

**P. Campiglio**

***Due inediti giovanili di Vittorio Tavernari***

In: *Quaderni di Scultura Contemporanea*,

Anno XVIII, no. 6-7, pp.170-184

Roma, 1997



*La scultura come vita* è il titolo di uno scritto di Vittorio Tavernari apparso sulla rivista "Numero" nel gennaio 1946, ove l'artista difende appassionatamente le possibilità della scultura in risposta alla nota definizione mariniana di scultura lingua morta: *"I giovani si trovano disorientati, su sentieri diversi; i giovani di valore, dotati, non sanno dove camminare, dispersi e travolti dalla tragedia delle due guerre. Alle loro spalle sentono il vuoto di tutta l'arte e la cultura cosiddetta novecento. Perché la scultura abbia una nuova era, perché l'arte tutta abbia la sua epoca, deve essere agitata. Noi giovani scultori ci dobbiamo parlare, dobbiamo unirvi, essere compatti ... agire come i maestri Comacini ... come i marmisti egiziani"*. Con tale affermazione, che ha tutta l'aria di una dichiarazione programmatica, Tavernari partecipa in prima persona al dibattito critico dell'immediato dopoguerra auspicando un rinnovamento della scultura non in chiave "ermetica", bensì partecipe del "dramma umano", in grado cioè di trasmettere valori collettivi ed esprimere contenuti morali dell'uomo contemporaneo, ribadendo che *"noi giovani scultori sentiamo la necessità di essere civili", come i maestri Comacini, "la scultura era in loro ..... ci credevano e la scultura era una sola voce"*.

In un momento cruciale della vicenda artistica e della storia dell'Italia della ricostruzione, quando si fa viva più che mai la necessità di una ridefinizione dei codici stessi di pittura e scultura ma probabilmente si cercano ancora i mezzi adeguati per attuarla, la mozione del giovane artista appare in linea con le tendenze del gruppo che si raduna attorno alla rivista "Numero" e che di lì a poco firmerà il celebre *Manifesto del Realismo*, detto comunemente *Oltre Guernica*, uscito proprio su "Numero" n. 2 del marzo 1946: "esaurita la funzione

positiva dell'individualismo" l'arte deve essere "atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini", sostengono, com'è noto, i firmatari Giuseppe Ajmone, Aldo Bergolli, Arturo Bonfanti, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, lo stesso Tavernari, Emilio Vedova e Giovanni Testori (allora anche pittore, oltre che critico). L'anelito tavernariano a un'arte che unisca collettivamente e per così dire si renda anonima, evidente nello scritto del gennaio del 1946, appare a tutti gli effetti ipotesi "realista" secondo la celebre definizione di "realismo" offerta nel manifesto citato, come "il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa insomma misura comune rispetto alla realtà stessa".

Lo scultore, d'altra parte, lascia ancora irrisolta, in un primo momento, la questione dei mezzi espressivi attuabili in quell'auspicata ridefinizione dei codici della scultura, argomento affrontato invece in modo più esplicito nel manifesto seguente, dove si parla, piccassianamente, di "costruzione e architettura dei volumi nello spazio, costruzione e architettura che determinano il peso": nella compagine dei pittori, gli unici scultori, Paganin e Tavernari, riflettono pertanto sulla grammatica cubista contribuendo dal canto loro, allo stesso modo degli amici pittori, allo sviluppo di una sintassi neocubista in Italia, da taluni firmatari già praticata. Paganin e Tavernari, è vano a tale proposito il giuoco delle precedenze data la scarsità di appigli documentari, sono entrambi impegnati attorno al 1946 in una scultura in legno, fortemente massiva, con un'impronta figurativa di energica durezza che risponde coerentemente ai criteri citati di "costruzione e architettura dei volumi e dello spazio": Paganin più acre nella rude sfaccettatura delle superfici con una più coerente movenza antigraziosa dà vita rabbiosamente ad alcune figure d'impronta primordiale, massive; Tavernari con il primo ciclo delle *Maternità*, pur sempre legato a una linea più pacata e rispettosa o ad una più sobria e disincantata idea di rappresentazione, scolpisce nel legno figure primitive rispettandone le superfici, le venature, in modo che le figure stesse emergano naturalmente dall'interno del tronco. La scultura romanica, le prove a lui note dei maestri Comacini sembrano incidere in queste prime opere dello scultore varesino.

