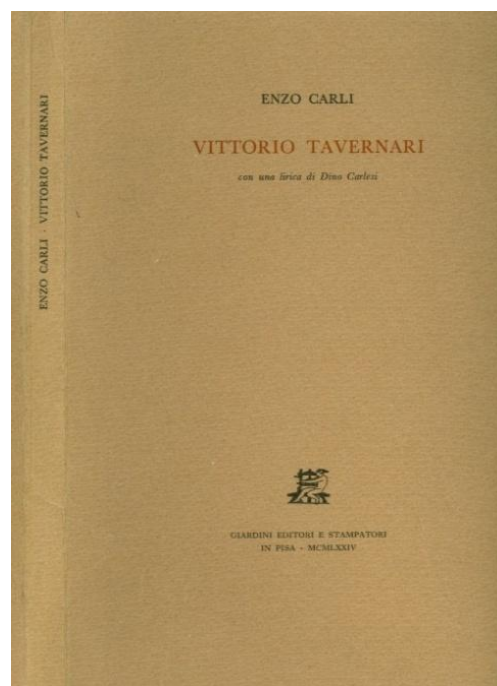


**E. Carli**

***Vittorio Tavernari***

Giardini Editori e Stampatori

Pisa, 1974



Nel quadro della scultura italiana del nostro secolo, così folto di eminenti personalità creatrici da far davvero sospettare il rifiorimento, per quest'arte, di una sorta di «àge d'or» non più affidata al genio isolato e senza paragoni di singoli, come fu con Michelangelo, col Bernini e col Canova, ma frutto di più forze operanti in diverse, e talvolta opposte, direzioni pur nel contesto di una comune cultura (come era avvenuto tra il 1260 e il 1330 circa, all'epoca dei grandi Pisani e durante quasi l'intero Quattrocento) l'opera di Vittorio Tavernari si staglia nitidamente e s'impone non solo per la sua dimensione qualitativa e per la sua spiccatissima originalità, che sarebbe già quanto basta, ma in fondo criticamente ovvio, ma altresì per la singolarità non polemica, bensì drammaticamente e solitariamente sofferta, del travaglio spirituale che ne ha determinato il percorso. Gli ampi cicli tematici in cui cronologicamente si è articolata la vasta produzione di questo scultore giunto oggi a quella che suoi chiamarsi una splendida maturità, ma che già prima di toccare i trent'anni si dimostrava assolutamente padrone e consapevole dei suoi mezzi, non appaiono infatti sollecitati da sopravvenienti nuove suggestioni di cultura e tanto meno da desiderio di aggiornamento sulle mode correnti, sibbene da un progressivo e sempre più profondo scandaglio interiore, di sé in quanto uomo, che tuttavia non si rifiuta ad una intelligente scelta, che è verifica e assimilazione al tempo stesso, di quelle esperienze altrui senza le quali le sue si tradurrebbero in un agire privo di storia. Ma gli incontri che la critica più avvertita (e l'arte di Tavernari ha avuto il meritato privilegio di essere assistita e compresa da alcuni tra i più prestigiosi nomi della critica italiana, da Ragghianti ad Arcangeli a Valsecchi a Pica e Pallucchini a Russoli a Santini, sol per citarne alcuni che nei loro scritti sono andati

ben oltre una semplice letteratura testimoniale) ha via via richiamati anche a documentare questa «storicità» del suo operare sono stati da lui esperiti in modo quanto mai specioso e persino elusivo di quelle poetiche che un *habitus* puramente e rigorosamente critico, e non creativo come quello del Tavernari, ne avrebbe dovuto enucleare: tanto che non si fatterà a ravvisare - come ha ben chiarito il Raggianti - i segni inequivocabili di una indipendenza del nostro artista anche nei momenti in cui egli è apparso maggiormente debitore verso Moore, Marino o Giacometti.

Relativamente facile dovette essere per Tavernari l'affrancarsi dalle iniziali lezioni di Francesco Wildt, figlio dell'assai più noto Adolfo, nel cui atelier stette dal 1935 al '39 ad imparar l'arte; anche se da quel lontano tirocinio egli dovette derivare non solo una perfetta conoscenza del mestiere e dei suoi cosiddetti «segreti», ma altresì una profonda attrazione per le intrinseche qualità delle diverse materie suscettibili di intervento plastico (si ricordi a questo proposito che ad Adolfo Wildt dobbiamo un esemplare trattatello tecnico su l'«*Arte del marmo*» e che questa tradizione di consumato «artigianato» dovette continuarsi nella bottega di Francesco, dove tra l'altro si replicavano le sculture del padre). Quando nel 1944, chiusasi la parentesi tragica della guerra e della Resistenza, Tavernari riprese a lavorare, i tempi erano radicalmente cambiati e quei fermenti di rinnovamento che erano maturati nella clandestinità e che avevano trovato il loro humus in pochi e ristretti circoli come quello che si era formato, con le caratteristiche di un vero e proprio movimento, intorno a *Corrente* (un quindicinale di giovani che ebbe vita dal 1938 al 1940, anno in cui fu soppresso dal fascismo) poterono finalmente avere il loro esito in una più aperta e feconda partecipazione alle nuove prospettive che si erano delineate nell'arte europea.

