

Asterischi brevi per un confronto di "scultura dipinta"

1.

Non sarò certo io (che con amici artisti salernitani fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta organizzai almeno una mostra nel locale Museo Archeologico; o che altrimenti all'inizio dei Settanta, assieme a Mino Trafeli, sperimentai l'inserimento dialettico di sculture e altri interventi attuali in un contesto urbano storico, come avvenne in Volterra 73), non sarò certo io a contestare la liceità di un confronto, quasi "all'americana" fra opere contemporanee e opere antiche, nel luogo istituzionale di queste ultime, o comunque in contesti antichi. Devo tuttavia subito dire che in verità sono stato sempre molto diffidente sulle possibilità d'esito positivo dell'inserimento di opere contemporanee entro contesti museali d'arte antica. Operazione che invece è diventata anzi recentemente una moda (come del resto quella stessa della pratica, ritenuta indolore ma in realtà tutt'altro che esercitabile impunemente, dell' "arte ambientale"). Moda forse da collocarsi nel cono prospettico d'una mentalità "postmoderna". Come dire che, se si è perso il nesso lineare della prospettiva storica, a favore d'uno scenario di disseminazione d'eventi paritetici e in certa misura ubiquitari, potrebbe anche essersi per sempre infranta l'alterità, quantomeno appunto inoppugnabilmente "storica" (che non vuoi dire naturalmente di per sé inavvicinabilità simpatetica), fra presente e passato, fra attualità e molteplici passati. E dunque anche nel museo perché non connettere opere d'oggi con opere ormai d'un tempo anche assai remoto? Gli idealisti pensavano che se non l'assimilazione almeno il confronto ravvicinato e persino in fondo paritetico fosse possibile in nome dell'accomunante traguardo della "poesia". I "postmoderni" lo hanno (e i post-"postmoderni" ne sono ancora influenzati) ritenuto lecito e anzi vagamente provocatorio in nome appunto di una apparentemente liberatoria destrutturazione della "storia". Se tutto non è che frammentazione eventica, ben possibile appare confrontare, più o meno casualmente, e quantomeno occasionalmente, frammenti eventici distanti e disparati, anche disparatissimi, in nome di presunte possibili affinità o comunque plausibili connessioni. Ne sono nate imprese per lo più purtroppo gratuite, forse di mondana soddisfazione, certo di scarsa stimolazione d'immaginazione critica, cioè d'insinuazione di motivazioni ulteriori di conoscenza e di comprensione, di circostanze del presente quanto del passato. Come mi è capitato di vedere a Napoli, diversi anni fa, nella maggior sede museale, e a Roma, in una delle più raffinatamente prestigiose, con esiti sconcertanti e immotivati: sostanzialmente inutili nella loro effettiva improficuità culturale. Non che sia necessariamente condannato a risultare improduttivo il confronto testuale e in certa misura dunque paritetico fra un testo pittorico o plastico del passato e uno contemporaneo. Ho sempre sostenuto infatti (ed esemplificato in più occasioni) che una connessione sottile esiste sia fra scoperte della ricerca artistica in atto e nuove possibilità di lettura di eventi artistici del passato (di qui la fondamentale importanza dell'esperienza artistica del presente per un'ulteriore intelligenza di quella del passato, anzi dei diversi possibili passati); sia fra linguaggio artistico nuovo e lezioni di momenti determinati dell'esperienza del passato (eredità remota, anche in forma d'imprinting, d'inconsci iconico, o altro segno o traccia). Certamente, per esempio, la cultura artistica postimpressionista, simbolista, e di clima "art nouveau", ha offerto gli strumenti per una lettura più pertinente del linguaggio pittorico, anzitutto musivo (pancromatico), dei bizantini. Come è evidente la connessione fra interessi di ricostruzione plastica variamente manifestatesi, per esempio, in Europa nel corso degli anni Dieci del XX secolo verso l'arcigna plasticità giottesca (il dialogo rivelatorio di un Derain, anzitutto, e prima che lo aprisse Carrà), e in particolare in Italia all'inizio dei Venti (come "Novecento"), verso la solidità strutturale e nuova attenzione terrena e prospettica delle formulazioni prorinascimentali (lo sguardo nuovo rivolto a Masaccio, per esempio di Sironi, e altrimenti d'altri numerosi a Piero, oppure di un Arturo Martini a Laurana, ecc). Fino alla riscoperta del Manierismo e del Barocco, partecipata per esempio da Scipione riguardo alla lezione di El Greco e una ventina d'anni dopo, fra Quaranta e Cinquanta, da Fontana in simpatetico dialogo plastico berniniano. Dunque presente e passato sono non soltanto testualmente confrontabili, ma può risultare proficuo e intelligente, forse persino rivelatorio, ricostruire nessi di situazioni di dialogo profondo e a volte profondamente incidente. Ma il confronto non può mai essere casualmente operato, insomma risultare meramente occasionale. Ha senso la ragione (storica o di "poetica") che spinge al confronto, non questo di per sé, ovviamente, quale mero pretesto di sorpresa, quando non di preteso scandalo. Il confronto va dunque motivato, e certamente ciò è possibile al di dentro d'una pertinenza di lettura della consistenza della presenza contemporanea adottata a fronte di quella del passato, nei luoghi deputati di quest'ultima. E questo certamente è il caso delle sculture di Giuseppe Gavazzi presenti nel chiostro e insinuatesi un po' ubiquitariamente nelle sale del Museo Civico di Montalcino, fra sculture e dipinti trecenteschi e quattrocenteschi. Perché Gavazzi può, in certo modo, dare del tu ad Angelo di Nalduccio o a Domenico d'Agostino, a Francesco di Valdambino o a Domenico Cafaggi, ma anche ai robbiani. Osando in fondo come scultore quello che non ha potuto osare come restauratore, quale lo è stato ed è magistralmente nell'ambito murale, da quando a questo lo indirizzò il suo maestro Leonetto Tintori (familiare sui muri, alla salute di Duccio, di Simone Martini, d'Ambrogio Lorenzetti, di Pinturicchio come di Beccafumi, fra i numerosi altri sui pazienti illustri).