Figlio di un restauratore milanese, Vittorio Tavernari, nato nel capoluogo lombardo il 28 settembre 1919, apprende la pratica del disegno in seno alla famiglia, e giovanissimo, a metà degli anni Trenta, è mandato nell'atelier di Francesco Wildt, figlio del più noto scultore simbolista Adolfo. Compagni di studio sono a quella data Bruno Cassinari, Umberto Milani, Carmelo Cappello, in seguito protagonisti dello scenario artistico milanese negli anni Cinquanta. Si potrebbe scrivere una storia della scultura a Milano attraverso la scuola wildtiana, che ad ogni esame si rivela sempre più decisiva per le vicende artistiche successive: essa aveva contato già alla fine degli anni Venti, com'è noto, sotto il magistero di Adolfo, allievi poco ortodossi quali Lucio Fontana e Fausto Melotti che, tuttavia, sempre riconosceranno il debito nei confronti del maestro per le nozioni tecniche impartite, legate ai diversi materiali (marmo soprattutto, ma anche pietra, legno, gesso, cemento o altro), per l'abilità ad intuire la specificità della materia, la capacità di tradurre un concetto a partire dai

materiali e la fondamentale tendenza all'astrazione, appresa dalle diafane e polite superfici di Adolfo Wildt. Il figlio Francesco, scultore di minore genio ma certamente il primo erede dello studio paterno, è l'unico a Milano a conoscere i segreti della scultura in marmo. Appare chiaro perciò come i giovani Tavernari, Milani e Cappello (Cassinari troverà più agevole la strada della pittura) fin dall'inizio diano un'importanza quasi "sacrale" al materiale: in particolare Tavernari, rispettoso dell'elemento naturale, attribuisce sempre alla fatica interminabile nella materia una valenza per così dire di astrazione atemporale, una concentrazione quasi zen. Questa rimarrà una componente fondamentale dell'agire scultoreo di Tavernari fino agli anni recenti.

Comunque, fra il 1938 e il 1939 egli inizia la propria attività espositiva partecipando a collettive con Milani e Cappello e, per quanto riguarda la pittura, con Franco Rognoni: da segnalare la sua presenza in una iniziativa (un presepio artistico) indetta dal Dopolavoro del Sindacato Belle Arti nel Natale del 1939 alla Loggia dei Mercanti, insieme, fra gli altri, a Fontana, Mario Negri, Cappello, lo stesso Wildt, con un catalogo illustrato da Bruno Munari, Tavernari espone come tanti suoi compagni di strada regolarmente alle mostre sindacali lombarde, allora uniche occasioni espositive offerte ai giovani artisti. È presente alla III Mostra provinciale del Sindacato Fascista Belle Arti, organizzata alla Permanente nel novembre 1941, nella sala degli artisti alle armi con due sculture, *Figurina* e *La bella dormiente*, e, in precedenza, nel luglio di quello stesso anno, partecipa alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, tenutasi a Milano al Palazzo dell'Arte dal maggio al luglio 1941, con una testa in bronzo dal titolo *Legionario ferito*.

