

**C. Munari**

***Vittorio Tavernari***

Palazzo Pretorio

Prato, 1977



Rimeditata in tutta l'ampiezza del suo sviluppo, vale a dire nell'arco di oltre un trentennio, l'opera di Vittorio Tavernari attesta una coerenza esemplare. Non uno scarto, non una deviazione sono reperibili in questo corso, e nemmeno un momento promosso da una suggestione fuggevole e comunque esterna ai principi dell'artista. Ciascuna opera è vincolata alla successiva da un preciso nesso linguistico, ciascun ciclo risulta produttore del ciclo susseguente in esclusiva ragione di una costante, insopprimibile ansia di approfondimento così del tema come della struttura plastica: poiché coerenza non significa autocopismo, ripetizione di schemi collaudati, stracca perpetuazione di un formulario acquisito, bensì vivificazione assidua di valori in ordine a una unitaria prospettiva d'azione, legittima in quanto riflettente sempre profonde motivazioni interiori. Così, a riguardarla dall'alto degli anni, quest'opera anche testimonia un atto di fede: fede nella humanitas, ad onta di ogni crisi, d'ogni lacerazione, d'ogni offesa - un contenuto permanente che, per esprimersi, sempre ha trovato puntuale cadenza di linguaggio.

Eppure a Tavernari accadde di maturare nelle stagioni più inquiete ed aspre, e più fitte d'incognite e d'incertezze, della nostra storia recente. Come tutti gli esponenti di quella generazione che ebbe ad accostarsi all'arte nella fase terminale del periodo fra le due guerre, e che poi la guerra subì, ed iniziò ad agire negli anni che ad essa seguirono, anche Tavernari assistette al naufragio delle superstiti mitologie novecentiste, partecipò ai tentativi di elaborazione di una cultura «diversa» ma ancora in nuce, ombra indistinta sommossa per percezioni remote e confusi fremiti di rinnovamento, e fu quindi pressato dall'insorgere convulsivo di una pluralità di offerte europee. Ma sarà giusto nel volgere di siffatti

accadimenti ch'egli evidenzierà la risolutezza del proprio atteggiamento. Infatti, mentre la maggioranza degli artisti si isteriliva nei passivi recuperi del post-cubismo, delle estreme frange dell'espressionismo, di talune versioni picassiane, Tavernari subito avvertì nella misura più profonda l'esigenza di garantire al proprio linguaggio una giustificazione nel solco della continuità storica. Accettazione, dunque, della cultura come strumento chiarificatore e ripudio delle proposte meramente limitate alla contingenza, e perciò caduche e inerti. Non v'è del resto chi non constati, sin dagli inizi, la sua estraneità nei confronti delle rivisitazioni archeologiche che contraddistinguevano gli epigoni del martinismo ma anche nei confronti di quella che era ormai diventata una «maniera» europea.

Subito, infatti, Tavernari circuisce il nucleo vitale di quella che sarà la sua problematica: la definizione della figura mediante un processo di interiorizzazione portato talora a gradi tanto fondi da assegnare ad essa una connotazione archetipica. La figura deve costituirsi per lui quale entità suscettibile di una molteplicità di variazioni imposte dal mutare stesso del senso dell'esistere. Mai è esibizione edonistica, mai vanità sperimentatoria.

Notevolmente significativa, a questo punto del discorso, diviene il ciclo di opere databile fra il '48 e il '50, proprio in ragione della sua apparente atipicità rispetto al corso anteriore e, soprattutto, posteriore dell'artista. Solo ad una lettura affrettata quelle opere potrebbero rinviare a Moore; in effetti, rimeditandole in relazione ai loro antefatti ed anche ai loro sviluppi, esse indicano che l'inquisizione della sfera organica era divenuta per Tavernari una scadenza fatale. Non solo attestano il transito decisivo dalla forma narrata alla forma significativa ma, in pari tempo, favoriscono l'instaurarsi di quel metodo operativo secondo il quale la legge che governa il linguaggio deve coincidere con la legge che governa la materia. Una parentesi, dunque, carica di semi destinati a fruttificare copiosamente.

Ritengo non inopportuna questa digressione in tempi ormai tanto lontani, giacché è in siffatto ambito di esperienze - e di esiti - che il linguaggio dell'artista si consolida al punto da irradiarsi in coordinate che toccano il presente: come dire, insomma, che compiuta intelligenza del presente non s'avrebbe ove le premesse fondamentali non fossero vagliate in giusta luce.

