

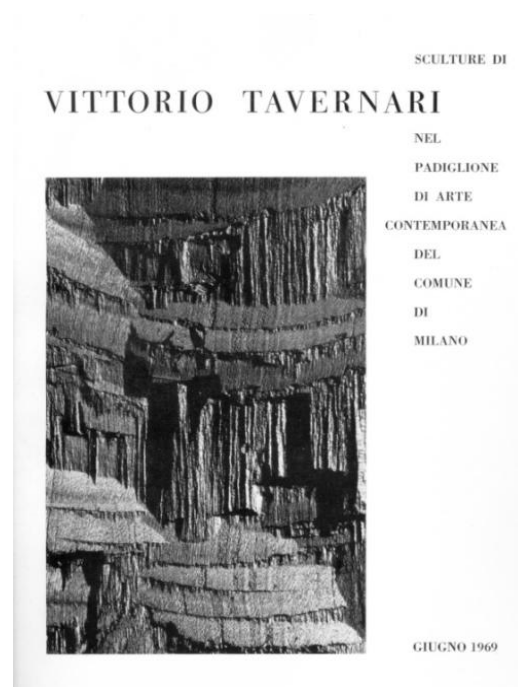
A. Pica

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 misticoide «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 «sculto-pittura» 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 Thayaht.

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

felicitemente, 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, senonché 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 Raggianti 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.