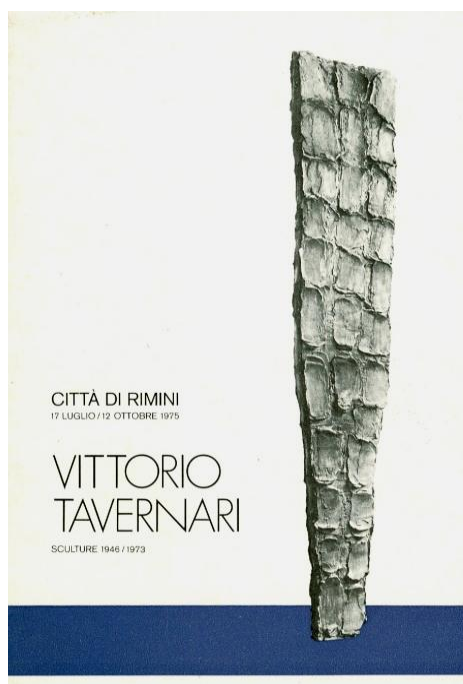


**P. C. Santini**

***Vittorio Tavernari. Sculture 1946-1973***

Giardino e Palazzo dell'Arengo

Rimini, 1975



Come già nelle ultime due occasioni (le mostre «Città Spazio Scultura» del 1973, e la mostra riassuntiva dedicata ad Alberto Viani del 1974), affido a questa rapida nota introduttiva il compito di guidare il visitatore lungo il percorso e gli episodi della attuale esposizione che raccoglie una antologia di opere di Vittorio Tavernari eseguite fra il 1946 e il 1973. Brani critici dovuti a Francesco Arcangeli, Carlo L. Ragghianti, Agnoldomenico Pica, Marco Valsecchi, Enzo Carli, Ionel Jianou, Guido Piovene possono permettere qualche approfondimento a chi abbia intenzione ed animo di portare oltre l'esperienza dell'arte di Tavernari nei suoi più autentici significati ed implicazioni.

Si comincia con una *Pietà* in cemento a grana grossa, rara scultura del 1946 che si colloca o si può collocare a conclusione di un biennio assai intenso di lavoro nel corso del quale l'artista scolpisce in legno *Torsi*, *Maternità*, *Nudi*. La differenza di trattamento dei materiali e le proprietà dei materiali stessi non bastano a celare una precisa continuità di intenzioni e di stile in tutto questo periodo iniziale, che si chiude nel 1948 con una netta e quasi brusca deviazione in senso afigurale. Si sono da più parti prospettate e suggerite le possibili fonti di queste sculture: fonti che sono dunque, in assenza di ulteriori rivelazioni di opere più giovanili, quelle stesse più determinanti per la formazione di Tavernari. «*L'occhio di Tavernari*», scrive ad esempio Valsecchi, «*si è posato, in questo momento, sulle Bagnanti di Maillol e sulle Pomone di Marino, restandone esaltato. Ma c'è sempre una gravezza, direi una malinconia intellettuale che è solo e chiaramente sua e porta a risultati diversi malgrado le partenze affini*». Ancora più cruciale, soprattutto in opere come la qui esposta *Pietà*, appare però il sondaggio delle forme primitive ed anche popolarresche non soltanto

occidentali. Nei legni, le tracce degli strumenti di lavoro restano evidenti, insieme agli incidenti ed alle reazioni della materia che presto si copre di solchi e di crepe, a sottolineare quei sintomatici ricorsi che torneranno a valere in anni più recenti. Ma anche in questo cemento, trattato non per caso come un conglomerato naturale, la «riduzione» primitivizzante è di tutta immediatezza, e resta emblemizzata nei simboli somatici che segnano le forme dilatate, chiuse come in un altorilievo. Anche per questo aspetto la *Pietà* identifica un certo modo di approccio al comporre che resterà connaturato in Tavernari nei tempi successivi, quando lo troveremo costantemente impegnato a lavorare entro schemi e profili conclusi, capaci di assorbire ogni altra circostanza plastica o lineare. La *Pietà* appare, dunque, come un'opera di grande concentrazione patetica proprio a causa dello spoglio estremo da ogni fattore di scoperta incidenza emotiva.

