Torses du Christ* en bois, la tempête s'est apaisée. Les proportions sont plus nobles, la verticalité plus accusée. Les facettes entaillées dans le bois se suivent selon un ordre et une cadence plus calme, plus sereine. La forme suggérée du ventre, stylisée en amande, rappelle, de loin, la spiritualité des figures allongées des tableaux du Greco. Le *Grand Torse du Christ*, 1962, de la collection et la *Crucifixion*, 1967, de la collection, nous font comprendre, par leur noble allure et par leur rythme profond, que la souffrance peut ne pas être vaine, qu'elle peut avoir un signifiant spirituel et devenir la condition du salut.

Les *Torses du Christ* de Tavernari sont uniques dans l'histoire de la sculpture. Nul n'a essayé d'exprimer avec tant de ferveur, dans un langage informel, presque abstrait, le drame et la signification spirituelle de la Crucifixion.

J'ai voulu aborder dans les Torses du Christ deux problèmes: celui de l'intensité de l'expression sans recourir à des éléments extérieurs ou figuratifs et celui de la rédemption de l'homme par le sacrifice du Christ. La chaire macérée, ravagée par la souffrance, devient elle-même expression, sans aucune déformation ou référence expressionniste. C'est dans la sculpture même que se trouve la tension émotive. Et, en deuxième lieu, le Christ crucifié pose, pour moi, l'interrogation de l'homme actuel sur le sens profond de la mort et de la rédemption. Pourquoi ai-je employé cette technique des bois brûlés? Après tant d'expériences, j'ai compris que ni la forme, ni les plans, ni les volumes, ni les conceptions classiques de la sculpture ne comptent plus si l'on veut arriver à une expression totale de soi-même. L'essentiel. c'était d'exprimer ce que je ressentais. A cette époque, vers 1958-1959, j'ai éprouvé le besoin de renoncer à la partie qui était due à un travail manuel et de faire en sorte que le tout puisse sembler surgir directement de ma sensibilité (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

La Crucifixion Nordique de 1961 de la Galerie Lorenzelli et *Le Grand Torse du Christ* de 1962 sont des planches de bois d'une hauteur de plus de 2 m, dont la face sculptée a un rythme ascendant, grave et lent. Les entailles créent des ombres et des lumières d'un effet dramatique. Des creux et des saillies, de la montée des incisions vibrantes qui mordent la

chair du bois. se dégagent, comme un chant nouveau, un climat spirituel, l'image de la matière transfigurée. Les totems d'autrefois sont devenus des témoignages du sacrifice de l'Homme pour l'homme. Le sacré a acquis une dimension humaine.

Avec *Le Calvaire* de la Galerie Dantesca de 1966, Tavernari s'engage sur une voie nouvelle: celle de l'introduction du paysage et de l'annexion du ciel à sa sculpture.

On retrouve le paysage dans la sculpture bien avant Tavernari, dans les bas-reliefs de Ghiberti pour la Porte du Baptistère de Florence, par exemple. Mais chez Ghiberti le paysage était l'accessoire. L'Histoire Sainte le principal. Chez Tavernari, au contraire, c'est le ciel qui devient l'élément essentiel, au premier plan de la sculpture, tandis que le Calvaire est simplement esquissé par trois silhouettes à l'extrémité gauche, en bas de la composition. Et deux ans plus tard, dans le relief *Ciel et Calvaire* de la collection, le Calvaire est réduit à trois croix, incisées comme des signes, perdues dans l'immensité d'un ciel bouleversé par le drame et l'orage.

Dans le cycle des *Ciels*, qui va se prolonger jusqu'en 1974, avec les variantes des *Ciels et Amants*, Tavernari anime de vastes surfaces par des vagues successives de nuages, qui montent en courbes plus lentes ou plus rapides ou bien se précipitent en rafales sur la petite zone réservée à la terre et indiquée par plusieurs lignes horizontales. Le caractère pictural de sa sculpture ressort mieux dans ces grands *Ciels* agités, traités d'une facture large, en mouvements rythmiques qui vont du paisible *andante* au *presto* vertigineux. «*Dans les figures presque toujours féminines, comme dans les Ciels tumultueux et les nuages menaçants, poussés par les vents, des Calvaires, Tavernari cherche et trouve des occasions toujours similaires et toujours variées d'une respiration, d'une palpitation, d'un battement du cœur qui transforment une structure en quelque chose d'instable, de nouveau, d'inattendu et d'animé*» (Ragghianti, 1966).

Cette animation est due non seulement aux tourbillons de nuages déchainés et à la violence des hachures incisées dans le bois, mais surtout à la disproportion voulue entre l'immensité du ciel et la dimension réduite de la figure humaine et au signifiant spirituel de cette confrontation.

Le cycle des Ciels est issu d'un concours de circonstances, raconte Tavernari. Lorsque j'ai traité le thème des Calvaires, j'ai voulu les profiler sur un ciel naturel, mais je me suis rendu compte que ce n'était pas possible. Alors, j'ai décidé de créer des ciels artificiels qui allaient servir dans la lutte pour la paix. Comment? Il y avait, en 1969, la guerre au Vietnam et à la même époque les Américains ont fait la conquête de la lune. Or, vue de la lune, cette guerre n'était qu'un combat de fourmis. La perspective 'cosmique révélait l'inanité et la vanité de pareils conflits. J'ai voulu intituler mes sculptures Pour le Vietnam. Mais j'ai changé d'avis à la suite de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les Russes. J'ai publié dans la revue Critica d'Arte un article dans lequel j'ai donné les raisons de ce changement d'avis. Je ne comprends peut-être pas grand-chose à la politique, mais je crois au droit de chaque homme à la vie et à la liberté. Voilà comment j'ai été amené à faire mes Ciels par ma foi dans la vie

et non pas par des problèmes artistiques. Et j'en suis heureux (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

Il y a toujours, dans les *Ciels* de Tavernari, une présence humaine. Après les *Calvaires*, ce sont des figures désespérées, sous un ciel menaçant qui annonce des catastrophes (le *Ciel* de la collection ...). Et puis il y a la série des *Ciels et Amants* où l'homme, confronté à l'univers, trouve la voie du salut dans l'amour. L'étreinte du couple, dans le *Ciel et Amants* de la galerie Dantesca de 1973, est l'annonce d'une nouvelle espérance.

Le cycle des *Amants*, commencé en 1969, représente le retour de Tavernari à la ronde-bosse. Il ne renonce pas aux reliefs des *Ciels et Amants*, mais il poursuit en même temps les deux cycles qui traitent, d'une manière différente, le même thème.

Dans le *Cantique des Cantiques* en bronze de 1970-1971, les *Mains* en pierre de la collection (.....) de 1971 et les *Amants* en bois de 1973, le couple, uni dans une étreinte passionnée, ne forme qu'un seul volume clos, qui se dresse, toujours pareil à une colonne, sûr de son élan, de ses courbes heureuses et de sa hauteur promise. La ferveur de l'artiste anime le bronze, la pierre ou le bois.

«Avec Tavernari, écrit Raymond Cogniat, la statue se souvient d'avoir été bloc de terre ou de pierre ou tronc d'arbre et c'est par cette dépendance que l'œuvre gagne une part secrète de son authenticité, exprime la vie la plus intense, et que les formes ont un contenu quasi-religieux, disons même plus précisément païen, tant elles restent liées à l'essence des matières dont elles sont issues».

Ce souvenir de la matière encore non dégrossie, ce lien avec la nature organique, ce «contenu quasi-religieux et plus précisément païen» ressortent mieux dans les *Amants* de la collection (.....), dont la forme a une respiration, une cohérence, une noblesse qui atteint à la monumentalité. Tavernari trouve, dans ces sculptures, construites avec une incontestable maîtrise, une expression totale de son monde intérieur.

Trois idées essentielles se dégagent de cette étude de l'œuvre de Vittorio Tavernari: la continuité, la ferveur et la présence d'un sentiment religieux, et son humanisme.

Son œuvre est composé de plusieurs cycles: les *Maternités*, les *Nus* et les *Torses*, les *Formes abstraites*, les *Torses du Christ*, les *Crucifixions*, les *Calvaires*, les *Ciels*, les *Amants*.

C'est l'esprit de continuité qui relie tous ces cycles, malgré la variété des recherches et des solutions techniques. Il se manifeste par la présence constante de la figure humaine, qui constitue le thème majeur de son œuvre, par la charge émotive et par le dialogue incessant entre l'esprit et la matière, qui accorde à son œuvre une dimension spirituelle.

Les cycles coexistent parfois ou sont complémentaires. Celui des *Nus* et des *Torses* se retrouve aussi bien dans les *Ciels* ou les *Amants* que dans les *Torses du Christ* où il acquière une autre signification.

Le thème religieux s'exprime dans les *Maternités* et les *Pietà*, dans les *Torses du Christ*, les *Crucifixions* et les *Calvaires*. Mais les interrogations sur le sens de la vie, de la mort, de l'amour et de la rédemption, que posent les sculptures de Tavernari, n'ont-elles pas, elles

aussi, un sens religieux?

Je suis l'un de ceux qui croient à l'art comme source de vie, déclare Tavernari. Je ne suis pas d'accord avec Nietzsche, qui proclame la mort de Dieu. Du point de vue rationnel, peut-être n'a-t-il pas tort. Moi, lorsque j'ai soif, je ne considère pas l'eau comme une formule chimique de H₂O, mais comme un don de Dieu, qu'il faut savoir apprécier (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

C'est par ce sentiment religieux de la vie et de la nature, que l'œuvre de Tavernari se rattache aux grandes traditions de l'art italien.

Je crois que tout matériau, fut-ce la pierre, le bois, le bronze ou le ciment, doit être rendu capable d'exprimer un signifiant spirituel. L'essentiel, c'est de trouver cette spiritualité en soi-même; la difficulté, c'est de l'exprimer (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

Le sentiment religieux se manifeste dans la sculpture de Tavernari par l'angoisse existentielle, par la primauté du spirituel et par sa conception de l'homme.

Ce qui m'importe le plus, c'est d'être d'abord un homme, et ensuite un artiste, déclare Tavernari. Mon art est en rapport avec ma part d'humanité. Il ne gagne en qualité qu'en tant que je deviens plus profondément humain. Mes plus beaux souvenirs sont ceux de l'époque où j'ai connu la pauvreté, mais qui a été si enrichissante pour ma pensée, parce qu'elle m'a aidé à comprendre le problème de l'homme, m'a donné la foi dans l'homme et m'a appris que, si le péché est dans la nature de l'homme, il faut savoir pardonner (Propos de l'artiste recueillis par l'auteur).

L'humanisme de Tavernari s'explique à la lumière de ces déclarations: tout comprendre pour mieux aimer et exprimer sa foi dans l'homme.

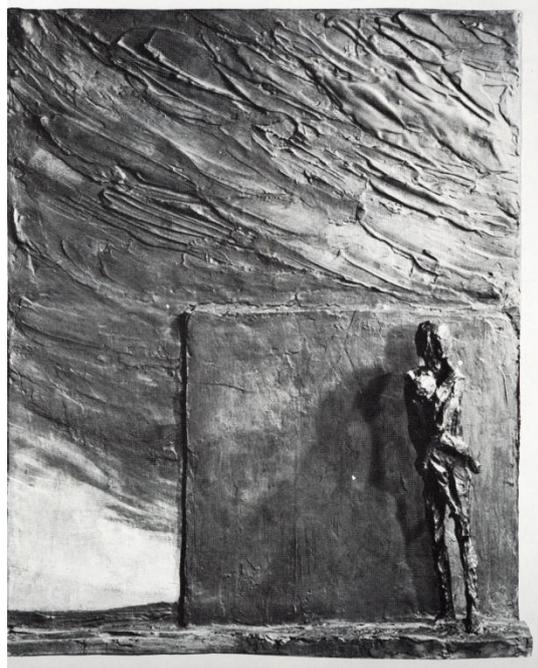
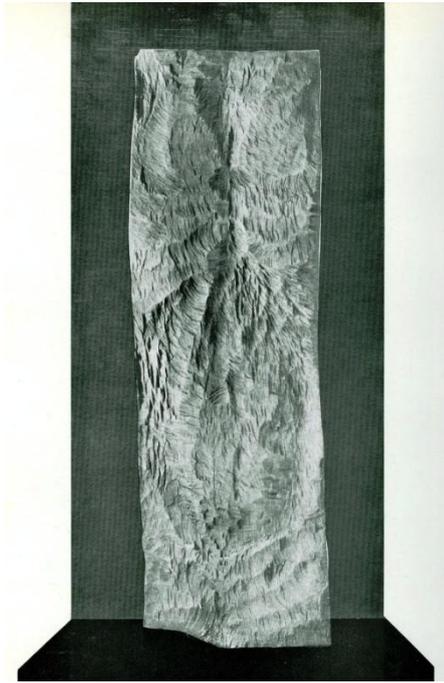
Quelle est la place qui revient à Vittorio Tavernari dans l'art actuel?

Il ne fait partie d'aucun groupe ou mouvement artistique. Tout en utilisant des moyens d'interprétation et de stylisation très modernes et originales, il reste fidèle à l'art figuratif dans la mesure où celui-ci correspond à ses propres exigences et aspirations. Il est libre de créer son espace spirituel et d'exprimer son monde intérieur, ses émotions et ses expériences authentiques, sans autres contraintes que celles inhérentes à la vie.

Il refuse les agressions auxquelles l'art actuel est soumis et qui vont de l'absurde au monstrueux, de la négation totale à la scatologie et au scabreux.

Il est profondément attaché aux valeurs spirituelles qui seules peuvent donner un sens à la création artistique.

Par son lyrisme, par sa foi dans l'homme et par son sentiment religieux, Vittorio Tavernari justifie la vocation d'universalité de son œuvre.

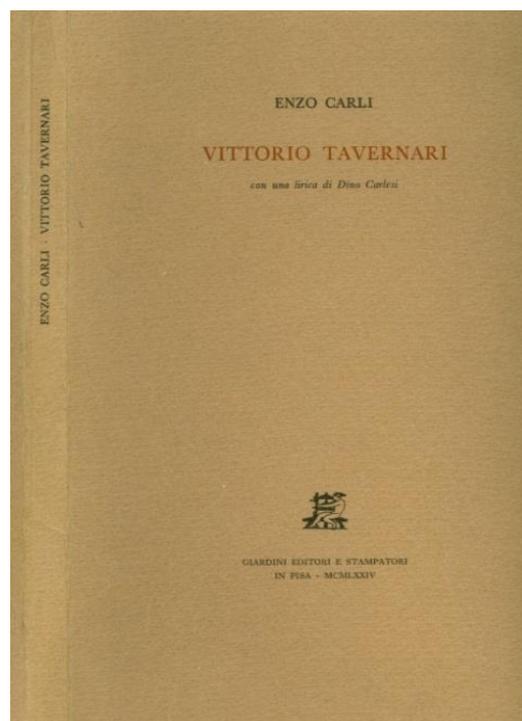


E. Carli

Vittorio Tavernari

Giardini Editori e Stampatori

Pisa, 1974



Nel quadro della scultura italiana del nostro secolo, così folto di eminenti personalità creatrici da far davvero sospettare il rifiorimento, per quest'arte, di una sorta di «àge d'or» non più affidata al genio isolato e senza paragoni di singoli, come fu con Michelangelo, col Bernini e col Canova, ma frutto di più forze operanti in diverse, e talvolta opposte, direzioni pur nel contesto di una comune cultura (come era avvenuto tra il 1260 e il 1330 circa, all'epoca dei grandi Pisani e durante quasi l'intero Quattrocento) l'opera di Vittorio Tavernari si staglia nitidamente e s'impone non solo per la sua dimensione qualitativa e per la sua spiccatissima originalità, che sarebbe già quanto basta, ma in fondo criticamente ovvio, ma altresì per la singolarità non polemica, bensì drammaticamente e solitariamente sofferta, del travaglio spirituale che ne ha determinato il percorso. Gli ampi cicli tematici in cui cronologicamente si è articolata la vasta produzione di questo scultore giunto oggi a quella che suoi chiamarsi una splendida maturità, ma che già prima di toccare i trent'anni si dimostrava assolutamente padrone e consapevole dei suoi mezzi, non appaiono infatti sollecitati da sopravvenienti nuove suggestioni di cultura e tanto meno da desiderio di aggiornamento sulle mode correnti, sibbene da un progressivo e sempre più profondo scandaglio interiore, di sé in quanto uomo, che tuttavia non si rifiuta ad una intelligente scelta, che è verifica e assimilazione al tempo stesso, di quelle esperienze altrui senza le quali le sue si tradurrebbero in un agire privo di storia. Ma gli incontri che la critica più avvertita (e l'arte di Tavernari ha avuto il meritato privilegio di essere assistita e compresa da alcuni tra i più prestigiosi nomi della critica italiana, da Raghianti ad Arcangeli a Valsecchi

a Pica e Pallucchini a Russoli a Santini, sol per citarne alcuni che nei loro scritti sono andati ben oltre una semplice letteratura testimoniale) ha via via richiamati anche a documentare questa «storicità» del suo operare sono stati da lui esperiti in modo quanto mai specioso e persino elusivo di quelle poetiche che un *habitus* puramente e rigorosamente critico, e non creativo come quello del Tavernari, ne avrebbe dovuto enucleare: tanto che non si fatterà a ravvisare - come ha ben chiarito il Ragghianti - i segni inequivocabili di una indipendenza del nostro artista anche nei momenti in cui egli è apparso maggiormente debitore verso Moore, Marino o Giacometti.

Relativamente facile dovette essere per Tavernari l'affrancarsi dalle iniziali lezioni di Francesco Wildt, figlio dell'assai più noto Adolfo, nel cui atelier stette dal 1935 al '39 ad imparar l'arte; anche se da quel lontano tirocinio egli dovette derivare non solo una perfetta conoscenza del mestiere e dei suoi cosiddetti «segreti», ma altresì una profonda attrazione per le intrinseche qualità delle diverse materie suscettibili di intervento plastico (si ricordi a questo proposito che ad Adolfo Wildt dobbiamo un esemplare trattatello tecnico su l'«*Arte del marmo*» e che questa tradizione di consumato «artigianato» dovette continuarsi nella bottega di Francesco, dove tra l'altro si replicavano le sculture del padre). Quando nel 1944, chiusasi la parentesi tragica della guerra e della Resistenza, Tavernari riprese a lavorare, i tempi erano radicalmente cambiati e quei fermenti di rinnovamento che erano maturati nella clandestinità e che avevano trovato il loro humus in pochi e ristretti circoli come quello che si era formato, con le caratteristiche di un vero e proprio movimento, intorno a *Corrente* (un quindicinale di giovani che ebbe vita dal 1938 al 1940, anno in cui fu soppresso dal fascismo) poterono finalmente avere il loro esito in una più aperta e feconda partecipazione alle nuove prospettive che si erano delineate nell'arte europea.

La risposta di Tavernari ad un siffatto invito, per altro non privo di insidie per un giovane, fu impreveduta e gravida di conseguenze. Nelle sue *Maternità* in legno del '44 e del '45 il richiamo alla tozza massività del Romanico lombardo e all'arcaica semplicità di certa scultura negra significava non tanto il desiderio di riallacciarsi ad una tradizione ancestrale o di attinger nuovo vigore plastico da esotiche, «barbare» linfe (come del resto era già avvenuto, pur con diversi propositi ed esiti, a Parigi fin dal primo decennio del secolo) quanto la ricerca di una più intima, intensa comunione (Raymond Cogniat adotta a questo proposito molto felicemente l'espressione «complicité») tra la volontà creatrice e la materia in un clima di assoluta, primigenia autenticità: come se la scultura fosse ancora tutta da inventare e la natura stessa, fornendone misteriose e semioculte prefigurazioni, ne fosse l'augusta genitrice. Da questo sentimento che oserei chiamare di religiosità si legittimano e s'illuminano di una luce tutta interiore l'apparente rozzezza, ma anche il sincero, non artefatto «primitivismo» di queste prove di Tavernari, nelle quali il tronco dell'albero, nella sua essenza non soltanto volumetrica, resta pressoché inviolato ed immobile e gli interventi dello scultore hanno l'immediatezza e la veemenza dei colpi d'ascia o di pennato del boscaiolo. Lo scolaro di Wildt, l'artista che, anche attraverso l'insegnamento del padre

restauratore di opere antiche si era fatto esperto delle tecniche più sottili e raffinate, ha dovuto procedere alla riconquista di una sorta di verginità formale, di incondita sorgività (e la difficoltà di questo cammino a ritroso nella storia, anzi, dalla storia alla non-storia si misura sapendo che l'arte è anche rinuncia) perché più schietto ed incisivo si dichiarasse il messaggio umano che egli intendeva affidare alle sue creazioni: un messaggio di amore e di dolore che ancora promanava dalle ferite non rimarginate dell'immane tragedia della guerra e che nel suo appellarsi alle origini dell'arte acquistava una patente di universalità.

Dalle origini dell'arte alle origini della vita. Non v'è dubbio infatti che, anche per esplicita ammissione dell'artista stesso, il tema del torso femminile, anzi del torso nei suoi attributi di fecondità - fonte, ricetto e alimento dell'essere - rappresenti per Tavernari non solo uno spunto inesauribile di soluzioni formali, ma il lievito più profondo del suo immaginare, una chiave di conoscenza, l'emblema vivente di quella sorta di sacralità onde appare infusa tutta l'opera dell'artista: tanto che quando dalla rappresentazione del torso femminile egli passerà a quella del torso virile, sarà quello di Cristo pendente dalla Croce.

Nella *Donna che si sveste* del '45 la femminilità genitrice emerge dal pannello che serra i fianchi come il perizoma di un Crocifisso montanaro. Ma nel *Torso di donna* pure in legno di due anni dopo essa - abolite la testa le braccia e le gambe - prorompe e si fa assoluta nei possenti volumi del seno, del ventre appena segnato dal lieve sigillo dell'ombelico, dell'attacco delle cosce emergenti dai rudi solchi inguinali: tuttavia in una visione castissima, ché quelle anatomie ridotte all'essenziale, immuni da ogni insistenza naturalistica e, anche per le loro superfici minutamente sfaccettate che sembrano rievocare il volteggiar dei trucioli sotto i colpi dello scalpello, aliene da compiacimenti edonistici, se inducono lo spettatore a contemplarle come un dolce paesaggio di colline e di valli, si modulano altresì secondo una misura d'ordine rigorosamente intellettuale.

Si spiega così come a questo punto divenisse, più ancora che necessario, del tutto naturale che la scultura di Tavernari si orientasse verso formulazioni di tipo astratteggiante. Adopero, con Marco Valsecchi, questa espressione anziché dire crudamente che Tavernari si convertì, o passò, all'astrattismo, perché scultore astratto a rigor di termini egli non è quasi mai stato. Quando infatti nel dimensionare i volumi e nell'articolare legamenti o cesure non lo ha assistito il ricordo della proporzionalità del corpo umano nella sua integrità - ed è non solo il caso della bellissima *Figura sdraiata* in legno del 1952 e del *Nudo femminile sdraiato* in cemento del 1951, dove pare persino che riaffiori una eco, forse inconsapevole, dei complessi, eleganti ritmi del manierismo post-michelangiotesco (immagini di molle, assorto abbandono degne di sognare sull'orlo di fontane o di recumbere tra sonno e veglia sul coperchio di aulici sepolcreti), ma anche dei *Totem*, enigmatici personaggi ergentisi a dominare lo spazio e a scandagliarlo con la tensione dei loro aggetti che sono gesti rappresi nella densità di involucri formali cui le venature scoperte del legno conferiscono un lieve trasalire come di sangue (*Totem* del 1948 e del '50) oppure che presentano lente annodature e avvolgimenti di favolose, e tuttavia viventi, membrature quasi a ricercare e proteggere le

pulsazioni più intime dell'essere, del suo cuore segreto, anche quando, ripeto, il modulo della figura umana appare più decisamente rifiutato, persiste nel quieto emergere dei volumi, nella luminosa continuità del loro modellato sensibile e accarezzato come viva epidermide una sorta di «dolcezza carnale» (Valsecchi) che li riscatta da ogni sospetto di puro calcolo e al tempo stesso ne stempera quel che di aggressivamente anatomico che caratterizza ad esempio certe «concrezioni umane» di Jean Arp: un grande Maestro cui non senza profitto in questo periodo guardò Tavernari (*Scultura per il sole* del 1948; *Forma antropomorfa* del '50). D'altra parte la sperimentazione su Moore che si verificò in quegli stessi anni (nel 1948 Henry Moore ottenne il Premio internazionale per la scultura alla XXIV Biennale di Venezia ed allestì una importante personale alla Galleria d'Arte Moderna di Milano), se diede a Tavernari l'impulso a trapassare con ampie cavità le masse plastiche, non lo straniò da quel sentimento drammatico che è sempre latente nella sua ispirazione: egli cioè avvertì che l'adozione di quel motivo o espediente in un contesto formale profondamente diverso da quello del grande scultore inglese (si pensi alle complesse articolazioni delle sue stupende «figure in riposo» del '45-'46, dalle membra stirate ed affusolate) si sarebbe tradotto, nelle massicce e raccolte affermazioni plastiche che allora andava elaborando, in una declinazione di piani eccessivamente sensuosa e tale da svigorire la definizione dello spazio che l'aprirsi di quelle cavità veniva a creare nell'interno dell'immagine. Le vaste caverne che in questa venivano praticate si presentavano come un evento drammatico nel corpo di una materia altrimenti compatta e impenetrabile, come una rottura di superfici che determinava una situazione luministica e spaziale nettamente opposta a quella dell'esterno divenuto una sorta di guscio, anche se anfrattuosamente e modulato: si spiegano così quei tagli al vivo, quelle acute recisioni di margini di ampie aperture (si sarebbe tentati di chiamarle ferite) che non hanno pressoché precedenti nella scultura di Moore (*Forma orizzontale* in bronzo del 1948) e che trovano un certo riscontro, non foss'altro per la loro intensità, in quelle amputazioni e scavature che sembrano violentare pateticamente ad esempio il *Grande Totem* in legno del '50 nella Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Il ritorno a forme più «realistiche» intorno al 1952 fu determinato principalmente dal riconoscimento, da parte di Tavernari, della inadeguatezza del linguaggio astratto ad esprimere tutta la ricchezza del suo appassionato temperamento umano. C'era il rischio, per lui, di cristallizzarsi in altissime esercitazioni di stile, anche se quell'esperienza lo portò a conquistarsi «delle forme pulite, linde e precise» (sono sue parole) che si affermano con splendente pienezza non solo nei torniti volumi del *Nudo inginocchiato* in Cemento del 1952 (un'opera monumentalmente concepita nonostante le sue non grandi dimensioni), ma anche nel possente incastrarsi di levigate entità cilindriche nella *Pietà* in legno dello stesso anno: dove par che aleggi persino un'ombra di virtuosismo che per altro si dissipa completamente nella *Pietà* in pietra di Saltrio dell'anno successivo (Cimitero di Legnano), la cui lontana ascendenza michelangiolesca si riscatta nella elementarità del blocco rudemente squadrato, nella incisività delle spezzature profilari e nel potere di sintesi di quelle ampie superfici

spianate, quasi piallate. Su di esse bastano pochi segni, umili graffi che appena scalfiscono la durezza della pietra come quelli che suggeriscono la gabbia toracica del Cristo, a immettere un accento di dolente commozione. Ma questi solenni simulacri, come le contemporanee *Carità*, non aliene neppure da una certa venatura espressionistica di timbro arcaizzante, pur nella loro piena validità estetica, documentano una fase di passaggio dalle rigorose architetture del periodo «astratto» alla nuova concezione della forma che si attua nel *Grande torso* in legno detto *il Fiume* e nei *Due torsi di donna* in pietra, rispettivamente del '54 e del '53. Due autentici capolavori con i quali Tavernari compie un atto di appassionata fede nella «naturale» espressività del corpo umano, anzi, femminile sciolto da ogni allusione contenutistica e ne tesaurizza quei requisiti di universale bellezza che dal mondo classico erano approdati fino a Renoir e a Maillol.

Con questo, non si deve neppure sospettare una conversione, che sarebbe una involuzione, dell'artista verso un colto formalismo di sapore classicheggiante. Egli non rinnega il suo passato, la prepotente sorgività della sua ispirazione mantiene la sua originaria limpidezza, e i due torsi di donna, anche se per il sensibilissimo trattamento delle superfici sapientemente usurate o appena scalfite hanno il fascino di un relitto recuperato dagli abissi del mare ellenico, presuppongono le calibrate architetture dei legni del '44-'46, sviluppandole in un assai più mosso e più complesso organismo compositivo la cui vitalità sembra sprigionarsi e fiorire dall'interno del blocco, esaltandosi oltre che nel lieve protendersi in avanti della figura anteriore, nella sinuosa cesura che separa, e al tempo stesso salda, i due corpi: li separa in quanto il sensibile avvallamento della massa ce li fa sentire come due distinte entità, ma anche li salda perché il suo percorso, pur così nitidamente profilato, ha la naturalezza di un accidente della materia, sì da farlo credere (ma non è) prefigurato nel blocco, precedente all'intervento dell'artista. Né con diverso metro penso che si debba intendere il rapporto tra la figura e il grezzo masso o scheggia cui quella si appoggia nel *Fiume*: dove però, anziché avanzare e staccarsi dalla sua compagna come nel precedente gruppo, la figura arretra e aderisce al suo supporto per esporre alla piena luce, trionfalmente, tutta la sua splendente nudità. In entrambi i casi cioè lenti e delicatissimi moti, di una immediatezza e spontaneità che direi fisiologiche, personalizzano l'immagine e senza rompere la serrata unità del blocco da cui è stata ricavata, la pongono in armoniosa comunione con lo spazio circostante, la rendono partecipe delle sue vicende di luce e d'ombra. Che è quanto Tavernari ottiene anche quando modella in bronzo o intaglia in legno figure o torsi isolati (*Grande torso* del 1953, *Torso femminile* del 1955 e altre consimili statue dello stesso momento) con la vibrazione ora più ora meno intensa che sottolinea le emergenze plastiche qualificando con straordinaria aderenza le diverse materie ond'esse sono plasmate: così, ad esempio, ai turgori, alle liquescenze, ai sobbollimenti, ai lampeggianti riflessi del bronzo risponderanno le scheggiature, le asprezze, i nodi, le tacche che lo scalpello o la sgorbia (o qualcuno di quegli utensili che Tavernari inventa e si fa appositamente forgiare e che testimoniano un'acutissima intuizione delle potenzialità espressive della materia) praticano nel duro legno.

E questo a sua volta tende anche a distaccarsi sempre meno dalla struttura originaria, come avviene ad esempio - ed è un caso limite di eccezionale arditezza ed efficacia inventiva - nel *Torso femminile* del '56-'57: ma quel cilindro nettamente tagliato in basso e in alto quale probabilmente dalla segheria dovette pervenire allo studio dell'artista è ben lontano dalla maliziosa allusività di un «ready-made» e come opera elaboratissima e perfettamente compiuta partecipa con assoluta coerenza della problematica formale dello scultore. Se infatti bastano il lieve tondeggiare dei seni e il minuscolo cratere dell'ombelico a dare a quel tronco d'albero la parvenza di un corpo femminile, la schematicità di quelle indicazioni rimarrebbe tale, e priva di vita, qualora non fosse intervenuta l'assidua, consapevole e misurata opera dello scultore che marezzando di minute, trascorrenti scalpellature la superficie del blocco, lo avvolge di una trepida luce, come fosse immerso in una magica sfera nella quale perde il suo peso.

Quanto, in questa fase del suo percorso, il rapporto tra forma e luce costituisca il nucleo della ricerca di Tavernari lo dimostra la serie delle figure in piedi modellate in cemento o in bronzo (ma non senza esclusioni, se pur rare, del legno) dal '57 al '59. A questo proposito torna illuminante quanto l'artista stesso ha detto nel questionario rivoltogli da M. Jianou, riferendogli di aver notato nel suo atelier come alcune forme di una sua modella si confondessero con il colore della retrostante parete. Le forme infatti non si identificano più con i loro volumi, ma sono pure apparenze, prive di spessore, il cui aspetto muta col variare della intensità e delle incidenze della luce: una luce tuttavia che non costruisce, che non rivela quegli aspetti della realtà che l'artista ha tra scelto e, in certo senso, isolato affidando loro l'espressività, o, se si vuole, il senso poetico dell'immagine, come era avvenuto ad esempio nelle cere e nei bronzi di Medardo Rosso generalmente postulanti un punto di vista unico e una ben determinata illuminazione, ma assedia da ogni parte la materia, la aggredisce e la violenta penetrandone la consistenza, corrodendola e frantumandola in un incessante e sempre diverso avvicinarsi di depressioni e di aggetti, di solchi, di tagli, di sbrani e di nodi, di creste, di grumi, di gonfiori bruscamente intercettati. Cogliere il moltiplicarsi degli aspetti della figura sottoposta a questa sorta di martellamento luministico, fissarne la labile istantaneità in un flusso ininterrotto di sempre nuove e imprevedute formulazioni plastiche sembra essere stato il fine dello scultore che castigando la sua fantasia nel tema elementare delle figure in piedi con o senza le braccia e la testa e rinunciando a quelle pose complesse che, determinando l'articolarsi di più volumi e più piani, avrebbero legato l'immagine ad una dimensione costruttiva fisicamente precisata e inderogabile, ha tentato il «massimo delle difficoltà», si è cimentato con l'assoluto.

Su questa via, era inevitabile che l'esperienza di Tavernari portasse a risultati simili a quelli della scultura di Giacometti: e difatti alcune sue statue del tipo cosiddetto filiforme (dalla *Figura* in cemento del 1957 alla *Figura femminile* in bronzo del 1959) sembrano rievocare, ma con un'accentuazione di asprezza quasi crudele, le spettrali apparizioni del grande Maestro svizzero. Tuttavia il punto di partenza è diverso, come diverso è il modo con cui - al

di là di esteriori coincidenze, per altro non del tutto casuali - dobbiamo intendere queste prove di Tavernari: ch  se nelle figure di Giacometti il «filo», che si identifica addirittura con l'armatura in ferro o in filo di ferro intorno alla quale s'agglomera la materia plastica, sussiste, resiste e costituisce un elemento essenziale della invenzione formale (si pensi soprattutto ad alcune bellissime figure in atto di camminare), Tavernari che pure, per esigenze strutturali e di statica, non pu  farne a meno, fa di tutto per farcelo dimenticare, lo rende inessenziale ai fini della visione che egli ci propone e che  , per dirla in breve ma con estrema cautela per l'ambiguit  delle sue referenze, eminentemente, anzi, esclusivamente pittorica.

A questo punto occorre accennare alla vera e propria attivit  pittorica di Tavernari, che non   affatto marginale, ma integra la sua opera di scultore, condividendone intimamente e chiarendone la problematica con una aderenza di soluzioni linguistiche quale difficilmente   dato di verificare in altri scultori-pittori, ivi compreso lo stesso Marino Marini, altrettanto grande quando modella e quando dipinge o incide. E' significativo intanto che la produzione pittorica e grafica di Tavernari, quanto mal copiosa, rifletta senza diversioni di sorta la tematica delle contemporanee sculture: dal '57 al '61 circa *Torsi e Busti femminili*, quindi, dal '62, *Calvari, Torsi affiancati* e cos  via. Sono disegni e tempere, 750 dei quali, fino al 1965, sono stati catalogati e illustrati con eccezionale acume critico e pari fervore ammirativo da Carlo Ludovico Ragghianti. Lasciando da parte i primi, per i quali, salvo le propriet  peculiari ai mezzi impiegati - matita, carboncino, penna di china, penna biro o pennarello - il discorso per altro non dovrebbe esser diverso, le tempere sono quelle che, anche per i procedimenti esecutivi adottati, maggiormente si avvicinano alle sculture fin quasi a identificarsi con esse. La tempera infatti si fa non solo «per via di porre», ma anche «per via di levare» quando la spatola o la stecca tolgono con rapidi colpi il colore, lo alleggeriscono salvo poi a rinforzarlo con successive, nuove applicazioni a pennello: un colore, che pu  essere anche un monocromo ma che non   mai adottato a fini naturalistici, e neppure a sottolineare certe particolarit  del modellato, sibbene viene «ricevuto» come un possibile evento, un imprevisto fisico che adagiando i suoi dilacerati veli su talune parti della figurazione ne accentua la loro inerme labilit . Ma non si deve con questo credere che le tempere di Tavernari siano carenti di quella che (ed   anche questa una definizione oltremodo ambigua) comunemente suol chiamarsi forza plastica, ch  uno dei suoi effetti pi  immediati, cio  l'illusivit  del rilievo, vi raggiunge un'intensit  senza pari nella estrema violenza dei contrasti chiaroscurali: questi tuttavia, anzich  concorrere alla costruzione dell'immagine che sulla superficie piana del foglio suole essere quasi sempre frutto di un compromesso, o di una mediazione, squisitamente intellettuale non diversa da quella che procede dal disegno lineare (la suprema tra le astrazioni), si sviluppano e si qualificano in relazione all'ambito spaziale, luministico e atmosferico, dal quale la figura lentamente, ma inesorabilmente, come sospinta da una forza segreta, emerge. Potr  allora considerarsi la «sfondo» della figurazione come una sorta di equivalente del muro retrostante alla modella,

ma è un fatto che i *Torsi* a tempera di Tavernari, come del resto altre sue successive elaborazioni grafico-pittoriche, quali le recenti, stupende *Maternità*, assai raramente si stagliano contro un fondo neutro, impartecipe, e quando questo non è tutto dipinto, con cortine di pennellate di varia densità che giungono fino ai limiti del foglio, la figura è circondata da una specie di alone che può contenere la propria ombra e il suo contrario, mentre i contorni di quella quasi mai sono lineari, ma a strisciature di pennello iterate, o addirittura minutamente rotti e sfrangiati: esattamente come in alcune sculture dello stesso periodo. Noi non sappiamo, né importa di sapere, se la concezione di certe tempere, che in nessun caso hanno il carattere di studi preparatori, precedano o seguano quella delle sculture che iconograficamente più gli corrispondono: ma si può dire - ed è più facile, quasi ovvio, dirlo che trarne le conseguenze - che se quando Tavernari dipinge raffigura delle sculture, quando modella ha in mente delle pitture che rappresentano delle sculture, tanto s'apparentano i rispettivi «gesti» operativi nella loro febbrile, veemente insorgenza e quasi si direbbe spontaneità.

Non vorrei tuttavia che tale constatazione facesse sorgere il sospetto di una qualche collusione dell'arte di Tavernari con quelle correnti che sogliono identificarsi o correlarsi con la cosiddetta «action painting», con l'arte gestuale, se non addirittura con l'«informale». Ciò significherebbe negare non solo il profondo impegno conoscitivo dell'opera sua, ma anche, e soprattutto, la sua finalizzazione nel senso più altamente e nobilmente «umanistico», che nel 1958 gli fecero scrivere: «*Per me, da anni ormai, non esiste che la possibilità, quotidiana, di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura (sottinteso: umana): dove s'incontrano, e si fondono, le realtà esterne a quelle sotterranee, dei miei sentimenti dell'ora. Ed è qui, in questo limite indecifrabile spesso, che si fa realtà il dibattito, a volte tragico e non mai senza peso, della mia faticosa giornata di uomo: le contraddizioni, le ricerche, le lancinanti ore del dubbio. In una materia qualsiasi tento di chiarire, a me stesso, questa situazione: di armonizzarla, di illimpidirla, per sopravvivere, almeno*». Altra cosa infatti è la spontaneità, cioè la sincerità e l'immediatezza nell'esprimere le proprie emozioni di fronte alla realtà e nel farla depositaria di tutte le passioni e le inquietudini che si agitano nel cuore dell'uomo; e il conseguente rifiuto di ogni preconstituito formalismo, dall'automatismo che, per sottrarsi a qualunque responsabilità d'ordine morale, diviene un fatto puramente fisico, per non dir fisiologico: e niente è più lontano dalla tormentata ricerca, dall'intimo scandagliarsi e giudicarsi di Tavernari, di quella esaltazione del «disordine del profondo» che pure costituisce la grandezza di un Pollock.

Che tutta l'opera di Tavernari implichi - pur con quella discrezione e quel riserbo che lo caratterizzano come uomo quanto mai alieno da atteggiamenti predicatorii - quel che suoi dirsi un messaggio etico è tanto evidente da apparir persino ovvio il ripeterlo: ed è fin troppo facile vedere nei suoi torsi mutili, erosi, piagati, talvolta combusti, le immagini di una Umanità dolorante, indifesa, degradata in una epoca che ha conosciuto eventi terribili e di inaudita crudeltà, dai bombardamenti ai campi di concentramento all'atomica, e al tempo

stesso la fede nel suo riscatto, operato con un atto di amore. Quelle piaghe su cui si china Tavernari, che tanto premono sulla sua «pietas- da diventare ormai l'oggetto esclusivo della sua contemplazione - onde egli arriverà a quegli arditissimi tagli orizzontali-verticali, che, per escludere dal raggio visuale qualunque altro elemento figurale, renderanno i suoi torsi dal '61 al '64 circa simili a tragici standardi di carne dolorante - non hanno in realtà niente di truculento, di crudamente veristico, ma appaiono trasfigurate dal loro immedesimarsi nella materia, dal loro intimo adeguarsi alle naturali peculiarità di questa - siano esse la durezza e la fibrosità dei legni o la duttilità della creta o di qualunque altra sostanza plasmabile assunta a simbolo vivente del fango primigenio - che le fa protagoniste e partecipi di un ordine universale, di un destino dal quale rigermina, con la vita, la speranza. È stato forse questo sentimento a determinare il trapasso dai torsi femminili al torso di Cristo crocifisso: il più augusto emblema della sofferenza dell'uomo, ma anche della sua redenzione. Formalmente le differenze tra i primi e la numerosa serie dei *Crocifissi* (alcuni dei quali Tavernari ha raggruppato sotto il titolo di *Suite nordica*, probabilmente allusivo a qualche suggestione - non però reminiscenza - della scultura gotica o dell'espressionismo ad esempio di un Grunewald, oppure più genericamente, alla temperie di aspro e severo misticismo dei paesi nordici: ma penso che sarebbe stato egualmente efficace un richiamo ad un Jacopone da Todi o a un San Giovanni della Croce) sono minime, sì da darsi persino l'eventualità di un reciproco scambio: perché in effetti l'intensità quasi straziante con cui Tavernari contempla nella macerazione della carne e nel degradarsi della consistenza corporea l'eterno dramma, anzi, la tragedia dell'esistere, e l'ardente foga (Valsecchi l'ha acutamente definita una «dolce furia») con cui aggredisce la materia, fino a distruggerla affinché gli riveli i suoi segreti, non mutano in relazione ai soggetti che l'artista si è proposto di raffigurare oppure che non è escluso che talvolta si siano delineati alla sua mente razionale nel corso di questa appassionata, ossessiva, disperata interrogazione, così come un grumo di fango o una zolla gli saranno apparsi come torsi o in una rozza tavola avrà riconosciuto Gesù pendente dalla Croce. Questo è tuttavia presente in pochi segni essenziali che autenticano, trasferendola alla materia, più di quanto non descrivano, la realtà di quella sofferenza: l'affiorare delle costole sotto la pelle (*Grande torso di Cristo* del 1961 e del '63; *Suite nordica*), lo stirarsi dei tendini sotto le ascelle (*Crocifisso* del '62), l'incavarsi del ventre per effetto del peso mortale, la scarnita fragilità delle gambe ormai inerti (*Crocifissione nordica* del '61). Per quanto lievi e imprecisati si da confondersi nella superficie tormentata dal rilievo, questi segni bruciano come stimate, non sembrano modellati da mano umana o prodotti dal sapiente uso degli strumenti dell'arte («in quel periodo ... sentivo la necessità di distruggere parte del lavoro manuale, in modo che tutto sembrasse uscito da una sensibilità raffinata, senza l'apporto della mano» ha detto di sé Tavernari), ma si direbbero generati nel magma da qualche evento misterioso e fatale. Non è certo per caso se questi legni e questi bronzi mi fanno pensare alla Santa Sindone: al sudario che avvolse il corpo di Cristo morto e ne ricevette le impronte. Anche le sculture di Tavernari sembrano restituirci in positivo qualcosa delle labili impronte

di corpi affondanti nella materia: un'impressione che non ha alcun riferimento anatomicamente realistico (come sarebbe nel caso di calchi) se perdura anche là dove l'urgenza patetica è così travolgente da sfociare nella pura astrazione. Il sorprendente *Torso di Cristo* in bronzo del 1965, non è meno toccante e «vero» di quelli che lo precedono, e quelle spatolate che ostinatamente ne comprimono la gracilissima spoglia la martirizzano come i colpi degli aguzzini che infierirono sul corpo di Nostro Signore. Questa mutila larva dovunque egualmente, inesorabilmente offesa e piagata è tra le più impressionanti interpretazioni che un artista del nostro tempo abbia dato del concetto (non del tema iconografico) dell'«*Ecce Homo*».

Dall'aspirazione a rendere tutto il creato partecipe della tragedia del Golgota nascono le più straordinarie invenzioni plastiche di Tavernari: i *Calvari*, che poi diverranno i *Cieli*. Essi hanno una lunga gestazione che si inizia intorno al 1962 probabilmente con degli studi a penna e acquarello di china. Nella scultura Tavernari ha anche tentato di creare un diretto rapporto tra le immagini modellate e lo spazio reale: ne è prova ad esempio il *Calvario* in bronzo del 1966 nel quale quattro figure s'innalzano da una lastra orizzontale che con la sua smisurata ampiezza quasi di aspra pianura desertica ne esalta la tragica solitudine. Ma una simile concezione poteva trovare la sua piena efficacia solo se realizzata su scala monumentale e collocata all'aperto, in ambiente adatto. Essa invece assume un respiro veramente cosmico nei *Calvari*, e quindi nei *Cieli*, condotti a bassissimo rilievo su lastre di bronzo o, più frequentemente, su tavole di legno rettangolari, talvolta anche di dimensioni assai grandi: veri e propri quadri in cui il colore, di variatissima gamma e intensità, miracolosamente si traduce in una realtà plastica peraltro - ed è uno dei motivi della originalità di queste creazioni- perseguita con un minuzioso nitore di modellato e d'intaglio, quasi una sorta di cesellatura che, qualora non sovrastassero altri valori e suggestioni di empito travolgente, le assimilano a spettacolosi capolavori d'oreficeria. Si vuoi dire cioè che se in esse prevale e ci soggioga quella spaziosità illimitata, vertiginosa che può essere colta solo dalla visione dell'insieme, sia rapportando l'amplessissimo sviluppo dei cieli al minuscolo formato delle figure, sia anche considerando la grandiosità degli eventi in essi evocati - immensi nubi incombenti, cortine di nubi, cumuli, cirri, strie, vortici di vento, abissi d'ombra, sprazzi di luce, aperture su orizzonti *ad infinitum* - , non meno esaltante è la lettura per dettagli isolati, che ci consente di apprezzare l'eccezionale varietà delle soluzioni formali, delle inflessioni linguistiche che un'applicazione fervorosa e profondamente consapevole delle prerogative della materia è riuscita a proporre. Se infatti nei *Cieli* in bronzo è la liquidità della cera fusa o di altra sostanza fortemente diluita ad evocare con i suoi spargimenti, con il sovrapporsi degli strati sottilissimi, con le molli marginature l'addensarsi di nubi temporalesche (e, si badi bene, senza che si dia luogo a riproduzioni realistiche di nuvole come avviene ad esempio nelle «glorie» in stucco della plastica barocca), il legno semplicemente trattato con gli utensili più appropriati ad aggredirne la consistenza si fa capace di suggerire tutte le varie gradazioni della luminosità e della densità atmosferiche,

dalla corposità plumbea gravida di pioggia alle più sottili trasparenze, con un crescendo di concitazione plastica che generalmente va dal basso verso l'alto si da dare il massimo di profondità là dove, in basso, una semplice linea orizzontale segna il lontanissimo confine tra la terra e il cielo.

Ma nel corso della sua elaborazione il ciclo dei *Cieli* subisce una singolare, ma non certamente gratuita ed arbitraria, trasposizione di significato, i cui motivi vanno ricercati nell'insorgere di nuovi pensieri ed affetti nell'animo dell'artista, quanto mal sensibile agli eventi del suo tempo.

Concepiti inizialmente, si è detto, come immagini dell'universale sconvolgimento seguito alla morte di Cristo, nello spirito dei famosi versetti dell'Evangelo di Matteo (si vedano a questo proposito gli studi dal n. 687 al 707 del catalogo Ragghianti), i *Cieli* seguiranno ad innalzarsi smisuratamente, come grembi gravidi di apocalittiche minacce, sull'arida terra dove vagano inermi creature: la guerra del Vietnam da una parte, le conquiste spaziali dall'altra introducono una nuova dimensione nel giudizio sulle vicende umane, inducono a meditare sulla immensa sproporzione tra l'avventura cosmica e le atrocità di cui è ancora protagonista e vittima una razza di pigmei. Alle croci dei *Calvari* si sostituiscono perciò figure in atteggiamenti di disperazione o in fuga come i Progenitori cacciati dall'angelo. La sola speranza è nell'amore, concepito come fonte dell'a vita: ed ecco quindi le figure disperate tramutarsi in coppie di *Amanti*. Con queste s'inizia un nuovo ciclo delle creazioni di Tavernari, che coincide con un approfondito interesse per la statuaria di grandi dimensioni.

Negli ultimi anni, quasi a saggiare la validità di un ricupero delle strutture volumetriche ed architettoniche che avevano ceduto a quell'impeto pittorico e a quel logoramento formale nel quale Valsecchi ha sentito risuonare una sorta di religioso «*cupio dissolvi*», Tavernari ha ripreso e sviluppato su scala monumentale alcuni bozzetti «astratti» del '48-'49 (*Grande Totem* in legno, 1948-'49-1973 - *Scultura per l'isola d'Elba* 1948-1972 - *Totem* in vetroresina, 1948-72), dando loro adeguata collocazione «en plein-air», sui prati che digradano dal nuovo e bellissimo at lier di Barasso. E accanto a questi, in una armoniosa simbiosi che testimonia, pur nel diverso assunto figurale, la profonda coerenza e la fedelt  di Tavernari alle pi  intime ragioni del suo operare, hanno trovato posto i grandiosi gruppi dei suoi *Amanti* in legno, mentre altri di minori dimensioni sono stati realizzati in bronzo e in pietra.

Sono - ove si eccettuino il bronzo *Giochi d'amare* del '71-'72, impostato sul complesso gioco dinamico delle membra riassunte in linee-forze sospese e guizzanti in un contesto compositivo arioso e vivacissimo, e il *Cantico dei Cantici* pure in bronzo del '70-'71, di straordinario slancio e levit  nelle proporzioni allungatissime e nei volumi dolcemente affusolati - coppie di figure strettamente avvinghiate s  da formare un solo blocco dalle masse potentemente scandite ad esprimere con delicata veemenza gli antichi, eterni gesti dell'amore e una comunione di corpi non solamente fisica che si sublima nella solenne

compostezza delle forme. Riaffiorano in questi stupendi gruppi ritmi, cadenze, motivi che, già enunciati in passato, ma ben lontani dall'aver esaurito la loro potenzialità espressiva, appaiono come rigenerati dai nuovi significati impressi loro dall'artista: si veda ad esempio come dai *Due torsi di donna* del 1953 prenda lo spunto, con un accentuato scatto vitale, un gruppo di *Amanti*, pure in pietra, del '72 o come il tema della donna che si sveste e quello delle donne con le braccia alzate, presentati isolatamente in sculture e soprattutto in tempera tra il '54 e il '58, si fondano facendosi momento di una trepida liturgia d'amore nel grande legno degli *Amanti* del 1973. Da questo inestinguibile fervore di sensi e di affetti ieri come oggi, e certo come domani - di là da ogni considerazione stilistica - procede e trae alimento la scultura di Tavernari: di un artista e di un uomo che, soprattutto con le sue più recenti creazioni, sembra volerei ricordare, con Leone Tolstoj, che «scopo dell'arte non è di risolvere irrefutabilmente i problemi, ma di costringere gli altri ad amare la vita» .

R. Guasco

Vittorio Tavernari

Galleria Dantesca

Torino, 1974



Questa è la terza mostra, dopo quelle del 1967 e del 1970, di Vittorio Tavernari alla *Dantesca*. E queste sono state le sue sole personali a Torino.

Egli è appena reduce da una vasta antologica al Musée Rodin di Parigi, che lo aveva invitato. La mostra di Parigi, presentata da Raymond Cogniat, è stata segnalata dalla critica francese, sempre piuttosto dura con gli stranieri, come una delle manifestazioni artistiche più importanti dell'ultimo autunno.

La *Dantesca*, fedele ai propri esordi e coerente con la linea che intende seguire, presenta di Tavernari un numero notevole di disegni e di acqueforti, limitando ad alcuni esempi la sua opera di scultore. Con questa scelta non presenta un Tavernari minore, o marginale, ma piuttosto la quintessenza di un artista raffinato e, in qualche caso, difficile.

Carlo L. Ragghianti, in un saggio sui disegni e tempere di Tavernari, scriveva che «è quasi inutile ... avvertire che sarebbe improprio e falsante considerare la maggior parte di questi disegni e tempere come prove preparatorie: non è che non vi siano anche queste, agevoli a riscontrare e del resto tanto significanti, ma tra i disegni e le tempere vi sono opere compiute, artisticamente esaurienti, che si collocano allo stesso livello delle sculture, e talvolta danno dell'arte di Tavernari momenti, caratteri e flessioni che nelle sculture non sono passati, ed integrano quindi necessariamente la sua conoscenza».

Nella scelta dei disegni siamo risaliti indietro nel tempo, sino al 1953, o '54 (anno dello stupendo nudo a matita, tracciato con una linea continua, che fiorisce in alto in un nervoso groviglio, che allude al volto e alle braccia). Gli altri disegni sono degli anni '57-58 (i nudi a

penna), del '66 (gli inchiostri trattati con il pennello e le tempere); del '73 il nudo a penna con le braccia sollevate, il solo, tra quelli esposti, nel quale l'artista abbia scrutato, e trascritto con estrema finezza psicologica, i tratti del volto.

A proposito delle datazioni approssimative, credo opportuno citare ancora Ragghianti: «Lo stesso autore non è in grado di ricostruire con esattezza la datazione singola dei disegni e delle tempere. Esse sorgono in una gravitazione ispirata, che collega opere e cicli senza fratture o svolte. Sembra che Tavernari in questo periodo abbia agito artisticamente ... in una sorta di oblio delle cose e degli eventi, che gli rese immemore tutta la fase di lavoro, salvo il lavoro stesso e la sua vicenda tutta interiore».

Per molti anni il solo soggetto di Tavernari è stato la figura umana, il nudo, sovente ridotto al solo torso. Tra i disegni qui esposti vi sono due torsi molto belli, a piccoli tratti di lapis, che sono l'equivalente dei tratti di sgorbia sul legno. In altri disegni, e nella grande tempera, ricorre il tema dei nudi ravvicinati, a due o a tre, quasi colonne o tronchi d'albero.

Il fatto che sin dagli esordi, attorno al 1944 (nato nel 1919 aveva appena 25 anni), abbia prediletto il legno, non indica solo una scelta stilistica, ma rivela un sentimento profondo della natura, quasi il bisogno fisico di riconfermare ogni giorno con la propria opera il legame indissolubile dell'uomo con l'ambiente che lo circonda. E' un sentimento che Tavernari ha in comune con Morlotti (il nome è stato fatto da Arcangeli in uno scritto del '57). Quando siamo andati a trovarlo nel suo studio ci ha fatto ammirare l'enorme sezione di un albero esotico, che da anni gli serve come «cava» di materiale: ne ha già tratto alcune delle sue maggiori sculture. Dal tema unico della figura passò, quasi per una necessità vitale, a quello delle figure sullo sfondo del cielo. I primi disegni del Calvario, piccolo e lontano, contro un cielo immenso, sono del 1962.

Sono qui esposti quattro «Cieli» in bassorilievo, accanto ad un legno (*Due torsi*) e ad alcune figure in bronzo, tra cui un Crocifisso recentissimo. Solo a Tavernari poteva venire l'idea di modellare in cera e fondere in bronzo dei cieli. Tutti i suoi critici ne hanno scritto ampiamente. Agnoldomenico Pica, presentando nel 1969 una mostra di Tavernari nel Padiglione di Arte Contemporanea del Comune di Milano, notava, con finissima intuizione critica, che «in questi cieli immensi... lo scultore di oggi ha inconsciamente svolto una lontana e raffinatissima suggestione pittorica di Lorenzo Ghiberti».

E Ragghianti, a proposito dei disegni: «... questo gruppo ... è uno dei più drammatici e intensi dell'artista, e prova come le sue sculture vengano concepite in una visione che ne comprende un ambiente e un'atmosfera consonante. Furie e vortici di luce e di vento partecipano alla tragedia del Golgota, che sembra essa suscitare lo sconvolgimento della natura ... Da osservare i disegni contenenti il sole radiante che colpisce di striscio le sculture e squarcia insieme i cieli turbinanti di nuvole dense: è una previsione e un'indicazione delle condizioni di visibilità, a illuminazione laterale e radente, proprie di queste sculture ».

Quando andammo a scegliere le opere per questa mostra, nello studio dell'artista, fuori

Varese, era una straordinaria giornata di metà gennaio (precisamente il 18), tiepida come una giornata di primavera. Eravamo già usciti dallo studio, ed eravamo fermi nel prato, circondato da grandi alberi, quando Tavernari ci richiamò indietro, per farci ammirare nel cielo le grandi nuvole infuocate dal tramonto. In basso il lago era già in ombra. Quelli erano i colori e le nubi dei suoi cieli.

Tutti i critici hanno messo in rilievo il lombardismo di Tavernari. Per lui l'essere lombardo non si limita ad una inclinazione psicologica (la «malinconia intellettuale» intuita da Valsecchi; la «disposizione lirico-meditativa-sentimentale» di Piovene), ma significa far parte, per vocazione naturale, ma anche per una precisa scelta critica, di una tradizione - che è poi quella dell'immersione delle figure nell'atmosfera, sino al dissolvimento nella luce, o nelle nebbie invernali - che si può far risalire sino allo «sfumato» leonardesco.

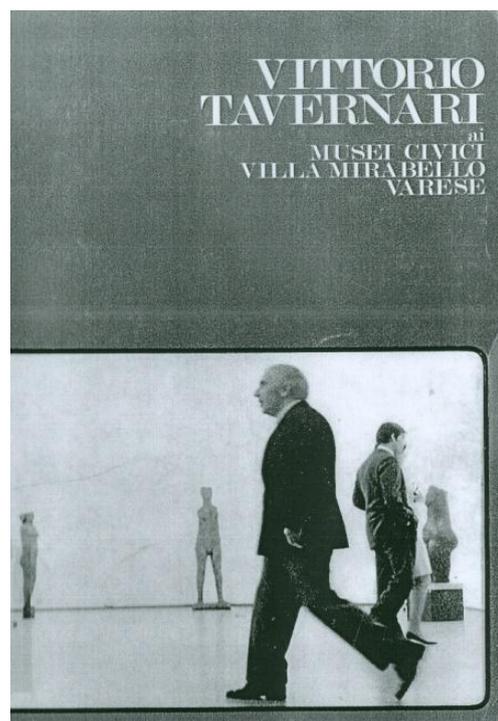
Completano la mostra quindici acqueforti: cinque di temi vari, edite nel 1965 in soli 12 esemplari, e dieci sul tema degli *Amanti*, tirate in 50 esemplari nel 1970. Non si tratta di una semplice trasposizione dei disegni sulla lastra di rame, ma di creazioni autonome, concepite dall'artista tenendo presente tutte le caratteristiche e le possibilità della tecnica.

S. Colombo

Vittorio Tavernari

Musei Civici - Villa Mirabello

Varese, 1974



Vittorio Tavernari è nato a Milano il 28 settembre 1919. Gli anni della gioventù furono improntati da due incontri che ne determinarono la formazione culturale: il primo col padre, Giovanni, noto restauratore d'arte; il secondo con Francesco Wildt, scultore, figlio del più noto Adolfo.

Il mestiere del padre lo educò all'arte attraverso la consuetudine con pezzi esemplari sui quali l'occhio del giovane maturava la conoscenza di maestri, scuole, botteghe. Anche se quell'arte fu soprattutto l'antica, non mancarono, vuoi per mezzo del padre medesimo, vuoi per propria iniziativa, le occasioni di conoscere le avanguardie della moderna.

In quegli anni di educazione paterna si pone il lavoro di bottega presso Francesco Wildt, che durò dal 1935 al 1939, e costituì basilare momento nella formazione dell'artista. Con intelligenza e rispetto della sua personalità, il sedicenne Tavernari fu guidato a scoprire «i segreti» del mestiere: la conoscenza e l'esperienza delle materie. La verifica di quell'insegnamento avveniva di tanto in tanto: quando, ad esempio, si lavorava alle repliche di opere di Adolfo Wildt, ed il giovane aiuto assecondava forme non sue con la matura coscienza dell'artigiano che sa quanto occorre per rispettare il mestiere altrui. Soprattutto imparò a «tenere in piedi» le sculture. Pare un'osservazione banale, ma quando Tavernari insiste su questa sudata conquista lo fa per distinguere l'artista dal dilettante: non accetta come colleghi quei tanti «artisti» che producono opere senza aver sperimentato un tirocinio che non è soltanto fatica fisica e lotta morale per far coincidere gli esiti formali alle intime istanze, ma è rispetto del mestiere-lavoro, della materia che si lavora solo conoscendola,

della coscienza dell'artista-artigiano, dell'educazione del pubblico.

Quando Tavernari propone le sue prime opere ha venticinque anni. Nel 1944 si trova calato negli anni nuovi che accompagnano la fine del secondo conflitto mondiale ed avviano la dura ripresa economica, politica e morale degli italiani. La sua matrice artistica è Milano: un centro ancora mirabilmente vivo e fermentante di idee e di proposte. Rifiuta l'ambito culturale della bottega Wildt, e lo può fare agevolmente come chi ha imparato il mestiere senza essere costretto a plagiare il maestro; conosce le esperienze d'avanguardia ed è informato nel senso giusto, avendo visto certe opere di Moore fin dal 1938; ma soprattutto sente di dover dare vita a quegli ideali troppo dolorosamente calpestati negli anni appena trascorsi: afferma con fede la figura umana, la donna, la maternità come premessa dell'umanità nuova. Questo groppo di commozione lo attanaglia. Tenta un linguaggio faticato, aspro, sillabato, elementare ma schietto.

Le opere del primo periodo, che va dal 1944 al 1947, sanno di un arcaismo che sentiamo «romanico», tanto è ancestralmente lombardo il nostro artista. Ma questa primitività d'intenti ci pare sappia di colta ignoranza, perché la materia è già tentata e posseduta da una tecnica che non sa essere balbettante, che riesce a sembrare raffinata in certi passaggi su forme appena sbazzate. Il modello umano, che solo attira l'artista, in quegli anni sembra offrire angusti sbocchi al giovane Tavernari. Questi vi lavora sopra non tardando a spingere la ricerca formale verso proposte assolute.

Il momento di trapasso dal primo (1944-1947) al secondo periodo (1948-1952) è esemplarmente sottolineato dal *Torso femminile*, un legno del 1947, che funge da vera e propria cerniera tra i due momenti. L'impatto col modello è superato: la forma cerca una propria misura, una propria regola nuova. Questo torso è scandito, modulato, si moltiplica nello spazio-luce come una «colonna infinita» di Brancusi (1937).

Messosi per tempo su questa strada, Tavernari la percorre con assoluta coerenza - una coerenza che resta costantemente affermata in tutta la sua produzione - pervenendo al *Totem* di bronzo del 1948 ed a quello di legno del medesimo anno. Il supporto di queste forme è tuttora la figura femminile. Ma la frontalità delle opere «arcaiche» viene superata; la «terza dimensione» è acquisita scivolando sulle anche della donna, sulle spalle, legando i piani in una continua, ricorrente pienezza di forme turgide, barocche come nel «tortiglione» di Bernini o nei più modesti, eppur esemplari, balaustri settecenteschi deformati dall'incurvarsi delle policrome balastrate degli scalpellini di Viggiù. Superficie levigate, incessante mobilità della luce: una tensione vitale tenuta a freno, sommersa, non ignara delle «forme uniche nella continuità dello spazio» di Boccioni (1913); che non prorompe nelle solenni affermazioni plastiche di Moore.

Dal 1948 al 1952 si sviluppa il periodo astratto e surreale di Tavernari. L'artista, liberatosi dal benché minimo residuo mimetico, compone, annoda, sviluppa forme che intendono porre in evidenza il nocciolo di una questione che gli urge dentro: la materia, animata e svelata dall'artefice nella metamorfosi della luce-spazio. La ricerca non viene mai spinta agli esiti;

né lo desidera, per lasciare spazio al mistero, all'imponderabile. al gioco della,luce che, insostituibile comprimaria delle sue opere, caratterizza le forme, ora sciogliendosi in esse, ora ritraendosi.

Nascono così la piccola *Forma orizzontale* di bronzo del 1948, modello della grandiosa *Scultura per l'isola d'Elba*: un guscio sfornato che doveva contenere un uomo, inglobato nella materia per sentirsi panteisticamente immerso nella luminosa atmosfera mediterranea. Le forme si snodano mollemente, come meglio rivelano gli «studi» del 1947-48, dai quali, anzi, pare uscire la suggestiva visione che quelle loro linee continue, annodantesi e sormontantesi, abbiano ridotto a linee-forza il mirabile continuo del corpo abbandonato nel torpore della «Venere» di Dresda del Giorgione.

Ma al di là del nostro recupero, che forse è soltanto un motivo risonante, va notato il ruolo che la grafica svolse in quegli anni nella ricerca di Tavernari.

Ci pare di poter dire, cronologia alla mano, che fu essa a tirare fuori gli esiti plastici. Le forme nuove vengono tentate dapprima sul foglio bianco, evocate dalle smaglianti, laccate ombre della china o dai continui, flessuosi solchi nero-brillanti del pennino. «pensieri» che fanno di colloqui mentali: «sbandate controllate», diremmo oggi, giacché l'artista vi tenta esiti che le esperienze formali dell'esordio non avrebbero consentito di ottenere: esiti che nella storia dell'arte non figurativa in Italia avrebbero meritato una corretta citazione nella X Quadriennale Nazionale d'Arte (Roma 1973); esiti, infine, che gioveranno assai quando, nel volgere di pochi anni, saranno ricondotti nel flusso di una tematica figurativa recuperata come l'unica possibile per affermare l'umanesimo dell'artista.

Con il carico di siffatte «questioni» prende avvio il terzo periodo dell'attività di Tavernari, quello della maturità che, attraverso momenti ben caratterizzati, dura fino ai nostri giorni.

Nel 1954 due mirabili opere: *Il fiume* (legno) ed il *Torso di donna* (bronzo) perentoriamente riannodano Tavernari alle forme umane, quasi che la pura ricerca formale l'avesse reso consapevole dell'inaridimento espressivo cui andava incontro; quasi che urgente fosse il bisogno di verificare non nelle forme assolute, universali, ma in quelle contingenti, una verità quotidiana, umana. Le materie, che contengono ed esprimono proposte sempre nuove, vengono consapevolmente interrogate, interpretate, piegate alle esigenze espressive dell'artista. Appaiono penetrate di luce: le ditate, i colpi di sgorbia, i segni di stecca intridono di luce le forme.

