

F. Gualdoni (a cura di)

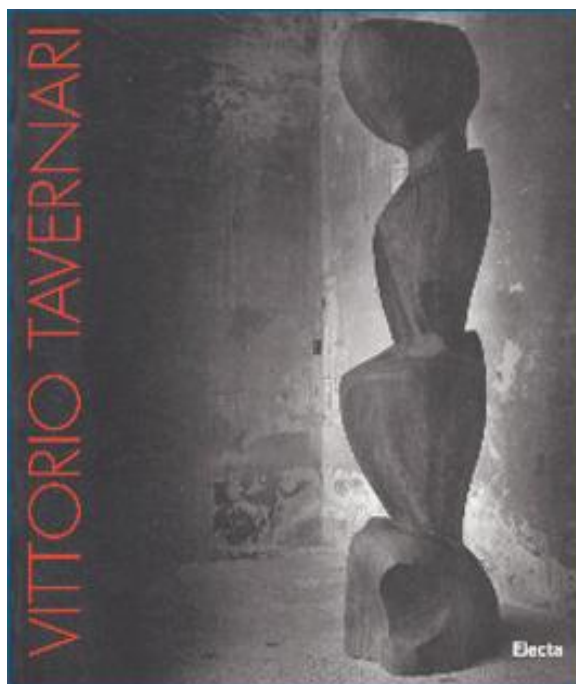
R. Prina

Vittorio Tavernari

Mostra Antologica

Electa Editore

Milano, 1997, pp. 11-15



F. Gualdoni: *Per Vittorio Tavernari*

Da molti anni manca una ricostruzione accurata dell'opera di Vittorio Tavernari: e una riflessione che non solo ne lumeggi le qualità singolari, ma anche il ruolo centrale svolto in seno al dibattito scultoreo del secondo dopoguerra.

E' infatti dal 1973, data della grande retrospettiva parigina al Musée Rodin, passata poi ai Musei varesini, che si attende una sistemazione critica, alla luce delle consapevolezze d'oggi, della fisionomia di Tavernari: la quale, pure, in occasioni recenti - penso a mostre come "La città di Brera. Due secoli di scultura" alla Permanente di Milano, 1995, e "Milano 1950-1959" al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 1997 - si è confermata come tra le più cospicue degli ultimi decenni.

Ebbene, la mostra progettata dai Musei Civici al Castello di Masnago vuole ripartire proprio da quell'occasione così lontana nel tempo e saldare una cesura culturale ormai non più accettabile.

Tavernari è figlio della grande scuola scultorea della Brera novecentesca, e soprattutto del clima fervido dell'aula in cui si avvicendano Adolfo e Francesco Wildt: l'aula in cui, negli anni, si incrociano allievi come Lucio Fontana e Fausto Melotti, Luigi Brogгинi ed Eros Pellini, e molti altri. Tavernari ne deriva un saldo piglio tecnico, innanzitutto; un senso della disciplina plastica fatto di atelier quanto d'invenzione, di artigianato quanto di maestria. Il suo intendimento primario della scultura, che mai verrà meno, è di *mestiere*: il che non significa una posizione riduttiva o cautelata rispetto alle derive che gli intendimenti nuovi

imprimono alla nozione d'arte, ma la capacità di assorbire e metabolizzare il nuovo in una identità artistica salda, professionale e a un tempo, e senza distonie, intrisa di scommessa espressiva azzardata.

E', in altri termini, il "fare con le mani" per il quale lo scultore moderno - che si sa, si sente, si vuole moderno - mantiene integro e saldo il proprio statuto creativo, potendolo così aprire alle tempeste intellettuali dell'avanguardia senza che ciò comporti dissolvimenti disciplinari irrevocabili: anzi, sottoponendo al vaglio rigoroso della pratica le avventure dell'intelletto, così da mettersi al riparo dalle plurime suggestioni d'eteronomia che i tempi agitano.

Del resto, il Tavernari che rifà il *Tobiolo* martiniano, e che trova una sua propria vocazione sorgiva tra classicismi rivissuti nevroticamente e asperità plastiche echeggianti la riscoperta del Romanico, dall'immediato dopoguerra figura piuttosto tra coloro che assumono su di sé i turbamenti del dibattito, spesso feroce, sul destino dell'arte italiana, che tra coloro i quali ne assumono le posizioni meno estreme, da romitaggi che evitano accuratamente ogni *engagement*.

E', nel 1945, in "Numero", rivista che come "Corrente" vuol farsi gruppo. E' tra i firmatari di "Oltre Guernica", il manifesto che nel 1946 segna il primo dei molti spartiacque che indirizzano i destini di questa complessa generazione, spinta da una moralità eccezionale, nell'urgere dei tempi, ma non unanimemente disposta a devolverla al puro impegno politico, anziché linguistico e formale. E' tra i fondatori della milanese Galleria di Pittura, nel 1949, a difendere lo spessore intellettuale, prima ancora che stilistico, della scelta neocubista

E' tra coloro che più appropriatamente, soprattutto, si pongono la questione d'una scultura che non sia debitrice, a un tempo, né di soluzioni e stilemi imposti dal prevalere del dibattito pittorico, né dei retaggi neoaccademici che il mestiere di scultore tende a far continuamente riemergere: ed è posizione assai isolata, ove si pensi che pochi sono gli interlocutori possibili, un Mirko, un Leoncillo, un Umberto Milani...

In questa stagione ciò che importa a Tavernari è identificare una propria collocazione etica e di solidarietà intellettuale; assai meno, va detto, identificarsi in un programma formale. Le sue poggiate cubiste, per questo, da subito si contaminano con attenzioni assai diverse: non condivide il mito, pure diffuso, di Archipenko e di Zadkine: guarda, piuttosto, alle eccezioni plastiche di Laurens, alla sensuosità lineare che si fa respirazione organica delle forme, delle materie, com'è per Arp, com'è per Moore.

La scultura che emblematicamente schiude il decennio Cinquanta, presentata nel 1951 alla IX Triennale milanese nel medesimo programma decorativo, ideato da Luciano Baldessari, da cui nasce la leggendaria voluta di neon di Fontana (e proprio nel vecchio studio milanese di Fontana, in corso Monforte, è stato scoperto di recente uno dei bozzetti preparatori, che viene presentato in questa mostra), vive di tarsie curvilinee che si fanno corpo, il quale pare struggersi alla luce e insieme nulla perdere della propria saldezza volumetrica.

E', questo, il segno certo della piena maturità raggiunta da Tavernari. L'opera indica senza dubbi, tra l'altro, la consapevolezza ormai raggiunta d'una attenzione tutta particolare che lo

scultore rivolga alla luce, al suo incidere e riverberarsi sulla superficie plastica, sino a farla franare in fremiti che siano, anche, colore.

Tematicamente, è il nudo femminile il pretesto formale prevalente, incrociandosi con la più ampia riflessione sullo schema antropologico del totem e dell'idolo antropomorfo (e un grande *Totem* ligneo di Tavernari è quasi il simbolo, sin dall'inaugurazione, del Castello di Masnago). Tuttavia, il processo di essenzializzazione volumetrica, di superamento della meccanica degli incastri di masse curvilinee, che segna il corso dei Cinquanta, nel prevalere sempre più accentuato dell'esplorazione di materie come il legno, il cemento, la pietra, indica che Tavernari mira a immagini di forte consistenza atmosferica, in grado di solcare lo spazio attraverso l'irritazione superficiale su cui si rapprende la luce, anziché attraverso la purezza dello schema plastico. *“Les fibres de l'arbre ou les grains de la pâte modelée ont autant d'importance, sont aussi émouvants, que le sillage de l'outil qui a causé la blessure”*, scrive Raymond Cogniat nel 1973.

La fine del decennio e l'avvio del nuovo sono segnate da un'accelerazione ulteriore di questo corso espressivo. Una nuova brusca semplificazione dell'assetto formale, al limite del trascolorare della descrittività, induce il motivo antropomorfo a vivere ancor più esplicitamente del raggrumarsi come centripeto delle consistenze plastiche, e dell'instaurarsi nello spazio per via, indica Carlo L. Ragghianti nel 1966, di *“abrupti profili liminari, veri e propri margini interrotti dell'aprirsi e del frammentarsi vivente della plastica”*.

Si è detto che questo momento apre la stagione di massima tangenza di Tavernari con il dibattito della scultura informale internazionale, scuola inglese in testa, e, in virtù dei rapporti biografici intensi con Ennio Morlotti e Francesco Arcangeli, con il naturalismo *autre* padano. E' vero, quel fare partecipativo della formatività della materia, la drammaticità muta di quell'assistere a una condizione altra d'esistenza, nascita e morte, della forma (*“come un dolore e una gioia inestricabili, ma tutti interni, quasi da stanza privata”* scrive Arcangeli nel 1957 a proposito dell'esprimere pudico dell'artista), sono una delle testimonianze qualitativamente più illustri della plausibilità d'una scultura informale nel decennio Cinquanta.

Tuttavia, per la storia personale di Tavernari è la serie strepitosa dei *Torsi* e dei *Cieli* degli anni Sessanta il punto di massima tensione espressiva. La slogatura della circolarità spaziale delle opere penultime si fa aperta, coraggiosa frontalità, e la consistenza volumetrica dell'opera si dà come per citazione convenzionale, plesso di spazio abitato e agitato da una sorta di tempesta esistenziale della luce e della superficie, ora - è il legno - incalzata da forzature agoniche che vi incidono e tramano cieche testure, ora - nel gesso - cadenzata da cellule globulari di materia, da lacerti di superfici che montano stratificati gli uni sugli altri, come per un'organicità immemore di regola, di sismografia.

Conta, di questo tempo, soprattutto l'attenzione tutta personale di Tavernari per il primitivismo scultoreo, che riflette e si decanta sino a ritrovarsi in primarietà: e, attraverso questa, in nuovamente raggiunta sacralità dell'immagine, dell'opera.

E', questo, il punto più alto del percorso di Tavernari. Che negli anni Settanta si sceglie un altro pretesto tematico, la coppia di amanti, per condurre innanzi senza sosta, con operosa concentrazione emotiva, la sua propria declinazione d'una scultura che, giunta a tali soglie di saggezza, può permettersi di non chiedersi più di essere moderna, in serena inattualità.