La risposta di Tavernari ad un siffatto invito, per altro non privo di insidie per un giovane, fu impreveduta e gravida di conseguenze. Nelle sue *Maternità* in legno del '44 e del '45 il richiamo alla tozza massività del Romanico lombardo e all'arcaica semplicità di certa scultura negra significava non tanto il desiderio di riallacciarsi ad una tradizione ancestrale o di attinger nuovo vigore plastico da esotiche, «barbare» linfe (come del resto era già avvenuto, pur con diversi propositi ed esiti, a Parigi fin dal primo decennio del secolo) quanto la ricerca di una più intima, intensa comunione (Raymond Cogniat adotta a questo proposito molto felicemente l'espressione «complicité») tra la volontà creatrice e la materia in un clima di assoluta, primigenia autenticità: come se la scultura fosse ancora tutta da inventare e la natura stessa, fornendone misteriose e semioculte prefigurazioni, ne fosse l'augusta genitrice. Da questo sentimento che oserei chiamare di religiosità si legittimano e s'illuminano di una luce tutta interiore l'apparente rozzezza, ma anche il sincero, non artefatto «primitivismo» di queste prove di Tavernari, nelle quali il tronco dell'albero, nella sua essenza non soltanto volumetrica, resta pressoché inviolato ed immobile e gli interventi dello scultore hanno l'immediatezza e la veemenza dei colpi d'ascia o di pennato del boscaiolo. Lo scolaro di Wildt, l'artista che, anche attraverso l'insegnamento del padre restauratore di opere antiche si era fatto esperto delle tecniche più sottili e raffinate, ha

dovuto procedere alla riconquista di una sorta di verginità formale, di incondita sorgività (e la difficoltà di questo cammino a ritroso nella storia, anzi, dalla storia alla non-storia si misura sapendo che l'arte è anche rinuncia) perché più schietto ed incisivo si dichiarasse il messaggio umano che egli intendeva affidare alle sue creazioni: un messaggio di amore e di dolore che ancora promanava dalle ferite non rimarginate dell'immane tragedia della guerra e che nel suo appellarsi alle origini dell'arte acquistava una patente di universalità.

Dalle origini dell'arte alle origini della vita. Non v'è dubbio infatti che, anche per esplicita ammissione dell'artista stesso, il tema del torso femminile, anzi del torso nei suoi attributi di fecondità - fonte, ricetto e alimento dell'essere - rappresenti per Tavernari non solo uno spunto inesauribile di soluzioni formali, ma il lievito più profondo del suo immaginare, una chiave di conoscenza, l'emblema vivente di quella sorta di sacralità onde appare infusa tutta l'opera dell'artista: tanto che quando dalla rappresentazione del torso femminile egli passerà a quella del torso virile, sarà quello di Cristo pendente dalla Croce.

Nella *Donna che si sveste* del '45 la femminilità genitrice emerge dal pannello che serra i fianchi come il perizoma di un Crocifisso montanaro. Ma nel *Torso di donna* pure in legno di due anni dopo essa - abolite la testa le braccia e le gambe - prorompe e si fa assoluta nei possenti volumi del seno, del ventre appena segnato dal lieve sigillo dell'ombelico, dell'attacco delle cosce emergenti dai rudi solchi inguinali: tuttavia in una visione castissima, ché quelle anatomie ridotte all'essenziale, immuni da ogni insistenza naturalistica e, anche per le loro superfici minutamente sfaccettate che sembrano rievocare il volteggiar dei trucioli sotto i colpi dello scalpello, aliene da compiacimenti edonistici, se inducono lo spettatore a contemplarle come un dolce paesaggio di colline e di valli, si modulano altresì secondo una misura d'ordine rigorosamente intellettuale.

Si spiega così come a questo punto divenisse, più ancora che necessario, del tutto naturale che la scultura di Tavernari si orientasse verso formulazioni di tipo astratteggiante. Adopero, con Marco Valsecchi, questa espressione anziché dire crudamente che Tavernari si convertì, o passò, all'astrattismo, perché scultore astratto a rigor di termini egli non è quasi mai stato. Quando infatti nel dimensionare i volumi e nell'articolare legamenti o cesure non lo ha assistito il ricordo della proporzionalità del corpo umano nella sua integrità - ed è non solo il caso della bellissima *Figura sdraiata* in legno del 1952 e del *Nudo femminile sdraiato* in cemento del 1951, dove pare persino che riaffiori una eco, forse inconsapevole, dei complessi, eleganti ritmi del manierismo post-michelangiotesco (immagini di molle, assorto abbandono degne di sognare sull'orlo di fontane o di recumbere tra sonno e veglia sul coperchio di aulici sepolcreti), ma anche dei *Totem*, enigmatici personaggi ergentisi a dominare lo spazio e a scandagliarlo con la tensione dei loro aggetti che sono gesti rappresi nella densità di involucri formali cui le venature scoperte del legno conferiscono un lieve trasalire come di sangue (*Totem* del 1948 e del '50) oppure che presentano lente annodature e avvolgimenti di favolose, e tuttavia viventi, membrature quasi a ricercare e proteggere le pulsazioni più intime dell'essere, del suo cuore segreto, anche quando, ripeto, il modulo della