Esemplare è *Il fiume*: un opulento corpo di donna che l'artista carica di un significato ambiguo, riannodandosi culturalmente al tema classico, pur essendo consapevole delle interpretazioni di Renoir; formalmente affermando la vitalità barocca, non espressa attraverso il connubio dell'acqua e della luce, sebbene e soltanto della seconda.

Queste due opere sono i primi segni di una recuperata, autentica dimensione umana dell'artista, che su questa sola strada sente di dover procedere. Esse aprono la felice stagione della maturità di Tavernari ed affermano, rispetto ai modelli «arcaici» non più il ricercare, tastando, una risposta ad un modulo interiore, sebbene un pervenire alla verità cavandola

dalle cadenze che il corpo umano in sé contiene. Tutto ritorna, senza fatica, anatomicamente al suo posto: i moduli, le ripetizioni, le analogie, i moti che infinitamente succedono non vengono più marcati e sottolineati. Si sentono, all'interno, senza che prevarichino sull'armoniosa, naturale presenza della forma che si offre nella luce: la forma umana che vive della luce e nella luce trova spazio. Si fa allora «fiume» per condurre l'osservatore a cogliere un flusso continuo di forme, tuttora «colonna infinita» che però sta nascosta, sotto la carne tornata viva; si fa «tronco» senza né esordio né compimento, per suggerire una misura non contenibile.

Nello studio semi-interrato di via Dandolo: una specie di «basso» nel quale la luce penetrava alta sopra le teste, attraverso una finestra lunga e stretta, Tavernari non vede più la forma assoluta della modella. La vede costruita di luce e nella luce sfatta: una luce poetica, che diviene forma viva, tramite di un palpitante senso di vita, di incredibile metamorfosi.

Nasce quella che vorremmo chiamare, con tutti i limiti e gli equivoci di una definizione, una «scultura tonale», che si carica di modernità nel segno dell'inquietante dilemma che l'occhio dell'artista coglie nella vita, tentando di sciogliere il nodo del mistero; e comunicando all'osservatore attento e sensibile questa chiave drammatica della metamorfosi della realtà.

Il recupero della forma umana è un tornare ancestralmente lombardo, dopo le licenze pensate e coerentemente svelate nelle forme astratte e surreali come necessario chiarimento dei dubbi e delle ansie formali del periodo «arcaico». Ora la maturità, piena e feconda, si svela anche col procedere di pari passo delle esperienze grafica e plastica.

Avviene un altro determinante incontro nel mestiere di Tavernari: quello con la tempera. L'incontro, casuale, è tosto risolutivo giacché il mezzo risulta particolarmente congeniale all'artista, ed in parte ne agevolerà l'espressione formale testé maturata, in parte l'asseconderà. Giova sottolineare l'importanza di quel mezzo che ben altrimenti di un acquerello avrebbe giovato al nostro Tavernari. L'acquerello, per esempio, è un mezzo acquoso, trasparente al punto di non essere supporto di mistero: troppo svelato; senza resistenza meccanica alla stesura. La tempera è invece corposa, si modella mentre la si stende; la si toglie; la si aggiunge. Le spatolate di tempera sono come sgorbiate nel legno: la luce scorre entro l'alveo della ferita; ne illumina i margini, sale sulle creste, vi si riflette, penetra nella carne. La pennellata o la spatolata di tempera resiste alla luce ma si lascia nel contempo permeare; offre margini, piani, creste.

Nell'ultimo periodo, il terzo, si colgono almeno tre momenti che fanno corpo entro gli anni che vanno dal 1954 al 1973. Il primo momento, che esordisce con le due opere testé menzionate, occupa gli anni dal 1954 al 1960. Il pieno, incondizionato recupero della figura umana induce Tavernari ad esaltare le forme del tutto tondo, liberando con spunti di esaltante incisività il modellato nel fermentante crescendo della luce nella materia. Due episodi però vanno subito notati nell'arco dell'esperienza formale appena intravista: quella *Impronta del Cristo*, un cemento del 1956, che sarà una impronta profetica degli anni a venire; e quelle tre figure giacomettiane, un bronzo del 1958, costruite con una progressiva erosione del tutto

tondo che fa presentire l'ansia per il bassorilievo: una singolare corrispondenza di esiti formali con le carte lavorate a tempera.

Attorno al 1960 appaiono le tavole di legno che recano impresse svariate e commoventi vicende chiaroscurali di torsi umani: solitari, accoppiati, struggenti come nel *Crocifisso del Nord* del 1961. Quei torsi umani, sui quali Tavernari indaga costantemente fino al 1968, sono già dei *Cieli*. I *Cieli* sono la grande invenzione poetica dell'artista Tavernari. Le vicende e le trame di torsi e di cieli si accomunano (1960-1969/70): i torsi che furono pretesto formale per tentare l'atmosfera lombarda dei cieli; i cieli sotto i quali i poveri umani trovano esiguo spazio, tanto misere sono le loro preoccupazioni.

Il pericolo di un sottile compiacimento formale viene tosto avvertito da Tavernari che, accanto all'esperienza dei cieli, recupera ancora una volta la figura umana. Quelle modeste figure che stavano solitarie, nel silenzio, schiacciate sulla terra dall'immensità multiforme del cielo, si vincolano nell'amore, ripropongono un messaggio di vita. Un tempo quel messaggio l'aveva incarnato il Calvario; ora sono *Gli Amanti*.

L'ultimo momento, che va dal 1969 al 1973, contiene la domanda ansiosa al quotidiano dilemma: chi siamo? da dove veniamo? dove andiamo?. La risposta sta in quei due corpi avvinghiati nel naturale amplesso. L'uomo e la donna: la coppia. E' la vita che continua. Ma se questo è il messaggio di Tavernari, il quale sempre ha voluto legare la propria esperienza umana alle vicende della sua arte, va subito fatto notare al lettore che la suddivisione dell'ultima sua attività nei tre momenti appena sfiorati è affatto di comodo: tende a trovare l'inizio e la fine di una ricerca nata per rispondere a interrogativi che non si esauriscono. Ne fanno fede i *Cieli* che ancora oggi compone; i *Torsi* che rivivono, sebbene con minore urgenza dei primi; gli *Amanti* che rievocano addirittura forme arcaiche, come risulta in una delle ultime opere, illustrata in particolare sul manifesto della mostra.

La conclusione di questo breve incontro con Tavernari è che l'artista ha ancora qualcosa da dirci. In questi anni recentissimi qualcosa turba la sua coscienza poetica. Il recupero di forme arcaiche; la tensione verso cieli dipinti; l'intreccio talvolta calcolato, artefatto degli amanti annunciano un momento di ripensamento, di inquietudine. Tavernari, ne siamo certi, ha in serbo qualcosa di nuovo.

P. C. Santini

Vittorio Tavernari.

Sculture 1946-1973

Giardino e Palazzo dell'Arengo

Rimini, 1975



Come già nelle ultime due occasioni (le mostre «Città Spazio Scultura» del 1973, e la mostra riassuntiva dedicata ad Alberto Viani del 1974), affido a questa rapida nota introduttiva il compito di guidare il visitatore lungo il percorso e gli episodi della attuale esposizione che raccoglie una antologia di opere di Vittorio Tavernari eseguite fra il 1946 e il 1973. Brani critici dovuti a Francesco Arcangeli, Carlo L. Ragghianti, Agnoldomenico Pica, Marco Valsecchi, Enzo Carli, Ionel Jianou, Guido Piovene possono permettere qualche approfondimento a chi abbia intenzione ed animo di portare oltre l'esperienza dell'arte di Tavernari nei suoi più autentici significati ed implicazioni.

Si comincia con una *Pietà* in cemento a grana grossa, rara scultura del 1946 che si colloca o si può collocare a conclusione di un biennio assai intenso di lavoro nel corso del quale l'artista scolpisce in legno *Torsi*, *Maternità*, *Nudi*. La differenza di trattamento dei materiali e le proprietà dei materiali stessi non bastano a celare una precisa continuità di intenzioni e di stile in tutto questo periodo iniziale, che si chiude nel 1948 con una netta e quasi brusca deviazione in senso afigurale. Si sono da più parti prospettate e suggerite le possibili fonti di queste sculture: fonti che sono dunque, in assenza di ulteriori rivelazioni di opere più giovanili, quelle stesse più determinanti per la formazione di Tavernari. «*L'occhio di Tavernari*», scrive ad esempio Valsecchi, «*si è posato, in questo momento, sulle Bagnanti di Maillol e sulle Pomone di Marino, restandone esaltato. Ma c'è sempre una gravezza, direi una malinconia intellettuale che è solo e chiaramente sua e porta a risultati diversi malgrado le partenze affini*». Ancora più cruciale, soprattutto in opere come la qui esposta

Pietà, appare però il sondaggio delle forme primitive ed anche popolarresche non soltanto occidentali. Nei legni, le tracce degli strumenti di lavoro restano evidenti, insieme agli incidenti ed alle reazioni della materia che presto si copre di solchi e di crepe, a sottolineare quei sintomatici ricorsi che torneranno a valere in anni più recenti. Ma anche in questo cemento, trattato non per caso come un conglomerato naturale, la «riduzione» primitivizzante è di tutta immediatezza, e resta emblemizzata nei simboli somatici che segnano le forme dilatate, chiuse come in un altorilievo. Anche per questo aspetto la *Pietà* identifica un certo modo di approccio al comporre che resterà connaturato in Tavernari nei tempi successivi, quando lo troveremo costantemente impegnato a lavorare entro schemi e profili conclusi, capaci di assorbire ogni altra circostanza plastica o lineare. La *Pietà* appare, dunque, come un'opera di grande concentrazione patetica proprio a causa dello spoglio estremo da ogni fattore di scoperta incidenza emotiva.

Le tre sculture che seguono (e cioè il *Totem*, la *Scultura per l'Isola d'Elba* e il *Grande Totem* degli anni '48-'49) possono considerarsi assieme, quali prove significative di un cerchio di esperienze che in modo estremamente vario coinvolgono allora i giovani artisti italiani, finalmente liberi di «sentire» l'Europa, di discutere, di conoscere, di muoversi. Si dice soltanto di un atteggiamento culturale, morale e psicologico, riconoscendo in ognuno dei veri artisti un peculiare rapporto con il tempo e con l'ambiente mutati, o dicasi altrimenti un processo peculiare di revisione o di trasformazione del proprio linguaggio. Anche in Tavernari maturano convinzioni ed esigenze nuove. E' una fase particolarmente approfondita da Enzo Carli che, preso atto dei termini obbligatori di riferimento - Arp e Moore - cura di definire in quali elementi si rispecchi la «presenza» dello scultore, e come egli vi si manifesti con piena partecipazione.

La sperimentazione su Moore, scrive Carli, «*se diede a Tavernari l'impulso a trapassare con ampie cavità le masse plastiche, non lo straniò da quel sentimento drammatico che è sempre latente nella sua ispirazione: egli cioè avvertì che l'adozione di quel motivo o espediente in un contesto formale profondamente diverso da quello del grande scultore inglese (si pensi alle complesse articolazioni delle sue stupende «figure in riposo» del '45-'46, dalle membra stirate ed affusolate) si sarebbe tradotto, nelle massicce e raccolte affermazioni plastiche che allora andava elaborando, in una declinazione di piani eccessivamente sensuosa e tale da svigorire la definizione dello spazio che l'aprirsi di quelle cavità veniva a creare all'interno dell'immagine. Le vaste caverne che in questa venivano praticate si presentavano come un evento drammatico nel corpo di una materia altrimenti compatta e impenetrabile, come una rottura di superfici che determinava una situazione luministica e spaziale nettamente opposta a quella dell'esterno divenuto una sorta di guscio, anche se anfrattuosamente e modulato: si spiegano così quei tagli al vivo, quelle acute recisioni di margini di ampie aperture (si sarebbe tentati di chiamarle ferite) che non hanno pressoché precedenti nella scultura di Moore ... e che trovano un certo riscontro, non foss'altro per la loro intensità, in quelle amputazioni e scavature che sembrano violentare pateticamente ad esempio il Grande*

Totem in legno del '50 nella Galleria d'Arte moderna di Milano». E' da aggiungere che le strutturazioni compositive sia in orizzontale che in verticale non appaiono dimentiche di una lontana memoria antropomorfa, anche quando le masse si snodano o si incastrano tra loro secondo rapporti, proporzioni e flessioni unicamente improntate ad una intrinseca logica formale. Ed è anche da precisare che tale modo di intendere i problemi della scultura comporta un indubbio arricchimento lessicale, nel tempo stesso che si approfondisce lo studio dei volumi sintetici, delle tensioni lineari, delle asimmetrie assunte quali fonti grammaticali stabili del discorso.

Fra il 1952 e il 1953, comunque, Tavernari si riconduce in certo modo alle origini, sia che si guardi alla *Madre* e alla *Bagnante*, come si vede assai vicine fra loro, sia che si considerino i successivi tre nudi che si intitolano *Il fiume*, *Torso di donna*, *Figura femminile*, tutti del '54, anche se per l'ultimo si hanno parziali rielaborazioni fino al 1968. Queste cinque opere documentano un biennio straordinariamente fecondo ed interessante non solo per i risultati che conosciamo, ma per il fluire e rifluire continuo di temi e di caratteri figurativi interagenti che determinano infine un assestamento su posizioni di pieno e libero dominio delle forme. Quando giunge a scolpire *Il fiume* (e spiace di non aver potuto avere per la mostra i *Due torsi di donna* della Fondazione Pagani), non solo lo scultore è libero da ogni tributo culturale specifico, ma opera con sorgiva felicità, creando alcuni dei suoi capolavori.

Nella *Madre*, la fissità frontale della figura evidente soprattutto nel volto espanso, appena mosso dall'affettuoso premere della spalla del bimbo, è vivacemente contraddetta dal connesso snodarsi delle membra e dei corpi infantili che, insieme alle braccia della madre, emergono come in un alto rilievo. Gli scorci, le elisioni, le deformazioni compendiarie, i tagli drastici di certi piani sono attuati in funzione della concentrazione sintetica dell'immagine, proprio come avveniva nelle sculture della metà degli anni quaranta. Risalta soprattutto la interdipendenza delle figure che incarna il pathos ancestrale della maternità, espresso con trepida partecipazione. Più chiuso entro una sua quasi rustica selvatichezza risulta il nudo della *Bagnante*, apparentemente immobile in quel suo stare seduto sul rozzo macigno, e invece così teso per quel modico eppur sensibile verificarsi di scarti leggeri dalle gambe al busto e alla testa: come còlto nell'attimo di sollevarsi o di ritrarsi scontrosamente in se stesso. Il trattamento del legno è intenzionato ad un «levare» cancellando ogni troppo scoperta emergenza o definizione (si guardi a come il braccio è compresso e manifestamente assorbito nel tronco, ed anche a come la miriade dei segni, moltiplicando le incidenze della luce, alteri la consistenza del modellato).

Nel *Fiume*, il legno, ancor così evidente quale elemento portante nel solido di appoggio, perde nella figura molta della sua valenza materica, in quanto Tavernari ha inteso accentare il limpido volgersi e modularsi dei piani mediante l'omogeneità del segno. La figura, come ancora Carli rileva, «*arretra e aderisce al suo supporto per esporre alla piena luce, trionfalmente, tutta la sua splendente nudità ... lenti e delicatissimi modi, di una immediatezza e spontaneità che direi fisiologiche, personalizzano l'immagine e senza*

*rompere la serrata unità del blocco da cui è stata ricavata, la pongono in armoniosa comunione con lo spazio circostante, la rendono partecipe delle sue vicende di luce e d'ombra». Un altro passo, non saprei precisare se anche posteriore nel tempo, verso un tipo di modellato più sentitamente e scopertamente luministico (anche per l'impiego della fusione in bronzo) è compiuto con il *Torso di donna*, assai vivo e vibrante nel turgore delle membra di donna matura in cui la compattezza dello schema ancora una volta è indizio e prova di scelte congeniali. V'è indubbia memoria, nella trama epidermica, di tanti effetti già ottenuti manovrando scalpelli e sgorbie ed altri particolari strumenti sul legno. Ma vi è anche un nuovo modo di incontrarsi con l'«anatomia» e col modello non contraddetto nella *Figura femminile* a lungo elaborata, che pertanto può considerarsi come una sintesi riassuntiva di questo e di altri futuri momenti. Mirabile il suo ergersi quasi con dignitosa fierezza; giusto l'equilibrio fra il peso delle parti; assai controllato il ritmo dei profili, e pienamente giustificato il «non finito» nella bella testa dilatata, così aspra e secca nell'improvviso accigliarsi delle ombre.*

Nel 1957 si collocano la *Grande figura femminile*, *Due donne*, *Figura femminile*, ed anche per una certa parte quella *Figura* che reca la data 1957-59. E' il tempo, come si avverte subito, di una nuova revisione linguistica che coinvolge prima ancora che la qualità plastica l'assetto basilare della figura. La prima delle quattro ora citate, analoga ad altra (v. la monografia di Valsecchi, fig. 30) può ben documentare il momento in cui l'artista, pur tenendo ancor fede al criterio della compattezza sintetica, si mostra incline ad uno sduttimento delle masse, ad un alleggerimento del peso soprattutto in alto, ad una più dinamica tensione dei contorni. La divaricazione delle gambe, che qui per la prima volta incontriamo, è il segno più evidente e immediato di intenzionalità che di lì a poco prevarranno, finendo col riproporre a Tavernari l'intero problema della scultura. Progressivamente, una prova dopo l'altra, egli si è aperta la via ad un ripensamento che rimarrà operante fin oltre l'inizio degli anni sessanta, in quanto i magistrali legni (presenti alla stupenda mostra da Lorenzelli a Milano nel 1962) possono considerarsi gli eredi diretti dei bronzi che qui ora vediamo, almeno quando consideriamo l'incidenza della luce sulle forme. « *On a voulu rapprocher ces sculptures de celles de Giacometti. L'analogie n'est qu'apparente. Giacometti tend à dématérialiser la forme, Tavernari tient à lui conserver la structure, la consistance et la solidité. L'un veut réduire ses sculptures à des simples profils d'une extrême fragilité, comme des ombres issues d'un rêve ou d'une hantise magique. L'autre ne renonce pas à la réalité, mais il s'emploie à l'enrichir par une charge émotionnelle, par un signifiant humain. Les sculptures filiformes de Giacometti suggèrent le mouvement par des éléments figuratifs, tandis que Tavernari préfère le mouvement intégré à l'intérieur de la forme ... Pour lui, la matière est un réceptacle de lumière, capable de faire valoir, par ses vibrations, des sentiments humains. La source d'inspiration de son art est toujours l'homme et sa réalité spirituelle*». Anche Carli concorda nella sostanza di questo giudizio dovuto a Jianou, richiamando giustamente alle tempere composte non solo «per via

di porre», ma «per via di levare», sulle quali si ha anche il fondamentale contributo critico di Raggianti. La materia d'obbligo è ora il bronzo che solo può tradurre in valori totalizzanti l'agglomerarsi della creta secondo modi e ritmi mutevoli che non si definiscono né si codificano mai in cifre ripetibili o ripetute. Gli interventi dell'artista nel processo di coagulazione dell'immagine sono continui, immediati, vigili; ed il gesto che muove lo strumento di lavoro che aggiunge e toglie e raschia e delinea e segna ed impasta e separa e scava la materia fresca come una polpa vivente, è assai più di quanto non si possa supporre sorvegliato, pur in quel certo suo rapido e impetuoso scoccare e esaurirsi. Senza abdicare al principio costruttivo Tavernari muove però il magma della materia secondo leggi ed effetti che sono soltanto giustificabili in se stessi: effetti, appunto, di luce che assoggetta ogni altra occasione o valore come del resto avverrà anche più tardi, fino alle conseguenze ultime dei *Cieli*. Solo il ripercorrimiento integrale di questa fase, che può farsi ormai solo con l'ausilio delle fotografie, vale a restituire in tutta la sua ricchezza di accenti il lavoro di questo periodo. Ma gli esempi raccolti nella mostra possono tuttavia delineare la peculiarità e la natura di un ciclo espressivo che collocandosi al centro anche temporale dell'attività dello scultore ora nel pieno della sua maturità, ce ne definisce assai bene la dimensione e la posizione nell'ambito della cultura europea.

Il *Torso di Cristo* datato 1958, porta ad un livello di lacerata drammaticità l'espressione di Tavernari di cui proprio in questo anno si conoscono illuminanti pensieri, tra cui il seguente (riportato da Carli): «*Per me, da anni ormai, non esiste che la possibilità, quotidiana, di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura ... dove s'incontrano, e si fondono, le realtà esterne e quelle sotterranee, dei miei sentimenti dell'ora. Ed è qui, in questo limite indecifrabile spesso, che si fa realtà il dibattito, a volte tragico e non mai senza peso, della mia faticosa giornata di uomo: le contraddizioni, le ricerche, le lancinanti ore del dubbio. In una materia qualsiasi tento di chiarire, a me stesso, questa situazione: di armonizzarla, di illimpidirla, per sopravvivere, almeno*».

La destinazione delle sculture a spazi ed aree aperte di cospicua vastità nel centro storico di Rimini non ha consentito di esporre la serie dei piccoli legni, già menzionati, molto esigenti quanto a collocazione ed illuminazione. Esporli all'aperto avrebbe voluto dire falsarne il carattere ed impedirne, in definitiva, la lettura e la comprensione: il rammarico, così, è in parte compensato dalla convinzione di aver evitato soluzioni sbagliate o improprie. Ed è quindi inutile, in questa guida, tracciare anche sommariamente un profilo di questi *Torsi* o dicansi altrimenti rilievi più o meno stacciati a due facce, sui quali del resto esistono già penetranti esami critici. Basterà solo precisare che Tavernari raggiunge in questo folto gruppo di opere una estrema personalizzazione del linguaggio, rinvenendo nella materia risorse e virtualità straordinarie secondo una metodica operativa che assume la fibra (una certa fibra) ed il suo mutevole modo di reagire allo strappo, quale fattore strettamente inerente al risultato. Con questo mezzo Tavernari guadagna una ritmica luminosa inesauribile per quantità e qualità di effetti, che trova pochi riscontri nella scultura

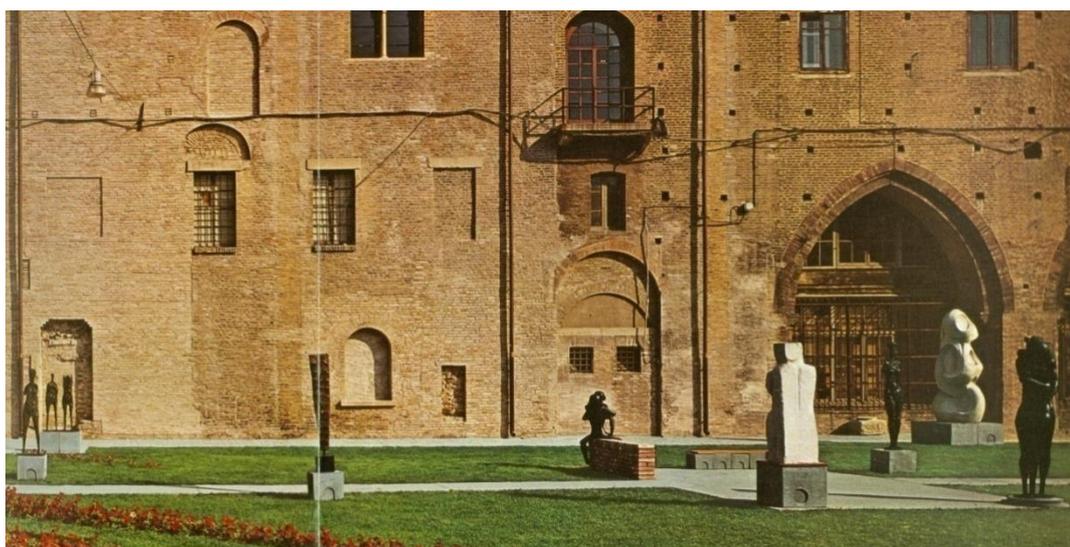
contemporanea. I due *Calvari* (1963-64) presenti nella mostra discendono in linea diretta dal gruppo dei *Torsi* e dei *Torsetti* degli anni precedenti, configurando tuttavia una tematica formale un po' diversa, ed a causa della scala maggiore, ed a causa della particolare coordinazione tra più elementi. «Lo scrimine fra esperienza astratta e limite figurativo, come scrive Valsecchi, è friabile, leggerissimo». E colpisce anche l'irritualità iconografica che rende questi *Calvari* oltre la trasparente simbologia, simulacri veridici e commossi del sacrificio e del dolore. Le tre grandi lamelle, di profilo analogo ma non uguale, come analoghi ma non uguali ne sono i segni, gli incavi e i rilievi, si avvicinano e si stringono l'una all'altra con inclinazioni, tangenze e sovrammissioni di estrema calibrazione, che basterebbero da sole a suggerire quella intensità di sentimenti. In realtà v'è uno spoglio estremo di accezioni emozionali, come già è successo più volte nel passato di Tavernari, ma ora in grazia di una partecipazione dolente e come muta, che qualifica anche la vicina stele (1965) indicata quale *Torso di Cristo*: non più che un sottile elemento verticale, simile a quelli dei *Calvari*, coperto di placche (piaghe, ferite) che tutto lo invadono, lo corrodono, ne lacerano il tessuto riarso.

I primi *Cieli* in legno, si datano fra il 1967 e il 1968, ma scaturiscono da «idee» anche assai anteriori. In essi l'artista punta verso il pittoricismo puro, ed il flusso stratificato dei *Cieli* si dispiega così in un canto sonoro, in una polifonia complessa, in quanto all'interno di una intelaiatura di base sorge tutta una amplissima gamma di echi, di rimandi, di accelerazioni, di rotture improvvise. Per i *Cieli* in legno, si dovrebbero ripetere le considerazioni fatte a proposito delle esigenze visive proprie dei *Torsi*. Questi *Amanti con cielo* (1970), assai vicini a quelli in collezione privata fiorentina (v. la monografia di Carli e Jianou, fig. 64), partecipano già di una fase ulteriore, nota anche attraverso disegni e tempere, che ha portato lo scultore ad elaborare varianti assai cospicue e complesse, tenendo conto del bronzo, ed introducendo due figure di forte emergenza visiva. L'esecuzione è molto rapida, e restano sulle superfici i segni di una gestualità che non si riduce mai ad una misura omogenea o costante.

Prendendo come punto di partenza questi *Amanti con cielo*, e giungendo poi al 1973, ricomponiamo un quadriennio di attività che potremmo definire come di riesame, di ripensamento, ed anche per certi aspetti di ricorso ed esperienze già compiute. Si apre un tempo di verifiche, di raffronti. Dopo essersi gettato tutto intero e quasi con furore nella avventura del fare, dopo aver scavato a fondo in se stesso con un sondaggio di estremo e totale impegno, che lo ha portato ad esaurire temi ed intenzioni in senso assolutamente univoco, Tavernari vede rinnovarsi sollecitazioni, curiosità, interessi, e torna a proporsi e riproporsi ventagli di eventualità linguistiche rispetto alle quali si trova nuovamente disponibile. *Il cantico dei cantici* e i tre gruppi con gli amanti (in bronzo, in pietra e in legno), con l'unicum dei *Giocchi d'amore*, testimoniano, nella loro contiguità cronologica che può dirsi contemporaneità, il dialogo in atto con un passato che torna ad essere operante nella misura in cui lo scultore se ne scopre ancora partecipe. Nel *Cantico* risaltano i nodi e i

nessi che già legavano certe figurine avvinte sotto i grandi cieli, ma v'è anche tutta una inedita dinamica degli equilibri, delle torsioni e dei bilanciamenti. Lo stesso tema delle due figure in atto d'amore, d'altra parte, consente e sollecita gruppi di varia composizione che per taglio e fattura, per grandiosità di risalto plastico e di impianto strutturale denotano recuperi sintomatici di quelli che sono stati i momenti salienti di una poetica ancora di piena validità. Padrone assoluto dei propri mezzi, incapace di fermarsi sul dettaglio che non sia conseguenza di visione unitaria, ricco di un sentimento della vita che coinvolge tutto intero il suo essere, fuori di ogni contingenza o momentaneità, Tavernari compone alcune immagini dell'amore tra le più piene e profonde del nostro tempo.

Poniamoli vicino, questi gruppi, al *Grande cielo* con il quale idealmente si chiude il nostro percorso. Non v'è differenza di clima né mutamento di tono pur nella imparagonabilità del tema, e dei termini del discorso. Là era l'uomo che ci stava di fronte affermando se stesso e la totalizzante natura dei suoi sentimenti. Qui è il suo esistere di fronte e dentro l'infinità di uno spazio che è e resta sempre termine ed entità disperante e inaccessibile.

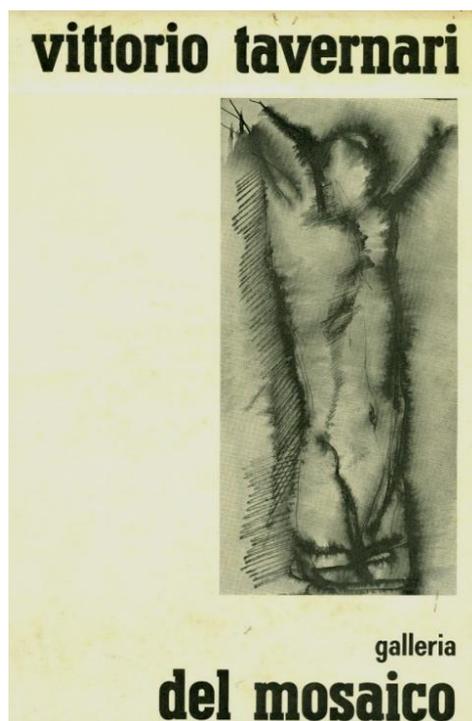


G. Macconi

Vittorio Tavernari

Galleria Mosaico

Chiasso, 1977



Ci siamo conosciuti nel 1963, nel suo vecchio studio ubicato in un seminterrato, stipato di gessi, tavole e disegni. In quel periodo stava lavorando ai « legni » e pochi mesi dopo lo presentai a Lugano proprio con una mostra di questi bassorilievi. Fu quella una fase molto importante nella produzione di Tavernari: quelle sue opere, che chiamai «pittosculture» e che erano saldamente radicate nell'humus del naturalismo lombardo, incarnavano chiara la sua poetica e portarono la sua voce, precisa e inconfondibile, nel clima della scultura contemporanea.

Nel 1964 mi volle con sé alla Biennale di Venezia, per l'allestimento della sala dedicata alla sua opera. E da allora, da quasi quindici anni, ho seguito e seguo la sua attività, approfondendo e perfezionando la mia conoscenza dell'uomo e dell'artista.

Tavernari ha lavorato duramente, senza cedimenti né abbandoni, scevro da atteggiamenti apologetici e da compiacimenti formali, ignorando le grandi corse al mercato internazionale e gli aggiornamenti alla moda, conquistando lentamente la sua identità, creandosi un linguaggio proprio, chiaro e vissuto, in questo dopoguerra artisticamente confuso e difficile. Sembra persino impossibile, scorrendo oggi la sua biografia e l'elenco delle sue mostre, che abbia potuto operare in modo così convinto e convincente, senza che le molte manifestazioni artistiche cui è stato invitato a partecipare abbiano compromesso la sua creatività e la sua umanità. (Ma bisogna anche dire che raramente una biografia è così costellata di dimostrazioni di stima autentica: non ultima la grande esposizione al Musée Rodin di Parigi, che ha costituito un'ulteriore conferma della sua poetica e del suo valore.

Attento e sempre coerente, non ha rinunciato mai ai suoi fermi principi e non ha mai trasgredito il suo credo: un credo che si manifesta nella figura: la donna e l'uomo, vicini per vivere, resi in tutta la loro realtà fisica di esseri che estrinsecano nel gesto le sensazioni più intime, senza mai cadere in una iconografia da museo, nè tantomeno decadente, bensì veritiera ed essenziale.

Ha scritto di lui, dei suoi torsi, Francesco Arcangeli: «... *Figure, sempre figure, niente altro che figure; belle forse; ma la noia temporale di questa « eterna » scultura è quasi infinita: questo diranno molti. Ma una considerazione meno sbadata coglierà elementi che individuano già, anche in questa fase, la situazione di Tavernari. Intanto, l'attenzione dello scultore, anziché rivolgersi alla figura umanisticamente e realisticamente intera, sembra indirizzarsi alla parte precordiale, generante, tanto che la stasi di queste forme già comincia a vedersi come la conclusione d'un lento, interno moto di crescita. L'arcaismo di queste figure non si esercita ormai come ripresa archeologica di forme di civiltà remote, ma piuttosto come inizio d'una condizione d'esistenza, d'una genesi che parte dal luogo più intero e ineliminabile della figura, il tronco. Naturalmente, l'homo sapiens ha la testa per pensare, le braccia per agire, i piedi per camminare; ma tra gli immensi crolli storici cui l'homo sapiens si è sottoposto, ci può essere verità nel ritrovare la sua realtà di generazione, il tronco della figura femminile. Ancora è la stasi, ma feconda di germi segreti, dell'umana matrice ad essere inizio e speranza di vita ... ».*

Si era nel 1957, e le parole di Arcangeli, a distanza di vent'anni, non hanno perduto niente della loro validità e attualità. Simboli di un'umanità tormentata, dolorosa e dolorante, i torsi, le figure intere, le crocifissioni, i calvari di Vittorio sono sempre carichi di umana sofferenza: la sua, quella di noi tutti, derivante dalle dure battaglie per vivere e per fare opera d'arte. Ma le dimenticanze della provincia, l'isolamento, il sentirsi ignorato, non hanno spento umori nè forze: se mai, hanno maggiormente contribuito alla speranza e al convincimento di una vita per l'arte.

Tutto, nelle figure di Tavernari, è desiderio di comunicazione: cioè amore, amore universale, espresso con calda partecipazione: caldi sono i corpi che nascono da materiali inerti, dal legno, dalla pietra, dal cemento, dal gesso; calda la sua carica profondamente umana, senza velleità estetizzanti. Del resto, lo ha detto egli stesso, confermando la figura umana unica e vera protagonista del suo racconto artistico: «*Il mio interesse è rivolto, soprattutto, alla figura umana, o, per essere più esatti, all'uomo individuo, forma e contenuto: direi che in una figura femminile si possa leggere tutto del mondo e della vita, dalla oscura germinazione misteriosa alla dolcezza, al dolore, al piacere, alla indicibile realtà della vita stessa. Per me, da anni ormai, non esiste quindi che la possibilità quotidiana di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura*».

C. Munari

Vittorio Tavernari

Palazzo Pretorio

Prato, 1977



Rimeditata in tutta l'ampiezza del suo sviluppo, vale a dire nell'arco di oltre un trentennio, l'opera di Vittorio Tavernari attesta una coerenza esemplare. Non uno scarto, non una deviazione sono reperibili in questo corso, e nemmeno un momento promosso da una suggestione fuggevole e comunque esterna ai principi dell'artista. Ciascuna opera è vincolata alla successiva da un preciso nesso linguistico, ciascun ciclo risulta produttore del ciclo susseguente in esclusiva ragione di una costante, insopprimibile ansia di approfondimento così del tema come della struttura plastica: poiché coerenza non significa autocopismo, ripetizione di schemi collaudati, stracca perpetuazione di un formulario acquisito, bensì vivificazione assidua di valori in ordine a una unitaria prospettiva d'azione, legittima in quanto riflettente sempre profonde motivazioni interiori. Così, a riguardarla dall'alto degli anni, quest'opera anche testimonia un atto di fede: fede nella humanitas, ad onta di ogni crisi, d'ogni lacerazione, d'ogni offesa - un contenuto permanente che, per esprimersi, sempre ha trovato puntuale cadenza di linguaggio.

Eppure a Tavernari accadde di maturare nelle stagioni più inquiete ed aspre, e più fitte d'incognite e d'incertezze, della nostra storia recente. Come tutti gli esponenti di quella generazione che ebbe ad accostarsi all'arte nella fase terminale del periodo fra le due guerre, e che poi la guerra subì, ed iniziò ad agire negli anni che ad essa seguirono, anche Tavernari assistette al naufragio delle superstiti mitologie novecentiste, partecipò ai tentativi di elaborazione di una cultura «diversa» ma ancora in nuce, ombra indistinta sommossa per percezioni remote e confusi fremiti di rinnovamento, e fu quindi pressato dall'insorgere

convulsivo di una pluralità di offerte europee. Ma sarà giusto nel volgere di siffatti accadimenti ch'egli evidenzierà la risolutezza del proprio atteggiamento. Infatti, mentre la maggioranza degli artisti si isteriliva nei passivi recuperi del post-cubismo, delle estreme frange dell'espressionismo, di talune versioni picassiane, Tavernari subito avvertì nella misura più profonda l'esigenza di garantire al proprio linguaggio una giustificazione nel solco della continuità storica. Accettazione, dunque, della cultura come strumento chiarificatore e ripudio delle proposte meramente limitate alla contingenza, e perciò caduche e inerti. Non v'è del resto chi non constati, sin dagli inizi, la sua estraneità nei confronti delle rivisitazioni archeologiche che contraddistinguevano gli epigoni del martinismo ma anche nei confronti di quella che era ormai diventata una «maniera» europea.

Subito, infatti, Tavernari circuisce il nucleo vitale di quella che sarà la sua problematica: la definizione della figura mediante un processo di interiorizzazione portato talora a gradi tanto fondi da assegnare ad essa una connotazione archetipica. La figura deve costituirsi per lui quale entità suscettibile di una molteplicità di variazioni imposte dal mutare stesso del senso dell'esistere. Mai è esibizione edonistica, mai vanità sperimentatoria.

Notevolmente significativa, a questo punto del discorso, diviene il ciclo di opere databile fra il '48 e il '50, proprio in ragione della sua apparente atipicità rispetto al corso anteriore e, soprattutto, posteriore dell'artista. Solo ad una lettura affrettata quelle opere potrebbero rinviare a Moore; in effetti, rimeditandole in relazione ai loro antefatti ed anche ai loro sviluppi, esse indicano che l'inquisizione della sfera organica era divenuta per Tavernari una scadenza fatale. Non solo attestano il transito decisivo dalla forma narrata alla forma significativa ma, in pari tempo, favoriscono l'instaurarsi di quel metodo operativo secondo il quale la legge che governa il linguaggio deve coincidere con la legge che governa la materia. Una parentesi, dunque, carica di semi destinati a fruttificare copiosamente.

Ritengo non inopportuna questa digressione in tempi ormai tanto lontani, giacché è in siffatto ambito di esperienze - e di esiti - che il linguaggio dell'artista si consolida al punto da irradiarsi in coordinate che toccano il presente: come dire, insomma, che compiuta intelligenza del presente non s'avrebbe ove le premesse fondamentali non fossero vagliate in giusta luce.

Da quegli anni la tematica di Tavernari verterà precipuamente sulla rappresentazione della figura maschile e della figura femminile, e sul loro «colloquio» - uso questo termine in quanto scelto dallo stesso scultore per intitolare alcune opere - cioè sulle modalità della loro relazione. In ogni caso, assunti isolatamente oppure accoppiati, l'elemento maschile e l'elemento femminile adombrano il percorso che muove da una situazione esistenziale per conchiudersi nella emblemizzazione di una condizione umana. Non sono astrazioni mitiche - il Sole e la Luna, il Re e la Regina - stagliate in un cerchio d'inaccessibilità, né tanto meno individualità psicologicamente adeguate all'occasionalità di un accadimento. La trasposizione dalla contingenza fenomenica a un universo di decantazione simbolica avviene tenendo conto della complessità della creatura umana, ch'è quanto dire del suo stato e del suo

destino. Di qui l'assiduo sforzo di Tavernari di esprimere nell'organismo plastico, con varianti di gradualità, il fisico e il metafisico, l'immanente e il trascendente. Ed è percorso, si badi, che non si dipana estraneo alla storia ma che entra con essa in stretta - e direi addirittura: patita - relazione dialettica. Che ne registra umori e sussulti, la voce perentoria ed anche l'eco di un trasalimento remoto, per filtrarli in autonoma esperienza e assorbirli nella compagine plastica.

In tal modo l'elemento femminile si inverte in una figura che può alludere alla Madre protettiva, genesi di vita e promotrice di conforto ma talora anche ad Afrodite che il flusso di eros glorifica nel segno della morale demetrica. A sua volta l'elemento maschile si concretizza in una figura che riassume più tormentati sensi: immessa in una regione di oscura conflittualità, essa ci appare un Adamo che, scacciato dal Paradiso Terrestre e scagliato in un mondo non più a sua misura, ritenta disperato e paziente la conquista di una sfera supera e incontaminata. E' una figura che innerva ad un tempo il ripiegamento e la sfida, e s'aderge comunque a riaffermare le qualità positive intrinseche alla vita, destinate ad aver ragione delle pulsioni infere negative e dell'assalto delle forze disgreganti.

Paradigmatica è in questo senso la figura del Cristo, da Tavernari proposta in molteplici sembianze. Fuori dagli schemi imposti dall'iconografia tradizionale, ed anzi ridotta a torso - come torsi o peculiarità anatomiche sono poi quasi tutte le sculture a partire dagli anni Sessanta - questa immagine focalizza l'archetipo stesso dell'uomo: sofferenza e speranza, martirio e redenzione: il punto in cui gli opposti trovano coincidenza. Essa costituisce l'approdo di un processo d'identità, è visualizzazione, se si vuole, del Selbst della concezione junghiana.

Più risentite ed aspre, da una decina d'anni a questa parte, e fisse sovente in una Stimmung di greve terribilità, sono le immagini in cui compaiono più figure. Se il «colloquio» di un tempo già riferiva intorno alla solitudine cui era inchiodata l'esistenza dell'uomo, i «Calvari» e gli «Amanti» segnano un ulteriore passo verso strati di isolamento angosciante, sui quali domina esclusivo il tormento del dubbio, dell'incertezza, dell'incomunicabilità. Questa testimonianza intorno al depauperamento della qualità umana è resa da Tavernari in termini altamente allarmanti: la figura umana retrocede nei limiti di un simulacro appena evocato sulla superficie della lastra e lasciato in balia dell'immensità incombente del cielo - ora di un cielo corrusco e carico di minaccia ed ora di un cielo persino più inquietante nella sua impassibilità.

E tuttavia la caduta dell'uomo appare ancora una volta rinviata.

L'uomo è solo, percosso e umiliato, è quasi annichilito, ma conserva ancora la forza per resistere, ritrova nel fondo di se stesso una superstite speranza nella memoria di una dignità non del tutto perduta. Nell'assedio delle circostanze negative che premono inesorabili, il messaggio di fede nella humanitas, cui s'accennava all'inizio, riaffiora meravigliosamente intatto.

Dalle considerazioni fin qui fatte sui significati dell'opera credo che in tutta evidenza traspaia

l'atteggiamento di Tavernari: mai univoco, mai unilaterale, bensì di continuo aderente alla vicenda dell'uomo. In quale misura, poi, egli sappia adeguare i mezzi espressivi al mutare dei dettati interiori, e alla Stimmung ch'essi comportano, lo accerta la molteplicità degli svolgimenti formali ch'egli è andato volta per volta attuando pur nella generale unità di un linguaggio ormai inconfondibile, sua conquista esclusiva. Non in questa nota, ovviamente, è data possibilità di effettuare una lettura approfondita, ma solo di limitarsi ad alcuni accenni, non inopportuni comunque al fine di tratteggiare le caratteristiche salienti di una trama linguistica.

Così, per prima cosa, in un tempo in cui con disinvoltura da più parti si giunge a negare lo stesso concetto di scultura, si dovrà rilevare che postulato di fondo rimane per Tavernari la coincidenza di dato strutturale e di dato espressivo: riaffermazione della scultura, cioè, alla luce dell'unica concezione che alla scultura sia riferibile. Tale coincidenza - che fa dell'organismo plastico un corpus inscindibile - è riscontrabile tanto nelle prove giovanili quanto nelle lastre della maturità. Già una decina d'anni or sono, in un saggio ch'è da ritenersi fondamentale, il Ragghianti riconosceva alle lastre questo carattere di unità, osservando: *«Le visuali separate, avanti e dietro, non sono scisse, irrelative, tanto meno arbitrarie, come spettacoli indipendenti. Si nota subito che le condizioni di visione sono identiche per tutte e due le contemplazioni, cioè occorre porsi nella medesima situazione di avvio comprensivo, anche prima della conferma della coerenza dello stile plastico. Ma c'è di più: osservando bene, si avverte quasi con trasalimento che queste tavole che non hanno sviluppo e passaggio cilindrico sono, avanti e dietro, composte ancora come organismi profondamente rispondenti, parte per parte, e da ciò deriva la straordinaria loro pulsazione. Le forze che reggono questi organismi traversano le sculture all'interno, in un ricambio vitalissimo, e la visione successiva recupera un'unità sostanziale proprio per questo patente quanto trepidante o rapinoso rinvio»*. Ch'è notazione puntualissima.

Le scelte in prevalenza orientate verso il legno, la pietra di Saltrio, la cera come premessa alla fusione in bronzo, talora anche il cemento confermano del resto l'esigenza di disporre di materiali duttili e quindi disponibili all'evidenziazione del rilievo. Questo continuo vibrare delle superfici - lievitare assiduo al contatto con la luce che ora accentua i contrasti fino a sospingerli a un parossismo di tensioni ed ora invece li ammorbidisce in levità di transiti - è però del tutto estraneo all'accezione impressionistica. Inverandosi come segno certo di una esperienza interiore, esso s'affranca piuttosto a guisa di traccia di un percorso dell'anima che la materia trasfigura e sublima, sia quando la scultura s'affranca nel «tutto tondo», sia quando si attua nella frontalità bidimensionale della lastra. Riconsiderando in particolare il ciclo dei «torsi» o quello dei «Calvari» si dovrà anche notare che questi spazi così crudelmente macerati, così convulsamente straziati non corrispondono a una immaginazione astratta così come, nella stessa misura, evitano l'assunzione di dati naturalistici. Sono cieli, ma i cieli intravisti nel momento illuminante di una tensione spirituale che tosto li cangia in metafora di tormentoso sgomento, tanto che potrebbero venire associati, sulla via della relazione

analogica, a quelle versioni dell'action painting che privilegiano lo spazio quale schermo su cui inscrivere subitanamente i moti interiori, l'ininterrotto flusso delle energie psichiche. Solo che Tavernari, già s'è detto, in luogo di abbandonarsi a una frenesia vitalistica, è incline a consegnare all'immagine significati non ambigui. Egli non può abdicare, insomma, a quella mediazione dell'intelletto ch'è strumento essenziale del governo dell'opera.

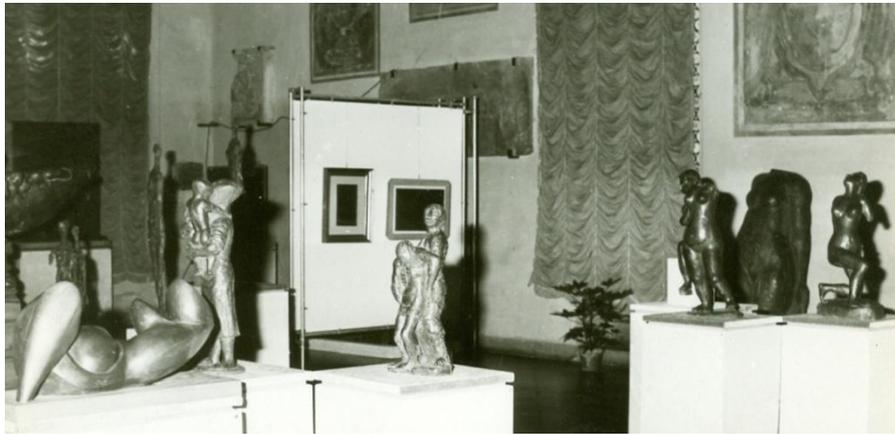
Atteggiamento non univoco. A distanza di tempo, magari di decenni, può accadere che l'artista operi inattesi ritorni verso una trascorsa esperienza formale, riconoscendo in essa la matrice di svolgimenti ulteriori. E' una prova della ricchezza della fantasia creativa e, insieme, di una costante volontà di verifica e di approfondimento.

Nel parco che s'allarga attorno al suo atelier nelle campagne prossime a Varese, Tavernari ha collocato una grande figura femminile di recente portata a compimento. È un'opera i cui modi stilistici s'apparentano ai «grandi torsi» della prima metà degli anni Cinquanta, ma ricondotti a definizioni del tutto inedite. Sullo sfondo d'uno scenario d'alberi antichi essa si fissa nella solennità di un'apparizione emblematica. Nel dispiegarsi lento dei candidi volumi, sui quali la luce aderisce pacata e uniforme, è racchiuso un profondo senso di pace: sensualità e spiritualità, terrestrità e slancio supero vi trovano esatto punto di coincidenza.

Dopo il lungo itinerario nel dramma che sconvolge e brucia, quest'opera indica il raggiungimento di un prodigioso equilibrio dello spirito. Così, dal principio d'armonia che la governa, ancora una volta emerge, ma in più nitidi termini, l'insopprimibile fede di Tavernari nella humanitas.

E' un messaggio di consolazione e di speranza, la testimonianza di un uomo civile che la propria storia privata ha cadenzato sulla storia di un tempo contraddittorio e crudele, tuttavia illuminandola in forza di valori ritenuti inalienabili, permanenti.





L. Lambertini

I Cieli, le Ombre, i Calvari

di Vittorio Tavernari

Centro Saporiti Italia

Bologna, 1979



L'opera di un artista complesso come Vittorio Tavernari va considerata nella sua articolata totalità anche in un'occasione come questa che ce ne propone tre cicli ben definiti: questo che ha per tema le "Ombre", quello dei "Calvari" e quell'altro dedicato alla serie dei "Cieli". Perché complesso? Le ragioni sono tante e sovente così incrociate che non è agevole schematizzarle. Individuato un elemento, una caratteristica, ci si accorge subito che il discorso verrebbe ad essere limitato se non lo si ampliasse immediatamente in maniera tale da affrontare il problema in tutta la sua dimensione; e questo sia da un punto di vista formale che da quello dei contenuti. Il filo conduttore è comunque unico: se esiste uno scultore coerente con se stesso e con il proprio modo di vedere, di soffrire e di vivere la realtà, questi è indubbiamente Tavernari. Al riguardo - mi riferisco sempre a quello che ha definito come filo conduttore - Marco Valsecchi individuò con sottile intuizione *"una malinconia intellettuale"* che viene a rendere concreta nelle sue sculture *"una condizione esistenziale, che più aspra e drammatica non si potrebbe immaginare"*. Carlo Ludovico Ragghianti con puntualità critica da parte sua aveva sottolineato che *"Tavernari cerca e trova le occasioni sempre eguali e sempre diverse di una respirazione, di una palpazione, di un battito che di una struttura fa qualcosa di perennemente instabile, nuovo, inatteso, emanante. Egli ha bisogno di comunicare con organismi viventi, mossi dalla manifestazione più originaria della vita"*.

Ci troviamo dunque al cospetto di un rapporto diretto, di una costante partecipazione alla vicenda umana che viene indagata, testimoniata e ricostruita in forme ora concluse e rigorose

nel loro rilievo, ora distese e vibranti in una frontalità carica di fremiti e penetrata da un gioco di luci e di ombre. Si tratta di una partecipazione che in una solidarietà espressa con il linguaggio della scultura è al tempo stesso testimonianza di solitudine e desiderio del suo superamento attraverso la comunicazione ed il dialogo.

Le forme che Tavernari definisce nello spazio, essenziali ed assolute, non equivalgono infatti soltanto ad affermazioni perentorie, non sono mai delle certezze non posseggono mai un'arroganza formale; sono pervase al contrario da un'umanità e da un calore che superano la categorica freddezza di una sfida al vuoto. C'è in queste sculture il senso dell'esistere, del patire e del consumare i propri giorni in una vicenda che non ha fine e questa vicenda è la vita considerata nella sua totalità, una totalità fatta di amore e di morte, di comunione, ma anche di solitudine.

Tutto questo, non è forse un'affermazione? Certamente. Tuttavia non è mai la declamazione di un principio, non è mai l'imposizione di un dogma, non è mai rivolta, atto di superbia, arrogante certezza ora tradotta in bronzo, ora fatta lievitare dal legno. È una ricerca di umanità e di partecipazione, anche di partecipazione sensuale che lascia trasparire una religiosità tra le più autentiche. Abbiamo insomma il prevalere di un dialogo e la continua proposta di una comunicazione, dialogo e comunicazione tali da superare ogni forma di individualismo. È la vicenda dell'umanità che viene raccontata e, se queste sculture - mi riferisco in rapida sintesi ad opere come le "*Maternità*" dal 1944 in poi - possono sembrare altrettanti monumenti con i quali nel tempo Tavernari ha voluto porre un limite alla precarietà umana, esse pur sempre, senza nulla cedere alla fragilità, lasciano affiorare un senso di umana finitezza. È la vicenda dell'uomo che trova sè stesso e che viene riproposta, rinasce e si perpetua, per sopravvivere.

Allora i vari riferimenti che sono stati fatti in passato (al di là dei rapporti sul piano del linguaggio che Tavernari ha risolto in gioventù fino a giungere ad una sua precisa desinenza tenendo presente la lezione di Marino Marini e di Arturo Martini) riferimenti che sottolineano la sua vena espressionista ed una dimensione tutta lombarda, trovano più di una giustificazione. Se si pensa alla serie delle sue figure femminili, ai primi torsi lignei sovente acefali e privi di braccia che si ricollegano ad un arcaismo preromanico e che successivamente, nel modellato della creta e del bronzo, palesarono sempre più delle vibrazioni esistenzialmente tese, se si pensa a tutto ciò - dicevo - avremo una conferma di queste radici non solo culturali.

Siamo così giunti alla fine degli anni cinquanta, all'epoca in cui, superata una fase di ricerca nell'ambito astratto (da Arp a Moore) la figura femminile diviene nuovamente il centro dell'attenzione di Tavernari. Sono busti che con la loro solida presenza - talvolta c'è un ricordo di Maillol - propongono superfici e fattezze animate come da un sovrapporsi di sfaccettature quasi che lo scultore volesse che il legno continui a testimoniare l'intervento della sua mano; da qui una serie di vibrazioni ininterrotte dovute ad un gioco di luci e di ombre che il segno dello scalpello o della sgorbia accende. È un'anticipazione di quanto

avverrà di lì a poco allorché la figura perderà sempre più le sue connotazioni volumetriche fino ad arrivare al punto di appiattirsi, da essere una presenza frontale che Tavernari costruirà grumo su grumo. Ecco degli autentici simulacri di sofferenza, di ustioni, ecco le presenze di un cataclisma che ha lasciato un segno indelebile su questi corpi i quali, nonostante tutto, vivono ancora pur palesando le stigmate della morte (il riferimento ad Hiroshima ed a Nagashaki non può essere evitato). Sono corpi che hanno perduto quella solenne e contenuta religiosità, quella capacità di comunicare il rito dell'esistenza che in passato le sculture di Tavernari possedevano; sono sagome dolorose, impronte solidificate nello spazio, impronte in positivo sulle quali la luce continua a cadere facendo risaltare incessantemente nel gioco chiaro-scurale le loro presenze martoriate. Il senso dell'esistere, il senso doloroso dell'esistere giunge alla sua massima espressione e la vicenda dell'uomo si sviluppa in una solitudine senza scampo.

Queste sculture equivalgono ad una trasformazione, meglio, ad una concretizzazione di tale realtà. Abbiamo, in altri termini, un pulsare, un vivere nello spazio; ogni corpo si misura con il vuoto che lo circonda, con l'immutabilità di un destino all'interno del quale è personaggio ed autore, vittima e carnefice al tempo stesso. Gli opposti si incontrano con un impatto sconvolgente, come dire: vita e morte. È un contrasto dal quale non si può prescindere. Sembra quasi che non ci sia via di uscita. Ma ecco che, questa tragedia vissuta e pagata, nata da nefandezze ed atrocità, dal male che portiamo in noi, si trasforma in qualcosa d'altro, addirittura nel simbolo di un riscatto. Ed è allorché l'immagine di una vittima diviene il segnacolo di una tragedia consumata due mila anni fa in cima ad un colle: è la tragedia del Golgota, una tragedia che supera il tempo e lo spazio.

Il Calvario è, e resta, il simbolo in cui l'umano ed il divino si sono congiunti, sono pervenuti ad una sublimazione. Tavernari ha sintetizzato tutto questo nel modo più conciso con una riduzione all'essenziale, arrivando ad una povertà assoluta di segno e materia. I tre corpi, che immobili si stagliarono da questo colle quando il sole improvvisamente venne ad oscurarsi, li ha tratti dal legno, da tavole di povero ed umile legno. C'è qualcosa di francescano in queste assi, un ricordo di semplicità, un ricordo che ci porta ad un modo di vivere fatto di povere e piccole cose. Pare ancora di sentire l'odore del pane e del vino e sembra di vedere ancora la madia, ovunque ruvida e lucida, levigata soltanto laddove generazioni di mani l'hanno toccata. Egualmente dicasi per le tavole ove i boccali, non ancora ricchi bicchieri od altro, venivano appoggiati.

I legni di questi "Calvari" che si perpetuano in noi - credenti o meno, non importa - sono lì, immobili ed essenziali, a proporci, appena accennati dalla sgorbia, la più alta apparenza del dolore, del respiro che si è fermato mozzando l'ultimo grido, un grido infinito di dolore e di speranza. Bastano pochi accenni e i torsi delle tre vittime, simili ad altrettanti Sindone affiorano come ombre; e sono ombre indelebili. La morte è un'ombra che non si cancella, qualche volta forse la si potrà dimenticare, ma essa è in noi assieme alla vita che ci è stata data: positivo, negativo e viceversa. Non c'è voce che possa infrangere il silenzio di questa

realtà che prevale sempre, un silenzio vasto come il cielo che ci sovrasta, immenso, misterioso e senza eco.

Pascal ebbe a domandarsi cosa sia l'uomo nella natura: "*Un nulla in confronto all'infinito, un tutto in confronto al nulla*"; aggiungeva poi che è egualmente incapace di vedere il nulla da cui è attirato e l'infinito da cui è inghiottito. Questa domanda da secoli viene ripetuta e forse solo un atto di fede può svelarne il mistero. Non sempre il sonno della ragione genera mostri. Ma è poi un sonno? E quali i mostri? Vi ho già accennato: quelli della guerra, della distruzione, della prevaricazione, quelli che causano ferite non solo materiali.

Su tutto domina il silenzio, l'impenetrabilità dell'assoluto, la solitudine dell'uomo. L'umanità continua a recitare la sua parte specchiandosi in essa, nella sua solitudine, confrontandosi con l'immensità del mistero della vita. E tale immensità, se vogliamo darle un'immagine, come rappresentarla? Non è forse il cielo, non è forse lo spazio che ci sovrasta, questo nulla che ci attira? Davanti ad essa l'uomo è minima cosa, soltanto un accenno, una presenza solitaria. Da qui un senso di angoscia, profonda come quello spazio che l'ha generata. C'è però dell'altro. Da questa immensità può scendere anche la morte, e non solo in senso metaforico. Dal cielo i moderni cavalieri dell'Apocalisse possono dispensare i loro doni. Ecco allora che i cieli di Tavernari si tramutano in atto di protesta contro ogni violenza e sono ancora una volta testimonianza oltre che della solitudine dell'uomo, della sua fragilità e della sua finitezza. Le nubi che incombono sovrapponendosi non sono soltanto dei pretesti formali per dare alla superficie profondità e rilievo; sono dei termini di confronto di una realtà dalla quale è impossibile fuggire; restano immutabili anche se la luce con il suo variare viene come a muoverli, ad animarli. Queste sculture di Tavernari sono più che mai delle provocazioni alla luce poiché grazie ad essa vivono, palpitano e si aprono allo sguardo. Sembra quasi che il bronzo risuoni di spessori inattesi, addirittura di colori come altrove, nelle tempere e nei segni o in certi rilievi colorati, è la forma che viene a vibrare.

È una dialettica strettissima che potrebbe far ampliare ancora ulteriormente queste osservazioni sull'opera dello scultore lombardo. Quando accennavo nelle prime righe alla complessità della poetica di Tavernari mi riferivo pure a questo aspetto, al suo saper dare forma al colore e - s'intenda nel giusto modo - colore alla forma.

C. L. Ragghianti,

P. C. Santini

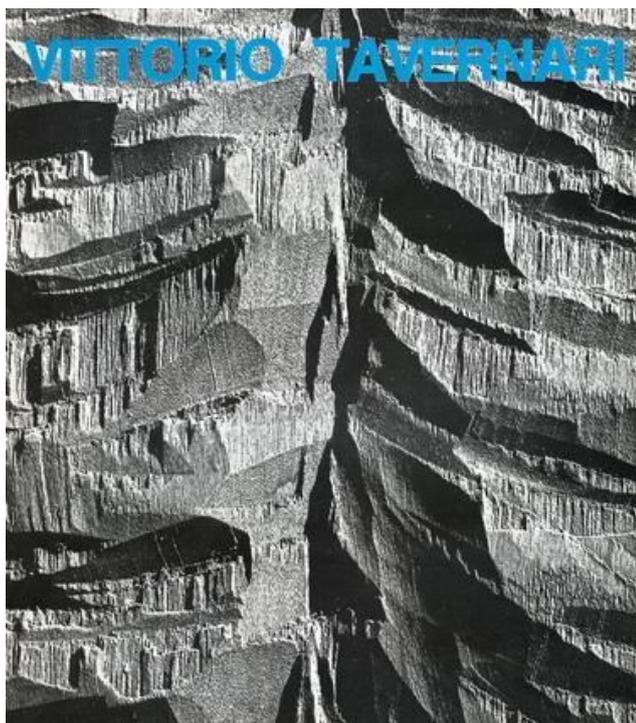
Vittorio Tavernari.

Scultura e grafica

Complesso Monumentale di

San Micheletto

Lucca, 1981



C. L. Ragghianti

Vittorio Tavernari ha voluto rendere onore elevando, accanto alla testimonianza del lavoro che abbiamo per lungo tempo svolto per la cultura, alcune delle sue maggiori creazioni artistiche.

È un grande auspicio che egli solleva sopra il nostro impegno, che così rapidamente e generosamente si è moltiplicato coi concorsi degli Amici, destinando alla gente ispirata e di buona volontà risorse capaci di trasformare la vita dal vincolamento naturale all'attingimento degli universali formati dalla coscienza.

Tavernari nel suo percorso dagli anni dell'ultima guerra recapitola, con ansie che spesso sono urti, lacerazioni ed anche brucianti disperazioni i ricordi viventi di una vicenda incalzata e talvolta amara. L'artista, nelle sculture e nei disegni, non nasconde nulla dei suoi stati d'animo e del loro scontro animato od aspro. Il timore di una disgregazione nella passionalità soverchiante lo rivolge a una stagione di formalismo arduo, anch'esso sovente non senza estremismi, perché la vocazione nativa lo porta sempre verso una drammaturgia vocante. Il reale è per lui sempre qualcosa che cerca se stesso, si acquista un'identità significativa o liberandosi entro materie resistenti o avverse, o costituendosi scaglia per scaglia, in giunture abrupte; slittamenti e trasalimenti, fra tellurici e organici, muovono le compagini plastiche con una continua vitalità emotiva.

L'arte di Tavernari nell'ultimo tempo con l'autorità dimensionale e gl'impianti di serrati o

annodati o affusati slanci ha acquistato un grande respiro poetico e comunicativo, secondo una necessità interiore che non gli consentiva più di raccogliersi nella veduta vicina, almeno non in prevalenza, per cui le figure sono smarrite nelle tempeste dei cieli tumultuosi. L'artista ha bisogno e induce il bisogno di un volo senza riserve, di una celeste elevazione. Le sigle degli abbracci d'amore, dei passi iniziali, delle soste pensose, delle sospese contemplazioni s'impongono come grandi moli miliari del nostro tormento, della nostra esaltazione, della nostra redenzione.

Un'umanità che cerca il più potente possesso della sua commozione circonda le crocefissioni nude e di sola sofferenza. Esse rappresentano quel destino odierno che sentiamo nel vento come nel sole, e per Tavernari sono anche speranza.

P. C. Santini

Con la mostra di Vittorio Tavernari il Centro Ragghianti dà inizio alla propria attività, intendendo con essa coprire un settore che è parte primaria delle sue finalità e dei suoi programmi. La scelta di Tavernari trova giustificazione non solo nella eccellenza dell'artista e nella qualità espressiva delle opere, ma nella loro adattabilità all'ambiente per più aspetti eccezionale di San Micheletto e dei suoi spazi verdi. Questo ambiente si è rivelato ideale per una mostra di scultura, con la nitidezza dei prospetti e dei loggiati di semplice, nuda compostezza; con la contiguità articolata fra interni ed esterni; con la presenza di passaggi, di schermi e di inviti alla sosta; con la solennità delle alberature folte sulle mura non lontane; con la leggibilità dei percorsi. Sono stati anzi proprio i percorsi esistenti e il loro organico tracciato a suggerire e motivare l'itinerario della mostra. Con Giuseppe Davanzo, che ne ha curato l'allestimento, si è pensato di tener conto delle tracce e dei tramiti fisici e ottici dislocati sul terreno. Si è deciso così di concentrare anziché di disperdere le sculture un po' per ogni dove, con sacrificio magari della spettacolarità dell'assieme, curando le relazioni e le compresenze visive calcolate sulla dinamica dei percorsi. Come già altre volte e in altre occasioni si è potuto evitare il problema delle basi, mediante accorgimenti di vario ordine, e sfruttando talora la conformazione degli elementi *in situ*. Nel corso dei lavori si è anche capito che il carattere semplice e quasi dimesso dell'ambiente, con certe sue povertà e fatiscenze, non poteva essere turbato da inserimenti troppo discordi da tale fisionomia. La scultura di Tavernari, d'altronde, invariabilmente intensa di contenuti, volta cioè alla identificazione di stati d'animo di profonda emotività anche attraverso l'evocazione di temi tra i più perenni nella coscienza dell'uomo, non esige - ed anzi respinge - preziosità o abbellimenti di contorno. Dopo qualche esibizione si è concluso che non occorre tener conto rigoroso della cronologia, non avendo la rassegna ambizioni riassuntive o monografiche. E tuttavia l'arte di Tavernari vi si dispiega con estensione sufficiente a comporne un profilo significativo. Sono più di trent'anni di attività dai *Totem* del dopo guerra alle recenti statue in legno e in pietra: un lungo viaggio alla ricerca della ragioni

interiori, mai dispersivo o deviante, se pure traversato da avventure e da travagli continuamente rivissuti. Un viaggio compiuto talora perfino con qualche sussulto ed affanno, com'è delle vicende che non si affievoliscono né si spengono nell'indeterminazione ripetitiva, ma anche con la fiducia di ritrovare sempre, attraverso l'impegno e la tensione spirituale, il dominio della forma che è conquista integralmente umana e liberatoria. Pur non rimanendo insensibile alle vicissitudini e ai messaggi che hanno traversato la cultura dell'ultimo cinquantennio, Tavernari ha costruito anno dopo anno la *sua* storia, che si svolge dunque secondo sue proprie esigenze e trapassi, come documentano anche i fogli con le tempere e i disegni che accompagnano le sculture.