A fianco delle opere esposte, si è scelto di documentare nel catalogo la copiosa attività di scultore "pubblico" di Tavernari, a conferma della sua non banale riflessione intorno alla sopravvivenza dell'idea stessa di monumento nel tempo nostro. Una sopravvivenza affidata alla capacità dell'artista di ripensare lo spazio collettivo, i suoi valori simbolici e, antropologicamente, religiosi, qualificandoli con un'articolazione di segni plastici che agiscano da accidenti emotivi rispetto all'esperienza ordinaria, in nitida assenza di retorica: com'è nella meditazione struggente della tomba Berger in Comerio, o nel progetto, purtroppo rimasto tale, del monumento alla Resistenza in Varese.

La mostra presenta inoltre, nella sede espositiva della Sala Veratti, la fitta produzione disegnativa di Tavernari, che fedelmente accompagna l'artista nei decenni laboriosi. Vi si legge, ancor più esplicitamente che nelle sculture, l'intendimento che Tavernari ha dell'immagine come crescita fisiologica della forma alla luce, anziché come flagrante evidenza, come rivelazione: e, più ancora, quel suo procedere minuzioso per serie concatenate, ancorandosi a un motivo tematico e svolgendolo per approcci reiterati, ogni volta illuminanti una non appariscente, ma cruciale diversità.

Alieno, per moralità più ancora che per scelta stilistica, da ogni "intelligenza dell'effetto", ogni volta Tavernari intona il percorso grafico *in minore* (come il prediletto Schubert di *Der Tod und das Mädchen*, ispirazione d'una serie di opere d'inquieta tensione), cadenzando la respirazione e le movenze della mano a uno scrutinio lento e paziente, che conosce eccitazioni e abbandoni ma sceglie di scriverli in intensità, anziché in seduzioni.

Antiretorico, anche in questo caso, si dimostra Tavernari. *Engagé* non per scelta ideologica ma per inflessibile serietà di lavoro.

R. Prina: Su alcuni orizzonti di Vittorio Tavernari

"Credo che un giorno ci sarà chi vorrà finalmente tentare un disegno nuovo della storia dell'arte, un disegno fatto più di punti che di linee, di avventure singolari, epperò solitarie, che di intrupamenti. Sospetto anche che la diversa angolazione potrà condurre il nauta a restituirei un quadro più aderente e giusto, di una equità più rispettosa del vero e soprattutto meno disposta ad indulgere alle facili catalogazioni movimentarie che troppe pietre di bella luce e purezza hanno perso per via o, almeno, non degnamente hanno permesso di incastonare". Così auspicava Renzo Modesti quando, presentando proprio a Varese un'antologica di Luigi Brogгинi, ragionava sull'inevitabilità storica che i corifei dell'avanguardia, *politically correct* o modaiola che fosse, prima o poi lasciassero ossigeno

anche al recupero scrupoloso e rispettoso di figure certamente meno appetibili nel grande progetto di revisionismo mediatico.

Si può meditarne, tuttavia, rivolgendoci a una figura come quella di Vittorio Tavernari, di un giro generazionale più giovane, ma che con il primo ha condiviso non poco; fosse solo l'abitudine corroborata nel tempo a certe plaghe lontane dai clamori, come il progressivo disincanto rispetto alle conclamate certezze di un passato attivismo, la loro giovinezza, cui altri si sono attenuti per smaliziato tempismo.

Da qui, leggendo la vicenda culturale di Tavernari, più ancora che la sua parabola creativa, risulta credibilissimo verificarne traiettorie, sviamenti, ritorni e anche progressioni lungo sentieri solitari, alla luce di impressioni che, se non mentono, raccontano di un ruvido scultore, al pari certo di altri ma non in gran numero, che assume su di sé i segni che dispiegano per molti versi il destino dell'artista così come intendiamo oggi, storicamente, l'artista moderno, l'uomo della crisi della seconda metà del secolo.

Non solo. Tavernari non incarna, per le ragioni cui si farà ricorso, semplicemente un esempio significativo della lenta ma inesorabile destituzione dei significati più enfatici attribuiti alla pratica artistica nell'infervorato clima del dopoguerra; vale a dire, non solo della perdita, tra gli artisti più accorti e sensibili, di quella fiduciosa utopia dell'arte come espressione e, al tempo, preveggenza di un'umanità nuova, come era negli auspici dei sopravvissuti alla grande tragedia. Ma, ed è forse il dettato ancor più interessante, Tavernari, trapiantatosi a Varese poco dopo il suo primo esordio, è tra i pochi a delineare con estrema nettezza i contorni di quella figura d'artista ben presto slegatosi dai circoli elitari dell'arte, quelli che anche in Italia ebbero non poche responsabilità sullo sviluppo per molti versi contratto del dibattito e della pratica artistica, dalle più rumorose conventicole di "partito"; assumendo piuttosto su di sé le nevrosi, sia detto in senso totalmente positivo, dell'artista a tu per tu con l'eredità di un passato che va ancora più lontano della sua esperienza storica. E scavalcando a un tempo le altrettanto nevrotiche inibizioni dell'essere *à la page* a tutti i costi, mai perdendo di vista che la vera modernità, specie in tempi di facilissime mode e declinabilissimi ismi, sta solo nella estrema crudezza e sincerità con se stessi.

Morlottianamente, si dirà. E in effetti, - partendo da qui, da un silenzio comune e una comune ritrosia -, potrebbe essere motivo di un saggio specifico indagare fino in fondo le corrispondenze emotive tra i due. Resta il fatto che proprio non dissimilmente dall'autore delle *Bagnanti*, anche l'evidenza di Tavernari e il suo segno più specifico nell'ambito della storia artistica recente sia quella di un uomo che ha per certi versi drammaticamente rinunciato al suo statuto di intellettuale pugnacemente *engagé* e polemicamente disponibile alla controversia anche verbale e ai ragionamenti in pubblico sull'arte per ritirarsi in un defilato quanto necessario ritiro della creazione. In quella preziosa provincia che precocemente Francesco Arcangeli seppe arguire con delicata e a un tempo sofferta partecipazione, individuandola - anche lui, come Tavernari e come fu Morlotti, orgoglioso europeo di terre antiche - in un remoto presidio a tu per tu con le verità più dolorose e intime,

piuttosto che sbrigativamente *milieu* retrivo, "strapaesantemente" circoscritto.

Nei cicli scultorei di Vittorio Tavernari, così gravidi di contiguità inesaustamente provocate, di sottili richiami lungo tutto l'arco del loro svolgersi, appaiono forti legami con un'eredità culturale e spirituale che è lecito definire atavica. Allertata cioè, sul limitare che è certo più di emozione che di ragioni intellettuali, in virtù del suo essere uomo lombardo, nato al cospetto dell'eredità comacina, legato ai modi della grande provincia di Lombardia.

Ma anche quando i riferimenti più programmatici al romanico, dalla valenza architettonica della scultura ispirata alle cariatidi al taglio robusto e scabro sulla materia, lasciano il posto alle esperienze più attuali e internazionali dell'astrattismo, rimane in Tavernari un margine alquanto suggestivo di lontananza, di espressione solitaria, di meditativa solitudine.

Le due chiavi di lettura che fin qui si è cercato di darne fanno di Tavernari un artista di cui rimane tuttavia importante e significativo leggere tanto il primo attivismo, lastricato dei medesimi sforzi comuni a molti della sua generazione, tanto il lento distogliere l'attenzione dalle tribune fino al riparo cautelato nel suo studio sempre più lontano dai clamori del mondo, dal mondo dell'arte soprattutto. E ricordare i contributi specifici al dibattito artistico, che rievocano la generosa disponibilità al clima progressista e stimolante sorto a Varese, in concomitanza di una quasi irripetibile e di fatto irripetuta concentrazione di intelligenze nella città. Ruolo, il suo, non trascurabile di promotore e interprete di elaborazioni culturali che nell'arte e nella letteratura stavano maturando, sotto forma di altissimo e coscienzioso magistero etico, il recupero di una cultura, di nuovo locale, ma non strettamente vernacolare. O ricordare, altresì, il Tavernari del breve e intenso periodo, in cui non meno fideisticamente si faceva carico della difesa del nuovo contro i legionari del credito naturalistico. C'è insomma almeno nel primo Tavernari un tratto peraltro diffuso di spinta ideale fortemente declinata nei modi dell'artista pubblico, del promotore che lentamente lascerà il posto a un disciplinato ritrarsi nelle ragioni estreme dell'incontro tra la propria coscienza e la propria opera senza intromissioni, senza distrazioni.

Ma, più ancora: all'estenuante dibattito in corso tra neoespressionismo figurativo, eredità picassiane, recupero dell' astratto e sollecitazioni informali, si fa insidioso, fin subito a partire dalla bomba lanciata da Martini sulla morte della scultura - e siamo nel 1946 - e dal saggio di tre anni successivo di Argan, *Difficoltà della scultura*, il ripensamento sull'attualità della creazione plastica. Due le mozioni e gli estremi del problema: la necessità della scultura, da un lato, di individuare altri percorsi per uscire dallo stato di anacronismo ornamentale stando alle profezie di Martini che prefigurano già le prossime soluzioni di Fontana; e, d'altro canto, l'ineludibilità del guardarsi indietro della scultura a recuperare le forme a lei più consone in momenti di crisi, quegli archeologismi diversamente motivati che appaiono nelle stagioni di transizione, e che Tavernari stesso ebbe come momento primario del suo pensare l'opera d'arte.

È proprio da questi appigli che si può partire a inquadrare l'evoluzione di Tavernari, che di questa crisi avverte i segni, a questo grido di allarme reagisce, di questi recuperi nostalgici si

fa in qualche modo rigoroso interprete.

All'indomani della Liberazione, Tavernari è ancora intimamente milanese, di quel manipolo di artisti lombardi che già prima della guerra ha redatto in clandestinità i primi manifesti ispirati a quel clima utopico di rinnovamento morale e culturale tale da investire profondamente la stessa natura del linguaggio artistico. La presenza di Tavernari tra i promotori e i firmatari di *Oltre Guernica* è il segno più eclatante di tensioni in atto anche in lui.

