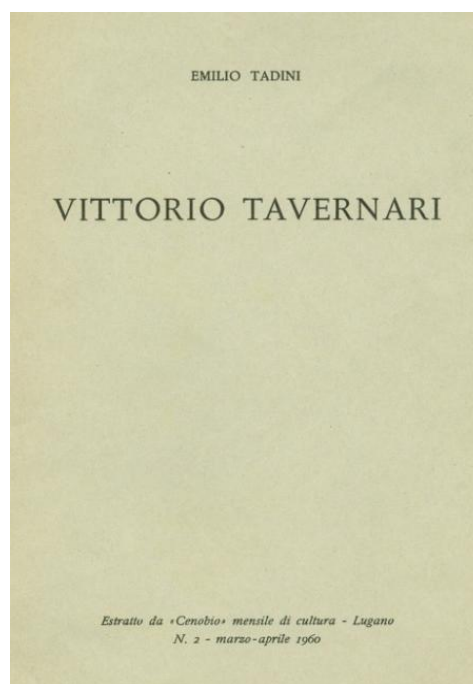


E. Tadini

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 energeticamente 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 dismano 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.