L'artista ha avuto la ventura di ricevere ragionati consensi critici da parte dei più autorevoli studiosi. Ne raccogliamo alcuni nelle pagine che seguono, certi che gioveranno alla comprensione delle opere.

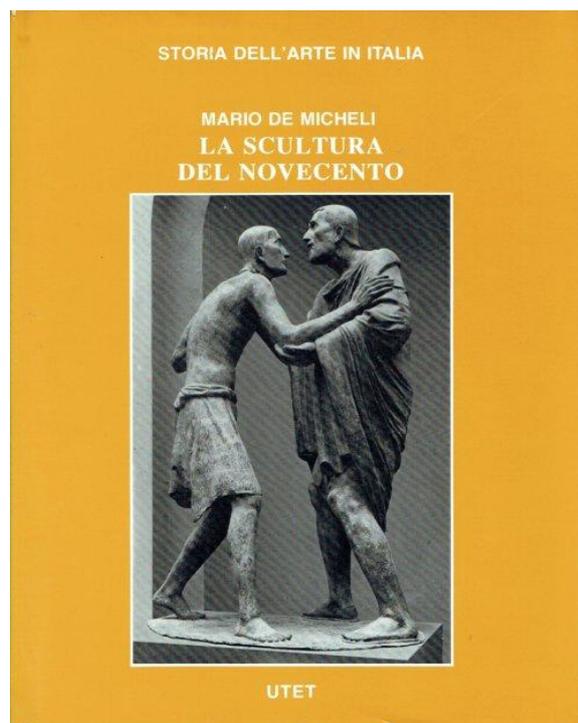


M. De Micheli

La scultura del Novecento

In: *Storia dell' arte in Italia*

Utet, Torino, 1981, pp. 177-178.



.... Questa fiducia cieca nella scultura è una delle doti di Tavernari: una fiducia costante, senza alti e bassi, calma ma ostinata. Anche di questo è fatta la sua scultura. Il periodo dell'immediato dopoguerra è l'epoca dei suoi mescolamenti con l'ambiente artistico giovane della capitale lombarda, un ambiente sostenuto ancora in gran parte dall'ala più combattiva di *Corrente*. Ma in realtà egli è l'uomo che preferisce la quiete riflessiva della provincia, della sua Varese, dove può meditare senza fretta le sue statue e starvi addosso con amorosa testardaggine per lunghe stagioni. Per questo, dopo gli accesi giorni post-insurrezionali, Varese è stato un richiamo troppo forte perché egli non dovesse ascoltarlo.

Se il nome di Tavernari era venuto alla luce con la fine della guerra, la sua attività risaliva però già a qualche anno prima, quando egli modellava le sue sculture non ignaro della lezione di Medardo Rosso. I contatti milanesi però lo piegarono ben presto in altra direzione intesa più a costruire che a sensibilizzare. Ma non si trattò di un' esperienza duratura. Di lì a poco, infatti, passava dal riferimento formale postcubista a un riferimento addirittura michelangiolesco, in cui si rivelava palesemente il ricordo della Resistenza. Siamo così alla mostra del 1956, e ancora altri mutamenti intervengono. A proposito dei grandi legni esposti in tale occasione, Francesco Arcangeli scriveva: «*Queste figure ... paiono mantenere un certo legame con remoti simboli plastici; come è quello del serbare, tuttora, l'ufficio ideale della cariatide o il ricordo della colonna; probabilmente, in Tavernari, segno di una nostalgia di quel rapporto necessario tra scultura e architettura da dedicare a una società tuttora inesistente, ma sempre sperata da chi, come il nostro autore, ha condiviso la buona*

*volontà, non soltanto individuale ma anche sociale di quasi tutti i migliori della nostra generazione». Lo sviluppo successivo di Tavernari, giunto ormai alla sua maturità espressiva, si è tuttavia compiuto ancora nel segno primario di una natura sentimentale, che solo raramente s'incrina in un accento di drammaticità. In lui non c'è la gamma lacerata degli artisti di crisi. C'è invece una calma respirazione, un'affettuosa pazienza, una lieve trepidazione anche nei momenti più tesi. Oggi la superficie delle sue statue si sgrana, s'increspa: ciò fa parte della sua ricerca di sensibilizzazione dell'immagine plastica, del suo voler ridurre a un'intimità più segreta l'ostentata evidenza della forma. Questa è anche la ragione per cui egli si è spesso rivolto e continua a rivolgersi con frequenza al bassorilievo, affrontando anche il tema del paesaggio e della figura nel paesaggio, come al *Calvario* del 1966, nella sequenza dei *Cieli* dal 1968 al 1969, in quella degli *Amanti* dal 1970 in avanti. Ed ecco in tal modo ritornare nella scultura di Tavernari la lezione dell'Impressionismo lombardo, filtrata magari da una particolare attenzione verso l'ultimo Giacometti. Così egli riprende, a un livello più alto, le inclinazioni plastiche della sua giovinezza.*

G. Di Genova

In: *Generazione Anni Dieci*

Provincia di Rieti e

Edizioni Bora, 1982



... ..Le prime esperienze di «costruzione e architettura dei volumi nello spazio» di Tavernari sono formalmente più irrequiete e nient'affatto drammatiche, anzi talvolta venate di una sottile ironia, quasi impercettibile, che denota una *Weltanschauung* tutta diversa e sostanzialmente più affettuosa. Tavernari, d'altronde, proviene da esperienze meno traumatiche e da una situazione, tutto sommato, più canonica. Figlio di un restauratore di quadri, comincia ad apprendere l'arte del disegno sotto la guida del padre, prima di passare a studiare scultura nello studio di Francesco Wildt (1935-38), figlio di Adolfo.

Nel '45 la morte di una figlia, appena nata, lo spinge a dedicarsi al ciclo delle *Maternità*, voluminose figure in legno che talvolta recuperano valenze d'arte tribale, meglio evidenti nel legno con la *Madre seduta* della collezione (.....) di Gallarate. Il forte desiderio di stilizzare ed essenzializzare (talvolta intrecciato a sotterranee propensioni caricaturali) non lo fa recedere nemmeno da certe deformazioni strutturali e somatiche in funzione espressiva, che da *Figura acefala*, del '45-'46, a *Donna seduta*, del '46, giungono ad una prima formulazione ritmica sul finire del decennio con *Pietà contemporanea*, opera andata distrutta, e che sembra sciogliersi dal coagulo formale a blocco nell'esperienza magico-totemica di *Cavaliere* (1951), in legno d'ulivo.

Una ricostruzione precisa della cronologia delle opere di questo periodo è piuttosto difficile, perché le date poste dallo scultore dietro le foto fornitemi e quelle che appaiono sui libri in molti casi differiscono, talvolta notevolmente, per cui sono costretto a tentare una probabile cronologia su basi stilistiche. Su queste basi è più probabile che *Madre* in pietra di Saltrio

(coll. Privata, Mendrisio) sia del '48, in quanto porta avanti in forme più bloccate certi stilemi già insiti in *Donna che si veste*, legno di volume dilatato, su cui lo scultore ha saputo accennare le strutture somatiche e gli indumenti con sapiente trattazione, abbastanza vicina a *Torso di donna* (1947) e ben più avanti della citata *Maternità* di Gallarate, alla quale non può essere coeva, come vorrebbe la monografia francese del 1974 (Jianou e Carli, 1974).

In seguito Tavernari, le cui antenne plastiche, se così si può dire, erano sempre all'erta, si rivolge a captare le «onde» formali di Moore, le cui sculture egli aveva potuto apprezzare nella Biennale del 1948 (finalmente una data sicura!), non senza una messa in sintonia con battute di Laurens e anche di Arp, ma quest'ultimo reinterpreto sempre tenendo conto della pesantezza delle masse e del materiale usato. Nascono così tra il '49 ed il '52 il legno *Figura distesa* (1949 ca.), dove le tese «corde» di ferro, che Moore riprese da Barbara Hepworth, costituiscono una sorta di corde musicali per la sonorizzazione dei ritmi curvilinei delle forme femminili della figura *reclining*; i bronzi *Totem*, *Scultura per l'isola d'Elba*, *Nudo di donna distesa*, *Nudo in ginocchio*, il cemento nero, poi replicato in bronzo, *Torsetto*, il legno *Pietà*, di accentuata e levigatissima stilizzazione in movenze curve, le quali, via via che scendono, tendono a squadarsi, mentre in alto sembrano voler far eco, a livello plastico, alle venature a vista del legno. Si confronti questa *Pietà* con quella posteriore in pietra di Saltrio, che è nata come monumento funebre per il cimitero di Legnano, per notare come Tavernari tra il '52 ed il '53 abbia avuto uno scarto plastico, che gli ha fatto, sulla base di esperienze consumate prima del periodo mooriano, raggiungere una prima connotazione di quella essenzialità, che costituirà il contrassegno del suo stile maturo, nel quale volumetria e pelle della scultura finiscono spesso per coincidere, per una forte propensione alle vibrazioni luminose delle superfici, che in molti casi verranno dipinte, facendo di Tavernari, come vedremo, un pittore-scultore, o, se si preferisce, uno scultore che ama fare quadri con i suoi legni intagliati.

....Nella seconda metà del Cinquanta comincia a mazzare i suoi torsi-colonna in legno (*Torso*, 1955-56) ed addirittura ad imprimere sui suoi bronzi degli schiacciamenti tassellati, che sembrano riprendere certi modi d'uso della *tache* nell'informale (Riopelle, ad esempio). Mentre per i legni la scheggiatura dello scalpello era più consona alla tecnica, nelle opere in bronzo il trattamento delle superfici a *taches* in *Piccolo torso di donna*, 1956-57, o a scaglie in *Figura femminile*, 1957, evidenzia una volontà di ricerca, volta a nuove problematiche di linguaggio.

In realtà è attraverso queste esperienze che Tavernari scopre la sua natura sensibilistica, che lo spinge ad esiti di pittoricismo plastico sulle superfici. Anche lui comincia a frontalizzare e schiacciare le immagini. Ma, a differenza di Cherchi, non rinuncia mai ai valori della plasticità. In fondo la frontalità appiattita delle figure in lui è una conseguenza della tavola di legno ed è su questa che egli comincia a impressionare con sapiente quanto sensibile uso dello scalpello percettivistiche epifanie di strutture somatiche, che solo a luce radente

divengono leggibili. Dapprima è la levigatezza del *Piccolo torso coricato* (1959), poi è la striata superficie di *Torso di Cristo* (1962) e di *Crocifissione* (1963) a determinare le percezioni epifaniche del corpo.

In seguito saranno le tavole stesse, sensibilisticamente scalpellate a entrare in rapporto tra loro per creare composizioni che attuano una nuova invasione dello spazio, come è nei *Calvari* eseguiti intorno alla metà del Sessanta.

A mio avviso, queste sculture su tavola sono state un momento fondamentale della ricerca di Tavernari, autore davvero notevole nel panorama della scultura italiana ed europea. Infatti, sono del parere che è da esse che lo scultore lombardo ha avuto lo stimolo per quelle grandi superfici fresate e modulate a ricreare atmosfera che costituiscono la serie dei *Cieli*.

In essi Tavernari ha finalmente portato a definizione la sua esigenza di pittoricismo, intervenendo sulla superficie magistralmente trattata dallo scalpello con il colore; ma ha anche conquistato alla scultura spazi mai visti prima. Nei *Cieli* la presenza delle figure umane (in genere coppie di amanti ritti e relegati in basso) è divenuta momento della contingenza esistenziale nel contesto di un sentimento dell'infinito di profonde risonanze interiori. In definitiva, Tavernari è un lirico, un fine poeta della scultura contemporanea. Al corpo come superficie spaziale nei *Cieli* si sostituisce lo spazio come assoluto trascendentale. E gli uomini, piccoli esseri, spesso fantasmizzati, piccole ombre e apparenze di un angolo dell'universo, con la loro presenza accentuano il senso d'infinito che il cielo produce. Dicevo uomini come ombre e come apparenze. Ebbene Tavernari è l'unico scultore, dopo Giacometti, ma con modi del tutto opposti, ad aver messo in evidenza che le radici da cui scaturisce la scultura sono appunto apparenza e ombra, o meglio la conquista e invasione dello spazio di apparenze e ombre provenienti dall'io. È per questo che egli è giunto a privilegiare il discorso dei giochi d'ombra e luce sulle superfici, ribadendo la fondamentale importanza delle ombre come effettiva determinazione della presenza e del linguaggio dell'opera scolpita. Non per caso, quindi, ha intitolato sue sculture in cemento e legno *Due donne (le ombre)*, 1958; *Le ombre*, 1962.

Sempre in bilico tra *l'être et le néant* la scultura di Tavernari è il canto d'amore all'infinito e contemporaneamente all'uomo innalzato al cielo da un animo delicato, *venato* di misticismo, il misticismo della solitudine dell'uomo. Tavernari sa bene che il corpo è divenuto l'unico luogo deputato dall'uomo per riconoscersi in questa solitudine cosmica e assieme per ribadire la sua presenza di entità esistente, fisica e reale. Per questo anche ha affidato la sua scultura alla sensibilità delle ombre e delle apparenze. E sotto questo profilo divengono di illuminante importanza anche i suoi delicatissimi e stupendi disegni di torsi, eseguiti nel corso degli anni Sessanta.

.....La clessidra attivata all'inizio di questa indagine sta facendo cadere gli ultimi granelli di sabbia. I tempi del discorso stanno scadendo. E mi piace accompagnarli, a conclusione, con due artisti dell'amore, lo scultore Vittorio Tavernari e il frate pittore Ugolino da Belluno, i

quali parlano ambedue, anche se in modi e con significati diversi, di cielo. Tavernari dopo gli anni Sessanta ha continuato a fare i suoi enormi cieli con amanti, realizzandoli anche in bronzo, con effetti di straordinaria sensibilità.

Credo che lo scultore lombardo sia l'unico al mondo ad aver innalzato colonne all'amore. Si vedano i suoi amanti in pietra, a tal riguardo. Queste opere sono dei veri e propri pilastri (forse perciò si squadrano nelle fattezze) dell'amore. Ovvero sono le cariatidi di quel cielo, che acquista un senso solo come volta celeste sovrastante gli amplessi d'amore.

Ma la concezione dell'amore di Tavernari si allarga anche - ed è un suo vecchio tema - a quello materno (*Maternità*, 1978-'80). E, come i suoi amanti sono così soli da divenire una specie di Adamo ed Eva del nostro tempo, così le sue maternità sono la versione laica delle innumerevoli Madonne col Bambino, che costellano la storia dell'arte dei secoli passati.

Tavernari è scultore assieme sensibilistico e costruttivo, scultore che sa trarre effetti pittorici di estrema delicatezza dalle superfici da lui toccate e allo stesso tempo sa ritrovare, pur nella purezza delle linee dei suoi tagli di immagini, la plasticità impositiva delle volumetrie. I suoi modi sono quelli di un romanico dei nostri giorni, e certo dovrebbe amare più l'Antelami che Wiligelmo, anche se forse non gli dovrebbe essere del tutto indifferente Arnolfo di Cambio. Le sue sculture a tutto tondo in marmo o in legno a prima vista sembrano semplici, elementari, poi, più si guardano e più ci si avvede che quella semplicità e complessa sintesi di linguaggio; è rinuncia, maturata da un lungo tirocinio, all'arzigogolo, all'effetto ruffiano, cui ricorrono ancora tanti scultori, rinuncia che si coagula in un periodare plastico di tacitiana, se m'è permesso il paragone letterario, essenzialità.

Si veda a tal riguardo quell'intenso quanto stupendo legno del 1980, che è *Figura*, dove la cubatura del tronco, come se fosse stato già ridotto a trave, recupera connotati umani per mezzo di pochi e scarni suggerimenti, nei quali tuttavia non viene tradita l'origine del materiale usato, che richiama la ramificazione del tronco nei cilindri scissi delle cosce. Dopo il grandissimo e insuperato Brancusi, una essenzialità di linguaggio così pregnante nella scultura contemporanea è raro incontrare.

G. Barbero

Dalla materia, il volume per la forma

In: *Verso l'Arte. Informazioni delle Arti*

Edizioni A. Villata, 1986, pp. 4-6



Parlare di figuratività oggi conduce spesso in vicoli senza uscita o, al contrario, in giungle di linguaggi indecifrabili e ambigui che, se male interpretati da parte degli artisti come da quella dei critici, gravano negativamente sulla nostra cultura. Vittorio Tavernari non si lascia coinvolgere (travolgere) da simili correnti, i cui percorsi fortuiti sono senza radicata origine e giustificata meta; egli proviene dalle più alte espressioni della classicità e sviluppa un argomento formale - plastico che è il fulcro di ogni ricerca, antica e moderna. Nelle sue opere si può riconoscere la genesi, la preistoria, la storia, la contemporaneità, del mezzo espressivo - comunicativo visuale. Tavernari vive la scultura, si immedesima in essa, e non nei suoi personaggi che pure hanno un peso significativo, quindi nella materia e ancor meglio nella sua modellazione. Si può indubbiamente riconoscere all'artista il merito di aver rivalutato il reale significato del termine "scolpire", anche se questo può rimandare ad un primitivismo arcaico. In realtà non si può negare una sorta di legame affettivo a tutto ciò che corrisponde alla semplicità, alla fusione con la natura, alla linearità delle immagini; questo dimostra, intanto, di quale universale e razionale cultura sia padrone Tavernari per potersi permettere di continuare un discorso artistico, diventato poi estetico, atavico.

Nemmeno l'insegnamento di Wildt, da cui proviene, condiziona la sua personalità; infatti, pur derivando da matrici liberty, le sculture di Tavernari sono totalmente spoglie dai carismi di quello stile, anzi, le opere degli ultimi anni sono addirittura vicine ai graffiti rupestri.

La priorità, nella progettazione di una scultura, appartiene sicuramente alla materia e la scelta cade volentieri sul legno, alcune volte sulla pietra e sul bronzo, ma le opere che

destano maggiore interesse sono quelle in legno. E' il caso di sottolineare che i tronchi degli enormi alberi dai nomi strani giungono, per la maggior parte, dai paesi africani; non si tratta di eccentrico snobbismo, e per esserne certi basta conoscere l'artista, umanamente semplice, dignitosamente sottomesso all'arte e perennemente proteso a captarne le voci. Tale scelta deriva da molteplici necessità fondamentali che coinvolgono la completa sfera ideale e fisica della scultura, nella concezione di Tavernari; non ultime sono la dimensione, la compattezza della pasta lignea, il legame affettivo con una natura incontaminata e primitiva, soprattutto viva. La vita. E' indubbiamente l'elemento che più affascina lo scultore lombardo; egli infatti impiega ogni sua forza per renderla eterna, partendo appunto dal voler immortalare con l'arte sia la materia, già vissuta autonomamente con altra identità per un periodo temporale definito, sia la forma e la bellezza naturale ed effimera. Come i monoliti, anche i legni sono un unico blocco, di dimensioni gigantesche e di peso specifico insolito (per il legno nostrano), simile a quello delle pietre; ne è a prova il fatto che nell'acqua non galleggia ma affonda.

Una rapida divagazione letteraria, probabilmente non completamente estranea alle intenzioni dell'artista, induce a pensare ad un nuovo Re Travicello che sarebbe piaciuto di più a Giusti. Proprietà interessante di questa materia è la sua solidità marmorea che permette allo scultore di liberare, assieme alla fantasia, la forza fisica nel plasmare i lineamenti, per cui si immagina l'impiego di una certa violenza pur mantenendo un rapporto caldo con il mezzo, dato appunto da quella sensualità epidermica e tattile che trasuda dal vegetale. Prendendo forma sotto le mani sapienti di Tavernari armate di attrezzi (ci piace immaginare che questi siano rudimentali e primitivi), le figure umane acquistano forma, e le forme dinamicità, ritmo, movimento, nel loro divenire scultura. Nulla è lasciato al caso, se non lo slancio del percorso delle venature naturali che costituiscono la percentuale calibrata di improvvisazione, evidenziando il moto statico della morfologia figurativa. Le superfici non levigate si presentano come spaccate da piccole asce e non rifinite; anche questo dato conferma l'essenzialità globale dei risultati e la chiarezza delle forme d'arte.

I volumi scultorei di Tavernari sono contenuti in lineamenti aggraziati che evocano modelli di classicità nel tempo, senza tuttavia assomigliare o ripetere il passato, ma creando un'unità stilistica propria contenente gli ideali più nobili della scultura attuati attraverso la sublimazione e la trasformazione della materia. Avvolte da un'atmosfera che pare nata dalla solitudine, le figure, i torsi, gli abbracci, di Tavernari sono composte da un dinamico susseguirsi di scansioni e curvature determinanti le sue amate immagini, ed è nella *Pietà* che si moltiplica la tensione del pathos, dove l'opera artistica sprigiona un sentimento e lo cristallizza nell'abbandono del corpo del partigiano morente e sul suo viso irricognoscibile, sfigurato da profonde incisioni.

Se le sculture non necessitano di altri colori oltre quello caldo e vellutato del legno o quello impenetrabile e statuario della pietra, nei pannelli, pure in legno, compaiono sovente lievi e misteriose velature che mistificano la reale natura della sostanza lignea. In *Cielo con pianta*,

dove sono assenti i pigmenti, i solchi delle sgorbie percorrono nervosi la superficie, determinando un impianto topografico e la fusione tra natura terrestre e aerea in un sol corpo. Con i pannelli *Le quattro stagioni* si ha una netta visione della personalità artistica di Tavernari; questi sono pure il suo anello di congiunzione tra scultura e pittura. Le solcature, mitigate dalla pittura, diventano segni e le masse di colore, agitate da innumerevoli e impalpabili sfumature, catturano e modellano gli umori lirici della natura, nei suoi diversi vestiti stagionali. Anche la luce, che sul pannello *Cielo con pianta* è solo diretta dai percorsi incisi e ricopre un ruolo determinante ma autonomo, ne *Le quattro stagioni* viene assorbita per risaltare o smorzare i passaggi tonali e perde l'indipendenza di una azione propria a favore di un'incentivazione dei rapporti tra rilievi e avvallamenti sui legni. Stessa caratteristica di superficie irregolarmente ondulata, è presente sui bronzi: nelle piccole figure come sui grandi pannelli, rimanendo fedeli al gesto scultoreo di Tavernari che non concede tregua a qualsiasi materia. Dai pannelli alle tempere il passo è breve, nel senso che spessori e volumi sono ottenuti con accostamenti cromatici a volte contrastanti a volte monotoni; nei due casi il risultato è affine ed ha la proprietà di accentuare forme e profondità. Su questi fogli nascono abbracci e sorgono crocefissi; i primi sono totalmente immersi in colori fantastici e delle figure rimane la sagoma creata dal controluce; i secondi, che non parrebbero dipinti da uno scultore tanto sono lievi, sono spiriti di Cristo, in cui la figura evanescente della croce s'innalza nello stupore aereo e sovrasta, quasi annullando, la fisicità, quindi la materia. I nudi femminili si ricollegano alle sculture nell'intenzione, mentre nei risultati si presentano vestite da un modulato e puro segno elegante ed essenziale, spoglio da qualsiasi leziosità. Ma la monumentalità delle grandi figure, in particolare quelle lignee, richiama l'attenzione: queste non potrebbero "vivere" racchiuse tra quattro mura e sotto un cielo ideale qual è il soffitto di una casa. Esse hanno bisogno di aria, di infinito; non devono essere costrette per poter esprimere efficacemente i loro motivi di presenza. Come un'antica simbologia la scultura di Tavernari, nella sua esistenza all'"aperto", significa vita, germinata dall'unione tra la madre terra e il padre cielo; per questo, seppure create con immagine figurativa, riconducono il ragionamento sulla coesistenza tra fisico e spirito, in un microcosmo dal colore antico e sempre più attuale che si genera dall'immensità della vita.

P. C. Santini

Vittorio Tavernari

In: *Critica d'Arte, Anno XIII,*

Quarta serie, fasc. 16, 1988, pp. 67-71.

VITTORIO TAVERNARI

Scrivo questo ricordo di Vittorio Tavernari, a cui fui sempre molto vicino dai primi anni sessanta in poi, nella convinzione già da tempo maturata che la sua opera occupi un posto di rilievo nella storia della scultura del nostro tempo. A Tavernari non mancarono certo il consenso e la considerazione critica di autori illustri, che vanno ben oltre le molte testimonianze d'occasione. Una anche sommaria revisione bibliografica basta ad accertare la consistenza e la latitudine di questi apprezzamenti dovuti non solo ai critici militanti, ma anche a storici, studiosi, scrittori abitualmente non impegnati nella cronaca e nel commento dei fatti contemporanei: un segno, questo, da non trascurare, e anzi assai significativo. Pur tuttavia il nome di Tavernari non è tra quelli che suonano a tutti famigliari, come altri di scultori di lui assai più fievoli e provvisori. Forse qualche volta ne fu insoddisfatto e amareggiato, pur sapendo bene quante e quali possano essere le ragioni estrinseche che concorrono a formare, diffondere e consolidare il nome e l'immagine degli artisti. Continuò comunque a vivere la sua vicenda come problema e tensione interiore. Ce lo dice lui stesso in una delle sue rare dichiarazioni: «Ciò che m'importa di più è di essere soprattutto un uomo, e poi un artista. La mia arte è connessa con la mia umanità: guadagna in qualità in quanto io divengo più profondamente umano».

I suoi esordi si collocano attorno al 1940, essendo proprio del '40 quella *Testa di ferito* che, se lo rivela discepolo di Francesco Wildt, maestro attento ed esperto tecnico sulle tracce del padre Adolfo, già ne anticipa il potenziale espressivo e più specificamente la vocazione al costruire semplice, alla sintesi plastica, che rimarrà in lui costante e sicura. Di quel



triennale si conoscono una decina di studi dal vero, elencati nel catalogo dei disegni e delle tempere, pubblicato nel 1966. Un corpus folto di 750 fogli che debbono essere avvicinati alle sculture, cui talora, ma non sempre, si riferiscono. Un cammino parallelo che gli dà modo di manifestare, in sequenze lunghe e articolate, la sua visione palpitante, e non di rado drammatica, dell'esistenza e dei temi che la animano e la travagliano. L'importan-

Scrivo questo ricordo di Vittorio Tavernari, a cui fui sempre molto vicino dai primi anni sessanta in poi, nella convinzione già da tempo maturata che la sua opera occupi un posto di rilievo nella storia della scultura del nostro tempo. A Tavernari non mancarono certo il consenso e la considerazione critica di autori illustri, che vanno ben oltre le molte testimonianze d'occasione. Una anche sommaria revisione bibliografica basta ad accertare la consistenza e la latitudine di questi apprezzamenti dovuti non solo ai critici militanti, ma anche a storici, studiosi, scrittori abitualmente non impegnati nella cronaca e nel commento dei fatti contemporanei: un segno, questo, da non trascurare, e anzi assai significativo. Pur tuttavia il nome di Tavernari non è tra quelli che suonano a tutti famigliari, come altri di scultori di lui assai più fievoli e provvisori. Forse qualche volta ne fu insoddisfatto e amareggiato, pur sapendo bene quante e quali possano essere le ragioni estrinseche che concorrono a formare, diffondere e consolidare il nome e l'immagine degli artisti. Continuò comunque a vivere la sua vicenda come problema e tensione interiore. Ce lo dice lui stesso in una delle sue rare dichiarazioni: «Ciò che m'importa di più è di essere soprattutto un uomo, e poi un artista. La mia arte è connessa con la mia umanità: guadagna in qualità in quanto io divengo più profondamente umano».

I suoi esordi si collocano attorno al 1940, essendo proprio del '40 quella *Testa di ferito* che, se lo rivela discepolo di Francesco Wildt, maestro attento ed esperto tecnico sulle tracce del padre Adolfo, già ne anticipa il potenziale espressivo e più specificamente la vocazione al costruire semplice, alla sintesi plastica, che rimarrà in lui costante e sicura. Di quel

discepolato triennale si conoscono una diecina di studi dal vero, elencati nel catalogo dei disegni e delle tempere, pubblicato nel 1966. Un corpus folto di 750 fogli che debbono essere avvicinati alle sculture, cui talora, ma non sempre, si riferiscono. Un cammino parallelo che gli dà modo di manifestare, in sequenze lunghe e articolate, la sua visione palpitante, e non di rado drammatica, dell'esistenza e dei temi che la animano e la travagliano. L'importanza e la centralità dei disegni e delle tempere fu riconosciuta da Raghianti che decise di schedarli e di pubblicarne una parte sul catalogo citato. Sua è l'affermazione che il processo di individuazione della modellazione plastica si origini e si svolga in sede grafica. *«E sui fogli, egli scrive, mai indeterminati o lasciati indifferenti o passivi ... che nascono le enucleazioni tecniche e operative più caratteristiche del fare di Tavernari. Dalle ruscellature alle creste di spume, dalle tacche profonde e ritmate agli avvallamenti, ai vortici, alle stesure accidentate o rapprese, dalle eruzioni alle conche nere, insondabili»*. Resta accertata ovviamente la integrale autonomia espressiva dei disegni. E non importerà precisare che il termine «disegno» è puramente di comodo, in quanto la conduzione a spatola, e l'uso di colorazioni per nulla marginale, secondario o succedaneo, integrano spesso la presenza e l'evidenza del segno, quando non lo sostituiscono con altri valori che potremmo dire pittorici. E si dovrà dunque concludere che ogni ripercorrimiento dell'attività di Tavernari, e ogni ricostruzione della sua figura e della sua personalità, non potrà prescindere dall'attento esame della sua opera grafica, in cui ancor più distesamente e con maggiore «ampiezza di germinazione che nella scultura», si può leggere la sua storia intensa e sofferta.

Ma, riconducendoci agli inizi, e ai primi anni del dopoguerra, sarà bene osservare che l'autoidentificazione del giovane scultore dopo i venticinque anni avviene lentamente e tra non poche inquietudini e oscillazioni, che restano ampiamente documentate sia nelle sculture che nei disegni, pur di notevole qualità, di tutto il decennio successivo. Senza dubbio Tavernari non è insensibile di fronte ai fermenti culturali particolarmente vivi a Milano; la sua partecipazione al gruppo di «Numero» con Birolli, Morlotti, Cassinari e altri, nel 1946, può esserne una riprova. In nome dell'arte si combattono allora molte battaglie su diversi fronti, che hanno in comune un forte impegno civile, politico e sociale, e una un po' ingenua e anche provinciale convinzione, ampiamente spiegabile nel clima del dopoguerra e della conquistata libertà, che solo aprendosi verso l'Europa e oltre, si possa imboccare la strada maestra del rinnovamento di contenuti e di forme. A queste aspirazioni, esigenze e istanze che vengono via via definendosi e specificandosi anche attraverso l'apporto di critici di varia estrazione e cultura, Tavernari dà sue risposte, volgendosi prima verso un primitivismo rude e veemente, come l'ha definito Enzo Carli, poi verso soluzioni di diversa natura, maturate dopo incontri tutt'altro che estemporanei con l'arte di Arp e di Moore. I corpi femminili, prima brutalisticamente scavati nei tronchi con abbreviazioni ostentate, restando sommariamente la definizione degli elementi morfologici e anatomici, si trasformano in motivi ad andamento ora fluente, ora sincopato e fratto, che Tavernari stesso ha una volta definito «astratti»,

motivando anche le ragioni di questa scelta considerata illusoriamente liberatoria, ma in realtà mortificante e limitativa.

Da queste forme «nette, pure e precise» l'artista si distacca tra il '52 e il '53, come si può constatare facilmente ponendo a fronte le due *Pietà* e la *Madre* in legno e in pietra eseguite nel corso di questi due anni. Appena poco dopo nascono *Il Fiume* e i *Due torsì femminili* (1954), che insieme ad altre opere coeve accertano il guadagno ormai certo di quella maturità che tutte le precedenti esperienze hanno concorso a determinare. È questo un periodo assai felice, vorrei dire di scoperta e di riscoperta di certi valori. Il legno e la pietra sono ancora i materiali preferiti; sintomatica la scelta delle dimensioni un po' al di sotto del naturale: non troppo però, così da poter dare alle statue una ferma presenza nello spazio. Utilizzando ferri diversi anche espressamente costruiti per lui, Tavernari va saggiando con crescente maestria, ma soprattutto con vigore e con impeto, la possibilità di moltiplicare le vibrazioni della luce sulle forme che ne sono investite, e che vibrano di intensa, organica vitalità. Il problema, o meglio l'avventura della luce, si identificherà d'ora in poi sempre più integralmente col processo costruttivo; tanto che si potrebbe assumerla, la luce, come elemento basilare per seguire, nelle sue diverse fasi, la traiettoria stilistica dell'arte di Tavernari dagli inizi degli anni cinquanta al 1970 e oltre. Voglio dire che lo scolpi re sempre più frequentemente il legno, e anche il modellare, aggrumando con la stecca placche di materia ruvida tra solchi d'ombra e crinali di luce, si spiega quale bisogno di superamento della «scultura» come peso, massa, volume. Nel suo aspirare a una sintesi compendiaria e pregnante, Tavernari si trova a compiere una trasgressione dei termini propri sia dello scolpire che del modellare, ed è proprio nella e per la luce che prendono consistenza le sue figure, tanto che una giusta illuminazione è condizione necessaria, talora materialmente necessaria, al loro rivelarsi. Già nel '66, quando ancora tutta una parte della storia doveva prodursi, Ragghianti faceva alcune considerazioni fondamentali e fondative, scrivendo: «*Ecco che Tavernari, con un coraggio che è anche una decisione d'impegno etico, sdoppia decisamente le visuali delle sue sculture: una sorta di aut aut ch'egli impone prima di tutto a se stesso, e che si conclude in una definitiva liberazione. Tavernari va dunque animosamente verso il rilievo, che vuoi dire verso la pittura*».

Il riferimento è qui ai *Torsi* e *Torsetti* che si moltiplicano in un periodo di grande fecondità, veramente stupendi, visti, credo, per la prima volta a Milano da Lorenzelli nel 1962, anche da chi scrive. E non posso non ricordare quel giorno, che fu anche quello del mio primo incontro con l'artista, cui espressi di slancio tutta la mia ammirazione. Oggi, venticinque anni dopo, la mia emozione d'allora torna a rinnovarsi mentre scorro le immagini di quelle opere e di altre che le precedono e le seguono. Rammarico solo di non poter vedere questi *Torsi* nel *recto* e nel *verso*, perché proprio in questo reciproco rapporto si colgono le pulsazioni e i fremiti della vita, e quel «limpido delirio» che ne rinnova il senso e la pienezza. Difficile andare oltre questo dissesto anatomico immemore di ogni canone. Più difficile ancora, far sentire con più penetrante partecipazione, oltre ogni compiacenza ed esito psicologico, il

tormento e l'esaltazione dell'esistere. Si guardino i gesti: i mille segni dei gesti che s'imprimono nel legno e ne trasformano la natura. Il rilievo non è mai tale da creare volume, ma sulle tavole le strutture primarie si delineano con nettezza, tese e vibranti. L'equilibrio tra la veemenza, il raptus, si vorrebbe dire, e la limpida percezione, il dominio della dinamica delle forme, è perfetto. Tutta la compagine plastica lo rivela sia nelle ampie movenze e ondosità, sia nell'infinito fremito della luce che scorre sulle calibratissime *textures*.

Negli anni dal '65 al '68 Tavernari declina in termini diversi, e decisamente più cifrati, le sue sculture. I corpi diventano come stele allungate e modulate, di complessione immediatamente recepitibile nel ripetersi quasi simmetrico di un unico motivo. Ma l'esaltante esperienza dei *Torsi* non è stata dimenticata, ed è su quella traccia che l'autore si pone ancora una volta, immaginando ed eseguendo i *Cieli*. Per la verità bisogna dire che prime idee di questi *Cieli* si trovano in disegni di qualche anno anteriori. Ma tutto diverso ne è lo spirito, e diverse sono anche le forme, che trapassano solo in qualche raro esempio in bronzo e in gesso colorato attorno alla metà degli anni settanta. I *Cieli* sono piccole e grandi tavole che potremmo dire «incise», di carattere sostanzialmente pittorico. Valendosi di una piccola fresatrice elettrica, strumento al pari di tanti altri usati da Tavernari, necessario a realizzare gli effetti voluti, l'artista interviene mobilmente su tutta la tavola che ne resta segnata in ogni sua parte. I *Cieli* furono presentati «in anteprima» su «Critica d'Arte» (n. 100, 9 dico 1968), assieme ad alcuni disegni contemporaneamente eseguiti. Paragonandoli ai *Torsi*, annotavo allora che «nei cieli v'è una superficie piana che pur dopo il lungo lavoro di scavo, d'abrasione e d'intaglio che interamente la occupa, resta più o meno unitariamente percepibile quale limite ideale d'affioramento dei crinali e delle zone emergenti», e che «il flusso stratificato di questi *Cieli* si dispiega in un canto più sonoro, in una polifonia più complessa, in quanto all'interno della intelaiatura di base sorge tutta una amplissima gamma di echi, di rimandi, di accelerazioni, di rotture improvvise. Il repertorio stesso dei segni si arricchisce, moltiplicando i modi e la quantità delle reazioni luministiche secondo un ritmo ora incalzante, ora sincopato, ora invece di misura costante e omogenea». Questo ulteriore grande capitolo della storia di Tavernari si chiuderà assai tardi, dopo l'80. Se non ricordo male, proprio allora egli mi mostrò una tavola ancora in corso di lavorazione, parte di un breve ciclo sulle *Stagioni* che aveva in animo di completare. Ma già molto prima si apre una nuova fase che può considerarsi di ritorno alla *scultura*, o più precisamente alla statuaria, talvolta in termini monumentali. Anche per questa fase si potrebbero proporre richiami al passato, perché certo Tavernari non è dimentico della propria storia. È vero peraltro che, come sempre, egli si volge alla ricerca di forme nuove, riproponendosi temi e problemi. Si può anzi ritenere con qualche ragione che le sue tensioni siano aumentate in questo tempo che è poi stato l'ultimo d'intensa attività. I temi sono ancora quelli dell'amore, della femminilità, della maternità, del sacrificio di Cristo. Guido Piovene, riferendosi ai *Cieli*, dice che la ispirazione è cristiana, ma che «essi incantano Tavernari per se stessi, di là da qualsiasi significato». E certi incanti li troviamo anche negli *Amanti* e nei *Nudi* degli anni

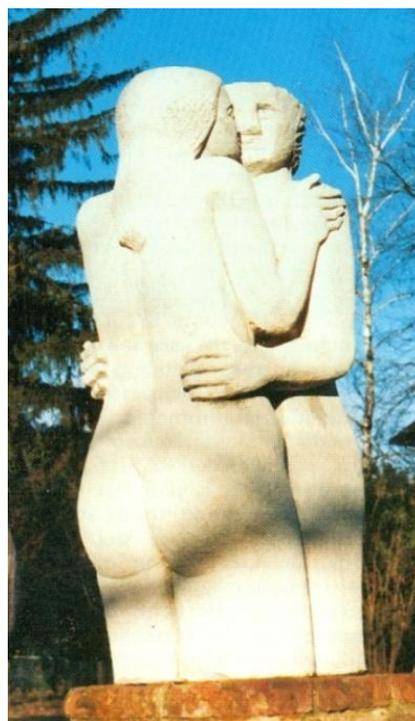
settanta. Ma il cammino, ora, non è più a direzione unica. Non si può riconoscere un vero e proprio ciclo connesso e chiuso, una scelta di base che impronti e orienti in modo univoco la scultura. Per un verso possiamo anche pensare a un grado ulteriore di libertà. Per un altro al bisogno di saggiare, tra aneliti e inappagamenti, forme e flessioni diverse. La stessa cronologia non suggerisce sequenze stringenti, né successioni necessitate. Ogni opera vive per sé, ha caratteri peculiarissimi. E se troviamo ancora l'amato legno - enormi tronchi da cui «levare» con forza e dedizione - troviamo anche il bronzo e la pietra, quasi che l'autore volesse evidenziare le sue mutevoli aspirazioni e disponibilità. Nascono ancora capolavori come il *Grande torso femminile* (1975) in cui la «solenne compostezza della forme» non nasconde il vagheggiamento eterno della bellezza, o come *Gli amanti* (1973), coppia di «figure strettamente avvinghiate si da formare un solo blocco dalle masse potentemente scandite ad esprimere con delicata veemenza gli antichi, eterni gesti dell'amore ... » (Carli). Poi qualche tempo di forzata inattività, prima della morte. A Marina di Pietrasanta, nel parco della Versiliana, lo incontrai per l'ultima volta. Guardammo insieme i suoi *Amanti*, quietamente immersi sotto una cupola di verde nella penombra della sera. Non parlammo del futuro, che poi sarebbe stato tanto breve.

E. Carli

Vittorio Tavernari

In: *La scultura italiana da Wiligelmo al Novecento*

Edizioni Martello, 1990, pp. 562-563.



.... Alla tozza massività del romanico lombardo ed all'arcaica incisività di certa scultura negra si richiamano le prime sculture di Vittorio Tavernari (Milano 1919 - Varese 1987) che in tale clima di assoluta, primigenia autenticità ha ricercato una intima, intensa comunione tra la volontà creatrice e la materia. La quale è di preferenza il legno, anzi, addirittura il tronco d'albero che nella sua essenza non soltanto volumetrica resta pressoché inviolato ed immobile e in cui gli interventi dello scultore hanno l'immediatezza e la veemenza dei colpi d'ascia o di pennato del boscaiolo. Tutto il percorso del Tavernari è stato pervaso da una fortissima tensione spirituale non meno che stilistica che dalla rude volumetria delle sue *Maternità* e dei suoi *Torsi* del '44-'49 e da quella che con più modulate e sensibili superfici avvolgeva gli *Amanti* in monumentali gruppi in legno e in pietra da lui eseguiti dal '54 gli ha consentito di realizzare, dopo un periodo astratteggiante tra il '49 e il '52 in cui fu sensibile alla lezione del grande inglese Henry Moore, verso il '58 un nuovo tipo di plasticità in cui le forme non si identificano più con i loro volumi, ma sono pure apparenze affidate al violento martellamento e al tormentato scavo di lastre piane, di bronzo o di legno, dai margini tagliati orizzontalmente e verticalmente sì da escludere dal raggio visuale qualunque altro elemento figurale nella rappresentazione di quei torsi mutili, erosi, piagati che vi affiorano come immagini di una umanità ferita, indifesa e degradata in un' epoca che ha conosciuto eventi terribili e di inaudita crudeltà. Simili a tragici stendardi di carne dolorante questi rilievi assumeranno un significato religioso, di un aspro e severo misticismo quasi jaconico, che del resto era presente nei precedenti gruppi statuari delle *Pietà* e delle

Crocifissioni, allorché verranno eletti a raffigurare, dal '62 al '64, il torso di Cristo martirizzato nella Passione. E da essi, nell'aspirazione a rendere tutto il creato partecipe della tragedia del Golgota nasceranno intorno al '62 le più straordinarie invenzioni plastiche del Tavernari: i *Calvari* che poi diventeranno i bassorilievi in legno e in bronzo del ciclo dei *Cieli* dove questi, gravidi di nubi temporaleschi o percorsi da striati cortinaggi di nuvole, si innalzano smisuratamente sull'arida terra su cui vagano minuscole, inermi creature. Ma la loro disperazione si va tramutando in speranza in virtù dell'amore concepito come fonte della vita: ed ecco ritornare il tema degli *Amanti* abbracciati dapprima minuscoli sotto gli immensi cieli tempestosi, quindi, con rinnovata energia e sintesi costruttiva in una ripresa della statuaria monumentale cui si dedicò negli ultimi anni questo grande e solitario interprete plastico dei drammi, delle angosce e delle speranze dei nostri travagliati giorni.

R. Bellini, L. Tedeschi

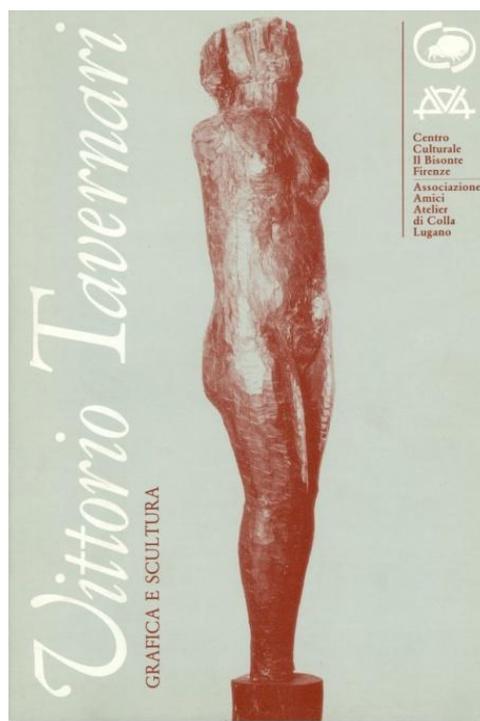
Vittorio Tavernari. Grafica e scultura

Biblioteca Salita dei Frati

Lugano, 1990

Centro Culturale Il Bisonte

Firenze, 1991



R. Bellini: *Scultura precorritrice*

Si ha un bel dire che la critica d'arte contemporanea debba rinnovarsi praticamente d'anno in anno, per tener dietro agli eventi artistici moderni e contemporanei, visto che poi nel confronto diretto - sempre problematico - con le opere d'arte e nel necessario ricorso alle testimonianze coeve, ai primi saggi critici su tali opere, si è costretti al ricupero di preesistenti posizioni. Riconoscendovi se non altro una comunione d'intenti, ovvero la condivisione di simili coordinate culturali tra artefice e critico. Tuttavia, è pur necessario rivedere entro le nuove coordinate mentali quelle opere. Anzi, a costo di rischiare l'eresia non v'è dubbio che si dovrà far valere tutto il peso d'uno scarto generazionale, delle mutate convinzioni, dei nuovi elementi di valore. Questo è, in sintesi, il dilemma che m'ha proposto la riflessione critica sull'opera scultorea di Vittorio Tavernari.

Egli è stato tra i protagonisti e non certo secondari della scultura moderna in Italia - ed ha avuto il riconoscimento di ciò a livello internazionale con un'ampia personale all'esclusivo Musée Rodin di Parigi - ed è stato oggetto di studi rilevanti da parte della migliore critica italiana, fin quasi dall'esordio, da Radice ed Arcangeli a Ragghianti, da De Micheli a Santini, da Carluccio a Russoli, da Valsecchi a Carli. Sennonché, i recenti studi relativi alla generazione di Francesco Wildt, che di Tavernari è, dopo il padre restauratore e conoscitore d'arte, il primo maestro, quelli su tutta la Scuola braidense, vanno rivelando una ricchezza di proposte formali e insospettate trame di respiro europeo; inoltre le attuali valutazioni relative

al Novecento italiano ed europeo e in pratica a tutti gli anni trenta, vanno mutando le precedenti valutazioni. Il che ripropone la singolare esperienza artistica del nostro in un'ottica inedita e forse innovativa, quantunque la sua arte abbia a proprio sostegno giudizi in più di un caso definitivi a cui è più che lecito, necessario, fare riferimento, specie intentando un *jeu d'hazard*. Se valutati sulla base degli ulteriori svolgimenti della scultura contemporanea, gli stessi raggiungimenti formali, lo stesso 'fare' di Tavernari, con le peculiari ed assidue sperimentazioni, lasciano intravedere la possibilità di nuove letture?. Un incentivo viene dal fatto che nell'ultimo periodo, con rare sintomatiche eccezioni - Santini 1981 - e con l'apporto di differenti scritti d'occasione, l'artista non è stato oggetto di aggiornamenti problematici. Forse è apparso, nel mutato e mutante quadro della scultura contemporanea, datato. Racchiuso entro i termini storici d'una vicenda che sembra inclusa nel segno dell'Informale e d'un rilancio della "figurazione" affatto estraneo al "ritorno alla pittura" o Transavanguardia od altre consimili etichette. In pratica va dal post cubismo e dall'astrattismo internazionali, ed anche da alcune istanze d'area surrealista mai sufficientemente indagate, ad ulteriori implicazioni quali, risalendo agli anni trenta in cui esordisce, il sodalizio con Cappello, Milani, Dal Forno, Cassinari, a Como con il gruppo del caffè Rebecchi (Terragni, Lingeri, Rho, Radice, Badiali, Sartoris), o ancora, per venire ai primi anni quaranta, quel fervido dopoguerra in cui, per esempio, insieme a Cassinari, Birolli, Cavallari, Morlotti, Paganin e Testori, fonda il gruppo Numero e, l'anno successivo, il 1946, aderisce al Manifesto del Realismo, ai nuovi eventi internazionali. Immediatamente dopo lo scultore si interessa alle proposte plastiche offerte dall'inglese Henri Moore nel '48, fors'anche alla Hepworth e ad altri. Viene da chiedersi, ricordando quanto avesse visto bene Ragghianti nel '66 nel distinguere il 'fare' del nostro rispetto a quello dell'inglese, quali siano realmente in questi anni i rapporti con altri artisti, per esempio, Magnelli, come avvenga, ancora, una sincronicità di ricerche plastiche con Arp, riscontrabile nella piccola *Figuretta di donna* del 1947-48 (che mantiene comunque una eco della primeva sigla wildtiana, e di fatti italiani, da Martini a Marino), nel *Torso femminile* del 1951 che fu esposto a Parigi, nell'altrettanto preziosa fusione di proprietà della famiglia dell'artista, che è tratta da un gesso ritrovato nello studio di Barasso, splendidamente concepito per Tavernari da Agnoldomenico Pica, e databile 1947-'48. Ovvero, seppur più latamente, nella grande figura lignea *Donna* del '52-'55, o, per ampliare i riferimenti, nel *Nudo* 1952 di cui si hanno tre esemplari in collezioni private ed ancora in *Due torsi femminili* 1954 della Fondazione Pagani di Legnano, in parte almeno nel coevo *Nudo femminile* della collezione Panza di Biumo, un legno splendido che può accostarsi al *Torso* del 1947 della collezione (...) di Varese che ne è l'archetipo. Entro il primo quinquennio del '50 Tavernari svolge ricerche segniche, vedi la grafica, che preludono gli esiti "materici", per poi dare spazio anche in scultura, in tempi brevissimi, allo sviluppo della linea "informale" che pure in Italia ha i suoi 'maestri', come bene intese Francesco Arcangeli. Egli è in sintonia, in contatto diretto con problematiche ancora in essere se iscriviamo con una certa libertà temporale fra 1950 e '57 ed oltre, fino al 1958-'65

le sculture "materiche", che collocano lo scultore entro quelle coordinate operazionali proprie delle più giovani ed aggiornate generazioni che, per dirla con Arcangeli 1957, si "animano" per Pollock, Wols, Fautrier, De Staél, Dubuffet, Bacon, César, Chadwick. Poiché aveva esordito con la figura nel '38-'42 in sensibile rapporto con Arturo Martini, con Marino Marini, col primo Manzù e con Corrente, scolpendo dunque figure d'una umanità intensa, forme di sentore espressionista ed insieme mosse da elementi diversi, su tutto istanze formali francesi, si terrà sempre fedele alla figurazione. Guardando al 'sintetismo' ma pure alla tettonica cubista, pure ad alcune proposte plastiche e pittoriche emerse nell'ambito della Scuola di Parigi, pure alle masse semoventi e fratte di Boccioni. Poiché, forse per antica tradizione italiana - dunque per suggestione novecentista, ma anche per studio di modelli ormai mitici (Michelangiolo, Donatello) che comunque avevano lasciato irrisolte eredità - forse per altre istanze, più e meno sentite, o forse per irrecusabile aggiornamento Tavernari va ricercando ed ottiene una figurazione peculiare. Realizza opere di potente concentrazione nel monolite animato da una geometria di masse e volumi scalfiti appena, ovvero scavati drammaticamente o drasticamente essenzializzati e "primitivizzati" in fusti cilindrici raccolti, in avanzamenti ed arretramenti di piani, in un calcolato e semplificato gioco di salienti con cui l'artefice riesce a dare corpo alle sue figure. Queste forme prefigurano ciò che avverrà dopo. Giacché la figura umana - per meglio dire: l'uomo, quel che ne emerge dallo scavo arte siano, non immune da fatica, da sofferenza, nel proprio mondo fantasmatico - in specie la figura femminile è e resta il tema più sentito e vissuto dal nostro. Si considerino gli studi per il primo nucleo delle *Grazie*, che rinviano ad altri e ad opere ante 1955 in relazione, per esempio, al legno della collezione (...) di Varese, gli studi 1957-'58 per i *Cementi*, opere quali *Siesta*, del '58 realizzata per (.....), le serie quasi incessanti di *Nudi femminili*, molti a braccia alzate, molti acefali, i *Cementi* 1957-'58 e '59 della collezione (...) di Bergamo, che si ricollegano, poi, ad altre esemplari sculture quali i *Nudi femminili a figura intera*. Fusioni, gessi e stucco, cementi, a cui possono accostarsi un *Bronzo senza braccia* (coll., Gallarate), la *Grande figura di nudo* (coll.), la stessa *Donna (stante)* in legno, ovvero il bozzetto - in studio a Barasso - che, significativamente, fu pubblicato da Roberto Salvini nel 1961. Sovvengono, naturalmente, vari interrogativi, per fare un solo esempio, è da verificare un eventuale riferimento a Viani, come pure è tutto da vedere, per tornare alla implicazione "espressionismo astratto" o "action painting" od "informel", per far uso delle abusive etichette, quanti e quali relazioni vi siano fra il nostro e il fronte italiano, per esempio il riscoperto Chighine. Questo, fra l'altro, può mutare il peso dei riconosciuti attingimenti a Giacometti ed alla Richier riscontrabili in molteplici sculture affini al piccolo *Gruppo di tre figure femminili* 1957-'58, e nei confronti d'opere come l'emblematico bronzo *Due figure femminili* del '57 di collezione privata svizzera, consentendo più aderenti visioni. Incentivando pure un nuovo profilo interiore dell'artista, poiché sul piano mentale segnano scarti irrecusabili e sono un vero e proprio avanzamento concettuale. Sotto il profilo plastico, del resto, si assiste ad un'ascesa di livello internazionale, per Tavernari.

È di questo tempo e del decennio successivo uno dei vertici dell'artista: i famosi *Legni piatti* 1958-'59 e '65, serie che è o comprende la sequenza lunga dei *Torsi* e *Torsetti* 1959-'60 e fino al 1965. I *Due torsi femminili* del 1962 di Mendrisio ed ancora, della stessa collezione, il piccolo *Torso* del '63, ovvero la scultura lignea *Due torsi femminili* del 1962-'65 ca., di collezione privata italiana, possono ben rappresentare l'eccezionale momento creativo del maestro. Tali creati segnano il "passo decisivo", per dirla con Ragghianti, sono il nucleo saliente della piena maturità cioè d'una totale autonomia e singolarità di linguaggio. La quale si realizza, e nella misura altissima che s'è detto, allorquando lo scultore «con un coraggio che è anche una decisione d'impegno etico», crea opere che danno visuali separate, avanti e dietro, ma non arbitrarie ed indipendenti sibbene conseguenti e che hanno un identico valore. Egli, sincronicamente allo svolgimento di siffatti eventi e in una serie, concatenata, d'altre sperimentazioni linguistiche egualmente innovative, viene proponendo un susseguirsi di tematiche o sequenze lunghe e brevi, sovente simultanee, che assaggiano e spesso svolgono con rara ricchezza esplorazioni formali e fattuali differenti. Le grafiche 1962-'65 e le connesse sculture dei *Calvari*, la succedanea, del '68 e fino ai primi anni ottanta, serie dei *Cieli*. Torna a scolpire e soprattutto a disegnare figure, a studiare corpi femminili acefali, a sondare le inesauribili possibilità del "torso" ruotato nello spazio - la cui vitalità va oltre la stessa realtà, come sapeva il Durer, derivandolo da Leonardo - ed investito con un apparato tale di fonti luminose, graduate, incidenti, mobili, da giustificare più d'un ricorso a Leonardo e agli esiti ulteriori fino a Caravaggio. I *Calvari* del 1962-'66 o '67, ovvero altri nuclei minori di sculture ad essi simultanei o successivi incrementano la drastica eliminazione d'ogni divagante o superfluo elemento figurale. Da qui la spoliatura che molta critica attribuisce al suo operato anni sessanta e settanta, dai legni ai gessi, ai gessi e stucchi e ai bronzi ed i cementi. L'opera tavernariana conferma, altresì, una progressiva dilatazione d'orizzonte, con ulteriori deduzioni da Giacometti e dalla Richier con nuovi attingimenti da Rauschenberg, de Kooning ed altre differenti proposte nordamericane che, solo genericamente menzionate, incidono più d'altri riferimenti sul 'fare' del nostro. Forse più del mitizzato Pollock, di Cèsar o Fautrier; mentre per Dubuffet e De Staél, per Chadwick e, credo, per Bacon, meriterebbe aprire un'indagine particolare risalendo ai loro comuni denominatori che si chiamano Miro *et similia*. In ogni caso Tavernari viene svolgendo ormai un proprio lessico, perentoriamente. Egli è ben conscio di aver intuito, nell'appiattimento sulla superficie e nelle riduzioni ad una unica visuale - cosa che esprime il distacco dalla tradizione scultoria del "tutto tondo" e del "monolite" - una nuova frontiera della scultura contemporanea.

L'incessante lavoro di questi anni conferma tale raggiunta consapevolezza: le scheggiature, i profili, i piani, si innervano d'una vitalità inedita; vi è pure una generale esemplificazione formale ed una congrua sintesi di segno nelle molteplici ricerche autonome di superfici variamente elaborate ch'egli svolge in studi di dorsi più e meno stilizzati, animati da una plastica essenziale e vibrante e tesi alla definizione sul piano. Un piano quanto si vuole mosso e drammatizzato da rilievi, scheggiature, profili resi con tratto saliente e rapidissimo

nella modellazione spesso di evidente impostazione stereometrica, ovvero strutturata su una griglia geometrica spoglia, che esalta la superficie della materia e sembra riecheggiare ogni trascorsa esperienza astrattista. Pertanto si va da opere come il *Torso* della collezione (....., Copenhagen), il *Torso di donna* in legno del '61 della collezione (.....), i *Torsi sdraiati* in cemento del 1958-'59, in legno del '59-'60. E i *Torsi del Cristo*, una serie che s'interrompe e riprende più volte da ascriversi al '61 al 1962-'65 e anni successivi. Per la quale opere come il *Cristo* del '58 costituiscono un esemplare antefatto sia per la griglia strutturale, sia per l'essenziale impostazione della figura.

La *Donna*, bronzo del '64 e l'altra fusione, un *Torso* di '56 centimetri del 1965, ancor più materico, per non dire del più avanzato (in senso plastico, naturalmente), un *Torso di donna* del '66 che è un vero e proprio raggiungimento definitivo per lo sviluppo di queste problematiche formali, confermano quanto sin qui detto. Ed offrono ulteriori elementi di riflessione, nel senso che, al di là dei nuclei tematici, si ha in Tavernari un 'fare' costante benché plurimo: le tacche ritmate e progressivamente scavanti, l'alternarsi d'altri interventi dai vortici più giovanili alle stesure più ampie ma come frustate da creste di spume, da ruscellature, da sprezzature che determinano gli accidentati essenziali profili - talvolta intervallati da cavità profonde, tal altra appena sottolineati da avvallamenti sottili che frenano la visione senza mai concedere la pausa - da contrastanti scontri di piani o superfici, ora più ed ora meno marcate. Ecco, questo 'fare' chiarisce nei bronzi, nei legni, nei cementi, la misura della partecipazione e della immediata soggettivazione esperita dall'artefice nei confronti dei fatti artisti italiani, europei, americani, susseguitisi dall'ultimo dopoguerra al tempo presente. Potendo svolgere un'analisi sistematica ed in riferimento a tutta l'opera scultoria del nostro, comprensiva anche delle sintomatiche diversificazioni di scala o formato, le correnti 'etichette' se non giustificate pienamente sono di ardua applicazione nei riguardi di tanto peculiare e sorgivo linguaggio formale. Ora, questo è tanto più evidente nel confronto fra le ultime sculture ricordate ed i quasi simultanei *Calvari*, serie che ha inizio nel 1962-'65, con una scultura di proprietà dell'artista che è uno *Studio n. 1* per un impianto di scala assai maggiore, cui fan seguito lo splendido *Studio n. 2*, del '63, che è precisamente il *Calvario* in legno dilaniato di Mendrisio, e nell'ordine gli altri, l'esemplare in bronzo della collezione (.....) di Gallarate, una variante ancora in bronzo, tutti di qualità altissima e che formano il primo nucleo tematico. Nel '65 si ha il *Grande Calvario* ligneo, nonché un *Calvario e cielo* (o *Calvario contro il cielo*) dell'anno successivo, un secondo nucleo dal quale non è possibile scindere la sequela delle grafiche: disegni e tempere che sono sviluppi autonomi, problematici ed innovativi rispetto alle soluzioni plastiche.

L'impegno formale assunto, categoricamente, con i *Legni piatti*, svolto in termini diversi nei *Calvari* e ripreso in altri nuclei come la serie di studi con *Amanti*, dalle prime 15 incisioni del '70 alle tempere del '74 ed oltre, trova nuovi esiti plastici nel '68 con opere in cui ogni precedente esperienza può almeno in parte ritrovarsi e dove, ancora, è affrontata una ricerca sulla superficie che sembra ridurre la scultura sul piano, come fosse un foglio sul quale poter

scrivere "per via di levare". Anticipando in qualche modo gli odierni raggiungimenti. La *reductio ad unum* è data dai *Cieli*, sequenza che viene più volte ripresa e dilatata rispetto al nucleo originario, con sperimentazioni grafiche di notevole spicco. Mutano, ma non di molto, i formati di questo primo nucleo: per esempio *Cielo n. 1* (160 x 165 centimetri), *Cielo n. 2* (83 x 48 centimetri), *Cielo n. 3* con scarto improvviso (210 x 80 centimetri), *Cielo n. 4* (105 x 50 cm.); unitaria è la tecnica di "scavo". In essi, esplicita continuazione dei *Calvari*, appaiono in basso sul terreno pietroso e senza vegetazione certe "presenze": figure che evocano la serie degli *Amanti* e che trovano identità in nuovi ed antichi *Torsi e Nudi*. Nell'assenza di una «progressione rigorosa in una qualche precisa direzione» riscontrata dal Santini all'esame dell'intera serie (dal *n. 1* al *n. 8*), io trovo la conferma di una singolare e mai rilevata attualità e di un precorritto in Tavernari. Poiché la serie può esser ricomposta e smembrata liberamente, egli ha concepito i vari elementi come "moduli" intercambiabili. Nei *Cieli* ulteriori 1980-'82, al di là del connubio dichiarato con le "tempere", prevale la materia: tronchi di fibre verticali, lunghe, ben visibili, finemente lavorati e resi palpitanti d'una propria interna vitalità. Per la mia generazione è egualmente precorritrice la operatività che Tavernari conia e, sovente, attua per i *Cementi* che egli "progetta" in relazione stretta con l'habitat di destinazione e realizza sul posto. Benché, plasticamente, tali opere siano da porsi entro coordinate ormai storiche, questa processualità attribuisce loro - e con una precocità che va ricordata - caratteri tali da poter dire che prefigurano, sotto questo aspetto da vicino, le "istallazioni" peculiari della scultura contemporanea post minimalista.

Se in questa lettura vi è una forzatura spero sia motivata e plausibile e tale, anzi, che riesca a provocare nuovo dibattito critico sulla scultura precorritrice di Vittorio Tavernari.

L. Tedeschi: *L'opera grafica, primi appunti*

Un artista come Vittorio Tavernari che in anni di meditato lavoro, mosso fino dall'esordio - avvenuto nei tardi anni trenta, che a tutt'oggi attendono una revisione storico-critica - da una autentica vocazione, selezioni alcune fondamentali tematiche con una dedizione se non con un rigore simile a quello di Giorgio Morandi e che in esse sappia animare un tale universo di segni e di forme da stupire, suscita immediata attenzione. Suscita anche una sequela di interrogativi, tanto più incalzanti quando se ne esamini la profusione, quasi il flusso ininterrotto dei disegni e delle reiterate esperienze incisive. Tavernari sembra teso da subito alla specificazione non semplicemente di proprie figurazioni, ma anche di spazi e visioni di inedito taglio, cosa che evidentemente lo chiama ad affrontare su diversi piani molteplici problemi che, infatti, sembrano creargli iniziali difficoltà. Esse sono però risolte precocemente, a partire dal 1944-'45.

Prima dunque dell'aggiornamento che Tavernari, come altri suoi coetanei, vive come una necessità ed un'avventura nel fervore del più generale rinnovamento del dopoguerra. Si può

dire che Vittorio Tavernari risolve in se stesso, nella propria personale rielaborazione e nella continua riflessione che l'accompagna, i problemi più determinanti' e che resteranno in tutta la sua opera prevalendo, di volta in volta, su altre più temporanee problematiche. Del resto, il linguaggio così precocemente e potentemente soggettivo del nostro è motivo di attrazione da parte dei suoi stessi compagni, significativamente da parte di coloro che saranno i protagonisti di un rinnovamento autentico: cioè a dire i fondatori con Tavernari stesso di «Numero», nel 1945. Alcuni di questi temi o soggetti ricorrenti hanno avuto se confrontati all'intero iter dell'artista, durata più breve ed hanno segnato questa o quella tappa essenziale della sua ricerca, altri lo hanno accompagnato, si può dire sempre, dagli esordi degli anni trenta ai primi anni ottanta. Tavernari ha saputo incentivare queste sue tematiche svolgendo, come dicevamo, una intensissima produzione grafica che, oltre a dilatare le proposte date in scultura, ha manifestato nel tempo una propria autonomia, documentando sue proprie esigenze e trapassi. Si giustifica così la nostra convinzione che lo studio sistematico di tutta la produzione grafica dell'artista potrebbe rivelarne senza soluzione di continuità l'iter creativo. Vi è particolarmente un tema che l'artista non abbandona mai e mostra nel tempo la inesauribilità delle motivazioni profonde che fanno insorgere in lui tale soggetto. Questo tema è la figura umana e particolarmente la figura femminile.

