

A. C. Quintavalle

In: *Fuoco nero. Materia e struttura*

attorno e dopo Burri

SKIRA Editore, 2014,

pagg. 209-210



Per capire l'importanza di questa scultura, ma anche i diversi diapason del dibattito sull' arte italiana e sulla ricerca di Vittorio Tavernari (Milano, 1919 - Varese, 1987), converrà risalire agli anni cinquanta, momento di passaggio dell'artista dalla scultura a tutto tondo al rilievo, dalla figura a tutto tondo e magari completa di testa e arti alle forme tronche e, ancora, dal dialogo con Henry Moore magari riletto attraverso Maillol, a Lipchitz e poi Giacometti. Lo scultore inoltre scopre una materia diversa, dopo il bronzo e anche il cemento, il legno: questo in una prima fase è un tronco, parte del corpo oppure sezione di albero, poi progressivamente si trasforma ed emergono rilievi appena accennati, i seni, il ventre, gli avvallamenti del pube o delle cosce, un rilievo segnato dalla consistenza della materia, scalfita, incisa, penetrata da uno scalpello sensibile vibrante. Conviene rileggere pochi passi di storici dell'arte che studiano la ricerca dell' artista degli anni cinquanta. Così dunque, nel 1957, l'anno precedente la data di questa scultura, Francesco Arcangeli coglie subito l'importanza della riduzione del corpo «quasi a dimostrare come ancora non possa darsi, per un corpo, altra metafora che quella, vegetale e umana, d'un fusto»; Arcangeli respinge ogni matrice accademica e aggiunge «la superficie di queste dolci materie lignee si articola infatti, punto per punto, con una vita che non è soltanto epidermica». Caratterizza Tavernari «la crescita e lo scavo della forma», dunque lo scultore fa parte del gruppo degli artisti attenti al naturale, provinciali come Gerstl, Lehmbruch, Giacometti, destinati alla solitudine nel panorama dell'arte europea». Carlo Ludovico Ragghianti coglie bene nelle sculture la tensione dell' artista: «Tavernari cerca.....di non rinunciare a niente che sia nel colmo di uno

stato emozionale, vuol sopprimere ogni diaframma...perché il flusso erompa conservando tutto il pullulare del suo getto» e sottolinea anche la trasformazione dalla figura dal tutto tondo al rilievo: «Tavernari va dunque animosamente verso il rilievo, che vuoi dire verso la pittura» ma il critico coglie anche altro delle forme scolpite: «Le visuali separate, avanti e dietro, non sono scisse ... le condizioni di visione sono identiche per tutte e due le contemplazioni». E poi, sulla materia delle sculture: «Materia di scelta è quasi sempre il legno, tronchi di fibre verticali lunghe, forti e visibili, antichi corsi di linfe salienti all'oscuro e nel silenzio Nelle sculture in legno dal 1961 in poi (ma anche in queste del 1958, aggiungo io) tutte frontali e di contorno chiuso, Tavernari incide con ogni sorta di ferri, e dalla sfumatura al parossismo elabora la superficie con una *hachure* ormai unicamente sua, senza referenze che non siano, forse, i virgolati di pennellata sismici di Van Gogh, ai quali soltanto queste opere possono essere paragonate». E da ultimo Marco Valsecchi, dopo aver analizzato il procedere per cicli dello scultore, *Maternità, Figure, Torsi, Calvari*, dopo aver ricordato il dialogo dello artista con le *Bagnanti* di Maillol e le *Pomone* di Marino, parla di «lento progredire dell'immagine, quasi una crescita organica su di sé che ricorda le concrezioni minerali o lo stagionale maturarsi vegetale delle piante» e poi, più avanti, proprio in relazione al lavoro dei *Torsi*, sottolinea l'"affondarsi delle figura dentro la materia, da cui pure è stata tolta, come se volesse tornare a confondersi con l'elemento naturale legno o creta che sia». E ancora: «A Tavernari basta un rilievo, un tondeggiare o uno scarnire di volumi, spesso un appiglio di luce, una lacerazione, un impasto nervoso di materia per significare un momento di verità, un'intuizione drammatica o sensuale, che mette animazione vitale e spesso dolorante in un frammento di creta pesticiata o in un tronco scheggiato». Dunque, nei passi riportati, viene sottolineata, sia da Arcangeli sia da Valsecchi, ma anche da Ragghianti, il peso del naturale nella ricerca di Tavernari, collegato appunto, dal critico bolognese, agli «ultimi naturalisti» e anche alla stagione morlottiana della ricerca. Del resto sia in Tavernari sia in Morlotti è evidente, da un certo momento in poi, negli anni cinquanta, dopo un preciso rapporto, lo stacco da Picasso, che Morlotti risolve distruggendo la massima parte delle opere legate a quella sua esperienza; quanto a Tavernari che firma il manifesto *Oltre Guernica* nel 1946, ancora nel 1949 apre, per poi presto abbandonarla, a una ricerca postcubista. Flaminio Gualdoni, introducendo il catalogo di una recente mostra, ricorda che per Tavernari «pochi sono gli interlocutori possibili, un Mirko, un Leoncillo, un Umberto Milani» e ribadisce il rapporto con Morlotti e con le scelte del naturalismo arcangeliano. Dunque uno scultore importante le cui radici, magari molto più profonde di quanto si sia notato, stanno nel mondo dell'arte del XII secolo al Settentrione, radici che penso debbano essere meglio messe a fuoco. Provate a riflettere su questo torso dalle sgubbiate prominenze, leggetelo con l'aiuto della luce radente e troverete nessi con molte opere dell'arte romanica, parte del paesaggio mentale dello scultore che spiegano le scelte che egli stesso compie: scavo dei tronchi intesi come matrici della vita, scoperta della continuità della tradizione della figura nelle fibre del naturale.