

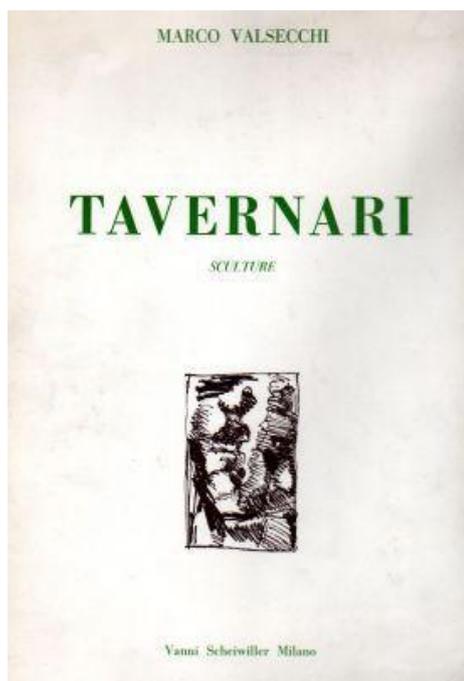
M. Valsecchi

Tavernari, Sculture 1945-1970

All'insegna del Pesce d'Oro

V. Scheiwiller Editore

Milano, 1970



I primi tempi di Tavernari appartengono alla sfera esplorativa, di sé come artista e del suo rapporto con la cultura circostante, fitta di esperienze e di personalità dominanti. Siamo ancora agli anni 1944-'45. In Italia è in corso, provocata in particolare, anche se non esclusivamente, da Corrente, una revisione dei movimenti artistici italiani in confronto con la molteplicità della cultura internazionale, al fine non solo di riempire certi vuoti provocati dall'autarchia culturale vigente nel periodo tra le due guerre sotto specie di richiamo e rispetto della tradizione, ma anche come impellente necessità di dare libera espressione a diverse situazioni emotive che premono all'intelligenza con tutto il carico corrispondente di insoddisfazione morale per una condizione dell'uomo dentro le regole fisse di una società ormai corrottasi nel conformismo più statico.

Uno dei motivi più pressanti di questa revisione riproponeva la necessità di un integrale distacco da quell'ambito culturale positivista, che ebbe, è vero, esito sommo nell'impressionismo, ma finiva per proporsi come esclusivo ideale a una società che non era più quella degli ultimi decenni del secolo scorso. Un ideale, cioè, di descrizione o quanto meno di identità naturalistica. Bisognava cioè rifarsi ai risultati di rinnovamento delle avanguardie degli inizi del nostro secolo, che puntavano, al di là delle riforme formali, anche a una più organica visione di situazioni e prospettive intellettuali.

C'è, quindi, un tempo di formazione per il nostro artista non immemore di Medardo Rosso, che per uno scultore lombardo si potrebbe dire inevitabile. Ma bisogna aggiungere subito che, di questo tempo primo, interessa più rilevare l'esito plastico, di dissoluzione del dato reale, che il fenomeno della luce direttamente implicata nella visione impressionistica.

Tavernari, cioè, non si appaga di una superficie mossa e frantumata. Con una lenta operazione di accertamento, quale accadrà di riscontrare sempre nel lavoro dello scultore, che preferisce procedere per tempi lunghi, senza programmazioni preconcepite, ma del pari senza improvvisazioni affrettate, Tavernari tendeva a scartare il dato realistico, non tanto nella sua evidenza, quanto come termine creativo. Cioè la realtà doveva restare come punto di avvio di un'operazione mentale in simbiosi con la pressione emotiva, per raggiungere un'evidenza autonoma nella concretezza delle sue motivazioni molteplici, di cultura, di sentimento, di stile.