Con Paganin, certi *Abbozzi di figure femminili* in legno del quale, già a partire dal primo dopoguerra, andrebbero sicuramente messi in stretta relazione con i primi legni di Tavernari, è l'unico scultore a firmare il testo. Tavernari non si muove necessariamente in mezzo al gruppo. Al necrologio uscito dalla penna di Martini, il giovane scultore risponde con una fermezza che tradisce il volontarismo incauto dei suoi trent'anni e dell'intera generazione, un volontarismo già interpretato al tempo come una manifestazione di una certa arroganza: ed è in controtuce tra i primi segni di un rapporto non sempre facile con il pubblico e la società varesina. Tavernari replica con la sicurezza fiduciosa di colmare lo iato culturale prodotto dal fascismo. All'insegna del celebre *l'arte deve uscire dai musei*, rivendica alla scultura la dignità e la modernità che il dibattito coevo conferiva, sotto gli auspici palingeneticici di *Guernica* in particolare, alla pittura. All'opzione tristemente decaduta del monumento retorico sconfessato da Martini, Tavernari, convenendo pure sulla discronia di rinnovamento tra pittura e scultura, ribatte sulla necessità che quest'ultima si occupi di nuovo del quotidiano; e dal quotidiano tragga rinnovate ragioni di essere affermando in realtà più che auspicando, la scultura come linguaggio vitale e di forte propulsione culturale.

In un'occasione successiva l'artista impronta la sua presa di posizione a una maggiore definizione della scultura come indispensabile collettore spirituale e culturale della nuova umanità. Ancora auspicando una sorta di socialità di intenti e di espressione: "La scultura non è un saggio della propria sensibilità, non è un'esperienza individualistica".

E ancora: "La storia ci insegna che per essere civili (è questa la necessità che i giovani sentono) bisogna essere uniti, insieme, formare una cultura non di un sol uomo ma di parecchi uomini", a segnare ancora la strada maestra di un attivismo che ha, in Tavernari, quanto meno il non disprezzabile pregio di non farsi programmaticamente arroccamento ideologico, facile rifugio di tanti colleghi. È il progetto, presto tradito o obnubilato, di sfiancare solipsismi, macerati sensibilismi, esasperate coatte derive decorative, di offrire non ancora magnificenze ma segni concreti e non banali che al ritorno della tranquillità l'uomo possa riprendere fiducioso la strada anche attraverso l'opera degli artisti. Tramite questa, e grazie a questa opera, finalmente attenta all'uomo.

Solo pochi anni dopo, che ne è della verve attivistica e fiduciosa di Tavernari? Come e quanto si ripiega la traiettoria di quest'uomo "disposto a molta solitudine" secondo l'efficace ritratto arcangeliano: disposto a farsi del proprio carico creativo una partita da giocare a due, con la propria arte, piuttosto che fare di questa la pietra di paragone di un progetto globale.

Perché questo è in buona parte la vicenda di Tavernari: anche laddove le sue ultime opere cercano il referente più alto, la comunicazione impossibile, il rigurgito di una fratellanza sotto cieli arcani se non ostili, in un fragrante e struggente ricordo e dolore della vita.

Viene in mente un celebre intervento pubblico di Henry Moore; è del 1952. Invitato a Venezia a definire il ruolo dello scultore nella contemporaneità, l'artista inglese ha per l'occasione parole di pragmatica fiducia, di anglosassone ottimismo, negli interventi strutturali a favore dell'arte da parte di organismi come l'Unesco o l'Art Council: sotto la cui egida, profetizza Moore, lo scultore, come l'architetto o il pittore possa trovare necessarie sinergie collaborative, dando modo di credere fermamente al ruolo paritario delle tre discipline unite nella progettazione coerente di una nuova cultura abitativa e visiva.

Tale presentazione del prodotto artistico con tutti i crismi della modernità funzionalistica, della "fede nella socialità" con la quale, notava con certo rammarico Arcangeli proprio in un saggio su Tavernari, l'idea dell'arte di Moore era stata forse eccessivamente strumentata, avrebbe trovato d'accordo il Tavernari degli esordi. Il quale, pur palesando un astorico, nostalgico ripiegarsi verso il passato romanico della sua terra, vagheggia un recupero della dimensione anonima delle maestranze comacine, senza corpo, senza voce, ma in grado utopisticamente di forgiare "come una mano sola" un'intera civiltà.

Il riferimento alla pubblica presa di posizione di Moore non è, ovviamente, casuale. Tavernari, a quell'ora, si stava apprestando a cambiare il tiro dei suoi nutrimenti, attingendo ai filtri di ben altre esperienze culturali, dopo la breve parentesi di scultura astratta, per riconcentrarsi su una fattura sacrificata, su un modo di attaccare la materia scabro ed esistenzialmente sorretto più da dubbi che da certezze.

Che sono le incertezze di una cultura che nel volgere di pochi anni ha già smarrito il bandolo, ha perso di vista la dirittura, già sente venir meno il coraggio di chiamare all'appello le forze tutte della collettività. Ma sono le stesse ragioni legate all'espressione artistica che vengono minate nel profondo.

"Fare dichiarazioni o esprimere giudizi sulla scultura, oggi è per me assai difficile", rimedita defilato Tavernari, di lì a poco. Può parlarne come di una lotta quotidiana con la materia, di fatto privatissima e forse difficilmente comunicabile. Sono passati solo una decina d'anni, ed è quasi un'abiura. "Io credo che la scultura oggi debba essere più intimista. Penso che in funzione di monumento o di rappresentazione, la scultura oggi non ha più ragioni: e non a caso lo scultore Martini un po' di anni fa aveva decretato 'la scultura lingua morta'. Io credo quindi che la scultura è un mezzo come un altro per dire le proprie cose".

E pochi mesi prima, di nuovo privatamente, in un soliloquio offerto all'attenzione di Arcangeli, ragionava ancora dell'estrema consunzione dei termini del dibattito sulla socialità dell'arte e del suo porsi come, quasi per diritto, in una prospettiva funzionalmente ottimista: *"L'esperienza moderna ci dimostra che ogni manifestazione (sia pittura, scultura o architettura) è autonoma, e ognuno si esprime con i mezzi che ha a disposizione. Io penso che il mio lavoro di questi anni sia proprio stato quello di chiarire questa indipendenza, e di*

esprimere quanto meglio posso, la crisi morale contemporanea che è dentro di me, anche se i miei sogni e le mie ispirazioni di carattere etico, sono ben diverse dalla impostazione che purtroppo il mondo sociale ci impegna. Il ricorso alle formulazioni è un fatto ormai superato, non ci resta altro che la nostra vita in continua lotta con le cose e con gli esseri che ci circondano ed è in fondo l'unica lotta che ci tiene in vita".

Come non riandare al clima che pervade i più ispirati passaggi del testo d'accusa di Martini di una decina d'anni prima; quello scollamento da qualsivoglia appiglio culturale, l'ironia nei confronti della topica, la claustrofobica *impasse* dell'arte oggi in cui: "[...] *Gli scultori non fanno che tentare qualche variazione su temi ai quali, uno per uno, gli antichi hanno già dato scacco matto*".

Tenacemente, è in questa stagione che Tavernari affronta, isolandosi, quel colloquio serrato e aspro con un compito che ha ormai escluso sovrastrutture di sorta, impedimenti o sollecitazioni per lo meno contingenti dalla realtà esterna. Sintomaticamente il ritiro in zone protette dall'ombra, fuori dal passaggio licenzioso di idee o di mode, ha un suo esatto corrispettivo in un fare della scultura, a sua volta, un viaggio a ritroso verso le regioni estreme del concepire, le ragioni prime del comporre. Fa partecipe Arcangeli nel 1955, ad esempio, di essere allo studio, per il momento solo in fase di elaborazione su carta, di una composizione a tre figure" ... parole, le sue, che lo fanno plasticamente immaginare in studio compreso in una dialettica serrata con la propria idea, confrontarsi con la quale è come avvertire lo sgomento e l'incertezza di un primordio, una genesi in cui paiono perdersi i contatti con la cultura figurativa di cui Tavernari era certamente nutrito, dalla scultura coeva italiana da Medardo Rosso in poi a quella francese, e cristallizzarsi in una scrutinante, sorgiva ispirazione compositiva. Sa che il compito di mettere insieme tre figure - lui cresciuto in tesa e concentrata relazione con la compattezza delle cariatidi romaniche o degli eidola negroidi, asciutte e ferme nella loro absolutezza -, comporta l'avvistamento di una strada nuova, tanto quanto il rischio di perdersi.

"So che il compito non è facile, ma mi sento abbastanza preparato". È, questa, la confessione di quel voluto e cercato distogliersi dal proscenio, smettendo di confrontarsi con i precedenti illustri che Carli, tra gli altri, sintetizzò egregiamente alludendo alla *"singolarità non polemica, bensì drammaticamente e solitariamente sofferta del travaglio spirituale che ne ha determinato il percorso"*.

Discreti ad accompagnarlo, i critici hanno eletto questo argomento esistenziale tra i più significativi a gettare luce sul destino di Tavernari: il suo cercarsi anche scontroso in ambiti di rarefatte frequentazioni e la scaturigine della sua produzione più drammaticamente schietta sembrano coincidere, in una consequenzialità che lo avrebbe visto da lì a poco arrivare autonomamente ad alcune delle formulazioni più esasperate all'interno del clima dominato dal montante informale; clima di cui Tavernari è senza dubbio voce non meno di altri forse più celebrati, ma quasi per contiguità spirituale che per commercio di idee e di ispirazioni. Non è un caso che lo stesso Arcangeli ne profili per primo un suo sottinteso, ma

nemmeno tanto, indugiare nella schiera dei suoi ultimi naturalisti: laddove sul finire degli anni Cinquanta si intuivano con chiarezza pervasivi rimandi stilistici tra lui e Morlotti. E non solo alla luce di strette parentele del trattamento materico, ma per un intravisto sentire, che accomuna Tavernari scultore a molti artisti "padani", fatto di meditativi riflussi nel significato primo dell'idea di nascita e consunzione così bene fotografata dall'arte di quel decennio.