Quelle del giovane Tavernari sono ancora prove accademiche che, tuttavia, rivelano nella tensione figurativa un'attenzione particolare ai valori "pittorici" delle superfici, modulate con armonica levità, tanto è vero che l'artista presenta nell'agosto di quell'anno una serie di olii, per lo più paesaggi e nature morte in una mostra con Corrado Selvini a Varese. Da tale precoce indeterminatezza espressiva, o se si vuole da un'incertezza che è propria dei giovani di questa generazione, i quali vedono d'altronde i fratelli maggiori Fontana, Luigi Brogгинi, Melotti oscillare tra mozioni scultoree e tensioni disegnative, pittoriche, ha origine un approccio rivolto alla sintesi delle superfici e alle trasparenze della materia, benché in Tavernari sia sempre vivo un legame con il mondo naturale, un dialogo segreto con la natura stessa, dunque con una realtà in continuo divenire. Le prime prove in cera hanno sempre un tono ludico, che le accomuna a quelle del giovane Milani, in linea, si può dire, con le mozioni di sensualità espressionista così vive tra le fila del movimento di "Corrente". D'altra parte fino al 1943 l'artista presta il servizio militare tra Como e Varese, nel 60 reggimento di Fanteria, stringendo amicizia con il gruppo degli astrattisti di Como, soprattutto con Manlio Rho, il quale allestisce nel dicembre 1942 la Mostra degli Artisti alle Armi al Palazzo del Broletto di Como, organizzata dal Sindacato lombardo, ove figurano solo tre artisti: Luigi Uboldi, Edoardo Orsi e, appunto, Tavernari, con ritratti in cera (*Ritratto melanconico*, *Ritratto di Rita Spina*) e sculture quali il citato *Legionario ferito*, *Figura bianca*,

*Vendemmia, La bella addormentata* nonché alcuni disegni “tutti realizzati a scabro tratto, ma saturati di luce interna dovuta a decisa volontà di essere semplice e conciso”.

Durante la guerra l'artista divide lo studio, preso in affitto a Como, con Ennio Morlotti, consolidando un'amicizia già avviata a Milano alla fine degli anni Trenta: in questo periodo di assidua frequentazione morlottiana Tavernari elabora numerosi studi di nudo, che risentono delle meditazioni dell'amico soprattutto nel disegno, nell'approccio drammatico alla realtà, nella estrema sintesi espressionista del segno, nell'essenzialità caricata da deformazioni somatiche, così evidente nella sensibilità del pittore. Tra i due artisti nasce un sodalizio che durerà tutta la vita.

A guerra finita Tavernari si stabilisce a Varese, sposandosi con Piera Regazzoni, ma nel 1945 la morte di una figlia, appena nata, lo spinge a dedicarsi al ciclo già citato delle *Maternità* che rappresenta quindi una svolta definitiva rispetto alla precedente produzione: qui si fa presente più che mai un primitivismo “naturalistico” molto vicino alla scultura romanica, che lo accomuna a Paganin, sebbene tali esperienze, come afferma Di Genova “... sono nient'affatto drammatiche, anzi talvolta venate di una sottile ironia, quasi impercettibile, che denota una *Weltanschauung* tutta diversa e sostanzialmente più affettuosa”.

Tornando quindi agli anni di “Numero”, Tavernari, evidentemente affascinato da certo primitivismo picassiano, ritrova persino la scultura africana (*Donna seduta*, gesso, 1946) in una serie di opere esposte con vari disegni alla mostra del “Numero”, prima alla Galleria Bergamini a Milano (con Ajmone, Bergolli, Morlotti, Paganin, Testori), poi in estate a Varese, ove espongono anche Guttuso, Morlotti, Kodra, Cassinari, Treccani, Vedova, Bergolli, Pizzinato, Ajmone: in questa occasione Modica scrive: “non ci sono allontanamenti dal reale (simbolismo, surrealismo, futurismo) ma c'è un bisogno di tradurre il reale attraverso espressioni violente e sommarie (ciò che le riaccosta al primitivo) quali oggi si attendono”. Alla fine del 1946 l'artista è inoltre presente in una collettiva di quarantasette scultori alla Galleria della Spiga, insieme, tra gli altri, ad Alberto Viani, Milani, Leoncillo, Paganin, Minguzzi, Broggin, proponendo la sua produzione scultorea suggestionata da un'arte negra di picassiana memoria.