In questo senso il richiamo, non solo culturale, verso la primitività, tozza e severa, delle sculture romaniche disseminate sui portali e nei battisteri lombardi, gli propose una soluzione di struttura plastica abbreviata, sintetica e forte, in cui riversare la drammaticità di quegli anni di guerra, di esodi, di sacrifici consumati con la ferocia di un persecutore impietoso. Più che idoli, queste Maternità appaiono come incarnazioni di un dolore naturale e antico, all'origine dell'umanità. Si noterà, man mano che si procede lungo il percorso creativo di Tavernari, un seguito, più precisamente cicli, di temi unici, di un unico soggetto: le maternità, le figure, i torsi, i calvari, i cieli, come una sorta di ossessione che assorbe tutti i pensieri dell'artista. E' il segno preciso di una necessità tutta interiore di non distrarsi, di dare fondo, fino alla più convulsa evidenza, a un'idea che si realizza come un puntiglio monomane, e si trasforma per lente mutazioni aggressive, premendo e insistendo su quell'unico tema a cavarne il nucleo più nascosto e significativo. Si direbbe che lo scultore insista non tanto per cercare tutte le possibili soluzioni del tema prescelto, quanto di risolvere per successive approssimazioni la violenza e la densità dell'immagine che è insorta nella sua mente, e certo lo perseguita con la sua suggestione crescente. Dico suggestione; ma potrei dire furia per la rapinosità del suo apparire e del totale possesso del suo spirito; e tuttavia procedente con uno svolgimento rallentato e persistente, con variazioni all'apparenza di scarso segno tra scultura e scultura, e invece inferte nel corpo dell'immagine con determinazione instancabile, rilevabile anche dalla tenacia con cui quei segni sono inferti nella materia (legno, cemento, gesso, bronzo che sia), i quali portano perciò anche la testimonianza di quell'inclemente insistenza: le scheggiature, le abrasioni, i solchi, le macerazioni. Vi si sente un impeto barbarico, per cui la *Donna che si sveste* del '45 ha la negra potenza di una cariatide guerriera. Il legno cede a questa furia e rinserra le stigmate nella sua polpa chiara come le cicatrici nella carne.

Nel *Piccolo nudo* del '46 e nel *Torso di donna* dell'anno successivo, noto anche come *Torsetto*, avverti un intenerimento. Lo scolpire in legno aiuta Tavernari nella mimesi con i maestri antichi d'ascia e di sgorbia, quando il tronco appena tolto dalla foresta prendeva assetto nella figura di Eva primigenia o della Vergine regina. Anche per questa via la mente risale ai tempi bruschi dei maestri primitivi. Ma ora, nelle due nuove sculture, la tacca della sgorbia crea morbide impronte nel legno, la modellazione conosce una vena calda di sensualità appena stemperata nella possanza dei corpi nudi e nella soda pienezza delle

anatomie. L'occhio di Tavernari si è posato, in questo momento, sulle Bagnanti di Maillol e sulle Pomone di Marino, restandone esaltato. Ma c'è sempre una gravezza, direi una malinconia intellettuale che è solo e chiaramente sua e porta a risultati diversi malgrado le partenze affini.

Ma accanto al lento progredire di un'immagine, quasi una crescita organica su di sé che ricorda le concrezioni minerali o lo stagionale maturarsi vegetale delle piante, anch'esso impercettibile durante la crescita, c'è la radicale determinazione di attuare diverse esperienze. Allora interviene uno scatto, che sembra mettersi in contraddizione con quanto l'artista ha compiuto in precedenza. Tale scatto può sembrare persino brusco; ma nel suo contraddire c'è sempre un perché, e principalmente il bisogno di non mummificarsi in una tematica espressiva. Tavernari non è scultore versatile per ampiezza di invenzioni compositive e narrative, come fu, a esempio, Arturo Martini. Al contrario, Tavernari non esce dall'interesse antico per il corpo umano. L'invenzione è altrove, nella modulazione continua del tema apparentemente immobile. E direi che nel passaggio da una forma emotiva a una forma più scopertamente intellettuale, e il riprendersi sull'onda del sentimento, per ribadire in uno scatto successivo il dominio razionale, c'è la necessità di aizzarsi lungo un itinerario a tema unico, arricchirne non solo le sembianze, ma l'espressività. Difatti il periodo della concisa drammaticità delle Maternità, corrispondente al biennio 1944-'45, e il periodo delle sculture accese da una calda amorosità, sono la prima oscillazione tra due estremi del processo creativo di Tavernari; il quale elabora lentamente, ma procede lungo il filo delle sue immagini con decisa chiarezza di alternative tutte pertinenti all'affermazione delle sue visioni, ristrette, ripeto, a un solo tema, ma portato a ricca e proliferante modulazione come un periodare musicale di intensa elaborazione.