Nell'evidenza di una coincidenza se non di una identità fra l'uomo e l'artista, in molti scritti la critica ha tentato nei confronti dello scultore una sorta di ideale biografia; ha cercato di penetrare nel riserbo entro cui egli si trincerava, per amore di una serenità e pacatezza contemplativa alla quale appellarsi e dare libero corso ad uno scavo interiore vertiginoso. Sono naturalmente supposizioni, però motivate da vari elementi indiziari e su tutto dalle testimonianze di chi lo frequentava; da quanto emerge dallo stile di vita della coppia Tavernari - non va trascurato il ruolo avuto dalla moglie Piera che, violinista, condivideva l'inclinazione contemplativa del consorte - uno stile di vita caratterizzato da rare apparizioni pubbliche, contro le intense frequentazioni di una scelta cerchia di amici, di artisti, di architetti e scrittori, con i quali il taciturno e schivo Tavernari si trasformava ed era sempre pronto al dialogo appassionato. Del resto, l'identità piena di vita e di arte la si scorge particolarmente nel continuo ricorso alla figura umana. La storia delle figure di Vittorio Tavernari, ebbe a scrivere nel 1957 Francesco Arcangeli, "*coincide ormai non soltanto con la storia umana e sentimentale dell'artista, ma anche con una sua proposta intima, con una sua visione di vita*".

L'approccio primo alla grafica tavernariana deve quindi considerare questi elementi per poi riferirsi agli specifici ambiti, caso per caso affrontati dall'artista e puntualmente riferiti dalla critica. Si dovranno ulteriormente arricchire le nostre informazioni, poniamo, con il carteggio che ora la figlia Carla sta studiando e sistemando, con i materiali visivi e gli scritti circolanti in quella ristretta cerchia.

L'esame più approfondito e sistematico della straordinaria opera grafica dell'artista lo si deve a tutt'oggi a Carlo Ludovico Ragghianti, autore nel 1966 del catalogo *Disegni e tempere*

1935-1965. È inevitabile ricorrervi tanto più che, in seguito ai nostri studi sono emerse lacune - presumibilmente volontarie, in alcuni casi almeno - nei confronti di serie datate e, per così dire, chiuse da parte dello studioso, così come sono venuti alla luce ulteriori fogli che impongono integrazioni e una nuova riflessione sull'intero corpus della grafica. Inoltre, il lavoro è stato interrotto: i fogli catalogati arrivano al 1965. Bisogna dunque portare avanti l'inventario dal 1966 fino al 1984 ed oltre, adottando magari i criteri catalogici di Ragghianti e anche accogliendo, sostanzialmente, le sue valutazioni.

La sintetica ed esemplificativa selezione in mostra prende avvio da questo testo - rispettivamente i numeri 102, 103 - *Studio per scultura orizzontale (nudo femminile)* e *Studio per scultura orizzontale 1948-'50 ca.* In un artista "di grande e coltivata intelligenza" l'individuazione dei riferimenti, ora più diretti e ora solamente allusi, ora reinterpretati su diversi referenti per verificarne vitalità e durata ed ora quasi depurati d'ogni superfluo, allo scopo di individuarne le più originali e proprie ragioni, non è cosa semplice a rivelarsi. Si dovranno ristudiare praticamente tutti i fatti artistici succedutisi in Italia, ma pure in quella parte d'Europa più vicina per problematiche e per reali contatti all'ambito in cui opera Tavernari. Si dovrà anche indagare analiticamente il suo linguaggio nell'opera grafica, che consente di vedere come l'artista abbia raggiunto una "*eccezionale flessibilità ad ogni movenza del sentimento e dello stato d'animo*"(Ragghianti). A partire dal 1959-60 l'artista manifesta una rara capacità di concentrazione che lo difende da pericolose contaminazioni, malgrado la crescente pressione di istanze nuove a lui estranee, cioè non vissute *in interiore homine*. Egli ha sentito più di una volta l'impegno che comporta questo rigore, questa incessante ricerca su di sé. In altre parole, Vittorio Tavernari dà vita in oltre quarant'anni di attività grafica davvero inesauribile ed anzi incessante, dai disegni alle tempere, dalle incisioni alle litografie, ad un "lungo viaggio" che è, come scrive Pier Carlo Santini nel 1981, "la sua storia".

I disegni, le guaches, i carboncini, le tempere in cui aveva intrapreso una strada, sia riuscendo in una qualche felice risoluzione sia ritrovandosi in un punto morto, sono oggetto di un assiduo studio da parte del maestro. In tal modo egli ripercorre ogni singolo soggetto o serie dal principio.

I disegni del 1949 sul tema della *Pietà* evocano forse un incontro con Michelangiolo, oltreché la milanese *Pietà Rondanini* quelle oggi conservate a Firenze. È un tema sul quale Tavernari tornerà più volte fra il 1949 e il 1952 e in tempi ulteriori. In questi come in altri fogli dell'immediato dopoguerra si ha la prova dello scontro, nella ripresa di forme ancora legate alla cifra wildtiana, fra Picasso ed altre varianti cubiste e l'incontro con la scultura di Moore vista alla Biennale di Venezia l'anno precedente. Se, come mostrano le sculture astratte di pochissimo anteriori e successive, quello che interessa il nostro è contemporaneamente l'articolazione dei piani ed il divenire di "pieno-vuoto", secondo un andamento contrario rispetto a quello dello scultore inglese, quando Tavernari riguadagna la figura recupera Maillol, la cultura artistica francese e italiana a lui più affine. Sul fronte della

grafica, per la serie dei *Nudi femminili* del 1958 di tali fondamentali riferimenti non sembra esservi gran traccia se non nella riduzione essenziale dell'impianto della figura e piuttosto paiono affiorare altri confronti: antichi maestri come il Carrà "antigrazioso", come il più solido Casorati, non senza qualche riflesso di Sironi per il quale egli sembra ritrovare Arturo Martini. Antichi maestri che sono però dominati dai nuovi e su tutti dai coetanei e sodali di Tavernari, a cominciare da Morlotti e Mandelli per giunger a Fautrier, a Wols, portato a Milano precocissimamente da Ghiringhelli.

Nella grafica come nella scultura il "passo" risolutivo Tavernari sembra compierlo nel biennio 1958-'59. Prima di questa data i fogli pervenutici documentano molteplici ricerche che spaziano ancora verso l'astrattismo o che si volgono a proposte plastiche di stampo figurativo, ma prevale, negli sviluppi segnici particolari, una predilezione per le nuove proposte "materiche" ed "informali". Bisogna dire che già nel 1956-57 i disegni non sono più finalizzati alla scultura ma esplicitano una compiuta espressione linguistica. Nel con tempo si conferma una attenzione a Giacometti, anche se interpretato «*con una accentuazione di asprezza quasi crudele*», come ebbe a dire Enzo Carli.

Intorno ai primi anni sessanta, in sintonia alle sculture, emerge un tale numero di disegni da considerare questo momento e fino al 1965 come una fase di "intensa dedizione al disegno" e dove si registrano molte pitture a tempera ed olio. Ai prevalenti, sin qui, problemi figurativi si dà ora maggior spazio al segno: un segno che può rivelarsi sottilissimo o ispessirsi in stesure taglienti e rapide che "campeggiano" ogni figurazione, animando graficamente una sorta di atto scultoreo. Questo lo si può riscontrare nei *Gruppi di figure* 1960-'65 come nella serie *Nudo femminile stante di fronte* 1962-65 ca. e in altri fogli. La genesi del segno in Tavernari non può considerarsi un veicolo sicuro per la datazione. Non vi è uno sviluppo cronologico omogeneo, ma piuttosto ricorsi incalcolabili. Del resto Tavernari sviluppa in serie o nuclei indipendenti differenti tematiche, sincronicamente.- È questo il caso degli studi a matita, a penna, a pennello, sia di un dolente *Crocifisso dalla testa reclinata* sia di un altro *Crocifisso*, che datano 1962-'65 circa, e di alcuni *Calvari* degli stessi anni.

All'artista sembra interessare sempre meno l'invenzione compositiva, il taglio o inquadratura, lo stesso soggetto, mentre lo interessa la sperimentazione di nuovi *medium* che egli amplia in ogni senso, come la commistione di matita grassa e carboncino, come il pennarello, ma anche come l'impiego di legni od altri attrezzi per le tempere e gli olii che dovrebbero classificarsi 'tecniche miste'. A seguito di altre sperimentazioni segniche, quelle incisive e litografiche, il segno tavernariano sembra determinarsi più precisamente nel volgere di pochi anni. Importante è, in tal senso, l'esperienza vissuta, in due differenti tempi, al Bisonte di Firenze. Esce, nel 1967, con presentazione critica di Pier Carlo Santini, una cartella di cinque litografie raffiguranti nudi femminili intenti a spogliarsi, un soggetto caro al maestro e da lui sondato anche con i pennelli, che qui acquista particolare intensità. La successiva presenza fiorentina è del 1970. Questa volta l'artista svolge del *Golgota* o *Calvario*, una visione che può dirsi un nuovo risultato se confrontata a quella di un gruppo di disegni di analogo

soggetto degli anni 1962-‘65 e ad altri successivi che provano la inesauribilità del tema.

In relazione a sculture si possono porre *Donna che si sveste* 1962-‘65 circa o *Donna che si spoglia di profilo* 1967, nonché gli "studi", sempre del 1965, per *Torso di Cristo*. L'artista va compiendo vari sondaggi, per esempio di illuminazione, di mobilitazione della figura nello spazio, con ricorsi da Cézanne a Matisse, dai più radicali espressionisti tedeschi all'inesauribile Picasso, da Giacometti alla Richier, pure con riferimento a Dubuffet, Wols, Fautrier, nonché a Morlotti e alle fonti della sua stessa formazione. Riandando alle iniziali frequentazioni dal "gruppo di Como" a "Corrente", per finire con la partecipazione a "Numero", sulla cui rivista il nostro pubblicò due articoli. Vi è una speciale continuità fra il fondamentale momento dei *Torsi e Torsetti* (1959-65) e i *Calvari* (1962-‘63 e 1965-‘66). Da questi, cui va riferita una serie di bei disegni fra i "più drammatici e intensi dell'artista" ascrivibili al primo quinquennio degli anni sessanta, si può passare ad un altro gruppo che ha uno sviluppo temporale assai lungo, costituito dai *Cieli* (1968-1982 ca.). Nel contempo Tavernari torna alla figura mostrando, con più evidenza nelle tempere, la affermazione di un personale linguaggio figurativo.

Negli anni settanta egli compie una ulteriore sintesi e cerca soggetti o temi che possano consentirgli di portare a compimento una precedente ricerca. Questo è il caso esemplare di *Studio per Amanti* del 1970-‘73 ca., di *Studio per il Cantico dei Cantici* del 1970. Questo vale in parte anche per i *Cieli* che hanno una "lunga gestazione", per dirla con Carli, che si inizia intorno al 1962, si svolge nei *Calvari* e quindi si esplicita in quest'ultimo ciclo. Nei *Cieli* l'artista vuole risolvere un nuovo problema: quello della "inserzione" della figura in un testo non figurativo ma formalmente determinato. Contemporaneamente sviluppa altre idee e altre ricerche: una sequela di studi sul modello, come *Donna che si spoglia* 1973 o la sequenza *Figura femminile con le braccia sul dorso* 1972-‘74.

Tavernari in questi anni settanta incrementa la sua già intensa attività grafica con il deliberato recupero di una certa figura, o di un segno o di altri particolari problemi. Come testimoniano alcuni bozzetti e rapidi appunti, già nel precedente decennio, mentre da una parte aveva svolto in scultura problematiche declinanti verso istanze "pittoriche" ed aveva anche annullato il rilievo e con esso lo spazio, da un'altra parte andava recuperando le proprie strutture volumetriche ed architettoniche. Nel 1965, il nostro riprende l'andamento volumetrico sincopato e mosso delle sue iniziali opere astratte, *Studio per scultura* e *Torso di Cristo* 1965 ca. Perciò quanto si riscontra ora non può sorprendere. In previsione di uno sviluppo su scala monumentale Tavernari rielabora nel 1972, significativamente, alcuni "bozzetti" astratti del 1948-‘49. Basti osservare *Studio per grande legno* 1973 o *Studio per figura femminile* 1970-‘73 per averne ulteriore conferma. Ogni ricorso al proprio precedente lavoro si fa persino più bruciante e riassuntivo e, nel contempo, foriero di esperienze in divenire.

Nel vagliare i sempre più radi raggruppamenti di fogli dell'estremo tempo, che documentano i primi drastici sintomi di una costringente difficoltà operativa - drammatica in un artista che

aveva totalmente piegato ogni *sua* materia alla propria volontà - si registrano singole opere ancora di qualità altissima. Si riscontrano soggetti o temi già affrontati, come è per le due tempere *Cielo con amanti* 1981-'82 ca. Va pure constatata un'ultima ricerca che rimarrà incompiuta.

I disegni superstiti lasciano ipotizzare contrastanti risposte e soluzioni, come è nell'imprevedibile e presago *La Morte e la fanciulla* 1982-84. In questi fogli, comunque, si ha il segno - nel segno, anche - di tutta l'esperienza vissuta da Vittorio Tavernari.

R. Bellini, L. Piatti

Nel segno di Tavernari

La sacralità del vivere

Palazzo Branda Castiglioni

Castiglione Olona, 1993



R. Bellini: *Riconoscere Tavernari*

Un "omaggio" a Vittorio Tavernari questa è l'occasione che mi consente di poter reintervenire con una breve o circoscritta estrapolazione di parti di una mia ultima testimonianza critica, reintervenire a stampa con una testimonianza che si configura come un'ulteriore e si spera più convincente riflessione.

Piuttosto che di "omaggio", vorrei subito precisare, parlerei di "riconoscimento" per Tavernari. Un riconoscimento che non può consistere naturalmente né in una conferma né in altro che già non sia stato affermato e in modi inequivocabili dalla sua stessa biografia artistica, densa di accadimenti d'un rilievo talora assoluto sulla scena europea, comunque di una qualità irrecusabile e che hanno visto partecipare la migliore critica italiana e non, in termini per altro perentori. Per riconoscimento intendo dunque altro. Varese, la città che l'artista aveva eletto come sua ideale residenza, non ha saputo dare il giusto rilievo a questo scultore, non almeno fino ad oggi. Sicché potrebbe essere legittimamente ipotizzato un ideale "risarcimento" da parte della città.

Tuttavia neppure a questo vado a riferirmi. Quello che vorrei afferrare concerne un altro livello di argomentazioni, che potrei delineare in breve con un sostantivo, ma che preferisco far affiorare lentamente attraverso le maglie delle mie riflessioni, attraverso la narrazione che spero di riuscire a svolgere in termini confacenti. Confacenti, intendo, al "fare" dell'artista giacché la più credibile narrazione critica sul conto di questa o di quella opera

d'arte deve aderire il più possibile alle ragioni formali d'essa.

Galileista per vocazione, tento ogni qual volta me ne viene offerta l'opportunità, di approfondire l'esperienza cognitiva prodotta dall'audace procedura coniata da Galileo, naturalmente in riferimento al mio universo che resta quello artistico. Ora, questo implica giocoforza una qualche attenzione per gli strumenti attraverso i quali si compie la nostra indagine. Ma è qui, cioè all'atto di tale nuova attenzione che si verifica, o forse meglio, che si possono verificare originali sviluppi. E tali per cui ne venga fuori una più fresca e magari più veridica esperienza, insomma un più credibile e saldo riconoscimento.

Sovviene, in proposito, un brano arcinoto di *Sinnund Bedeutung* (1892) di Frege. «*Preso un cannocchiale astronomico*», afferma Frege, «*esaminiamo il processo con cui, per mezzo di esso, viene osservata la Luna. La Luna è l'oggetto dell'osservazione; questa osservazione è resa possibile dall'immagine reale prodotta entro il cannocchiale dall'obbiettivo e dall'immagine retinica che si produce nell'osservatore. Orbene: è facile cogliere una certa analogia tra la Luna e il significato (Bedeutung), tra l'immagine prodotta dall'obbiettivo e il senso (Sinn), tra l'immagine retinica e la rappresentazione (Vorstellung) o intuizione. E invero: mentre la Luna è l'oggetto reale nella sua compattezza, l'immagine prodotta dall'obbiettivo è soltanto unilaterale, poiché dipende dal punto di osservazione; malgrado ciò è oggettiva, potendo servire a parecchi osservatori*». Ultimamente questo paragone è stato ripreso e commentato da Tomàs Maldonado in termini utili all'economia del mio ragionamento. «*È ovvio*», scrive Maldonado, «*che la tecnicità della mediazione è dovuta al semplice fatto che si tratta di una mediazione strumentale tra osservatore e oggetto osservato. Ma tale constatazione, per quanto esatta, trascura un aspetto importante: non dice quale sia il problema, specifico che la tecnicità è chiamata a risolvere. E il problema di come ottimizzare la similarità. E ottimizzare qui non significa altro che trovare, sul piano tecnico, il migliore adeguamento possibile tra le richieste convenzionali che provengono dall'osservatore e quelle non convenzionali che scaturiscono dall'oggetto osservato*».

Tralasciando il proseguito, in cui fra l'altro mi pare che Maldonado imprima una curvatura troppo deterministica al proprio discorso, andando poi ad implicare ambiti ed argomenti affatto estranei al mio ragionamento e di più al soggetto attorno al quale esso viene animandosi (ma ne ho trattato ampiamente altrove), posso tuttavia assumere il sin qui recuperato da siffatti autori per chiarire al meglio ciò che intendo dire. Purché, avverto, mi sia lecito metaforizzare. Nel senso che vorrei mettere al posto della Luna un'opera plastica di Vittorio Tavernari.

Del resto, quello che la critica sovente è chiamata a fare è proprio questa ricerca di ottimizzare o più precisamente di trovare il più valido adeguamento fra le "richieste convenzionali" dell'osservatore e quelle decisamente, "non convenzionali" dell'oggetto osservato. E vero che resta comunque una distanza incolmabile tra scrittura e visione dato che ciò che vedono i miei occhi appartiene ad un altro mondo, in tutti i sensi, rispetto a quello che intendono dire le mie parole e segnatamente le scritture.

Inoltre, nello speciale ambito artistico la vicenda controversa eppur lineare vuoi nei suoi peculiari esiti vuoi negli effetti d'essi, della fotografia, consente di evitare le secche sempre in agguato sul fondale insidioso di tale fiume di argomentazioni. Perché la *querelle* inerente che volga, poniamo, al nodo cruciale determinato dalla problematica isomorfica pur sollevata dallo stesso Maldonado, trova sul fronte dell'arte risoluzioni ovvie (anche se, naturalmente, siffatta ovvietà può provocare a sua volta ulteriori, inquietanti interrogativi), quando si vada a verificare il grado di isomorfismo esistente non semplicemente fra linguaggio formale e realtà, ma fra visione stessa e realtà. Neppure soccorre più di tanto il pur notevole apporto leibniziano quanto si vuole opportunamente evocato da Maldonado. Visto ché si riscontra una semplicità disarmante: a rigore tra ciò che vedo dell'oggetto in esame e sua autentica identità materiale permane una differenza, ma essa si fa necessaria allorché mi misuro con le opere d'arte, anche quando queste ultime abbiano quale intento formale proprio il rispecchiamento della realtà. Dunque, ai due passaggi precedenti debbo aggiungere un terzo. E i termini del confronto sul quale dovrebbe impiantarsi l'isomorfismo si traducono in una problematica triangolazione che ha il merito, tra tant'altro, di liquidare abusive sovrapposizioni fra realtà ordinaria e realtà virtuale ed ancora e conseguentemente fra visione (cerco di evitare un termine ambiguo come "immagine") e fisicità d'ogni soggetto preso in esame da quel sensore complesso che è l'occhio, a sua volta vincolato allo sguardo, cioè ad un'azione consapevole della mente. A questo punto con Peirce dovrei chiamare in causa almeno Cassirer (ma molti altri), per approdare infine agli interrogativi che da Russel a Wittgenstein venivano rivolti al valore epistemico della "descrizione" di ciò che, unilateralmente (ovvio), io vedo ed intendo della mia Luna-opera d'arte.

È forse tempo, però, che introduca Tavernari, per meglio dire l'opera plastica, mi correggo, l'opera scultorea dell'artista. Ancora una volta, l'ambiguità terminologica ha rischiato di maledire l'intero ragionamento. L'impegno di assumere terminologie corrette e non fasulle o vaghe, a ben riflettere, significa molto. Esso ci dice quanto sia delicato il tema che veniamo svolgendo. E la dice lunga sul conto del distacco fra linguaggio e visione. Ma di più esso rivela quale sia, a conti fatti, il nodo gordiano afferente l'incontro autentico con l'opera d'arte. Non resisto dal dichiararlo immediatamente: il nocciolo resta il "fare", vale a dire la processualità esperita dall'autore nel dare forma ad una sua figurazione, dal momento che l'espressione ricercata non è altro che la piena manifestazione di ciò. In altri termini, si raggiunge una buona approssimazione cognitiva dell'opera quando di essa s'intende questa manifestazione formale. Certo, vi sono artisti che intendono o desiderano raggiungere attraverso il loro "fare" significati iconici, valori simbolici ed altro (e in tal caso piuttosto che assumere le pur suggestive ma fuorvianti indicazioni panofskiane, conviene rivolgersi a taluni suggerimenti offerti dal popperiano Gombrich, cercando naturalmente di superare la palude popperiana), così come vi sono altri artisti che tentano addirittura di liberarsi dal peso di un "fare" mirato o finalizzato comunque ad una forma, quella e non altra - magari

minimalizzata, ovvero estremamente caricata di senso e di segno, eccetera - fino a raggiungere gradi assoluti come riesce a Duchamp o ad un suo erede contemporaneo qual'è James Lee Byars in ciò che dirò il prevalere dell'atto mentale su quello materiale; come pure si hanno artisti di ieri come di oggi che investono ogni loro risorsa sul fronte della progettazione, eludendo o meglio polverizzando quello d'una eventuale trascrizione o proiezione del progetto in atto, segno, insomma presenza materiale. Potrei continuare e ad ogni possibile distinzione aggiungere, fra parentesi, i plausibili riferimenti critici o storiografici. Ma mi pare svelata la paradossalità di questa classificazione, di questa come di ogni altra preesistente.

A conti fatti, bisogna riconoscere che torna ad affiorare la concretezza dell'opera artistica, che è e resta atto libertario e innovativo, ma atto e fatto formale, cioè comunque l'esplicitazione di un linguaggio formale, sia esso segno o colore, comportamento o pensiero, materialità o spiritualità, e via enumerando. Di pari, si è quasi costretti ad ammettere lo scontro inesauribile, inequivocabile con la realtà, comunque e sempre spaesata e rivissuta in termini singolari ed irripetibili da ogni artista. E questo, infine, ci solleva da ogni tentazione di connubio con trascorse tematiche, ci evita la ricaduta entro i profondissimi pozzi senza luce delle false dicotomie fra figurativo e astratto, fra realtà e irrealtà, e simili.

Piuttosto, con serenità e semplicità nuova si può intentare il nostro unilaterale assalto alla Luna, a questa e quella scultura di Vittorio Tavernari. E questo, forti degli avvertimenti sin qui dati.

Una superficie scheggiata incessantemente, scalfita si direbbe da una sequela di colpi che provocano una sorta di scrittura cuneiforme, sulla quale viene a sovrapporsi altra sequela di colpi, su cui torna a sovrapporsi siffatta scrittura che, in tal modo, si disperde allontanando da sé qualsiasi possibilità di significati criptici, per dare forma invece ad una vibrante articolazione di piani, ora modulati in guisa di affioramenti delicati, ora all'opposto di sismici scarti sia verso l'alto che verso il basso, a penetrare fremendo entro le fibre del legno. Perché si tratta sempre di "legni", di piatte tavole di legno scelto, elaborate fino a che non prende vita una forma di primo acchito inafferrabile. La "letteratura" tavernariana definisce talora questa serie magnifica di tavole "legni piatti" oppure "torsi" a seconda che ne venga privilegiata la struttura portante ovvero l'affiorante figurazione. In vero Tavernari viene implicando due diversificate strategie formative: l'una cerca, vuole e riesce a ribaltare l'eredità donatelliana dettata dal suo inaudito "stiacciato" che ha dato infinito spazio alla prospettiva artificiale di conio brunelleschiano, ma secondo una e molteplici variazioni (è assurdo e libresco presumere che sussista un'unica "prospettiva rinascimentale", ed è per di più clamorosamente smentito dai documenti essenziali, le opere," e ciò consente di meglio intendere l'apporto donatelliano e l'onda lunga di esso); l'altra intenta uno scavo entro un ricercato linguaggio formale che diresti contrario ad ogni strutturazione, viceversa cercando di raggiungere una possibile struttura profonda d'esso. Si tratta insomma di due azzardi

magicamente giocati da Tavernari, coinvolgendo la luce, mobilitando la percezione, sovrapponendo *Sind* e *Bedeutung*, o meglio frantumando l'inutile separatezza fra i due. Basterebbe questa serie d'opere a imporre Tavernari come uno dei più originali protagonisti della svolta scultorea dell'ultimo dopoguerra.

Viene spontaneo, comunque, rivolgersi ad altri suoi creati, dove, per esempio, alcuni aspetti sopra detti vengono ripresi o continuati, ovvero annunciati (a seconda di cosa dichiarano le date, cioè il tracciato filologico). Penso alla serie - perché sì, Tavernari, solitamente, affronta e sviluppa fino all'esaurimento un tema che, per lui, è sempre un problema formale - alla serie o sequela dei "cieli", in particolare ad alcuni *Cieli* e *Calvari* affrontati criticamente in termini irripetibili da un amico recentemente mancato, Pier Carlo Santini.

In queste visioni, redatte sfruttando al millimetro i tagli delle sgorbie, le punte degli scalpelli, esaltando le fibre stesse del legno, vengono a configurarsi per schemi che potrebbero facilmente ricordare quelli pubblicati da John Ruskin in *Modern Painters*, vasti cieli che sembrano percorsi da nuvole d'ogni tipologia, ora con drammaturgia emozionante ovvero sorprendente pacatezza ed armonia. Nel contempo, diresti, osservando da altra angolatura, che siffatti pezzi documentino assai bene la pur eccentrica implicazione tavernariana della corrente *Informel* e ne siano anzi una sorta di ultimo atto, preceduto difatti da un manello d'opere realizzate in altro materiale che non il privilegiato legno, materiale povero ed emblematico come il cemento, materiale nobile come il bronzo. Diresti che vi sia una qualche inferenza "materica" rilevando tutte le peculiarità di segno, di traccia, rilasciate dai colpi, dai tagli, dalle scalfitture inferte ad arte, secondo un andamento ora meditato, pausato, ed ora all'opposto improvviso, effervescente, impulsivo e tale da suscitare visioni d'imprevedibile cinesi, dove venti e luci mobilitano spazio e forma, dove si manifestano temporali, oppure dov'è contemplata un'alba senza tempo od anche dove, nel *Cielo*, sembra annunciarsi uno struggente tramonto.

Altrove, intendo dire in altri elaborati scultorei, Tavernari manifesta una eguale contemplazione e gradi di assorbimento emozionale di eventi e cose della vita umanamente vissuta con l'immediatezza che era propria dell'uomo Vittorio Tavernari, da giustificare sufficientemente la mia insistente *clavis* di lettura. Nel senso che, dal mio punto d'osservazione o se si preferisce secondo questo univoco approccio critico, ad ogni riscontro analitico l'opera tavernariana mi conferma la ricerca di ciò che dirò la radice, l'ossatura d'ogni problema formale rovesciando i termini stessi della visione e cioè esponendo ed esplicitando una processualità e una idealità formativa attraverso un percorso creativo o fondante queste forme, siano esse creazioni di *Maternità* primigenie, siano viceversa *Amanti* o figure, oppure forme di più ardua identità. Sicché dell'uomo, poniamo, Tavernari vuole rivelare la struttura o scheletro proporzionale esponendolo in primissimo piano, mentre sotto questa gabbia, ecco affiorare la sostanza od apparecchiatura muscolare, e sotto quella viscere e pelle, secondo un rovesciamento inaudito. Nel contempo, egli anche quando sembra maggiormente riferirsi alla realtà, enfatizza la dimensione virtuale cui afferisce ogni

raffigurazione, perciò mette a nudo la materia così e così elaborata, mutata, configurata in forme ineguagliabili, le forme che in ogni caso lo hanno fatto riconoscere qual è, un valore autentico.

Riconoscere Tavernari significa, può significare assorbire questa sequela di problemi e verificarli direttamente sulle opere. Perché ciò dà immediatamente la misura della sua ricerca formale, l'apporto che viene da essa nell'ambito dell'odierno svolgimento scultoreo. Certo, le attese trascorse, quando sembrava che la scultura fosse destinata a diventare il veicolo primo delle arti visive, attese a cui l'artista ha in qualche modo aderito, oggi non sussistono, ma resta comunque il forte rivoluzionamento linguistico accaduto in quest'ambito specifico.

La scultura monolitica, che è peculiarità tavernariana, la scultura dei Wotruba e dei Marcks ha avuto, in Italia, esiti ulteriori ed egualmente convincenti: basti pensare a Lorenzo Guerrini che non nello stesso Tavernari - ne ho fatto cenno in altro scritto - ma naturalmente in termini ben differenti. L'artista di Varese, ha redatto una singolare elaborazione monolitica della scultura che lo pone, infine, a sinistra (nel senso di una evidente accentuazione linguistica) rispetto alla linea che fa capo a Giacometti e piuttosto più vicino a Dubuffet, ma resta per lui ancora insondato il possibile confronto con la "rinascita della scultura inglese", da Butler a Chadwick, mentre qualche sondaggio è stato compiuto verso Picasso e Matisse. Riconoscere Tavernari, infine, significa compiere tali approfondimenti, identificando preliminarmente quale azzardo davvero sorprendente egli abbia compiuto nel creare forme che diresti in bilico fra figura e non figura, ritrovandosi in tal modo in compagnia di pochi, di pochissimi genuini scultori e fra questi, sintomaticamente, di un Marino Marini se volgiamo lo sguardo ai sostrati millenari che agiscono in entrambi, alimentandone la primitività, ovvero al pur distante Henri Moore, se si vuol dare maggiore risalto alla ricerca di nuove dimensioni dello spazio interno a ogni scultura.

L. Piatti: *Vittorio Tavernari. Una vita per l'arte*

Certamente la città di Varese era nei destini di Vittorio Tavernari, che, poco più che ventenne, approda nella Città Giardino con il biglietto ferroviario "offerto" dall'Esercito Regio. La sua mostra (la prima in assoluto) all'albergo Magenta in compagnia del pittore milanese Corrado Selvini ne è la naturale prima conseguenza.

E si badi bene: Tavernari presenta ai varesini quadri ad olio ed incisioni, opere valide, di consistenza e fascino, tali da far scrivere al severo Aglaucio Casadio sulla *Cronaca Prealpina* una profezia alla quale il tempo darà totale avallo: " ... da questa pittura ben impostata nascerà una personalità artistica per la quale non è difficile fare un pronostico assai lusinghiero. Lo avallano i sogni che in ogni quadro sono rinchiusi, forse irraggiungibili, ma

proprio per questo più puri e più luminosi". È l'estate del 1941.

Pittura o scultura? Io credo che il dubbio intricato della scelta è presente nell'animo del giovane artista per alcuni anni; una presenza positiva, *dubito, ergo sum*, che permette, anzi, obbliga all'analisi delle discipline e di se stesso. Figlio d'arte, nasce a Milano nel 1919; il padre, Giovanni, è un abile e stimato restauratore di quadri. Ed è quindi in casa che il piccolo Vittorio prende dimestichezza con carta e matita, colori e pennelli.

L'occhio vigile del padre accompagna l'incipiente suo operare sino ai sedici anni, età ritenuta idonea per entrare nella *bottega* di Francesco Wildt ed imparare il *mestiere* di scultore: e per circa quattro anni, sino alla chiamata militare, Vittorio si dà da fare con creta e gesso, con cera e fusioni in bronzo, prende confidenza con pietre, marmi, cemento e legno. È un apprendistato *artigianale*, nell'accezione più elevata di questo termine, tant'è che in nessuna opera sua di scultura si trova evidente ciò che comunemente vien definita l'impronta della scuola. È chiaro che a Tavernari - giovanissimo sì, ma già ben determinato ad essere soltanto se stesso - esercitano grande fascino le tecniche dei materiali piuttosto che gli aspetti formali della scultura di Francesco Wildt.

Con un bagaglio sì fatto, il soldato Tavernari giunge a Varese e con il beneplacito delle superiori autorità allestisce la mostra già citata del Magenta; e dipinge anche le vetrate della Cappella all'arrivo della funicolare che porta all'Albergo Palazzo, opere distrutte dalle bombe alleate; per la medesima Cappella modella poi anche un *Cristo* in bronzo di cui, oggi, purtroppo, non si sa nulla.

La seconda conseguenza, dolce, è l'incontro con Piera, responsabile la musica. Il violoncellista scaligero Veccia, il pianista Cova e la violinista Piera Regazzoni fanno trio e suonano all'Albergo Palazzo. Tavernari spesso interviene per suggerire i programmi; tra gli spartiti, però, si celano note d'amore.

La guerra, che è odio, cerca di spezzare l'idillio e trasferisce Vittorio a Como, a quei tempi lontanissima; è il 1942. La permanenza nella città lariana è di estremo interesse: stringe amicizia con Morlotti, Rho, Radice, Badiali, Lingeri, Terragni ed è proprio dal "gruppo di Como" che ha la conoscenza diretta e vissuta dell'astrattismo di casa nostra. A Como tiene pure una mostra, nel 1942, nel salone del Broletto, presentando la scultura *Testa di ferito* e l'anno dopo espone alla libreria Hoepli a Milano una serie di acqueforti, a dimostrazione della voglia di vivere e di fare anche nei momenti di profondo buio.

Nel 1944 Vittorio e Piera si sposano; Mario Radice è presente alle nozze come testimone. E poi, finalmente, finisce anche la guerra.

La *Sciura Titta* è il personaggio più conosciuto dagli artisti che costituiscono l'avanguardia a Milano: gestisce infatti il locale dove si danno convegno, subito dopo la liberazione, Ajmone, Bonfanti, Bergolli, Birolli, Cassinari, Chighine, Dova, Francese, Morlotti, Miori, Peverelli, Treccani e con loro gli scultori Paganin e Tavernari.

Al Caffè della Sciura Titta si discute di Picasso, di *Guernica*, di post cubismo; *Guernica* non è soltanto un fatto estetico di rottura, ma rappresenta a chiare lettere il grande impegno

morale del suo autore. Con gli artisti ci sono anche i critici De Grada, De Micheli, Joppolo, Testori e Cruciani e si decide di dar vita ad un periodico che sia l'espressione delle idee del gruppo: nasce così *Numero*, e poco dopo, sul secondo numero della rivista, appare il *Manifesto del realismo*, noto anche come *Oltre Guernica*, firmato da parecchi artisti del Caffè (Tavernari compreso) e da Morlotti, Vedova e Testori.

La partecipazione di Tavernari a *Numero* è atto fortemente sentito dall'artista per gli stimoli altamente sociali ch'egli manifesta e che lo portano a sostenere sulla rivista l'esigenza, in scultura, di azioni collettive perché la scultura "*non è un saggio della propria sensibilità, non è un'esperienza individualistica*"; e continua: "*Noi giovani scultori ci dobbiamo parlare, dobbiamo unirei, essere compatti ... Formare magari delle botteghe, agire come i maestri comacini, ma non essere più dei casi isolati, in quanto un uomo solo potrà dare inizio ad un'era che sia civile, ma ciò che la dimostra è un popolo intero*". E' il 1946, e Tavernari continua a scolpire il legno, ora con furia, ora con un caldo accenno di sensualità, riportando la nostra memoria al "suo" romanico e alla scultura negra filtrata da Picasso, prima, e alle *Pomone* di Marini, poi.

Nel 1948 tiene la prima esposizione a Milano alla Galleria *del Camino* e dà inizio ad un periodo di scultura astratta.

Nel 1949 a Varese vince il premio della scultura all'esposizione italo - svizzera; l'anno dopo realizza la tomba Berger a Comerio.

Nel 1951 è al *Milione* di Milano dove espone tutte le sculture astratte realizzate negli anni precedenti; si guadagna la medaglia d'argento alla Triennale milanese con *Forma antropomorfa*; partecipa a collettive in nord Europa. E di quest'anno la prima modellazione in cemento.

Nel 1952 abbandona *l'astratto*; credo lo faccia con convinzione, seppur con dolore, e mi è d'obbligo qui ricordare *Scultura per l'isola d'Elba, Piccolo Totem, Grande Totem, Figura distesa*, in legno e ferro. Pure Tavernari ci ricorda qualcosa in merito ad *astratto e figurativo*: "*L'importante, davanti ad un'opera, è che ognuno di noi osservi con umiltà e senza preconcetti per vedere di intuire quanto un artista, sia esso astratto o no, esprima attraverso la sua opera quell'armonia perfetta di ritmi e di volume di toni o di linee, l'emozione palpitante che affermano l'insieme di un'opera d'arte*".

Il restante periodo degli anni '50 vede Tavernari decisamente affermarsi con tre partecipazioni alla Biennale di Venezia, con realizzazioni pubbliche (dieci bassorilievi per la fontana ed il monumento ai Caduti, a Gallarate; il *Grande Torso* in bronzo ed il bassorilievo il *Giorno* per la Sala Alessi di Palazzo Marino a Milano), con il primo premio all'Esposizione Nazionale d'Arte Figurativa di Spoleto, con la presenza alle Quadriennali di Roma, a numerose collettive in molte città italiane ed alla Biennale di San Paolo del Brasile; rilevo anche personali a Milano, Bologna e Roma. Dello stesso periodo sono pure le sculture "filiformi" - per le quali il riferimento a Giacometti è inesatto perché in Tavernari non c'è alcun senso della morte, semmai la speranza, la vita - e, sul finire, c'è l'invenzione della

scultura "piatta", prima in bronzo, poi in legno.

Gli anni '60 cominciano con il Premio Rancati, a Milano, seguito dalla medaglia d'oro del Morgans Paint's di Rimini, dal secondo premio di scultura *Città di Gallarate*, dalla medaglia d'oro del Presidente della Repubblica all'esposizione di Spoleto, dall'acquisizione del *Grande Torso Femminile* da parte del Museo d'arte Moderna di New York (1962) e dal primo premio all'esposizione di *Arte Sacra* di Bologna. Nel primo quinquennio è presente in collettive a Torino, Spoleto, Parigi, Padova, Oslo, Pittsburg, Dresda e Bucarest, a Carrara, Lugano, Charlottenburg, Firenze, Copenhagen e Campione d'Italia; con personali a Parigi (*Facchetti*), Milano (*Lorenzelli*), Copenhagen, Lugano e Goteborg. La consacrazione ufficiale avviene nel 1964, alla XXXII Biennale di Venezia, con la sala personale ricca di ben venti sculture e con la nomina a membro dell'Associazione Internazionale delle Arti Plastiche dell'UNESCO. La seconda parte degli anni '60 vede la frenetica partecipazione a mostre collettive in Italia ed all'estero ed il pesante impegno delle mostre personali a Palazzo Strozzi a Firenze (con la pubblicazione del catalogo ragionato di tutta l'opera, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, 1966), alla Galleria Nazionale di Pisa, alla *Mosaico* di Chiasso, alla *S. Fedele* ed alla *Cadario* di Milano, alla *Dantesca* di Torino, alla *Fillungo* di Lucca ed alle Gallerie di Arte Moderna di Milano e Ferrara. Ciò nonostante, la sua capacità creati va si rileva ancora una volta eccezionale ed abbiamo l'inizio dei *Cieli* (1968), logica continuazione dei *Calvari* di qualche anno prima, e l'inizio del ciclo degli *Amanti* (1969). I *Cieli* sono concepiti durante e per la guerra del Vietnam, pregni di grandi minacce per uomini piccoli dinanzi allo smisurato innalzarsi del cielo. Scrive Enzo Carli: "*La sola speranza è nell'amore, concepito come fonte della vita; ed ecco quindi le figure disperate tramutarsi in coppie di amanti*".

Da tempo lo studio di Varese in via Dandolo gli sta stretto. Tavernari ha in mente anche una statuaria di più grandi dimensioni e lo spazio diventa un'esigenza primaria. Risolve il problema con la costruzione dello studio di Barasso. Il progetto è di Agnoldomenico Pica, amico, estimatore, appassionato d'arte ed architetto. Nel nuovo spazio Tavernari si sente proprio a suo agio ed io sono certo che nello studio nuovo pieno di luce, immerso nel verde del parco, passa i suoi anni più sereni, anche a cercar funghi, ed a trovarli, sotto i castani centenari. La "distrazione" del costruire - permessi, documenti, scelte di materiali, quattrini, trasloco e quant'altro con sé trascina una nuova costruzione - non lo fiacca e non gli arresta un'attività sempre accelerata. E nemmeno quel po' di malinconia che lo pervade per aver lasciato il luogo donde le sue sculture/creature hanno preso le vie del mondo per dargli fama e onori non scalfisce la sua volontà legata ad un dogma ben preciso: "*Io credo che sia importante, per essere vivi, dare fondo a se stessi, nella piena libertà e sincerità*". Così, dopo il naturale iniziale rodaggio, l'entusiasmo determinato dai nuovi spazi, dalla visione dei laghi, dal Monte Rosa che si staglia maestoso e che la mattina col suo colore pastello sembra esser lì addosso alle vetrate dello studio, è salutare catalizzatore; e le dita del Maestro scorrono la creta, ascia e sgorbia trasformano il legno, scalpello e mazzuola *levano* dalla pietra: vedono la luce opere importanti come *Giochi d'amore*, *Le mani*, *Gli Amanti*,

quest'ultimi in legno, in pietra ed in bronzo. È il 1972 e Tavernari trova il tempo di incidere le dieci acqueforti della cartella *Gli Amanti* con il testo di Piero Chiara e di preparare la Grande Mostra al Museo Rodin di Parigi dell'anno successivo. Nel 1973 realizza il *Grande Cielo* in bronzo e si dedica ancora all'acquaforte per illustrare "Le ultime lettere di Jacopo Ortis" del Foscolo per i tipi di Fogola di Torino e per la cartella *La Maternità* con il testo di Giancarlo Vigorelli; le due opere di grafica sono presentate al pubblico nel 1974. In legno ancora realizza *Maternità* e la *Deposizione* del Comune di Prato (1976), la *Conversione di San Paolo* in bronzo per i Musei Vaticani e *Amanti* in pietra per una collezione privata (1977).

Alvar Aalto, il famoso architetto "organico" finlandese, s'interessa all'opera di Tavernari ed alloga un *Calvario* nella chiesa di Riola, Bologna, nel 1979, poi trasferito alla Fondazione Lercaro di Bologna. Anche in questi anni '70 è presente in decine di collettive che non elenco e che spaziano dall'America del Sud all'Europa tutta, dall'Africa del Nord al Medio Oriente, al Giappone ed, ovviamente, a molte città italiane: mentre le personali lo vedono impegnato, oltre che al Museo Rodin (antologica, con ottantuno sculture e cinquanta tempere), a Torino, Varese (*La Bilancia*), La Spezia, Gallarate, Campione d'Italia, di nuovo a Torino ed a Varese (antologica ai Musei Civici di Villa Mirabello), a Pisa, Milano e Lucca. Nel medesimo periodo i Musei d'Arte Moderna di Bologna e Gallarate acquisiscono alcune sue opere; nel 1975 Tavernari dona una versione del *Grande Cielo* alla città di Lucca.

Se gli anni '60 hanno rappresentato la *consacrazione ufficiale* con la *dovuta* personale alla Biennale di Venezia, gli anni '70 rappresentano la *consacrazione popolare*, il raggiungimento, cioè, della notorietà presso il grande pubblico; a ciò contribuiscono le penne più valide della critica italiana e straniera su giornali e riviste, le interviste radiofoniche, televisive e giornalistiche, i cortometraggi, gli articoli di cronaca, la diffusione di libri (Francesco Arcangeli, *Tavernari*, Ed. Arti Grafiche Varesine, Casciago; Marco Valsecchi, *Tavernari*, Ed. Vanni Scheiwiller, Milano; Enzo Carli, *Vittorio Tavernari, con una lirica di Dino Carlesi*, Ed. Giardini Editori e Stampatori in Pisa; Ionel Jianou e Enzo Carli, *Vittorio Tavernari*, Ed. Arted, Parigi), il tutto a supporto di un lavoro serio, continuo, di profonda verifica interiore personale che sfocia in immagini drammatiche, a denuncia del dolore, del degrado, dell'angoscia della gente della sua epoca immersa in guerre di ogni genere, ma nel contempo in immagini di speranza con i suoi *Amanti* che sono dinanzi ai nostri occhi per farei capire che soltanto l'amore permette la resurrezione dell'uomo.

Anche il *Calvario* è atto d'amore; ma ciò non capisce chi dovrebbe collocarlo in una piazza di Varese, vanificando l'offerta del Maestro e l'insistenza di critici illustri come Ragghianti e Santini; è il 1980, quasi un presagio infausto. La rabbia per il rifiuto, contenuta com'è nel suo modo di vivere il rapporto con gli altri, sfocia in nuovo fervore creativo e realizza la grande *Maternità* in pietra, serena e severa nella sua struttura architettonica di grandi piani verticali; e trova anche il tempo per allestire una personale, a Varese, al Festival Provinciale dell'Unità e di partecipare alla internazionale di scultura di Monza. Nel frattempo Pier Carlo Santini lo

vuole a Lucca per un avvenimento importante: l'inaugurazione del Centro Studi "Licia e Carlo Ludovico Raghianti" nel 1981. Scrive Santini: "*La scelta di Tavernari trova giustificazione non solo nell'eccellenza dell'artista e nella qualità espressiva delle opere, ma nella loro adattabilità all'ambiente per più aspetti eccezionale di San Michele e dei suoi spazi verdi. [...] Sono più di trent'anni di attività dai Totem del dopoguerra alle recenti statue in legno e in pietra: un lungo viaggio alla ricerca delle ragioni interiori, mai dispersivo o deviante, se pure traversato da avventure e travagli continuamente rivissuti*". Anche ad alcune collettive partecipa nell'anno, a Carrara (Triennale Internazionale di scultura), a Milano, a Varese (Contributo della Provincia di Varese all'Arte Italiana, Musei Civici) e a Bergamo in omaggio a Papa Giovanni XXIII. Dalle sue mani escono ancora quattro opere stupende: quattro *Cieli*, noti anche come *Le quattro stagioni*, ispirate ai quattro concerti di Antonio Vivaldi.

Dedica il 1982 al disegno, ad alcune collettive (Lucca, Salsomaggiore e Rieti) e ad una personale presso la galleria *L'Immagine* di Mendrisio, in Canton Ticino. La Radio della Svizzera Italiana manda in onda la rubrica *Giorno dopo giorno*, a cura di Giancarlo Ossola, sull'opera dell'artista varesino.

Negli anni a venire ancor più si smorza la sua attività; il male lo assale e le difese si attenuano; la sua fibra, e meglio il suo spirito, gli permettono ancora alcune opere in legno e d'essere anche presente alle mostre collettive di Bologna e di Laveno (*Villa Frua, Arte contemporanea*, 1983), ed ancora a quelle di Milano, Sommacampagna e Roma nel 1984. Nello stesso anno l'architetto Nina Ravelli, Presidente del Country Club "il Poggio" di Luvinata, gli allestisce un'importante personale nelle sale del Club con tempere e sculture, sistemando anche parecchie sculture grandi nel giardino d'ingresso. Tavernari è felice per le attenzioni e si commuove quando l'amico Chiara ricorda, nel discorso introduttivo alla mostra, l'amicizia antica, la strada insieme percorsa, le discussioni, le serate, i successi. È felice, ma una nube gli offusca il futuro, sembra che lo sappia; tant'è che le note che gli risuonano nella memoria son quelle di Schubert, Andante del Quartetto in re minore *La morte e la fanciulla*; e su questo tema spinge le sue forze residue a lavorare, memore che bisogna "dare fondo a se stessi" per dimostrare d'essere vivi.

Nei pochi anni che gli restano, scarsa, però, è la partecipazione a manifestazioni espositive collettive; è presente a Carrara alla mostra dei Maestri della Scultura Italiana; ed è invitato da Mario De Micheli, a Brescia, alla mostra del monumento alla Resistenza in Europa (1985) e, ad Asti, alla rassegna di giovani scultori e maestri della scultura italiana (1986).

Poi, nel cortile di Palazzo Perabò, ha l'ultimo incontro pubblico con i suoi amici ed estimatori varesini; gli fanno cornice i suoi allievi che, pur nella gaiezza della loro ancor giovane età e nell'ebbrezza gioiosa che la mostra sa dare, non riescono a mascherare il peso del vuoto incombente, dell'atto finale irripetibile. Non è una festa, è l'omaggio al Maestro da parte di una città. Io son lì, a viver quell'omaggio, e mi pare di dover gridare che il Maestro è vivo, viva il Maestro. Ma la mia voce è spenta, afona; tace. Anche Tavernari tace; ci diamo

una stretta di mano, sussurriamo qualcosa, un niente. Poi si va a casa, io triste, *Lui* no: deve pensare alle due collettive alle quali parteciperà nel 1987 a Marina di Pietrasanta ed a Roma da dove la Mostra per la Pace comincerà il suo girovagare per il mondo e vuole che il suo *Cielo*, una volta ritornato, resti a Roma nel Museo della Pace; deve pensare allo studio di Barasso, alle opere che deve finire, alla mostra personale di Busto presso la Galleria *Il Punto Sette*, dove esporrà anche il *Cristo in Croce*, in legno, con i capelli che scendono lunghi e nascondono il viso. Il viso di Cristo, no, non può metterlo in vista, per tutti; è un rapporto personale quello tra Lui e il Cristo, nessuno deve sentire ciò che si dicono. E così si spegne uno dei grandi protagonisti della scultura del secolo ventesimo, seguendo da vicino quel Carlo Ludovico Ragghianti che, per primo, con tutto il peso di un'autorevole e indiscussa capacità critica, affonda il bisturi nell'Arte del Maestro varesino, la riordina, la separa, la cataloga, mettendo in evidenza gli aspetti di un pathos che coinvolge l'umanità intera. "Un'umanità - scrive Ragghianti - che cerca il più potente possesso della sua commozione circonda le crocefissioni nude e di sola sofferenza. Esse rappresentano quel destino odierno che sentiamo nel vento come nel sole, e per Tavernari sono anche speranza". È il 1987; l'avventura umana di Vittorio Tavernari si conclude e con un volo senza riserve si colloca nell'eternità.

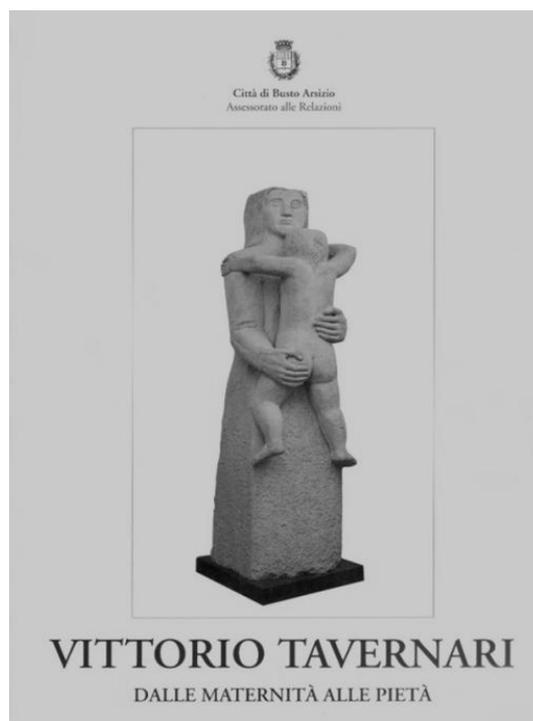
L. Ruffinelli

Vittorio Tavernari

Dalle maternità alle pietà

Palazzo Cicogna

Busto Arsizio, 1996



Il percorso dalla *Maternità* alla *Pietà* ha un antecedente straordinario e avvincente: le ben note *Pietà* di Michelangelo presero avvio dal più famoso gruppo esposto in san Pietro a Roma, nel quale una Madonna giovanissima tiene sulle ginocchia non un bambino, ma il figlio già adulto del quale prevede la morte, guardandolo appoggiato sul grembo che l'ha generato, il cui panneggio si fa inesorabilmente sudario. Nei suoi successivi gruppi sullo stesso tema Michelangelo andò ulteriormente scandagliando il sentimento di dolore della madre, che non si limitava a mostrare al mondo il figlio morto per suscitare la "pietà", ma diventava ella stessa figura sofferente, fino a quell'indicibile strazio, al patimento insieme - "con-passione" - della *Pietà* Rondanini.

Altrettanto in Tavernari le *Pietà* sono pensate come sviluppo - formale e ideale - del tema della *Maternità*, come indica l'indissolubile connessione delle figure di Maria e Gesù, compattate nella materia come a suggerire - nel momento in cui la morte del figlio e lo sfinimento per dolore della madre tornano a farne un'unica entità - il ricordo della generazione.

Il ritornante stilema dell'unione - dentro il medesimo blocco di pietra o di legno o dentro le linee di un disegno - delle due figure, tanto nelle *Maternità* che nelle *Pietà* ha certamente una duplice origine: da un lato la grande comprensione umana dell' esistenza, sempre determinante in Tavernari, uomo schivo e profondo, sensibile agli affetti, ai moti dell' anima, alle passioni della più schietta naturalità; dall' altro l'amore alla forma, alla struttura univoca - arcaica -, all'idea della scultura come forma primigenia, "eretta" sulla terra come menhir,

totem o colonna. Non a caso le *Maternità* di Tavernari sono sempre state riferite dalla critica alla scultura primitiva o al primitivismo medioevale, che privilegiavano l'essenziale, l'abolizione del dettaglio, l'idea appena sbazzata, eppure già chiara. Nella consapevolezza che sacralità e ieraticità coincidano con l'essenza e la necessità assoluta.

Così, se l'umanità a fior di pelle testimoniata da tutti coloro che hanno conosciuto bene Tavernari ci dà la certezza che le sue *Maternità* nascevano dalla verità dell'esperienza e dall'osservazione delle madri a lui prossime, inevitabilmente - nei disegni come nelle sculture - la sua forma sintetica, la sicurezza della struttura predominante sulla descrizione "trasumanavano" l'esperienza quotidiana, le attribuivano quel sovrappiù di sacralità che fa di ogni madre una Madonna.

Si veda ad esempio la stupenda *Maternità* del 1944 (coll. privata, Varese) che sembra concepita per essere posta su di un altare o l'altra del 1945 (coll. privata, Genova) che è sviluppata e risolta come un idolo primitivo.

Vorrei persino ipotizzare che anche le successive più astratte *Forme antropomorfe* dei primi anni Cinquanta, fatte di masse arrotondate, scavate per contenere concavità, siano derivate da una "distillazione" dell'idea di maternità e di generazione uterina.

Verso il 1952-'53, ritornando a *Maternità* più figurative, Tavernari compie conseguenzialmente il passaggio tematico dalla *Maternità-Carità* alla *Maternità-Pietà* (*Maternità-Carità* '53, coll. privata, Gallarate; *Pietà* '53 Cimitero di Legnano), quasi visualizzando il concetto che la maternità esprime generosità verso tutti i figli del mondo e contemporaneamente rinuncia al possesso, fino all'accettazione della morte del figlio e alla "compassione" con lui. Se consideriamo la *Pietà* come soggetto religioso, riferito alla Madre di Cristo, ciò appare grandioso e sublime, ma se contestualizziamo le *Pietà* di Tavernari e i loro disegni preparatori negli anni del Neorealismo, quando i temi della *Crocefissione* e del *Calvario* venivano usati per erigere monumenti ai morti della Resistenza e ai morti nel lavoro, possiamo comprendere come - in una continua proprietà riflessiva - anche il tema religioso per Tavernari rimandi a quella "umanità a fior di pelle" e ogni sofferenza, anche quella sacra, sia stata ideata o scolpita a simbolo del dolore di ogni uomo.

Dopo la ancor più essenziale *Pietà* del '52 (coll. privata, Gallarate) - quasi la sfida di un umanesimo italiano alla scultura cubista francese senz'anima e forza - Tavernari abbandonò per anni i due temi di questa mostra per continuare a ragionare sulla singola forma "eretta" - *Nudi*, *Torsi*, *Totem* - o per perseguire "l'accumulazione di frammenti" e il "naturalismo lombardo di ambito informale".

Ma inevitabilmente il tema della *Maternità* covava sotto la cenere, e sotto cieli percorsi da nuvole frementi e irrefrenabili tornò ad apparire negli anni '70, alternandosi a quello degli *Amanti*: testimonianza di una presenza ineliminabile del sentimento umano e storico nella soprannaturalità infinita dell'universale e dell'eterno. Spesso nelle tempere molto materiche di quegli anni la madre stringe a sé il bambino, creandogli con il proprio corpo e con le proprie braccia una nicchia di protezione che ci rimanda al ricordo della madre del *Diluvio*

nella Sistina; così come - molto attentamente - Enzo Cadi ha messo in relazione "i cieli gravidi di apocalittiche minacce" con le nuove preoccupazioni di Tavernari per gli eventi di quel tempo, come la guerra in Vietnam o le nuove conquiste spaziali.

Più tardi con la *Maternità* in legno del '75-'76 (Barasso, Municipio) e la *Grande Madre* del 1980 (ibidem) anche queste preoccupazioni si acquieteranno a favore di un rapporto più formale ed estetico con il tema.

Il blocco di pietra di Aurisina del 1980 nasce compatto dal terreno ed esalta - con spigoli vivi e membra ortogonalmente articolate - le ragioni della forma e la massività della materia. L'austerità della trattazione e la concisione delle soluzioni conferiscono a quest'opera tarda la stessa dignità e sacralità delle prime *Maternità*; l'amore espresso nel legame delle braccia travalica l'aneddotica sentimentale e si esprime nella forza di un'umanità grandiosa.

P. Campiglio

Due inediti giovanili di

Vittorio Tavernari

In: *Quaderni di Scultura Contemporanea*,

Anno XVIII, no. 6-7, pp.170-184

Roma, 1997



La scultura come vita è il titolo di uno scritto di Vittorio Tavernari apparso sulla rivista "Numero" nel gennaio 1946, ove l'artista difende appassionatamente le possibilità della scultura in risposta alla nota definizione mariniana di scultura lingua morta: *"I giovani si trovano disorientati, su sentieri diversi; i giovani di valore, dotati, non sanno dove camminare, dispersi e travolti dalla tragedia delle due guerre. Alle loro spalle sentono il vuoto di tutta l'arte e la cultura cosiddetta novecento. Perché la scultura abbia una nuova era, perché l'arte tutta abbia la sua epoca, deve essere agitata. Noi giovani scultori ci dobbiamo parlare, dobbiamo unirci, essere compatti ... agire come i maestri Comacini ... come i marmisti egiziani"*. Con tale affermazione, che ha tutta l'aria di una dichiarazione programmatica, Tavernari partecipa in prima persona al dibattito critico dell'immediato dopoguerra auspicando un rinnovamento della scultura non in chiave "ermetica", bensì partecipe del "dramma umano", in grado cioè di trasmettere valori collettivi ed esprimere contenuti morali dell'uomo contemporaneo, ribadendo che *"noi giovani scultori sentiamo la necessità di essere civili", come i maestri Comacini, "la scultura era in loro ci credevano e la scultura era una sola voce"*.

In un momento cruciale della vicenda artistica e della storia dell'Italia della ricostruzione, quando si fa viva più che mai la necessità di una ridefinizione dei codici stessi di pittura e scultura ma probabilmente si cercano ancora i mezzi adeguati per attuarla, la mozione del giovane artista appare in linea con le tendenze del gruppo che si raduna attorno alla rivista "Numero" e che di lì a poco firmerà il celebre *Manifesto del Realismo*, detto comunemente

Oltre Guernica, uscito proprio su “Numero” n. 2 del marzo 1946: “esaurita la funzione positiva dell'individualismo” l'arte deve essere “atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini”, sostengono, com'è noto, i firmatari Giuseppe Ajmone, Aldo Bergolli, Arturo Bonfanti, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, lo stesso Tavernari, Emilio Vedova e Giovanni Testori (allora anche pittore, oltre che critico). L'anelito tavernariano a un'arte che unisca collettivamente e per così dire si renda anonima, evidente nello scritto del gennaio del 1946, appare a tutti gli effetti ipotesi “realista” secondo la celebre definizione di “realismo” offerta nel manifesto citato, come “il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa insomma misura comune rispetto alla realtà stessa”.

Lo scultore, d'altra parte, lascia ancora irrisolta, in un primo momento, la questione dei mezzi espressivi attuabili in quell'auspicata ridefinizione dei codici della scultura, argomento affrontato invece in modo più esplicito nel manifesto seguente, dove si parla, piccassianamente, di “costruzione e architettura dei volumi nello spazio, costruzione e architettura che determinano il peso”: nella compagine dei pittori, gli unici scultori, Paganin e Tavernari, riflettono pertanto sulla grammatica cubista contribuendo dal canto loro, allo stesso modo degli amici pittori, allo sviluppo di una sintassi neocubista in Italia, da taluni firmatari già praticata. Paganin e Tavernari, è vano a tale proposito il giuoco delle precedenze data la scarsità di appigli documentari, sono entrambi impegnati attorno al 1946 in una scultura in legno, fortemente massiva, con un'impronta figurativa di energica durezza che risponde coerentemente ai criteri citati di “costruzione e architettura dei volumi e dello spazio”: Paganin più acre nella rude sfaccettatura delle superfici con una più coerente movenza antigraziosa dà vita rabbiosamente ad alcune figure d'impronta primordiale, massive; Tavernari con il primo ciclo delle *Maternità*, pur sempre legato a una linea più pacata e rispettosa o ad una più sobria e disincantata idea di rappresentazione, scolpisce nel legno figure primitive rispettandone le superfici, le venature, in modo che le figure stesse emergano naturalmente dall'interno del tronco. La scultura romanica, le prove a lui note dei maestri Comacini sembrano incidere in queste prime opere dello scultore varesino.

Figlio di un restauratore milanese, Vittorio Tavernari, nato nel capoluogo lombardo il 28 settembre 1919, apprende la pratica del disegno in seno alla famiglia, e giovanissimo, a metà degli anni Trenta, è mandato nell' atelier di Francesco Wildt, figlio del più noto scultore simbolista Adolfo. Compagni di studio sono a quella data Bruno Cassinari, Umberto Milani, Carmelo Cappello, in seguito protagonisti dello scenario artistico milanese negli anni Cinquanta. Si potrebbe scrivere una storia della scultura a Milano attraverso la scuola wildtiana, che ad ogni esame si rivela sempre più decisiva per le vicende artistiche successive: essa aveva contato già alla fine degli anni Venti, com'è noto, sotto il magistero di Adolfo, allievi poco ortodossi quali Lucio Fontana e Fausto Melotti che, tuttavia, sempre riconosceranno il debito nei confronti del maestro per le nozioni tecniche impartite, legate ai diversi materiali (marmo soprattutto, ma anche pietra, legno, gesso, cemento o altro), per

l'abilità ad intuire la specificità della materia, la capacità di tradurre un concetto a partire dai materiali e la fondamentale tendenza all'astrazione, appresa dalle diafane e polite superfici di Adolfo Wildt. Il figlio Francesco, scultore di minore genio ma certamente il primo erede dello studio paterno, è l'unico a Milano a conoscere i segreti della scultura in marmo. Appare chiaro perciò come i giovani Tavernari, Milani e Cappello (Cassinari troverà più agevole la strada della pittura) fin dall'inizio diano un'importanza quasi "sacrale" al materiale: in particolare Tavernari, rispettoso dell'elemento naturale, attribuisce sempre alla fatica interminabile nella materia una valenza per così dire di astrazione atemporale, una concentrazione quasi zen. Questa rimarrà una componente fondamentale dell'agire scultoreo di Tavernari fino agli anni recenti.

Comunque, fra il 1938 e il 1939 egli inizia la propria attività espositiva partecipando a collettive con Milani e Cappello e, per quanto riguarda la pittura, con Franco Rognoni: da segnalare la sua presenza in una iniziativa (un presepio artistico) indetta dal Dopolavoro del Sindacato Belle Arti nel Natale del 1939 alla Loggia dei Mercanti, insieme, fra gli altri, a Fontana, Mario Negri, Cappello, lo stesso Wildt, con un catalogo illustrato da Bruno Munari, Tavernari espone come tanti suoi compagni di strada regolarmente alle mostre sindacali lombarde, allora uniche occasioni espositive offerte ai giovani artisti. È presente alla III Mostra provinciale del Sindacato Fascista Belle Arti, organizzata alla Permanente nel novembre 1941, nella sala degli artisti alle armi con due sculture, *Figurina* e *La bella dormiente*, e, in precedenza, nel luglio di quello stesso anno, partecipa alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, tenutasi a Milano al Palazzo dell'Arte dal maggio al luglio 1941, con una testa in bronzo dal titolo *Legionario ferito*.

Quelle del giovane Tavernari sono ancora prove accademiche che, tuttavia, rivelano nella tensione figurativa un'attenzione particolare ai valori "pittorici" delle superfici, modulate con armonica levità, tanto è vero che l'artista presenta nell'agosto di quell'anno una serie di olii, per lo più paesaggi e nature morte in una mostra con Corrado Selvini a Varese. Da tale precoce indeterminatezza espressiva, o se si vuole da un'incertezza che è propria dei giovani di questa generazione, i quali vedono d'altronde i fratelli maggiori Fontana, Luigi Broggin, Melotti oscillare tra mozioni scultoree e tensioni disegnative, pittoriche, ha origine un approccio rivolto alla sintesi delle superfici e alle trasparenze della materia, benché in Tavernari sia sempre vivo un legame con il mondo naturale, un dialogo segreto con la natura stessa, dunque con una realtà in continuo divenire. Le prime prove in cera hanno sempre un tono ludico, che le accomuna a quelle del giovane Milani, in linea, si può dire, con le mozioni di sensualità espressionista così vive tra le fila del movimento di "Corrente". D'altra parte fino al 1943 l'artista presta il servizio militare tra Como e Varese, nel 60 reggimento di Fanteria, stringendo amicizia con il gruppo degli astrattisti di Como, soprattutto con Manlio Rho, il quale allestisce nel dicembre 1942 la Mostra degli Artisti alle Armi al Palazzo del Broletto di Como, organizzata dal Sindacato lombardo, ove figurano solo tre artisti: Luigi Uboldi, Edoardo Orsi e, appunto, Tavernari, con ritratti in cera (*Ritratto melanconico*,

Ritratto di Rita Spina) e sculture quali il citato *Legionario ferito*, *Figura bianca*, *Vendemmia*, *La bella addormentata* nonché alcuni disegni “tutti realizzati a scabro tratto, ma saturati di luce interna dovuta a decisa volontà di essere semplice e conciso”.

Durante la guerra l'artista divide lo studio, preso in affitto a Como, con Ennio Morlotti, consolidando un'amicizia già avviata a Milano alla fine degli anni Trenta: in questo periodo di assidua frequentazione morlottiana Tavernari elabora numerosi studi di nudo, che risentono delle meditazioni dell'amico soprattutto nel disegno, nell'approccio drammatico alla realtà, nella estrema sintesi espressionista del segno, nell'essenzialità caricata da deformazioni somatiche, così evidente nella sensibilità del pittore. Tra i due artisti nasce un sodalizio che durerà tutta la vita.