figura umana appare più decisamente rifiutato, persiste nel quieto emergere dei volumi, nella luminosa continuità del loro modellato sensibile e accarezzato come viva epidermide una sorta di «dolcezza carnale» (Valsecchi) che li riscatta da ogni sospetto di puro calcolo e al tempo stesso ne stempera quel che di aggressivamente anatomico che caratterizza ad esempio certe «concrezioni umane» di Jean Arp: un grande Maestro cui non senza profitto in questo periodo guardò Tavernari (*Scultura per il sole* del 1948; *Forma antropomorfa* del '50). D'altra parte la sperimentazione su Moore che si verificò in quegli stessi anni (nel 1948 Henry Moore ottenne il Premio internazionale per la scultura alla XXIV Biennale di Venezia ed allestì una importante personale alla Galleria d'Arte Moderna di Milano), se diede a Tavernari l'impulso a trapassare con ampie cavità le masse plastiche, non lo straniò da quel sentimento drammatico che è sempre latente nella sua ispirazione: egli cioè avvertì che l'adozione di quel motivo o espediente in un contesto formale profondamente diverso da quello del grande scultore inglese (si pensi alle complesse articolazioni delle sue stupende «figure in riposo» del '45-'46, dalle membra stirate ed affusolate) si sarebbe tradotto, nelle massicce e raccolte affermazioni plastiche che allora andava elaborando, in una declinazione di piani eccessivamente sensuosa e tale da svigorire la definizione dello spazio che l'aprirsi di quelle cavità veniva a creare nell'interno dell'immagine. Le vaste caverne che in questa venivano praticate si presentavano come un evento drammatico nel corpo di una materia altrimenti compatta e impenetrabile, come una rottura di superfici che determinava una situazione luministica e spaziale nettamente opposta a quella dell'esterno divenuto una sorta di guscio, anche se anfrattuosamente e modulato: si spiegano così quei tagli al vivo, quelle acute recisioni di margini di ampie aperture (si sarebbe tentati di chiamarle ferite) che non hanno pressoché precedenti nella scultura di Moore (*Forma orizzontale* in bronzo del 1948) e che trovano un certo riscontro, non foss'altro per la loro intensità, in quelle amputazioni e scavature che sembrano violentare pateticamente ad esempio il *Grande Totem* in legno del '50 nella Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Il ritorno a forme più «realistiche» intorno al 1952 fu determinato principalmente dal riconoscimento, da parte di Tavernari, della inadeguatezza del linguaggio astratto ad esprimere tutta la ricchezza del suo appassionato temperamento umano. C'era il rischio, per lui, di cristallizzarsi in altissime esercitazioni di stile, anche se quell'esperienza lo portò a conquistarsi «delle forme pulite, linde e precise» (sono sue parole) che si affermano con splendente pienezza non solo nei torniti volumi del *Nudo inginocchiato* in Cemento del 1952 (un'opera monumentalmente concepita nonostante le sue non grandi dimensioni), ma anche nel possente incastrarsi di levigate entità cilindriche nella *Pietà* in legno dello stesso anno: dove par che aleggi persino un'ombra di virtuosismo che per altro si dissipa completamente nella *Pietà* in pietra di Saltrio dell'anno successivo (Cimitero di Legnano), la cui lontana ascendenza michelangiolesca si riscatta nella elementarità del blocco rudemente squadrato, nella incisività delle spezzature profilari e nel potere di sintesi di quelle ampie superfici spianate, quasi piallate. Su di esse bastano pochi segni, umili graffi che appena scalfiscono la

durezza della pietra come quelli che suggeriscono la gabbia toracica del Cristo, a immettere un accento di dolente commozione. Ma questi solenni simulacri, come le contemporanee *Carità*, non aliene neppure da una certa venatura espressionistica di timbro arcaizzante, pur nella loro piena validità estetica, documentano una fase di passaggio dalle rigorose architetture del periodo «astratto» alla nuova concezione della forma che si attua nel *Grande torso* in legno detto *il Fiume* e nei *Due torsi di donna* in pietra, rispettivamente del '54 e del '53. Due autentici capolavori con i quali Tavernari compie un atto di appassionata fede nella «naturale» espressività del corpo umano, anzi, femminile sciolto da ogni allusione contenutistica e ne tesaurizza quei requisiti di universale bellezza che dal mondo classico erano approdati fino a Renoir e a Maillol.