D'altra parte, anche se racchiuso nel bozzolo della sua idealità autentica, lo scultore non poteva isolarsi dagli influssi di una cultura aperta su spazi inconsueti, di continuo intersecati da proposte ed esperienze sopravvenienti con ritmi vieppiù incalzanti. Nel 1948 il corpo umano passa attraverso un'improvvisa quanto radicale interpretazione formale, che lo conduce a una dilatazione della fedeltà figurale verso ritmi e volumi di netta impronta astratteggiante e solo per allusioni riferibili a un'immagine antropomorfa. E di fatti vengono dall'autore chiamati *Totem*. Si può rintracciare in questo periodo punti di collegamento con Jean Arp. E' uno dei tipici momenti di Tavernari in cui il controllo stilistico, e anzi la sua spinta decisamente formale, mette alla prova la consistenza e gli equilibri di struttura, al di fuori di ogni apparenza di figura naturale. Si avverte il rovello di un'operazione portata al rischio di una tensione intellettuale; ma nello stesso tempo riscontri una partecipazione appassionata che distoglie ogni sospetto di freddo esercizio. E difatti questa specie di ossessiva dolcezza carnale prende il sopravvento nella *Forma orizzontale* del 1950, nella *Scultura per il sole* dello stesso anno, e nel *Nudo sdraiato* del 1950-'51. I volumi tondeggiano con pienezza persino accarezzata, con piani precipiti e cavità profonde o addirittura perforazioni che portano improvvisa luce e dinamica di spazi dentro la massa

plastica. La struttura mentale di Arp cede al calmo, caldo tondeggiare di Henry Moore. Il nostro scultore si propone di esaltare la pienezza volumetrica, il tondo fluire dei ritmi pieni; ma nello stesso tempo di rendere palese una dimensione esaltante dell'eros, chiaro e senza turbamenti, sereno di persistente pensiero classico.

Fra il '52 e il '53 l'oscillazione emotiva di Tavernari sembra compiere una traiettoria di ritorno. Ricompaiono le Maternità di impostazione ieratica, tozze e drammatiche, dalle grosse mani anchilosate, dense di una civiltà contadina che amministrano riti antichi, familiari e regali insieme. Ma la consuetudine con le Veneri sdraiate di Moore permette a Tavernari una diversa entità plastica di queste sculture, squadrate, elementari nei rilievi anatomici, ma cariche di un'energia brusca e terragna che ne concentra la potenza. Al fine di stabilire l'ampiezza di quell'oscillazione emotiva che si traduce in evidenze stilistiche alterne, è ora possibile confrontare le due *Pietà* del 1953, una in pietra e l'altra in legno. Cristo è tenuto sospeso per le ascelle dalla Madre gigantesca che sta alle spalle. Nella pietra le figure si conformano a un modellato di forte rilievo, a squadrature sintetiche, con un peso che si grava dell'immobilità mortale. Nel legno la figurazione è quasi identica, ma la plasticità individua con ostinazione meditata un tondeggiare di volumi levigati, un taglio ripido di piani a cui presiede una volontà di sintesi geometrica che mette a partito certi particolari di netto valore espressionistico: ad esempio l'aggancio persino minaccioso del braccio materno all'ascella del figlio morto che pende, come un incastro di possenti congegni meccanici.