Il 1948, anno in cui si colloca la prima mostra personale di Tavernari alla Galleria del Camino di Milano, vede l'artista impegnato su più fronti: da un lato ancora attento a quel primitivismo afro-totemico di marca figurativa, dall'altro disponibile ad una più evidente apertura astratta. Quello di Tavernari appare fin dall'inizio un astrattismo organico, che presuppone e ricerca una simbiosi col mondo naturale; tuttavia alla base vi è sempre un'operazione di marca intellettuale, resa esplicita da una presa di posizione in difesa dell'arte astratta pubblicata su “Ordine nuovo”: “*l'importante davanti un'opera (quadro o statua) è che ognuno di noi osservi con umiltà e senza preconcetti, per vedere di intuire quanto un artista, sia esso astratto o no, esprima attraverso la sua opera quell'armonia perfetta di ritmi e di volumi, di toni o di linee l'emozione palpitante che formano l'insieme dell'opera*”.

*d'arte*". Tali premesse concettuali, frutto di una rinnovata attenzione alle poetiche non figurative, assumono il senso di un'adesione ad un internazionalismo estetico che si avvicina alla posizione di Birolli, innanzi alla spaccatura del "Fronte Nuovo delle Arti", e sembrano accettare il procedimento essenzializzante indicato dal formalismo di un Hans Arp o di un Brancusi, come d'altro canto andava facendo autonomamente Alberto Viani. Se infatti vi sono delle tangenze tra Viani e Tavernari, esse sono dovute alle deduzioni formali da Arp che invitava ad una modellazione fluida, quasi priva di peso, fatta per nuclei plastici. Tuttavia la vera folgorazione astratta gli deriva dalla mostra di Moore alla Biennale di Venezia del '48 (quanti scultori italiani in realtà dopo quella personale hanno agito in sintonia con le battute mooriane), ove lo scultore può apprezzare dal vero quella coerenza tra materiale usato e sintesi formale della figura. Nascono perciò in questo periodo, grossomodo tra il 1948 e il 1952 - e qui purtroppo i documenti sono assai deficitari per una restituzione diacronica del lavoro - la serie dei *Totem*, ove "il corpo umano passa attraverso un'improvvisa quanto radicale interpretazione formale, che lo conduce a una dilatazione della fedeltà figurale verso ritmi e volumi di netta impronta astratteggiante e solo per allusioni riferibili a un'immagine antropomorfa". Di tale fortunata serie, dove l'artista tramuta il primitivismo africano evidente in *Donna seduta*, gesso, 1946, in un vero e proprio emblema della sacralità primitiva, panteistica, con allusioni a forme antropomorfe, rimangono oggi scarse ma significative testimonianze (un bozzetto in legno, *Piccolo totem*, 1948, di Collezione privata varesina; *Totem*, 1948, in legno, monumentale, oggi conservato ai Musei Civici di Varese, Castello di Masnago; *Piccolo Totem*, 1950-51, in bronzo, della collezione ( ) di Gallarate; *Totem*, 1949-50, in legno, della Galleria d'Arte Moderna di Milano, e infine quel *Totem* eseguito in vetro resina nel 1972 su progetto del 1948). Di questi anni è anche *Scultura da giardino o Forma orizzontale*, 1949, in gesso, poi realizzata in bronzo, oggi di collezione privata, che pare il bozzetto di *Scultura per l'Isola d'Elba*, 1949, bronzo, collezione (.....), Firenze, e quel perduto torso chiamato *Frammento*, 1950, in cemento nero, opere tutte segnalate prontamente da Christian Zervos su "Cahiers d'Art" nel numero dedicato all'arte italiana del Novecento: in questi esempi è più evidente l'apertura della forma alle incidenze della luce, mediante perforazioni o la disponibilità di un giuoco di ombre naturali generate all'interno della scultura. Poiché il richiamo naturale, che comincia ad affermarsi quale peculiare attenzione dello scultore, è sempre cercato pur nell'astrazione formale della scultura: "Il problema per me è di creare delle sculture coi soli mezzi della scultura: volumi, linee, piani, inserendo e non sovrapponendo dentro a questi piani, linee e volumi, la vitalità poetica del nostro tempo". Tale dichiarazione è estratta da una recensione di Mario Negri della mostra personale di Tavernari alla galleria de "Il Milione" nel gennaio 1951, presentata da Garibaldi Marussi, solo con opere non figurative, che consolida l'immagine dell'artista sperimentatore e partecipe del clima di rinnovamento internazionale. Nel suo astrattismo tutto particolare Tavernari allude sempre ad una forma in qualche modo riconoscibile, anche nel titolo: sono esposte probabilmente un primo e precoce *Torso*