A guerra finita Tavernari si stabilisce a Varese, sposandosi con Piera Regazzoni, ma nel 1945 la morte di una figlia, appena nata, lo spinge a dedicarsi al ciclo già citato delle *Maternità* che rappresenta quindi una svolta definitiva rispetto alla precedente produzione: qui si fa presente più che mai un primitivismo “naturalistico” molto vicino alla scultura romanica, che lo accomuna a Paganin, sebbene tali esperienze, come afferma Di Genova “... sono nient'affatto drammatiche, anzi talvolta venate di una sottile ironia, quasi impercettibile, che denota una *Weltanschauung* tutta diversa e sostanzialmente più affettuosa”.

Tornando quindi agli anni di “Numero”, Tavernari, evidentemente affascinato da certo primitivismo picassiano, ritrova persino la scultura africana (*Donna seduta*, gesso, 1946) in una serie di opere esposte con vari disegni alla mostra del “Numero”, prima alla Galleria Bergamini a Milano (con Ajmone, Bergolli, Morlotti, Paganin, Testori), poi in estate a Varese, ove espongono anche Guttuso, Morlotti, Kodra, Cassinari, Treccani, Vedova, Bergolli, Pizzinato, Ajmone: in questa occasione Modica scrive: “non ci sono allontanamenti dal reale (simbolismo, surrealismo, futurismo) ma c'è un bisogno di tradurre il reale attraverso espressioni violente e sommarie (ciò che le riaccosta al primitivo) quali oggi si attendono”. Alla fine del 1946 l'artista è inoltre presente in una collettiva di quarantasette scultori alla Galleria della Spiga, insieme, tra gli altri, ad Alberto Viani, Milani, Leoncillo, Paganin, Minguzzi, Broggin, proponendo la sua produzione scultorea suggestionata da un'arte negra di picassiana memoria.

Il 1948, anno in cui si colloca la prima mostra personale di Tavernari alla Galleria del Camino di Milano, vede l'artista impegnato su più fronti: da un lato ancora attento a quel primitivismo afro-totemico di marca figurativa, dall'altro disponibile ad una più evidente apertura astratta. Quello di Tavernari appare fin dall'inizio un astrattismo organico, che presuppone e ricerca una simbiosi col mondo naturale; tuttavia alla base vi è sempre un'operazione di marca intellettuale, resa esplicita da una presa di posizione in difesa dell'arte astratta pubblicata su “Ordine nuovo”: “*l'importante davanti un'opera (quadro o statua) è che ognuno di noi osservi con umiltà e senza preconcetti, per vedere di intuire quanto un artista, sia esso astratto o no, esprima attraverso la sua opera quell'armonia perfetta di*

ritmi e di volumi, di toni o di linee l'emozione palpitante che formano l'insieme dell' opera d'arte". Tali premesse concettuali, frutto di una rinnovata attenzione alle poetiche non figurative, assumono il senso di un' adesione ad un internazionalismo estetico che si avvicina alla posizione di Birolli, innanzi alla spaccatura del "Fronte Nuovo delle Arti", e sembrano accettare il procedimento essenzializzante indicato dal formalismo di un Hans Arp o di un Brancusi, come d'altro canto andava facendo autonomamente Alberto Viani. Se infatti vi sono delle tangenze tra Viani e Tavernari, esse sono dovute alle deduzioni formali da Arp che invitava ad una modellazione fluida, quasi priva di peso, fatta per nuclei plastici. Tuttavia la vera folgorazione astratta gli deriva dalla mostra di Moore alla Biennale di Venezia del '48 (quanti scultori italiani in realtà dopo quella personale hanno agito in sintonia con le battute mooriane), ove lo scultore può apprezzare dal vero quella coerenza tra materiale usato e sintesi formale della figura. Nascono perciò in questo periodo, grossomodo tra il 1948 e il 1952 - e qui purtroppo i documenti sono assai deficitari per una restituzione diacronica del lavoro - la serie dei *Totem*, ove "il corpo umano passa attraverso un'improvvisa quanto radicale interpretazione formale, che lo conduce a una dilatazione della fedeltà figurale verso ritmi e volumi di netta impronta astratteggiante e solo per allusioni riferibili a un'immagine antropomorfa". Di tale fortunata serie, dove l'artista tramuta il primitivismo africano evidente in *Donna seduta*, gesso, 1946, in un vero e proprio emblema della sacralità primitiva, panteistica, con allusioni a forme antropomorfe, rimangono oggi scarse ma significative testimonianze (un bozzetto in legno, *Piccolo totem*, 1948, di Collezione privata varesina; *Totem*, 1948, in legno, monumentale, oggi conservato ai Musei Civici di Varese, Castello di Masnago; *Piccolo Totem*, 1950-51, in bronzo, della collezione () di Gallarate; *Totem*, 1949-50, in legno, della Galleria d'Arte Moderna di Milano, e infine quel *Totem* eseguito in vetro resina nel 1972 su progetto del 1948). Di questi anni è anche *Scultura da giardino* o *Forma orizzontale*, 1949, in gesso, poi realizzata in bronzo, oggi di collezione privata, che pare il bozzetto di *Scultura per l'Isola d'Elba*, 1949, bronzo, collezione (.....), Firenze, e quel perduto torso chiamato *Frammento*, 1950, in cemento nero, opere tutte segnalate prontamente da Christian Zervos su "Cahiers d'Art" nel numero dedicato all'arte italiana del Novecento: in questi esempi è più evidente l'apertura della forma alle incidenze della luce, mediante perforazioni o la disponibilità di un giuoco di ombre naturali generate all'interno della scultura. Poiché il richiamo naturale, che comincia ad affermarsi quale peculiare attenzione dello scultore, è sempre cercato pur nell'astrazione formale della scultura: "Il problema per me è di creare delle sculture coi soli mezzi della scultura: volumi, linee, piani, inserendo e non sovrapponendo dentro a questi piani, linee e volumi, la vitalità poetica del nostro tempo". Tale dichiarazione è estratta da una recensione di Mario Negri della mostra personale di Tavernari alla galleria de "Il Milione" nel gennaio 1951, presentata da Garibaldo Marussi, solo con opere non figurative, che consolida l'immagine dell'artista sperimentatore e partecipa del clima di rinnovamento internazionale. Nel suo astrattismo tutto particolare Tavernari allude sempre ad una forma in qualche modo

riconoscibile, anche nel titolo: sono esposte probabilmente un primo e precoce *Torso femminile* 1950-'51, bronzo, che sembra aver attinto da Laurens maturo; quella *Figura distesa*, legno e ferro, 1950 ca., di collezione (...), Cassano Magnago, dove "le tese «corde» di ferro, che Moore riprese da Barbara Hepworth e che Tavernari senza dubbio scoprì, come del resto Mirko ... alla Biennale del '48, costituiscono una sorta di corde musicali per la sonorizzazione dei ritmi curvilinei delle forme femminili della figura reclinata", *Nudo sdraiato*, 1950, in bronzo, ma forse originariamente in cemento nero, di collezione privata, opera particolarmente riuscita, ove pur nella sintesi astratta sono esaltate la pienezza volumetrica e il tondeggiare delle superfici, evocanti "una dimensione esaltante dell'eros, chiaro e senza turbamenti, sereno di persistente pensiero classico"; vi figura inoltre *Nudo femminile in ginocchio*, 1950 ca. prima in cemento nero, oggi in bronzo, di collezione (...), Milano, vicinissimo al citato *Nudo sdraiato*, che Renzo Modesti su "La Prealpina" coglie come esempio di scultura "metafisica" ma soprattutto vi sono le cosiddette *Sculture per il sole*, riprodotte da Mario Negri su "Domus", e indicate come i pezzi più importanti fin dalla presentazione della mostra: "*Nascono così quelle sculture che possono formulare un richiamo ai massi errati ci concepite dall'artista in stretto rapporto con lo sfondo naturale, collocabili per loro esigenza, all'aria aperta, per la quale sono nate; ora ridotte a formato minuscolo, ma richiedenti una costruzione di più ampio respiro, monumentale*". E Mario Negri in "Domus" appunto riprendeva "... per lui deve essere stata non lieve tristezza quella di vedere le proprie sculture ridursi per necessità alla misura di modelli, di studi, di sculture in scala ridotta, perché nella sua mente egli le aveva immaginate grandi e monumentali, in diretto rapporto tra pure forme e spazio, a contatto immediato con la natura". Opere queste, che alludono, come le citate *Forma orizzontale* e *Scultura per l'Isola d'Elba* a forme antropomorfe, ove il riferimento magico, simbolico, a una realtà panteistica è ottenuto grazie all'alternare susseguirsi di pieni e di vuoti, apparentemente infinita. Delle due riprodotte su "Domus", una *Scultura per il sole*, 1950, in marmo di Carrara, è nota e riprodotta nella monografia di Marco Valsecchi e in quella di Ionel Jianou - Enzo Carli, mentre fino ad oggi si erano perse le tracce dell'altra, originariamente in cemento bianco, da me ritrovata recentemente in una collezione privata varesina. Quella che chiameremo seconda *Scultura per il sole*, 1950, volendo mantenere il titolo originale apparso sulla rivista, appare una sorta di sfinge antropomorfa, in cemento nero, percorsa da segni incisi e giunture volutamente lasciate sporgere dalla superficie. L'opera, acquistata direttamente dal collezionista nella Galleria de "Il Milione" in occasione della personale del 1951, oltre a rappresentare un esempio notevole tra le poche sculture superstiti in cemento nero, aggiunge un nuovo tassello alla conoscenza di tale singolare produzione giovanile dello scultore varesino. E' noto, infatti, che l'artista ben presto, a partire dal 1953, muterà ancora direzione di ricerca tornando al ciclo interrotto delle *Maternità*, tappa fondamentale di ripensamento sulla figura che farà da tramite al ciclo più celebre dei *Torsi*. Il periodo astratto, perciò, rappresenta un momento di passaggio, una parentesi poco nota e assolutamente singolare, un prodotto di

quel clima di sperimentalismo che a Milano coinvolge nei primi anni Cinquanta anche gli amici scultori Milani e Cappello, entrambi ormai in un'orbita di strutture organiche e filiformi, o lo stesso giovanissimo Francesco Somaini, le cui prime prove note si collocano nel medesimo ambito problematico, tra Arp, Viani e Moore. Non indifferente è l'influenza di Fontana che, reduce dall'Argentina dove ha concepito il suo Manifesto Blanco, coinvolge i giovani artisti in direzione dell'avanguardia non figurativa, anche se non del tutto astratta, in quella nuova formula di arte "ambientale", strettamente legata allo spazio, che egli va definendo appunto come "spazialista".

E' in questo contesto culturale milanese che Tavernari è chiamato nel 1951 a collaborare alla IX Triennale dall'architetto Luciano Baldessari, regista con Marcello Grisotti di uno dei più interessanti esperimenti di *synthèse des arts*: qui nell'ingresso, nell'atrio, sullo scalone d'onore e nel vestibolo superiore del Palazzo dell'Arte, è attuata una sorta di continuum spaziale dove i diversi punti d'attrazione sono affidati alle opere degli artisti, lasciati liberi d'intervenire nel modo a loro più congeniale, in quella che fu detta allora, criticamente, "una sintesi dell'individualista fantasia italiana". Appena sotto il famoso *Concetto spaziale* al neon di Fontana era collocata una *Grande forma antropomorfo* di Tavernari, alla quale faceva da sfondo un affresco di Cassinari. Di quell'opera grandiosa, creata in gesso, ma distrutta al termine dell'esposizione, nota finora solo attraverso testimonianze fotografiche, è oggi possibile vedere il bozzetto in gesso, di piccole dimensioni, da me ritrovato nel magazzino dello studio di Lucio Fontana, dove giaceva forse dal 1951. Se tale scoperta da un lato conferma il ruolo primario avuto da Fontana nella IX Triennale, non solo come artista, ma probabilmente come coordinatore con Baldessari dei vari interventi, dall'altro getta luce su un legame effettivo tra Tavernari e Fontana a queste date solo ipotizzato.

Lo Studio per *Grande forma antropomorfa*, 1950-51, gesso, non pone dubbi sull'autenticità tavernariana, data la corrispondenza precisa con l'opera eseguita per la Triennale e aggiunge, come la seconda *Scultura per il sole*, una tessera alla ricomposizione di quel breve ciclo di lavori "astratti" del periodo 1950-'51. In essa non c'è un appiglio concreto a forme reali, riconoscibili, come in altre prove coeve, ma si tende a sottolineare quei valori "di costruzione e architettura dei volumi nello spazio" alludendo a un'armonia sfuggente, magica, con un riferimento semmai a una natura primordiale e panteistica. Così Tavernari si esprime riguardo alla scultura della Triennale: "*il linguaggio che adopero per creare le mie sculture è un linguaggio che vorrei dire quasi panteistico. Perché nella mia esistenza ho sempre osservato molto le cose del creato, mi hanno sempre commosso, mi hanno preso magicamente ... penso quindi che la mia scultura non sia astratta come taluni credono. Quando penso e sento di creare una scultura faccio del mio meglio per cercare di armonizzare nella maniera più perfetta gli elementi che la scultura mi offre: piano orizzontale e verticale e profondità, le tre dimensioni, insomma, fondamentali della scultura ... il mio linguaggio sfugge in parte il contatto dell'uomo per cercare di avvicinare invece le armonie del creato nel rigore preciso delle leggi della scultura*". Chiaro è l'impegno morale

dello scultore-artigiano, che ripone anche nella lotta quotidiana, nella materia, il valore estremo di scommessa, di rischio, che tale avventura comporta, attribuendo al lavoro, alla sedimentazione lenta, alla fragile misura delle forme, estremamente calcolate, il senso del proprio operare. Vale in questo periodo un astrattismo organico che conserva tutta la carica primordiale delle prime sculture afro-totemiche e anticipa d'altro canto, nel rispetto della materia, nell'idea di emersione delle forme stesse dalle superfici naturali, i cicli più fortunati delle *Maternità* e dei *Torsi*, figure che faranno scrivere Arcangeli di “arcaismo”, frutto di una interiore e lenta “genesi che parte dal luogo più intero e ineliminabile della figura, il tronco”.

F. Gualdoni (a cura di)

P. Campiglio

R. Prina

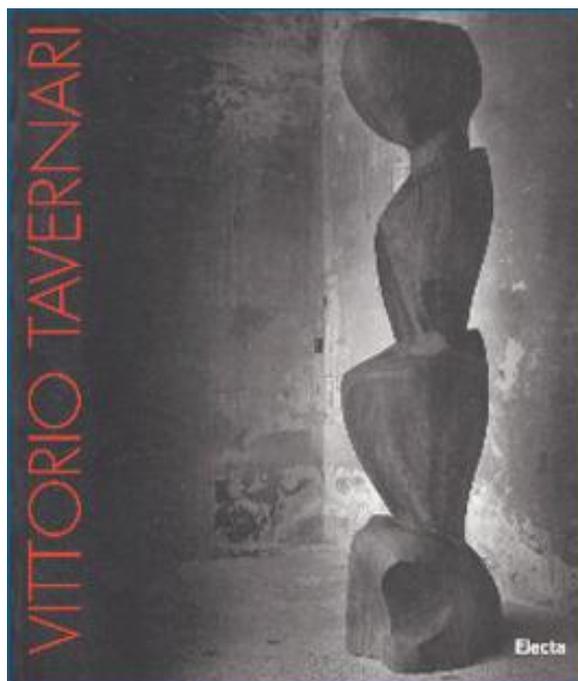
A. Bernardini

Vittorio Tavernari

Mostra Antologica

Electa Editore

Milano, 1997, pp. 11-15



F. Gualdoni: *Per Vittorio Tavernari*

Da molti anni manca una ricostruzione accurata dell'opera di Vittorio Tavernari: e una riflessione che non solo ne lumeggi le qualità singolari, ma anche il ruolo centrale svolto in seno al dibattito scultoreo del secondo dopoguerra.

E' infatti dal 1973, data della grande retrospettiva parigina al Musée Rodin, passata poi ai Musei varesini, che si attende una sistemazione critica, alla luce delle consapevolezze d'oggi, della fisionomia di Tavernari: la quale, pure, in occasioni recenti - penso a mostre come "La città di Brera. Due secoli di scultura" alla Permanente di Milano, 1995, e "Milano 1950-1959" al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 1997 - si è confermata come tra le più cospicue degli ultimi decenni.

Ebbene, la mostra progettata dai Musei Civici al Castello di Masnago vuole ripartire proprio da quell'occasione così lontana nel tempo e saldare una cesura culturale ormai non più accettabile.

Tavernari è figlio della grande scuola scultorea della Brera novecentesca, e soprattutto del clima fervido dell'aula in cui si avvicendano Adolfo e Francesco Wildt: l'aula in cui, negli anni, si incrociano allievi come Lucio Fontana e Fausto Melotti, Luigi Brogгинi ed Eros Pellini, e molti altri. Tavernari ne deriva un saldo piglio tecnico, innanzitutto; un senso della disciplina plastica fatto di atelier quanto d'invenzione, di artigianato quanto di maestria. Il suo intendimento primario della scultura, che mai verrà meno, è di *mestiere*: il che non significa una posizione riduttiva o cautelata rispetto alle derive che gli intendimenti nuovi

imprimono alla nozione d'arte, ma la capacità di assorbire e metabolizzare il nuovo in una identità artistica salda, professionale e a un tempo, e senza distonie, intrisa di scommessa espressiva azzardata.

E', in altri termini, il "fare con le mani" per il quale lo scultore moderno - che si sa, si sente, si vuole moderno - mantiene integro e saldo il proprio statuto creativo, potendolo così aprire alle tempeste intellettuali dell'avanguardia senza che ciò comporti dissolvimenti disciplinari irrevocabili: anzi, sottoponendo al vaglio rigoroso della pratica le avventure dell'intelletto, così da mettersi al riparo dalle plurime suggestioni d'eteronomia che i tempi agitano.

Del resto, il Tavernari che rifà il *Tobiolo* martiniano, e che trova una sua propria vocazione sorgiva tra classicismi rivissuti nevroticamente e asperità plastiche echeggianti la riscoperta del Romanico, dall'immediato dopoguerra figura piuttosto tra coloro che assumono su di sé i turbamenti del dibattito, spesso feroce, sul destino dell'arte italiana, che tra coloro i quali ne assumono le posizioni meno estreme, da romitaggi che evitano accuratamente ogni *engagement*.

E', nel 1945, in "Numero", rivista che come "Corrente" vuol farsi gruppo. E' tra i firmatari di "Oltre Guernica", il manifesto che nel 1946 segna il primo dei molti spartiacque che indirizzano i destini di questa complessa generazione, spinta da una moralità eccezionale, nell'urgere dei tempi, ma non unanimemente disposta a devolverla al puro impegno politico, anziché linguistico e formale. E' tra i fondatori della milanese Galleria di Pittura, nel 1949, a difendere lo spessore intellettuale, prima ancora che stilistico, della scelta neocubista

E' tra coloro che più appropriatamente, soprattutto, si pongono la questione d'una scultura che non sia debitrice, a un tempo, né di soluzioni e stilemi imposti dal prevalere del dibattito pittorico, né dei retaggi neoaccademici che il mestiere di scultore tende a far continuamente riemergere: ed è posizione assai isolata, ove si pensi che pochi sono gli interlocutori possibili, un Mirko, un Leoncillo, un Umberto Milani...

In questa stagione ciò che importa a Tavernari è identificare una propria collocazione etica e di solidarietà intellettuale; assai meno, va detto, identificarsi in un programma formale. Le sue poggiate cubiste, per questo, da subito si contaminano con attenzioni assai diverse: non condivide il mito, pure diffuso, di Archipenko e di Zadkine: guarda, piuttosto, alle eccezioni plastiche di Laurens, alla sensuosità lineare che si fa respirazione organica delle forme, delle materie, com'è per Arp, com'è per Moore.

La scultura che emblematicamente schiude il decennio Cinquanta, presentata nel 1951 alla IX Triennale milanese nel medesimo programma decorativo, ideato da Luciano Baldessari, da cui nasce la leggendaria voluta di neon di Fontana (e proprio nel vecchio studio milanese di Fontana, in corso Monforte, è stato scoperto di recente uno dei bozzetti preparatori, che viene presentato in questa mostra), vive di tarsie curvilinee che si fanno corpo, il quale pare struggersi alla luce e insieme nulla perdere della propria saldezza volumetrica.

E', questo, il segno certo della piena maturità raggiunta da Tavernari. L'opera indica senza dubbi, tra l'altro, la consapevolezza ormai raggiunta d'una attenzione tutta particolare che lo

scultore rivolga alla luce, al suo incidere e riverberarsi sulla superficie plastica, sino a farla franare in fremiti che siano, anche, colore.

Tematicamente, è il nudo femminile il pretesto formale prevalente, incrociandosi con la più ampia riflessione sullo schema antropologico del totem e dell'idolo antropomorfo (e un grande *Totem* ligneo di Tavernari è quasi il simbolo, sin dall'inaugurazione, del Castello di Masnago). Tuttavia, il processo di essenzializzazione volumetrica, di superamento della meccanica degli incastri di masse curvilinee, che segna il corso dei Cinquanta, nel prevalere sempre più accentuato dell'esplorazione di materie come il legno, il cemento, la pietra, indica che Tavernari mira a immagini di forte consistenza atmosferica, in grado di solcare lo spazio attraverso l'irritazione superficiale su cui si rapprende la luce, anziché attraverso la purezza dello schema plastico. *“Les fibres de l'arbre ou les grains de la pâte modelée ont autant d'importance, sont aussi émouvants, que le sillage de l'outil qui a causé la blessure”*, scrive Raymond Cogniat nel 1973.

La fine del decennio e l'avvio del nuovo sono segnate da un'accelerazione ulteriore di questo corso espressivo. Una nuova brusca semplificazione dell'assetto formale, al limite del trascolorare della descrittività, induce il motivo antropomorfo a vivere ancor più esplicitamente del raggrumarsi come centripeto delle consistenze plastica, e dell'instaurarsi nello spazio per via, indica Carlo L. Ragghianti nel 1966, di *“abrupti profili liminari, veri e propri margini interrotti dell'aprirsi e del frammentarsi vivente della plastica”*.

Si è detto che questo momento apre la stagione di massima tangenza di Tavernari con il dibattito della scultura informale internazionale, scuola inglese in testa, e, in virtù dei rapporti biografici intensi con Ennio Morlotti e Francesco Arcangeli, con il naturalismo *autre* padano. E' vero, quel fare partecipativo della formatività della materia, la drammaticità muta di quell'assistere a una condizione altra d'esistenza, nascita e morte, della forma (*“come un dolore e una gioia inestricabili, ma tutti interni, quasi da stanza privata”* scrive Arcangeli nel 1957 a proposito dell'esprimere pudico dell'artista), sono una delle testimonianze qualitativamente più illustri della plausibilità d'una scultura informale nel decennio Cinquanta.

Tuttavia, per la storia personale di Tavernari è la serie strepitosa dei *Torsi* e dei *Cieli* degli anni Sessanta il punto di massima tensione espressiva. La slogatura della circolarità spaziale delle opere penultime si fa aperta, coraggiosa frontalità, e la consistenza volumetrica dell'opera si dà come per citazione convenzionale, plesso di spazio abitato e agitato da una sorta di tempesta esistenziale della luce e della superficie, ora - è il legno - incalzata da forzature agoniche che vi incidono e tramano cieche testure, ora - nel gesso - cadenzata da cellule globulari di materia, da lacerti di superfici che montano stratificati gli uni sugli altri, come per un'organicità immemore di regola, di sismografia.

Conta, di questo tempo, soprattutto l'attenzione tutta personale di Tavernari per il primitivismo scultoreo, che riflette e si decanta sino a ritrovarsi in primarietà: e, attraverso questa, in nuovamente raggiunta sacralità dell'immagine, dell'opera.

E', questo, il punto più alto del percorso di Tavernari. Che negli anni Settanta si sceglie un altro pretesto tematico, la coppia di amanti, per condurre innanzi senza sosta, con operosa concentrazione emotiva, la sua propria declinazione d'una scultura che, giunta a tali soglie di saggezza, può permettersi di non chiedersi più di essere moderna, in serena inattualità.

A fianco delle opere esposte, si è scelto di documentare nel catalogo la copiosa attività di scultore "pubblico" di Tavernari, a conferma della sua non banale riflessione intorno alla sopravvivenza dell'idea stessa di monumento nel tempo nostro. Una sopravvivenza affidata alla capacità dell'artista di ripensare lo spazio collettivo, i suoi valori simbolici e, antropologicamente, religiosi, qualificandoli con un'articolazione di segni plastici che agiscano da accidenti emotivi rispetto all'esperienza ordinaria, in nitida assenza di retorica: com'è nella meditazione struggente della tomba Berger in Comerio, o nel progetto, purtroppo rimasto tale, del monumento alla Resistenza in Varese.

La mostra presenta inoltre, nella sede espositiva della Sala Veratti, la fitta produzione disegnativa di Tavernari, che fedelmente accompagna l'artista nei decenni laboriosi. Vi si legge, ancor più esplicitamente che nelle sculture, l'intendimento che Tavernari ha dell'immagine come crescita fisiologica della forma alla luce, anziché come flagrante evidenza, come rivelazione: e, più ancora, quel suo procedere minuzioso per serie concatenate, ancorandosi a un motivo tematico e svolgendolo per approcci reiterati, ogni volta illuminanti una non appariscente, ma cruciale diversità.

Alieno, per moralità più ancora che per scelta stilistica, da ogni "intelligenza dell'effetto", ogni volta Tavernari intona il percorso grafico *in minore* (come il prediletto Schubert di *Der Tod und das Mädchen*, ispirazione d'una serie di opere d'inquieta tensione), cadenzando la respirazione e le movenze della mano a uno scrutinio lento e paziente, che conosce eccitazioni e abbandoni ma sceglie di scriverli in intensità, anziché in seduzioni.

Antiretorico, anche in questo caso, si dimostra Tavernari. *Engagé* non per scelta ideologica ma per inflessibile serietà di lavoro.

P. Campiglio: *La scultura come vita*

"Per me da anni ormai, non esiste che la possibilità, quotidiana di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura (sottinteso: umana) dove s'incontrano, e si fondono, le realtà esterne a quelle sotterranee, dei miei sentimenti dell'ora. Ed è qui, in questo limite indecifrabile spesso, che si fa realtà il dibattito, a volte tragico e non mai senza peso, della mia faticosa giornata di uomo: le contraddizioni, le ricerche, le lancinanti ore del dubbio. In una materia quasi tento di chiarire, a me stesso, questa situazione: di armonizzarla, di illimpidirla, per sopravvivere, almeno".

Ripercorrere le tappe della vicenda di Vittorio Tavernari significa porre una rinnovata attenzione su una delle personalità più interessanti e più difficili del panorama artistico

italiano del secondo dopoguerra, ed è occasione di studio di un'avventura creativa ininterrotta e appassionata, forse non a tutti nota nella sua completezza, che a ogni esame si rivela sempre di straordinaria attualità. Ripensare a Tavernari oggi, in un momento in cui l'arte torna a riflettere con i mezzi più diversi su tematiche relative al corpo e s'interroga quanto mai sul senso ultimo della vita, significa riconsiderare l'opera di un artista che allo studio della figura umana e al senso intimo dell'essere al mondo ha dedicato una vita intera, procedendo per tempi lunghi, arrovellandosi per cercare una risposta ai misteri celati nella natura delle cose, o interrogando la terra stessa, chiamando a sé le forze naturali, o costruendo con la fede di un uomo antico, e perciò sempre drammaticamente moderno, un baluardo alle ingerenze di una realtà drasticamente incalzante: un artista che ha dato vita con il proprio lavoro, lontano da proclami e da suggestioni della moda, ma con l'assiduità di un maestro comacino, a un'unica grande opera, rispondendo anzitutto con le armi della scultura ai grandi enigmi dell'umanità. Se il percorso creativo dell'artista, infatti, è siglato da tematiche ricorrenti, affrontate o scavate fino all'estrema sintesi, come una sorta di piacevole ossessione (le maternità, le figure, i torsi, i calvari, i cieli, gli amanti) i cicli in cui si articola la sua opera che potrebbero generare a prima vista un effetto disorientante, in realtà sono frutto di un'unica tensione espressiva, di un solo germe volto a ribadire una fiducia nella vita in senso panteistico e sacro, riaffermando un'appartenenza non generica né superficiale a un mondo naturale, ancora da indagare nella sua eterna "presenza" come nella sua eterna "resistenza", per trovarvi la speranza di sopravvivere; una speranza che individua nell'amore la soluzione alle grandi contraddizioni dell'umanità. In tal senso Tavernari è uno scultore "umanista", moralmente integro e genuino, fedele ai propri ideali, il quale ha agito sempre nella discrezione e nel riserbo, mantenendo un atteggiamento contemplativo di fronte alla vita e riguardo all'arte stessa; di quella contemplazione che rispetta le cose perché vi crede con fede, siano esse uomo o donna, legno, roccia o terra. Di fede e d'amore è testimonianza d'altronde l'opera intera dell'artista, che, anche nei momenti più duri, di riflessione e di ripensamento, ha dato vita a sempre nuove ipotesi formali, che non dimenticano i germi della "fase" precedente, ma la includono e la custodiscono in segreto: quasi che l'invenzione formale sorga non già dalle suggestioni esterne o dalle cosiddette influenze (che tuttavia hanno un loro peso e una esatta misura come in ogni artista) bensì dalla contemplazione dell'arte stessa, dall'assimilazione della propria scultura. In tal senso si può parlare, come ha acutamente osservato il Carli, di indipendenza di Tavernari, come di un'innata tendenza alla riflessione sulla propria arte, per approdare al nuovo.

Occuparsi criticamente di Tavernari infine significa confrontarsi con una letteratura di altissimo livello, l'arte sua essendo compresa e seguita, meritatamente, da alcuni dei più prestigiosi nomi della critica italiana, da Raggianti ad Arcangeli, a Valsecchi, a Pica, Pallucchini, Russoli, Santini, Carli: autori che hanno dato contributi fondamentali, ancora oggi di estremo interesse e sempre oggetto di studio, intrattenendo frequenti rapporti epistolari con l'artista.

Figlio di un restauratore milanese Vittorio Tavernari, nato a Milano il 28 settembre 1919, apprende la pratica del disegno in seno alla famiglia, e giovanissimo, a metà degli anni Trenta, è alla Scuola del Marmo diretta da Francesco Wildt, figlio del più noto scultore simbolista Adolfo. Amici e compagni sono a quella data Bruno Cassinari, Umberto Milani, Carmelo Cappello, in seguito protagonisti della scena artistica milanese negli anni Cinquanta. Francesco Wildt, scultore di minore genio ma certamente primo erede dello studio paterno è l'unico a Milano a continuarne l'insegnamento tecnico. Appare chiaro perciò come i giovani Tavernari, Milani e Cappello fin dall'inizio diano un'importanza quasi "sacrale" al materiale: in particolare Tavernari, rispettoso dell'elemento naturale, attribuisce sempre alla fatica interminabile nella materia una valenza per così dire di astrazione atemporale, una concentrazione quasi *zen*. Questa rimarrà una componente fondamentale dell'agire scultoreo dell'artista fino agli anni recenti, poiché da Wildt egli deriva l'attenzione per i valori luministici e la superficie, l'esaltazione dei valori pittorici legati alla materia mediante effetti ricavati dalla materia stessa, non lasciati occasionalmente affiorare. Di tale apprendistato wildtiano una prova evidente è il *Ritratto della sorella Carla*, 1936, in marmo, forse la prima opera nota dello scultore, caratterizzata da una politezza formale delle superfici e da una luminosità interna del marmo. Tavernari dimostra fin dagli esordi un talento spiccato per la scultura, ma è ancora indeciso se condurre a termine l'apprendistato o dedicarsi alla pittura, come il compagno Cassinari. Fra il 1938 e il 1939 egli inizia la propria attività espositiva partecipando a collettive con Milani e Cappello, e per quanto riguarda la pittura, Franco Rognoni. Tavernari espone regolarmente come tanti suoi compagni di strada alle mostre sindacali lombarde, presente con Milani e Cappello alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, tenutasi a Milano al Palazzo dell'Arte dal maggio al luglio 1941, con *Legionario ferito*, una testa in bronzo. Quelle del giovane Tavernari sono in fondo ancora prove accademiche, che tuttavia rivelano nella tensione figurativa un'attenzione particolare ai valori "pittorici" delle superfici, modulate con armonica levità, tanto è vero che l'artista presenta nell'agosto di quell'anno una serie di olii, per lo più paesaggi e nature morte, in una mostra con Corrado Selvini a Varese. Da tale precoce indeterminatezza espressiva, o se si vuole da un'incertezza che è propria dei giovani di questa generazione, i quali vedono d'altronde i fratelli maggiori Fontana, Brogini, Melotti oscillare tra mozioni scultoree e tensioni disegnative, pittoriche, ha origine un approccio tutto volto alla sintesi delle superfici e alle trasparenze della materia, benché in Tavernari sia sempre vivo un legame con il mondo naturale, un dialogo segreto con la natura stessa. Le prime prove in cera, note solo da fotografie dell'epoca, risentono di una fragilità tutta interiore che le accomuna a quelle del giovane Milani, in linea, si può dire, con le mozioni di sensualità espressionista così vive tra le fila del movimento di Corrente e così presenti anche in Manzù e Sassu. Spicca tra queste il *Tobiolo*, gesso, 1939 ca., realizzato anche in cera, che insieme ad altre prove note di questi anni, tra cui la *Figura in torsione*, bronzo, 1940 o la *Figura femminile*, gesso, 1943, nella scarna essenzialità rivela precocemente la focalizzazione della figura umana quale luogo di

frequentazione privilegiato, in grado di offrire un'indagine a tutto campo sulla realtà, lontano dalle mitologie volute dal fascismo. D'altra parte fino al 1943 l'artista presta il servizio militare tra Como e Varese, nel 67° reggimento di fanteria, stringendo amicizia con il gruppo degli astrattisti di Como, soprattutto con Mario Radice e Manlio Rho, il quale allestisce nel dicembre 1942 la Mostra degli Artisti alle Armi al Palazzo del Broletto di Como, organizzata dal Sindacato lombardo, ove figurano solo tre artisti: Luigi Uboldi, Edoardo Orsi e, appunto, Tavernari, con ritratti in cera (*Ritratto melanconico*, *Ritratto di Rita Spina*) e altre sculture tra cui il citato *Legionario ferito*, *Figura bianca* e *Vendemmia*, *La bella addormentata*) nonché alcuni disegni "tutti realizzati a scabro tratto, ma saturati di luce interna dovuta a decisa volontà di essere semplice e conciso". Durante la guerra l'artista divide lo studio preso in affitto a Como con Ennio Morlotti, consolidando un'amicizia già avviata a Milano alla fine degli anni Trenta: in questo periodo di assidua frequentazione morlottiana Tavernari elabora numerosi studi di nudo, che risentono delle meditazioni dell'amico soprattutto nel disegno, nell'approccio drammatico alla realtà, nella estrema sintesi espressionista del segno, nell'essenzialità caricata da deformazioni somatiche, così evidenti nella sensibilità del pittore. Tra i due artisti nasce un sodalizio che durerà tutta la vita.

Nel 1944, a guerra finita, Tavernari riprende a lavorare stabilendosi definitivamente a Varese, ove si sposa con Piera Regazzoni, violinista di grande talento, musa ispiratrice e insieme compagna per la vita. E il legame con la musica, insieme al richiamo della natura, al silenzio della contemplazione, vantaggi che una città come Varese può offrire a chi desidera vivere in tutta tranquillità, saranno d'ora in poi elementi imprescindibili nell'approccio dell'artista alla scultura, stimoli costanti nel corso della sua lunga avventura creativa.

I tempi sono radicalmente mutati dopo gli anni di guerra e di resistenza, indubbiamente in prospettiva di nuove e inedite aperture al clima europeo: il ciclo delle *Maternità* in legno e in pietra inaugurato nel 1944, rappresenta una svolta definitiva rispetto alla precedente produzione e una risposta alle sollecitazioni del clima italiano del dopoguerra: qui si fa presente più che mai un primitivismo che ricorda la massività della scultura romanica, o l'arcaismo di certa scultura negra, dove l'artista ricerca però non tanto l'esibizione formale, bensì, come ha acutamente osservato il Carli "una intensa comunione [...] tra volontà creatrice e la materia in un clima di assoluta, primigenia semplicità: come se la scultura fosse tutta da inventare e la natura stessa, fornendone misteriose e semiocculte figurazioni, ne fosse l'augusta genitrice". Ricordiamo le pregevoli *Maternità*, legno, di collezione privata, Varese e di collezione privata, Novara, o quella più ieratica del 1945 in pietra di Saltrio della collezione (.....), Varese, dalle superfici percorse da infiniti segni e lacerazioni. Tale primitivismo esperito nella scultura in legno accomuna la ricerca di Tavernari a quella del coetaneo Giovanni Paganin, di cui in questi secondi anni Quaranta l'artista condivide le scelte di poetica, benché con uno spirito leggermente differente: Paganin, più acre nella rude sfaccettatura delle superfici, con una più coerente movenza *antigratziosa*, dà vita rabbiosamente ad alcune figure femminili d'impronta primordiale, massive; Tavernari con le

sue *Maternità*, con atteggiamento più pacato e discreto, assuefatto a una più sobria e disincantata idea di rappresentazione, scolpisce nel legno rispettandone le superfici, le venature, in modo che le figure paiano emergere naturalmente dall'interno del tronco. Ma è pura illusione, poiché quel tronco, anzi quel torso, è forgiato a colpi d'ascia e di sgorbi a, fin nei minimi dettagli, e assecondato in tutta la sua potenza vitale. La scultura romanica, le prove a lui note dei maestri comacini sembrano incidere in questi legni dai volumi tozzi lavorati con sacra religiosità. E' la figura femminile, il torso, in una nuova accezione di dea della fecondità, dai connotati quasi totemici, a occupare totalmente la sua fantasia creatrice, dopo i drammi della guerra, come in un ritorno all'origine del mondo, lungo una china pericolosamente discendente, per ricominciare: quasi che all'origine dell'arte, nella sorgente primeva, l'artista intraveda l'unica speranza perché ricominci una nuova vita per l'umanità. I torsi femminili rappresentano dunque una speranza di vita, anche se velata di malinconia, come ha sottolineato Valsecchi: "*più che idoli, queste Maternità appaiono come incarnazioni di un dolore naturale e antico, all'origine dell'umanità*". D'altra parte è lo stesso Tavernari a supportare un'interpretazione vitale con uno scritto del 1946 dal titolo emblematico *La scultura come vita: "I giovani si trovano disorientati, su sentieri diversi; i giovani di valore, dotati, non sanno dove camminare, dispersi e travolti dalla tragedia delle due guerre. Alle loro spalle sentono il vuoto di tutta l'arte e la cultura cosiddetta novecento. Perché la scultura abbia una nuova era, perché l'arte tutta abbia la sua epoca, deve essere agitata. Noi giovani scultori ci dobbiamo parlare, dobbiamo unirvi, essere compatti [...] agire come i maestri comacini [...] come i marmisti egiziani"*. Con tale affermazione, che ha tutta l'aria di una dichiarazione programmatica, l'artista partecipa in prima persona al dibattito critico dell'immediato dopoguerra auspicando un rinnovamento della scultura non in chiave "ermetica", bensì partecipe del "dramma umano", in grado cioè di trasmettere valori collettivi ed esprimere contenuti morali dell'uomo contemporaneo, ribadendo che "*noi giovani scultori sentiamo la necessità di essere civili, come i maestri Comacini, "la scultura era in loro [...] ci credevano e la scultura era una sola voce"*. La mozione del giovane artista appare in linea con le tendenze del gruppo che si raduna attorno alla rivista "Numero" e che di lì a poco firmerà il celebre *Manifesto del Realismo*, detto comunemente *Oltre Guernica*, uscito proprio sulla stessa rivista nel marzo 1946: "esaurita la funzione positiva dell'individualismo l'arte deve essere atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini", sostengono, com'è noto, i firmatari Giuseppe Ajmone, Aldo Bergolli, Arturo Bonfanti, Gianni Dava, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, lo stesso Tavernari, Emilio Vedova e Giovanni Testori (allora anche pittore, oltre che critico). L'anelito tavernariano a un'arte che unisca collettivamente e per così dire si renda anonima, evidente nello scritto del gennaio del 1946, appare a tutti gli effetti ipotesi "realista" secondo la celebre definizione di "realismo" offerta nel manifesto citato, come "il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa insomma misura comune rispetto alla realtà stessa". Tavernari, evidentemente

affascinato da certo primitivismo picassiano, esaltando i valori di "costruzione e architettura dei volumi e dello spazio" ritrova persino la scultura africana in *Donna seduta*, gesso, 1946, in una serie di opere esposte con vari disegni alla mostra del "Numero" alla Galleria Bergamini a Milano".

Lo scorcio degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta rappresentano per Tavernari momenti di incontri, verifiche, assimilazioni del lavoro altrui, secondo un principio che rimane alla base di ogni attività artistica, e cioè per una costante interrogazione su di sé come uomo e sul proprio agire nell'ambito della scultura. E sono anni effettivamente problematici ove a una grande ansia di rinnovamento si affianca la coscienza di un totale disorientamento. Il 1948, l'anno della prima mostra personale di Tavernari alla Galleria del Camino di Milano, vede l'artista impegnato su più fronti: da un lato ancora attento a quel primitivismo afro-totemico di marca figurativa che aveva ispirato il ciclo delle *Maternità*, dall'altro disponibile a una più evidente apertura astratta, benché in un'accezione tutta particolare, ove "egli cerca di sceverare la sostanza da ogni facile risorsa plastica per raggiungere densità di emozione e di contenuto [...] è un procedere per graduali convinzioni affinché l'espressione divenga sciolta, libera, persuasiva". Quello di Tavernari appare fin dall'inizio un astrattismo organico, che presuppone e ricerca una simbiosi col mondo naturale, tuttavia alla base vi è sempre un'operazione di marca intellettuale, resa esplicita da una presa di posizione in difesa dell'arte astratta pubblicata su "Ordine nuovo", periodico del Partito Comunista di Varese: "l'importante," scrive l'artista, "davanti un'opera (quadro o statua) è che ognuno di noi osservi con umiltà e senza preconcetti, per vedere di intuire quanto un artista, sia esso astratto o no, esprima attraverso la sua opera quell'armonia perfetta di ritmi e di volumi, di toni o di linee l'emozione palpitante che formano l'insieme dell'opera d'arte". Tali premesse concettuali, frutto di una rinnovata attenzione alle poetiche non figurative, assumono il senso di un'adesione a un internazionalismo estetico che si avvicina alla posizione di Birolli, innanzi alla spaccatura del Fronte Nuovo delle Arti, e sembrano accettare il procedimento essenzializzante indicato dal formalismo di un Arp o di un Brancusi, come d'altro canto andava facendo autonomamente Alberto Viani. Tuttavia la vera folgorazione astratta gli deriva dalla mostra di Moore alla XXIV Biennale di Venezia del 1948, che ottiene il premio internazionale per la scultura (quanti scultori italiani in realtà dopo quella personale hanno agito in sintonia con i ritmi mooriani). ove lo scultore può apprezzare dal vero quella coerenza tra materiale usato e sintesi formale della figura. Le figure umane dello scultore inglese, trapassate con ampie cavità, ispirano in Tavernari forme sensuose e ampie, spazialmente articolate, senza rinunciare alla concentrazione drammatica che sempre ha contraddistinto il proprio impegno. Nascono perciò in questo periodo, grossomodo tra il 1948 e il 1952 - e qui purtroppo le pezze documentali sono assai deficitarie per una restituzione diacronica del lavoro - la serie dei *Totem*, ove "il corpo umano passa attraverso un'improvvisa quanto radicale interpretazione formale, che lo conduce a una dilatazione della fedeltà figurale verso ritmi e volumi di netta impronta astratteggiante e solo per

allusioni riferibili a un'immagine antropomorfa". Di tale fortunata serie, dove l'artista tramuta il primitivismo africano in un vero e proprio emblema della sacralità primitiva, panteistica, con allusioni a forme antropomorfe, rimangono oggi scarse ma significative testimonianze (un bozzetto in gesso, *Piccolo totem*, 1948, di proprietà dell'artista; il *Totem*, 1948, legno, bozzetto di quel *Totem* monumentale, realizzato negli anni Settanta, oggi collocato al Castello di Masnago; *Piccolo Totem*, 1950-1951, bronzo della collezione (.....) di Gallarate; *Totem*, 1949-1950, legno della Galleria d'Arte Moderna di Milano, e infine quel *Totem* eseguito in vetroresina nel 1972 su progetto del 1949-'50 e oggi di proprietà della Banca di Lodi, Varese). Appartengono a questo periodo anche la *Scultura da giardino* o *Forma orizzontale*, 1949, gesso, poi realizzata in bronzo, oggi di collezione privata, bozzetto di quella *Scultura per l'Isola d'Elba*, 1949, bronzo, collezione (.....), Firenze: opere tutte segnalate prontamente da Christian Zervos su "Cahiers d'Art." nel numero dedicato all'arte italiana del Novecento": in questi esempi è più evidente l'apertura della forma alle incidenze della luce, mediante perforazioni, o la disponibilità di un gioco di ombre naturali generate all'interno della scultura. Poiché il richiamo naturale, che comincia ad affermarsi quale peculiare attenzione dello scultore, è sempre cercato pur nell'astrazione formale della scultura: "*Il problema per me è di creare delle sculture coi soli mezzi della scultura: volumi, linee, piani, inserendo e non sovrapponendo dentro a questi piani, linee e volumi, la vitalità poetica del nostro tempo*".

Tale dichiarazione è estratta da una recensione di Mario Negri della mostra personale di Tavernari alla Galleria del Milione nel gennaio 1951, presentata da Garibaldo Marussi, solo con opere non figurative, che consolida l'immagine dell'artista sperimentatore e partecipe del clima di rinnovamento italiano e internazionale. Nel suo astrattismo tutto particolare Tavernari adombra sempre un richiamo figurativo e allude in effetti a una forma in qualche modo riconoscibile, anche nel titolo: vi figurano probabilmente un primo e precoce *Torso femminile* 1950-1951, bronzo, che sembra aver attinto da Laurens maturo, quella *Figura distesa*, legno e ferro, 1950 ca., della collezione (.....) dove "le tese corde di ferro, che Moore riprese da Barbara Hepworth e che Tavernari senza dubbio scoprì, come del resto Mirko alla Biennale del 1948, costituiscono una sorta di corde musicali per la sonorizzazione dei ritmi curvilinei delle forme femminili della figura *reclining*, *Nudo sdraiato*, 1950, bronzo, ma forse originariamente in cemento nero, di collezione privata, opera particolarmente riuscita, ove pur nella sintesi astratta sono esaltate la pienezza volumetrica e il tondeggiare delle superfici, evocanti "una dimensione esaltante dell'eros, chiaro e senza turbamenti, sereno di persistente pensiero classico"; vi figura inoltre *Nudo in ginocchio*, 1950 ca., prima in cemento nero, oggi in bronzo, di collezione privata milanese, vicinissimo al citato *Nudo sdraiato*, opere che presentano ferite e tagli sulle superfici, come cicatrici al vivo: ma soprattutto vi sono le cosiddette "*Sculture per il sole*", riprodotte da Mario Negri su "Domus", che sono lette quali ipotesi di uno sviluppo ambientale, necessitanti una collocazione architettonica: "*per lui deve essere stata non lieve tristezza quella di vedere le*

proprie sculture ridursi per necessità alla misura di modelli, di studi, di sculture in scala ridotta, perché nella sua mente egli le aveva immaginate grandi e monumentali, in diretto rapporto tra pure forme e spazio, a contatto immediato con la natura". Opere, queste, che alludono a forme antropomorfe, ove il riferimento magico, simbolico, a una realtà panteistica è ottenuto grazie all'alternò susseguirsi di pieni e di vuoti, senza una fine apparente, come da superfici "controllate" al millimetro, ma elusive di ogni appiglio realistico. Da citare tra queste prove non figurative anche una inedita *Scultura per il sole*, cemento nero, collezione (...), Varese, che ha la forza di una sfinge neocubista, o il bozzetto in gesso, sempre inedito, di quella *Grande forma antropomorfa*, unico esempio di scultura realizzata nel 1951 in dimensioni monumentali per il vestibolo superiore della IX Triennale di Milano, vicino alla pittura murale di Cassinari e sotto il grande neon astratto di Fontana. Non indifferente in queste prove monumentali è l'influenza di Fontana che, reduce dall'Argentina dove ha concepito il suo *Manifesto Blanco* nel 1946, coinvolge i giovani artisti in direzione dell'avanguardia non figurativa, anche se non del tutto astratta, bensì in quella nuova formula di arte "ambientale", strettamente legata allo spazio, che egli va definendo appunto come "spazialista".

Ma Tavernari non crede fino in fondo in tali utopiche proposizioni, che d'altra parte implicano un *rischio* e una messa in discussione non indifferente, come non crede del tutto nella misura estetica di Moore, riconoscendo nella dimensione linguistica non figurativa un'inadeguatezza a esprimere tutta la carica di umanità che egli sente, quale impulso primario nella definizione dell'opera d'arte. Tanto è vero che in seguito alla fortunata personale nella galleria d'avanguardia milanese egli si chiude al mondo della moda e agli incontri occasionali, ribadendo ancora una volta la vitalità del proprio spirito indipendente. Ed è un atteggiamento riflessivo, problematico quello dell'artista, che mai accetta una condizione, ma che sempre pone in discussione se stesso per cercare una misura espressiva più consona alla propria misura di vita. La "fase" dell'astrattismo, se così si può definire, o meglio l'esperienza di "forme pulite, linde, precise", per dirla con la parole dell'artista, occorre alla definizione di un rapporto con lo spazio architettonico da sempre cercato; ma occorre anche alla brusca presa di coscienza che un'utopia di tale portata, se perseguita fino in fondo, l'avrebbe probabilmente condotto all'abbandono della scultura, come di fatto poi avvenne in Fontana: l'avrebbe condotto in breve a tradire l'autenticità del proprio impegno, così prossimo alla vita quotidiana, necessitante un rapporto continuo con la materia, una ricerca inesauribile nella figura umana, un intimo scandaglio. Tale atteggiamento male si sposa con le tensioni spontaneistiche, d'immediatezza espressiva, che invece coinvolgono da vicino un compagno di strada come Milani, o in diversa misura Cappello o lo stesso esordiente Francesco Somaini. Insomma l'automatismo di matrice informale che darà origine nella seconda metà degli anni Cinquanta alla scultura di Arnaldo e Giò Pomodoro, era intesa da Tavernari come sottrazione a qualunque ordine morale, divenendo ai suoi occhi pura ricerca formale, che rasentava la cristallizzazione in pur altissime esercitazioni di stile. Dal 1952-

1953 quindi lo scultore riprende ad approfondire l'indagine figurativa incentrandosi su temi fissi e dando vita al ciclo delle *Pietà* e delle *Carità*, di cui rimangono pochi esemplari come la *Carità* in cemento nero, già di collezione (...), oggi dispersa, che segna il passaggio dall'astratto al figurativo, la *Carità* in pietra di Saltrio, di collezione privata: Somma Lombardo, o la *Pietà*, pietra di Saltrio, 1953, oggi al Cimitero di Legnano. Rispetto al primo ciclo delle *Maternità* in legno o in pietra appare evidente la lezione dell'astrattismo, soprattutto in quella rinnovata politezza formale delle superfici, che si accompagna a una elementarità figurativa meno tarchiata e più squadrata, più nettamente incisiva nei profili. Il corpo femminile d'altronde occupa ormai ossessivamente la fantasia immaginativa dell'artista, poiché in esso egli ricerca, oltre ogni deduzione formale, il nucleo espressivo della realtà.

Si comprende quindi più agevolmente come in questa fase di nuova indagine figurativa torni a farsi presente il mondo classico, abbandonato forse troppo bruscamente dopo l'apprendistato wildtiano, filtrato attraverso l'universale lezione di Maillol. Pienezza delle forme, fecondità, ma anche eterna e infinita modulazione di superfici, quasi la figura femminile racchiuda nelle minime variazioni l'incanto eterno del creato. Tavernari si applica costantemente, con la tenacia dei primi sforzi, al torso femminile, approdando a quelli che la critica unanimemente considera i pezzi emblematici di questa fase: parlo dei *Torsi di donna*, pietra della collezione Pagani, Castellanza, che "*hanno il fascino di un relitto recuperato dagli abissi del mare ellenico*" (Carli) e del *Fiume*, legno, già nella collezione Panza, oggi a New York, ove "*il mitico e pur vero 'vegetare' della figura umana, ha [...] una pienezza ancora parzialmente convenuta, precostituita, che proviene dalla grande civiltà accademica cui chiese per qualche tempo aiuto*" (Arcangeli).

Sono gli anni del *Grande torso*, bronzo, di cui rimane l'originale in gesso oggi conservato al Comune di Barasso: scompaiono le suggestioni della scultura romanica e riaffiora l'eredità di Renoir e di Maillol in linee blandamente classicheggianti dove l'artista sembra evidenziare insieme ai volumi i turgori della carne, lo sfaldamento della figura classicamente intesa. Si tratta sempre di torsi, poiché quello che interessa è il richiamo al tronco d'albero, un richiamo costruito con l'artificio della scultura, come appare evidente in una scultura emblematica quale *Torso femminile*, 1956, legno di rosa, di collezione privata milanese, dove la vibrazione luministica superficiale della corteccia è ricreata dall'artista come una seconda pelle della scultura, a sottolineare un'ambiguità di fondo che caratterizza la visione, cercando l'occhio una figura dentro le apparenze di un tronco d'albero. Riaffiora dunque quell'ambiguità della visione ricercata in fondo sin dall'esperienza astratta, con le forme antropomorfe dalle infinite modulazioni, come se l'artista intendesse indicare un processo di conoscenza della forma attuato per progressive approssimazioni, mai dato a priori. L'approssimazione alla forma è chiave di conoscenza del reale, presa di coscienza graduale della drammaticità del mondo, ma anche profondo scandaglio interiore, come lo stesso operare lento e sedimentato dell'artista tende a verificare: il percorso del nostro occhio, che

non vede immediatamente, bensì indaga, scopre frammenti e ricostruisce, è lo stesso percorso creativo dell'artista.

Intanto Tavernari è invitato alla XXVII Biennale nel 1954, dove espone le sue *Carità e Maternità* in pietra, insieme, fra gli altri, a Morlotti, che presenta in quell'occasione alcune figure (in seguito distrutte dall'artista) definite da Arcangeli "*misteriose [...] ultime impronte, prime impronte di nuovi corpi, affondate entro la loro matrice di materia*". Forse suggestionato dalla nuova materia organica morlottiana applicata alla figura, segno di un'apertura all'Informale - del resto i legami tra pittura e scultura si fanno in questi anni strettissimi - Tavernari scolpisce nel legno nuove figure femminili di grandi dimensioni, senz'arti, a volte senza testa, chiuse in un ermetismo assai più accentuato rispetto ai precedenti mailloliani, così generosi nei volumi: la figura pare qui generarsi da un unico ceppo, eppure sfaldata come puro legno scheggiato, residuo di un ennesimo bombardamento spirituale o nascita di una eterna primavera?. Presenti, ma al tempo stesso ataviche, queste figure, Veneri adorate nella loro perenne potenza rigeneratrice - tra cui ricordiamo l'imponente *Figura femminile*, 1957, legno, di collezione privata varesina, e il *Torso femminile*, 1956, legno, di collezione privata, Novara - serbano il ricordo della colonna, della cariatide, e cercano un nuovo rapporto con l'architettura, già prefigurato nelle *Sculture per il sole*. Tale vocazione monumentale, sempre soffocata per mancanza di mezzi, di spazi, come di un'adeguata committenza pubblica, risorgerà potentemente negli anni Settanta, quando l'artista potrà disporre dei nuovi spazi dello studio di Barasso, progettati da Agnoldomenico Pica e circondati da un verde lussureggiante.

Dopo la partecipazione alla XXVIII Biennale nel 1956 - con *Venere*, 1956, legno, oggi dispersa e con il citato *Torso femminile* di collezione privata, Novara - l'indagine attorno alla figura femminile si concentra in un ciclo nient'affatto monumentale, di figure piccole, allungate, in cemento o bronzo, di evidente suggestione informale, che fanno parlare subito la critica di influenze di Giacometti: se il procedimento essenzializzante tocca punte di estremo lirismo nelle suggestioni offerte dalla materia, la verifica in realtà appare del tutto lontana da quella di un Giacometti, che tende al nucleo espressivo più che alla visione, mentre l'appello tavernariano a una visualità della scultura, come ha correttamente puntualizzato il Carli, è sempre evidente e ne sottolinea il valore eminentemente pittorico. Interessa quindi all'artista il nesso tra forma e luce, la possibilità di coinvolgerci in un processo conoscitivo legato al senso organico delle cose. Sono gli anni della frequentazione di Arcangeli e dell'importante personale alla Galleria del Fiore a Milano, del novembre 1957, dopo un lungo periodo di raccoglimento solitario, sofferto, di assenza dalla scena artistica italiana; ed è proprio Arcangeli a inserire Tavernari nell'orbita dell'"ultimo naturalismo", che secondo le parole dello stesso critico "*è stato uno sforzo di creare una nuova verità da lontani o vicini fondamenti di cultura, ma anche contro quelli, per uno sforzo che talvolta sembra addirittura autogenesi, tanto è lontano dalla zona di aggiornamento culturale cara a troppi artisti e critici*".

Le tangenze di Tavernari con il clima pittorico dell'"ultimo naturalismo" individuato da Arcangeli, e le suggestioni morlottiane in particolare, denotano una progressiva presa di coscienza da parte dell'artista del mondo come materia, del corpo come parte integrante del mondo, in senso organico. La stratificazione materica della pittura di Morlotti, che si fa in questi anni, soprattutto nei paesaggi, sempre più intimamente connessa all'idea di ritualità ed eternità del creato, trova una diretta corrispondenza problematica negli agglomerati in gesso o in cemento delle figure di Tavernari (poi in bronzo), sempre più filiformi, sempre meno riconducibili all'idea mailloliana: esemplari da questo punto di vista sono *Due figure femminili*, 1957, bronzo, di collezione privata varesina, o la *Figura femminile*, 1957-1958, bronzo, di collezione privata, Gallarate, esposta alla XXIX Biennale nel 1958 insieme ad altre prove in cemento patinato, e la *Figura femminile*, 1955, legno, di collezione privata varesina: si pensi inoltre a quel *Torso femminile*, 1958-1959, bronzo, di collezione milanese, fervido di richiami classici eppure passibile di riduzione a pura materia organica: è in queste prove, come giustamente ha notato Arcangeli, un riferimento intimistico alla figura umana come elemento di un divenire fisiologico, perenne, quale emblema di una continuità esistenziale con il divenire del mondo, che si traduce in una riduzione estrema della forma e in un'esaltazione dell'agglomerato materico: "*la terra, il vento, le foglie, la creatura che muove il fresco piede nato dalla stessa natura generante*". Tale consonanza così evidente e così avvertita, dopo anni di ricerca, va nel senso di un'assimilazione tutta interiorizzata dei motivi dell'Informale, nella direzione opposta rispetto all'automatismo di natura espressionista, verso il recupero di una responsabilità morale di fronte alla realtà, come in Morlotti, fondata su un atteggiamento genuino e sincero. La coscienza di una svolta cruciale anche a livello individuale, di un lento abbandono dei richiami alla storia, e di una partecipazione diretta, attuale, al divenire delle cose, lo conduce, nel giro di un quinquennio, a elaborare - ed è il momento forse più fecondo della produzione dello scultore - ipotesi assolutamente nuove, senza tradire l'assunto più genuino della sua arte: lo studio della figura umana, il torso femminile.

Nascono in questi anni, dal 1959, i torsi femminili in legno, doppi o singoli, dove l'artista, recuperando l'esperienza astratta ormai interiorizzata e innestandovi una raffinatissima sensibilità materica, depurata dagli odori di terra, o dalle escrescenze e lacerazioni della carne, dà vita a leggere pellicole lignee che recano, celati in un ambiguo gioco di luci sapientemente costruito, i tratti del corpo femminile, secondo una visione orizzontale o verticale. Immagini di estrema leggerezza che ricordano antiche e consuete matrici di xilografie, ove la fibrosità dei legni nasconde gli appunti "musicali" dei torsi. Si colloca in questo periodo inoltre il rapporto con il gallerista Bruno Lorenzelli, che organizza allo scultore una personale nel 1962 a Milano, alla Galleria Lorenzelli, e poi nel 1963 a Copenaghen alla Galleria Hagfeldt: sono di collezione Lorenzelli i torsi più significativi, tra cui si ricorda *Torso orizzontale*, 1959-'60, legno, *Torso femminile*, 1960, legno, i legni bruciati, neri, di straordinario impatto emotivo. Tali episodi sembrano sorgere direttamente

dalle precedenti figure femminili in legno, dalle prime *Maternità* del 1948 o dalle alte figure del 1955-'57, ma è come se l'artista improvvisamente scegliesse di indagare, approfondendolo, un particolare di quelle, l'essenziale del tronco, accentuando la fibrosità dei legni. Nelle sculture di questa ulteriore fase è accentuato al massimo grado quel senso di ambiguità della visione da sempre cercata, fin dalle prove astratte, ed è accresciuto il valore di scoperta e stupore di fronte alla realtà: grazie al mistero celato in quei legni si attua quella rivelazione che è il punto d'arrivo dello scultore varesino, presa di coscienza emotiva del mondo, atto di vita. L'eterno rovello intorno alla figura, da momento plastico diviene focalizzazione estrema dell'idea, avviandosi a una soluzione escatologica. Si spiega quindi come Tavernari alterni ai torsi femminili i torsi di Cristo crocifisso, definendo tale rivelazione della vita come un atto di speranza e d'amore verso l'uomo, emblema della sofferenza e della redenzione del Cristo. I *Torsi di Cristo*, di cui si ricordano quello altrimenti detto *Crocefissione nordica*, 1961, legno, della collezione Lorenzelli e il *Torso di Cristo*, 1965, gesso, oggi al Castello di Masnago, assumono quindi le dimensioni di lesene monumentali, alte e sottili quinte, richiedendo un rapporto ambientale, architettonico, memori forse dei *Totem* dei primi anni Cinquanta: il corpo di Cristo in croce è schematizzato in una sottile lingua di luce segnata dai colpi d'accetta. Da questo punto è come se per l'artista nascesse un'altra storia, un nuovo mondo, un dopo-storia ove le diverse "fasi", i nuovi cicli, paiono susseguirsi con una rapidità incalzante, che non lascia tregua: complice - parrebbe un dettaglio insignificante se per Tavernari i luoghi non assumessero un'altissima componente spirituale - il nuovo, ampio studio fatto costruire da Pica nel borgo di Barasso, non lontano dalla città, in un parco lussureggiante. Nascono quindi i *Calvari*, che discendono direttamente dai *Torsi di Cristo*, "dall'aspirazione a rendere tutto il creato partecipe della tragedia del Golgota"; e da questi, per genesi interna, i *Cieli*, sorta di sculto-pitture, condotte a bassissimo rilievo su tavole di legno, rappresentanti per lo più la visione del Golgota. Dai torsi di Cristo alla rappresentazione scultorea del Calvario, alla *tabula picta* raffigurante l'immenso e l'assoluto del cielo, Tavernari tende da una parte a una progressiva smaterializzazione "spirituale" della scultura, dall'altra sente l'urgenza di un brusco ritorno figurativo, sia nelle scene delle croci del Calvario o nelle immagini dei Progenitori cacciati dall'angelo, o, infine, nell'immagine simbolica degli amanti. La guerra del Vietnam e le conquiste spaziali, la contraddizione del presente, il dramma e l'impotenza dell'uomo contemporaneo di fronte alla guerra, muovono quella spinta interiore che fa dichiarare all'artista un unico credo: l'amore, sola speranza in grado di resistere al presente, unica forza primigenia che unisce il creato e vivifica l'uomo. I legni appena graffiati o incisi sottilmente come matrici per incisioni, vivono illuminati con luce radente, e appaiono all'improvviso, come visioni generate dalle venature del legno. Se nel 1964 l'artista è invitato con una sala personale alla XXXII Biennale di Venezia con undici sculture, tra cui un *Calvario*, 1963, legno, e la celebre *Due donne*, 1964, bronzo, di collezione privata varesina, il successo ottenuto in tale occasione e il consenso internazionale dimostrato nei confronti della sua

opera generano in lui una più vigile coscienza dell'operare, una maggiore consapevolezza, che rafforza indubbiamente la sua vena creativa. Scrive in questo periodo al critico e amico Raghianti: "*L'arte (pittura, scultura, disegno) è solo Arte, è un mezzo per esprimere noi stessi, uomini, [..] l'importante secondo il mio modesto parere è essere. Dato che essere è in continua evoluzione, in divenire, io credo che un uomo (al quale credo profondamente) e poi artista, esprima tutto ciò che ha dentro. Quindi giornalmente ha delle esperienze nuove, se questo uomo è uomo. [...] Capirai quanto sia più importante creare, non solo con la mente, una creatura, oppure osservare quando nasce il sole e quando tramonta. Non sono un panteista, ma credo molto in questo mistero della natura*".

Una tensione creativa più solida, sempre viva, sostanzialmente felice e ormai lontana dal travaglio esistenziale degli anni Cinquanta - Sessanta caratterizza gli anni Settanta. L'attenzione dello scultore torna con il ciclo degli *Amanti*, dei *Piccoli Amanti*, sviluppo ulteriore della tematica dell'amore iniziata sullo scorcio degli anni Sessanta, alla scultura-volume, di grandi masse corporee, secondo un processo opposto a quello che lo aveva condotto alla estrema rarefazione nei *Cieli*, forse per ribadire ancora una volta il proprio impegno di *homo faber* nella materia, di fronte alla progressiva massificazione del corpo attuata dai media. All'immagine del corpo stereotipata e ridotta a mera ombra di se stessa, o forse in risposta all'artificialità esibita della Pop Art, nascono i gruppi scultorei monumentali degli *Amanti*, legno, 1973, oggi conservati nella sede del Comune di Barasso, dove si avverte una più acuta consapevolezza dello spazio, riaffiorando la tensione architettonica degli esordi e un più calcolato gioco dei pesi, dei volumi. In tale decennio estremamente fecondo l'artista sente la necessità di ripensare alla propria storia di scultore, alla personale vicenda creativa: ora si sente in grado di portare a compimento i progetti monumentali di scultura astratta degli anni Quaranta - Cinquanta, si prova in fusioni eccezionali, esegue finalmente i *Totem* del 1948 rimasti solo sulla carta, o in bozzetti di scala ridotta. così, ripercorrendo la propria storia, la vena creativa dello scultore va arricchendosi di sempre nuove soluzioni formali, dalle ultime *Maternità*, 1975-'76, legno, alle stilizzate forme del *Cantico dei Cantici*, alle ultime figure femminili in legno, di cui è testimonianza quella *Figura femminile*, legno, 1980 ca., rimasta incompiuta nello studio dello scultore: opera d'inquietante fascino che svela il mistero della creazione e dichiara l'estrema volontà di aggredire la materia per calarsi, uomo anziché artista, nella linfa di un vecchio tronco.

