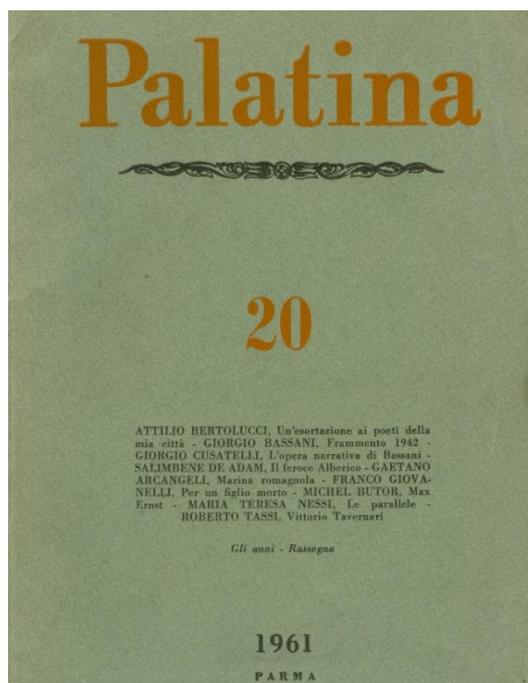


R. Tassi

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 questa 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 Pollock, 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, torsioni 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, poichè 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 torsioni 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, impressa, 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 incisure, 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 incisure 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 incisure, 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.