Con uno scatto ciclico che riprende a tempi lunghi gli elementi nuovi, messi da parte ma non accantonati, e affiorati durante l'elaborazione di altri motivi, tra il '55 e il '57 Tavernari affronta di nuovo il nudo femminile con una intenzione più matura e decisa a certe estreme bronzo nel '69, accentua persino l'energica primordialità dei seni gonfi e del ventre massiccio, così da richiamare l'idea della genitrice generosa che si riscontra anche in certi idoli negri. D'altro canto, e con una contemporaneità significativa, uno stesso *Torso femminile* in legno tende a riassorbirsi nel nodoso cilindro del tronco d'albero, da cui è stato cavato con forti ma elementari rilievi. Un'operazione, questa, che riesce più chiara e persino paradigmatica nel *Torso*, in cui la cilindricità del tronco è quasi integra, e solo un volo di tacche leggere, quasi un brivido di piume, dà senso di carne a quel lieve tondeggiare dei seni. Comincia di qui, è chiaro, quell'affondarsi della figura dentro la materia, da cui pure è stata tolta, come se volesse tornare a confondersi con l'elemento naturale - legno o creta che sia (da cui poi derivano i bronzi): moto espressivo così caratteristico del Tavernari di qualche anno dopo. E comincia pure di qui quel rilievo rabbrivito, una leggera marezzatura del vento sugli strati d'aria, che vedremo comparire nei *Cieli* di questi ultimi anni. Cioè si dimostra qui con piena evidenza quel procedere a cicli, per cui lo scultore torna a rimettere in moto un motivo scoperto e per il momento tralasciato per non averne intralcio, ma destinato a fruttificare più a lungo in un ciclo successivo, che ne porterà a maturazione prolungata quel primo apparire timido e appena intravisto.

Uno degli aspetti significativi dell'opera di Tavernari, soprattutto se vista dilungata nel

tempo, è il senso di coerenza sorprendente che si riscontra nell'evoluzione dei temi, già così rischiosi per l'unicità della figura, spesso senza braccia, e altrettanto spesso ridotta addirittura al solo torso, e quindi si direbbe paralizzante ogni discorso inventivo. Tale coerenza deriva appunto da quel moto lento, quasi un'ispezione testarda che Tavernari attua nello svolgimento graduale del suo tema, per cui la crescita e il passaggio da scultura a scultura avviene come l'aprirsi naturale di un seme in fiore, poi in frutto; e deriva altresì da quel concatenarsi a cicli, a riprese, a slanci successivi, prendendo l'avvio da un motivo che si è affacciato e attende il momento per venire del tutto in luce, con sviluppo posteriore autonomo, al pari di un ramo novello sul tronco di una robusta pianta. Proprio questa unicità di tema permette di rilevare la forza immaginativa di Tavernari e la ricchezza di questa immaginazione. Come si è visto, lo scultore non ricorre a figura diversa che non sia il corpo umano. Di fronte a coloro che hanno sentenziato in questi decenni l'impossibilità di esprimere alcunché di nuovo dalla figura dell'uomo per il secolare logoramento cui è stata sottoposta, Tavernari riesce a dimostrare con un puntiglio che sarebbe polemico, se non fosse invece mosso da più serie necessità espressive, che qualunque tema, anche il più consumato, torna nuovo ed espressivo se chi lo riprende ha qualcosa di nuovo dentro da esprimere; allo stesso modo che la materia, anche la più avvilita, si ricarica di significati ed espressività poetiche se incontra l'intelligenza immaginativa di Schwitters o di Burri. E l'invenzione di Tavernari, ripeto, si avvale di minimi appigli. Che cosa può offrire, difatti, un torso a chi cerca esteriori e appariscenti effetti?. Ma a Tavernari basta un rilievo, un tondeggiare o uno scarnire di volumi, spesso un appiglio di luce, una lacerazione, un impasto nervoso di materia, per significare un momento di verità, un'intuizione drammatica o sensuale, che mette animazione vitale e spesso dolorante in un frammento di creta pesticiata o in un tronco scheggiato.