R. Prina: Su alcuni orizzonti di Vittorio Tavernari

"Credo che un giorno ci sarà chi vorrà finalmente tentare un disegno nuovo della storia dell'arte, un disegno fatto più di punti che di linee, di avventure singolari, epperò solitarie, che di intruppamenti. Sospetto anche che la diversa angolazione potrà condurre il nauta a restituirei un quadro più aderente e giusto, di una equità più rispettosa del vero e soprattutto

meno disposta ad indulgere alle facili catalogazioni movimentarie che troppe pietre di bella luce e purezza hanno perso per via o, almeno, non degnamente hanno permesso di incastonare". Così auspicava Renzo Modesti quando, presentando proprio a Varese un'antologica di Luigi Brogginì, ragionava sull'inevitabilità storica che i corifei dell'avanguardia, *politically correct* o modaiola che fosse, prima o poi lasciassero ossigeno anche al recupero scrupoloso e rispettoso di figure certamente meno appetibili nel grande progetto di revisionismo mediatico.

Si può meditarne, tuttavia, rivolgendoci a una figura come quella di Vittorio Tavernari, di un giro generazionale più giovane, ma che con il primo ha condiviso non poco; fosse solo l'abitudine corroborata nel tempo a certe plaghe lontane dai clamori, come il progressivo disincanto rispetto alle conclamate certezze di un passato attivismo, la loro giovinezza, cui altri si sono attenuti per smaliziato tempismo.

Da qui, leggendo la vicenda culturale di Tavernari, più ancora che la sua parabola creativa, risulta credibilissimo verificarne traiettorie, sviamenti, ritorni e anche progressioni lungo sentieri solitari, alla luce di impressioni che, se non mentono, raccontano di un ruvido scultore, al pari certo di altri ma non in gran numero, che assume su di sé i segni che dispiegano per molti versi il destino dell'artista così come intendiamo oggi, storicamente, l'artista moderno, l'uomo della crisi della seconda metà del secolo.

Non solo. Tavernari non incarna, per le ragioni cui si farà ricorso, semplicemente un esempio significativo della lenta ma inesorabile destituzione dei significati più enfatici attribuiti alla pratica artistica nell'infervorato clima del dopoguerra; vale a dire, non solo della perdita, tra gli artisti più accorti e sensibili, di quella fiduciosa utopia dell'arte come espressione e, al tempo, preveggenza di un'umanità nuova, come era negli auspici dei sopravvissuti alla grande tragedia. Ma, ed è forse il dettato ancor più interessante, Tavernari, trapiantatosi a Varese poco dopo il suo primo esordio, è tra i pochi a delineare con estrema nettezza i contorni di quella figura d'artista ben presto slegatosi dai circoli elitari dell'arte, quelli che anche in Italia ebbero non poche responsabilità sullo sviluppo per molti versi contratto del dibattito e della pratica artistica, dalle più rumorose conventicole di "partito"; assumendo piuttosto su di sé le nevrosi, sia detto in senso totalmente positivo, dell'artista a tu per tu con l'eredità di un passato che va ancora più lontano della sua esperienza storica. E scavalcando a un tempo le altrettanto nevrotiche inibizioni dell'essere *à la page* a tutti i costi, mai perdendo di vista che la vera modernità, specie in tempi di facilissime mode e declinabilissimi ismi, sta solo nella estrema crudezza e sincerità con se stessi.

Morlottianamente, si dirà. E in effetti, - partendo da qui, da un silenzio comune e una comune ritrosia -, potrebbe essere motivo di un saggio specifico indagare fino in fondo le corrispondenze emotive tra i due. Resta il fatto che proprio non dissimilmente dall'autore delle *Bagnanti*, anche l'evidenza di Tavernari e il suo segno più specifico nell'ambito della storia artistica recente sia quella di un uomo che ha per certi versi drammaticamente rinunciato al suo statuto di intellettuale pugnacemente *engagé* e polemicamente disponibile

alla controversia anche verbale e ai ragionamenti in pubblico sull'arte per ritirarsi in un defilato quanto necessario ritiro della creazione. In quella preziosa provincia che precocemente Francesco Arcangeli seppe arguire con delicata e a un tempo sofferta partecipazione, individuandola - anche lui, come Tavernari e come fu Morlotti, orgoglioso europeo di terre antiche - in un remoto presidio a tu per tu con le verità più dolorose e intime, piuttosto che sbrigativamente *milieu* retrivo, "strapaesanamente" circoscritto.

Nei cicli scultorei di Vittorio Tavernari, così gravidi di contiguità inesaustamente provocate, di sottili richiami lungo tutto l'arco del loro svolgersi, appaiono forti legami con un'eredità culturale e spirituale che è lecito definire atavica. Allertata cioè, sul limitare che è certo più di emozione che di ragioni intellettuali, in virtù del suo essere uomo lombardo, nato al cospetto dell'eredità comacina, legato ai modi della grande provincia di Lombardia.

Ma anche quando i riferimenti più programmatici al romanico, dalla valenza architettonica della scultura ispirata alle cariatidi al taglio robusto e scabro sulla materia, lasciano il posto alle esperienze più attuali e internazionali dell'astrattismo, rimane in Tavernari un margine alquanto suggestivo di lontananza, di espressione solitaria, di meditativa solitudine.

Le due chiavi di lettura che fin qui si è cercato di darne fanno di Tavernari un artista di cui rimane tuttavia importante e significativo leggere tanto il primo attivismo, lastricato dei medesimi sforzi comuni a molti della sua generazione, tanto il lento distogliere l'attenzione dalle tribune fino al riparo cautelato nel suo studio sempre più lontano dai clamori del mondo, dal mondo dell'arte soprattutto. E ricordare i contributi specifici al dibattito artistico, che rievocano la generosa disponibilità al clima progressista e stimolante sorto a Varese, in concomitanza di una quasi irripetibile e di fatto irripetuta concentrazione di intelligenze nella città. Ruolo, il suo, non trascurabile di promotore e interprete di elaborazioni culturali che nell'arte e nella letteratura stavano maturando, sotto forma di altissimo e coscienzioso magistero etico, il recupero di una cultura, di nuovo locale, ma non strettamente vernacolare. O ricordare, altresì, il Tavernari del breve e intenso periodo, in cui non meno fideisticamente si faceva carico della difesa del nuovo contro i legionari del credito naturalistico. C'è insomma almeno nel primo Tavernari un tratto peraltro diffuso di spinta ideale fortemente declinata nei modi dell'artista pubblico, del promotore che lentamente lascerà il posto a un disciplinato ritrarsi nelle ragioni estreme dell'incontro tra la propria coscienza e la propria opera senza intromissioni, senza distrazioni.

Ma, più ancora: all'estenuante dibattito in corso tra neoespressionismo figurativo, eredità picassiane, recupero dell' astratto e sollecitazioni informali, si fa insidioso, fin subito a partire dalla bomba lanciata da Martini sulla morte della scultura - e siamo nel 1946 - e dal saggio di tre anni successivo di Argan, *Difficoltà della scultura*, il ripensamento sull'attualità della creazione plastica. Due le mozioni e gli estremi del problema: la necessità della scultura, da un lato, di individuare altri percorsi per uscire dallo stato di anacronismo ornamentale stando alle profezie di Martini che prefigurano già le prossime soluzioni di Fontana; e, d'altro canto, l'ineludibilità del guardarsi indietro della scultura a recuperare le

forme a lei più consone in momenti di crisi, quegli archeologismi diversamente motivati che appaiono nelle stagioni di transizione, e che Tavernari stesso ebbe come momento primario del suo pensare l'opera d'arte.

È proprio da questi appigli che si può partire a inquadrare l'evoluzione di Tavernari, che di questa crisi avverte i segni, a questo grido di allarme reagisce, di questi recuperi nostalgici si fa in qualche modo rigoroso interprete.

All'indomani della Liberazione, Tavernari è ancora intimamente milanese, di quel manipolo di artisti lombardi che già prima della guerra ha redatto in clandestinità i primi manifesti ispirati a quel clima utopico di rinnovamento morale e culturale tale da investire profondamente la stessa natura del linguaggio artistico. La presenza di Tavernari tra i promotori e i firmatari di *Oltre Guernica* è il segno più eclatante di tensioni in atto anche in lui.

Con Paganin, certi *Abbozzi di figure femminili* in legno del quale, già a partire dal primo dopoguerra, andrebbero sicuramente messi in stretta relazione con i primi legni di Tavernari, è l'unico scultore a firmare il testo. Tavernari non si muove necessariamente in mezzo al gruppo. Al necrologio uscito dalla penna di Martini, il giovane scultore risponde con una fermezza che tradisce il volontarismo incauto dei suoi trent'anni e dell'intera generazione, un volontarismo già interpretato al tempo come una manifestazione di una certa arroganza: ed è in controtuce tra i primi segni di un rapporto non sempre facile con il pubblico e la società varesina. Tavernari replica con la sicurezza fiduciosa di colmare lo iato culturale prodotto dal fascismo. All'insegna del celebre *l'arte deve uscire dai musei*, rivendica alla scultura la dignità e la modernità che il dibattito coevo conferiva, sotto gli auspici palingeneticici di *Guernica* in particolare, alla pittura. All'opzione tristemente decaduta del monumento retorico sconfessato da Martini, Tavernari, convenendo pure sulla discronia di rinnovamento tra pittura e scultura, ribatte sulla necessità che quest'ultima si occupi di nuovo del quotidiano; e dal quotidiano tragga rinnovate ragioni di essere affermando in realtà più che auspicando, la scultura come linguaggio vitale e di forte propulsione culturale.

In un'occasione successiva l'artista impronta la sua presa di posizione a una maggiore definizione della scultura come indispensabile collettore spirituale e culturale della nuova umanità. Ancora auspicando una sorta di socialità di intenti e di espressione: "La scultura non è un saggio della propria sensibilità, non è un'esperienza individualistica".

E ancora: "La storia ci insegna che per essere civili (è questa la necessità che i giovani sentono) bisogna essere uniti, insieme, formare una cultura non di un sol uomo ma di parecchi uomini", a segnare ancora la strada maestra di un attivismo che ha, in Tavernari, quanto meno il non disprezzabile pregio di non farsi programmaticamente arroccamento ideologico, facile rifugio di tanti colleghi. È il progetto, presto tradito o obnubilato, di sfiancare solipsismi, macerati sensibilismi, esasperate coatte derive decorative, di offrire non ancora magnificenze ma segni concreti e non banali che al ritorno della tranquillità l'uomo possa riprendere fiducioso la strada anche attraverso l'opera degli artisti. Tramite questa, e

grazie a questa opera, finalmente attenta all'uomo.

Solo pochi anni dopo, che ne è della verve attivistica e fiduciosa di Tavernari? Come e quanto si ripiega la traiettoria di quest'uomo "disposto a molta solitudine" secondo l'efficace ritratto arcangeliano: disposto a farsi del proprio carico creativo una partita da giocare a due, con la propria arte, piuttosto che fare di questa la pietra di paragone di un progetto globale. Perché questo è in buona parte la vicenda di Tavernari: anche laddove le sue ultime opere cercano il referente più alto, la comunicazione impossibile, il rigurgito di una fratellanza sotto cieli arcani se non ostili, in un fragrante e struggente ricordo e dolore della vita.

Viene in mente un celebre intervento pubblico di Henry Moore; è del 1952. Invitato a Venezia a definire il ruolo dello scultore nella contemporaneità, l'artista inglese ha per l'occasione parole di pragmatica fiducia, di anglosassone ottimismo, negli interventi strutturali a favore dell'arte da parte di organismi come l'Unesco o l'Art Council: sotto la cui egida, profetizza Moore, lo scultore, come l'architetto o il pittore possa trovare necessarie sinergie collaborative, dando modo di credere fermamente al ruolo paritario delle tre discipline unite nella progettazione coerente di una nuova cultura abitativa e visiva.

Tale presentazione del prodotto artistico con tutti i crismi della modernità funzionalistica, della "fede nella socialità" con la quale, notava con certo rammarico Arcangeli proprio in un saggio su Tavernari, l'idea dell'arte di Moore era stata forse eccessivamente strumentata, avrebbe trovato d'accordo il Tavernari degli esordi. Il quale, pur palesando un astorico, nostalgico ripiegarsi verso il passato romanico della sua terra, vagheggia un recupero della dimensione anonima delle maestranze comacine, senza corpo, senza voce, ma in grado utopisticamente di forgiare "come una mano sola" un'intera civiltà.

Il riferimento alla pubblica presa di posizione di Moore non è, ovviamente, casuale. Tavernari, a quell'ora, si stava apprestando a cambiare il tiro dei suoi nutrimenti, attingendo ai filtri di ben altre esperienze culturali, dopo la breve parentesi di scultura astratta, per riconcentrarsi su una fattura sacrificata, su un modo di attaccare la materia scabro ed esistenzialmente sorretto più da dubbi che da certezze.

Che sono le incertezze di una cultura che nel volgere di pochi anni ha già smarrito il bandolo, ha perso di vista la dirittura, già sente venir meno il coraggio di chiamare all'appello le forze tutte della collettività. Ma sono le stesse ragioni legate all'espressione artistica che vengono minate nel profondo.

"Fare dichiarazioni o esprimere giudizi sulla scultura, oggi è per me assai difficile", rimedita defilato Tavernari, di lì a poco. Può parlarne come di una lotta quotidiana con la materia, di fatto privatissima e forse difficilmente comunicabile. Sono passati solo una decina d'anni, ed è quasi un'abiura. "Io credo che la scultura oggi debba essere più intimista. Penso che in funzione di monumento o di rappresentazione, la scultura oggi non ha più ragioni: e non a caso lo scultore Martini un po' di anni fa aveva decretato 'la scultura lingua morta'. Io credo quindi che la scultura è un mezzo come un altro per dire le proprie cose".

E pochi mesi prima, di nuovo privatamente, in un soliloquio offerto all'attenzione di Arcangeli, ragionava ancora dell'estrema consunzione dei termini del dibattito sulla socialità dell'arte e del suo porsi come, quasi per diritto, in una prospettiva funzionalmente ottimista: *"L'esperienza moderna ci dimostra che ogni manifestazione (sia pittura, scultura o architettura) è autonoma, e ognuno si esprime con i mezzi che ha a disposizione. Io penso che il mio lavoro di questi anni sia proprio stato quello di chiarire questa indipendenza, e di esprimere quanto meglio posso, la crisi morale contemporanea che è dentro di me, anche se i miei sogni e le mie ispirazioni di carattere etico, sono ben diverse dalla impostazione che purtroppo il mondo sociale ci impegna. Il ricorso alle formulazioni è un fatto ormai superato, non ci resta altro che la nostra vita in continua lotta con le cose e con gli esseri che ci circondano ed è in fondo l'unica lotta che ci tiene in vita"*.

Come non riandare al clima che pervade i più ispirati passaggi del testo d'accusa di Martini di una decina d'anni prima; quello scollamento da qualsivoglia appiglio culturale, l'ironia nei confronti della topica, la claustrofobica *impasse* dell'arte oggi in cui: "[...] *Gli scultori non fanno che tentare qualche variazione su temi ai quali, uno per uno, gli antichi hanno già dato scacco matto"*.

Tenacemente, è in questa stagione che Tavernari affronta, isolandosi, quel colloquio serrato e aspro con un compito che ha ormai escluso sovrastrutture di sorta, impedimenti o sollecitazioni per lo meno contingenti dalla realtà esterna. Sintomaticamente il ritiro in zone protette dall'ombra, fuori dal passaggio licenzioso di idee o di mode, ha un suo esatto corrispettivo in un fare della scultura, a sua volta, un viaggio a ritroso verso le regioni estreme del concepire, le ragioni prime del comporre. Fa partecipe Arcangeli nel 1955, ad esempio, di essere allo studio, per il momento solo in fase di elaborazione su carta, di una composizione a tre figure" ... parole, le sue, che lo fanno plasticamente immaginare in studio compreso in una dialettica serrata con la propria idea, confrontarsi con la quale è come avvertire lo sgomento e l'incertezza di un primordio, una genesi in cui paiono perdersi i contatti con la cultura figurativa di cui Tavernari era certamente nutrito, dalla scultura coeva italiana da Medardo Rosso in poi a quella francese, e cristallizzarsi in una scrutinante, sorgiva ispirazione compositiva. Sa che il compito di mettere insieme tre figure - lui cresciuto in tesa e concentrata relazione con la compattezza delle cariatidi romaniche o degli eidola negroidi, asciutte e ferme nella loro absolutezza -, comporta l'avvistamento di una strada nuova, tanto quanto il rischio di perdersi.

"So che il compito non è facile, ma mi sento abbastanza preparato". È, questa, la confessione di quel voluto e cercato distogliersi dal proscenio, smettendo di confrontarsi con i precedenti illustri che Carli, tra gli altri, sintetizzò egregiamente alludendo alla *"singolarità non polemica, bensì drammaticamente e solitariamente sofferta del travaglio spirituale che ne ha determinato il percorso"*.

Discreti ad accompagnarlo, i critici hanno eletto questo argomento esistenziale tra i più significativi a gettare luce sul destino di Tavernari: il suo cercarsi anche scontroso in ambiti

di rarefatte frequentazioni e la scaturigine della sua produzione più drammaticamente schietta sembrano coincidere, in una consequenzialità che lo avrebbe visto da lì a poco arrivare autonomamente ad alcune delle formulazioni più esasperate all'interno del clima dominato dal montante informale; clima di cui Tavernari è senza dubbio voce non meno di altri forse più celebrati, ma quasi per contiguità spirituale che per commercio di idee e di ispirazioni. Non è un caso che lo stesso Arcangeli ne profili per primo un suo sottinteso, ma nemmeno tanto, indugiare nella schiera dei suoi ultimi naturalisti: laddove sul finire degli anni Cinquanta si intuivano con chiarezza pervasivi rimandi stilistici tra lui e Morlotti. E non solo alla luce di strette parentele del trattamento materico, ma per un intravisto sentire, che accomuna Tavernari scultore a molti artisti "padani", fatto di meditativi riflussi nel significato primo dell'idea di nascita e consunzione così bene fotografata dall'arte di quel decennio.

A quest'ora, Tavernari ha già bruciato le sue primigenie forme mentali, nonché i fondamentali stessi dell'arte dello scolpire, alla ricerca di una via che fosse la sua: intendiamo che la fine della guerra e il liberarsi di energie fino ad allora represses ha come primo risvolto, di per sé molto significativo, l'abbandono di quella politura e di quell'accademismo che la scuola wildtiana gli aveva abbondantemente impartito. Alle coeve perplessità di Martini, Tavernari oppone una bloccata, massiccia, intensamente fisica ripresa della scultura romanica, appena lambita da memorie di esotismo negroide. Sono appunto i riferimenti a un passato troppo remoto, quasi a confondersi col mito che faranno dire ad Argan nel suo citato saggio *Difficoltà della scultura*: "*Ci domandiamo per quali motivi interni alla sua storia, proprio alla scultura italiana sia toccato di convalidare e restaurare, in tempo di crisi, il prestigio della tradizione ... Ha voluto conservarsi storica, quando proprio la storia era in crisi; e non potendo pienamente riuscirci, avvertendo un impedimento morale a superare in una classica coscienza dell'universale il proprio fondo romantico, ha ripiegato su un meditato arcaismo, che soddisfa al suo impulso d'evasione nel tempo e insieme l'astringe a uno storicismo quanto mai determinato, di riferimento diretto. Il mito, con la vaghezza del suo orizzonte illimitato e con la costanza delle sue forme, ha preso il posto d'un 'Weltanschauung' ormai impossibile*".

Vale a dire la triade Martini, Marino, Manzù, ai quali Tavernari, qualunque fosse in quel momento la sua polemica, doveva rifarsi, e ugualmente in futuro avrebbe avuto ben in vista. In Tavernari agisce più radicale tuttavia l'intento quasi catartico di intagliare il legno o la materia in genere con l'intima urgenza di tornare a forme immediate e quasi primitive di lavoro, sfrondando gli antichi manierismi decorativi del suo primo periodo giovanile. È certamente, quella di Tavernari, per essere opera di un giovane poco più che venticinquenne, una produzione di rara potenza evocativa e profonda introspezione scrutinante sui fondamentali dell'operare scultoreo. Ma in questo ricorso certo archeologico vi è, più ancora che il ripiegamento fisiologico del tutto generazionale e culturale intravisto da Argan, un tratto che potremmo definire genetico in Tavernari, quel richiamo atavico, già accennato in

precedenza, di una propria identità locale, un primordio culturale che ha insieme il rimando alla primigenia fioritura artistica occidentale dopo la classicità e il riverbero di un'infanzia della propria terra.

In questo mantenersi fin dalle prove più precoci in sintonia con l'humus di riferimenti molto rarefatti nel tempo, ma cromosomicamente ancora così pieni di suggestioni, è forse tra le verità maggiori del Tavernari di questo periodo. Analogamente alle *Pomone* di Marino, quasi sortite per necessità tutta sua, primario referente visivo della sua infanzia pistoiese, allo stesso modo le cariatidi di Tavernari, degli anni 1944-1947 sono molto altro dal rifiuto motivato della retorica del ventennio, e oltre anche alla tendenza in atto nella prassi avanguardistica di volgere l'ispirazione al primitivo: sono gli avi suoi propri, parafrasando lo stesso Marino, la gratitudine verso una civiltà che ancora da lontano fruttifica, l'odore della propria terra.

C'è qualcosa di discretamente anticipatore in questo modo di Tavernari, qualcosa di cui il suo ambiente, l'ambiente defilato in provincia, si nutre e di cui poco più tardi si vedranno in qualche modo frutti anche più meditati.

Vogliamo alludere, ad esempio, a quel complesso ragionare in termini più specificamente letterari che proprio a Varese troverà emozionata quanto poco conosciuta intuizione nel concetto di *Longobardia* caro a Luciano Anceschi, e che toccherà il suo punto più elevato in una preziosa antologia di poesie: *Linea Lombarda*. In queste, da Vittorio Sereni a Roberto Rebora, da Renzo Modesti a Luciano Erba, è condensato quel sentire ad un tempo aperto alle influenze europee, imprescindibile dalle esigenze spirituali più forti alla fine della guerra e quel ripiegamento intimista sulle proprie radici.

"*E noi ci si sente lombardi / e noi si pensa / a migrazioni per campi / nell'ombra dei sotto passaggi*" scrive Sereni a esemplificare quel rapporto odoroso e tattile con il paesaggio familiare e così espressivo, a ben vedere, di quella linea culturale che, Morlotti in testa, vedrà il recupero di naturalismi partecipativi.

Tavernari sente e partecipa di questo clima, che la città, la provincia, dignitosamente, aristocraticamente vive. Non è affatto un caso che, quasi contemporaneamente all'uscita di *Linea Lombarda*, Tavernari abbandoni quell'ammorbire il suo lavoro sulla figura umana vagliando le esperienze aggiornate e intellettualissime di Moore o di Arp, o ancor più di Barbara Hepworth, per ritornare a quelle ieratiche figure di madri con bambino, dimentiche ormai della grazia voluttuosa dell'astratto, e di nuovo riportate a una valenza espressionisticamente religiosa, di una religione più che popolare, ancestrale; e di nuovo rifiutando qualsiasi cedimento edulcorativo, qualsiasi consolazione di forme concluse in se stesse e di levigata compostezza.

Uomo dai pochi compiaci menti, soprattutto nelle sue opere, Tavernari sente l'urgere di ben altro che non fosse la pura, razionale conquista dell'armonico disporsi dei volumi nello spazio. "Per me fare della scultura è un mezzo per confessarmi" dirà più avanti a proposito del superamento del periodo astratto. E prima di risalire direttamente alla meditazione

cruciale sul corpo sofferente, sul torso sgorbiato con un crescendo di violenza espressiva, Tavernari conclude il ciclo aperto con le splendide figure del 1948, infliggendo alla compattezza della pietra quel tanto di brevilinee incisioni da prefigurare il prossimo incessante lavoro sulla superficie.

Torna dunque Tavernari a quel richiamo tutto antico dei portali e delle chiese romaniche, come accennato in stretta corrispondenza con una ricerca non banale di riscatto culturale che animava la cultura varesina di cui ormai l'artista è a pieno titolo figura di spicco allentati, se non recisi, i contatti con le redazioni e i caffè milanesi.

È del resto, un clima propizio; in cui altre figure, giovanilmente generose come Dante Isella, Aldo Lozito, Ezio Bassani, Aldo Ambrosoli, per dirne solo alcune, si impegnano - in una provincia dell'ex impero certo, segnata quant'altre mai dal ventennio appena trascorso - a farsi carico del peso di una riflessione aggiornata sulla cultura. Al desiderio d'oblio si aggiunge corposo il progetto, il disegno avveduto, e un auspicato rimettersi in moto della macchina organizzativa. Ai letterati, agli intellettuali in senso lato, si uniscono industriali come Riccardo Crippa e Claudio Bellora, industriali di successo entrambi, l'uno collezionista di opere contemporanee, bibliofilo l'altro: le stesse istituzioni, preposte alla valorizzazione della città, aderendo alle mozioni culturali promosse dal gruppo di giovani intraprendenti, certificano che gli anelli mancanti per far funzionare la catena complessa del progresso civile ci sono tutti.

Si aprono spazi per conferenze e dibattiti popolari dove il pubblico accorre: si dibatte pubblicamente, con concorso dei cittadini; *L'arte nell'ora presente* o la *Funzione della cultura e dell'arte nella società* sono alcuni dei titoli di frequentati incontri nelle nuove istituzioni locali, l'Università Popolare piuttosto che l'Ateneo. Intervengono, invitati dai comitati organizzatori, tra gli altri, Dell'Acqua, De Micheli, Argan, Radice, relatori di statura nazionale. Figure del tutto varesine ma di assoluto prestigio come Emilio Zanzi frequentano le più importanti commissioni artistiche nazionali; si aggiunga l'attività vivace di gallerie, alcune attardate sulle vecchie glorie o sull'accademia dopo un *maquillage* post-bellico, altre nuove di zecca, tra le quali la Galleria Varese di Bruno Grossetti, sinonimo di modernità. E, significativa perché fresca di forze indigene, a partire dal 1946 la breve e intensa vicenda de *Il portico*, libreria-galleria voluta da Dante Isella e Giuseppe Bortoluzzi inaugurata proprio dai disegni di Tavernari. Il quotidiano locale segue con interesse e giusta animosità, come mai più in seguito, le frequenze culturali della città, annoverando firme illustri a partire da De Chirico. Altri fogli nascono, e riviste, diversamente impegnati e indirizzati. Negli stessi anni Piero Chiara e Renato Guttuso salgono alla ribalta come poli catalizzatori dell'*intelligentsia* varesina. E non da ultimo, la stessa attività espositiva vive quella fulgida stagione che garantisce al capoluogo un posto non trascurabile nella geografia del quegli anni, affondando il coltello della provocazione culturale ma senza gusto enfatico della polemica. Prima ancora della grande mostra dedicata al Piccio nel 1952, Villa Mirabello è terreno di confronto tra le generazioni di scultori del ventesimo secolo nei due episodi del

Premio Città di Varese di scultura nel 1949 e nel 1953; edizione, quest'ultima, memorabile per lo spessore del comitato scientifico - Arcangeli, Carli, Dell'Acqua, Gnudi, Moretti - memorabile per la teoria di maestri europei e italiani invitati a coprire tutte le tendenze in atto, da Renoir a Picasso, da Arp a Moore, da Boccioni a Fontana. E memorabile per le polemiche scatenatesi tra il pubblico e sulla stampa tra passatisti e fautori del moderno, manifestazioni di sentita partecipazione all'evento, con tutti i limiti e le incrostazioni ideologiche del tempo, certo, e perfettamente in linea nei toni e nei modi con il putiferio scatenato dalle due grandi mostre nello stesso anno di Picasso a Roma e a Milano. Provincia, dunque, non ancora esanime, carica di buoni propositi e di energie da spendere. In tale contesto Tavernari accompagna l'organizzazione degli avvenimenti più significativi, scrive, abbiamo visto, non tralasciando la polemica, si adopera ad acclimatare nel pubblico le nuove idee. Quando sarà l'ora, come per altri, di prendere coscienza delle nuove inflessioni della scultura astratta lo stimolo anche per lui sarà la mostra veneziana del 1948 di Henry Moore che contribuisce a far luce sul valore linguistico dell'astratto per sottrarlo all'accusa di moda passeggera, analizzando in altro caso il significato fondante dell'arte negra nell'avanguardia novecentesca.

A che punto è a quest'ora la consistenza nel panorama artistico dell'opera di Tavernari? Poche indicazioni possono bastare: nel 1950 Christian Zervos pubblica foto di alcune sue opere nei "Cahiers d'art" all'interno di pagine dedicate ai giovani scultori italiani: nel 1951 una massiccia scultura antropomorfa campeggia alla cima del salone della IX Triennale milanese di fronte a una grande pittura di Cassinari sotto le grandi volute al neon di Fontana. Nello stesso anno è presente sistematicamente in esposizioni collettive in diversi paesi europei; nel 1953 gli viene commissionata un'opera istituzionale, *Il giorno*, per Palazzo Marino a Milano. Nel 1954 viene invitato alla Biennale veneziana, dove presenterà le opere degli ultimi due anni, superata la parentesi astratta. Come dire, per una via o per l'altra, Tavernari è oggetto di attenzioni e di riconoscimenti di assoluta importanza e sostanza; anni di ininterrotta produzione e conclamata visibilità pubblica sotto ogni livello.

Eppure è già avvertito un primo segno di un ritrarsi silenzioso. "*Dopo alcuni anni di assenza quasi totale dalla vita di relazione della cultura artistica, dopo anni di raccoglimento quasi solitario e di sofferto lavoro, Vittorio Tavernari si riaffaccia all'attenzione della critica e del pubblico nel momento di una sua ormai avviata - non vogliamo dire conclusa - maturità*". È il saluto di Francesco Arcangeli in occasione della mostra di Tavernari alla Galleria del Fiore di Milano nel 1957, a distanza di sei anni dall'ultima personale al Milione di Milano. È insieme la prima corposa ed esauriente raccolta di opere del nuovo Tavernari e anche il punto di avvio di una sempre più stretta, amichevole in molti casi, consuetudine di rapporti con la critica, ove per critica si dovrà intendere d'ora in poi, Arcangeli, appunto, Ragghianti, Pallucchini, Valsecchi, Enzo Carli, l'ufficialità della critica nazionale. Arcangeli diventerà dopo poco tempo Momi, il diminutivo amichevole, indizio certo di una intima consonanza che l'isolato e sofferente bolognese riserverà solo a pochi.

"Voglio fare la mostra a Milano, prima di Roma. Penso, che per la prima volta che espongo, dopo sei anni, è bene che mi senta vicino qualche amico. Anche per questo volevo vederti e parlartene". È l'invito dello scultore al critico perché scriva la presentazione. Arcangeli guarderà da lì a poco le prime fotografie inviate dall'amico e preannuncia: "Sulle foto, mi pare di poterti anticipare - se non dico fesserie - che mi sembrano vitali, anche e soprattutto per una dialettica intima e drammatica in affermazione e presenza della vita, e corrosione della vita. È una cosa che io sento molto, e su questo, e su altri elementi, spero di poter fare, a suo tempo, un discorso non inutile".

Il discorso "non inutile" si rivela il più erudito e approfondito ripensamento sull'opera di Tavernari e punto di riferimento essenziale per la critica successiva. Ad Arcangeli spetta il merito di aver suggellato il percorso fino ad allora svolto da Tavernari, all'interno di una coerente linea di sviluppo, che va dalla già citata situazione di stallo e di difficoltà della scultura a cui fa ricorso Argan, per salutarne infine la genetica parentela con la situazione post-informale per via di una personalissima adesione al naturalismo partecipativo; di aver situato l'artista all'interno di una incisiva ed esaustiva cultura scultorea fino ad allargare i confini dalle tangenze al naturalismo *autre* di morlottiana memoria alle inflessioni più drammatiche di certa scultura francese, dalla Richier a Giacometti, alle forme esasperate di Chadwick o Butler. È quasi inutile ricordare che sono gli anni, questi, in cui Arcangeli va formulando la geografia di quel gruppo di artisti che rientrano in questo *cotè*. Che è poi il *cotè* che si rifà direttamente al mito romantico di un'arte che si genera, per via di sangue e materia spessa e macerazione; che si fa coscienza e conoscenza attraverso una sofferta reclusione e consunzione del proprio essere, ben più in là da schermaglie ed enunciazioni astrattamente intellettualistiche. Ben poco equivocabile è lo snodo cruciale delle intenzioni dei naturalisti secondo i parametri di Arcangeli, il lavoro dei quali, egli scrive: "è stato un sforzo di creare una nuova verità da lontani o vicini fondamenti di cultura, ma anche contro quelli, per uno sforzo che talvolta sembra addirittura di autogenesi, tanto è lontano dalla zona di aggiornamento culturale cara, per essere l'unica possibile alle loro forze, a troppi artisti e critici".

Di più: Tavernari, non diversamente da Morlotti, cui il testo arcangeliano rimanda con non troppo allusivi e sotterranei raccordi, offre a questa tesa e partecipe schedatura del critico non pochi appigli. A cominciare dal paradigmatico insistere unicamente sulla figura umana, quasi a lasciar decantare un rapporto primario ed essenziale con il problema scultoreo così agilmente riconducibile al *precordio*, secondo la riuscita espressione di Arcangeli; il corpo umano, la figura classicamente intesa ma ormai destrutturata dai suoi collaudati apparati iconografici ed estetici per proporsi allo sguardo esattamente come un inizio da zero, come una toccante manifestazione *in fieri* di una vita che inizia a germogliare ma all'interno della quale è possibile vedere la legge che a questa crescita è preposta.

La vicinanza tra i due, oltremodo ostacolata dagli impegni e dalla generale condizione di precarietà del critico". è giocata su questa comune, scoperta identità di vedute sulla

definizione di arte come professione spirituale dall'altissimo tasso emotivo.

È beninteso, tuttavia, che a prescindere dagli interventi ufficiali, le scritture private tra artista e critico ci dicono molto del rapporto intercorso tra i due; meno di una serrata elaborazione critica. Intendiamo dire con questo che mancarono forse gli estremi per quella "gloriosa gara" di cui parla Bruno Toscano, soppesando la reciprocità cruciale, nella partita tra Arcangeli e Morlotti; delle parole del primo e dei quadri del secondo. Le lettere di Tavernari esprimono una ruvida ritrosia a sbilanciarsi; una sorta di cautelata riserva per la parola, mezzo senza sfumature, privo di quelle spaziose aperture, aggiunte, minimi accorgimenti semantici che solo la lenta indefessa elaborazione sulla materia gli ha sempre al contrario consentito. Pur tuttavia, quando può, Tavernari si inoltra nell'intimo, anche in quello di Arcangeli. Ringraziando lo scultore per aver difeso le proprie teorie critiche in una lettera purtroppo non rinvenuta, altrove Arcangeli risponde: *"per me è importante, e distingue una fatica vera, una fatica faticosa nel solco di una nostra vita italiana, e umana, e quella invece tenuta nell'ingegno, sulla natura mescolata al trovare dall'esterno e non dentro di noi"*. L'analisi arcangeliana del 1957, per tornare al crocevia critico dell'artista, non lascia nessun luogo inesplorato: ravvisata l'impossibilità di non procedere alla rappresentazione della figura umana se non sotto la forma trattenuta di tronco ferito da violenti colpi di sgorbia - dettata pur sempre da una buona fede etica non consolabile da estetiche edulcorate; e ancora sottolineato, quasi malinconicamente, lo strenuo radicamento all'idea del fusto scultoreo come ricordo trepido della cariatide *"segno di una nostalgia di quel rapporto necessario tra scultura e architettura da dedicare a una società tuttora inesistente, ma sempre sperata da chi, come il nostro autore, ha condiviso la "buona volontà" non soltanto individuale ma anche sociale di quasi tutti i migliori della nostra generazione"*, Arcangeli va a definire in un controluce di intelligentissime e persuasive rifrazioni l'opera tavernariana sincronizzando le frequenze tra respiro internazionale e l'intima provincialità cui si è già fatto cenno.

Citando, forse l'unico, il riferimento a Lehmbruck o all'opera del suicida Gerstl, apre smisuratamente quel campo magnetico di possibili ricorsi, in realtà di felici coincidenze intuite più che di vera e propria conoscenza, tra artisti lontani e non in contatto.

"Senza polemica si fa sempre più moderno l'operare di questo artista che è disposto ancora a molta solitudine, e all'accusa che gli potrà esser fatta da qualcuno, di genericità, di reazione, di fuori tempo. Ma è già invece, il primo culmine d'un lavoro, non stra paesano, ma provinciale; provincia dell'Europa di Gerstl, di Lehmbruck, di Giacometti, provincia dell'inquietudine, dell'erosione, del confessarsi nel legno, nel gesso, in ogni materiale che sia friabile come la vita dei sensi e dei sentimenti. In Tavernari, meno letterario, l'inquietudine si contiene, è sofferta entro una misura, entro la solitudine avvertita e rallentata della vera provincia. La quale è il luogo dove talvolta, non per ignoranza ma per determinazione fonda, non si captano le ultime variazioni dell'ingegno; ma dove si lotta giorno per giorno, con figure che tornano senza posa, contro le pareti di una stanza, contro il logorio e il logorarsi d'un sentimento. Soltanto in questo senso si può dire provinciale il

lavoro di Tavernari".

Giacometti e Richier. Sono questi nel crinale tra i Cinquanta e i Sessanta, i nomi che ricorrono più spesso nell'adeguare a una frequenza europea i tempi scultorei di Tavernari. Discreto o molto orgoglioso, Tavernari ha, da parte sua, per lo più minimizzato la portata di tali insediamenti culturali della sua opera, confessandone l'ammirazione, rimanendo di fatto restio a farne una diretta discendenza. Rimane il fatto che al pubblico della mostra milanese alla Galleria del Fiore già erano offerte le prime figure, o *figurette*, a certificare anche nella denominazione una virata densa di significati dalla apparente monumentalità dei tronchi femminili precedenti. In gesso o in cemento queste sagome acquistano quasi improvvisamente slancio in altezza, soffocando la loro lontana origine "matronale" per assumere i tratti di piccole "torce" incandescenti, arse nella drammatica abrasione della superficie. Non filiformi ma di sicura parentela, nella arsura epidermica, con l'opera dello scultore di Borgonovo-Stampa. È pur vero, tuttavia, che i riferimenti a Giacometti andrebbero ben più a lungo rimeditati, e se è il caso ridimensionati, nella loro effettuale verificabilità. Che se non è in discussione il portato cruciale del calvinismo giacomettiano, è pur vero che molte a quell'ora erano state le possibili mediazioni tramite cui Tavernari poteva aver guardato, al momento di rastremare l'intaglio primitivo delle sue figure lignee in una colante e insieme rappresa materia grumosa: dai primi concetti spaziali di Fontana, il cui punto di partenza è pur sempre, estremizzata, la lezione sensibilistica di Medardo Rosso, alle coeve vicende scultoree di un Grosso, di un Paganin, o ancora di alcune figure degli anni Cinquanta di Brogini.

A ben vedere, è tutto un contesto culturale, quello milanese, cui ci si dovrebbe orientare, nel tentativo di inquadrare la stagione esistenziale della scultura all'ombra di Giacometti o di poche altre figure europee in grado di imprimere altri passi alla scultura coeva. Che è poi l'altro versante di una particolare rinascenza milanese di quegli anni, il controtempo rispetto alle accelerazioni di Fontana; una scultura che è ancora da lontano legata alle tematiche di "Corrente", nel suo proporsi come arte di attestato naturalismo carico di una quasi sbrigliata violenza espressiva, mantenendosi ancora in un clima resistenziale di cui dice ancora ultimamente De Micheli.

L'alto magistero di Giacometti, e con lui si potrebbe ben dire di tutta la cultura francese, dal dominante informale alla sua ormai certificata derivazione esistenzialista, si incunea forse più per via di una scioccante riformulazione della superficie alla luce del dramma morale, che per espresse contiguità filosofiche. Vale a dire che, come per Tavernari così per altri italiani, poté più la diretta discendenza da una scuola italiana che ha il suo capostipite nei lombardi Giuseppe Grandi o Medardo, su cui innescare successivamente e per necessità espressive un altro livello significativo alle sofferte partiture anatomiche.

A ben guardare, il punto di massima tangenza tra Tavernari e Giacometti è *Colloquio*, tre figure in bronzo, del 1958. Ma l'analogia pare approssimarsi più per la quasi inedita, per Tavernari, composizione di tre figure, come un accenno di svolgimento narrativo. Le tre

figure reggono su tre gambe al massimo della loro consunzione a steli filiformi e la superficie appare di primo acchito giacomettiana. Ma è proprio in quest'opera che si manifesta come l'ascendente dell'artista svizzero è da considerarsi con molta cautela. La parentela sembra già smentita dall'aprirsi piatto del ventre della figura centrale, attento in questo caso più alle ragioni di mantenimento di una struttura più tradizionale che a trarne conseguenze ultime sul piano della perdita di orientamento spaziale della figura. Non cerca Tavernari la rottura dei canoni prospettici ci, o, per dirla come Barilli, non ragiona in termini di pura teoria della percezione con l'intento di violentare e scardinare l'impianto prospettico tradizionale. L'opera di Tavernari si mantiene sempre al di qua di una riflessione che metta in campo ancora criteri formalistici, pur se dedotti dalle avvertenze fenomenologiche. A dimostrarlo varrebbe ad esempio la prova di un'opera come *Torso femminile* del 1958 dove, preannunciando i migliori cementi degli anni successivi, Tavernari elabora il più classico degli impianti scultorei a figura umana, una sorta di canone proporzionale ellenistico, a cui l'incompletezza sismica degli arti sembra conferire realmente una sorta di patina di recupero archeologico di altissimo livello. Per non dire poi, se non fosse in apparenza accidentale, dell'esclusiva attenzione di Tavernari verso il corpo come entità universalmente astratta, a differenza del ricercato "ritrattismo" dell'artista svizzero.

Alla luce di queste considerazioni pare credibile che l'esempio di Giacometti in questo scorcio di tempo fornisca un referente forte su cui poggiare un credito di espressionismo che era in Tavernari senza aver trovato una totale, autonoma formulazione. Ma il dato strutturale più decisivo che scandisce il passo diverso di Tavernari è piuttosto ancora la sua esperienza di recupero di passaggi storici per la scultura italiana, che lo pongono così in una sorta di attenzione allarmata e critica con le posizioni dell'informale. Quel riandare cioè piuttosto alle prime movenze materiche della scultura di Medardo, riaffermando in qualche modo tenacemente la linea parentale della sua opera.

È probabilmente alla luce di questa sorta di rivelazione che si innesta al crocevia degli anni Sessanta quello scatto in avanti che solleciterà direttamente la scansione dei torsi intesi quasi come pure superfici pittoriche: la comprensione dell'influenza luminosa, a partire proprio dal lavoro di Rosso, sui contorni delle figure da Tavernari colte in tutto il suo portato di nuova possibilità di definizione della materia. Come entità moti le, fuggente e rigorosa al tempo stesso, interna in ogni caso alla figura. Quasi che la figura facesse mostra di un suo vivere non fossile ma al contrario animato di una interna, inquieta temporalità, un essere qui ora nel tempo, innamorata del tempo che, come la luce, continuamente passa e trascolora. Su questo, sui ventri piatti delle *silhouettes* già drammatizzati da potenti colpi di spatola, quasi a rabboccare la materia che gettata sull'ossatura in ferro tende a scivolare prima di solidificarsi, è *in nuce* quella matura indagine del paesaggismo frastagliato e corroso che insistendo ancora sui cementi, troverà nuovamente nell'inferire della sgorbia nel legno insieme una punta avanzata di linguaggio espressivo e un chiaro ritorno a un certo modo remoto per lui di lavorare.

Che poi è consuetudine per lui maturare lentamente i motivi formali ed espressivi, per via di un clima interiore portato a stratificare lentamente le conquiste fino all'assorbimento di queste in un ciclo successivo, piuttosto che avanzare per altisonanti e brusche rotture. Di sonnolenza, quasi, riferirà Piovene a proposito dei ritmi lunghi, delle incubazioni silenziose e quasi sorde, se non negli agganci primi, agli agenti culturali cui lo scultore viene di volta in volta in contatto. Ma se poteva tuttavia avere motivo fondato trascrivere alcune delle suggestioni che Tavernari ha assimilato nel corso della sua evoluzione, la stagione che si apre con qualche anticipo in alcuni pezzi straordinari, come il *Torso di Cristo* in bronzo del 1958, segna uno stacco ben più netto rispetto ai precedenti, per quanto attenuato dalla continuità di alcune soluzioni formali.

Ed è uno stacco, ad esempio, l'insistere sulla metafora del torso come emblema di altissima, poetica religiosità, un riverbero sculturale inteso come fatto di spirituale rivelazione, non esente da possibili rischi o risacche manieriste: il rischio di un elegante saggiatura *informel*, così come del guardare indietro ai reperti dell'antico appena patinati di turgori di morlottiana memoria, questo deve essere stato il timore di Tavernari. Se è vero che artista e critico in particolari condizioni privilegiate riescono a giungere a una comunanza di sensazioni, situazioni di disagio o di dubbio da cui scaturiscono nuove trame, è in questo momento che Arcangeli pare soccorrere lo stallo di Tavernari; "non ti nascondo la mia ansia di sapere un tuo giudizio" scrive al critico in occasione della mostra bolognese alla Galleria del Libraio, nel dicembre del 1959. All'appello Arcangeli è, severamente, presente. *"Mi dispiace dirtelo, ma sarei una carogna a non farti obiezioni; tu sai già i pezzi che preferisco, perché già te li indicai esplicitamente il giorno dell'inaugurazione, e la nuova visita mi ha riconfermato le preferenze della prima sera. Esse battono cioè su quei quattro, cinque tronchi, o torsi, unici o doppi, maschili o femminili, in cui tu hai saputo calibrare con sottigliezza, con nobiltà, con sentimento, la tua situazione in modo interessante, ma, che sarebbe anche di più, interessante anche come precisione di significato, ed eventualmente come novità. Mi pare, insomma, che in questi tu riesci a modellare, e a modulare, con sensibilità di spazi e di forma, l'antica immagine umana, secondo l'eterno spirito sculturale, ma semplificandola e intuendola al punto, da poter dare una risposta umana, nostra, alla nuova metafisica astratta che già sta rapidamente maturandosi e avanzando e acquistando piede, e che vuoi costituirsi dopo e contro l'informel ... Quella cioè, se non dei Burri, certamente dei Tapies e dei Rothko, se non magari anche dei Fontana. Questo a me pare un tuo germe importante, che non so bene quanto sia legato (se non dal timbro della tua sensibilità, che permane) alla tua precedente fase umano-corrosa (diciamo così per intenderei): ma è da chiarire e da portare avanti, e da svolgere, se è questa è la tua nuova strada. Devi invece guardarti dai due opposti poli: uno, quello d'una permanenza in un 'informel' quasi postfautrieriano, l'altro che m'è parso, per te, attualmente, anche più pericoloso, che ti porta a precisare l'immagine di nudo, nobilmente sì, ma secondo uno stile che io non so chiamare altro se non, per intenderei, '1925'. Posso aver torto, ma parecchie delle tue sculture di Bologna cadono*

nell'errore di tentare un Mozart non ancora del tutto pagato, una specie di nobile 'cantabile' della forma, improvvisamente troppo rasserenata e pacificata, in un'oasi strana; intendiamoci, la metà è, o sarebbe, altissima, ma mi pare che per ora ti porti soltanto a un 'ritorno', o quasi soltanto ad un 'ritorno'. Ora, la bellezza, nel mondo moderno, la bellezza nel senso olimpico, magari struggente ma ad un tempo appagante o rasserenante, non ci si è ancora proposta in forme per noi veramente credibili".

Non conosciamo la replica diretta al giudizio cautelato ma poco accomodante di Arcangeli; pochi mesi dopo, Tavernari riapre il discorso, in occasione dell'invito ufficiale presentato dal critico perché Tavernari fosse presente all'edizione del 1961 del Morgan's Paint di Rimini: *"Tu puoi immaginare che piacere mi abbia fatto la riconferma della tua fiducia verso il mio lavoro e verso di me. Io so che tu sei un uomo sincero e quindi so che tutti i giudizi su di me sono sempre stati onesti ed anche se per qualche momento il mio lavoro non coincideva con una tua posizione critica, non ha significato niente sul rispetto, per entrambi di fondo ... In fondo a me personalmente interessa la vita (spero tu voglia comprendere il vero significato di quanto ti dico) e mi interessano gli uomini; quanto noi facciamo poi, è solamente il tentativo di esprimere noi stessi, c'è chi lo fa bene e c'è chi lo fa meno bene o male. L'importante è essere sinceri almeno con se stessi. Quindi il significato di amicizia è per me solamente di carattere umano e di rapporto umano, il che non centra assolutamente niente con quello che facciamo o meglio che cosa facciamo . "*

A giudicare da una successiva replica, relativa alla scelta delle opere da esporre a Rimini: *"In ogni caso posso dire che, per qualità e impegno (e di questo ti ringrazio) hai fatto onore al mio invito "* alcune perplessità di Arcangeli paiono fuggite. D'altro canto ancora l'anno precedente, salutando l'interesse di altri critici, Pallucchini, Tadini, Russoli, nei confronti dello scultore, rileva: *"Le notizie che mi dai sono buone, e buone mi sembrano le sculture, approfondite poetiche, 'serie': direi che sono un buon risultato, quasi una sintesi, del tuo lavoro di questi ultimi anni. Non ho purtroppo la mente capace di concentrazione, e tale da dirti con qualche sicurezza se la soluzione marginale 'in rettangolo' dei tuoi corpi sensibili è necessaria e opportuna. Qualche perplessità l'ho, ma non tenerne nessun conto, perché è cosa da decidersi soltanto sugli originali. In ogni caso il grande cemento per il Museo Rodin mi pare particolarmente felice".*

È il segno di una perdurante, anche a quell'ora, attivazione di partecipazioni corrispondenti tra i due, abbastanza certe di poggiare su un'identità di fondo molto decifrabile sia all'uno che all'altro, anche quando perniciose questioni non squisitamente di vicinanza emotiva vengono a minacciarne l'integrità.

È il caso, ad esempio, del rifiuto di Arcangeli alla proposta avanzata da Bruno Lorenzelli, da qualche tempo il mercante con esclusiva delle opere di Tavernari, di esercitare una militanza critica all'interno di una équipe di artisti in attività legati alla sua galleria bergamasca. Una proposta che Tavernari caldeggia e alla quale sembra in un primo momento accordarsi anche il critico. Nel quale subentrano successivamente dubbi e perplessità sulla prospettiva di un

esercizio di critica sul contemporaneo, ricevendo uno stipendio da chi pur sempre in arte contemporanea coltiva interessi mercantili.

La crisi assume i toni accorati nelle parole di Arcangeli; a modo suo, esempio di indipendenza e autonomia intellettuale che pure non dovrà essere dispiaciuto allo scultore. Nel momento del rifiuto a servire due padroni, Arcangeli spende alcune parole, specie per Tavernari. *"Naturalmente io ti resto vicino, questo lo sai, e credo che la mia lettera lasci porte abbastanza aperte, se più avanti Lorenzelli vorrà ancora collaborare su basi elastiche; o se io cambierò idea. Continua dunque con vera fiducia nel tuo lavoro, che mi sembra decisamente ben avviato"*. Al gallerista, e per conoscenza a Tavernari stesso, recapita una complessa elencazione dei motivi che lo inducono a rifiutare la prospettata sinergia. Lo frena il sentirsi intimamente vincolato a promuovere e difendere *"veramente e a fondo" solo quegli artisti, alludendo a Morlotti, a Tavernari e a pochi altri. [...] Altrimenti la mia qualità di 'outsider' che mi ha reso temuto e stimato in Italia, senza che io abbia un soldo in tasca e senza nessun appoggio, andrebbe presto a farsi friggere. E allora di Francesco Arcangeli e delle speranze che forse ci sono su di lui, non se ne parlerebbe più. [...] Non so se sono stato chiaro, spero di sì. Mi dispiace, le confesso, anche per l'amico Tavernari, che stimo veramente (e l'ho dimostrato con la mia firma, che è tuttora l'unica cosa che possiedo e che intendo difendere alla morte), perché forse ha potuto credere a una mia accettazione già scontata"*.

E solo il giorno dopo aver deciso per la propria inconciliabile professione di libero battitore a Tavernari impegnato in un ultimo tentativo di convincimento, Arcangeli ribatte l'irrevocabile declino: *"Io non posso dirti altro, mi spiace molto moltissimo, che le cose per noi non siano in concordanza di fare perfetta. Col tempo forse questo verrà, e intanto tu devi aver fiducia nel tuo lavoro, nella stima che io ho per te, e nelle possibilità di lavoro che ora hai; anche così, con o senza Lorenzelli, nei limiti delle mie possibilità e convinzioni, io non mancherò di seguirti. E vedrai che non sarò solo io"*.

Il legame dunque prosegue per alcune stagioni senza che venga meno una simpatetica comunanza di fondo, negli intenti. I documenti purtroppo latitano dai primi anni Sessanta in poi ad assisterci nel ridisegnare i profili del ruolo di Arcangeli nella successiva elaborazione di Tavernari. Altri critici, in effetti, entrano in campo, proprio al principiare del nuovo decennio, inverando l'augurio - speranza di Arcangeli; a cominciare da Ragghianti", Russoli". De Micheli", per non citarne che alcuni tra i più solleciti e ricorrenti.

Tuttavia è proprio elaborando lentamente il tema dei torsi, in legno e in cemento soprattutto, che Tavernari si avvicina come mai forse prima ai gangli vitali della poetica arcangeliana; la brusca sterzata che induce lo scultore a rimeditare primariamente sull'icona per eccellenza, il Cristo sofferente, va di pari passo con una sempre più assimilata e autonoma formulazione del linguaggio informale, ove lo si intenda come frizione massimamente espressiva tra consuetudine dell'impianto tradizionale del soggetto, il corpo o il frammento anatomico, e l'ambiguità del grumo, della colata o dell'intaglio del coltello e della stecca con l'esito di

suscitare una lettura dell'opera in cui" lo scrimine fra esperienza astratta e limite figurativo è friabile, leggerissimo". Se insomma la "deriva" che tiene conto della riflessione sul tema cristiano è brusca, forse eccessivamente per attivare, anche al di là del piano umano del rapporto, una serrata lettura critica sul terreno favorevole ad Arcangeli, l'alto tasso di matericità, e di lavoro inquieto e tormentato sulla materia sono ancora carichi di empatici tramandi morlottiani, almeno fino a quando lo scultore non segnerà il passo verso un altro ciclo tematico, quello degli *Amanti*, la cui risoluzione plastica sembra superare di slancio la precedente stagione, sul piano della resa pittorica della superficie e del recupero della statuaria più collaudata.

Apprezzando il torso per il Musée Rodin, d'altro canto, Arcangeli "battezza" positivamente già alla fine degli anni Cinquanta, le prime avvisaglie di una nuova stagione, nella quale manifestamente si palesano le diverse intenzioni vere di Tavernari rispetto alla facile equazione con Giacometti. La figura torna a espandersi in tutta la sua potenzialità volumetrica; anzi il presupposto di Giacometti è affrontato esattamente dal lato opposto. Non la consunzione, non quel cercare di rappresentare la figura esattamente nell'atto di essere vista o percepita, con la straordinaria intuizione della distanza, bensì il ritrovamento della pienezza, turgida, dell'organico, da cui enuclea visionarie orografie, che mai come adesso si fa sensuale. Nel senso che in quei corpi in cui più manifesta e più personale si rapprende tutta la carica di oscena violenza inferta all'uomo, più esplose quell'amore tormentato per la vitalità incontrovertibile del corpo fisico e delle leggi biologiche che vi sono preposte.

In questo senso è più un'operazione di rimandi testoriani, proprio per lo scandaglio di un rapporto intimo con il corpo, carico, a sua volta, di quella straordinaria intuizione di Morlotti, quell'eros-erosione, dove lo iato è pura convenzione essendo piuttosto una condizione intrinseca in cui i due poli sono strettamente vincolati l'uno all'altro. O, per riannodare fili di ancora più suadente suggestione, è un certo rendiconto epocale se si ripensa a una precocissima affermazione di Martini, quando invitava i suoi studenti veneziani a non bloccarsi nella mediazione statuaria canonica della scultura suggerendo di vedere un nudo non come tale, ma come un paesaggio, dove si incontrano "cascate, pianure, cielo, acque".

È qui che Tavernari raggiunge il punto più alto di una vicinanza con i fondamenti del pensiero dello scultore veneto; il suo avere definitivamente abdicato dai propositi di pronunciata eloquenza del fare scultoreo, non solo rifiutandone l'identificazione con la statuaria, ma, precipuamente, per aver ridotto a una estrema sintesi e rarefazione la propria espressività; tanto che pare proprio di vedervi condensate altre illuminanti parole di Martini, quando ebbe a scrivere: "[...] *L'artista non fa che la veronica della sostanza. Non le immagini che lo circondano, ma la sostanza che si fa immagine senza chiedere nulla al di fuori di se stessa, è natura per l'artista, e l'artista anonimo è natura come la sostanza e in questa si feconda spontaneamente*".

Con i torsi, Tavernari esce di fatto da una placenta culturale, che l'aveva discretamente contenuto per via di derivazioni dirette o più sfumate, per affermarsi autorevole e a maggior

ragione isolato inventore a un tempo moderno ma ancora memore di leggi plastiche lontanissime nei riferimenti culturali. Non fosse solo che per alcune suggestioni provocate dalle meditazioni sulla figura del Cristo, ora di forti rimandi gotici, realizzato in questi anni dopo un viaggio in Olanda, o quello, chiaramente ispirato dal ricordo di Cimabue: e non è un caso, per inciso, che in questi anni tra i più attenti all'opera di Tavernari vi fossero i paesi del nord Europa, dove è ancora forte l'eco di una severa e penitente asciuttezza espressiva non naturalistica.

Tavernari si dispone al lavoro con la stessa indole di sempre, restio ai soprassalti e ai fuori tono momentanei e improvvisi. Gioca a scrutare fin dove possa spingere quella consanguineità tra la superficie del corpo e la materia di cui questo è fatto. Fino a dove sia possibile esperire nel teatro dell'arte le verità fisiche ultime, che sono quelle della terra che si ispessisce, si raggruma, si frantuma, si scioglie, si dilapida perché abbagliata dalla luce, trascinata dall'acqua, violentata dalla bomba o solcata dall'aratro come dalla sgorbia. In un inesausto scandaglio delle potenzialità espressive dell'arte, come delle proprie intime conoscenze e delle proprie perplessità di uomo sul senso o sulla necessità, ancora, di rappresentare.

L'indagine sui primi torsi femminili si va sempre più rastremando e rarefacendo fino a non essere più che una allucinata sindone, antiretorica commovente partita a riconoscere una forma a partire da uno zero che è a un tempo un disagio e un'angoscia della storia, un atto di sincerità dell'artista. Fuori dalle convenzioni di rappresentazione mimetiche, ma ben al di qua dai formalismi inespressivi o incapaci di quel suadente umanesimo di cui la sua scultura ostinata si vuoi far portavoce.

Da lì per germinazione quasi spontanea e tutta tesa a espletare la possibile gamma di una simile ingiunzione spirituale, identificare con il Cristo quel corpo frastagliato, inerte e pur tuttavia all'erta e ritto come un bastione di senso, il passo è breve.

E sono icone con cui Tavernari si appresta a decretare il suo contributo di maggior peso nel panorama della scultura internazionale del dopoguerra, quell'ardito stiacciato che riduce l'antica idea di tronco scolpito a una rigorosa tabula rasa che drammatizza in una furia ancora più spietata, e commovente la lacerazione dell'uomo, tanto da rendere pallide e tenui le cicatrici delle figure "giacomettiane" di qualche anno prima.

A Donatello, a una pittura-scultura degli idoli cicladici o dei rilievi egizi, fa riferimento Carlo Ludovico Ragghianti rileggendo questo momento dell'artista. Tavernari, non ancora nell'ultimo approdo della sua parabola, sebbene al vertice lirico, vi arriva in virtù di un capacità di semplificazione della propria sintassi volumetrica ormai in grado di eliminare qualsiasi parvenza o concessione naturalistica del corpo, se non in alcuni casi nel mantenimento, come un palpito vitale, della bifrontalità delle tavole. Le quali, in siffatto modo, trovano un ultimo appiglio per configurarsi ancora come statue a tutti gli effetti; permanendo un'incisiva attenzione al lavorio della luce che induce a una salda circolarità del dettato scultoreo, così come al fantasma di un tutto tondo.

Ne è da dimenticare, a questo proposito, l'incidenza parallela a tutta la carriera, ma particolarmente in questo frangente, dell'attività grafica dello scultore, in grado di realizzare un contrappunto ugualmente potente e persuasivo nelle sue tempere; al punto che è lecito chiedersi se l'esito espressivo dei fogli fosse solo una verifica della propria disponibilità a inventare nuove soluzioni poi da applicare al legno, o al contrario il lavoro scultoreo non fosse il tentativo di restituire con uguale incisività la straordinaria, concentrata cadenza che trova posto nella serie di tempere; per la quale lo stesso Ragghianti non trova altri possibili climi espressivi di uguale efficacia e violenza segnica se non rifacendosi a quelli in cui nacquero le pennellate "sismiche" di Van Gogh.

Con Ragghianti si rinnoverà, più prolungato nel tempo, un altro episodio di rapporto di intima amicizia tra critico e scultore. Tavernari si accosta a lui, quasi timidamente, in occasione della Biennale veneziana del 1964. *"Caro professore ... è un antico desiderio da parte mia avere un suo saggio sul mio lavoro, ma prima d'ora non ho mai osato chiederle questo. Ora mi sento di avere un po' più di coraggio e vengo a lei con questa mia per chiederle se volesse presentarmi alla Biennale di Venezia"*.

Una sala personale alla Biennale e una serie di opere, tra cui i primi Calvari, tra le più scarne, concise e foggiate da un ormai dominato magistero di una parola scultorea affatto personale. Il saggio per Venezia sarà a firma di Luigi Carluccio. Ragghianti non tarderà, tuttavia, a decretare la fondatezza e la tempestività di tale richiesta: *"Caro Tavernari, sono un suo vecchio estimatore, per l'indipendenza, coerenza e liricità della Sua opera. A Venezia fui colpito in modo particolare dalle Sue ultime opere, che mi sembrano veramente eccezionali per il modo con cui il lavoro plastico si risolve (così originalmente) in una sorta di 'pennellata' vibrante, che ricorda Van Gogh, ed ha un'intensità repressa che lascia una lunga risonanza. I disegni poi mi interessano straordinariamente"*.

Delineando di fatto le direttrici e gli interessi primi del suo saggio dell'anno successivo, prima indagine critica e catalogatoria dell'opera grafica dell'artista.

Non è fatto marginale, tutt'altro, che di uno scultore la precipua attività del disegnare venga fatta assurgere a dignità di espressione piena come è nel caso di Ragghianti con i fogli di Tavernari. Dei quali l'attuale rievocazione antologica dà uno spaccato crediamo sufficiente a delinearne la complementarità con l'opera plastica e rilevarne le reciprocità fin dagli esordi, quando ancora Tavernari si presentava al pubblico in qualità di pittore.

Ed è un aspetto, quello della specificità pittorica di Tavernari, che diventa cruciale proprio a partire dalla fine degli anni Cinquanta e all'inizio della maggiore concentrazione sul tema del torso, quando cioè l'uso della policromia - generalmente tempera, più raramente china colorata - si sostituisce sempre più decisamente al semplificato profilo a matita o a carboncino.

È con la riscoperta dell'uso del colore che Tavernari imprime ai suoi cicli grafici un'accelerazione di autonoma ideazione che non è l'ovvia fase procedurale che si antepone alla rielaborazione scultorea ma una sorta di rapimento creativo, spesso dimentico del resto,

che ha le sue proprie specificità mai trapassate nella scultura e dunque aggiuntive di nuove conoscenze sull'artista.

Di fatto, un'ininterrotta e serrata attività espositiva, tra cui antologiche di crescente rilievo a Parigi, a Varese, a Rimini, a Lucca nel breve volgere di un decennio, certifica a partire dalla metà degli anni Sessanta l'assunzione di Tavernari tra le figure preminenti del dopoguerra. Un ruolo garantito dall'apprezzamento pressoché incondizionato da parte delle migliori figure critiche e che nelle acquisizioni da parte di istituzioni statunitensi e oltremodo con il personale trionfo riportato al Rodin nel 1973, assume il crisma della consacrazione a livello internazionale.

Ma è proprio ora che paradossalmente trova ragione l'assunto di Modesti posto a epigrafe di questo scritto: ché nell'acme della sua definitiva acquisizione a tassello forte del panorama artistico, Tavernari pare disconoscersi l'esercizio dialettico con la contemporaneità; o, se di dialettica si deve parlare, è una forma molto sublimata di confronto, quella innescata tra lo scultore e il suo tempo. È, la sua, piuttosto una dialettica quasi rilasciata, senza più freni o argini imposti dalla disciplina di un rigoroso codice espressivo coltivato per una vita. Una sorta di rasserenata meditazione metalinguistica sulla propria opera. Fuori dal tempo, ma dal tempo degli annali, dal tempo dei contabili dell'avanguardia. Serenamente contemporaneo a se stesso. In concomitanza con la crescita di internazionalità della sua fama e, a un altro livello, con la crescita di internazionalità stessa dell'arte, come pratica sempre più eterodossa, sempre più trasversale e commistionata ad altre forme e esigenze, Tavernari è tra i pochi a reclinare verso forme legate a una commozione, a una verità sempre più personali, semplicemente slegate dal contingente, una rarefatta comunicazione tra sé e la materia.

Ancora, ed è quasi istintivo, non si può fare a meno di riandare alle ultime sterzate di Morlotti, al suo irresistibile ritorno alle *Bagnanti*, in barba ai soloni e al mercato, soprattutto. Per Tavernari, di primo acchito, il ritorno a un fare in grande pare formularsi per pretesti esteriori: i *Cieli* tradizionalmente vengono acquisiti, come risposta insieme utopica e conservatrice, al clima inquietante ed entusiasmante della conquista dello spazio negli anni Sessanta. Ma, nonostante le intenzioni e le stesse affermazioni dell'artista, rimangono quasi sullo sfondo, lontani e accidentali rispetto alle sue meditazioni.

