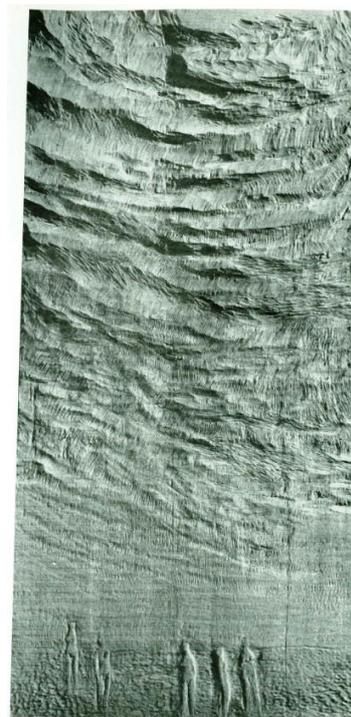


**P. C. Santini**

***I cieli di Tavernari***

In: *Critica d'Arte*, Anno XV (XXXIII),  
Nuova serie, fascicolo 100, 1968, pp. 17-34.



Quando alcune settimane or sono, incontrandomi con Tavernari che mi portava le fotografie delle sue ultime sculture, gli chiesi quali potevano essere i titoli di ognuna di esse, considerata la sostanziale identità dei temi, egli mi rispose: «Facendo la prima avevo pensato al Vietnam, e ad esso la volevo dedicare. Ma dovrei oggi aggiungere la Cecoslovacchia ... preferirei il termine più generico di «*Cieli*», e vuoi dire che per comodità di identificazione li numeriamo, nell'ordine in cui sono stati eseguiti». La proposta e il desiderio di Tavernari mi trovarono subito consenziente, sembrandomi che l'intitolazione generica rispondesse meglio di quella circostanziata allo spirito di queste sculture e alla stessa loro genesi. Ricordavo anche che le prime figurazioni (chine e tempere degli anni 1962-65) da considerare quali precedenti e matrici del ciclo odierno, erano indicate come studi per *Calvario*, simboli in realtà di una tragedia che è poi quella perenne della violenza e della sopraffazione. *Cieli*, dunque, come spazi grandi sopra la terra appena affiorante, a riverberare le vicende dell'uomo. Più di un anno di lavoro, condotto con quel «fervore calmo» che sembra uno dei tratti distintivi di Tavernari. E prima, una lunga meditazione, o un lungo raccoglimento interiore, in altro senso operoso: come il maturare lento di un proponimento fermo, che abbia però bisogno di diventare sostanza di spirito e di fantasia prima di giungere a soluzione. In quel tempo Tavernari mi parlò spesso del suo proposito, mostrandomi i fogli su cui andava fissando squarci di luce fra cumuli e nubi addensati. Lo appassionava e lo travagliava soprattutto il problema dell'inserzione della figura in contesti che ne necessitavano per esaurire il loro più autentico significato, ma con i quali era assai difficile trovare tutte le

specifiche connessioni. Ci sarebbero state, prevedeva Tavernari, difficoltà di rapporti proporzionali, alternative morfologiche, compositive e distributive; e infine l'opportunità di trovare un modellato consentaneo con quello così ricco e mutevole del fondo.