Con questo, non si deve neppure sospettare una conversione, che sarebbe una involuzione, dell'artista verso un colto formalismo di sapore classicheggiante. Egli non rinnega il suo passato, la prepotente sorgività della sua ispirazione mantiene la sua originaria limpidezza, e i due torsi di donna, anche se per il sensibilissimo trattamento delle superfici sapientemente usurate o appena scalfite hanno il fascino di un relitto recuperato dagli abissi del mare ellenico, presuppongono le calibrate architetture dei legni del '44-'46, sviluppandole in un assai più mosso e più complesso organismo compositivo la cui vitalità sembra sprigionarsi e fiorire dall'interno del blocco, esaltandosi oltre che nel lieve protendersi in avanti della figura anteriore, nella sinuosa cesura che separa, e al tempo stesso salda, i due corpi: li separa in quanto il sensibile avvallamento della massa ce li fa sentire come due distinte entità, ma anche li salda perché il suo percorso, pur così nitidamente profilato, ha la naturalezza di un accidente della materia, sì da farlo credere (ma non è) prefigurato nel blocco, precedente all'intervento dell'artista. Né con diverso metro penso che si debba intendere il rapporto tra la figura e il grezzo masso o scheggia cui quella si appoggia nel *Fiume*: dove però, anziché avanzare e staccarsi dalla sua compagna come nel precedente gruppo, la figura arretra e aderisce al suo supporto per esporre alla piena luce, trionfalmente, tutta la sua splendente nudità. In entrambi i casi cioè lenti e delicatissimi moti, di una immediatezza e spontaneità che direi fisiologiche, personalizzano l'immagine e senza rompere la serrata unità del blocco da cui è stata ricavata, la pongono in armoniosa comunione con lo spazio circostante, la rendono partecipe delle sue vicende di luce e d'ombra. Che è quanto Tavernari ottiene anche quando modella in bronzo o intaglia in legno figure o torsi isolati (*Grande torso* del 1953, *Torso femminile* del 1955 e altre consimili statue dello stesso momento) con la vibrazione ora più ora meno intensa che sottolinea le emergenze plastiche qualificando con straordinaria aderenza le diverse materie ond'esse sono plasmate: così, ad esempio, ai turgori, alle liquescenze, ai sobbollimenti, ai lampeggianti riflessi del bronzo risponderanno le scheggiature, le asprezze, i nodi, le tacche che lo scalpello o la sgorbia (o qualcuno di quegli utensili che Tavernari inventa e si fa appositamente forgiare e che testimoniano un'acutissima intuizione delle potenzialità espressive della materia) praticano nel duro legno. E questo a sua volta tende anche a distaccarsi sempre meno dalla struttura originaria, come

avviene ad esempio - ed è un caso limite di eccezionale arditezza ed efficacia inventiva - nel *Torso femminile* del '56-'57: ma quel cilindro nettamente tagliato in basso e in alto quale probabilmente dalla segheria dovette pervenire allo studio dell'artista è ben lontano dalla maliziosa allusività di un «ready-made» e come opera elaboratissima e perfettamente compiuta partecipa con assoluta coerenza della problematica formale dello scultore. Se infatti bastano il lieve tondeggiare dei seni e il minuscolo cratere dell'ombelico a dare a quel tronco d'albero la parvenza di un corpo femminile, la schematicità di quelle indicazioni rimarrebbe tale, e priva di vita, qualora non fosse intervenuta l'assidua, consapevole e misurata opera dello scultore che mazzando di minute, trascorrenti scalpellature la superficie del blocco, lo avvolge di una trepida luce, come fosse immerso in una magica sfera nella quale perde il suo peso.

Quanto, in questa fase del suo percorso, il rapporto tra forma e luce costituisca il nucleo della ricerca di Tavernari lo dimostra la serie delle figure in piedi modellate in cemento o in bronzo (ma non senza esclusioni, se pur rare, del legno) dal '57 al '59. A questo proposito torna illuminante quanto l'artista stesso ha detto nel questionario rivoltogli da M. Jianou, riferendogli di aver notato nel suo atelier come alcune forme di una sua modella si confondessero con il colore della retrostante parete. Le forme infatti non si identificano più con i loro volumi, ma sono pure apparenze, prive di spessore, il cui aspetto muta col variare della intensità e delle incidenze della luce: una luce tuttavia che non costruisce, che non rivela quegli aspetti della realtà che l'artista ha tra scelto e, in certo senso, isolato affidando loro l'espressività, o, se si vuole, il senso poetico dell'immagine, come era avvenuto ad esempio nelle cere e nei bronzi di Medardo Rosso generalmente postulanti un punto di vista unico e una ben determinata illuminazione, ma assedia da ogni parte la materia, la aggredisce e la violenta penetrandone la consistenza, corrodendola e frantumandola in un incessante e sempre diverso avvicinarsi di depressioni e di aggetti, di solchi, di tagli, di sbrani e di nodi, di creste, di grumi, di gonfiori bruscamente intercettati. Cogliere il moltiplicarsi degli aspetti della figura sottoposta a questa sorta di martellamento luministico, fissarne la labile istantaneità in un flusso ininterrotto di sempre nuove e imprevedute formulazioni plastiche sembra essere stato il fine dello scultore che castigando la sua fantasia nel tema elementare delle figure in piedi con o senza le braccia e la testa e rinunciando a quelle pose complesse che, determinando l'articolarsi di più volumi e più piani, avrebbero legato l'immagine ad una dimensione costruttiva fisicamente precisata e inderogabile, ha tentato il «massimo delle difficoltà», si è cimentato con l'assoluto.