A quest'ora, Tavernari ha già bruciato le sue primigenie forme mentali, nonché i fondamentali stessi dell'arte dello scolpire, alla ricerca di una via che fosse la sua: intendiamo che la fine della guerra e il liberarsi di energie fino ad allora represse ha come primo risvolto, di per sé molto significativo, l'abbandono di quella politura e di quell'accademismo che la scuola wildtiana gli aveva abbondantemente impartito. Alle coeve perplessità di Martini, Tavernari oppone una bloccata, massiccia, intensamente fisica ripresa della scultura romanica, appena lambita da memorie di esotismo negroide. Sono appunto i riferimenti a un passato troppo remoto, quasi a confondersi col mito che faranno dire ad Argan nel suo citato saggio *Difficoltà della scultura*: "*Ci domandiamo per quali motivi interni alla sua storia, proprio alla scultura italiana sia toccato di convalidare e restaurare, in tempo di crisi, il prestigio della tradizione ... Ha voluto conservarsi storica, quando proprio la storia era in crisi; e non potendo pienamente riuscirci, avvertendo un impedimento morale a superare in una classica coscienza dell'universale il proprio fondo romantico, ha ripiegato su un meditato arcaismo, che soddisfa al suo impulso d'evasione nel tempo e insieme l'astringe a uno storicismo quanto mai determinato, di riferimento diretto. Il mito, con la vaghezza del suo orizzonte illimitato e con la costanza delle sue forme, ha preso il posto d'un 'Weltanschauung' ormai impossibile*".

Vale a dire la triade Martini, Marino, Manzù, ai quali Tavernari, qualunque fosse in quel momento la sua polemica, doveva rifarsi, e ugualmente in futuro avrebbe avuto ben in vista. In Tavernari agisce più radicale tuttavia l'intento quasi catartico di intagliare il legno o la materia in genere con l'intima urgenza di tornare a forme immediate e quasi primitive di lavoro, sfrondando gli antichi manierismi decorativi del suo primo periodo giovanile. È certamente, quella di Tavernari, per essere opera di un giovane poco più che venticinquenne, una produzione di rara potenza evocativa e profonda introspezione scrutinante sui fondamentali dell'operare scultoreo. Ma in questo ricorso certo archeologico vi è, più ancora che il ripiegamento fisiologico del tutto generazionale e culturale intravisto da Argan, un tratto che potremmo definire genetico in Tavernari, quel richiamo atavico, già accennato in precedenza, di una propria identità locale, un primordio culturale che ha insieme il rimando alla primigenia fioritura artistica occidentale dopo la classicità e il riverbero di un'infanzia della propria terra.

In questo mantenersi fin dalle prove più precoci in sintonia con l'humus di riferimenti molto rarefatti nel tempo, ma cromosomicamente ancora così pieni di suggestioni, è forse tra le verità maggiori del Tavernari di questo periodo. Analogamente alle *Pomone* di Marino, quasi

sortite per necessità tutta sua, primario referente visivo della sua infanzia pistoiese, allo stesso modo le cariatidi di Tavernari, degli anni 1944-1947 sono molto altro dal rifiuto motivato della retorica del ventennio, e oltre anche alla tendenza in atto nella prassi avanguardistica di volgere l'ispirazione al primitivo: sono gli avi suoi propri, parafrasando lo stesso Marino, la gratitudine verso una civiltà che ancora da lontano fruttifica, l'odore della propria terra.

C'è qualcosa di discretamente anticipatore in questo modo di Tavernari, qualcosa di cui il suo ambiente, l'ambiente defilato in provincia, si nutre e di cui poco più tardi si vedranno in qualche modo frutti anche più meditati.

Vogliamo alludere, ad esempio, a quel complesso ragionare in termini più specificamente letterari che proprio a Varese troverà emozionata quanto poco conosciuta intuizione nel concetto di *Longobardia* caro a Luciano Anceschi, e che toccherà il suo punto più elevato in una preziosa antologia di poesie: *Linea Lombarda*. In queste, da Vittorio Sereni a Roberto Rebora, da Renzo Modesti a Luciano Erba, è condensato quel sentire ad un tempo aperto alle influenze europee, imprescindibile dalle esigenze spirituali più forti alla fine della guerra e quel ripiegamento intimista sulle proprie radici.

"*E noi ci si sente lombardi / e noi si pensa / a migrazioni per campi / nell'ombra dei sotto passaggi*" scrive Sereni a esemplificare quel rapporto odoroso e tattile con il paesaggio familiare e così espressivo, a ben vedere, di quella linea culturale che, Morlotti in testa, vedrà il recupero di naturalismi partecipativi.

Tavernari sente e partecipa di questo clima, che la città, la provincia, dignitosamente, aristocraticamente vive. Non è affatto un caso che, quasi contemporaneamente all'uscita di *Linea Lombarda*, Tavernari abbandoni quell'ammorbidire il suo lavoro sulla figura umana vagliando le esperienze aggiornate e intellettualissime di Moore o di Arp, o ancor più di Barbara Hepworth, per ritornare a quelle ieratiche figure di madri con bambino, dimentiche ormai della grazia voluttuosa dell'astratto, e di nuovo riportate a una valenza espressionisticamente religiosa, di una religione più che popolare, ancestrale; e di nuovo rifiutando qualsiasi cedimento edulcorativo, qualsiasi consolazione di forme concluse in se stesse e di levigata compostezza.

Uomo dai pochi compiaci menti, soprattutto nelle sue opere, Tavernari sente l'urgere di ben altro che non fosse la pura, razionale conquista dell'armonico disporsi dei volumi nello spazio. "Per me fare della scultura è un mezzo per confessarmi" dirà più avanti a proposito del superamento del periodo astratto. E prima di risalire direttamente alla meditazione cruciale sul corpo sofferente, sul torso sgorbiato con un crescendo di violenza espressiva, Tavernari conclude il ciclo aperto con le splendide figure del 1948, infliggendo alla compattezza della pietra quel tanto di brevilinee incisioni da prefigurare il prossimo incessante lavoro sulla superficie.

Torna dunque Tavernari a quel richiamo tutto antico dei portali e delle chiese romaniche, come accennato in stretta corrispondenza con una ricerca non banale di riscatto culturale che

animava la cultura varesina di cui ormai l'artista è a pieno titolo figura di spicco allentati, se non recisi, i contatti con le redazioni e i caffè milanesi.

È del resto, un clima propizio; in cui altre figure, giovanilmente generose come Dante Isella, Aldo Lozito, Ezio Bassani, Aldo Ambrosoli, per dirne solo alcune, si impegnano - in una provincia dell'ex impero certo, segnata quant'altre mai dal ventennio appena trascorso - a farsi carico del peso di una riflessione aggiornata sulla cultura. Al desiderio d'oblio si aggiunge corposo il progetto, il disegno avveduto, e un auspicato rimettersi in moto della macchina organizzativa. Ai letterati, agli intellettuali in senso lato, si uniscono industriali come Riccardo Crippa e Claudio Bellora, industriali di successo entrambi, l'uno collezionista di opere contemporanee, bibliofilo l'altro: le stesse istituzioni, preposte alla valorizzazione della città, aderendo alle mozioni culturali promosse dal gruppo di giovani intraprendenti, certificano che gli anelli mancanti per far funzionare la catena complessa del progresso civile ci sono tutti.

Si aprono spazi per conferenze e dibattiti popolari dove il pubblico accorre: si dibatte pubblicamente, con concorso dei cittadini; *L'arte nell'ora presente* o la *Funzione della cultura e dell'arte nella società* sono alcuni dei titoli di frequentati incontri nelle nuove istituzioni locali, l'Università Popolare piuttosto che l'Ateneo. Intervengono, invitati dai comitati organizzatori, tra gli altri, Dell'Acqua, De Micheli, Argan, Radice, relatori di statura nazionale. Figure del tutto varesine ma di assoluto prestigio come Emilio Zanzi frequentano le più importanti commissioni artistiche nazionali; si aggiunga l'attività vivace di gallerie, alcune attardate sulle vecchie glorie o sull'accademia dopo un *maquillage* post-bellico, altre nuove di zecca, tra le quali la Galleria Varese di Bruno Grossetti, sinonimo di modernità. E, significativa perché fresca di forze indigene, a partire dal 1946 la breve e intensa vicenda de *Il portico*, libreria-galleria voluta da Dante Isella e Giuseppe Bortoluzzi inaugurata proprio dai disegni di Tavernari. Il quotidiano locale segue con interesse e giusta animosità, come mai più in seguito, le frequenze culturali della città, annoverando firme illustri a partire da De Chirico. Altri fogli nascono, e riviste, diversamente impegnati e indirizzati. Negli stessi anni Piero Chiara e Renato Guttuso salgono alla ribalta come poli catalizzatori dell'*intelligentsia* varesina. E non da ultimo, la stessa attività espositiva vive quella fulgida stagione che garantisce al capoluogo un posto non trascurabile nella geografia del quegli anni, affondando il coltello della provocazione culturale ma senza gusto enfatico della polemica. Prima ancora della grande mostra dedicata al Piccio nel 1952, Villa Mirabello è terreno di confronto tra le generazioni di scultori del ventesimo secolo nei due episodi del *Premio Città di Varese* di scultura nel 1949 e nel 1953; edizione, quest'ultima, memorabile per lo spessore del comitato scientifico - Arcangeli, Carli, Dell'Acqua, Gnudi, Moretti - memorabile per la teoria di maestri europei e italiani invitati a coprire tutte le tendenze in atto, da Renoir a Picasso, da Arp a Moore, da Boccioni a Fontana. E memorabile per le polemiche scatenatesi tra il pubblico e sulla stampa tra passatisti e fautori del moderno, manifestazioni di sentita partecipazione all'evento, con tutti i limiti e le incrostazioni

ideologiche del tempo, certo, e perfettamente in linea nei toni e nei modi con il putiferio scatenato dalle due grandi mostre nello stesso anno di Picasso a Roma e a Milano. Provincia, dunque. non ancora esanime, carica di buoni propositi e di energie da spendere. In tale contesto Tavernari accompagna l'organizzazione degli avvenimenti più significativi, scrive, abbiamo visto, non tralasciando la polemica, si adopera ad acclimatare nel pubblico le nuove idee. Quando sarà l'ora, come per altri, di prendere coscienza delle nuove inflessioni della scultura astratta lo stimolo anche per lui sarà la mostra veneziana del 1948 di Henry Moore che contribuisce a far luce sul valore linguistico dell'astratto per sottrarlo all'accusa di moda passeggera, analizzando in altro caso il significato fondante dell'arte negra nell'avanguardia novecentesca.