Le tre sculture che seguono (e cioè il *Totem*, la *Scultura per l'Isola d'Elba* e il *Grande Totem* degli anni '48-'49) possono considerarsi assieme, quali prove significative di un cerchio di esperienze che in modo estremamente vario coinvolgono allora i giovani artisti italiani, finalmente liberi di «sentire» l'Europa, di discutere, di conoscere, di muoversi. Si dice soltanto di un atteggiamento culturale, morale e psicologico, riconoscendo in ognuno dei veri artisti un peculiare rapporto con il tempo e con l'ambiente mutati, o dicasi altrimenti un processo peculiare di revisione o di trasformazione del proprio linguaggio. Anche in Tavernari maturano convinzioni ed esigenze nuove. E' una fase particolarmente approfondita da Enzo Carli che, preso atto dei termini obbligatori di riferimento - Arp e Moore - cura di definire in quali elementi si rispecchi la «presenza» dello scultore, e come egli vi si manifesti con piena partecipazione.

La sperimentazione su Moore, scrive Carli, «*se diede a Tavernari l'impulso a trapassare con ampie cavità le masse plastiche, non lo straniò da quel sentimento drammatico che è sempre latente nella sua ispirazione: egli cioè avvertì che l'adozione di quel motivo o espediente in un contesto formale profondamente diverso da quello del grande scultore inglese (si pensi alle complesse articolazioni delle sue stupende «figure in riposo» del '45-'46, dalle membra stirate ed affusolate) si sarebbe tradotto, nelle massicce e raccolte affermazioni plastiche che allora andava elaborando, in una declinazione di piani eccessivamente sensuosa e tale da svingorire la definizione dello spazio che l'aprirsi di quelle cavità veniva a creare all'interno dell'immagine. Le vaste caverne che in questa venivano praticate si presentavano come un evento drammatico nel corpo di una materia altrimenti compatta e impenetrabile, come una rottura di superfici che determinava una situazione luministica e spaziale nettamente opposta a quella dell'esterno divenuto una sorta di guscio, anche se anfrattoso e modulato: si spiegano così quei tagli al vivo, quelle acute recisioni di margini di ampie aperture (si sarebbe tentati di chiamarle ferite) che non hanno pressoché precedenti nella scultura di Moore ... e che trovano un certo riscontro, non foss'altro per la loro intensità, in quelle amputazioni e scavature che sembrano violentare pateticamente ad esempio il Grande Totem in legno del '50 nella Galleria d'Arte moderna di Milano».* E' da aggiungere che le

strutturazioni compositive sia in orizzontale che in verticale non appaiono dimentiche di una lontana memoria antropomorfa, anche quando le masse si snodano o si incastrano tra loro secondo rapporti, proporzioni e flessioni unicamente improntate ad una intrinseca logica formale. Ed è anche da precisare che tale modo di intendere i problemi della scultura comporta un indubbio arricchimento lessicale, nel tempo stesso che si approfondisce lo studio dei volumi sintetici, delle tensioni lineari, delle asimmetrie assunte quali fonti grammaticali stabili del discorso.

Fra il 1952 e il 1953, comunque, Tavernari si riconduce in certo modo alle origini, sia che si guardi alla *Madre* e alla *Bagnante*, come si vede assai vicine fra loro, sia che si considerino i successivi tre nudi che si intitolano *Il fiume*, *Torso di donna*, *Figura femminile*, tutti del '54, anche se per l'ultimo si hanno parziali rielaborazioni fino al 1968. Queste cinque opere documentano un biennio straordinariamente fecondo ed interessante non solo per i risultati che conosciamo, ma per il fluire e rifluire continuo di temi e di caratteri figurativi interagenti che determinano infine un assestamento su posizioni di pieno e libero dominio delle forme. Quando giunge a scolpire *Il fiume* (e spiace di non aver potuto avere per la mostra i *Due torsori di donna* della Fondazione Pagani), non solo lo scultore è libero da ogni tributo culturale specifico, ma opera con sorgiva felicità, creando alcuni dei suoi capolavori.