Per arrivare sin qui si sono fatti alcuni nomi di artisti delle generazioni precedenti; ed è naturale l'averli fatti, perché siamo tutti collegati a chi ci sta intorno e a chi ci ha preceduti, così come faremo da anello per quelli venienti, perché la vita della cultura è in questo crescere sulla esperienza della storia e portare il proprio accrescimento. Ma questa logica concatenazione, per cui anche Tavernari, come tutti del resto, è in vitale rapporto di scambi e di contributi con gli artisti nei quali ha individuato profonde affinità, spiega ancora poco del suo processo creativo. In uno scritto recente sull'artista, Guido Piovene ha centrato in pieno questo iter con intuizione illuminante: *“Per Tavernari la cultura conta, e anch'egli ha subito numerose influenze nella sua formazione. Ma non è molto utile, volendo parlare di lui, cominciare da qui. Si può anche, facilmente, trovargli il suo posto tra i movimenti, le correnti, le formule degli ultimi decenni, assegnargli una parte in un contesto storico-culturale; citare Moore, Giacometti, l'arte negra, Maillol; giusto, ma niente si illumina. Tutto ciò che viene da fuori, dopo essere penetrato in lui, s'incontra in una specie di involucro inibitore, si disperde prima di giungere al centro generante della sua arte, la quale obbedisce a una sua legge dei tempi lunghi. Come spesso gli artisti Tavernari è*

protetto da una leggera sonnolenza. E' di quel genere d'artisti che sembrano avere due anime, una esterna che si guarda intorno e raccoglie notizie, ed una interna cieca come la regina delle api che sta al buio e non si muove mai ma muove tutto l'alveare. Forse l'unico artista, tra i maestri, con cui Tavernari ha qualche affinità, è quel visionario tranquillo che si chiama Morandi, a cui non assomiglia in nulla».

Il nuovo scatto che si produce a partire dal 1957 è tra i più radicali che Tavernari abbia sin qui compiuti; e non si esclude che possa avvenirne altri, tale è la carica di vitalità creativa che Tavernari conserva come un fuoco sotto la cenere. In senso fondato possiamo dire che Tavernari, con le opere create fino a questa data, si è mossa con elaborazione personale nella sfera culturale. Cioè ha dato fondo al difficile e complesso spessore delle situazioni create da una cultura artistica in continua mutazione con le sue proposte di origine la più diversa, lontana nel tempo come l'arcaismo romanico, e lontana da un artista italiano per situazione culturale come l'arcaismo negro, che abbiamo visto incrociare a un dato momento le suggestioni di Tavernari e lasciarvi il suo segno espressionista, quasi un'ustione che sempre si palesa, sia pure per labili tracce, nel calmo furore della sua ansietà creativa.