A che punto è a quest'ora la consistenza nel panorama artistico dell'opera di Tavernari? Poche indicazioni possono bastare: nel 1950 Christian Zervos pubblica foto di alcune sue opere nei "Cahiers d'art" all'interno di pagine dedicate ai giovani scultori italiani: nel 1951 una massiccia scultura antropomorfa campeggia alla cima del salone della IX Triennale milanese di fronte a una grande pittura di Cassinari sotto le grandi volute al neon di Fontana. Nello stesso anno è presente sistematicamente in esposizioni collettive in diversi paesi europei; nel 1953 gli viene commissionata un'opera istituzionale, *Il giorno*, per Palazzo Marino a Milano. Nel 1954 viene invitato alla Biennale veneziana, dove presenterà le opere degli ultimi due anni, superata la parentesi astratta. Come dire, per una via o per l'altra, Tavernari è oggetto di attenzioni e di riconoscimenti di assoluta importanza e sostanza; anni di ininterrotta produzione e conclamata visibilità pubblica sotto ogni livello.

Eppure è già avvertito un primo segno di un ritrarsi silenzioso. *"Dopo alcuni anni di assenza quasi totale dalla vita di relazione della cultura artistica, dopo anni di raccoglimento quasi solitario e di sofferto lavoro, Vittorio Tavernari si riaffaccia all'attenzione della critica e del pubblico nel momento di una sua ormai avviata - non vogliamo dire conclusa - maturità"*. È il saluto di Francesco Arcangeli in occasione della mostra di Tavernari alla Galleria del Fiore di Milano nel 1957, a distanza di sei anni dall'ultima personale al Milione di Milano. È insieme la prima corposa ed esauriente raccolta di opere del nuovo Tavernari e anche il punto di avvio di una sempre più stretta, amichevole in molti casi, consuetudine di rapporti con la critica, ove per critica si dovrà intendere d'ora in poi, Arcangeli, appunto, Ragghianti, Pallucchini, Valsecchi, Enzo Carli, l'ufficialità della critica nazionale. Arcangeli diventerà dopo poco tempo Momi, il diminutivo amichevole, indizio certo di una intima consonanza che l'isolato e sofferente bolognese riserverà solo a pochi.

"Voglio fare la mostra a Milano, prima di Roma. Penso, che per la prima volta che espongo, dopo sei anni, è bene che mi senta vicino qualche amico. Anche per questo volevo vederti e parlartene". È l'invito dello scultore al critico perché scriva la presentazione. Arcangeli guarderà da lì a poco le prime fotografie inviate dall'amico e preannuncia: *"Sulle foto, mi pare di poterti anticipare - se non dico fesserie - che mi sembrano vitali, anche e soprattutto per una dialettica intima e drammatica in affermazione e presenza della vita, e corrosione*

della vita. È una cosa che io sento molto, e su questo, e su altri elementi, spero di poter fare, a suo tempo, un discorso non inutile".

Il discorso "non inutile" si rivela il più erudito e approfondito ripensamento sull'opera di Tavernari e punto di riferimento essenziale per la critica successiva. Ad Arcangeli spetta il merito di aver suggellato il percorso fino ad allora svolto da Tavernari, all'interno di una coerente linea di sviluppo, che va dalla già citata situazione di stallo e di difficoltà della scultura a cui fa ricorso Argan, per salutarne infine la genetica parentela con la situazione post-informale per via di una personalissima adesione al naturalismo partecipativo; di aver situato l'artista all'interno di una incisiva ed esaustiva cultura scultorea fino ad allargare i confini dalle tangenze al naturalismo *autre* di morlottiana memoria alle inflessioni più drammatiche di certa scultura francese, dalla Richier a Giacometti, alle forme esasperate di Chadwick o Butler. È quasi inutile ricordare che sono gli anni, questi, in cui Arcangeli va formulando la geografia di quel gruppo di artisti che rientrano in questo *cotè*. Che è poi il *cotè* che si rifà direttamente al mito romantico di un'arte che si genera, per via di sangue e materia spessa e macerazione; che si fa coscienza e conoscenza attraverso una sofferta reclusione e consunzione del proprio essere, ben più in là da schermaglie ed enunciazioni astrattamente intellettualistiche. Ben poco equivocabile è lo snodo cruciale delle intenzioni dei naturalisti secondo i parametri di Arcangeli, il lavoro dei quali, egli scrive: "*è stato un sforzo di creare una nuova verità da lontani o vicini fondamenti di cultura, ma anche contro quelli, per uno sforzo che talvolta sembra addirittura di autogenesi, tanto è lontano dalla zona di aggiornamento culturale cara, per essere l'unica possibile alle loro forze, a troppi artisti e critici*".

Di più: Tavernari, non diversamente da Morlotti, cui il testo arcangeliano rimanda con non troppo allusivi e sotterranei raccordi, offre a questa tesa e partecipe schedatura del critico non pochi appigli. A cominciare dal paradigmatico insistere unicamente sulla figura umana, quasi a lasciar decantare un rapporto primario ed essenziale con il problema scultoreo così agilmente riconducibile al *precordio*, secondo la riuscita espressione di Arcangeli; il corpo umano, la figura classicamente intesa ma ormai destrutturata dai suoi collaudati apparati iconografici ed estetici per proporsi allo sguardo esattamente come un inizio da zero, come una toccante manifestazione *in fieri* di una vita che inizia a germogliare ma all'interno della quale è possibile vedere la legge che a questa crescita è preposta.

La vicinanza tra i due, oltremodo ostacolata dagli impegni e dalla generale condizione di precarietà del critico". è giocata su questa comune, scoperta identità di vedute sulla definizione di arte come professione spirituale dall'altissimo tasso emotivo.

È beninteso, tuttavia, che a prescindere dagli interventi ufficiali, le scritture private tra artista e critico ci dicono molto del rapporto intercorso tra i due; meno di una serrata elaborazione critica. Intendiamo dire con questo che mancarono forse gli estremi per quella "gloriosa gara" di cui parla Bruno Toscano, soppesando la reciprocità cruciale, nella partita tra Arcangeli e Morlotti; delle parole del primo e dei quadri del secondo. Le lettere di Tavernari

esprimono una ruvida ritrosia a sbilanciarsi; una sorta di cautelata riserva per la parola, mezzo senza sfumature, privo di quelle spaziose aperture, aggiunte, minimi accorgimenti semantici che solo la lenta indefessa elaborazione sulla materia gli ha sempre al contrario consentito. Pur tuttavia, quando può, Tavernari si inoltra nell'intimo, anche in quello di Arcangeli. Ringraziando lo scultore per aver difeso le proprie teorie critiche in una lettera purtroppo non rinvenuta, altrove Arcangeli risponde: *"per me è importante, e distingue una fatica vera, una fatica faticosa nel solco di una nostra vita italiana, e umana, e quella invece tenuta nell'ingegno, sulla natura mescolata al trovare dall'esterno e non dentro di noi"*. L'analisi arcangeliana del 1957, per tornare al crocevia critico dell'artista, non lascia nessun luogo inesplorato: ravvisata l'impossibilità di non procedere alla rappresentazione della figura umana se non sotto la forma trattenuta di tronco ferito da violenti colpi di sgorbia - dettata pur sempre da una buona fede etica non consolabile da estetiche edulcorate; e ancora sottolineato, quasi malinconicamente, lo strenuo radicamento all'idea del fusto scultoreo come ricordo trepido della cariatide *"segno di una nostalgia di quel rapporto necessario tra scultura e architettura da dedicare a una società tuttora inesistente, ma sempre sperata da chi, come il nostro autore, ha condiviso la "buona volontà" non soltanto individuale ma anche sociale di quasi tutti i migliori della nostra generazione"*, Arcangeli va a definire in un controluce di intelligentissime e persuasive rifrazioni l'opera tavernariana sincronizzando le frequenze tra respiro internazionale e l'intima provincialità cui si è già fatto cenno.

Citando, forse l'unico, il riferimento a Lehmbruck o all'opera del suicida Gerstl, apre smisuratamente quel campo magnetico di possibili ricorsi, in realtà di felici coincidenze intuite più che di vera e propria conoscenza, tra artisti lontani e non in contatto.

"Senza polemica si fa sempre più moderno l'operare di questo artista che è disposto ancora a molta solitudine, e all'accusa che gli potrà esser fatta da qualcuno, di genericità, di reazione, di fuori tempo. Ma è già invece, il primo culmine d'un lavoro, non stra paesano, ma provinciale; provincia dell'Europa di Gerstl, di Lehmbruck, di Giacometti, provincia dell'inquietudine, dell'erosione, del confessarsi nel legno, nel gesso, in ogni materiale che sia friabile come la vita dei sensi e dei sentimenti. In Tavernari, meno letterario, l'inquietudine si contiene, è sofferta entro una misura, entro la solitudine avvertita e rallentata della vera provincia. La quale è il luogo dove talvolta, non per ignoranza ma per determinazione fonda, non si captano le ultime variazioni dell'ingegno; ma dove si lotta giorno per giorno, con figure che tornano senza posa, contro le pareti di una stanza, contro il logorio e il logorarsi d'un sentimento. Soltanto in questo senso si può dire provinciale il lavoro di Tavernari".

Giacometti e Richier. Sono questi nel crinale tra i Cinquanta e i Sessanta, i nomi che ricorrono più spesso nell'adeguare a una frequenza europea i tempi scultorei di Tavernari. Discreto o molto orgoglioso, Tavernari ha, da parte sua, per lo più minimizzato la portata di tali insediamenti culturali della sua opera, confessandone l'ammirazione, rimanendo di fatto restio a farne una diretta discendenza. Rimane il fatto che al pubblico della mostra milanese

alla Galleria del Fiore già erano offerte le prime figure, o *figurette*, a certificare anche nella denominazione una virata densa di significati dalla apparente monumentalità dei tronchi femminili precedenti. In gesso o in cemento queste sagome acquistano quasi improvvisamente slancio in altezza, soffocando la loro lontana origine "matronale" per assumere i tratti di piccole "torce" incandescenti, arse nella drammatica abrasione della superficie. Non filiformi ma di sicura parentela, nella arsura epidermica, con l'opera dello scultore di Borgonovo-Stampa. È pur vero, tuttavia, che i riferimenti a Giacometti andrebbero ben più a lungo rimeditati, e se è il caso ridimensionati, nella loro effettuale verificabilità. Che se non è in discussione il portato cruciale del calvinismo giacomettiano, è pur vero che molte a quell'ora erano state le possibili mediazioni tramite cui Tavernari poteva aver guardato, al momento di rastremare l'intaglio primitivo delle sue figure lignee in una colante e insieme rappresa materia grumosa: dai primi concetti spaziali di Fontana, il cui punto di partenza è pur sempre, estremizzata, la lezione sensibilistica di Medardo Rosso, alle coeve vicende scultoree di un Grosso, di un Paganin, o ancora di alcune figure degli anni Cinquanta di Brogini.