Su questa via, era inevitabile che l'esperienza di Tavernari portasse a risultati simili a quelli della scultura di Giacometti: e difatti alcune sue statue del tipo cosiddetto filiforme (dalla *Figura* in cemento del 1957 alla *Figura femminile* in bronzo del 1959) sembrano rievocare, ma con un'accentuazione di asprezza quasi crudele, le spettrali apparizioni del grande Maestro svizzero. Tuttavia il punto di partenza è diverso, come diverso è il modo con cui - al di là di esteriori coincidenze, per altro non del tutto casuali - dobbiamo intendere queste

prove di Tavernari: ch  se nelle figure di Giacometti il «filo», che si identifica addirittura con l'armatura in ferro o in filo di ferro intorno alla quale s'agglomera la materia plastica, sussiste, resiste e costituisce un elemento essenziale della invenzione formale (si pensi soprattutto ad alcune bellissime figure in atto di camminare), Tavernari che pure, per esigenze strutturali e di statica, non pu  farne a meno, fa di tutto per farcelo dimenticare, lo rende inessenziale ai fini della visione che egli ci propone e che  , per dirla in breve ma con estrema cautela per l'ambiguit  delle sue referenze, eminentemente, anzi, esclusivamente pittorica.

A questo punto occorre accennare alla vera e propria attivit  pittorica di Tavernari, che non   affatto marginale, ma integra la sua opera di scultore, condividendone intimamente e chiarendone la problematica con una aderenza di soluzioni linguistiche quale difficilmente   dato di verificare in altri scultori-pittori, ivi compreso lo stesso Marino Marini, altrettanto grande quando modella e quando dipinge o incide. E' significativo intanto che la produzione pittorica e grafica di Tavernari, quanto mal copiosa, rifletta senza diversioni di sorta la tematica delle contemporanee sculture: dal '57 al '61 circa *Torsi* e *Busti femminili*, quindi, dal '62, *Calvari*, *Torsi affiancati* e cos  via. Sono disegni e tempere, 750 dei quali, fino al 1965, sono stati catalogati e illustrati con eccezionale acume critico e pari fervore ammirativo da Carlo Ludovico Ragghianti. Lasciando da parte i primi, per i quali, salvo le propriet  peculiari ai mezzi impiegati - matita, carboncino, penna di china, penna biro o pennarello - il discorso per altro non dovrebbe esser diverso, le tempere sono quelle che, anche per i procedimenti esecutivi adottati, maggiormente si avvicinano alle sculture fin quasi a identificarsi con esse. La tempera infatti si fa non solo «per via di porre», ma anche «per via di levare» quando la spatola o la stecca tolgono con rapidi colpi il colore, lo alleggeriscono salvo poi a rinforzarlo con successive, nuove applicazioni a pennello: un colore, che pu  essere anche un monocromo ma che non   mai adottato a fini naturalistici, e neppure a sottolineare certe particolarit  del modellato, sibbene viene «ricevuto» come un possibile evento, un imprevisto fisico che adagiando i suoi dilacerati veli su talune parti della figurazione ne accentua la loro inerme labilit . Ma non si deve con questo credere che le tempere di Tavernari siano carenti di quella che (ed   anche questa una definizione oltremodo ambigua) comunemente suol chiamarsi forza plastica, ch  uno dei suoi effetti pi  immediati, cio  l'illusivit  del rilievo, vi raggiunge un'intensit  senza pari nella estrema violenza dei contrasti chiaroscurali: questi tuttavia, anzich  concorrere alla costruzione dell'immagine che sulla superficie piana del foglio suole essere quasi sempre frutto di un compromesso, o di una mediazione, squisitamente intellettuale non diversa da quella che procede dal disegno lineare (la suprema tra le astrazioni), si sviluppano e si qualificano in relazione all'ambito spaziale, luministico e atmosferico, dal quale la figura lentamente, ma inesorabilmente, come sospinta da una forza segreta, emerge. Potr  allora considerarsi la «sfondo» della figurazione come una sorta di equivalente del muro retrostante alla modella, ma   un fatto che i *Torsi* a tempera di Tavernari, come del resto altre sue successive

elaborazioni grafico-pittoriche, quali le recenti, stupende *Maternità*, assai raramente si stagliano contro un fondo neutro, impartecipe, e quando questo non è tutto dipinto, con cortine di pennellate di varia densità che giungono fino ai limiti del foglio, la figura è circondata da una specie di alone che può contenere la propria ombra e il suo contrario, mentre i contorni di quella quasi mai sono lineari, ma a strisciature di pennello iterate, o addirittura minutamente rotti e sfrangiati: esattamente come in alcune sculture dello stesso periodo. Noi non sappiamo, né importa di sapere, se la concezione di certe tempere, che in nessun caso hanno il carattere di studi preparatori, precedano o seguano quella delle sculture che iconograficamente più gli corrispondono: ma si può dire - ed è più facile, quasi ovvio, dirlo che trarne le conseguenze - che se quando Tavernari dipinge raffigura delle sculture, quando modella ha in mente delle pitture che rappresentano delle sculture, tanto s'apparentano i rispettivi «gesti» operativi nella loro febbrile, veemente insorgenza e quasi si direbbe spontaneità.