Da questo momento invece, e dico dalla *Figura* del 1957 eretta come un tizzone incarbonito, Tavernari ha traversato quegli strati culturali che hanno suggerito le sue sculture ed è giunto a toccare una condizione esistenziale, che più aspra e drammatica non si potrebbe immaginare. E difatti da questo momento Tavernari si affianca alle larve doloranti ma resistenti, slabbrate da innominabili martiri ma lucide e spietate nella testimonianza che esse rendono della condizione umana, delle figure create, con trepidazione affettuosa ma con altrettanto rigore di esame critico, da Giacometti e da Germaine Richier. Il corpo umano ha perso, in queste nuove sculture, il fascino della sua solennità, la carnale attrazione delle sue bellezze. E' ridotto a un fusto pesticiato, scarnito, con i moncherini levati a chiedere clemenza per la cieca violenza che lo percuote. Le sue fattezze e le sue attrattive sono consumate in grumi, solo all'apparenza informi, perché oltre quella consumazione c'è la piaga e lo scheletro. E arriva anche a quel segno dilapidato nel *Torso* del 1958, dove la ferita trapassa da parte a parte la spoglia. Questo sommovimento parte, e per un lombardo non può essere diverso, dalla tenerezza atmosferica e luministica di Medardo Rosso. Ma Tavernari è giunto all'estremo della folgorazione. Non è più la luce che accarezza e scioglie impressionisticamente le asperità anatomiche e crea una sorta di alone morbido e accogliente; è il fuoco che brucia e impasta di cicatrici, espressionisticamente, le anatomie. Le tre figure del *Colloquio* è quanto resta di questa immane bruciatura. E non si esclude che Tavernari sia arrivato a questo limite da certi documentari sugli atomizzati di Hiroscima e Nagasaki. Ma vi è stato portato anche dalla decisione di toccare gli estremi di una esperienza, e dal sentimento di pietà, di partecipazione all'oscura consumazione che altro non è la esistenza. A questo punto di cosciente allarme sulla nostra sorte, questo continuo logoramento risuona profondo come un religioso «cupio dissolvi»: la creatura torna fango, le costole sono fragili come gli sterpi che si spezzano sotto il piede nudo. Anche Morlotti, in

pittura, ha sentito questa lenta metamorfosi, o meglio, questa identità col groviglio vegetale. Il particolare ravvicinato della *Figura*, o l'altro del *Torso*, mostra la zolla, la mota, l'impasto e le striature del fango appena indurito. Nell'affondarsi dentro la materia primigenia avverti, in Morlotti, una specie di stordimento pànico, una ebrietà per i profumi dell'erba e gli afrori della terra rivoltata e umida dei suoi antichi umori, dei quotidiani disfacimenti. Le creature di Tavernari restano inermi sotto la persecuzione che le piaga, però indistruttibili: una vita che non si estingue, e germina sulle distruzioni anche da un solo granello di polline e da una sola goccia di sangue.

E' pure da osservare come Tavernari si risvegli alla sua calma furia dopo lunghe pause di assopimento. Lo stimolo creativo che sopravviene non si esaurisce in un'opera portata fino al suo compimento. Si prolunga in una serie, come una continua provocazione che lo aizzi e non gli conceda riposi. La creta e il gesso lo aiutano in questa ispezione nella poltiglia di carne e fango per ritrovarsi al punto d'avvio della genesi biblica: la terra, il vento, le foglie, la creatura che muove il fresco piede nato dalla stessa materia generante. Non è un espediente simbolico e letterario; siamo invece alla radice della materia che si incarna nella dignità dell'esser vita. Il legno che Tavernari riprende a usare per le 'sue sculture dal 1959 è, in fondo, della stessa sostanza, e le sue fibre sono pari alle vene e ai nervi. Si può incidere con tacche e striature che la luce radente scopre come approssimazioni amorose e laceranti insieme alle più tenere anatomie. Nella sua lucida furia arriva al limite della confusione fra impasto di terra o fibra legnosa e consistenza appena rilevata di parti umane. Lo scrimine fra esperienza astratta e limite figurativo è friabile, leggerissimo. Ma il pube resiste con la sua tenera protuberanza, l'ombelico a cui si lega la vita è di poco diverso dal nodo di un asse. Anche in questo momento lo scultore sembra provare l'ebbrezza di una operazione condotta al rischio estremo dei vertici della negazione, dello sfaldamento, dell'inconsistenza. Anche una semplice asse da imballatore, rugosa e piatta, lo stimola nella sua idea di consunzione. Ma bastano poche tacche per ritrovare il cavo dell'ascella, l'ombra calda tra i seni, il leggero gonfiore del ventre, la morbida cavità del bacino. In questo feroce annientamento senti ancora l'amorosa carezza che ritrova le amate anatomie, che ritenta una disperata voglia di vita. Cristo non è mai stato così piagato e posseduto dalla morte come nei calvari del nostro artista; e allo stesso modo Eva non è mai stata così natura, vita che si risveglia al sangue come in queste parvenze di nudo. L'identità biblica tra geologia e carne è vissuta da Tavernari in un limpido delirio. Il *Torso femminile* del '62 non nasconde gli attributi; ma le tacche inferte nel legno, le striature, le balze, le scheggiature, mostrano le precipiti asprezze di una concrezione rocciosa. Se non sapessimo che si tratta di particolari del *Cristo* o della *Donna*, nulla ci vieterebbe di pensare ai vertiginosi calanchi dolomitici. L'obiettivo fotografico ci permette anche di renderci conto, con improvviso ravvicinamento, della furia creativa di Tavernari. I colpi si susseguono febbrili, a tensione crescente. Eppure non cercano mai la confusione dell'informe: ogni segno porta la sua luce e il suo rovescio d'ombra con calcolato contributo. Possiamo interpretarli come un'ossessiva ferocia che