A ben vedere, è tutto un contesto culturale, quello milanese, cui ci si dovrebbe orientare, nel tentativo di inquadrare la stagione esistenziale della scultura all'ombra di Giacometti o di poche altre figure europee in grado di imprimere altri passi alla scultura coeva. Che è poi l'altro versante di una particolare rinascenza milanese di quegli anni, il controttempo rispetto alle accelerazioni di Fontana; una scultura che è ancora da lontano legata alle tematiche di "Corrente", nel suo proporsi come arte di attestato naturalismo carico di una quasi sbrigliata violenza espressiva, mantenendosi ancora in un clima resistenziale di cui dice ancora ultimamente De Micheli.

L'alto magistero di Giacometti, e con lui si potrebbe ben dire di tutta la cultura francese, dal dominante informale alla sua ormai certificata derivazione esistenzialista, si incunea forse più per via di una scioccante riformulazione della superficie alla luce del dramma morale, che per espresse contiguità filosofiche. Vale a dire che, come per Tavernari così per altri italiani, poté più la diretta discendenza da una scuola italiana che ha il suo capostipite nei lombardi Giuseppe Grandi o Medardo, su cui innescare successivamente e per necessità espressive un altro livello significante alle sofferte partiture anatomiche.

A ben guardare, il punto di massima tangenza tra Tavernari e Giacometti è *Colloquio*, tre figure in bronzo, del 1958. Ma l'analogia pare approssimarsi più per la quasi inedita, per Tavernari, composizione di tre figure, come un accenno di svolgimento narrativo. Le tre figure reggono su tre gambe al massimo della loro consunzione a steli filiformi e la superficie appare di primo acchito giacomettiana. Ma è proprio in quest'opera che si manifesta come l'ascendente dell'artista svizzero è da considerarsi con molta cautela. La parentela sembra già smentita dall'aprirsi piatto del ventre della figura centrale, attento in questo caso più alle ragioni di mantenimento di una struttura più tradizionale che a trarne conseguenze ultime sul piano della perdita di orientamento spaziale della figura. Non cerca

Tavernari la rottura dei canoni prospettici ci, o, per dirla come Barilli, non ragiona in termini di pura teoria della percezione con l'intento di violentare e scardinare l'impianto prospettico tradizionale. L'opera di Tavernari si mantiene sempre al di qua di una riflessione che metta in campo ancora criteri formalistici, pur se dedotti dalle avvertenze fenomenologiche. A dimostrarlo varrebbe ad esempio la prova di un'opera come *Torso femminile* del 1958 dove, preannunciando i migliori cementi degli anni successivi, Tavernari elabora il più classico degli impianti scultorei a figura umana, una sorta di canone proporzionale ellenistico, a cui l'incompletezza sismica degli arti sembra conferire realmente una sorta di patina di recupero archeologico di altissimo livello. Per non dire poi, se non fosse in apparenza accidentale, dell'esclusiva attenzione di Tavernari verso il corpo come entità universalmente astratta, a differenza del ricercato "ritrattismo" dell'artista svizzero.

Alla luce di queste considerazioni pare credibile che l'esempio di Giacometti in questo scorcio di tempo fornisca un referente forte su cui poggiare un credito di espressionismo che era in Tavernari senza aver trovato una totale, autonoma formulazione. Ma il dato strutturale più decisivo che scandisce il passo diverso di Tavernari è piuttosto ancora la sua esperienza di recupero di passaggi storici per la scultura italiana, che lo pongono così in una sorta di attenzione allarmata e critica con le posizioni dell'informale. Quel riandare cioè piuttosto alle prime movenze materiche della scultura di Medardo, riaffermando in qualche modo tenacemente la linea parentale della sua opera.

È probabilmente alla luce di questa sorta di rivelazione che si innesta al crocevia degli anni Sessanta quello scatto in avanti che solleciterà direttamente la scansione dei torsi intesi quasi come pure superfici pittoriche: la comprensione dell'influenza luminosa, a partire proprio dal lavoro di Rosso, sui contorni delle figure da Tavernari colte in tutto il suo portato di nuova possibilità di definizione della materia. Come entità moti le, fuggente e rigorosa al tempo stesso, interna in ogni caso alla figura. Quasi che la figura facesse mostra di un suo vivere non fossile ma al contrario animato di una interna, inquieta temporalità, un essere qui ora nel tempo, innamorata del tempo che, come la luce, continuamente passa e trascolora. Su questo, sui ventri piatti delle *silhouettes* già drammatizzati da potenti colpi di spatola, quasi a rabboccare la materia che gettata sull'ossatura in ferro tende a scivolare prima di solidificarsi, è *in nuce* quella matura indagine del paesaggismo frastagliato e corroso che insistendo ancora sui cementi, troverà nuovamente nell'infierire della sgorbia nel legno insieme una punta avanzata di linguaggio espressivo e un chiaro ritorno a un certo modo remoto per lui di lavorare.

Che poi è consuetudine per lui maturare lentamente i motivi formali ed espressivi, per via di un clima interiore portato a stratificare lentamente le conquiste fino all'assorbimento di queste in un ciclo successivo, piuttosto che avanzare per altisonanti e brusche rotture. Di sonnolenza, quasi, riferirà Piovene a proposito dei ritmi lunghi, delle incubazioni silenziose e quasi sorde, se non negli agganci primi, agli agenti culturali cui lo scultore viene di volta in volta in contatto. Ma se poteva tuttavia avere motivo fondato trascrivere alcune delle

suggerzioni che Tavernari ha assimilato nel corso della sua evoluzione, la stagione che si apre con qualche anticipo in alcuni pezzi straordinari, come il *Torso di Cristo* in bronzo del 1958, segna uno stacco ben più netto rispetto ai precedenti, per quanto attenuato dalla continuità di alcune soluzioni formali.

Ed è uno stacco, ad esempio, l'insistere sulla metafora del torso come emblema di altissima, poetica religiosità, un riverbero sculturale inteso come fatto di spirituale rivelazione, non esente da possibili rischi o risacche manieriste: il rischio di un elegante saggiatura *informel*, così come del guardare indietro ai reperti dell'antico appena patinati di turgori di morlottiana memoria, questo deve essere stato il timore di Tavernari. Se è vero che artista e critico in particolari condizioni privilegiate riescono a giungere a una comunanza di sensazioni, situazioni di disagio o di dubbio da cui scaturiscono nuove trame, è in questo momento che Arcangeli pare soccorrere lo stallone di Tavernari; "non ti nascondo la mia ansia di sapere un tuo giudizio" scrive al critico in occasione della mostra bolognese alla Galleria del Libraio, nel dicembre del 1959. All'appello Arcangeli è, severamente, presente. *"Mi dispiace dirtelo, ma sarei una carogna a non farti obiezioni; tu sai già i pezzi che preferisco, perché già te li indicai esplicitamente il giorno dell'inaugurazione, e la nuova visita mi ha riconfermato le preferenze della prima sera. Esse battono cioè su quei quattro, cinque tronchi, o torsi, unici o doppi, maschili o femminili, in cui tu hai saputo calibrare con sottigliezza, con nobiltà, con sentimento, la tua situazione in modo interessante, ma, che sarebbe anche di più, interessante anche come precisione di significato, ed eventualmente come novità. Mi pare, insomma, che in questi tu riesci a modellare, e a modulare, con sensibilità di spazi e di forma, l'antica immagine umana, secondo l'eterno spirito sculturale, ma semplificandola e intuendola al punto, da poter dare una risposta umana, nostra, alla nuova metafisica astratta che già sta rapidamente maturandosi e avanzando e acquistando piede, e che vuoi costituirsi dopo e contro l'informel ... Quella cioè, se non dei Burri, certamente dei Tapiès e dei Rothko, se non magari anche dei Fontana. Questo a me pare un tuo germe importante, che non so bene quanto sia legato (se non dal timbro della tua sensibilità, che permane) alla tua precedente fase umano-corrosa (diciamo così per intenderei): ma è da chiarire e da portare avanti, e da svolgere, se è questa è la tua nuova strada. Devi invece guardarti dai due opposti poli: uno, quello d'una permanenza in un 'informel' quasi postfaustiano, l'altro che m'è parso, per te, attualmente, anche più pericoloso, che ti porta a precisare l'immagine di nudo, nobilmente sì, ma secondo uno stile che io non so chiamare altro se non, per intenderei, '1925'. Posso aver torto, ma parecchie delle tue sculture di Bologna cadono nell'errore di tentare un Mozart non ancora del tutto pagato, una specie di nobile 'cantabile' della forma, improvvisamente troppo rasserenata e pacificata, in un'oasi strana; intendiamoci, la metà è, o sarebbe, altissima, ma mi pare che per ora ti porti soltanto a un 'ritorno', o quasi soltanto ad un 'ritorno'. Ora, la bellezza, nel mondo moderno, la bellezza nel senso olimpico, magari struggente ma ad un tempo appagante o rasserenante, non ci si è ancora proposta in forme per noi veramente credibili".*

Non conosciamo la replica diretta al giudizio cautelato ma poco accomodante di Arcangeli; pochi mesi dopo, Tavernari riapre il discorso, in occasione dell'invito ufficiale presentato dal critico perché Tavernari fosse presente all'edizione del 1961 del Morgan's Paint di Rimini: *"Tu puoi immaginare che piacere mi abbia fatto la riconferma della tua fiducia verso il mio lavoro e verso di me. Io so che tu sei un uomo sincero e quindi so che tutti i giudizi su di me sono sempre stati onesti ed anche se per qualche momento il mio lavoro non coincideva con una tua posizione critica, non ha significato niente sul rispetto, per entrambi di fondo ... In fondo a me personalmente interessa la vita (spero tu voglia comprendere il vero significato di quanto ti dico) e mi interessano gli uomini; quanto noi facciamo poi, è solamente il tentativo di esprimere noi stessi, c'è chi lo fa bene e c'è chi lo fa meno bene o male. L'importante è essere sinceri almeno con se stessi. Quindi il significato di amicizia è per me solamente di carattere umano e di rapporto umano, il che non centra assolutamente niente con quello che facciamo o meglio che cosa facciamo . "*

A giudicare da una successiva replica, relativa alla scelta delle opere da esporre a Rimini: *"In ogni caso posso dire che, per qualità e impegno (e di questo ti ringrazio) hai fatto onore al mio invito "* alcune perplessità di Arcangeli paiono fugate. D'altro canto ancora l'anno precedente, salutando l'interesse di altri critici, Pallucchini, Tadini, Russoli, nei confronti dello scultore, rileva: *"Le notizie che mi dai sono buone, e buone mi sembrano le sculture, approfondite poetiche, 'serie': direi che sono un buon risultato, quasi una sintesi, del tuo lavoro di questi ultimi anni. Non ho purtroppo la mente capace di concentrazione, e tale da dirti con qualche sicurezza se la soluzione marginale 'in rettangolo' dei tuoi corpi sensibili è necessaria e opportuna. Qualche perplessità l'ho, ma non tenerne nessun conto, perché è cosa da decidersi soltanto sugli originali. In ogni caso il grande cemento per il Museo Rodin mi pare particolarmente felice".*

È il segno di una perdurante, anche a quell'ora, attivazione di partecipi corrispondenze tra i due, abbastanza certe di poggiare su un'identità di fondo molto decifrabile sia all'uno che all'altro, anche quando perniciose questioni non squisitamente di vicinanza emotiva vengono a minacciarne l'integrità.