Non vorrei tuttavia che tale constatazione facesse sorgere il sospetto di una qualche collusione dell'arte di Tavernari con quelle correnti che sogliono identificarsi o correlarsi con la cosiddetta «action painting», con l'arte gestuale, se non addirittura con l'«informale». Ciò significherebbe negare non solo il profondo impegno conoscitivo dell'opera sua, ma anche, e soprattutto, la sua finalizzazione nel senso più altamente e nobilmente «umanistico», che nel 1958 gli fecero scrivere: *«Per me, da anni ormai, non esiste che la possibilità, quotidiana, di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura (sottinteso: umana): dove s'incontrano, e si fondono, le realtà esterne a quelle sotterranee, dei miei sentimenti dell'ora. Ed è qui, in questo limite indecifrabile spesso, che si fa realtà il dibattito, a volte tragico e non mai senza peso, della mia faticosa giornata di uomo: le contraddizioni, le ricerche, le lancinanti ore del dubbio. In una materia qualsiasi tento di chiarire, a me stesso, questa situazione: di armonizzarla, di illimpidirla, per sopravvivere, almeno»*. Altra cosa infatti è la spontaneità, cioè la sincerità e l'immediatezza nell'esprimere le proprie emozioni di fronte alla realtà e nel farla depositaria di tutte le passioni e le inquietudini che si agitano nel cuore dell'uomo; e il conseguente rifiuto di ogni precostituito formalismo, dall'automatismo che, per sottrarsi a qualunque responsabilità d'ordine morale, diviene un fatto puramente fisico, per non dir fisiologico: e niente è più lontano dalla tormentata ricerca, dall'intimo scandagliarsi e giudicarsi di Tavernari, di quella esaltazione del «disordine del profondo» che pure costituisce la grandezza di un Pollock.

Che tutta l'opera di Tavernari implichi - pur con quella discrezione e quel riserbo che lo caratterizzano come uomo quanto mai alieno da atteggiamenti predicatorii - quel che suoi dirsi un messaggio etico è tanto evidente da apparir persino ovvio il ripeterlo: ed è fin troppo facile vedere nei suoi torsi mutili, erosi, piagati, talvolta combusti, le immagini di una Umanità dolorante, indifesa, degradata in una epoca che ha conosciuto eventi terribili e di inaudita crudeltà, dai bombardamenti ai campi di concentramento all'atomica, e al tempo stesso la fede nel suo riscatto, operato con un atto di amore. Quelle piaghe su cui si china



Tavernari, che tanto premono sulla sua «pietas- da diventare ormai l'oggetto esclusivo della sua contemplazione - onde egli arriverà a quegli arditissimi tagli orizzontali-verticali, che, per escludere dal raggio visuale qualunque altro elemento figurale, renderanno i suoi torsi dal '61 al '64 circa simili a tragici stendardi di carne dolorante - non hanno in realtà niente di truculento, di crudamente veristico, ma appaiono trasfigurate dal loro immedesimarsi nella materia, dal loro intimo adeguarsi alle naturali peculiarità di questa - siano esse la durezza e la fibrosità dei legni o la duttilità della creta o di qualunque altra sostanza plasmabile assunta a simbolo vivente del fango primigenio - che le fa protagoniste e partecipi di un ordine universale, di un destino dal quale rigermina, con la vita, la speranza. È stato forse questo sentimento a determinare il trapasso dai torsi femminili al torso di Cristo crocifisso: il più augusto emblema della sofferenza dell'uomo, ma anche della sua redenzione. Formalmente le differenze tra i primi e la numerosa serie dei *Crocifissi* (alcuni dei quali Tavernari ha raggruppato sotto il titolo di *Suite nordica*, probabilmente allusivo a qualche suggestione - non però reminiscenza - della scultura gotica o dell'espressionismo ad esempio di un Grunewald, oppure più genericamente, alla temperie di aspro e severo misticismo dei paesi nordici: ma penso che sarebbe stato egualmente efficace un richiamo ad un Jacopone da Todi o a un San Giovanni della Croce) sono minime, sì da darsi persino l'eventualità di un reciproco scambio: perché in effetti l'intensità quasi straziante con cui Tavernari contempla nella macerazione della carne e nel degradarsi della consistenza corporea l'eterno dramma, anzi, la tragedia dell'esistere, e l'ardente foga (Valsecchi l'ha acutamente definita una «dolce furia») con cui aggredisce la materia, fino a distruggerla affinché gli riveli i suoi segreti, non mutano in relazione ai soggetti che l'artista si è proposto di raffigurare oppure che non è escluso che talvolta si siano delineati alla sua mente razionale nel corso di questa appassionata, ossessiva, disperata interrogazione, così come un grumo di fango o una zolla gli saranno apparsi come torsi o in una rozza tavola avrà riconosciuto Gesù pendente dalla Croce. Questo è tuttavia presente in pochi segni essenziali che autenticano, trasferendola alla materia, più di quanto non descrivano, la realtà di quella sofferenza: l'affiorare delle costole sotto la pelle (*Grande torso di Cristo* del 1961 e del '63; *Suite nordica*), lo stirarsi dei tendini sotto le ascelle (*Crocifisso* del '62), l'incavarsi del ventre per effetto del peso mortale, la scarnita fragilità delle gambe ormai inerti (*Crocifissione nordica* del '61). Per quanto lievi e imprecisati sì da confondersi nella superficie tormentata dal rilievo, questi segni bruciano come stimate, non sembrano modellati da mano umana o prodotti dal sapiente uso degli strumenti dell'arte («in quel periodo ... sentivo la necessità di distruggere parte del lavoro manuale, in modo che tutto sembrasse uscito da una sensibilità raffinata, senza l'apporto della mano» ha detto di sé Tavernari), ma si direbbero generati nel magma da qualche evento misterioso e fatale. Non è certo per caso se questi legni e questi bronzi mi fanno pensare alla Santa Sindone: al sudario che avvolse il corpo di Cristo morto e ne ricevette le impronte. Anche le sculture di Tavernari sembrano restituirci in positivo qualcosa delle labili impronte di corpi affondanti nella materia: un'impressione che non ha alcun riferimento

