

C. L. Raghianti

Tavernari

Istituto di Storia dell'Arte dell'Università

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 segue 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 contendenza 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 mosaico, 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 alzato 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 mobilitata, 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 risposdenza 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 rapprese, 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.