Da quegli anni la tematica di Tavernari verterà precipuamente sulla rappresentazione della figura maschile e della figura femminile, e sul loro «colloquio» - uso questo termine in quanto scelto dallo stesso scultore per intitolare alcune opere - cioè sulle modalità della loro relazione. In ogni caso, assunti isolatamente oppure accoppiati, l'elemento maschile e l'elemento femminile adombrano il percorso che muove da una situazione esistenziale per conchiudersi nella emblemizzazione di una condizione umana. Non sono astrazioni mitiche - il Sole e la Luna, il Re e la Regina - stagliate in un cerchio d'inaccessibilità, né tanto meno individualità psicologicamente adeguate all'occasionalità di un accadimento. La trasposizione dalla contingenza fenomenica a un universo di decantazione simbolica avviene tenendo conto della complessità della creatura umana, ch'è quanto dire del suo stato e del suo destino. Di qui l'assiduo sforzo di Tavernari di esprimere nell'organismo plastico, con

varianti di gradualità, il fisico e il metafisico, l'immanente e il trascendente. Ed è percorso, si badi, che non si dipana estraneo alla storia ma che entra con essa in stretta - e direi addirittura: patita - relazione dialettica. Che ne registra umori e sussulti, la voce perentoria ed anche l'eco di un trasalimento remoto, per filtrarli in autonoma esperienza e assorbirli nella compagine plastica.

In tal modo l'elemento femminile si inverte in una figura che può alludere alla Madre protettiva, genesi di vita e promotrice di conforto ma talora anche ad Afrodite che il flusso di eros glorifica nel segno della morale demetrica. A sua volta l'elemento maschile si concretizza in una figura che riassume più tormentati sensi: immessa in una regione di oscura conflittualità, essa ci appare un Adamo che, scacciato dal Paradiso Terrestre e scagliato in un mondo non più a sua misura, ritenta disperato e paziente la conquista di una sfera supera e incontaminata. E' una figura che innerva ad un tempo il ripiegamento e la sfida, e s'aderge comunque a riaffermare le qualità positive intrinseche alla vita, destinate ad aver ragione delle pulsioni infere negative e dell'assalto delle forze disgreganti.

Paradigmatica è in questo senso la figura del Cristo, da Tavernari proposta in molteplici sembianze. Fuori dagli schemi imposti dall'iconografia tradizionale, ed anzi ridotta a torso - come torsi o peculiarità anatomiche sono poi quasi tutte le sculture a partire dagli anni Sessanta - questa immagine focalizza l'archetipo stesso dell'uomo: sofferenza e speranza, martirio e redenzione: il punto in cui gli opposti trovano coincidenza. Essa costituisce l'approdo di un processo d'identità, è visualizzazione, se si vuole, del Selbst della concezione junghiana.

Più risentite ed aspre, da una decina d'anni a questa parte, e fisse sovente in una Stimmung di greve terribilità, sono le immagini in cui compaiono più figure. Se il «colloquio» di un tempo già riferiva intorno alla solitudine cui era inchiodata l'esistenza dell'uomo, i «Calvari» e gli «Amanti» segnano un ulteriore passo verso strati di isolamento angosciante, sui quali domina esclusivo il tormento del dubbio, dell'incertezza, dell'incomunicabilità. Questa testimonianza intorno al depauperamento della qualità umana è resa da Tavernari in termini altamente allarmanti: la figura umana retrocede nei limiti di un simulacro appena evocato sulla superficie della lastra e lasciato in balia dell'immensità incombente del cielo - ora di un cielo corrusco e carico di minaccia ed ora di un cielo persino più inquietante nella sua impassibilità.

E tuttavia la caduta dell'uomo appare ancora una volta rinviata.

L'uomo è solo, percosso e umiliato, è quasi annichilito, ma conserva ancora la forza per resistere, ritrova nel fondo di se stesso una superstite speranza nella memoria di una dignità non del tutto perduta. Nell'assedio delle circostanze negative che premono inesorabili, il messaggio di fede nella humanitas, cui s'accennava all'inizio, riaffiora meravigliosamente intatto.