Nella *Madre*, la fissità frontale della figura evidente soprattutto nel volto espanso, appena mosso dall'affettuoso premere della spalla del bimbo, è vivacemente contraddetta dal connesso snodarsi delle membra e dei corpi infantili che, insieme alle braccia della madre, emergono come in un alto rilievo. Gli scorci, le elisioni, le deformazioni compendiarie, i tagli drastici di certi piani sono attuati in funzione della concentrazione sintetica dell'immagine, proprio come avveniva nelle sculture della metà degli anni quaranta. Risalta soprattutto la interdipendenza delle figure che incarna il pathos ancestrale della maternità, espresso con trepida partecipazione. Più chiuso entro una sua quasi rustica selvatichezza risulta il nudo della *Bagnante*, apparentemente immobile in quel suo stare seduto sul rozzo macigno, e invece così teso per quel modico eppur sensibile verificarsi di scarti leggeri dalle gambe al busto e alla testa: come còlto nell'attimo di sollevarsi o di ritrarsi scontrosamente in se stesso. Il trattamento del legno è intenzionato ad un «levare» cancellando ogni troppo scoperta emergenza o definizione (si guardi a come il braccio è compresso e manifestamente assorbito nel tronco, ed anche a come la miriade dei segni, moltiplicando le incidenze della luce, alteri la consistenza del modellato).

Nel *Fiume*, il legno, ancor così evidente quale elemento portante nel solido di appoggio, perde nella figura molta della sua valenza materica, in quanto Tavernari ha inteso accentare il limpido volgersi e modularsi dei piani mediante l'omogeneità del segno. La figura, come ancora Carli rileva, «*arretra e aderisce al suo supporto per esporre alla piena luce, trionfalmente, tutta la sua splendente nudità ... lenti e delicatissimi modi, di una immediatezza e spontaneità che direi fisiologiche, personalizzano l'immagine e senza rompere la serrata unità del blocco da cui è stata ricavata, la pongono in armoniosa*

comunione con lo spazio circostante, la rendono partecipe delle sue vicende di luce e d'ombra». Un altro passo, non saprei precisare se anche posteriore nel tempo, verso un tipo di modellato più sentitamente e scopertamente luministico (anche per l'impiego della fusione in bronzo) è compiuto con il *Torso di donna*, assai vivo e vibrante nel turgore delle membra di donna matura in cui la compattezza dello schema ancora una volta è indizio e prova di scelte congeniali. V'è indubbia memoria, nella trama epidermica, di tanti effetti già ottenuti manovrando scalpelli e sgorbie ed altri particolari strumenti sul legno. Ma vi è anche un nuovo modo di incontrarsi con l'«anatomia» e col modello non contraddetto nella *Figura femminile* a lungo elaborata, che pertanto può considerarsi come una sintesi riassuntiva di questo e di altri futuri momenti. Mirabile il suo ergersi quasi con dignitosa fierezza; giusto l'equilibrio fra il peso delle parti; assai controllato il ritmo dei profili, e pienamente giustificato il «non finito» nella bella testa dilatata, così aspra e secca nell'improvviso accigliarsi delle ombre.

Nel 1957 si collocano la *Grande figura femminile*, *Due donne*, *Figura femminile*, ed anche per una certa parte quella *Figura* che reca la data 1957-59. E' il tempo, come si avverte subito, di una nuova revisione linguistica che coinvolge prima ancora che la qualità plastica l'assetto basilare della figura. La prima delle quattro ora citate, analoga ad altra (v. la monografia di Valsecchi, fig. 30) può ben documentare il momento in cui l'artista, pur tenendo ancor fede al criterio della compattezza sintetica, si mostra incline ad uno sduttimento delle masse, ad un alleggerimento del peso soprattutto in alto, ad una più dinamica tensione dei contorni. La divaricazione delle gambe, che qui per la prima volta incontriamo, è il segno più evidente e immediato di intenzionalità che di lì a poco prevarranno, finendo col riproporre a Tavernari l'intero problema della scultura. Progressivamente, una prova dopo l'altra, egli si è aperta la via ad un ripensamento che rimarrà operante fin oltre l'inizio degli anni sessanta, in quanto i magistrali legni (presenti alla stupenda mostra da Lorenzelli a Milano nel 1962) possono considerarsi gli eredi diretti dei bronzi che qui ora vediamo, almeno quando consideriamo l'incidenza della luce sulle forme. « *On a voulu rapprocher ces sculptures de celles de Giacometti. L'analogie n'est qu'apparente. Giacometti tende à dématérialiser la forme, Tavernari tient à lui conserver la structure, la consistance et la solidité. L'un veut réduire ses sculptures à des simples profils d'une extrême fragilité, comme des ombres issues d'un rêve ou d'une hantise magique. L'autre ne renonce pas à la réalité, mais il s'emploie à l'enrichir par une charge émotionnelle, par un signifiant humain. Les sculptures filiformes de Giacometti suggèrent le mouvement par des éléments figuratifs, tandis que Tavernari préfère le mouvement intégré à l'intérieur de la forme ... Pour lui, la matière est un réceptacle de lumière, capable de faire valoir, par ses vibrations, des sentiments humains. La source d'inspiration de son art est toujours l'homme et sa réalité spirituelle*». Anche Carli concorda nella sostanza di questo giudizio dovuto a Jianou, richiamando giustamente alle tempere composte non solo «per via di porre», ma «per via di levare», sulle quali si ha anche il fondamentale contributo critico di