2.

È stato sottolineato ben presto, per Gavazzi, che viene da una terra quale quella pistoiese che ha dato numerosi scultori, da Andrea Lippi, espressionisticamente simbolista, a Marini, a Fabbri, e se vogliamo a Vivarelli. In un momento cruciale del suo percorso Marini ha dialogato con l'eredità etrusca (anzi etrusco-romana), nel senso d'una forte tipizzazione, escludendo dunque la lezione di stilizzazione plastica che Arturo Martini aveva precedentemente invece cercato negli arcaici "canopi" (coniugandoli appunto con suggestioni plastiche di Laurana). E se mai quella tipizzazione mariniana attingeva anche l'intensità quasi d'una presa gergale, popolare, immediata, del reale, contro stilismi colti d'eredità "novecentesca". D'altra parte certamente di forte immediatezza popolare è la carica d'exasperazione che ha caratterizzato, una ventina d'anni dopo, all'inizio dei Cinquanta, l'espressionismo plastico esacerbato proposto da Ageneo Fabbri (era un suo particolarissimo modo d'impegno "neorealista"). E si potrebbe dunque subito dire - ed è stato infatti detto - che anche la radice dell'immaginario di Gavazzi sia in sostanza popolare. Ed effettivamente lo è, in un duplice senso: sia come configurazione propositiva delle sue particolarissime immagini plastiche, sia ad evidenza come consistenza delle prevalenti tematiche collettive di queste, fra dialogo e stupefazione, fra psicologia individuale e festosità corale. Ma Gavazzi non è popolare come lo è stato da metà degli anni Venti un Alberto Sani (che affascinò Berenson quanto Dario Neri e Carli), boscaiolo, contadino, arcaico, d'istinto, simpateticamente, fra tardoantico e romantico, in un impianto plastico d'elementare duttile solidità, declinata negli snodi e nelle sinuosità d'un racconto assai articolato, a volte persino un po' pettiegolo nelle sue particolarità di azioni e circostanze, rivolto com'era all'evocazione di ritualità quotidiane rurali. Partenzialmente un chiaroscurato narratore, in pietra e soprattutto in distensioni di rilievi, anche di altorilievi, spesso gremite ma altrimenti anche episodici e perciò anche frammentari. L'imprinting dell'immaginario plastico di Sani era nella decorazione dei frontali dei sarcofagi tardoantichi, nella decorazione plastica architettonica romana (altrettanto di come tematicamente sembra attingervi l'attenzione ai cicli dei mesi, dei lavori dei campi, ecc). Mentre l'imprinting dell'immaginazione plastica di Gavazzi è certamente nella memoria di una scultura nuova, rinata affermandosi in tutto tondo, fra trecentesca e quattrocentesca, e anzitutto toscana; specificamente scultura dipinta, colorata, lineata in particolare.