Dalle considerazioni fin qui fatte sui significati dell'opera credo che in tutta evidenza traspaia l'atteggiamento di Tavernari: mai univoco, mai unilaterale, bensì di continuo aderente alla

vicenda dell'uomo. In quale misura, poi, egli sappia adeguare i mezzi espressivi al mutare dei dettati interiori, e alla Stimmung ch'essi comportano, lo accerta la molteplicità degli svolgimenti formali ch'egli è andato volta per volta attuando pur nella generale unità di un linguaggio ormai inconfondibile, sua conquista esclusiva. Non in questa nota, ovviamente, è data possibilità di effettuare una lettura approfondita, ma solo di limitarsi ad alcuni accenni, non inopportuni comunque al fine di tratteggiare le caratteristiche salienti di una trama linguistica.

Così, per prima cosa, in un tempo in cui con disinvoltura da più parti si giunge a negare lo stesso concetto di scultura, si dovrà rilevare che postulato di fondo rimane per Tavernari la coincidenza di dato strutturale e di dato espressivo: riaffermazione della scultura, cioè, alla luce dell'unica concezione che alla scultura sia riferibile. Tale coincidenza - che fa dell'organismo plastico un corpus inscindibile - è riscontrabile tanto nelle prove giovanili quanto nelle lastre della maturità. Già una decina d'anni or sono, in un saggio ch'è da ritenersi fondamentale, il Ragghianti riconosceva alle lastre questo carattere di unità, osservando: *«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»*. Ch'è notazione puntualissima.

Le scelte in prevalenza orientate verso il legno, la pietra di Saltrio, la cera come premessa alla fusione in bronzo, talora anche il cemento confermano del resto l'esigenza di disporre di materiali duttili e quindi disponibili all'evidenziazione del rilievo. Questo continuo vibrare delle superfici - lievitare assiduo al contatto con la luce che ora accentua i contrasti fino a sospingerli a un parossismo di tensioni ed ora invece li ammorbidisce in levità di transiti - è però del tutto estraneo all'accezione impressionistica. Inverandosi come segno certo di una esperienza interiore, esso s'affranca piuttosto a guisa di traccia di un percorso dell'anima che la materia trasfigura e sublima, sia quando la scultura s'affranca nel «tutto tondo», sia quando si attua nella frontalità bidimensionale della lastra. Riconsiderando in particolare il ciclo dei «torsi» o quello dei «Calvari» si dovrà anche notare che questi spazi così crudelmente macerati, così convulsamente straziati non corrispondono a una immaginazione astratta così come, nella stessa misura, evitano l'assunzione di dati naturalistici. Sono cieli, ma i cieli intravisti nel momento illuminante di una tensione spirituale che tosto li cangia in metafora di tormentoso sgomento, tanto che potrebbero venire associati, sulla via della relazione analogica, a quelle versioni dell'action painting che privilegiano lo spazio quale schermo su

cui inscrivere subitaneamente i moti interiori, l'ininterrotto flusso delle energie psichiche. Solo che Tavernari, già s'è detto, in luogo di abbandonarsi a una frenesia vitalistica, è incline a consegnare all'immagine significati non ambigui. Egli non può abdicare, insomma, a quella mediazione dell'intelletto ch'è strumento essenziale del governo dell'opera.

Atteggiamento non univoco. A distanza di tempo, magari di decenni, può accadere che l'artista operi inattesi ritorni verso una trascorsa esperienza formale, riconoscendo in essa la matrice di svolgimenti ulteriori. E' una prova della ricchezza della fantasia creativa e, insieme, di una costante volontà di verifica e di approfondimento.

Nel parco che s'allarga attorno al suo atelier nelle campagne prossime a Varese, Tavernari ha collocato una grande figura femminile di recente portata a compimento. È un'opera i cui modi stilistici s'apparentano ai «grandi torsi» della prima metà degli anni Cinquanta, ma ricondotti a definizioni del tutto inedite. Sullo sfondo d'uno scenario d'alberi antichi essa si fissa nella solennità di un'apparizione emblematica. Nel dispiegarsi lento dei candidi volumi, sui quali la luce aderisce pacata e uniforme, è racchiuso un profondo senso di pace: sensualità e spiritualità, terrestrità e slancio supero vi trovano esatto punto di coincidenza.

Dopo il lungo itinerario nel dramma che sconvolge e brucia, quest'opera indica il raggiungimento di un prodigioso equilibrio dello spirito. Così, dal principio d'armonia che la governa, ancora una volta emerge, ma in più nitidi termini, l'insopprimibile fede di Tavernari nella humanitas.

E' un messaggio di consolazione e di speranza, la testimonianza di un uomo civile che la propria storia privata ha cadenzato sulla storia di un tempo contraddittorio e crudele, tuttavia illuminandola in forza di valori ritenuti inalienabili, permanenti.