Con gli *Amanti* Tavernari sperimenta forse la fase più narrativa della sua produzione. C'è come un ricordo, in queste opere; lo struggimento nostalgico di chi ha voluto dire una verità cruda nella propria vita, trasferendo la crudezza nel suo stesso operare sacrificando per via la grazia e l'abbandono suadente, e ora voglia quasi risentirne il soffio. Che è forse il soffio della propria giovinezza, e di qualche speranza disattesa. Un tutto tondo cercato, sinuoso, torna ad occupare lo studio di Barasso, carico di una partecipazione emotiva più dichiarata, che non ha pudore di manifestarsi nel recupero del modellato, assai raro nella sua opera, che accarezza le membra. È della riscoperta del corpo, e della sua integrità finalmente, che in questa stagione ragiona Tavernari. Ma più che ragionarci, vive di questa rorida carnalità, quasi compiacendosene dopo averne sempre smascherato la scandalosa insensatezza dei

sembianti, la fragilità inerme, ed egualmente il testardo diritto a essere. È un Tavernari monumentale, - sono di questi primi anni settanta le realizzazioni in grande di opere astratte fino ad allora costrette nell'alveo del bozzetto - che recupera alla propria scultura tutto quanto era stato sacrificato prima in nome dell'asciuttezza, della concisione formale, della ritrosia alla magniloquenza. Senza derive retoriche, le figure acquistano in dimensioni e in definizione, ed è in questo senso che l'opera si fa narrativa, accentuandosi il piacere tangibile del racconto dell'abbraccio, del linguaggio del corpo.

Metalinguistica, si diceva di questa fase; e infatti Tavernari, rapito, torna al modello archetipico della pomona, così come, recuperata e liberata la pienezza organica si appresta a farla vivificare anche nella pietra, nella materia dura da lui sempre privilegiata per costringersi all'incontro frontale con il blocco, senza ripensamenti. Gli *Amanti* in legno iroko o in pietra non perdono, malgrado la minore lievità chiusi come sono entro blocchi ben squadri, nulla in fatto di tenerezza erotica, a dispetto di una volumetria espansa, quasi una voluttà di far grande che sembra cogliere lo scultore dei sessant'anni.

Con la stessa forza e maestosità tornerà di seguito, negli ultimissimi anni, al tema primario per lui della maternità, fino all'ultimo tronco, appena attaccato dallo scalpello, i segni a matita a delineare come sempre la pienezza del corpo femminile cui il legno era destinato.

È in questa lussureggiante produzione senile che ci pare più velata di sensuale tristezza che di vera e propria serenità conquistata nel tempo che Tavernari trova un suo confacente humus per continuare ad accarezzare il suo destino; che è quello di uno scultore dall'altissima conoscenza fabrile sacrificata all'urgenza dei tempi, disposto a rinnegarla senza rinnegarsi, tenacemente concentrato su una fiducia nel proprio operare tuttavia mantenuta accesa ma ormai squadrata in un una realtà che è già ben oltre il semplice consistere quotidiano.

A. Bernardini: *Biografia*

Vittorio Tavernari nasce a Milano il 28 settembre 1919 da Ester Agnelli, che proveniva da una buona famiglia della borghesia piemontese, e da Giovanni, noto restauratore di opere d'arte. Nello studio paterno, insieme al fratello Geminiano, che poi succederà al padre nell'attività di restauro, Vittorio inizia a percepire il proprio amore per l'arte.

A sedici anni è mandato alla Scuola del Marmo al Castello Sforzesco di Milano, diretta da Francesco Wildt, figlio del più noto scultore simbolista Adolfo. È proprio qui che impara a conoscere le qualità dei diversi materiali: marmo, ma anche pietra, legno, gesso e cemento e le tecniche di lavoro. Come conferma l'artista stesso, nel corso di un'intervista alla televisione svizzera degli anni Settanta: "*nello studio di Wildt l'insegnamento fondamentale non era la scultura, perché quella non si insegna, bensì le tecniche: l'arte del marmo e di tutto quello che è inerente la scultura stessa. E questo è fondamentale*".

Amici e compagni sono, a quella data, Bruno Cassinari, Umberto Milani, Carmelo Cappello, in seguito protagonisti della scena artistica milanese negli anni Cinquanta.

Nel 1936 scolpisce il *Ritratto della sorella Carla* in marmo, di chiaro stampo wildtiano, forse la prima opera nota dello scultore. Insieme, tra gli altri, allo scultore Geminiano Ciban, attivo nel cantiere del Duomo in Milano, e ai pittori Consadori, Mazzolari e Beltrame, nel gennaio del 1938 inizia a esporre alle "mostre intime" della Società Patriottica, alla quale partecipano soci-artisti; così nel 1939 e ancora nel 1940, dove è presente con un *Ritratto del poeta*.

Ancora nel Natale del 1939 è a un'esposizione (un presepio artistico) indetta dal Dopolavoro del Sindacato Belle Arti sotto la Loggia dei Mercanti di Milano con, tra gli altri, Fontana, Negri, Cappello, lo stesso Wildt; il catalogo viene illustrato da Bruno Munari.

Sempre nel 1939 si cimenta nel Premio Cremona con il dipinto il *Discorso fatto dal Duce XIII*.

Tavernari, come tanti compagni di strada, espone regolarmente alle mostre sindacali lombarde: con Milani e Cappello è alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti, tenutasi a Milano al Palazzo dell'Arte dal maggio al luglio 1941, con la testa in bronzo, *Legionario ferito*. È presente inoltre alla III Mostra provinciale del Sindacato Fascista Belle Arti, organizzata alla Permanente di Milano nel novembre del 1941 con le sculture *Figurina* e *La bella dormiente*.

Dal 1939 al 1943 l'artista presta servizio militare nel 67^o reggimento di fanteria, tra Varese e Como, stringendo amicizia con il gruppo degli astrattisti di Como, soprattutto con Mario Radice e Manlio Rho, il quale allestisce nel dicembre 1942 la Mostra degli Artisti alle Armi al Palazzo del Broletto di Como, organizzata dal Sindacato lombardo, ove figurano solo tre artisti: Luigi Uboldi, Edoardo Orsi e, appunto Tavernari, con i ritratti in cera *Ritratto melanconico*, *Ritratto del violoncellista Spina* e altre sculture tra le quali il citato *Legionario ferito*, *Figura* e *Vendemmia*, *La bella addormentata*, nonché alcuni disegni.

Inizia, sempre in quegli anni, l'amicizia con lo scrittore Piero Chiara.

Nel settembre del 1941 espone all'albergo Magenta di Varese, insieme al pittore Selvini, una decina di olii tra cui due nature morte, alcuni paesaggi e diverse acqueforti che rivelano la sua sensibilità di disegnatore.

Ancora nel 1941 lo troviamo presente al Premio Cremona con l'olio su tela *G.I.L. combattente vittoriosa*.

La statua virile *Vendemmia* viene esposta al Premio Verona (1-31 agosto 1942), mostra nazionale di pittura e scultura al Palazzo della Gran Guardia, positivamente segnalata dalla critica.

Nel 1943 esce a Milano, presso l'editore Hoepli, una cartella di disegni a puntasecca, con uno scritto di Antonio Albonetti.

Durante la guerra l'artista divide lo studio preso in affitto a Como con Ennio Morlotti, consolidando un'amicizia già avviata a Milano alla fine degli anni Trenta. In questo periodo

di assidua frequentazione morlottiana, Tavernari elabora numerosi studi di nudo, che risentono delle meditazioni dell'amico soprattutto nel segno. Tra i due artisti nasce un sodalizio che durerà tutta la vita.

Nel 1944, a guerra finita, Tavernari riprende a lavorare stabilendosi definitivamente a Varese, ove si sposa con Piera Regazzoni, compagna di vivida intelligenza e violinista di talento, grazie alla quale approfondirà il suo legame intrinseco con la musica. Sempre nello stesso anno inizia a scolpire *Maternità*, prima di un ciclo di opere in legno dalla connotazione primitiva e arcaica, anche sotto l'emozione dell'attesa della nascita della prima figlia Enrica (morta nel 1945).

Nel 1945 è tra i fondatori a Milano, insieme a Giovanni Paganin, Renato Birolli, Egidio Bonfanti, Ennio Morlotti, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Alberto Cavallari, Giovanni Testori e altri, della rivista d'arte "Numero" dove pubblica articoli sulla scultura nel dicembre del 1945 e nel gennaio del 1946, prendendo parte alla polemica suscitata dagli scritti di Arturo Martini sulla "scultura lingua morta".

Il rinnovamento che Tavernari intravede è, anzitutto, nella possibilità della scultura di incidere sulla misura quotidiana del vivere. "*La scultura*", afferma l'artista, "*ha sempre vissuto come la pittura, la musica, la sua vita quotidiana*". Sempre negli stessi anni per "Ordine Nuovo", organo di stampa del partito comunista, Tavernari firma alcuni articoli riguardanti eventi artistici alla Galleria Prevosti (Carlo Parmeggiani), e alla Galleria Varese (mostra di disegni dalla fine dell'800 in avanti) e riflessioni riguardanti l'influenza dell'arte negra sull'arte europea moderna.

Nel marzo del 1946, insieme al gruppo di artisti che si raduna intorno alla rivista "Numero", firma il celebre "Manifesto del Realismo", indicato comunemente come *Oltre Guernica*, che compare sulla stessa rivista: "*un programma completo di partecipazione alla cultura europea e di presa di coscienza artistica*", così Tavernari nell'aprile del 1987 ricorderà la sua partecipazione a quelle vicende.

Nel 1945 realizza il monumento funebre a Walter Marcobi nel cimitero di Casbeno a Varese. Ancora nel 1946 Tavernari con Ajmone, Bergolli, Paganin, Testori, Morlotti, artisti della rivista "Numero", espone sculture e disegni di evidente ispirazione picassiana alla Galleria Bergamini di Milano: mostra che poi, nell'estate dello stesso anno, si sposta a Varese (dove sono presenti anche Kodra e Vedova) alla Galleria Varese.

Nel 1947 nasce il figlio Giovanni.

A Milano nel 1948 alla Galleria del Camino prima mostra personale dell'artista, con opere che si rifanno a una concezione primordiale e primitiva dell'espressione artistica (*Nudo seduto*). Nell'arte di Tavernari il fermento sociale e artistico, che arriva direttamente dagli anni di difficoltà del periodo bellico e da quelli di instabilità del dopoguerra, si coglie nei segni di una ricerca di nuovi mezzi espressivi. Lo stesso artista dice: "*Cercavamo di esprimere in queste opere, insieme, il risentimento per la guerra appena finita e le preferenze artistiche che avevamo dovuto tacere durante il periodo fascista*".

E' per questa ragione e in questo periodo (1948) che egli mostra un particolare interesse per l'arte di Picasso, che può meglio conoscere nel corso di un viaggio in Costa Azzurra, e per quella di Henry Moore, visto alla Biennale di Venezia. Nascono così opere astratte quali: *Forma antropomorfa*, *Scultura per il Sole*, *Scultura per l'isola d'Elba*, *Il cavaliere*, *Figura sdraiata*, i *Totem* sculture che, tuttavia, non rinunciano a un significante umano.

A Varese, nel settembre del 1949, viene inaugurata l'importante mostra di scultura Premio Città di Varese nel parco di Villa Mirabello, nata da un'idea di Luigi Ambrosoli, Giuseppe Bortoluzzi e Dante Isella e presieduta da Giulio Carlo Argan, Enzo Carli, Cesare Gnudi e dall'architetto Pietro Lingeri. Le opere esposte dovevano rispondere al requisito di legarsi all'architettura di un parco o di un giardino oppure essere in rapporto funzionale con un edificio sacro o civile. Tavernari ottiene un premio-acquisto per la scultura *Madonna col Cristo morto*.

Sempre nel 1949 espone alla Mostra Nazionale dell'Arte figurativa di Bologna, Prima Secessione Italiana.

Nel 1950 Tavernari realizza per la famiglia Vitalini un'opera d'arte funeraria nel cimitero di Masnago in Varese: si tratta di un sarcofago scolpito a taglio diretto su pietra di Saltrio ispirato a uno stile preromanico. La parte frontale, a trittico, rappresenta la "Nascita", la "Morte" e la "Resurrezione di Cristo".

Nel 1951 nasce la figlia Carla.

Nel gennaio dello stesso anno viene inaugurata una personale alla Galleria del Milione a Milano presentata da Garibaldo Marussi, dove espone solo opere astratte del 1948 come *Totem*, *Scultura per il Sole* e *Forma orizzontale*.

Nel maggio del 1951 per lo scalone del Palazzo delle Esposizioni di Milano, dove è allestita la IX Triennale, Luciano Baldessari, architetto e scenografo, cura la collocazione delle opere di un gruppo di artisti tra cui Tavernari, presente con la scultura *Grande forma antropomorfa*: premiata con medaglia d'argento, l'opera viene disposta in cima allo scalone d'onore davanti a una pittura di Cassinari e sotto il celebre soffitto al neon di Fontana. Alla stessa Triennale è presente con mobili in legno realizzati in collaborazione con l'architetto Ico Parisi.

Nello stesso anno realizza un bassorilievo in pietra di Saltrio per la tomba della famiglia Riva al cimitero di Busto Arsizio.

Sempre nel 1951 l'Art Club (Independent International Artistic Association) organizza esposizioni itineranti in Svezia, Norvegia, Danimarca e Finlandia seguendo l'urgente desiderio degli artisti di tutto il mondo di trovare scambio e cooperazione. Presenti in queste esposizioni sono significativi artisti come Afro, Morlotti, Radice, Soldati, Vedova, Guttuso, Campigli e lo stesso Tavernari che espone *Statua per un giardino*.

Tra il maggio e il giugno del 1951 Tavernari partecipa alla Quadriennale al Palazzo Sociale al Valentino di Torino con due sculture in cemento *Nudo sdraiato* e *Forma orizzontale*.

Nel maggio del 1952 la Galleria del Leone a Legnano organizza una mostra a due di

Tavernari e del pittore Aldo Bergolli.

Nel giugno, per la cooperativa "Avanti" di Legnano, realizza due bassorilievi in pietra che rappresentano le lotte dei partigiani e le lotte popolari per il lavoro e per la pace.

In questo periodo Tavernari abbandona la scultura astratta e riprende, con un nuovo ciclo di maternità, di nudi e torsi, soprattutto quelli femminili, e di torsi di Cristo, una nuova fase d'arte figurativa.

Tra il maggio e il giugno del 1953 espone alla Galleria Colonna di Milano, presentato da Raffaele De Grada, una serie di disegni e studi di quegli anni dove ricorrono pochi temi soltanto: *Maternità*, *Pietà* e *Crocifissione*.

Alla Mostra Nazionale di Pittura e Scultura nella città di Vado Ligure, nell'agosto del 1953, il cui tema obbligato è "Il lavoro", vince il secondo premio per l'opera *Il minatore ferito*. Nel 1954 è impegnato insieme ad altri artisti, come Mario Zappettini e Francesco Wildt, al ripristino della Grande Sala dell'Alessi in Palazzo Marino a Milano (distrutta nell'agosto del 1943 dai bombardamenti aerei), dove modella, sopra le *Cariatidi*, sulla parete verso piazza della Scala, il bassorilievo *Il Giorno*.

A Spoleto, nello stesso anno, vince il primo premio per la scultura all'Esposizione Nazionale d'Arte Figurativa.

E' presente alla XXVII Biennale di Venezia con tre sculture in pietra, due *Madri* rispettivamente del 1948 e 1953 e una *Madre-Pietà* del 1953.

Nel 1955 espone alla VII Quadriennale di Roma due *Nudi* del 1953 che si guadagnano ampi elogi da Francesco Arcangeli.

Alla XXVIII Biennale di Venezia del 1956 Tavernari è presente con le figure in legno *Venere* e *Torso femminile*.

Nel novembre del 1957 si apre la mostra personale di Tavernari curata da Francesco Arcangeli, prima alla Galleria del Fiore a Milano, poi alla Galleria Schneider a Roma. Vi vengono presentate opere realizzate negli anni dal 1953 al 1957 (in tutto una ventina di pezzi) dove evidenti sono i riferimenti a Maillol, soprattutto per le sculture di volume denso e rotondo, e a Brogini e Paganin, per le altre, caratterizzate da una superficie più spezzata.

Nello stesso anno ottiene un premio alla prima Biennale Internazionale di Scultura di Massa Carrara, con il gesso e stucco *Donna che balla*.

A Como, nell'estate del 1957, presso la Villa Olmo partecipa, con una figura femminile in legno, alla mostra d'arti decorative "Colori e forme nella casa d'oggi" dove emerge una collaborazione tra architetti, pittori e scultori per la concezione degli ambienti.

Inoltre partecipa all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino con una figura in bronzo.

A conferma della sua volontà di sperimentare forme artistiche più varie, Tavernari nella seconda metà del 1950 disegna per un tessuto una *Composizione Dinamica* stampata dalla manifattura Jsa di Busto Arsizio (Varese).

Alla XXIX Biennale di Venezia del 1958 espone quattro sculture: *Grande figura femminile*, legno, 1957; *Donna che si sveste*, cemento patinato, 1958; *Figura femminile*,

cemento patinato, 1958, *Figura femminile*, cemento patinato, 1958.

Nel 1958 esegue il *Monumento ai Caduti* nel cimitero di Gallarate usando canne di fucile e di mitragliatrici e baionette, sperimenta la tecnica dei legni combustibili e inizia il ciclo dei legni piatti che hanno per tema la figura femminile.

Nel 1959 ottiene il premio del Comune di Roma alla VIII Quadriennale e tiene una mostra personale alla Galleria del Libraio di Bologna.

Nel settembre espone alla Biennale di San Paolo del Brasile, al III Concorso Internazionale del Bronzetto a Padova e alla Quadriennale di Torino.

Nel 1960 partecipa al Museo Rodin di Parigi, con due torsi in cemento del 1959-1960, alla collettiva di scultura contemporanea "Da Arturo Martini ai nostri giorni", insieme, tra gli altri, a Modigliani, Brogini, Negri e Fontana.

Nel marzo del 1961 si inaugura una personale alla Galleria Facchetti di Parigi presentata da Rodolfo Pallucchini, con una ventina di torsi femminili in legno della prima metà del 1960. Altre collettive lo vedono presente a Oslo, Tokyo, Pittsburgh, Dresda e Bucarest.

Nello stesso anno ottiene a Rimini, con la scultura in legno *Doppio torso*, la medaglia d'oro al Premio Morgan's Paint; a Gallarate ottiene il Premio di scultura Città di Gallarate; a Milano, il Premio di scultura della Fondazione Rancati.

Nel 1962 l'artista realizza alla Galleria Lorenzelli di Milano una personale sul tema unico del torso umano maschile e femminile in legno, scavato con rapidi e brevi colpi con un segno modulante e lieve. Vince la medaglia d'oro del Presidente della Repubblica alla Esposizione Nazionale d'Arte Figurativa di Spoleto, quale riconoscimento per il valore delle opere esposte e per tutta la sua attività artistica.

Il Museo d'arte Moderna di New York acquista il *Grande torso femminile* esposto nello stesso anno anche a Pittsburgh.

Continuano le personali nel 1963: a Copenaghen, alla Galleria Hagfeldt e a Lugano, alla Galleria Nord-Sud quest'ultima con sculture in legno di quegli stessi anni, presentata da Roberto Tassi.

Partecipa a collettive al Museo Louisiana di Humlebaeck, con il disegno *Donna che si sveste* 1962, e a Charlottenborg con un *Crocefisso*, 1962, insieme a Negri, Viani, Marini e altri.

Nel 1964 viene invitato con una sala alla XXXII Biennale di Venezia: dove, tra le altre opere espone un *Calvario* che nel 1990 Mario Botta chiederà per la chiesa da lui stesso progettata a Santo Odorico, Pordenone.

Nello stesso anno, con un *Calvario*, vince l'Esposizione d'Arte Sacra a Bologna.

Ecco ancora dal 1966 al 1968 susseguirsi una numerosa serie di esposizioni personali e collettive nelle più significative gallerie d'arte italiane ed europee: dalla personale alla Galleria La Strozzi di Firenze, alla Nazionale di Pisa, alla S. Fedele di Milano (dove ancora una volta ritorna con l'arte sacra ed espone una serie di *Calvari* molto sofferiti che sottolineano il dramma non come sacrificio di un Dio ma come sorte comune che coinvolge l'umanità), alla Cadario di Milano, alla Dantesca di Torino (prima personale dell'artista nel

capoluogo piemontese, con una trentina di sculture in legno e bronzo, disegni e tempere), alla Galleria d'Arte Moderna di Ferrara. L'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa gli organizza una mostra itinerante in varie città toscane ricca di disegni e tempere quasi tutti dedicati alla figura umana femminile.

Nel 1967 esegue una cartella di cinque litografie per la Stamperia d'Arte Il Bisonte di Firenze, sul motivo religioso del Cristo e del Golgota, rivelando ancora una volta una drammatica e accorata partecipazione.

È presente nel 1967 con Milani e Somaini alla Sala Moroni di Milano nella mostra *Sculture Spirituali*.

Nel 1968 inizia il ciclo dei *Cieli*. Partecipa a varie collettive tra cui quella al Museo d'Arte Moderna di Parigi dal titolo *Sculpteurs italiens*.

In occasione del 25° anno di fondazione della fabbrica di elettrodomestici Ignis, ora acquistata da Whirlpool, i dipendenti dell'azienda offrono al proprietario, Guido Borghi, una stele di Tavernari denominata *Colonna senza fine*, che illustra i momenti fondamentali del tempo produttivo dell'azienda.

Nel 1969 inizia il ciclo degli *Amanti* e scolpisce il *Grande Cielo* in marmo di Carrara per una cappella del cimitero di Ternate, Varese. Nel giugno dello stesso anno, grande mostra al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (72 sculture dal 1944 al 1969), curata da Agnoldomenico Pica, dove espone la storia della sua scultura, dalle prime opere del 1940 agli *Amanti*.

Nel 1970 partecipa con due bronzi *Tre torsetti femminili*, 1967, e *Gli amanti*, 1969, alla mostra itinerante del Bronzetto italiano contemporaneo, organizzata dalla Quadriennale d'arte di Roma e che tocca più città: Parigi, Il Cairo, Teheran, Lisbona e Monaco.

La Galleria d'arte moderna di Bologna, nello stesso anno, acquisisce le sculture *Torso* in cemento e *Torso di Cristo* in legno.

Continua feconda la sua circolazione internazionale all'interno della mostra itinerante in diverse città dell'America del Sud, a Tokyo e a Budapest; alla IV Esposizione Internazionale della scultura contemporanea al Museo Rodin di Parigi; alla Mostra internazionale del Bronzetto a Madrid e alla XXVII Biennale di Milano.

Nel 1972 l'artista partecipa alla X Quadriennale di Roma e alla Mostra del Piccolo Bronzo Italiano a Tokyo e realizza per l'editore Cappello di Verona dieci acqueforti raccolte nella cartella *Gli amanti* con un racconto di Piero Chiara.

Nel 1973 ha grande successo la mostra antologica (opere dal 1944 al 1973) di sculture e disegni al Museo Rodin di Parigi, curata da Raymond Cogniat. Ancora nello stesso anno, personale alla Galleria Tonino di Campione d'Italia, il cui tema è quello della coppia, degli amanti.

Nel 1974 all'artista viene dedicata un'antologica ai Musei di Villa Mirabello, che si ricollega alla precedente mostra di Parigi.

Il suo impegno artistico figurativo si fonde con la poesia e la letteratura. Nel 1974 viene

presentato da Enzo Carli il volume *Omaggio a Petrarca*, a celebrazione del VI centenario della morte del poeta, dove sono coinvolti ventitré importanti artisti tra cui Greco, Vacchi, Bodini e lo stesso Tavernari che illustra con due tempere la *Canzone L* e il *Sonetto XXXV*.

Sempre nello stesso anno illustra con nove incisioni *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, nella preziosa collana stampata in soli trecento esemplari dalla casa editrice Fogola di Torino.

Realizza una cartella di quattro acqueforti dal titolo *Le Maternità*, con un testo di Giancarlo Vigorelli. Gli vengono dedicate personali alla Galleria Dantesca di Torino, alla Macchi di Pisa e presso la sede Centrale della Banca Popolare di Milano.

Nell'estate del 1975, in un itinerario all'aperto al Giardino del Palazzo dell'Arengo, la città di Rimini ospita una mostra antologica dell'artista: 24 sculture di diversi periodi (da una *Pietà* del 1946 ai grandi legni e bronzi del 1973), nelle quali vivono il fervore e l'umanesimo religioso dell'artista.

Nel 1977, antologiche al Palazzo Pretorio di Prato con un saggio critico di Carlo Munari e alla Galleria Mosaico di Chiasso.

In occasione della mostra per l'ottantesimo compleanno di Paolo VI, cui è invitato assieme ad altri artisti (tra cui Guttuso, Morlotti, De Chirico, Cassinari) sul tema della conversione di San Paolo, realizza il bronzo *Sulla via di Damasco*, ora ospitato ai Musei Vaticani.

Nel 1979 Alvar Aalto progettando su incarico del cardinale Lercaro la chiesa parrocchiale di Riola di Vergato, Bologna, destina a pala d'altare un *Grande Calvario* del 1965 di Tavernari che raffigura, in un'audace sintesi, le tre croci erette per l'estremo supplizio: l'opera attualmente si trova a Bologna alla Fondazione Lercaro.

Nel 1981, grande antologica a Lucca in occasione dell'inaugurazione della Fondazione Licia e Carlo Ragghianti. Nello stesso anno scolpisce *Le quattro stagioni* in omaggio ad Antonio Vivaldi, opera su quattro tavole in legno dipinto, e il *Crocifisso* ligneo, 1981, collocato nel 1984 nella basilica di San Vittore a Varese.

Nel febbraio del 1982, la Galleria L'Immagine di Mendrisio presenta una trentina di disegni eseguiti con tecniche diverse ma aventi quasi tutti come tema la figura femminile o, più particolarmente, il solo torso. Si comprende, ancora una volta, che il disegno, per Tavernari, non è soltanto propedeutico alla scultura ma opera con una propria autonoma individualità, come emerge anche dall'evidente ricerca plastica delle ombreggiature e delle vibrazioni della luce.

Nel 1984 dipinge la *Crocifissione* per Boarezzo, Varese ed esegue un bassorilievo in occasione della visita di Giovanni Paolo II al Sacro Monte di Varese: una copia in argento è collocata ai Musei Vaticani, l'altra, in bronzo, è collocata nel complesso del Santuario del Sacro Monte.

Al Country Club Il Poggio di Luvinata, Varese, nel giugno del 1984 si apre una personale dell'artista che comprende una ventina di sculture e circa quaranta tra tempere e disegni. Partecipa ad Asti alla Rassegna Asti scultura e al Chiostro di Voltorre, Gavirate, Varese, a

"Pensare il Romanico".

Nel 1987, allestisce con i suoi allievi Guido Russi, Maria Letizia Palamà e Stephanie Bekkering una mostra nel cortile Perabò a Varese.

Ancora nello stesso anno, mostra personale alla Galleria Punto Sette di Busto Arsizio.

Sempre nel 1987 partecipa alla mostra "Ipotesi per un Museo" alla Versiliana di Pietrasanta e alla "Mostra per la Pace" itinerante in varie città europee.

Vittorio Tavernari muore a Varese il 29 ottobre del 1987.

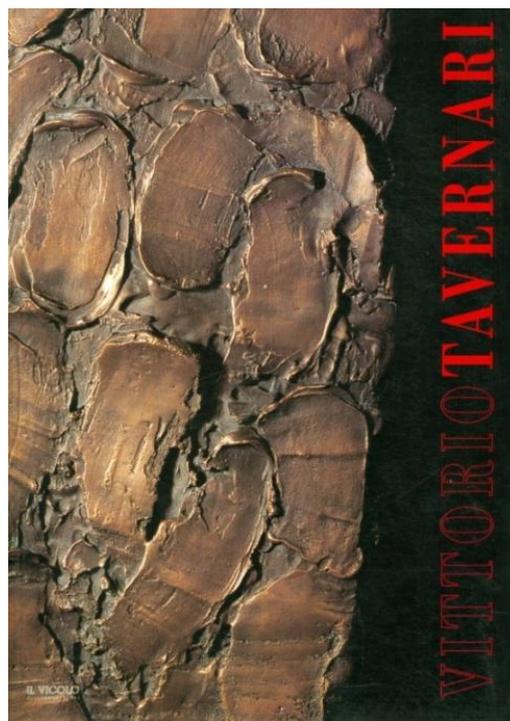
F. Buzio Negri, M. Zattini

Vittorio Tavernari.

Sculture 1948-1980

Palazzo del Ridotto

Cesena, 2000



F. Buzio Negri: *Scultura, all'origine dell'umanità*

Vittorio Tavernari. Maternità, figure, torsi, calvari, cieli, amanti. Le radici vere dell'essere. L'ipotesi dell'esistere in termini di universalità. Il valore assoluto sfuggito alla narrazione dell'episodio, fuori del filo storico.

Una rivalutazione costante e coerente delle ricerche in atto nel secondo dopoguerra italiano porta a una riflessione critico-storica sul lavoro scultoreo di Tavernari, uno dei protagonisti della scultura moderna.

Un'esperienza artistica estremamente innovativa, condotta in un 'fare' inedito attraverso sperimentazioni peculiari che innescano ampie possibilità di nuove letture.

Nel transito creativo, ricorrenti sono le tematiche articolate in cicli, affrontati in una completezza espressiva mai superficiale, in grado di individuare speranze, amore, religiosità, vibrazioni arcane. Le tappe più evidenti della vicenda artistica di Tavernari svelano riflessioni e intuizioni al fine di acquisire ogni volta suggestioni nuove. Le fasi successive della ricerca interrogano le precedenti, rispondono con il baluardo della fede ai misteri dell'esistenza, addentrandosi nelle contraddizioni dell'uomo con la ferma coscienza della sacralità del vivere.

Il rapporto intrattenuto agli esordi con la cultura del tempo è intenso e fermo. Negli anni '44-'45, il fermento intellettuale si dimostra aperto al confronto con le coeve istanze europee, ormai fuori dai ristretti limiti delle situazioni italiane, staticamente fisse entro le coordinate

delle due guerre. Una prospettiva di libera espressione che Tavernari aveva acquisito sin dai tempi della sua formazione giovanile, avvenuta nell' *atelier* di un valente maestro, Francesco Wildt, che diviene figura determinante, dopo quella del padre restauratore d'arte, per il giovane artista con la vocazione alla scultura.

È in quei tempi difficili e frastornanti a Milano tra il '35 e il '39 che Tavernari impara a lavorare su materiali differenti, in un 'fare' assiduo su legno, marmo, pietra, bronzo. Nell'*atelier* del maestro Wildt transitano artisti significativi come Carmelo Cappello, Bruno Cassinari, Milani e Dal Forno. Nasce un sodalizio importante e fervido per le ulteriori implicazioni che negli anni a venire troveranno sviluppo.

Nei primi Anni Quaranta, già si delinea quello che sarà il filo conduttore attorno a cui si muoverà il cammino artistico di Tavernari. Nel tempo della fuga e del soggiorno a Como, dove ha modo di frequentare il gruppo del Caffè Rebecchi, si consolida l'amicizia con i futuri artisti di quello che verrà denominato "Gruppo di Como": sono Manlio Rho, Aldo Galli, Alberto Sartoris, Pietro Lingeri. Parimenti incontra Piero Chiara, Ennio Morlotti. E nel 1945 con Morlotti, Testori, Cassinari, Birolli, Cavallari, Paganin, Guttuso, fonda il *Gruppo Numero*, dal nome della rivista che intende ripercorrere gli esiti innovativi di *Corrente*. L'anno successivo, Tavernari è firmatario del manifesto *Oltre Guernica*, scaturito dall'urgenza dei tempi che si aprono a un impegno morale e intellettuale, a sostenere con rigore la nuova ricerca nel campo delle arti visive.

L'ambiente artistico milanese si presenta molto combattivo e l'atmosfera appare densa di provocazioni; dal canto suo, nel clima generale incandescente, Tavernari offre soltanto una sorta di solidarietà etico - esistenziale. Per lui è giunto il momento delle scelte: nella quiete della provincia di Varese, dove si stabilisce dopo il matrimonio con Piera Regazzoni, valente violinista, può ora meditare nel silenzio di lunghe giornate di lavoro solitario, per mettere a frutto la maestria tecnica entro le suggestioni e le scoperte della sua viva creatività.

Di quel travagliato, fertile periodo rimane un percorso avvincente, innestato sulle Maternità, in legno e in pietra, che prefigurano, in una evoluzione ideale e plastica, le Pietà. Ascia e sgorbia: il gesto possente e rivelatore forgia quei tronchi che sembrano alludere alle antiche prove dei maestri comacini.

La struggente unitarietà delle due figure - la madre con il figlio e la Madre Divina con il Figlio di Dio - lascia emergere una fortissima componente arcaica, in una forma da riportare alla scultura arcaica, per quella salda volumetria risalente pure a motivazioni totemiche. Sacrale e ieratica, la Madre di Tavernari è apparizione primitiva, in una intuizione essenziale del valore della vita e dell'amore.

L'assenza del dettaglio, la marcatura plastica che non ammette incertezze rispondono alla sua personale esigenza della verità, della generosità espressa dall'amore materno, nel tono estremo di una religiosità che tutto umanizza, nel gesto protettivo dell'abbraccio infinito. Così il soggetto delle Pietà si contestualizza in una continuità riflessiva dalle Maternità, tematica che Tavernari mai lascerà cadere, riprendendola costantemente nel tempo, fino alla

Grande Madre del 1980.

Tavernari non abbandona mai il suo interesse per il corpo umano, anche se l'itinerario appare molteplice e la modulazione creativa è continua. Le ascendenze culturali si illuminano talora delle esperienze di Moore, Arp, ma anche di Marino, di Maillol e, risalendo via via, risentono del fascino arcano del Romanico lombardo, dell'arte negra o, talora, della dolorante scarnificazione di Giacometti.

Gli esordi degli Anni Cinquanta recano una vigorosa tensione intellettuale, in una strutturazione prima mentale e poi volumetrica che porta l'autore ai Totem, testimoni di vitalità potenziali primarie. In particolare, si coglie l'emblematicità panteistica del *Totem* eseguito in vetroresina nel 1972 su progetto del 1949/'50. Del 1948 è il bozzetto in legno di quel *Totem* monumentale, realizzato negli Anni Settanta e oggi di proprietà del Castello di Masnago, a Varese, esposto in mostra. Ancora del 1949/'50 è l'altro *Totem* in legno della Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Da quell'impronta, nei ritmi volumetrici essenzialmente astratta, una nuova indagine figurativa induce l'artista a continue modulazioni sulla figura femminile: alla metà degli Anni Cinquanta sono i Torsi ancora turgidi in legno, in gesso, a recuperare quell'addensamento di valenze esistenziali fuori della contingenza aneddotica. Nel riscontro formale riaffiora una linea classicheggiante, già sul punto di disintegrarsi. Una maturata consapevolezza formale si rivolge ora in modo prevalente al nudo femminile, in un procedere essenziale su schemi plastici antropomorfi. La figurazione diviene peculiare in una fortissima valenza centripeta entro quei monoliti scalfiti drammaticamente in una descrittività sommaria, quasi brusca: ed è, sempre ed ancora, la figura femminile ad accogliere il vissuto più sentito, nascita e morte, alfa e omega, della scultura tavernariana. Nei nudi femminili di quegli anni, è la luce la vera dominatrice dell'opera scultorea, percorsa da fremiti improvvisi sulla superficie scabra, che si rapprende attorno all'esplorazione fitta della materia.

Alla Biennale di Venezia del '54, Tavernari espone *Carità e Maternità* in pietra, già indagando aperture verso nuovi corpi dalla sensibilità informale. Dopo aver sperimentato quelle consistenti sensazioni antropomorfe, ora l'artista guarda a sviluppi più emotivi su legno, cemento, pietra.

Da qui, prendono vita i *Legni piatti* del 1958/'59, lunga sequenza di Torsi femminili e di Torsetti che testimoniano, prolungandosi fino alla metà degli Anni Sessanta, la piena maturità di un linguaggio espressivo singolare: sono "il passo decisivo" afferma Ragghianti. Arcangeli, poi, sottolinea il coinvolgimento in quello che chiama "Ultimo Naturalismo", un clima 'pittorico' di presa di coscienza della materia in senso organico.

L'evoluzione della figura avviene nella ricchezza di immaginazione che abbandona l'energia, la generosità massiccia in cui prima la forma affondava nel cilindro della materia. Anatomie lievitanti appaiono nelle approssimazioni delle tacche, prodotte dallo scalpello, nella fragilità estrema dello sfaldamento verso l'astrazione. Il lieve rigonfiarsi dei seni, la morbidezza del

bacino sembrano come percorsi da amoroze e insieme affannate carezze, mentre le striature sulle fibre legnose risvegliano il sapore antico della vita nel momento dell'intuizione più sensuale.

Ai Torsi femminili si alternano i Torsi di Cristo Crocifisso, schematizzato nell'essenzialità di un tronco martirizzato.

La critica italiana più avvertita dedica a Tavernari studi approfonditi attraverso gli scritti dei già citati Raghianti e Arcangeli, a cui si affiancano De Micheli, Carluccio, Valsecchi, Santini, Russoli e Carli.

Ancora Arcangeli, per Tavernari, parla «*di una accentuazione del sentimento che gli è particolare, come un dolore e una gioia inestricabili, ma tutti interni, quasi da stanza privata*».

La vitalità creativa si muove verso cicli compiuti dal difficile, complicato spessore: ogni esperienza è portata all'estremo, in una consumazione esistenziale senza fine. Oltre al legno e alla pietra, anche materiali come la creta e il gesso, ritrovano quasi un punto di partenza biblico: la terra si mescola idealmente con la carne per diventare provocazione umana.

Ogni espressione scultorea, in quella che viene considerata la stagione più alta della creatività tavernariana, diviene più intima, più legata ad una visione della vita avvertita nella solitudine, in una confessione silenziosa di gesti dolenti entro la materia. Zone di luci e ombre si spartiscono la scultura entro l'urgere e il moltiplicarsi delle vibrazioni vissute fino allo spasimo. La testimonianza della figlia Carla, nel volume *Lettere a Tavernari* (Nicolini Editore, Varese, 1994), puntualizza la tecnica dell'artista: «*... sui massicci tronchi di legno africano, come l'iroko, dopo la prima sbazzatura, tracciava col carboncino dei segni corrispondenti alla sagoma della scultura da scolpire e procedeva così, per via di levare, alla realizzazione dell'opera*».

Molte, anche, in questo periodo, le prove pittoriche e grafiche, modulate in un respiro fremente. Un disegnare, che non è mai fine a se stesso, ma risolve un'esigenza di risultati da esperire, abbandonandosi al gesto dell'immediatezza, all'urgenza dell'idea. Disegni, tempere, documentano un procedere entro una frammentazione palpitante della figura femminile, sempre più senza braccia e acefala, mentre l'addensamento delle scalfitture lascia germinare potenzialità, in un serrato colloquio con la materia lacerata o nell'esercizio di insondabili avvallamenti.

Esiste una forza che traversa le sculture (così come per il disegno e la grafica) dall'interno, in una sorta di decantazione della sofferenza, resa visibile in quel levare, soprattutto quando la materia scelta è il legno e la scultura appare nella visibilità delle fibre della materia. «*I colpi si susseguono febbrili - scrive Marco Valsecchi nella monografia Vittorio Tavernari. Sculture. 1945-1970, Scheiwiller, Milano, 1970 - a tensione crescente. Eppure non cercano mai la confusione dell'informe: ogni segno porta la sua luce e il suo rovescio d'ombra con calcolato contributo ...*».

In una ieratica, aperta frontalità sono i Cieli del decennio Sessanta, tramati da texture incise,

stratificate, sublimite in una temperie esistenziale che produce uno scarto visivo verso l'infinito della luce.

Ma prima dei Cieli smisurati, giungono i Calvari, torsi e croci al tempo stesso. Qui, le figure sono elementi essenziali che si ergono in un' aspra solitudine acquisendo una coscienza cosmica. Nell' altissima dimensione di una intrinseca spiritualità, i Calvari paiono la discendenza diretta di quei Torsi di Cristo che li hanno preceduti: conducono alla grande partecipazione corale del sacrificio del Golgota.

Le tante contraddizioni di quegli anni si rispecchiano in un drammatico e sconcertante presente. La guerra del Vietnam, da una parte, le conquiste dello spazio, dall' altra, delineano un presente segnato da un travaglio morale di forte intensità.

Già nel primo *Cielo* del 1968, le veloci tacche sul legno ribadiscono il mistero di un cosmo, in cui febbrilmente collocare le piccole figure, le croci, evidenti, nonostante le minute proporzioni.

I Cieli, rilievi bassissimi su bronzo oppure su legno in cui il colore offre variazioni di gamme per effetti plastici minuziosamente inseguiti, sono percorsi da aliti di vento nelle striature che corrono parallele. Le distanze si fanno immense sulle piccole apparizioni: sono tre croci, è una coppia, sono gli amanti avvinti nella passione. Nell'orizzonte lontano, trascorrono nubi talora minacciose, scenografia ricorrente e senza tempo del dolore umano, del travagliato fremito della carne verso la quiete dell'eternità.

Da quel lontano esperire tecniche e materie, nelle lezioni wildtiane, Tavernari ha maturato una propria cifra stilistica, in una feconda, ideale adesione a un motivato rinnovamento dell'arte, a cui affidare il suo messaggio umano, in inesauribili soluzioni formali.

Il ritorno a forme meno astratte, più legate al reale, dichiara la volontà di esprimere tutta la temperie umana, senza cristallizzazioni intellettuali che Tavernari non sente sue.

Il ciclo degli Amanti, che prendono a vivere dagli Anni Settanta, ulteriore scandaglio sulle tematiche dell'amore, riportano il volume nelle sculture, acquisendo, nell'equilibrio della composizione, masse corporee di grande entità. Sono gruppi monumentali, come gli *Amanti* in legno, 1973, del Comune di Barasso, che richiudono il cerchio della creatività nella consapevolezza formale delle prime Maternità.

Diceva lo scultore, in una frase riportata da Enzo Carli in *Tavernari*, Ed. Giardino, 1974: «Per me, da molti anni ormai, non esiste che la possibilità, quotidiana, di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura (sottinteso: umana) dove s'incontrano, e si fondono, le realtà esterne a quelle sotterranee, dei miei sentimenti dell'ora. Ed è qui, in questo limite indecifrabile spesso, che si fa realtà il dibattito, a volte tragico e non mai senza peso, della mia faticosa giornata di uomo: le contraddizioni, le ricerche, le lancinanti ore del dubbio. In una materia quasi tento di chiarire a me stesso questa situazione: di armonizzarla, di illimpidirla, per sopravvivere, almeno».

Dall'immagine ridotta a luci e ombre, ricompare con gli Amanti la corporeità, in una consapevole armonizzazione del volume e del peso. Fino alle ultime figure in legno, l'artista

riprende quella vena di creatività e dà, ancora una volta, una risposta valida, positiva, alla terribile affermazione di Arturo Martini «Scultura, lingua morta».

Le possibilità di lasciare decantare la condizione dell'esistere umano nella materia legano l'artista a una verità divenuta, via via, molto personale: con le ultime opere, come per la Figura femminile lasciata incompiuta nello studio, la narrazione si conclude, in una partecipazione emozionale intensamente risentita, con il prevalere della ritrovata dimensione corporea, dopo la rarefazione formale e gestuale degli Anni Sessanta.

M. Zattini: *Nel segno del tempo: Vittorio Tavernari*

Le *Maternità*, le *Figure femminili*, i *Torsi*, i *Calvari*, i *Cieli*, gli *Amanti* sono i temi ed i cicli su cui si articola e si sviluppa l'intera opera di Vittorio Tavernari. A prima vista una produzione che può disorientare: in realtà tutte le opere rappresentano il frutto unitario, anche se modulato su differenti corde, di un'unica tensione espressiva. L'amore, nel superamento, della sofferenza quale unica via di salvezza alle contraddizioni del vivere quotidiano. È nella contemplazione e nel rispetto di tutte le cose che si risolve tanta parte dell'opera scultorea di Tavernari.

Abbiamo ritenuto significativo rendere omaggio proprio a questo singolare scultore varesino in occasione dell'anno giubilare per l'alta spiritualità che trasuda in ogni sua opera e per ritornare su una delle personalità forse meno note al grande pubblico ma indubbiamente fra le più interessanti del panorama artistico italiano.

Tavernari è figlio indiscusso della grande scuola scultorea della Brera novecentesca "e soprattutto del clima fervido dell'aula in cui si avvicendavano Adolfo e Francesco Wildt". (F. Gualdoni).

In lui c'è sempre un'attenzione ai valori "pittorici" delle superfici trattate, una ricerca di sintesi, di essenzialità, di trasparenza della materia fermo restando il rispetto, il dialogo segreto che l'artista svolge con il mondo naturale, nel rispetto appunto della materia stessa.

La figura umana è indubbiamente il luogo privilegiato. Fra le opere più significative ci sono i "legni", i *Torsi* dai volumi arcaici e quasi tozzi e le suggestive *Maternità* intrise di quel primitivismo afro-totemico. Scriveva Valsecchi: «*Più che idoli, queste Maternità appaiono come incarnazioni di un dolore naturale e antico, all'origine dell'umanità*».

Scriveva in quegli anni Tavernari: «*Noi giovani scultori sentiamo la necessità di essere civili*». Una dichiarazione di poetica, questa, e di impegno per una scultura non "ermetica" ma "etica" in grado di partecipare del "dramma umano", in grado cioè di «*trasmettere i valori collettivi ed esprimere i contenuti morali dell'uomo contemporaneo*» (P. Campiglio).

Poi c'è l'approdo all'astrattismo organico. Vittorio Tavernari, in un articolo su Ordine Nuovo scriveva, alla fine degli anni Quaranta: «*L'importante davanti a un'opera (quadro o statua) è che ognuno di noi osservi con umiltà e senza preconcetti, per vedere di intuire quanto un*

artista, sia esso astratto o no, esprima attraverso la sua opera quell'armonia perfetta di ritmi e di volumi, di toni o di linee, l'emozione palpitante che formano l'insieme dell'opera d'arte». Nel periodo creativo in cui Vittorio Tavernari realizza i *Totem*, fra cui quello esposto in pubblica via, scriveva Tavernari: «Il problema per me è di creare delle sculture coi soli mezzi della scultura: volumi, linee, piani, inserendo e non sovrapponendo dentro a questi piani, linee e volumi, la vitalità poetica del nostro tempo».

Dagli anni '50 ai '60 Tavernari sviluppa un incessante processo di esplorazione della superficie, abbandonando i volumi sinuosi. Attraverso le modulate e sensuali "sgorbiate" sui torsi lignei piatti femminili essenziali egli fa vibrare tutte le potenzialità nascoste della materia; così pure sulle superfici dei cieli la materia si rapprende nella luce radente. È come se la mano di un sismografo restituisse i palpiti più autentici alla pelle della materia. Decantano così le increspature dei piccoli seni aggiungendo sacralità all'immagine rappresentata. Un'inquietata tensione traduce quasi l'intensità delle composizioni Schubertiane, tanto amate da Tavernari. La contaminazione della musica si evince in ogni sua opera: trasuda nelle *Figure femminili*, nei *Torsi*, nelle *Crocifissioni*, restituite in prima istanza su straordinari fogli disegnati di getto, senza ripensamenti.

Ma ben presto Tavernari si rimette in discussione, per non tradire se stesso e ricerca una nuova misura espressiva. È anche nell'esplorazione delle materie come il legno bruciato, il cemento, la pietra che Tavernari riesce ad esprimere le consistenze "atmosferiche" dei grandi cieli, riesce a raggruppare e rapprendere le superfici increspandole o "sgorbiandole" fino a giungere alle più alte suggestioni plastiche. Assistiamo ad una esemplificazione dell'assetto formale e strutturale dell'impianto dell'opera. Sono questi gli anni intensi dei rapporti biografici con Morlotti, Guttuso e Arcangeli, dei sodalizi, intessuti di ricordi e incontri, di scambi e di riflessioni che abbiamo voluto in parte testimoniare con alcune lettere riprodotte in anastatica su questo volume.

Tavernari vive e trasferisce nelle sue opere tutta l'intensa drammaticità della "nascita e della morte". Proprio negli anni Sessanta con il ciclo dei *Torsi* e dei *Cieli* raggiunge l'apice più alto della sua creatività e della sua poesia. In una intervista-dialogo a tre (Vittorio Tavernari, Piero Chiara e Vanni Scheiwiller) del 1970, ripresa dalla Televisione Svizzera Italiana, Tavernari dichiarava: «In fondo il mio problema era quello del corpo umano, attraverso il quale sono riuscito - mi pare di essere riuscito - a esprimere me stesso, in diverse fasi e in diversi momenti».

Nei cieli lignei Tavernari riesce ad imprimere il senso dell'immensità che sovrasta la figura umana, l'emozione sentimentale, come la definisce Piero Chiara.

«Sono arrivato ai Cieli proprio attraverso il corpo umano, cioè attraverso i miei grandi Cristi nordici, attraverso il Grande Nudo, che è al Museo d'Arte Moderna di New York, e in fondo, nei particolari, già c'era il cielo, questo elemento naturale ... Avevo capito che attraverso il corpo umano si poteva fare tutto, si poteva fare anche il paesaggio, perché il corpo umano è paesaggio, è anche il grande prato, è anche la foresta. Nel corpo umano si

può scoprire veramente tutto quello che è la natura, tutto quello che è l'essenza di Dio» (...) «Adesso però il lavoro si sta trasformando, ora sto facendo questi Amanti (. . .). Questo tema è sempre legato al cielo: c'è un fondo di cielo, un grande spazio dove si muovono uomini. Il problema dello spazio, quantunque l'avessi già tentato nei grandi Nudi dei "legni piatti", non dico in senso naturalistico, ma ... si è sviluppato lentamente, col cielo che è così incombente sull'uomo». (...) «Il mio concetto è la ricerca della vita e non della morte, anche se qualche volta nella mia opera c'è questa prepotenza della morte, ma sempre in senso lirico». (...) «Nello studio di [Francesco] Wildt ho acquisito un'esperienza enorme delle tecniche: come si fa una stecca per modellare un'opera, la messa a punto di un'opera in gesso per trasportarla in marmo, come si fa a costruire una scultura in terra creta, come si forgiavano i ferri ... Erano tutte cose molto importanti, anche se allo scultore possono oggi parere limitanti. Direi di no: è la fucina vera, autentica, il supporto tecnico ... Nello studio Wildt l'insegnamento fondamentale non era quello di insegnare la scultura (perché non la si può insegnare), ma quello di insegnare le tecniche».

La mostra cesenate, che comprende oltre trenta opere fra sculture e disegni, apre con l'opera in legno *Nudo* del 1950. Ricordo il grande impatto emotivo nel primo incontro avvenuto nella casa di Varese con la vedova Piera Regazzoni Tavernari, violinista raffinatissima e di talento. Rimasi affascinata dalla ieraticità, dall'essenzialità e dalla potenza di questa grande figura femminile, scabra, tesa verso un "altrove" che non ci appartiene. Abbiamo voluto poi privilegiare un corposo numero di opere eseguite fra gli anni '50 e '60: i legni bruciati e piatti, i *Torsi* dalle spatolate quasi geometriche, come l'opera di copertina, i *Nudi* e le *Crocifissioni*.

Mi auguro che quanti visiteranno questa mostra possano apprezzare e ripercorrere, attraverso le opere qui esposte, la vita e il percorso di questo grande scultore *nel segno del tempo* per approfondire e immergersi ancora una volta nella straordinaria avventura dell'arte.

C. Rizzi

Vittorio Tavernari. Un omaggio

Museo Civico "F. Bodini",

Gemonio, 2003



Nel 1962 il Museo d'Arte Moderna di New York acquista l'opera *Grande Torso femminile*. È un riconoscimento di modernità e universalità. Nel 1964 la Biennale di Venezia, che ha già invitato Tavernari alle edizioni del '54, '56 e '58, gli riserva una sala personale. È affermazione internazionale di grande rilievo, traguardo raro. Nel 1973 il Museo Rodin di Parigi dedica a Tavernari una grande mostra antologica allestita con opere realizzate dal 1944 al 1973. È la consacrazione europea.

Non mancano poi, nel corso degli anni, ulteriori affermazioni nitide nel ribadire la statura dell'artista. Eppure, nel patrimonio di conoscenza collettiva, l'opera di Tavernari ancora oggi vive una dimensione di colta riservatezza. È protagonista nella sfera alta della sensibilità e dei valori poetici espressi dall'arte visiva contemporanea ma non appartiene totalmente al grande pubblico, quasi persistesse un'aura di silenzio, di vitalità appartata, di solidarietà intellettuale.

Come se la struttura genetica, i caratteri della personalità, si fossero trasfusi nella scultura di Tavernari e ne fossero divenuti cardini dello stesso destino.

Il quieto riparo del suo studio a Barasso, la calda accoglienza della casa nell'intreccio di voci e musica, elementi lontani dai clamori esterni, l'infaticabile rovello di pensiero, mano e materia, costituivano il silenzio di Tavernari. Lo si percepisce nell'opera lungo l'intero arco di tempo. Silenzi palpitanti, vibranti tensioni emotive, suggestioni immediate nella percezione di una gravità intima che non usa voce, non adotta il grido ma si affida alla pulsazione interiore.

Un silenzio intessuto di parole non pronunciate perché superflue se non retoriche; di intonazione spirituale e per questo intuibile solo allo sguardo; di lente e chiare partiture come il linguaggio labiale per chi è privo di udito.

Nel concetto di anima non si allude mai alla voce eppure si sottintende sempre grande capacità espressiva.

Tavernari, nel suo silenzio, ha animato legno, pietra, cemento. Ha eluso il logoro abbandono della materia all'inerzia e ha restituito vitalità nella pulsazione di un sentimento che non apparteneva a quella materia ma l'ha pervasa.

La profondità del silenzio emerge dalla perentorietà delle luci e ombre che percorrono l'opera, che scavano e incidono dimensioni dilatate, che nella certezza del segno definito suggeriscono l'infinito, lo spazio immane del tempo, l'assolutezza di un reperto, lo stupore della scoperta oppure della verità. Eletto un particolare, si potrebbe ravvedere un paesaggio lunare, tracciato da solchi di vita, di acqua, di mito, di attesa.

L'universo incombente, totale, grave nella modulazione di silenzio e moto, tutela o attende l'umanità: siano figure oppure croci del Calvario. L'imponenza del vuoto, maestosità e suggestione del cielo, determina la dimensione dell'essere umano, presenza o comparsa in rapporto all'immanente.

Il gesto dello scultore trapela con evidenza e modula continua musicalità, variazioni vibranti di tono, profondità di ombre e rilievi di luci, dinamica di sentimenti che si proiettano e si rinfrangono dall'opera all'osservatore.

È un gesto di grande spontaneità, sapiente successione di rapido automatismo, di voce interiore e parola silente.

L'evocazione di suggestioni accende immagini poetiche e richiama il patrimonio collettivo e poetico dell'interrogativo sull'esistenza nell'equazione corrente tra vita e assoluto.

Non dissimile il pentagramma dei torsi, ove il canto della fecondità, stupore candido e serena espressione d'amore, si coniuga alla percezione della sofferenza e alla erosione esistenziale per culminare nella passione di Cristo.

Perentori, incisivi, i segni dell'artista scolpiscono pagine di grande umanità e alimentano la materia, legno, cemento oppure bronzo, di linfa vitale, di palpitazione animata, di richiamo forte. Eppure domina il silenzio.

L'opera di Vittorio Tavernari gode di ampia e autorevole letteratura critica. Il suo lavoro è risultato oggetto di analisi profonda redatta da acute personalità della nostra storia dell'arte. In anni recenti, in occasione della grande Mostra Antologica dedicata dal Comune di Varese nel 1997-1998, una più giovane generazione di studiosi ha riletto il lavoro di Tavernari rapportandosi ai saggi e alle testimonianze del tempo. Ne è emerso un quadro esauriente e ampiamente documentato, in grado di illuminare l'intero arco della produzione e della vicenda dell'artista.

Questa mostra, che nasce da un Museo particolarmente sensibile alla scultura e ai valori della nostra Storia, non intende apportare diverse angolazioni di lettura oppure nuove proposizioni

tematiche ma vuole evidenziare al pubblico, nel clima familiare e discorsivo del proprio ambito, la leggibilità di Tavernari nella chiarezza dei valori emotivi e nel comune denominatore della sensibilità.

Il pregio della critica d'arte collima con il limite del dialogo: più è profondo il valore dell'analisi e intenso è l'apporto intellettuale teso a inquadrare l'opera dell'artista, più si rende difficile il rapporto dialettico con il grande pubblico. Occorre facilitare la comprensibilità come chiave di lettura per avvicinare l'osservatore e consentirgli di interloquire con l'opera. Talvolta accade il contrario, riducendo la platea degli interlocutori a schiera di eletti. Ma questi non necessitano di approfondimenti: sono già eletti. Invece l'artista, tramontato da tempo il ruolo di corte, intende il dialogo aperto e attende i più, non i pochi.

Valga allora il terreno della semplicità, nella parola come nel suggerimento alla lettura secondo sensibilità. Valga la considerazione dell'umanità di Tavernari: il suo inesausto approfondimento dell'esistenza; la fatica di scavo nella realtà per svellere la superficie e scalfire la verità; la matura visione del sentimento come filo tessitore della vita. La sacralità del lavoro e tanto più la sacralità dell'arte, percezione intima, etica assoluta, oltre le valutazioni letterarie di religiosità e dichiarazione di fede. Il suo credo interiore, radicato al proprio essere, determinato al linguaggio, alla necessità urgente della parola tramutata in atto per testimoniare, incidere e iscrivere nel tempo.

Poche note possono invitare senza confondere. Tanto più nel rispetto di quel silenzio personale, intimo e raffinato, di riguardo e di riservatezza, che Tavernari ha profuso nel suo mondo e che lì ha germinato, solitario e felice, anche dopo.

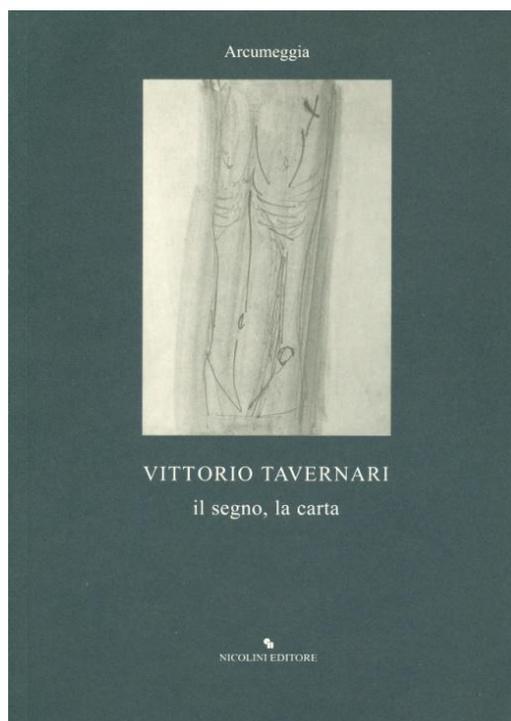
B. Fasola

Vittorio Tavernari

Il segno, la carta

Nicolini Editore

Arcumeggia, 2003



Da sempre gli artisti, che hanno avuto attenzione per l'uomo e che hanno cercato di trovarne l'essenza profonda, ne hanno indagato la struttura e hanno spesso raggiunto il loro obiettivo quando il corpo di cui l'uomo è fatto è diventato la materia della propria opera artistica, quando lo spirito che ravviva quel corpo è riuscito ad emergere dal segno lasciato dall'artista in un'altra materia. Vittorio Tavernari sembra che per tutta la sua vita abbia cercato di tradurre in segno artistico, sia nella terza dimensione della materia scultorea, sia nella bidimensionalità del foglio questa esistenza umana, di un uomo senza un'identità precisa, senza una definizione temporale e perciò più universale.

Certo Tavernari è stato prima di tutto scultore, nato a Milano nel 1919 ha cominciato la sua avventura artistica fin da bambino, sotto la guida del padre restauratore d'arte, per poi entrare già dal 1935 nello studio di Francesco Wildt, dove conobbe diversi esponenti dell'ambiente artistico milanese. Rifugiatosi dopo l'8 settembre 1943 a Canzo, in provincia di Como, ebbe la possibilità di ampliare le proprie vedute artistiche con la frequentazione degli astrattisti del "Gruppo Como" e con Ennio Morlotti e Piero Chiara, cui rimarrà legato da vincoli d'amicizia.

Già dal 1942 cominciò ad esporre le proprie opere di scultura e fin da allora erano già definiti quelli che si possono riconoscere come i temi principali della sua produzione artistica, tutti incentrati sulla figura umana.

Nel 1945 fondò a Milano, insieme a molti altri, tra cui Renato Guttuso cui rimase legato per tutta la vita, il gruppo "Numero", e aderì al Manifesto del Realismo dell'anno successivo.

La sua carriera d'artista fu costellata di successi e di esposizioni nazionali ed internazionali: personali alla Galleria del Milione, partecipazioni alle Quadriennali di Torino e Roma, alle Biennali di Venezia dove nel 1964 ebbe un sala personale, una esposizione personale nel 1973 al Musée Rodin di Parigi, l'acquisto di una sua opera da parte del Museo d'Arte Moderna di New York e di un'altra, *Il Fiume*, di proprietà del Museo Guggenheim oggi nella Collezione Panza di Varese nonché le personali allestite nel 1974 e nel 1980 a Varese, città in cui si trasferì nel 1944 e dove risiedette fino al 1987, anno della sua morte.

Fu proprio in Varese che si rinsaldò l'amicizia con Guttuso durante gli anni passati da quest'ultimo a Velate, mentre l'occasione della sua sala personale del 1964 sviluppò un'altra importante amicizia, quella con Carlo Ludovico Ragghianti, che lo accompagnò e lo sostenne durante tutta la sua carriera seguente convinto dalla forza espressiva delle sue opere.

L'orientamento della scultura di Tavernari fu dunque sempre improntato alla resa della figura umana secondo una interpretazione "realistica". Non certo un realismo accademico o una elegante raffinatezza, quale avrebbe potuto mutuare dall'atelier Wildt, ma piuttosto una costante ricerca, a volte influenzata dai grandi maestri della scultura come Brancusi, Moore e Giacometti, di trasformare la materia grezza in corpo vivente, scavato, contorto, sofferente, ieratico e monumentale anche nelle opere di piccole dimensioni. La scelta delle pose e dei tagli delle sue figure, quasi esclusivamente sviluppate in verticale e atte ad essere osservate di fronte, riporta quasi sempre a forme chiuse che non interagiscono con lo spazio; spesso si tratta addirittura di superfici bidimensionali appena scavate, come il torso in legno del MOMA, che rinunciano ad espandersi nella gestualità come la serie dei *Calvari* degli anni Sessanta, i cui protagonisti hanno le braccia troncate. Anche nei due temi in cui l'artista pone due figure che interagiscono, gli *Amanti* e le *Maternità*, queste figure tendono a fondersi in un tutt'uno, spersonalizzate anche dalla rinuncia alla definizione dei volti.

Unica deroga alla rappresentazione precipua dell'uomo risulta essere la serie dei legni incisi detta dei *Cieli*, cui si dedicò a partire dalla fine degli anni Sessanta, che vedono protagoniste le striature di cieli nuvolosi che si popoleranno però, nell'esperienza grafica connessa a questo periodo, di figure in primo piano.

Il Tavernari disegnatore e incisore si sviluppa dunque in parallelo allo scultore e ne è diretta causa e conseguenza. È chiaro che nella maggior parte degli scultori il disegno è la base della propria ricerca; con il disegno si dà corpo alle idee e agli stimoli che trovano sviluppo in quantità di studi precedenti le sculture, ma è altresì vero che nella grafica si traducono anche in un'altra materia e nella bidimensionalità del foglio, gli esiti delle ricerche plastiche. Così è anche per Tavernari che realizzò un corpus imponente di disegni e incisioni, 750 sono già quelli raccolti in un catalogo ragionato di Ragghianti appartenuti al periodo tra il 1935 e il 1965.

A questi se ne devono aggiungere un numero almeno pari realizzati dopo quella data e alcune serie di incisioni illustrative di racconti di Piero Chiara e delle "Ultime Lettere di

Jacopo Ortis" del Foscolo. Proprio sui torsi maschili crocefissi e su quelli femminili degli anni Sessanta, che rappresentano la parte più cospicua e originale della ricerca di Tavernari, vorrei porre l'attenzione. In queste opere grafiche, direttamente connesse con le sculture dello stesso periodo, si riconosce la volontà di sperimentare una diversità di tecniche atte a riportare però sempre allo stesso risultato: la definizione dell'uomo come corpo vivo attraverso la sofferenza e lo spasmo ma anche solo attraverso la semplice tensione muscolare.

A partire dai disegni dei primi anni Cinquanta in cui ancora si leggono, anche se appena abbozzati, visi e mani, si nota una veloce conversione dell'artista verso la rinuncia a comunicare attraverso gli strumenti tipici, come le mani, o il volto, per concentrarsi solo sul torso. I torsi sono realizzati con linee di contorno molto marcate o con pennellate di colore che li staccano da un fondo uniforme e le muscolature sono frutto di larghe pennellate contrapposte, riproposte nelle litografie a due colori con la stessa forza, o di linee spezzate che si intersecano e si sovrappongono senza perdersi nella descrittività ma sempre concepite con una forte vena espressionistica.

Come in Rodin o in Michelangelo il torso con la sua evidente matericità diventa il sunto dell'umanità, il contenitore della vita, asciugata e consunta come quella dei Cristi dei suoi *Calvari*, o prorompente come quella dei suoi nudi femminili, ma sempre tormentata e chiusa in se stessa.

Se si osservano con attenzione le litografie che accompagnano i racconti di Piero Chiara, in cui sono protagonisti nudi di donna che si spoglia o coppie di amanti che si abbracciano, è impossibile non cogliere la dissonanza che si produce tra le atmosfere leggere e spesso fatalisticamente spensierate dei racconti dello scrittore varesino e le atmosfere più misteriose e cupe, date da colori molto scuri, e quasi tragiche che spirano dalle incisioni di Tavernari. Si tratta infatti di abbracci più tormentati e che oserei definire "munchiani", dove l'identità dell'uno si perde nell'altra, naturalmente senza volto, dove il corpo statuariamente classico della donna viene quasi ghermito da un uomo che a volte sembra esitare, o si concede nell'ombra rigidamente e rigorosamente in piedi.

Il Cristo dei *Calvari* è invece l'uomo che soffre ma non ha perso la sua essenza universale e sacra poiché ha sublimato la sua natura terrena nello spasmo del dolore di tutta l'umanità senza volto: il suo torso scarnificato potrebbe essere quello di un deportato dell'olocausto o quello del povero affamato del terzomondo e la donna è la femminilità primigenia, la Venere preistorica, il feticcio africano, insieme affascinante ed inquietante come è l'idea di "femmina" dell'uomo.

Si direbbe che la personalità dell'artista si sia espressa attraverso questi contrasti e che egli abbia visto nei cieli nuvolosi che fanno da sfondo a questa sua umanità tormentata la speranza che si annuncia attraverso la luce che filtra tra le nuvole e che folgora l'uomo ridotto spesso, nella serie dei *Cieli*, a figurette di dimensioni minuscole davanti all'imponenza della natura. Contrasti che si esprimono nella grafica attraverso il segno sempre

forte e deciso a rendere l'essenzialità della forma e la materia sensibile dei corpi e nei colori contrastanti e saturi che sono protagonisti essenziali dei suoi *Cieli*. Solo la serie delle incisioni per lo "Jacopo Ortis" si distingue dalle coeve esperienze: le immagini sono realizzate quasi esclusivamente con una sottile linea di contorno che richiama solo alcuni studi per sculture che si ispirano alle forme sinuose di Moore. In una di queste incisioni ritorna però la coppia degli amanti appena accennata in primo piano sullo sfondo di una natura invernale e malinconica.