Il senese Sani è un "primitivo" in quanto arcaico, direi antropologicamente più che formalmente. Sfugge infatti a ritroso le possibili seduzioni della raffinatezza tipica d'una tradizione pittorico-plastica senese, trecentesca. Mentre Gavazzi è uno scultore che pratica non una marginalità ma una centralità iconico-costruttiva della propria arte. Che vive gergalmente una propria eredità colta, aulica, e nella genesi immaginativa del cui far scultura si sviluppa un processo d'affermazione vitale attraverso una destituzione dell'aulico, e della sua implicita distanza, attraverso un'appropriazione e riduzione solidamente appunto gergale, fino ad una sorta di attualismo non più d'un tempo remoto ma d'una prossimità di presente per intima continuità anche antico. Raffinatamente popolare, gergalmente autentico, attraverso un'istintiva, forse inconscia, appropriazione-rifusione dell'aulico nell'atavicamente quanto ancora possibilmente prossimo, quotidiano, familiare, domestico.

3.

Quella messa in atto nella scultura di Gavazzi, e che dunque sostanzialmente subito la caratterizza, è certamente una plasticità accentuata istintivamente, e non tanto per decisione d'istituzione di un'identità formale. Una plasticità che pretende di occupare lo spazio, di non restarne mai ai margini (neppure nel caso dei peraltro rari rilievi). Le sue sculture, in genere, propongono infatti figure che si collocano nello spazio secondo una fruibilità virtualmente circolare, pur indubbiamente avendo piuttosto esplicitamente un davanti e un dietro, diversamente privilegiati. E le propongono appunto compatte, collocate saldamente entro la circostanza ambientale che le accoglie, e di cui, se annullano le pretese certezze di quadro prospettico ereditate dalla geometria euclidea, tuttavia certamente assumono una consistenza effettuale esperibile proprio attraverso la rilevazione di densità plastica permessa da una verifica circolare dell'evento di scultura in questione. Che si propone dunque certamente quale presenza concreta (seppure immaginativamente sfuggente e alternativa) entro la nostra quotidianità. Della quale offre una rassicurante controparte, attraverso uno spiazzamento evocativamente fabulistico dal piano del reale (non certo realista Gavazzi, sebbene spesso pronunciamente caratterizzato). Parentele plastiche novecentesche? Almeno per quanto riguarda i rilievi, appunto comunque non frequenti, di Gavazzi, mi sembra plausibile un confronto con quelli, certamente d'una plasticità più rigida e aulicamente stilizzata, persino monumentale, degli anni Venti-Trenta e oltre, del marchigiano Quirino Ruggeri (che Briganti riteneva il vero scultore della congiuntura "metafisica" italiana). Nei rilievi del quale tuttavia ricorrono temi sostanzialmente altrettanto domestici, seppure in una configurazione operata attraverso appunto una rarefatta forte rigidità plastica. Che certamente non ricorre invece nei lavori di Gavazzi, caratterizzati da un'assoluta morbidezza, domestico, che si risolve in una plasticità tondeggiante, fasciata, mai rigida, mai secca, e neppure turgida, come in eredità "novecentesche". Uno stupore che motiva quella misura di sospensione quasi metafisica che spiazza, pur nella loro festevole contemporaneità, queste sue presenze in una sorta di altrove temporale, di incantata atemporalità rispetto alle cognenze quotidiane, metropolitane, dell'attualità collettiva consumaticamente immolata (che è stato altrimenti il fertile terreno dell'icastici capziosa "iperrealista", a cominciare dalle proposte di un Duane Hanson). Uno stupore alla cui configurazione concorre la tipizzazione incantata, sospesa, dei volti, intesi attraverso uno sguardo lontano, ma certamente anche la gestualità ritualizzata dei corpi, la ricorrenza subitanamente lenta del loro agire. Il tutto racchiuso entro un modo di adremine presentazione frontale che fissa emblematicamente e iconicamente, come appunto ad un suo culmine, l'evento narrativo gestualmente allusivo, più che offrire il dispiegarsi d'episodi. E avviene in certa misura secondo un ricorso di riassunto narrativo, che mi ricorda la frontalità robbiana.