anatomicamente realistico (come sarebbe nel caso di calchi) se perdura anche là dove l'urgenza patetica è così travolgente da sfociare nella pura astrazione. Il sorprendente *Torso di Cristo* in bronzo del 1965, non è meno toccante e «vero» di quelli che lo precedono, e quelle spatolate che ostinatamente ne comprimono la gracilissima spoglia la martirizzano come i colpi degli aguzzini che infierirono sul corpo di Nostro Signore. Questa mutila larva dovunque egualmente, inesorabilmente offesa e piagata è tra le più impressionanti interpretazioni che un artista del nostro tempo abbia dato del concetto (non del tema iconografico) dell'«*Ecce Homo*».

Dall'aspirazione a rendere tutto il creato partecipe della tragedia del Gergo nascono le più straordinarie invenzioni plastiche di Tavernari: i *Calvari*, che poi diverranno i *Cieli*. Essi hanno una lunga gestazione che si inizia intorno al 1962 probabilmente con degli studi a penna e acquarello di china. Nella scultura Tavernari ha anche tentato di creare un diretto rapporto tra le immagini modellate e lo spazio reale: ne è prova ad esempio il *Calvario* in bronzo del 1966 nel quale quattro figure s'innalzano da una lastra orizzontale che con la sua smisurata ampiezza quasi di aspra pianura desertica ne esalta la tragica solitudine. Ma una simile concezione poteva trovare la sua piena efficacia solo se realizzata su scala monumentale e collocata all'aperto, in ambiente adatto. Essa invece assume un respiro veramente cosmico nei *Calvari*, e quindi nei *Cieli*, condotti a bassissimo rilievo su lastre di bronzo o, più frequentemente, su tavole di legno rettangolari, talvolta anche di dimensioni assai grandi: veri e propri quadri in cui il colore, di variatissima gamma e intensità, miracolosamente si traduce in una realtà plastica peraltro - ed è uno dei motivi della originalità di queste creazioni - perseguita con un minuzioso nitore di modellato e d'intaglio, quasi una sorta di cesellatura che, qualora non sovrastassero altri valori e suggestioni di empito travolgente, le assimilano a spettacolosi capolavori d'oreficeria. Si vuol dire cioè che se in esse prevale e ci soggioga quella spaziosità illimitata, vertiginosa che può essere colta solo dalla visione dell'insieme, sia rapportando l'amplissimo sviluppo dei cieli al minuscolo formato delle figure, sia anche considerando la grandiosità degli eventi in essi evocati - immensi nubi incombenti, cortine di nubi, cumuli, cirri, strie, vortici di vento, abissi d'ombra, sprazzi di luce, aperture su orizzonti *ad infinitum* - , non meno esaltante è la lettura per dettagli isolati, che ci consente di apprezzare l'eccezionale varietà delle soluzioni formali, delle inflessioni linguistiche che un'applicazione fervorosa e profondamente consapevole delle prerogative della materia è riuscita a proporre. Se infatti nei *Cieli* in bronzo è la liquidità della cera fusa o di altra sostanza fortemente diluita ad evocare con i suoi spargimenti, con il sovrapporsi degli strati sottilissimi, con le molli marginature l'addensarsi di nubi temporalesche (e, si badi bene, senza che si dia luogo a riproduzioni realistiche di nuvole come avviene ad esempio nelle «glorie» in stucco della plastica barocca), il legno semplicemente trattato con gli utensili più appropriati ad aggredirne la consistenza si fa capace di suggerire tutte le varie gradazioni della luminosità e della densità atmosferiche, dalla corposità plumbea gravida di pioggia alle più sottili trasparenze, con un crescendo di

concitazione plastica che generalmente va dal basso verso l'alto si da dare il massimo di profondità là dove, in basso, una semplice linea orizzontale segna il lontanissimo confine tra la terra e il cielo.