colpisca il corpo amato. L'amore è sempre un confuso delirio di attrazioni e di ripugnanze. Ma al suo termine, o meglio a un suo respiro, quella ossessione è diventata torso, corpo, ombelico, coscia. Per questo ho parlato di dolce furia dinanzi allo scatenamento che si impadronisce dell'artista e non lo abbandona finché la visione scatenante non abbia ceduto tutti i suoi segreti.

La contiguità delle *Due donne* del '65 e del primo *Cielo* datato 1968, mostra l'identità delle tacche veloci inferte ai legni. Le striature percorrono parallele la tavola e creano spazi infiniti d'aria. La dimensione è subito ribadita dalle piccole figure che appaiono in basso o da una parte: nudi estatici, tre croci, una coppia, gli amanti abbracciati. E' sorprendente come le distanze, senza perdere consistenza e proporzione fisica, diventino evidenti. Dopo un lungo periodo di stasi, quasi tramortito dal lungo rimestare tra le piaghe, Tavernari ha ritrovato in un tema la sua fissazione e vi batte e ribatte con ostinata esaltazione lirica. Non si tratta più di rilevare gli spessori di un'anatomia, sia pure ridotti alla scaglia, e il limite del suo disfacimento; ma la leggera consistenza di uno spazio d'aria, la vicenda impalpabile della luce che si condensa e si scioglie per un semplice spirare di brezza. Non ho mai visto una simile vastità celeste racchiusa in così scarso spazio. Anzi, non avrei mai ritenuto che fosse possibile raggiungere questa fisicità, ampia e ariosa, per sola evidenza di scultura. Vi è giunto anche per la necessità di offrire uno spazio, e non solo un fondale, alla deserta solitudine delle sue figure immobili nel dolore. Guido Piovene ha detto che i Cieli vogliono essere il teatro di quel dolore. Ma anche un luogo, dico io, in cui esistere senza la pena del travaglio o dove, da esso, si intraveda un termine, una conclusione. Dovrà pur esserci da qualche parte un esito a tanto patire, che non sia soltanto la morte. Tavernari, che ha toccato i fremiti più reconditi e visto le ferite più dolorose, offre ancora un orizzonte allo strazio della carne che si è riconosciuta nel seccume del fango. È un orizzonte d'aria, percorso da strisce di nubi come da bende di garza e di balsamo, di cui avverti il colore trasparente e il pallido baluginare.

La vicenda è stata lunga, come l'attraversamento di una selva per arrivare a questa speranza di quiete umana. Le figurette che alzano le braccia ripetono il gesto dei padri pellegrini, e gli amanti possono ripetere la confusione amorosa come un rito di vita, senza più lacerarsi. Il sangue scorre al suo esito e spera la clemenza. Tavernari ha compiuto questo percorso con intrepida partecipazione, ha lasciato un segno di sé che lo pone tra gli scultori più significativi di questo tempo; un segno non perituro, perché generato da una fraterna ansietà che è solo dei veri artisti, compagni e mai nemici delle creature.