Per intanto, le tempere si accumulavano nelle cartelle, moltiplicando idee, spunti, cadenze, ma realizzandosi in un loro spirito e in loro forme pienamente autonomi. Niente, in esse, che possa oggi apparire quale “preparazione» diretta non diciamo delle peculiarità della scultura, ma anche soltanto dei movimenti cardinali che la percorrono. Si ripete, ancora una volta, la situazione già chiaramente individuata e ricostruita da Ragghianti quando scriveva a proposito delle figure: «... *il disegno non si distingue più dalla scultura, anzi il disegno e la tempera spesso rappresentano, nei cicli, un'ampiezza di germinazione che nella scultura si contrae a un momento o ad un arco più breve, seppure più sintetico. I cicli hanno una loro autonomia di produzione, non sono prove o sondaggi, non sono un'estensione nella quale individuare un arrivo e dei concorsi, sono parabole unitarie dove le singole determinazioni stabiliscono un serrato colloquio, in favolose corallità*» (vedi «Critica d'Arte» no. 78, aprile 1966). L'idea di questi Cieli non era balenata improvvisa. Come dicevo, i precedenti più remoti (si veda il catalogo critico del 1966) si datano tra il '62 e il '65. Il tema vi è quasi costante: una linea di terra in basso che delimita un orizzonte lontano; un'ara sulla sinistra con le tre sagome-figure della crocefissione; e sopra questo mondo senz'orma, una vertiginosa caduta in diagonale, dilatata o addensata, di nubi e di raggi di luce. I tre episodi, le tre componenti figurali, che compaiono allora in una serie, si direbbe inesauribile, di versioni, sia in formati orizzontali che verticali, sono gli stessi che Tavernari riprenderà negli attuali rilievi. Ma la pagina odierna, sia nei rapporti dimensionali che nell'equilibrio complessivo, risulta interamente rinnovata, tanto che i termini si fanno lontani e la misura degli spazi, grandiosa. Il cielo, e cioè il continuante, variamente fratto e ritmato incresparsi dell'ombra, occupa l'intera superficie in straordinari crescendo che toccano momenti di eccezionale intensità. C'è infine tutta una diversa gradazione di effetti e per essa un distribuirsi ondeggiante del moto in «periodi» ineguali che da un massimo di concitazione giungono alla calma rarefatta delle campiture appena increspate, o corse da scie sottili. Le condizioni della visione appaiono subito irrecusabili. Disponendo di una sorgente di luce mobile, ci si può avvicinare a queste opere per così dire gradualmente, come mettendo a fuoco un'immagine, fino a trovare uno od alcuni optima. Non si tratta soltanto di valutare il grado di incidenza sul piano della tavola - fino ad una luce radente - ma la direzione della luce in rapporto alla conformazione del rilievo e all'andamento delle strutture o dei movimenti primari che lo caratterizzano. Da un minimo di espressività (che può quasi coincidere con l'impossibilità della mera percezione fisica, quando la luce sia posta frontalmente e schiacci il corrugarsi dei piani anche là dove è più sensibile) si guadagnano momenti intermedi forse non inutili nel processo di una lettera integrale, ma tuttavia travisanti o parziali. Finché non si giunga a realizzare condizioni ideali ottenendo il massimo delle vibrazioni, sia nei nodi di più forte accento luministico che nei settori dove la punta