Ma nel corso della sua elaborazione il ciclo dei *Cieli* subisce una singolare, ma non certamente gratuita ed arbitraria, trasposizione di significato, i cui motivi vanno ricercati nell'insorgere di nuovi pensieri ed affetti nell'animo dell'artista, quanto mal sensibile agli eventi del suo tempo.

Concepiti inizialmente, si è detto, come immagini dell'universale sconvolgimento seguito alla morte di Cristo, nello spirito dei famosi versetti dell'Evangelo di Matteo (si vedano a questo proposito gli studi dal n. 687 al 707 del catalogo Ragghianti), i *Cieli* seguiranno ad innalzarsi smisuratamente, come grembi gravidi di apocalittiche minacce, sull'arida terra dove vagano inermi creature: la guerra del Vietnam da una parte, le conquiste spaziali dall'altra introducono una nuova dimensione nel giudizio sulle vicende umane, inducono a meditare sulla immensa sproporzione tra l'avventura cosmica e le atrocità di cui è ancora protagonista e vittima una razza di pigmei. Alle croci dei *Calvari* si sostituiscono perciò figure in atteggiamenti di disperazione o in fuga come i Progenitori cacciati dall'angelo. La sola speranza è nell'amore, concepito come fonte dell'a vita: ed ecco quindi le figure disperate tramutarsi in coppie di *Amanti*. Con queste s'inizia un nuovo ciclo delle creazioni di Tavernari, che coincide con un approfondito interesse per la statuaria di grandi dimensioni.

Negli ultimi anni, quasi a saggiare la validità di un ricupero delle strutture volumetriche ed architettoniche che avevano ceduto a quell'impeto pittorico e a quel logoramento formale nel quale Valsecchi ha sentito risuonare una sorta di religioso «*cupio dissolvi*», Tavernari ha ripreso e sviluppato su scala monumentale alcuni bozzetti «astratti» del '48-'49 (*Grande Totem* in legno, 1948-'49-1973 - *Scultura per l'isola d'Elba* 1948-1972 - *Totem* in vetroresina, 1948-72), dando loro adeguata collocazione «en plein-air», sui prati che digradano dal nuovo e bellissimo atelier di Barasso. E accanto a questi, in una armoniosa simbiosi che testimonia, pur nel diverso assunto figurale, la profonda coerenza e la fedeltà di Tavernari alle più intime ragioni del suo operare, hanno trovato posto i grandiosi gruppi dei suoi *Amanti* in legno, mentre altri di minori dimensioni sono stati realizzati in bronzo e in pietra.

Sono - ove si eccettuino il bronzo *Giochi d'amare* del '71-'72, impostato sul complesso gioco dinamico delle membra riassunte in linee-forze sospese e guizzanti in un contesto compositivo arioso e vivacissimo, e il *Cantico dei Cantici* pure in bronzo del '70-'71, di straordinario slancio e levità nelle proporzioni allungatissime e nei volumi dolcemente affusolati - coppie di figure strettamente avvinghiate sì da formare un solo blocco dalle masse potentemente scandite ad esprimere con delicata veemenza gli antichi, eterni gesti dell'amore e una comunione di corpi non solamente fisica che si sublima nella solenne compostezza delle forme. Riaffiorano in questi stupendi gruppi ritmi, cadenze, motivi che,

già enunciati in passato, ma ben lontani dall'aver esaurito la loro potenzialità espressiva, appaiono come rigenerati dai nuovi significati impressi loro dall'artista: si veda ad esempio come dai *Due torsioni di donna* del 1953 prenda lo spunto, con un accentuato scatto vitale, un gruppo di *Amanti*, pure in pietra, del '72 o come il tema della donna che si sveste e quello delle donne con le braccia alzate, presentati isolatamente in sculture e soprattutto in tempere tra il '54 e il '58, si fondano facendosi momento di una trepida liturgia d'amore nel grande legno degli *Amanti* del 1973. Da questo inestinguibile fervore di sensi e di affetti ieri come oggi, e certo come domani - di là da ogni considerazione stilistica - procede e trae alimento la scultura di Tavernari: di un artista e di un uomo che, soprattutto con le sue più recenti creazioni, sembra volerei ricordare, con Leone Tolstoj, che «scopo dell'arte non è di risolvere irrefutabilmente i problemi, ma di costringere gli altri ad amare la vita» .