femminile 1950-'51, bronzo, che sembra aver attinto da Laurens maturo; quella *Figura distesa*, legno e ferro, 1950 ca., di collezione (...), Cassano Magnago, dove "le tese «corde» di ferro, che Moore riprese da Barbara Hepworth e che Tavernari senza dubbio scoprì, come del resto Mirko ... alla Biennale del '48, costituiscono una sorta di corde musicali per la sonorizzazione dei ritmi curvilinei delle forme femminili della figura reclining", *Nudo sdraiato*, 1950, in bronzo, ma forse originariamente in cemento nero, di collezione privata, opera particolarmente riuscita, ove pur nella sintesi astratta sono esaltate la pienezza volumetrica e il tondeggiare delle superfici, evocanti "una dimensione esaltante dell'eros, chiaro e senza turbamenti, sereno di persistente pensiero classico"; vi figura inoltre *Nudo femminile in ginocchio*, 1950 ca. prima in cemento nero, oggi in bronzo, di collezione (...), Milano, vicinissimo al citato *Nudo sdraiato*, che Renzo Modesti su "La Prealpina" coglie come esempio di scultura "metafisica" ma soprattutto vi sono le cosiddette *Sculture per il sole*, riprodotte da Mario Negri su "Domus", e indicate come i pezzi più importanti fin dalla presentazione della mostra: "*Nascono così quelle sculture che possono formulare un richiamo ai massi errati ci concepite dall'artista in stretto rapporto con lo sfondo naturale, collocabili per loro esigenza, all'aria aperta, per la quale sono nate; ora ridotte a formato minuscolo, ma richiedenti una costruzione di più ampio respiro, monumentale*". E Mario Negri in "Domus" appunto riprendeva "... per lui deve essere stata non lieve tristezza quella di vedere le proprie sculture ridursi per necessità alla misura di modelli, di studi, di sculture in scala ridotta, perché nella sua mente egli le aveva immaginate grandi e monumentali, in diretto rapporto tra pure forme e spazio, a contatto immediato con la natura". Opere queste, che alludono, come le citate *Forma orizzontale* e *Scultura per l'Isola d'Elba* a forme antropomorfe, ove il riferimento magico, simbolico, a una realtà panteistica è ottenuto grazie all'alternare susseguirsi di pieni e di vuoti, apparentemente infinita. Delle due riprodotte su "Domus", una *Scultura per il sole*, 1950, in marmo di Carrara, è nota e riprodotta nella monografia di Marco Valsecchi e in quella di Ionel Jianou - Enzo Carli, mentre fino ad oggi si erano perse le tracce dell'altra, originariamente in cemento bianco, da me ritrovata recentemente in una collezione privata varesina. Quella che chiameremo seconda *Scultura per il sole*, 1950, volendo mantenere il titolo originale apparso sulla rivista, appare una sorta di sfinge antropomorfa, in cemento nero, percorsa da segni incisi e giunture volutamente lasciate sporgere dalla superficie. L'opera, acquistata direttamente dal collezionista nella Galleria de "Il Milione" in occasione della personale del 1951, oltre a rappresentare un esempio notevole tra le poche sculture superstiti in cemento nero, aggiunge un nuovo tassello alla conoscenza di tale singolare produzione giovanile dello scultore varesino. E' noto, infatti, che l'artista ben presto, a partire dal 1953, muterà ancora direzione di ricerca tornando al ciclo interrotto delle *Maternità*, tappa fondamentale di ripensamento sulla figura che farà da tramite al ciclo più celebre dei *Torsi*. Il periodo astratto, perciò, rappresenta un momento di passaggio, una parentesi poco nota e assolutamente singolare, un prodotto di quel clima di sperimentalismo che a Milano coinvolge nei primi anni Cinquanta anche gli

amici scultori Milani e Cappello, entrambi ormai in un'orbita di strutture organiche e filiformi, o lo stesso giovanissimo Francesco Somaini, le cui prime prove note si collocano nel medesimo ambito problematico, tra Arp, Viani e Moore. Non indifferente è l'influenza di Fontana che, reduce dall'Argentina dove ha concepito il suo Manifesto Blanco, coinvolge i giovani artisti in direzione dell'avanguardia non figurativa, anche se non del tutto astratta, in quella nuova formula di arte "ambientale", strettamente legata allo spazio, che egli va definendo appunto come "spazialista".