Ragghianti. La materia d'obbligo è ora il bronzo che solo può tradurre in valori totalizzanti l'agglomerarsi della creta secondo modi e ritmi mutevoli che non si definiscono né si codificano mai in cifre ripetibili o ripetute. Gli interventi dell'artista nel processo di coagulazione dell'immagine sono continui, immediati, vigili; ed il gesto che muove lo strumento di lavoro che aggiunge e toglie e raschia e delinea e segna ed impasta e separa e scava la materia fresca come una polpa vivente, è assai più di quanto non si possa supporre sorvegliato, pur in quel certo suo rapido e impetuoso scoccare e esaurirsi. Senza abdicare al principio costruttivo Tavernari muove però il magma della materia secondo leggi ed effetti che sono soltanto giustificabili in se stessi: effetti, appunto, di luce che assoggetta ogni altra occasione o valore come del resto avverrà anche più tardi, fino alle conseguenze ultime dei *Cieli*. Solo il ripercorrimiento integrale di questa fase, che può farsi ormai solo con l'ausilio delle fotografie, vale a restituire in tutta la sua ricchezza di accenti il lavoro di questo periodo. Ma gli esempi raccolti nella mostra possono tuttavia delineare la peculiarità e la natura di un ciclo espressivo che collocandosi al centro anche temporale dell'attività dello scultore ora nel pieno della sua maturità, ce ne definisce assai bene la dimensione e la posizione nell'ambito della cultura europea.

Il *Torso di Cristo* datato 1958, porta ad un livello di lacerata drammaticità l'espressione di Tavernari di cui proprio in questo anno si conoscono illuminanti pensieri, tra cui il seguente (riportato da Carli): «*Per me, da anni ormai, non esiste che la possibilità, quotidiana, di scoprire la vita attraverso il soggetto della figura ... dove s'incontrano, e si fondono, le realtà esterne e quelle sotterranee, dei miei sentimenti dell'ora. Ed è qui, in questo limite indecifrabile spesso, che si fa realtà il dibattito, a volte tragico e non mai senza peso, della mia faticosa giornata di uomo: le contraddizioni, le ricerche, le lancinanti ore del dubbio. In una materia qualsiasi tento di chiarire, a me stesso, questa situazione: di armonizzarla, di illimpidirla, per sopravvivere, almeno*».

La destinazione delle sculture a spazi ed aree aperte di cospicua vastità nel centro storico di Rimini non ha consentito di esporre la serie dei piccoli legni, già menzionati, molto esigenti quanto a collocazione ed illuminazione. Esporli all'aperto avrebbe voluto dire falsarne il carattere ed impedirne, in definitiva, la lettura e la comprensione: il rammarico, così, è in parte compensato dalla convinzione di aver evitato soluzioni sbagliate o improprie. Ed è quindi inutile, in questa guida, tracciare anche sommariamente un profilo di questi *Torsi* o dicansi altrimenti rilievi più o meno stacciati a due facce, sui quali del resto esistono già penetranti esami critici. Basterà solo precisare che Tavernari raggiunge in questo folto gruppo di opere una estrema personalizzazione del linguaggio, rinvenendo nella materia risorse e virtualità straordinarie secondo una metodica operativa che assume la fibra (una certa fibra) ed il suo mutevole modo di reagire allo strappo, quale fattore strettamente inerente al risultato. Con questo mezzo Tavernari guadagna una ritmica luminosa inesauribile per quantità e qualità di effetti, che trova pochi riscontri nella scultura contemporanea. I due *Calvari* (1963-64) presenti nella mostra discendono in linea diretta dal