appena scalfisce e quasi disegna ciglia sottilissime d'ombra. Sono in parte le stesse condizioni visive che si imponevano per la serie dei *Torsi*, dei *Nudi*, e delle *Crocefissioni* degli anni 1960-'61, raccolti nella splendida mostra alla Galleria Lorenzelli di Milano nel febbraio del 1962. Con la sola differenza che quelle sculture «... *che non hanno sviluppo e passaggio cilindrico sono, avanti e dietro, composte ancora come organismi profondamente rispondenti parte per parte, e da ciò deriva la straordinaria loro pulsazione. Le forze che reggono questi organismi traversano le sculture all'interno, in un ricambio vitalissimo, e la visione successiva recupera un'unità sostanziale proprio per questo patente quanto trepidante o rapinoso rinvio*» (Ragghianti). Mentre i *Cieli* odierni impongono una unica, esauriente, rigorosa visione frontale, e non implicano relazioni di alcun genere che non siano quelle fra gli elementi visivamente compresenti nella pagina. Si ha quindi, se vogliamo, una contrazione di quel respiro d'allora; si fa un passo ulteriore verso forme di pittoricismo puro, e per questa via si semplificano anche e in certo senso le esigenze di illuminazione. Nei *Torsi* e nelle *Figure* degli anni sessanta, se si vuole estendere il parallelo, Tavernari aveva sì rifiutato il tutto tondo, ma per sostituirvi quella doppia interrelata visione. I contorni, ad esempio, modificavano più o meno sensibilmente i tagli originari del legno divenendo parte di una strutturazione la quale, proprio per motivare quella visione, doveva incidere sugli spessori fino a distruggere totalmente il piano di supporto. Emergenze ed avvallamenti si sentivano soprattutto quali membrane compresse sotto la spinta di forze interne, tanto più cariche di tensione quanto più sintetico e rattenuto era il moto che le animava. Nei *Cieli* v'è una superficie piana che pur dopo il lungo lavoro di scavo, di abrasione e d'intaglio che interamente la occupa, resta più o meno unitariamente percepibile quale limite ideale d'affioramento dei crinali e delle zone emergenti. Se è indubbio, insomma, che le esperienze passate hanno permesso a Tavernari di conoscere a fondo la materia tanto che il suo attuale linguaggio non sarebbe concepibile al di fuori di essa; se è vero che tutta la gradazione degli effetti luministici già nei *Torsi* potevasi considerare compiutamente risolta attraverso modi di trattamento che sono in fondo quelli odierni, è anche vero che il flusso stratificato di questi *Cieli* si dispiega in un canto più sonoro, in una polifonia più complessa, in quanto all'interno dell'intelaiatura di base sorge tutta una amplissima gamma di echi, di rimandi, di accelerazioni, di rotture improvvisate. Il repertorio stesso dei segni si arricchisce, moltiplicando i modi e la quantità delle reazioni luministiche secondo un ritmo ora incalzante, ora sincopato, ora invece di misura costante ed omogenea. Ne scaturisce quel pathos poetico che, come scriveva De Micheli, «*fonde nel risultato finale struttura e sensibilità, sicurezza e trepidazione, certezza e indeterminazione*». Gli strumenti del mestiere sono quelli che debbono essere: punte, sgubbe, scalpelli, bulini di varie forme e dimensioni, capaci di lasciare sul legno tracce diverse; ampi canali e crateri profondi come in una geologia sconvolta; corrugamenti e increspature paralleli, divergenti o contrastanti, e poi tutta la miriade delle striature più leggere, virgole, punti, accenti, onde, fili, bave, reticoli. O ancora smangiature e corrosioni, come si vede talora su certa pietra consumata dal tempo. Il

verso, la vena del legno asseconda lo scultore che va togliendo schegge, tasselli, trucioli, lasciando ovunque l'impronta della sua mano.

I *Cieli*, esaminati dall'1 all'8, e cioè nello stesso ordine in cui sono stati eseguiti, non palesano, se vedo bene, una progressione rigorosa in una qualche precisa direzione. C'è semmai in Tavernari una crescente sicurezza nell'inserire le figure fino a raggiungere negli ultimi tre esempi una compenetrazione perfetta. Per il resto si può semmai accertare un crescendo di drammaticità nelle versioni dalla seconda alla quarta che non solo mostrano incavi più accentuati, gravitazioni e addensamenti d'ombra più risentiti, spaccature improvvise, ma tutta una maggior concitazione e frequenti interruzioni ed aritmie. Nel primo e nei tre ultimi *Cieli* il tema di base ha una propagazione costante, che muovendo più o meno diagonalmente dall'alto raggiunge smorzata in onde successive l'esile orizzonte terreno. Ma, che il cielo si alzi sopra la terra minaccioso o tranquillo, l'uomo sente la propria condizione segnata da un perenne travaglio. Se i *Torsi* erano inni alla vitalità, raggiunta nelle sue più profonde radici e sorgenti, questi *Cieli* sono la celebrazione della condizione dell'uomo, delle sue lotte contro tutte quelle forze che non riesce a dominare e da cui talora è soverchiato. Un modo, anche questo, per discendere profondamente in se stesso, con quell'abbandono e quella trepidazione che già conoscevamo riversati in quel diario quotidiano che erano le sue tempere e i suoi disegni.