È il caso, ad esempio, del rifiuto di Arcangeli alla proposta avanzata da Bruno Lorenzelli, da qualche tempo il mercante con esclusiva delle opere di Tavernari, di esercitare una militanza critica all'interno di una équipe di artisti in attività legati alla sua galleria bergamasca. Una proposta che Tavernari caldeggia e alla quale sembra in un primo momento accordarsi anche il critico. Nel quale subentrano successivamente dubbi e perplessità sulla prospettiva di un esercizio di critica sul contemporaneo, ricevendo uno stipendio da chi pur sempre in arte contemporanea coltiva interessi mercantili.

La crisi assume i toni accorati nelle parole di Arcangeli; a modo suo, esempio di indipendenza e autonomia intellettuale che pure non dovrà essere dispiaciuto allo scultore. Nel momento del rifiuto a servire due padroni, Arcangeli spende alcune parole, specie per Tavernari. *"Naturalmente io ti resto vicino, questo lo sai, e credo che la mia lettera lasci*

porte abbastanza aperte, se più avanti Lorenzelli vorrà ancora collaborare su basi elastiche; o se io cambierò idea. Continua dunque con vera fiducia nel tuo lavoro, che mi sembra decisamente ben avviato". Al gallerista, e per conoscenza a Tavernari stesso, recapita una complessa elencazione dei motivi che lo inducono a rifiutare la prospettata sinergia. Lo frena il sentirsi intimamente vincolato a promuovere e difendere *"veramente e a fondo" solo quegli artisti, alludendo a Morlotti, a Tavernari e a pochi altri. [...] Altrimenti la mia qualità di 'outsider' che mi ha reso temuto e stimato in Italia, senza che io abbia un soldo in tasca e senza nessun appoggio, andrebbe presto a farsi friggere. E allora di Francesco Arcangeli e delle speranze che forse ci sono su di lui, non se ne parlerebbe più. [...] Non so se sono stato chiaro, spero di sì. Mi dispiace, le confesso, anche per l'amico Tavernari, che stimo veramente (e l'ho dimostrato con la mia firma, che è tuttora l'unica cosa che possiedo e che intendo difendere alla morte), perché forse ha potuto credere a una mia accettazione già scontata".*

E solo il giorno dopo aver deciso per la propria inconciliabile professione di libero battitore a Tavernari impegnato in un ultimo tentativo di convincimento, Arcangeli ribatte l'irrevocabile declino: *"Io non posso dirti altro, mi spiace molto moltissimo, che le cose per noi non siano in concordanza di fare perfetta. Col tempo forse questo verrà, e intanto tu devi aver fiducia nel tuo lavoro, nella stima che io ho per te, e nelle possibilità di lavoro che ora hai; anche così, con o senza Lorenzelli, nei limiti delle mie possibilità e convinzioni, io non mancherò di seguirti. E vedrai che non sarò solo io".*

Il legame dunque prosegue per alcune stagioni senza che venga meno una simpatetica comunanza di fondo, negli intenti. I documenti purtroppo latitano dai primi anni Sessanta in poi ad assisterci nel ridisegnare i profili del ruolo di Arcangeli nella successiva elaborazione di Tavernari. Altri critici, in effetti, entrano in campo, proprio al principiare del nuovo decennio, inverando l'augurio - speranza di Arcangeli; a cominciare da Ragghianti", Russoli". De Micheli", per non citarne che alcuni tra i più solleciti e ricorrenti.

Tuttavia è proprio elaborando lentamente il tema dei torsi, in legno e in cemento soprattutto, che Tavernari si avvicina come mai forse prima ai gangli vitali della poetica arcangeliana; la brusca sterzata che induce lo scultore a rimeditare primariamente sull'icona per eccellenza, il Cristo sofferente, va di pari passo con una sempre più assimilata e autonoma formulazione del linguaggio informale, ove lo si intenda come frizione massimamente espressiva tra consuetudine dell'impianto tradizionale del soggetto, il corpo o il frammento anatomico, e l'ambiguità del grumo, della colata o dell'intaglio del coltello e della stecca con l'esito di suscitare una lettura dell'opera in cui" lo scrimine fra esperienza astratta e limite figurativo è friabile, leggerissimo". Se insomma la "deriva" che tiene conto della riflessione sul tema cristiano è brusca, forse eccessivamente per attivare, anche al di là del piano umano del rapporto, una serrata lettura critica sul terreno favorevole ad Arcangeli, l'alto tasso di matericità, e di lavorio inquieto e tormentato sulla materia sono ancora carichi di empatici tramandi morlottiani, almeno fino a quando lo scultore non segnerà il passo verso un altro

ciclo tematico, quello degli *Amanti*, la cui risoluzione plastica sembra superare di slancio la precedente stagione, sul piano della resa pittorica della superficie e del recupero della statuaria più collaudata.

Apprezzando il torso per il Musée Rodin, d'altro canto, Arcangeli "battezza" positivamente già alla fine degli anni Cinquanta, le prime avvisaglie di una nuova stagione, nella quale manifestamente si palesano le diverse intenzioni vere di Tavernari rispetto alla facile equazione con Giacometti. La figura torna a espandersi in tutta la sua potenzialità volumetrica; anzi il presupposto di Giacometti è affrontato esattamente dal lato opposto. Non la consunzione, non quel cercare di rappresentare la figura esattamente nell'atto di essere vista o percepita, con la straordinaria intuizione della distanza, bensì il ritrovamento della pienezza, turgida, dell'organico, da cui enuclea visionarie orografie, che mai come adesso si fa sensuale. Nel senso che in quei corpi in cui più manifesta e più personale si rapprende tutta la carica di oscena violenza inferta all'uomo, più esplose quell'amore tormentato per la vitalità incontrovertibile del corpo fisico e delle leggi biologiche che vi sono preposte.

In questo senso è più un'operazione di rimandi testoriani, proprio per lo scandaglio di un rapporto intimo con il corpo, carico, a sua volta, di quella straordinaria intuizione di Morlotti, quell'eros-erosione, dove lo iato è pura convenzione essendo piuttosto una condizione intrinseca in cui i due poli sono strettamente vincolati l'uno all'altro. O, per riannodare fili di ancora più suadente suggestione, è un certo rendiconto epocale se si ripensa a una precocissima affermazione di Martini, quando invitava i suoi studenti veneziani a non bloccarsi nella mediazione statuaria canonica della scultura suggerendo di vedere un nudo non come tale, ma come un paesaggio, dove si incontrano "cascate, pianure, cielo, acque".

È qui che Tavernari raggiunge il punto più alto di una vicinanza con i fondamenti del pensiero dello scultore veneto; il suo avere definitivamente abdicato dai propositi di pronunciata eloquenza del fare scultoreo, non solo rifiutandone l'identificazione con la statuaria, ma, precipuamente, per aver ridotto a una estrema sintesi e rarefazione la propria espressività; tanto che pare proprio di vedervi condensate altre illuminanti parole di Martini, quando ebbe a scrivere: "[...] *L'artista non fa che la veronica della sostanza. Non le immagini che lo circondano, ma la sostanza che si fa immagine senza chiedere nulla al di fuori di se stessa, è natura per l'artista, e l'artista anonimo è natura come la sostanza e in questa si feconda spontaneamente*".

Con i torsi, Tavernari esce di fatto da una placenta culturale, che l'aveva discretamente contenuto per via di derivazioni dirette o più sfumate, per affermarsi autorevole e a maggior ragione isolato inventore a un tempo moderno ma ancora memore di leggi plastiche lontanissime nei riferimenti culturali. Non fosse solo che per alcune suggestioni provocate dalle meditazioni sulla figura del Cristo, ora di forti rimandi gotici, realizzato in questi anni dopo un viaggio in Olanda, o quello, chiaramente ispirato dal ricordo di Cimabue: e non è un caso, per inciso, che in questi anni tra i più attenti all'opera di Tavernari vi fossero i paesi del nord Europa, dove è ancora forte l'eco di una severa e penitente asciuttezza espressiva non

naturalistica.

Tavernari si dispone al lavoro con la stessa indole di sempre, restio ai soprassalti e ai fuori tono momentanei e improvvisi. Gioca a scrutare fin dove possa spingere quella consanguineità tra la superficie del corpo e la materia di cui questo è fatto. Fino a dove sia possibile esperire nel teatro dell'arte le verità fisiche ultime, che sono quelle della terra che si ispessisce, si raggruma, si frantuma, si scioglie, si dilapida perché abbagliata dalla luce, trascinata dall'acqua, violentata dalla bomba o solcata dall'aratro come dalla sgorbia. In un inesausto scandaglio delle potenzialità espressive dell'arte, come delle proprie intime conoscenze e delle proprie perplessità di uomo sul senso o sulla necessità, ancora, di rappresentare.

L'indagine sui primi torsi femminili si va sempre più rastremando e rarefacendo fino a non essere più che una allucinata sindone, antiretorica commovente partita a riconoscere una forma a partire da uno zero che è a un tempo un disagio e un'angoscia della storia, un atto di sincerità dell'artista. Fuori dalle convenzioni di rappresentazione mimetiche, ma ben al di qua dai formalismi inespressivi o incapaci di quel suadente umanesimo di cui la sua scultura ostinata si vuoi far portavoce.

