

## **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 garanzia 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 accentazione del sentimento che gli è particolare; come un dolore e una gioia inestricabili, ma tutti interni, quasi da stanza privata. Compagnono, 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 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.