gruppo dei *Torsi* e dei *Torsetti* degli anni precedenti, configurando tuttavia una tematica formale un po' diversa, ed a causa della scala maggiore, ed a causa della particolare coordinazione tra più elementi. «Lo scrimine fra esperienza astratta e limite figurativo, come scrive Valsecchi, è friabile, leggerissimo». E colpisce anche l'irritualità iconografica che rende questi *Calvari* oltre la trasparente simbologia, simulacri veridici e commossi del sacrificio e del dolore. Le tre grandi lamelle, di profilo analogo ma non uguale, come analoghi ma non uguali ne sono i segni, gli incavi e i rilievi, si avvicinano e si stringono l'una all'altra con inclinazioni, tangenze e sovrapposizioni di estrema calibratura, che basterebbero da sole a suggerire quella intensità di sentimenti. In realtà v'è uno spoglio estremo di accezioni emozionali, come già è successo più volte nel passato di Tavernari, ma ora in grazia di una partecipazione dolente e come muta, che qualifica anche la vicina stele (1965) indicata quale *Torso di Cristo*: non più che un sottile elemento verticale, simile a quelli dei Calvari, coperto di placche (piaghe, ferite) che tutto lo invadono, lo corrodono, ne lacerano il tessuto riarso.

I primi *Cieli* in legno, si datano fra il 1967 e il 1968, ma scaturiscono da «idee» anche assai anteriori. In essi l'artista punta verso il pittoricismo puro, ed il flusso stratificato dei *Cieli* si dispiega così in un canto sonoro, in una polifonia complessa, in quanto all'interno di una intelaiatura di base sorge tutta una amplissima gamma di echi, di rimandi, di accelerazioni, di rotture improvvise. Per i *Cieli* in legno, si dovrebbero ripetere le considerazioni fatte a proposito delle esigenze visive proprie dei *Torsi*. Questi *Amanti con cielo* (1970), assai vicini a quelli in collezione privata fiorentina (v. la monografia di Carli e Jianou, fig. 64), partecipano già di una fase ulteriore, nota anche attraverso disegni e tempere, che ha portato lo scultore ad elaborare varianti assai cospicue e complesse, tenendo conto del bronzo, ed introducendo due figure di forte emergenza visiva. L'esecuzione è molto rapida, e restano sulle superfici i segni di una gestualità che non si riduce mai ad una misura omogenea o costante.

Prendendo come punto di partenza questi *Amanti con cielo*, e giungendo poi al 1973, ricomponiamo un quadriennio di attività che potremmo definire come di riesame, di ripensamento, ed anche per certi aspetti di ricorso ed esperienze già compiute. Si apre un tempo di verifiche, di raffronti. Dopo essersi gettato tutto intero e quasi con furore nella avventura del fare, dopo aver scavato a fondo in se stesso con un sondaggio di estremo e totale impegno, che lo ha portato ad esaurire temi ed intenzioni in senso assolutamente univoco, Tavernari vede rinnovarsi sollecitazioni, curiosità, interessi, e torna a proporsi e riproporsi ventagli di eventualità linguistiche rispetto alle quali si trova nuovamente disponibile. *Il cantico dei cantici* e i tre gruppi con gli amanti (in bronzo, in pietra e in legno), con l'unicum dei *Giochi d'amore*, testimoniano, nella loro contiguità cronologica che può dirsi contemporaneità, il dialogo in atto con un passato che torna ad essere operante nella misura in cui lo scultore se ne scopre ancora partecipe. Nel *Cantico* risaltano i nodi e i nessi che già legavano certe figurine avvinte sotto i grandi cieli, ma v'è anche tutta una

inedita dinamica degli equilibri, delle torsioni e dei bilanciamenti. Lo stesso tema delle due figure in atto d'amore, d'altra parte, consente e sollecita gruppi di varia composizione che per taglio e fattura, per grandiosità di risalto plastico e di impianto strutturale denotano recuperi sintomatici di quelli che sono stati i momenti salienti di una poetica ancora di piena validità. Padrone assoluto dei propri mezzi, incapace di fermarsi sul dettaglio che non sia conseguenza di visione unitaria, ricco di un sentimento della vita che coinvolge tutto intero il suo essere, fuori di ogni contingenza o momentaneità, Tavernari compone alcune immagini dell'amore tra le più piene e profonde del nostro tempo.

Poniamoli vicino, questi gruppi, al *Grande cielo* con il quale idealmente si chiude il nostro percorso. Non v'è differenza di clima né mutamento di tono pur nella imparagonabilità del tema, e dei termini del discorso. Là era l'uomo che ci stava di fronte affermando se stesso e la totalizzante natura dei suoi sentimenti. Qui è il suo esistere di fronte e dentro l'infinità di uno spazio che è e resta sempre termine ed entità disperante e inaccessibile.