Da lì per germinazione quasi spontanea e tutta tesa a espletare la possibile gamma di una simile ingiunzione spirituale, identificare con il Cristo quel corpo frastagliato, inerte e pur tuttavia all'erta e ritto come un bastione di senso, il passo è breve.

E sono icone con cui Tavernari si appresta a decretare il suo contributo di maggior peso nel panorama della scultura internazionale del dopoguerra, quell'ardito stiacciato che riduce l'antica idea di tronco scolpito a una rigorosa tabula rasa che drammatizza in una furia ancora più spietata. e commovente la lacerazione dell'uomo, tanto da rendere pallide e tenui le cicatrici delle figure "giacomettiane" di qualche anno prima.

A Donatello, a una pittura-scultura degli idoli cicladici o dei rilievi egizi, fa riferimento Carlo Ludovico Ragghianti rileggendo questo momento dell'artista. Tavernari, non ancora nell'ultimo approdo della sua parabola, sebbene al vertice lirico, vi arriva in virtù di una capacità di semplificazione della propria sintassi volumetrica ormai in grado di eliminare qualsiasi parvenza o concessione naturalistica del corpo, se non in alcuni casi nel mantenimento, come un palpito vitale, della bifrontalità delle tavole. Le quali, in siffatto modo, trovano un ultimo appiglio per configurarsi ancora come statue a tutti gli effetti; permanendo un'incisiva attenzione al lavoro della luce che induce a una salda circolarità del dettato scultoreo, così come al fantasma di un tutto tondo.

Ne è da dimenticare, a questo proposito, l'incidenza parallela a tutta la carriera, ma particolarmente in questo frangente, dell'attività grafica dello scultore, in grado di realizzare un contrappunto ugualmente potente e persuasivo nelle sue tempere; al punto che è lecito chiedersi se l'esito espressivo dei fogli fosse solo una verifica della propria disponibilità a inventare nuove soluzioni poi da applicare al legno, o al contrario il lavoro scultoreo non fosse il tentativo di restituire con uguale incisività la straordinaria, concentrata cadenza che

trova posto nella serie di tempere; per la quale lo stesso Ragghianti non trova altri possibili climi espressivi di uguale efficacia e violenza segnica se non rifacendosi a quelli in cui nacquero le pennellate "sismiche" di Van Gogh.

Con Ragghianti si rinnoverà, più prolungato nel tempo, un altro episodio di rapporto di intima amicizia tra critico e scultore. Tavernari si accosta a lui, quasi timidamente, in occasione della Biennale veneziana del 1964. *"Caro professore ... è un antico desiderio da parte mia avere un suo saggio sul mio lavoro, ma prima d'ora non ho mai osato chiederle questo. Ora mi sento di avere un po' più di coraggio e vengo a lei con questa mia per chiederle se volesse presentarmi alla Biennale di Venezia"*.

Una sala personale alla Biennale e una serie di opere, tra cui i primi Calvari, tra le più scarne, concise e foggiate da un ormai dominato magistero di una parola scultorea affatto personale. Il saggio per Venezia sarà a firma di Luigi Carluccio. Ragghianti non tarderà, tuttavia, a decretare la fondatezza e la tempestività di tale richiesta: *"Caro Tavernari, sono un suo vecchio estimatore, per l'indipendenza, coerenza e liricità della Sua opera. A Venezia fui colpito in modo particolare dalle Sue ultime opere, che mi sembrano veramente eccezionali per il modo con cui il lavoro plastico si risolve (così originalmente) in una sorta di 'pennellata' vibrante, che ricorda Van Gogh, ed ha un'intensità repressa che lascia una lunga risonanza. I disegni poi mi interessano straordinariamente"*.

Delineando di fatto le direttrici e gli interessi primi del suo saggio dell'anno successivo, prima indagine critica e catalogatoria dell'opera grafica dell'artista.

Non è fatto marginale, tutt'altro, che di uno scultore la precipua attività del disegnare venga fatta assurgere a dignità di espressione piena come è nel caso di Ragghianti con i fogli di Tavernari. Dei quali l'attuale rievocazione antologica dà uno spaccato crediamo sufficiente a delinearne la complementarità con l'opera plastica e rilevarne le reciprocità fin dagli esordi, quando ancora Tavernari si presentava al pubblico in qualità di pittore.

Ed è un aspetto, quello della specificità pittorica di Tavernari, che diventa cruciale proprio a partire dalla fine degli anni Cinquanta e all'inizio della maggiore concentrazione sul tema del torso, quando cioè l'uso della policromia - generalmente tempera, più raramente china colorata - si sostituisce sempre più decisamente al semplificato profilo a matita o a carboncino.

È con la riscoperta dell'uso del colore che Tavernari imprime ai suoi cicli grafici un'accelerazione di autonoma ideazione che non è l'ovvia fase procedurale che si antepone alla rielaborazione scultorea ma una sorta di rapimento creativo, spesso dimentico del resto, che ha le sue proprie specificità mai trapassate nella scultura e dunque aggiuntive di nuove conoscenze sull'artista.

Di fatto, un'ininterrotta e serrata attività espositiva, tra cui antologiche di crescente rilievo a Parigi, a Varese, a Rimini, a Lucca nel breve volgere di un decennio, certifica a partire dalla metà degli anni Sessanta l'assunzione di Tavernari tra le figure preminenti del dopoguerra. Un ruolo garantito dall'apprezzamento pressoché incondizionato da parte delle migliori

figure critiche e che nelle acquisizioni da parte di istituzioni statunitensi e oltremodo con il personale trionfo riportato al Rodin nel 1973, assume il crisma della consacrazione a livello internazionale.

Ma è proprio ora che paradossalmente trova ragione l'assunto di Modesti posto a epigrafe di questo scritto: ch  nell'acme della sua definitiva acquisizione a tassello forte del panorama artistico, Tavernari pare disconoscersi l'esercizio dialettico con la contemporaneit ; o, se di dialettica si deve parlare,   una forma molto sublimata di confronto, quella innescata tra lo scultore e il suo tempo.  , la sua, piuttosto una dialettica quasi rilasciata, senza pi  freni o argini imposti dalla disciplina di un rigoroso codice espressivo coltivato per una vita. Una sorta di rasserenata meditazione metalinguistica sulla propria opera. Fuori dal tempo, ma dal tempo degli annali, dal tempo dei contabili dell'avanguardia. Serenamente contemporaneo a se stesso. In concomitanza con la crescita di internazionalit  della sua fama e, a un altro livello, con la crescita di internazionalit  stessa dell'arte, come pratica sempre pi  eterodossa, sempre pi  trasversale e commistionata ad altre forme e esigenze, Tavernari   tra i pochi a reclinare verso forme legate a una commozione, a una verit  sempre pi  personali, semplicemente slegate dal contingente, una rarefatta comunicazione tra s  e la materia.

Ancora, ed   quasi istintivo, non si pu  fare a meno di riandare alle ultime sterzate di Morlotti, al suo irresistibile ritorno alle *Bagnanti*, in barba ai soloni e al mercato, soprattutto. Per Tavernari, di primo acchito, il ritorno a un fare in grande pare formularsi per pretesti esteriori: i *Cieli* tradizionalmente vengono acquisiti, come risposta insieme utopica e conservatrice, al clima inquietante ed entusiasmante della conquista dello spazio negli anni Sessanta. Ma, nonostante le intenzioni e le stesse affermazioni dell'artista, rimangono quasi sullo sfondo, lontani e accidentali rispetto alle sue meditazioni.

Con gli *Amanti* Tavernari sperimenta forse la fase pi  narrativa della sua produzione. C'  come un ricordo, in queste opere; lo struggimento nostalgico di chi ha voluto dire una verit  cruda nella propria vita, trasferendo la crudezza nel suo stesso operare sacrificando per via la grazia e l'abbandono suadente, e ora voglia quasi risentirne il soffio. Che   forse il soffio della propria giovinezza, e di qualche speranza disattesa. Un tutto tondo cercato, sinuoso, torna ad occupare lo studio di Barasso, carico di una partecipazione emotiva pi  dichiarata, che non ha pudore di manifestarsi nel recupero del modellato, assai raro nella sua opera, che accarezza le membra.   della riscoperta del corpo, e della sua integrit  finalmente, che in questa stagione ragiona Tavernari. Ma pi  che ragionarci, vive di questa rorida carnalit , quasi compiacendosene dopo averne sempre smascherato la scandalosa insensatezza dei sembianti, la fragilit  inerme, ed egualmente il testardo diritto a essere.   un Tavernari monumentale, - sono di questi primi anni settanta le realizzazioni in grande di opere astratte fino ad allora costrette nell'alveo del bozzetto - che recupera alla propria scultura tutto quanto era stato sacrificato prima in nome dell'asciuttezza, della concisione formale, della ritrosia alla magniloquenza. Senza derive retoriche, le figure acquistano in dimensioni e in definizione, ed   in questo senso che l'opera si fa narrativa, accentuandosi il piacere tangibile

del racconto dell'abbraccio, del linguaggio del corpo.

Metalinguistica, si diceva di questa fase; e infatti Tavernari, rapito, torna al modello archetipico della pomona, così come, recuperata e liberata la pienezza organica si appresta a farla vivificare anche nella pietra, nella materia dura da lui sempre privilegiata per costringersi all'incontro frontale con il blocco, senza ripensamenti. Gli *Amanti* in legno iroko o in pietra non perdono, malgrado la minore lievità chiusi come sono entro blocchi ben squadriati, nulla in fatto di tenerezza erotica, a dispetto di una volumetria espansa, quasi una voluttà di far grande che sembra cogliere lo scultore dei sessant'anni.

Con la stessa forza e maestosità tornerà di seguito, negli ultimissimi anni, al tema primario per lui della maternità, fino all'ultimo tronco, appena attaccato dallo scalpello, i segni a matita a delineare come sempre la pienezza del corpo femminile cui il legno era destinato.

È in questa lussureggiante produzione senile che ci pare più velata di sensuale tristezza che di vera e propria serenità conquistata nel tempo che Tavernari trova un suo confacente humus per continuare ad accarezzare il suo destino; che è quello di uno scultore dall'altissima conoscenza fabrilie sacrificata all'urgenza dei tempi, disposto a rinnegarla senza rinnegarsi, tenacemente concentrato su una fiducia nel proprio operare tuttavia mantenuta accesa ma ormai squadernata in un una realtà che è già ben oltre il semplice consistere quotidiano.