Ma stupore attraverso il quale in particolare s'attua il processo di tipizzazione psicologia che nell'immaginazione di Gavazzi scioglie in preminenti riconoscibili individualità anche le affluenze comunitarie ritualmente collettive, le piccole folle, protagoniste spesso della sua scultura, e che comunque ne costituiscono lo scenario. Una tipizzazione psicologica che è configurata attraverso i volti, che è sospinta nei gesti, in una varietà animata anche dall'insieme dei costumi continuamente reinventati nelle coloratissime combinazioni dei loro disegni. Stupore fabulistico entro il quale si risolve l'apparente aura metafisica che sembra coinvolgere i suoi personaggi; in quell'aura sciogliendosi ogni misteriosa rigidità di geometrie arcane, o di sospesi incanti. Stupore affabulante, indubbiamente molto personale, il suo. E che, se vogliamo suggerire un altro possibile confronto, nulla ha a che fare, per esempio, neppure con quella quasi gergalità colta che distingueva, in area boema, negli anni Venti, le sculture colorate (anche quasi ritratti) di un Gutfreund, boemo, nel momento della sua partecipazione ad istanze di "Nuova Oggettività", di "Neue Sachlichkeit" (dopo assai personali e tempestive esperienze fra innovativa strutturale cubista e sollecitazioni dinamiche futuriste, nella prima metà del decennio precedente). Comunque al confronto d'apparenza subito molto metropolitana.

4.

"Scultura dipinta" certamente, quella di Gavazzi, proprio come la "scultura dipinta" trecentesca e quattrocentesca, senese, toscana, centroitaliana, e non invece chiaramente una "scultopittura", la sua, nel senso storicamente addotto da Archipenko, assumendo il colore entro le proprie strutturazioni d' analogismi non-figurativi, fra secondi anni Dieci ed esordio dei Venti. Perché? Certamente in quanto il colore in scultura, proprio come in quella specifica tradizione abbastanza affini, Gavazzi lo utilizza non in senso strutturale ma in senso narrativo. Cioè come aggettivazione narrativa della forma plastica, sua animazione espressiva, sua disposizione affabulatoria. La sua è una pratica plastica esercitata nella tradizione di una scultura che utilizza il colore iconicamente, tuttavia non perciò immaginando un'ulteriorità simbiotica fra scultura, e di per sé di imminente tradizione moderna incolore, ed eventualmente soltanto chiaroscurale, e pittura quale invece luogo dell'affermazione cromatica. Vale a dire immaginando una condizione ove insomma il colore concorra appunto ad aggettivare la struttura plastica, facendoci dunque anch'esso, in quanto tale, struttura, nel sintetico delle sue distinzioni a brani monocromi (quali pure analogie formali, di forma colore).

Per Gavazzi la festosità cromatica che attraverso la varietà e l'invenzione continua della decorazione degli abiti, dei costumi, degli accessori, caratterizza le sue sculture, in terracotta o in legno (assai raramente proposte deprivate di colore), risponde ad un'istanza colloquiale, affabulatoria, ad un principio di racconto. Non tanto snodato episodicamente quanto suggerito attraverso un gesto tipico, di risalto emblematico, spesso sorprendente benché generalmente del tutto quotidiano. Come nella tradizione con la quale proprio qui nel Museo di Montalcino da presso si confronta, Gavazzi si serve infatti del colore per arricchire impressiva-mente e memorabilmente gli episodi emblematici di virtuali snodi narrativi che ci viene proponendo. Non dunque in senso realistico, appunto, ma secondo acuti di verisimiglianza affabulatoria, evocativa, memoriale, relativamente a tipi psicologici, a gesti tipici, a situazioni quasi di vitalità quotidiana, fra ambito individuale e riscontro collettivo. I suoi gruppi, le sue folle si muovono in consuetudine di gesti affini, in corallità di comportamenti e reazioni. La fantasia di Gavazzi non si sfoga tanto nell'invenzione plastica (e se mai comunque dei gesti piuttosto che delle forme) quanto soprattutto nell'aggettivazione di volta in volta reinventata del tessuto cromatico con il quale riveste la plasticità semplice delle sue sculture. E in questo senso il suo repertorio di soluzioni è assai ricco, certamente più che quello delle invenzioni gestuali (che pure risultano comunque essere numerose). Il taglio dei vestiti ha un aspetto al tempo stesso antico, secolare, e moderno, senza soluzione di continuità; altrettanto che il disegno del loro impianto cromatico, che va da sontuosità dozziose a soluzioni povere piacevoli, antiche, a sintetiche caratterizzazioni attuali. Insomma dal repertorio di più o meno prestigiosi racconti murali (immaginario immagazzinati anche attraverso l'indiscreta consuetudine di visita quotidiana del pubblico da grandi magazzini. Da ori e damaschi a tuniche appena decorativamente ritmate; ma altrimenti a sgargianti effettistiche decorazioni a gamme d'arcobaleno, a scacchiere cromaticamente modulari, a slogans grafici. Un impasto immaginativo d'antico, aulico quanto basso, comune, e di echi pop ormai metabolizzati, il suo.