Certo, Tavernari ha cercato solo dentro di sé e nelle opere d'arte dei grandi maestri l'ispirazione per le proprie creazioni e non è stato toccato dagli eventi esterni né dalla tentazione di aderire a qualche corrente vincente nel campo dell'arte e nel suo isolamento creativo nello studio di Barasso, vicino a Varese, immerso nel contatto con la natura, ha concepito e realizzato questa umanità altrettanto isolata e silenziosa ma certo capace di comunicare profondamente.

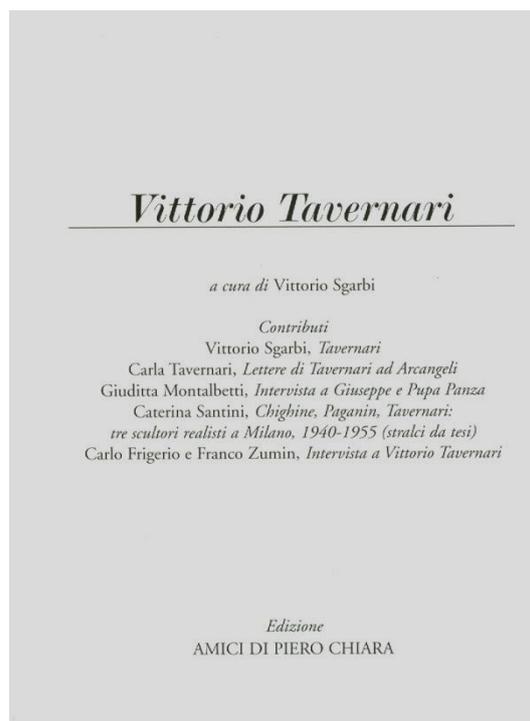
V. Sgarbi

Vittorio Tavernari

Taccuino d'arte no. 4

Edizioni Amici di Piero Chiara

Varese, 2007



Mi ha sempre impressionato, in Vittorio Tavernari, la straordinaria duttilità, la consapevole necessità di adattarsi a tempi e gusti in continuo mutamento, che ne ha caratterizzato al di fuori delle mode la quarantennale, vivacissima carriera.

Una disposizione che non è affatto azzardato rimandare, nelle sue radici primarie, alla lezione iniziale di Francesco Wildt, figlio del grande Adolfo, la cui scuola è stata probabilmente la più significativa nella scultura italiana del primo novecento, se ha prodotto esiti così notevoli e diversificati come Lucio Fontana, Fausto Melotti, Luigi Brogгинi, ricordando solo i più noti fra i suoi allievi.

Una disposizione che, per chiarirci, non va confusa con lo sperimentalismo fine a se stesso, con il culto avanguardistico del nuovo per il nuovo, ma avverte piuttosto l'urgenza del presente, in maniera intensa e ricorrente, come bisogno di porsi di fronte all'arte e al mondo secondo le rinnovate sollecitazioni che dall'una e l'altro possono derivare. Niente, in Tavernari, potrebbe essere scambiato per tendenza, opportunismo stilistico, disposizione sulla scia più vantaggiosa. Tavernari non segue nessuno, si espone sempre in prima persona, cerca per conto proprio, e mai secondo pregiudizi strettamente individualistici, mai chiudendosi in torri d'avorio, avvertendo costantemente il senso di appartenenza alla comunità artistica e il ruolo civile che l'artista deve assumere nella società contemporanea. Vuole il moderno, perché il moderno è l'espressione del presente, ma in un rapporto ineluttabile e dinamico con il passato, senza alcun preconcetto, ma ricavando da esso non un modello preciso (non era più il tempo di classicismi in vecchio stile) ma una linea di

continuità da riprendere e sviluppare, in un' evoluta nozione di tradizione che deve denunciare l'appartenenza culturale non a una storia qualsiasi, ma a una ben precisa e definita, occidentale ed europea in particolare, riferimento essenziale delle nostre coscienze e convinzioni.

Così, dall'alto di questa intelligenza artistica, Tavernari riesce ad attraversare Henry Moore, il Picasso primitivo, il Neoplasticismo di Arp e Ball, il Cubismo e il Neo-Cubismo, il primitivismo classicheggiante di Arturo Martini, il Rodin del *Bacio*, e attraverso di lui il Michelangelo del non finito, senza mai citare meccanicamente, insensibile al compiacimento del riferimento dotto, senza mai evocare un maestro per non tentare un passo avanti, sempre fedele a un'idea della materia come prima generatrice dell'ispirazione, nel rispetto di un limpido senso della concretezza che rimanda istintivamente alla mentalità lombarda.

Sempre essendo sé stesso, Tavernari, anche quando cercava un abbinamento non convenzionale fra scultura, letteratura e grafica, convinto che la cultura, in quanto insieme delle attività rispondenti alle esigenze spirituali dell'uomo, non potesse non richiedere la globalità e la comunicazione continua fra le sue discipline. In arte, era stata soprattutto la pittura a sentire il legame con la letteratura, quando ancora, in epoca premoderna, veniva ritenuta inferiore ad essa dal punto di vista della dignità intellettuale. Di qui la necessità dell'istoria, della narrazione, secondo una visione che privilegiava la nobiltà del contenuto. Con Michelangelo, la scultura acquisisce un provvisorio primato fra le arti che per la prima volta riduce il complesso d'inferiorità nei confronti della letteratura, innestando un processo che alla lunga avrebbe portato alla nascita dell' arte.

Tavernari, che conosceva una storia e l'altra, ha illustrato testi altrui, ma anche reinventati in un linguaggio diverso, non scritto, in cui riconoscere un originale piuttosto che una fedele traduzione. Riuscendoci, il più delle volte, in maniera del tutto compiuta.

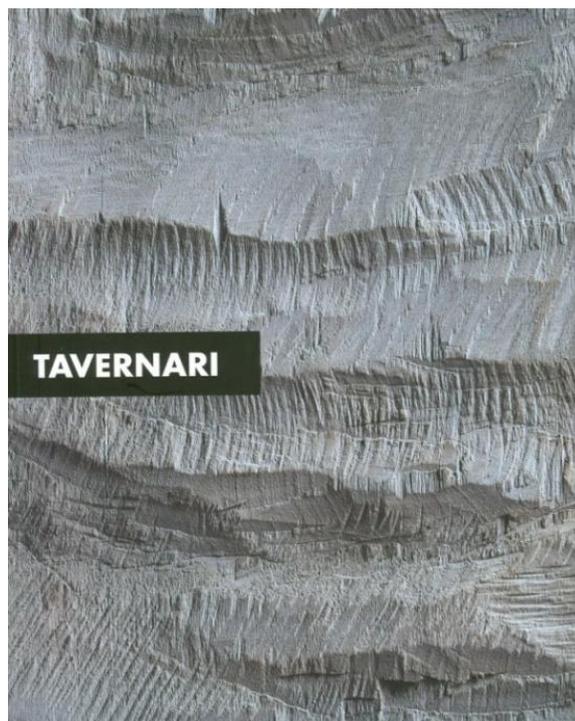
F. Gualdoni

Vittorio Tavernari

Villa Recalcati

Edizioni Provincia di Varese

Varese, 2011



1973. La grande mostra di Vittorio Tavernari al Musée Rodin di Parigi, passata poi ai Musei varesini, certifica la statura internazionale dell'artista, uno dei grandissimi della generazione tormentata e vivida del secondo dopoguerra.

1997. L'antologica al Castello di Masnago offre di Tavernari una sistemazione critica, finalmente in prospettiva storica, in grado di proiettarne adeguatamente la personalità sullo scenario della ricerca plastica del secolo, cogliendone i tratti di forte e autorevole - ancorché appartato, mai declamatorio - magistero.

Oggi, ancora un omaggio Varese dedica a Tavernari, per rileggere i tratti forti della sua qualità virilmente gentile, d'una aristocrazia concettuale che mai si fa arroganza intellettuale, sempre tensione espressiva.

Tavernari nasce in seno alla grande scuola scultorea della Brera novecentesca, l'epicentro della transizione non traumatica, senza soluzioni drammatiche di continuità, tra identità storica della disciplina e modernità: la Brera e la Milano in cui possono incrociarsi un Enrico Butti e un Adolfo Wildt, un Eugenio Pellini e un Lodovico Pogliaghi, e nel tempo i giovani che frequentano l'aula e lo studio di Adolfo e Francesco Wildt, da Lucio Fontana a Fausto Melotti, da Luigi Brogini a Eros Pellini, da Umberto Milani a, appunto, Tavernari.

Tavernari deriva dalla sua stagione d'apprendimento un piglio tecnico adeguatissimo, e soprattutto un senso della disciplina in cui la sapienza d'atelier sappia mediarsi con l'invenzione, la sorvegliatezza della *factura* con l'avventura dell'innovazione. È in questo tempo che matura il suo intendimento primario della scultura come centralità del fare. Il che

non significa cautela, men che meno sospetto, rispetto ai portati nuovi che il dibattito milanese, apertissimo alla misura internazionale, offre, e in generale verso le ricerche d'ampliamento d'orizzonte del possibile espressivo. Piuttosto, la certezza d'un'idea di scultura, del suo farsi possibile, che non conosce fughe in avanti di marca puramente intellettualistica perché tutto riporta alla coscienza di un'identità forte del processo, e perché sa quanto il processo stesso sia, come recita l'adagio, "cammino che si forma sotto i passi", mai periglioso perché fondato su rilassate e orgogliose certezze anche tecniche.

È, in altri termini, il "fare con le mani" di cui Arturo Martini sta offrendo lezione altissima al mondo, per il quale lo scultore mantiene integri e saldi gli statuti del disciplinare proprio per potersi aprire alle avventure concettuali senza che ciò intacchi la centralità serena dell'identità sculturale, che mai accetta, nonostante il suo specifico destino funzionale, eteronomie d'alcun genere. In quegli anni formativi Tavernari molto ragiona proprio su Martini, e attraverso quel reagente critico sul classico ancora possibile, assumibile non per via d'imitazione ma, giusti i molti ragionari dell'arte italiana tra le due guerre ("In nessun momento della storia della pittura italiana si trova un vero e proprio ritorno all'imitazione di epoche precedenti. Tutti i grandi pittori italiani furono assolutamente originali e novatori", si legge nel manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura* di Sironi e compagni, 1920), di comprensione profonda e ulteriormente inventiva. Riflette, insieme, sui primitivismi possibili, su un romanico inteso come costituzione essenziale e diretta della forma, in chiave di primazia dello spirituale e dell'emotivo.

Viene poi il 1945, e la possibilità di non solo vagheggiare un'arte nuova, ma di calarla nel vivo d'una identità nazionale che vuole ricostruirsi. Tavernari partecipa da subito alle attività di "Numero Pittura", la rivista che, sulla scia di "Corrente", fa da centro di aggregazione a una compagine volontaristicamente orientata al nuovo.

"In arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo", si legge nel *Manifesto del realismo*, pubblicato nel 1946 in "Numero Pittura", che si vuole di superamento del picassismo ridotto a stile ed è perciò divulgato come *Oltre Guernica*. Tra i firmatari, Ajmone, Bergolli, Bonfante, Dova, Morlotti, Paganin, Peverelli, Tavernari, Testori, Vedova, il nostro è tra i meno ideologicamente "caldi", ma artisticamente riconosce se stesso a un primo snodo cruciale del proprio personalissimo rovello espressivo.

Egli è anche nel 1949, a Milano, tra i fondatori della Galleria di Pittura, che intende difendere nei fatti lo spessore intellettuale, prima ancora che stilistico, della scelta neocubista: meglio si direbbe oggi, di un'evoluzione decisiva del cubismo come chiave d'un rapporto criticamente ed affettivamente coinvolto con il reale.

Tavernari è scultore, e da subito si avvede di quanto la centralità ideologica del pittorico possa farsi fattore deviante, in seno a queste scelte avventurose di nuovo. Egli è tra i rari - penso a un Mirko, un Leoncillo, un Umberto Milani, un Alberto Viani, ad esempio - che da subito agiscano a sottrarre la ricerca plastica all'ancillarità cui il gran discorrere in termini di

pittura rischia di relegarla. Curiosamente, alcuni allarmi d'involvemento ortopedicamente disciplinare provengono alla scultura proprio dal fervore dei concorsi pubblici in cui il fantasma del monumentale, del vincolo tematico e di destinazione, potrebbe prendere il sopravvento.

Il concorso per la porta di San Pietro, che sarà vinto da Manzù, viene indetto nel 1947. Quello per la quinta porta del Duomo di Milano, in cui prevale Minguzzi, è del 1950-1952. Quelli per i *Caduti partigiani* di Albisola del 1954 (Leoncillo), di Parma del 1955 (Mazzacurati), di Bergamo del 1957-1958 (Genni), di Ancona del 1964-1965 (Fazzini), di Cuneo del 1964-1969 (Mastroianni). Quello internazionale per il *Prigioniero politico ignoto* ad Auschwitz, 1959, è vinto da Andrea e Pietro Cascella. Il *Monumento ai caduti in guerra* nel cimitero di Gallarate, 1958, inserisce Tavernari giusto all'epicentro di tali esperienze. E poi ci sono le tombe, tra le quali occorre ricordare almeno la Pino a Parabiago, di Mucchi, 1945, la Chinelli al Monumentale di Milano, di Fontana, 1949, la Berger a Comerio, proprio di Tavernari, 1950.

E ancora, ecco le prime grandi mostre di sistemazione, tra le quali spicca per precocità e ampiezza il *Premio di scultura "Città di Varese"*, 1949, prefato da Giulio Carlo Argan, ch'è una sorta di adunata generale: tra gli altri, vi prendono parte Mirko, Biancini, Broggin, Calò, Cappello, Cavaliere, Cherchi, Chighine, Conte, Drei, Fazzini, Frattini, Fontana, Fabbri, Franchina, Genni, Greco, Lardera, Leoncillo, Manzù, Marini, Mastroianni, Mascherini, Mazzacurati, Messina, Minguzzi, Negri, Paganin, Panciera, Pepe, Romanelli, Ramous, Sangregorio, Scavini, Tavernari, Tot, Viani.

È ben vero che complessivamente, per pressione tematica, in taluni casi l'enfasi retorica prevale, e la questione del monumentale permane sostanzialmente irrisolta, come notano anche, in modo variamente esplicito, i due testi-chiave del tempo, *Periplo della scultura moderna* di Cesare Brandi (in "L'Immagine", gennaio-febbraio, marzo-aprile, maggio-giugno, settembre-ottobre 1949) e *Scultura italiana moderna* di Giuseppe Marchiori (Alfieri, Venezia), 1953. Ma è altrettanto vero è che il valore di comunicazione civile e la quantità e qualità delle occasioni consentono alla scultura italiana del tempo di molto tentare, e molto raggiungere.

In questa stagione, ciò che importa a Tavernari è d'altronde proprio delineare e delucidare la qualità etica del proprio operare, senza la quale, egli sa bene, nessuna opzione stilistica può aver senso.

Le sue aperture verso la parlata cubista si contaminano ben presto con attenzioni eccentriche rispetto alla linea classica Archipenko-Zadkine, e all'allora malnoto González. Potenti per lui sono la lezione di Hans Arp e quella di Henry Moore, piuttosto, e per altri versi l'antiretorico abbassamento dell'asserzione plastica saggiato da un Henri Laurens.

Il decennio nuovo si apre con un'occasione leggendaria, la collaborazione con Lucio Fontana - da ogni scultore che abbia senno considerato primariamente geniale scultore - negli spazi dello scalone d'onore della Triennale di Milano, IX edizione, 1951. Luciano Baldessari,

regista e arbitro degli spazi, fa dialogare in sottile dolce collisione l'ampia e aerea voluta di neon di Fontana e il corpo ben radicato al suolo concepito da Tavernari: che è, in quel suo sentirsi forte d'una volumetria salda ma allo stesso tempo del fluidificarsi nelle volute curvilinee in nitida complicità con l'incidenza luminosa, il germe della scultura come forma primaria crescente dall'orizzonte, archetipo della verticalità possibile e totem (e un *Grande Totem* ligneo già è nato nel 1950), e come superficie che inganna la massa facendosi luce, che sarà di tutto il Tavernari di poi.

Si dice, per alcuni anni, d'un Tavernari astratto, nelle semplificazioni correnti. Ma il dichiarato antropomorfismo della scultura della Triennale indica che egli va procedendo piuttosto per sintesi e delucidazioni progressive verso un essenziale plastico che si sappia e si voglia, davvero, equivalente del sentimento del corpo umano. Del corpo, e del suo vivere pulsando nella qualità spaziale ineffabile definita dalla luce, dal suo incidere e riverberarsi sulla superficie plastica come sfibrandola, come svuotandola del proprio orgoglio volumetrico, sino a farla vibrare in puri fremiti che siano, anche, umore probabile di colore. Il motivo dominante del femminile si fa ragionamento formale sulla maternità e sulla filigrana storica del nudo come misura dell'apparire, sempre rivendicandone e forzandone una primarietà che rapporti quest'opera nuova all'intendimento atavico, alla necessità sorgiva della scultura come fondazione di luogo, come corpo altro per plurime condizioni. Ciò indica anche la fascinazione sempre più prepotente che Tavernari avverte per i materiali, siano essi il legno confidente dagli umori originari o il cemento dalla sostanza ispida e arruffata, di cui domare l'ostilità istintiva. Per le materie, e per la loro capacità di farsi presenza luministicamente asciutta e forte, nel bilico difficile tra decisione volumetrica e una resa superficiale che mai scada nelle tentazioni sensuose del pittoricismo. "*Les fibres de l'arbre ou les grains de la pâte modelée ont autant d'importance, sont aussi émouvants, que le sillage de l'outil qui a causé la blessure*", scriverà Raymond Cogniat nel 1973.

La fine del decennio vede inaugurarsi la serie dei legni di forzato svolgimento bidimensionale, in cui la preoccupazione descrittiva si perde ulteriormente - mai Tavernari si mostra effettivamente interessato al grado di descrittività delle proprie opere, intendendo l'astrarre come lo spettro di possibili operativi d'una scultura la quale a ben altro pensi che alla somiglianza - in favore dell'identificazione in seno alla materia stessa dell'individualità scultorea come equivalente perfetto della corporea.

In mezzo, stanno gli "abrupti profili liminari, veri e propri margini interrotti dell'aprirsi e del frammentarsi vivente della plastica", di cui scrive lucidamente Carlo Ludovico Ragghianti nel 1966, i quali indicano che la semplificazione dei costrutti formali corrisponde in Tavernari alla coltivazione dell'oscura vocazione generativa della materia stessa, cui l'autore non impone i propri progetti ma che egli vive in complicità sensuosa e vigile, auscultandone i moti interni verso lo spazio e la luce.

È, questo, il tempo della massima tangenza di Tavernari con il dibattito internazionale sull'informale in scultura. Ciò significa, per lui, misurarsi con i portati nuovi di autori come

Germaine Richier, Lynn Chadwick, Kenneth Armitage, dai controversi antropomorfismi, e il serrarsi dei rapporti biografici già intensi con Ennio Morlotti e Francesco Arcangeli, dunque con l'area del naturalismo *autre* padano.

Poco sensibile al retaggio romantico implicito negli auspici di Arcangeli, e non così affascinato dall'ipotesi di "naturalismo di partecipazione", Tavernari si riconosce tuttavia perfettamente nella qualità dell'adesione affettiva al dato sensibile, che si formi autonomamente come organismo visivo equivalente dell'esperienza sensibile, anziché da essa derivato. Egli intende l'opera come un testo poetico, che fondi il proprio stesso destino sulla tensione generatrice più che sullo stesso esito formale.

Ciò ben corrisponde all'appartatezza vocazionale di Tavernari, a quel suo rivendicato operare in solitudine e concentrazione, assaporando sino in fondo le frequenze del proprio rapporto affettivo con la forma. Scrive Arcangeli nel 1957 a proposito della pudicizia espressiva di Tavernari che vi si intuiscono "come un dolore e una gioia inestricabili, ma tutti interni, quasi da stanza privata".

La maturità definitiva di questo percorso rimuginante è la serie dei *Torsi*, in cui Tavernari giunge al proprio punto di massima, struggente, poeticissima tensione espressiva.

Nel riconoscimento della qualità altissima della scultura italiana del tempo, passa per letture cruciali come *Scultura italiana del dopoguerra* di Mario De Micheli (Schwarz, Milano, 1958) e *La Sculture italiane contemporaine* di Emilio Villa (in "Art d'aujourd'hui, 23 settembre 1959), Rodolfo Pallucchini annovera Tavernari tra i protagonisti della *Sculpture italienne contemporaine d'Arturo Martini à nos jours* al Musée Rodin, Parigi, nel 1960, tra maestri storici come Boccioni, Modigliani, Martini, Marino, Manzù, Fontana, e grandi contemporanei come Consagra e Fabbri, Leoncillo, Minguzzi, Negri e i Pomodoro e Viani. Tre anni dopo Gillo Dorfles giunge a rinnovare la dizione di "*Scultori della scuola di Milano*" in una mostra al Centro Pirelli di Milano allineando Azuma, Balderi, Benevelli, Bertagnin, Bodini, Cappello, Andrea Cascella, Cassani, Cavaliere, Cosentino, Crippa, Fabbri, Fontana, Grosso, Marchese, Marino, Milani, Minguzzi, Negri, Paganin, Pizzoni, Arnaldo e Già Pomodoro, Ramous, Sangregorio, Somaini, Tavernari, Toyofuku, Van Eyck. Tavernari continua tuttavia a non far gruppo, a seguire il suo tutto individuato, concentratissimo rovello. Se la circolarità spaziale, l'assunzione di tridimensionalità della formula scultorea ordinaria erano state sottoposte da Tavernari a forti deroghe d'assetto, a compressioni distillazioni deroghe, ora a farsi questione prepotente è la frontalità, in cui, m'è accaduto altrove di scrivere, "la consistenza volumetrica dell'opera si dà come per citazione convenzionale, plesso di spazio abitato e agitato da una sorta di tempesta esistenziale della luce e della superficie, ora - è il legno - incalzata da forzature agoniche che vi incidono e tramano cieche testure, ora - nel gesso - cadenzata da cellule globulari di materia, da lacerti di superfici che montano stratificati gli uni sugli altri, come per un'organicità immemore di regola, di sismografia".

Tavernari trova un ulteriore, per lui definitivo punto di fusione problematica e operativa tra le ragioni dello sculturale e quelle del pittorico. Soprattutto, di decantazione in decantazione, di concentrazione in concentrazione, egli ritrova il senso di sacralità atavica dell'immagine d'arte che fa di queste sue sculture, al di là d'ogni implicazione tematica, opere tra le più nitidamente religiose del dopoguerra tutto.

I *Cieli* e *Gli amanti* nascono, pressoché insieme, alla fine del decennio Sessanta, precludendo a una stagione finale in cui l'artista si sente ancor più libero da ogni dovere di corrispondenza al dibattito artistico, a questioni di stile, di modo, di tema.

Il suo impegno non si proclama, si interroga ogni giorno nella quiete inattuale dello studio. Non assume coloriture di politica dichiarata, perché mosso da una ben più alta esigenza, da ben più ultimativi roveli. Non si acquatta estetizzante nei giochi ad effetto della forma, perché la sua è, egli sa, egli vuole, ricerca paziente e profonda, inflessibile nella ricerca dell'intensità massima che sia data a mano umana.

A dire anche che, nella modernità, la scultura può non essere mera decorazione dell'ordinario, ma esperienza vertiginosa dello straordinario, domanda estrema all'ignoto.



E. Bassani

Vittorio Tavernari. Uomo e artista

In: *Critica d'Arte*, Ottava Serie,
LXXIII, Fascicolo 45-46, 2011,
pp. 123-128



E' trascorso ormai quasi un quarto di secolo dalla morte dello scultore Vittorio Tavernari, avvenuta nel 1987 e, sull' onda delle nuove tendenze che si sono affermate nel mondo dell'arte contemporanea, il suo nome, come quello di molti altri grandi artisti, sembra dimenticato. Ringrazio quindi la direzione di *Critica d'arte* per aver accolto questi miei ricordi, anche se non sono uno studioso della scultura moderna italiana.

A ben pensarci, però, qualche titolo per parlare di Tavernari credo di averlo. Intanto fu lui a presentarmi a Carlo Ludovico Ragghianti nel 1971, e dall'incontro sono scaturiti la mia collaborazione a quella che considero con orgoglio la nostra rivista, e successivamente l'insegnamento delle arti africane, durato un quarto di secolo, presso l'Università Internazionale dell'Arte.

In secondo luogo sono stato il primo acquirente a Varese nel 1949 di una scultura del maestro, pagata a rate, e assicuro che per me, e credo anche per lui, non fu cosa di poco conto, tanto che ricordava l'evento ad ogni occasione.

Devo anche aggiungere che mi fa una certa impressione chiamare l'amico Vittorio con l'appellativo di maestro; non perché Tavernari non lo sia, anzi lo è grandissimo: uno dei maggiori scultori del secolo lo definì quarant'anni fa Ragghianti che non era certo prodigo di elogi, ma perché la familiarità che si è andata stringendo tra di noi mi fa pensare a Tavernari soprattutto come ad un amico.

Parlerò quindi dell'emozione che procurano le sue opere e, allo stesso tempo, di una qualità che ritengo essere tra le più importanti che deve avere un'opera d'arte, e cioè della capacità di

durare nel tempo, di non esaurire la sua carica emozionale, di tenere il confronto con altre opere che le vengono accostate. Quelle di Tavernari hanno queste qualità in sommo grado.

Dopo il primo acquisto, di cui sono molto fiero, altre opere sono arrivate in casa mia, tra queste una coppia di piccole figure umane in legno, torsi di uomo e donna appiattiti accostati, di cui parlerò più avanti, sculture, che tengo sul mio tavolo da lavoro da oltre trent'anni, e che ho quindi sotto gli occhi quasi ogni giorno, per tutto il giorno. Ebbene, la scultura conserva intatto il suo fascino, il suo mistero che si svela e si ricrea ogni momento con il più piccolo variare della luce, in una parola, la scultura tiene, e non molte opere d'arte, se non quelle vere, reggono a una prova del genere!

Qualche tempo dopo si è aggiunto alle altre sculture un piccolo *Cielo* in bronzo a cera persa, incantevole nella sua espressività, gonfio di nuvole, profondo e altissimo sulla linea dell'orizzonte, bassa come un confine lontano tra la terra e l'aria. Assicuro che non è possibile entrare nel locale senza guardare il *Cielo*, e questo non succede solo a me e a mia moglie, ma a chiunque entri nella stanza. Quasi inconsciamente, con spostamenti successivi si cerca di trovare il punto di vista migliore, punto di vista che non si trova mai perché la superficie modulata con estrema sapienza (cosa non sa creare un artista facendo semplicemente colare della cera!) è mutevolissima e l'immagine si trasforma in continuazione come i nostri cieli di Lombardia.

Un'altra dote della scultura di Tavernari è la sua unicità: voglio dire con questo che ogni opera del maestro è riconoscibile immediatamente sia per qualità d'ideazione che di esecuzione, perché Tavernari si esprime, al di là dei temi, al di là della riuscita stessa, in quel modo inimitabile, irripetibile e imprevedibile che è proprio di ogni vero artista. Basta un frammento, un dettaglio di un torso umano, un lembo di cielo in cui l'autore abbia lasciato il segno dello scalpello, della sgorbia o delle sua dita per capire, senza esitazione, che il frammento è parte di una sua opera, inconfondibile e personalissima. E anche questa è una qualità non da poco, che si accompagna al mutare dell'artista negli anni e allo stesso tempo al suo essere sempre fedele a se stesso.

L'opera di Tavernari è stata oggetto di una letteratura critica ampia ed estremamente qualificata: articoli su quotidiani e settimanali, saggi su riviste d'arte, volumi monografici, tra cui ricordo quello magistrale di Arcangeli del 1957, e poi quelli di Raghianti, di Janou, di Carli, di Valsecchi, di Pica, di Piovene, di Santini (cito a caso i più significativi che mi vengono in mente), per cui ognuno che lo volesse, potrà trovare tutte le informazioni, i giudizi e gli apprezzamenti espressi in oltre mezzo secolo. Aggiungo solo, per chi non lo sapesse, che Tavernari ha partecipato, a partire dal 1948, a un gran numero di esposizioni in Italia e all'estero, che gli sono state dedicate mostre personali da musei e istituzioni di grande prestigio: ricordo tra le altre la Biennale di Venezia, il Museo Rodin di Parigi e la Galleria d'Arte Moderna di Milano. Infine, le opere di Tavernari si trovano in musei importanti di ogni parte del mondo, a cominciare dal MoMA di New York, e in innumerevoli collezioni private.

Ho detto più sopra del mutare di Tavernari artista e del suo essere fedele a se stesso. Mi sembra questa una chiave per capire la sua arte.

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, Tavernari era un giovane scultore che nella bottega milanese di Wildt ha imparato un solido mestiere e che sentiva il bisogno di verificare le fonti primarie della sua ispirazione. Guardava quindi alla scultura romanica e alla scultura africana: sembrano gli inizi di Picasso a Parigi: arte iberica arcaica e "art nègre". Nascevano allora in studi che sembrano troppo piccoli per contenerle, figure di donne, maternità e "pietà" dalle forme solide e compresse, imponenti anche se di dimensioni ridotte, che conservano i volumi dei blocchi d'origine e sono marcate da una frontalità rigorosa e severa. Figure scolpite nel legno, alla maniera degli artisti del Medio Evo e degli artisti africani, quella maniera che mette l'artista di fronte alla materia e gli offre possibilità infinite d'espressione senza però concedergli alcuna facile soluzione.

A questo primo periodo di esplorazioni ne è seguito un secondo: quello delle costruzioni astratte. La forma cresce secondo i ritmi di crescita della materia, si articola in volumi organici ma controllati, definiti da superfici fluide e levigate, secondo i grandi esempi di Brancusi, di Arp e di Moore, ma allo stesso tempo entro una visione assolutamente autonoma.

Agli inizi degli anni Cinquanta, Tavernari era pronto a iniziare il ricupero della figuratività e allo stesso tempo ad avviarsi sul cammino della maturità, cammino ininterrotto dopo di allora, che lo avrebbe condotto ad esiti personalissimi.

Il corpo umano, particolarmente quello femminile, privo della testa e delle braccia, ridotto al solo tronco, è il soggetto di sculture grandi, dalle forme dolci, pesanti, materne. Ogni racconto è eliminato, nessuna concessione all'aneddoto, solo un pulsare segreto di vita interiore. Penso al grande legno *Il fiume* della collezione Panza di Biumo e ai due splendidi *Torsi di donna* in pietra della Fondazione Pagani.

Prima della fine degli anni Cinquanta cominciava una terza fase della grande avventura creativa di Tavernari: le figure umane perdono volume, si allungano, si assottigliano, appaiono come scarnificate, macerate, simboli tormentati della stessa inquietudine esistenziale che ha segnato le opere di Lembruck, di Giacometti e di Germaine Richier, in cui la materia ribolle, si addensa in grumi alternati drammaticamente a zone d'ombra.

A questa fase segue l'eliminazione del volume, la grande rivoluzione di Tavernari. Le due visioni del corpo umano, frontale e dorsale, vengono disgiunte e allo stesso tempo sono ricomposte dal respiro, dalle pulsazioni che animano dolcemente le superfici. Certo è necessaria una conoscenza perfetta dell'anatomia per infondere ai torsi appiattiti, dilatati o contratti, il mistero fremente della vita con mezzi puramente plastici, senza riferimenti esteriori.

Il miracolo è compiuto dalla luce che fa vibrare la materia dei corpi come la brezza increspa le acque di uno stagno. E' la stessa luce sugli intagli orientati diversamente, che Ragghianti ha equiparato alle "virgole cosmiche" di Van Gogh, che rende drammatici i *Crocifissi*

addensandosi e facendosi ombra nelle conche nere, nei burroni di dolore delle tacche profonde, ferite inferte alla materia e al corpo dell'uomo.

E' in questo momento di grande fervore che prendeva avvio quella che io ritengo la più grande scommessa di Tavernari: la creazione dei *Cieli*. Questo rendere con i mezzi della scultura ciò che per sua natura è antiscultura, e cioè l'aria, mi sembra una delle imprese più affascinanti che un artista potesse intraprendere. E' però il seguito inevitabile dei cicli dei nudi appiattiti e dei *Calvari*. Le dolci modulazioni del corpo umano o le drammatiche lacerazioni dei *Crocifissi*, sono diventate con naturalezza nubi leggere o di tempesta, di primavera o d'inverno, dell'alba o del tramonto, appena increspate dalla brezza o gonfie di pioggia. L'epidermide del corpo umano sotto cui pulsa la vita è diventata l'epidermide incorporea, eppure respirante, dell'atmosfera e registra i segni del perenne variare delle stagioni e della luce in una polifonia cosmica.

Sulla terra, come schiacciata dalla linea bassa dell'orizzonte, l'uomo è, all'inizio, solo accennato da incisioni quasi invisibili o presente nella rappresentazione dolorosa del Calvario, poi, come redento dal sacrificio, sembra riaffermare a poco a poco i suoi insopprimibili diritti alla vita. Le figure acquistano volume, diventano degli *Amanti*. Il teatro del dolore si è fatto teatro di speranza, e la vita ha riacquistato il suo ciclo prorompente.

A partire dagli anni Settanta, Tavernari riprendeva così a scolpire grandi figure umane a tutto tondo, figure possenti di amanti e maternità in cui sono ricuperate tutte le esperienze precedenti: il neo-romanico e l'astratto, le figure appiattite e i cieli, in una sintesi che è un inno alla vita.

A proposito dell'arte di Tavernari si sono fatti molti nomi: gli scultori romanici e africani, Giacometti e Moore, Maillol e altri. Ma Tavernari, come è stato scritto, sembra protetto da una lunga sonnolenza. Le influenze, se influenze ci sono state, hanno agito lentamente, si sono combinate con i suoi umori fino a dissolversi; a quel punto, non più riconoscibili, ma presenti solo come un sottile profumo, sono diventate operanti.

Tavernari è l'artista di un tema solo, l'uomo nell'universo, e il suo scolpire, disegnare, dipingere (perché bisognerebbe parlare anche dei disegni e delle tempere) è stato un viaggio alla ricerca delle ragioni profonde dell'operare artistico, o forse della sua conferma. Nella sua opera vi è un fervore e una continuità di sentimento religioso, ma di una religione dell'uomo, che si realizza nel dialogo incessante tra spirito e materia.

Già nel 1958 Tavernari affermava: «Quello che mi importa di più è essere in primo luogo uomo e poi artista. Credo all'arte come fonte di vita. Per me esiste solo la possibilità quotidiana di scoprire la vita attraverso il motivo del corpo umano in cui si fondono la realtà esterna e quella interiore del mio sentimento».

Le opere che conosciamo testimoniano inequivocabilmente la fedeltà caparbia a questo "credo" che non esito a definire "umanesimo".

M. Minini

Vittorio Tavernari

Galleria Minini, In: Artissima 19

Torino, 2012



Di Vittorio Tavernari ricordo d'aver visto una sola mostra, a Milano, San Fedele, alla galleria d'arte dei Gesuiti, allora condotta da Padre Favaro, una galleria "cattolica" sede anche di un premio importante, con un buon programma. Tra le altre vidi qui la primissima mostra di Luigi Ontani, allora in fasce. Comunque un giorno vedo sculture piatte, di legno, sgorbiate in un bassorilievo direi stacciato, tanto per rifarmi a Donatello, bellissime. Me le ricordo ancora adesso.

Tavernari era uno scultore non più giovane, che aveva avuto una lunga gestazione di lavoro per arrivare a quegli esiti altissimi. Ci sono artisti che iniziano subito alla grande (Giulio Paolini), altri che hanno bisogno di tempo e prove. Importante è arrivare ad un risultato alto e non pervenirci casualmente. Tavernari arriverà ai Torsi, ai busti, ai corpi, alle Crocifissioni ai Calvari e porterà avanti per anni questa ricerca formale di alti contenuti. Difficile dipingere o scolpire il corpo umano, dopo quarantamila anni, e avere ancora qualcosa di nuovo da dire.

Poi Tavernari è morto, io sono andato per altre strade, ma quei corpi lavoravano nella mia memoria. Ogni tanto un catalogo ritrovato, una mostra lontana, me lo ricordavano. Finché non ho deciso, adesso che sono un po' più libero, di fargli un omaggio, una mostra personale in un luogo dove passano cinquantamila persone; una fiera, poi vedremo, anche un museo e magari la galleria.

Tavernari ha ondeggiato molto tra Giacometti, Moore, Arp. Luoghi comuni della scultura, ma ci stava pensando; poi ha cavato dal profondo questa invenzione, questi bassorilievi di

carne accennata, questa materializzazione di un gesto continuo e ripetuto che crea un essere umano appena percettibile, ha tagliato i corpi, via le braccia le gambe la testa. Via tutto, solo il torso, una sineddoche della scultura. Ha anticipato tanti tedeschi che negli anni seguenti impugneranno l'ascia per dare forza ai volumi; lui impugnava la sgorbia e dava colpi orizzontali, delicati, decisi, superficiali, meaningful, sapienti, un niente d'ombra che ha aggiunto un'emozione alla nostra idea di scultura.

Tavernari segue un percorso abbastanza tipico della contemporaneità, togliere, levare, ridurre, cogliere un particolare che dia il tutto, iterare, ripetere lo stesso gesto per entrare nel problema, per entrare nell'opera.

Una recente mostra di Franco Vimercati, fotografo, a Palazzo Fortuny, mi ha fatto capire meglio il lavoro di Tavernari. Vimercati ha continuamente e con testarda paranoia fotografato lo stesso oggetto, e so che lui vedeva ogni volta non un oggetto diverso, come si potrebbe pensare. No lui vedeva e capiva meglio, sempre meglio, quell'oggetto, quella zuppiera, quella bottiglia. Ci entrava poco a poco, la coglieva nella sua essenza, diventava sua. Anzi diventava lui, lui era la zuppiera, simbiosi, identificazione, comprensione. Tavernari segue un percorso ipnotico simile. Un solo gesto, minimamente modificato, il colpo di sgorbia su tavola, verticale, orizzontale, a volte obliquo, a definire un torso. Ma ogni volta lo scultore entra un poco di più nel soggetto. Un modo che ricorda la ripetizione dei canti gregoriani, o di certa musica orientale che tanto ha influenzato la musica minimalista americana da Steve Reich a La Monte Young, da Brian Eno a... Ridurre le emozioni per avere un'opera emozionante. Abbassata, accennata, intuita, una scultura per non vedenti, da toccare, da sfiorare, un torso stacciato, una delicatezza di volumi, un richiamo alla povertà, all'essenzialità, la croce di Ad Reinhardt, i campi di Rothko, i grigi di Richter, certi caolini di Piero, le superfici di Enrico, ma, in più, l'uomo, la figura.

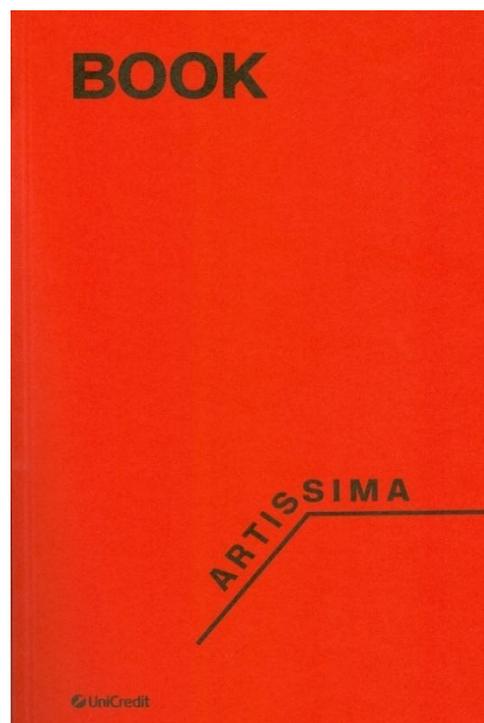
Il XX è stato un secolo di prove pazze e importanti, travolgenti e innovative, tranchant e iconoclaste. Ma pochi, tra i tanti che hanno tentato la figura - ancora! - così difficile, così sfruttata, sono riusciti a dire qualcosa di vero. Vittorio Tavernari è uno di quei pochi; posso dirlo così semplicemente? E' uno che mi piace. E tanto basta.

Redazionale

Vittorio Tavernari

In: *Book Artissima 19, Back to the Future*

Torino, 2012, p. 244-247



Tavernari il cui nome può risultare nuovo per il pubblico, è stato un artista che ha saputo sviluppare un'iconografia e dei temi tradizionali attraverso una visione e sensibilità uniche. Da una prima fase di ricerca vicina al primitivismo afro-totemico, Tavernari ha attraversato l'astrattismo d'avanguardia dandogli una connotazione organica che rispettava l'energia palpitante della materia, per poi tornare, nei primi anni Cinquanta, all'indagine figurativa.

Il suo intricato percorso artistico si completa, a partire dagli anni Sessanta, con il ciclo dei torsi femminili (una sua opera è stata acquisita dal MoMA di New York nel 1962) ove la fibrosità del legno diventa metafora e rappresentazione della vita, e l'accostamento alla figura di Cristo e alla crocifissione rivela, attraverso la sofferenza e la redenzione, un estremo atto d'amore verso l'esistenza. Punto di partenza del suo lavoro è la figura umana e in particolare quella femminile che viene però privata di braccia, gambe e testa, negando la sua accezione di corpo e sottolineando il suo legame con la natura e con la vita stessa. Il suo è un lavoro archetipico che affronta la scultura nel senso classico del termine nonostante racconti un'intimità profonda, che trova nel legno o nella pietra un valore autobiografico.

Tavernari fa riferimento a Giacometti, Moore, Arp, per quanto i suoi bassorilievi trascendano queste influenze, divenendo materializzazioni di gestualità e bisogni interiori. Le figure sembrano emergere naturalmente dal blocco iniziale, come se fosse la materia a disegnarne i contorni. L'opera di Tavernari rivela un rapporto speciale con il volume, sia esso orizzontale, verticale, obliquo, ma rimane legata in modo imprescindibile all'espressione pittorica e alla preminenza della superficie. Si tratta del risultato del dialogo della sostanza scultorea con la

luce e con la stessa scomposizione dei piani. Al tempo stesso l'essenzialità di Tavernari sembra richiamare anche i campi piatti e i monocromi della pittura minimalista. Non solo l'arte ma anche la musica minimalista riecheggia costantemente nella ripetizione dell'artista e nell'insistenza emotiva che caratterizza il suo lavoro.

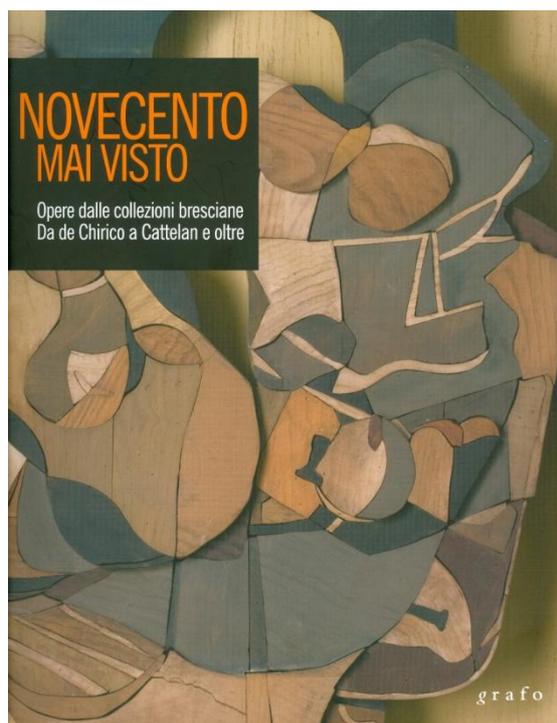


E. De Pascale

In: Catalogo della mostra

“*Novecento mai visto*”

Brescia, 2013, pag. 108



Il grande *Crocefisso* ligneo di Vittorio Tavernari, che ha la muta sacralità di un'icona medievale, si erge al centro dello spazio liturgico, in ideale dialogo con il *Void* di Anish Kapoor issato nella conca absidale. L'opera risale al 1961, anno della prima personale dell'artista alla Galleria Paul Facchetti di Parigi, curata da Rodolfo Pallucchini, che nel 1964 gli offrirà una sala personale alla XXXII Biennale di Venezia. Tavernari concepisce il moderno come lingua viva del presente purché capace di interloquire con il passato in un dialogo sempre creativo e consapevole. Nella sua ricerca di una spiritualità contemporanea lo scultore milanese approfondisce alcuni "inevitabili" modelli e *topoi* linguistici della storia della scultura europea: dal *non finito* di Michelangelo al primitivismo di Picasso, dagli arcaismi neo-etruschi di Arturo Martini alle semplificazioni primordiali di Giacometti e Moore. Il suo Cristo crocefisso è una icona di terribile semplicità e nudità, letteralmente scavata e quasi divorata nel legno, in cui la presenza del figlio di Dio "fa corpo" con la croce medesima, evocando al tempo stesso, nella sua atroce essenzialità, il sudario e il sepolcro, il vessillo e la Resurrezione.



A. C. Quintavalle

In: *Fuoco nero. Materia e struttura*

attorno e dopo Burri

SKIRA Editore, 2014

pagg. 209-210



Per capire l'importanza di questa scultura, ma anche i diversi diapason del dibattito sull' arte italiana e sulla ricerca di Vittorio Tavernari (Milano, 1919 - Varese, 1987), converrà risalire agli anni cinquanta, momento di passaggio dell'artista dalla scultura a tutto tondo al rilievo, dalla figura a tutto tondo e magari completa di testa e arti alle forme tronche e, ancora, dal dialogo con Henry Moore magari riletto attraverso Maillol, a Lipchitz e poi Giacometti. Lo scultore inoltre scopre una materia diversa, dopo il bronzo e anche il cemento, il legno: questo in una prima fase è un tronco, parte del corpo oppure sezione di albero, poi progressivamente si trasforma ed emergono rilievi appena accennati, i seni, il ventre, gli avvallamenti del pube o delle cosce, un rilievo segnato dalla consistenza della materia, scalfita, incisa, penetrata da uno scalpello sensibile vibrante. Conviene rileggere pochi passi di storici dell'arte che studiano la ricerca dell' artista degli anni cinquanta. Così dunque, nel 1957, l'anno precedente la data di questa scultura, Francesco Arcangeli coglie subito l'importanza della riduzione del corpo «quasi a dimostrare come ancora non possa darsi, per un corpo, altra metafora che quella, vegetale e umana, d'un fusto»; Arcangeli respinge ogni matrice accademica e aggiunge «la superficie di queste dolci materie lignee si articola infatti, punto per punto, con una vita che non è soltanto epidermica». Caratterizza Tavernari «la crescita e lo scavo della forma», dunque lo scultore fa parte del gruppo degli artisti attenti al naturale, provinciali come Gerstl, Lehmbruch, Giacometti, destinati alla solitudine nel panorama dell'arte europea». Carlo Ludovico Ragghianti coglie bene nelle sculture la tensione dell' artista: «Tavernari cerca.....di non rinunciare a niente che sia nel colmo di uno

stato emozionale, vuol sopprimere ogni diaframma perché il flusso erompa conservando tutto il pullulare del suo getto» e sottolinea anche la trasformazione dalla figura dal tutto tondo al rilievo: «Tavernari va dunque animosamente verso il rilievo, che vuoi dire verso la pittura» ma il critico coglie anche altro delle forme scolpite: «Le visuali separate, avanti e dietro, non sono scisse ... le condizioni di visione sono identiche per tutte e due le contemplazioni». E poi, sulla materia delle sculture: «Materia di scelta è quasi sempre il legno, tronchi di fibre verticali lunghe, forti e visibili, antichi corsi di linfe salienti all'oscuro e nel silenzio Nelle sculture in legno dal 1961 in poi (ma anche in queste del 1958, aggiungo io) tutte frontali e di contorno chiuso, Tavernari incide con ogni sorta di ferri, e dalla sfumatura al parossismo elabora la superficie con una *hachure* ormai unicamente sua, senza referenze che non siano, forse, i virgolati di pennellata sismici di Van Gogh, ai quali soltanto queste opere possono essere paragonate». E da ultimo Marco Valsecchi, dopo aver analizzato il procedere per cicli dello scultore, *Maternità, Figure, Torsi, Calvari*, dopo aver ricordato il dialogo dello artista con le *Bagnanti* di Maillol e le *Pomone* di Marino, parla di «lento progredire dell'immagine, quasi una crescita organica su di sé che ricorda le concrezioni minerali o lo stagionale maturarsi vegetale delle piante» e poi, più avanti, proprio in relazione al lavoro dei *Torsi*, sottolinea l'"affondarsi delle figura dentro la materia, da cui pure è stata tolta, come se volesse tornare a confondersi con l'elemento naturale legno o creta che sia». E ancora: «A Tavernari basta un rilievo, un tondeggiare o uno scarnire di volumi, spesso un appiglio di luce, una lacerazione, un impasto nervoso di materia per significare un momento di verità, un'intuizione drammatica o sensuale, che mette animazione vitale e spesso dolorante in un frammento di creta pesticiata o in un tronco scheggiato». Dunque, nei passi riportati, viene sottolineata, sia da Arcangeli sia da Valsecchi, ma anche da Ragghianti, il peso del naturale nella ricerca di Tavernari, collegato appunto, dal critico bolognese, agli «ultimi naturalisti» e anche alla stagione morlottiana della ricerca. Del resto sia in Tavernari sia in Morlotti è evidente, da un certo momento in poi, negli anni cinquanta, dopo un preciso rapporto, lo stacco da Picasso, che Morlotti risolve distruggendo la massima parte delle opere legate a quella sua esperienza; quanto a Tavernari che firma il manifesto *Oltre Guernica* nel 1946, ancora nel 1949 apre, per poi presto abbandonarla, a una ricerca postcubista. Flaminio Gualdoni, introducendo il catalogo di una recente mostra, ricorda che per Tavernari «pochi sono gli interlocutori possibili, un Mirko, un Leoncillo, un Umberto Milani» e ribadisce il rapporto con Morlotti e con le scelte del naturalismo arcangeliano. Dunque uno scultore importante le cui radici, magari molto più profonde di quanto si sia notato, stanno nel mondo dell'arte del XII secolo al Settentrione, radici che penso debbano essere meglio messe a fuoco. Provate a riflettere su questo torso dalle sguabbiate prominente, leggetelo con l'aiuto della luce radente e troverete nessi con molte opere dell'arte romanica, parte del paesaggio mentale dello scultore che spiegano le scelte che egli stesso compie: scavo dei tronchi intesi come matrici della vita, scoperta della continuità della tradizione della figura nelle fibre del naturale.

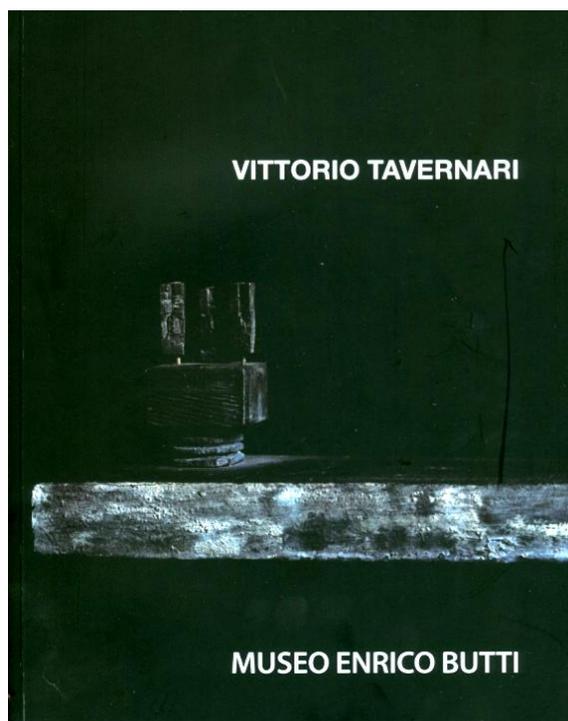
F. Gualdoni

Vittorio Tavernari

al Museo Butti di Viggiù

Viggiù

11 giugno - 10 luglio 2016



“Il mio interesse è rivolto soprattutto alla figura umana, o, per essere più esatti, all’uomo-individuo, forma e contenuto: direi che in una figura femminile si possa leggere tutto del mondo e della vita, dalla oscura germinazione misteriosa alla dolcezza, al dolore, al piacere, alla indicibile realtà della vita stessa”. Così scrive Vittorio Tavernari negli *Appunti per una poetica*, 1958.

Figurare non è per lui una scelta di modo, di stile, di dover essere dell’arte. È guardare l’uomo, tutto, il suo esistere prima d’ogni altra cosa: nel rapporto con se stesso, con la storia, con il mistero del mondo.

Scultore nell’animo, Tavernari è disegnatore proliferante, intensivo: non prevede, men che meno progetta, e piuttosto scava nel dipanarsi dei tratti la densità di senso che rende l’immagine necessaria.

Una mostra come l’attuale, in cui larga parte ha l’opera su carta dell’artista, è testimonianza preziosa della sua vita d’atelier, della severa pratica quotidiana in cui conta ragionare su ciò che si fa più ancora che fare.

Del resto la sua scultura non si pensa, sorgivamente, come rappresentazione, bensì come determinazione propria d’esistenza: realtà altra, per vie non indirette partecipe del sacro, formata nello spazio non garantito dall’esperienza sensibile.

Lo spazio del suo disegno si ritrova, dunque, impregnato di referenzialità, d’una non detraibile filigrana sensibile all’apparenza, in quanto luogo d’un formare che può determinare una figura corporea la cui alterità è congenita, non ottenuta per via di volontaria

sottrazione ai codici rappresentativi, e d'una spaziosità che proprio per questo deve mantenere una sua individuata condizione proiettiva.

Altra, dunque, è la natura del suo disegno, interrogativa e dubitante dello spazio e del corpo - e il corpo è ieratico, naturalmente trapassa per congenità metafisica dall'umano femminile alla presenza altissima del Cristo crocifisso - anziché affermativa, capace di esplorare e attraversare le misure del fisico e quelle del concettuale non abolendole, ma riportandole senza tradimenti a una unità che vale continuità.

Del resto egli è, nell'orizzonte vasto del secondo dopoguerra, tra coloro che più appropriatamente, soprattutto, si pongono la questione d'una scultura che non sia debitrice, a un tempo, né di soluzioni e stilemi imposti dal prevalere del dibattito pittorico, né dei retaggi neoaccademici che il mestiere di scultore tende a far continuamente riemergere: ed è posizione in cui pochi sono i suoi interlocutori possibili, un Mirko, un Leoncillo, un Umberto Milani, per altri versi lo stesso Fontana che saggia i possibili della ceramica.

Tavernari ragiona necessariamente di materia, di materie, nella consapevolezza piena che sia la scultura stessa a deciderle, che si tratti del legno la cui sostanza è essenziale all'esito espressivo, o, scrive ancora l'artista, "gesso o creta o ferro, purché mi offra, in quel preciso momento, la possibilità di esprimermi". Anche nel disegno egli pensa materia, connaturata alla consistenza del segnare.

Tematicamente è il nudo femminile il pretesto formale prevalente, incrociandosi con la più ampia riflessione sullo schema antropologico del totem e dell'idolo antropomorfo. Ciò che importa a Tavernari è giungere a immagini di forte consistenza atmosferica, in grado di solcare lo spazio attraverso l'irritazione superficiale su cui si rapprende la luce, anziché attraverso la purezza dello schema plastico, sino a giungere al limite del trascolorare della descrittività: e attraverso ciò pronunciare, inverare l'intensità della forma, la sua necessità emotiva.

Della sua vicenda il punto di massima tensione espressiva sono perciò le serie strepitose dei *Torsi* e dei *Cieli*. Il pensiero della forma si fa aperta, coraggiosa frontalità, e la consistenza volumetrica dell'immagine si dà come per citazione convenzionale, in un punto limite in cui non è neppur più questione di sculturale o di pittorico ma d'altro: la serie ultima delle *Quattro stagioni* è prova altissima, compiersi degno del percorso di un uomo nella qualità poetica dell'arte, nella sua verità fondamentale.

P. Campiglio

**Vittorio Tavernari:
ipotesi organiche d'armonia.
Disegni e sculture 1948-1951**
Sala Lucio Fontana,
Comabbio (VA), 2020



Tra le sculture che Teresita Rasini Fontana aveva reperito nello studio di Lucio in corso Monforte in seguito alla sua scomparsa, c'era un gesso di difficile attribuzione, per mancanza di notizie storiche e fonti iconografiche, certamente non riferibile al maestro, che rimase per anni un rebus e una presenza muta. Quando lo vidi per la prima volta nel 1997, dopo la triste scomparsa di Teresita, fu immediato attribuirlo all'amico scultore Vittorio Tavernari, grazie alla documentazione nel frattempo emersa e conservata nell'archivio dello scultore e ai riscontri con l'archivio iconografico della Triennale (1).

Si trattava del *Bozzetto per la Grande forma antropomorfa* (1950-51) che Fontana aveva conservato nello studio dai lontani anni cinquanta, insieme a un bozzetto in gesso, astratto, di Umberto Milani, quando il maestro dello Spazialismo aveva coordinato la presenza di alcuni giovani artisti, tra cui anche Roberto Crippa e Gianni Dova, all'interno del Palazzo dell'Arte in occasione della IX Triennale (1951).

Gli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, i registi di quell'evento che intendeva presentare uno spaccato dell'arte italiana d'avanguardia in dialogo con l'architettura contemporanea, diedero carta bianca all'intuito di Fontana per alcune collaborazioni all'insegna della cosiddetta "sintesi delle arti": fu così che sotto il soffitto blu con il *Concetto spaziale*, il famoso arabesco fluorescente al neon del maestro, al primo piano, di rimpetto a una pittura murale di Cassinari, Tavernari fu chiamato a tradurre in grande una scultura a lungo studiata e di cui aveva solo creato alcuni bozzetti, la *Grande forma antropomorfa*,

mentre all'ingresso al piano terreno erano visibili le decorazioni a soffitto a luce indiretta con forme astratte in gesso di Umberto Milani.

La monumentale opera di Tavernari (distrutta al termine della mostra), che interpretava il tema delle armonie di una figura, gli incavi e i volumi di un corpo in un astrattismo che a uno sguardo più attento lasciava intendere il nucleo figurativo dell'ispirazione, meritò il diploma di medaglia d'argento.

E' possibile che Fontana o lo stesso Baldessari pochi mesi prima dell'inaugurazione della Triennale avessero visitato la personale di sculture astratte del giovane Tavernari organizzata alla galleria del Milione dal 3 al 16 gennaio 1951, a cura di Garibaldo Marussi, recensita, tra l'altro, anche su "Domus" dall'amico scultore Mario Negri: in questa occasione il maestro aveva potuto constatare in una ventina di pezzi scelti, frutto del lavoro di alcuni anni, la svolta dell'artista varesino, quella personale adesione agli esempi internazionali di Arp e Moore, allora equivocati e in parte criticati da un paladino della figurazione realista come Mario de Micheli dalle colonne de "L'Unità" (2).

Invece, la simpatia provata da Fontana fu probabilmente immediata e aperta verso quel linguaggio scultoreo che allora sembrava non ammettere ripensamenti e rappresentava una precisa scelta di campo entro il panorama italiano dell'epoca, al pari di altri giovani scultori come Alberto Viani, ad esempio, che parteggiava tra l'altro per il Movimento spaziale. Dichiarava Tavernari in quell'occasione all'amico Negri: "il problema per me è di creare delle sculture coi soli mezzi della scultura: volumi, linee, piani, inserendo, e non sovrapponendo dentro a questi piani, linee e volumi, la vitalità poetica del nostro tempo" (3). Dove per "vitalità poetica", termine forse troppo generico, il giovane allora intendeva esprimere a parole sia l'energia di una linfa vitale tratta dagli elementi naturali, in armonia con il cosmo, che la metamorfosi armonica di una figura umana nell'atto di cercare lo spazio, in sé o fuori di sé, di scalarsi nell'intorno o ritrovare dentro i propri volumi un nucleo significante. Era Marussi a notare come le cosiddette "sculture per il sole", "potevano formulare un richiamo ai massi erratici, concepite dall'artista in stretto rapporto con lo sfondo naturale, collocabili per loro esigenza all'aria aperta, per la quale sono nate." D'altra parte, affermava che "le forme che suggeriscono un corpo umano" sembravano "liberate dall'immediato contingente", cioè da ogni riferimento realistico ancora presente nelle prove plastiche di quattro anni prima. "Un amore preciso per la forma", sembrava aver travolto improvvisamente lo scultore, aggiungeva Marussi, "per cui la creazione di un piano ne suggerisce un altro, il giro di una curva l'avvallamento che vi fa riscontro (...) Con una libertà di invenzione che trova la sua ragione d'essere negli umori più segreti dell'artista, il quale non elude il problema fondamentale della scultura, basato sulla terza dimensione.

Tavernari ama la pietra, il cemento: materie a lui care, perché di esse si sono compenstrate le sue prime esperienze. Ma tocca il legno e crea oggetti liberi da ogni convenzionalismo, oggetti non gratuiti, aventi una loro precisa funzione, isolati in un clima di poesia" (4).

A Guido Ballo spettava il compito di notare, invece, una sottile differenza rispetto alla grammatica purista dell'astrazione: "si tratta di uno scultore che, pur non perdendo mai il senso dell'oggetto (perché Tavernari non è un artista astratto) è portato da una cultura che ha radici nel neocubismo a far guardare l'opera plastica girando attorno ad essa e scoprendo sempre nuove forme, nuovi punti di vista". E ribadiva: "Una scultura di Tavernari mentre l'occhio si sposta si presenta sempre nuova" (5).

La Grande forma antropomorfa della Triennale, di dimensioni monumentali, dimostrava più di qualsiasi piccolo bozzetto scultoreo esposto in precedenza, quella magica articolazione nello spazio e ribadiva la tesi dell'artista, che in quei mesi in una dichiarazione lasciata sulla rivista "Epoca", aggiungeva nuovi spunti all'interpretazione del suo lavoro, rispondendo implicitamente alle critiche a suo tempo dimostrate da De Micheli: "Il linguaggio che adopero per creare le mie sculture è un linguaggio che vorrei dire quasi panteistico. Perché nella mia esistenza ho osservato molte cose del creato, mi hanno sempre commosso, mi hanno preso magicamente (...) penso quindi che la mia scultura non sia astratta come taluni credono. Quando penso e sento di creare una scultura faccio il mio meglio per armonizzare nella maniera più perfetta gli elementi che la scultura mi offre: piano orizzontale e verticale e profondità, le tre dimensioni, insomma, fondamentali della scultura (...) il mio linguaggio sfugge in parte il contatto dell'uomo per cercare di avvicinare invece le armonie del creato nel rigore preciso delle leggi della scultura" (6).

Si trattò, in effetti, di una breve parentesi per Tavernari, quell'adesione a un linguaggio non più figurativo, il suo coinvolgimento in una kermesse in cui lo Spazialismo di Lucio Fontana e dei suoi seguaci appariva in una forma dimostrativa e pubblica alla IX Triennale di Milano, con la redazione del cosiddetto *Manifesto tecnico*, ma fu un passaggio cruciale per la messa a punto di una propria poetica, né figurativa, né astratta, né spazialista, ma appunto in perenne trasformazione e in oscillazione continua. Una forma d'arte, infine, non più aderente alle rivendicazioni di umanità che si dovevano tradurre, a forza, in una fedeltà al dato naturalistico, come i compagni di lotta che lo avevano accompagnato fino a quel momento continuavano a sostenere.

Ne è una breve testimonianza questa mostra che presenta, anche in omaggio all'amicizia con Fontana, una scelta delle migliori sculture dell'epoca e soprattutto i numerosi disegni su carta, schizzi e progetti che attestano il perenne rovello attorno alla forma, al volume e alle sue fluttuanti armonie. Vi è, in Tavernari, una tendenza al concetto massivo e al peso della scultura e alla sua materia, anche nelle ipotesi non strettamente figurative, che ne contraddistingue l'approccio: è l'abitudine espressionista a tradurre l'emozione in materia e volume, che dà forma alla vitalità delle soluzioni verticali, i cosiddetti "totem", elaborati già nel 1948 ma ripresi e sviluppati poi negli anni sessanta e settanta, nelle note forme in legno, o si dispone negli organismi orizzontali come traccia di antropomorfismi segreti. In tal modo il suo cosiddetto approccio panteistico del 1948-52 si rivela fondamentale per la comprensione delle tappe successive della sua arte, quando nel decennio seguente, in piena

maturità, darà i suoi metamorfici “*torsi*” lignei, ulteriori conferme della presenza di un frammento dell’universo, un paesaggio terrestre o lunare, nel dettaglio di un corpo umano. O quando tradurrà in piani verticali di materia lignea i suoi “*cieli*”, accentuando al massimo quell’ambiguità della visione cercata, agli albori, in queste forme, per giungere al suo personale punto di arrivo, ovvero la rivelazione come presa di coscienza emotiva del mondo, come atto di vita.

NOTE

(1) Mi riferisco al mio studio *Due inediti giovanili di Tavernari* apparso nei “Quaderni di scultura contemporanea”, Edizioni della Cometa, a. XVIII, n- 6-7, 1997, pp. 170-184.

(2) Avvertiva allora De Micheli non approvando la svolta apparentemente astratta dell’artista: “Io ricordo le sue sculture di qualche anno fa, c’era in esse la ricerca di uno specifico significato umano. Ora invece (...) il suo lavoro ha preso una piega che, se non sta attento, può portarlo in un vicolo cieco. (...) la sua personalità si è attenuata a un paradigma plastico che non coincide nemmeno con la sua natura. La sua natura infatti è una natura di sentimenti, di umanissimi affetti, e viceversa il linguaggio che egli si ostina ad operare è un linguaggio che imprigiona tali affetti e sentimenti perché si limita alle forme sommarie dei volumi astrattizzanti.” M. D. M.(Mario De Micheli), *Cronache d’arte. Tavernari*, L’Unità (Milano), 5 gennaio 1951.

(3) Mario Negri, *Statue “per il sole” di Tavernari a Milano*, “Domus”, n. 256, Milano, 1951.

(4) Garibaldo Marussi, *Sculture di Vittorio Tavernari*, Galleria Del Milione, Milano, 3 - 16 gennaio 1951.

(5) Guido Ballo, *Mostre a Milano. Tavernari al Milione*, “Avanti!” (Milano), 30 gennaio 1951.

(6) Vittorio Tavernari, *Vorrei poter scolpire l’universo*, “Epoca”, n. 44, vol. IV, Milano, 11 agosto 1951.