E' in questo contesto culturale milanese che Tavernari è chiamato nel 1951 a collaborare alla IX Triennale dall'architetto Luciano Baldessari, regista con Marcello Grisotti di uno dei più interessanti esperimenti di *synthèse des arts*: qui nell'ingresso, nell'atrio, sullo scalone d'onore e nel vestibolo superiore del Palazzo dell'Arte, è attuata una sorta di continuum spaziale dove i diversi punti d'attrazione sono affidati alle opere degli artisti, lasciati liberi d'intervenire nel modo a loro più congeniale, in quella che fu detta allora, criticamente, "una sintesi dell'individualista fantasia italiana". Appena sotto il famoso *Concetto spaziale* al neon di Fontana era collocata una *Grande forma antropomorfo* di Tavernari, alla quale faceva da sfondo un affresco di Cassinari. Di quell'opera grandiosa, creata in gesso, ma distrutta al termine dell'esposizione, nota finora solo attraverso testimonianze fotografiche, è oggi possibile vedere il bozzetto in gesso, di piccole dimensioni, da me ritrovato nel magazzino dello studio di Lucio Fontana, dove giaceva forse dal 1951. Se tale scoperta da un lato conferma il ruolo primario avuto da Fontana nella IX Triennale, non solo come artista, ma probabilmente come coordinatore con Baldessari dei vari interventi, dall'altro getta luce su un legame effettivo tra Tavernari e Fontana a queste date solo ipotizzato.

Lo Studio per *Grande forma antropomorfa*, 1950-51, gesso, non pone dubbi sull'autenticità tavernariana, data la corrispondenza precisa con l'opera eseguita per la Triennale e aggiunge, come la seconda *Scultura per il sole*, una tessera alla ricomposizione di quel breve ciclo di lavori "astratti" del periodo 1950-'51. In essa non c'è un appiglio concreto a forme reali, riconoscibili, come in altre prove coeve, ma si tende a sottolineare quei valori "di costruzione e architettura dei volumi nello spazio" alludendo a un'armonia sfuggente, magica, con un riferimento semmai a una natura primordiale e panteistica. Così Tavernari si esprime riguardo alla scultura della Triennale: "*il linguaggio che adopero per creare le mie sculture è un linguaggio che vorrei dire quasi panteistico. Perché nella mia esistenza ho sempre osservato molto le cose del creato, mi hanno sempre commosso, mi hanno preso magicamente ... penso quindi che la mia scultura non sia astratta come taluni credono. Quando penso e sento di creare una scultura faccio del mio meglio per cercare di armonizzare nella maniera più perfetta gli elementi che la scultura mi offre: piano orizzontale e verticale e profondità, le tre dimensioni, insomma, fondamentali della scultura ... il mio linguaggio sfugge in parte il contatto dell'uomo per cercare di avvicinare invece le armonie del creato nel rigore preciso delle leggi della scultura*". Chiaro è l'impegno morale dello scultore-artigiano, che ripone anche nella lotta quotidiana, nella materia, il valore

estremo di scommessa, di rischio, che tale avventura comporta, attribuendo al lavoro, alla sedimentazione lenta, alla fragile misura delle forme, estremamente calcolate, il senso del proprio operare. Vale in questo periodo un astrattismo organico che conserva tutta la carica primordiale delle prime sculture afro-totemiche e anticipa d'altro canto, nel rispetto della materia, nell'idea di emersione delle forme stesse dalle superfici naturali, i cicli più fortunati delle *Maternità* e dei *Torsi*, figure che faranno scrivere Arcangeli di “arcaismo”, frutto di una interiore e lenta “genesi che parte dal luogo più intero e ineliminabile della figura, il tronco”.