Ed è certamente in termini di sviluppo narrativo cromatico dei costumi che l'impianto dei gesti acquista, nelle sue sculture, effettiva disponibilità affabulatoria, e si realizza la stupefatta emblematica narrativa che le caratterizza. Trovando un'alleato nella vivacità cromatica presente nel casual che è larga parte dell'abbigliamento attuale, Gavazzi tuttavia ripropone un patrimonio d'antica immaginazione per contrapporre una misura di vitalità antica al grigiore burocratico borghese (soprattutto maschile), contro il quale già Balla e i futuristi combattevano in nome dell'espressività di forme dinamiche e del colore clamoroso e immaginativo (per bianchiori); e che era il medesimo grigiore dell'ufficialità societaria e statale borghese (dei "colletti bianchi") ben rappresentato implicitamente, per esempio, nei murali risorgimentali di Cesare Maccari nel Palazzo pubblico senese. Un grigiore che Gavazzi, dialogando invece, nei medesimi luoghi, con Ambrogio Lorenzetti, capovolge in fantasia sociale del colore e del disegno.

5.

I temi emblematicamente ricorrenti nella sua scultura sono busti-ritratti, numerosissimi. Una vera galleria che di per sé già la caratterizza: di ragazzi, di bambini, più raramente di adulti. Sono figure intere di bambini, ragazzi, giovenette, fermi, in piedi, alquanto materni; oppure seduti, in vari atteggiamenti: riflessivi, curiosi; sono anche affettuosi abbracci materni, a mezzo busto. Altrimenti si tratta di figure in piedi, soprattutto femminili. Ma sono anche, più rare, figure di ragazzi a cavallo o che giocano con un cavallo. O eccezionalmente figure distese, che dormono sotto coloratissime coperte distese. In qualche caso si è lasciato prendere anche da un bozzettismo, fra ironico e grottesco, di scene corali di vita di villaggio, figurandone in piccoli "presepì" suggestivi angoli, animati da figure gesticolanti. Quando altrimenti si aprono scene corali il riferimento è alla ritualità della festa, del gioco, della danza. Più che il racconto, emblematicamente accennato, e dunque del tutto virtuale, allusivo, sembra in realtà contare per Gavazzi soprattutto una tipizzazione psicologica dei propri personaggi, distinti espressivamente nella loro individualità e tuttavia appunto assunti in realtà più come tipi, ricorrenti, che come individui irripetibili. In questo senso mi sembra attinga ad archetipi psicologici la cui consistenza sembra costituire il patrimonio d'autenticità popolare, ancestrale, al quale istintivamente (che non vuoi dire non intenzionalmente) vuole connettersi. Archetipi psicologici attinti entro un fondo di naturalità, di stupore, di fatalità se non del vissuto. Il popolo di Gavazzi sembra manifestarsi privilegiando nettamente la giovinezza se non l'infanzia come condizione vitalmente più significativa del vissuto, come stagione tipica dunque della vitalità, individualmente quanto appunto coralmente intesa, quasi come misura di un'ancestrale fervida socialità comunitaria. Sulla quale s'innescava l'immaginazione di una tipizzazione popolare di gesti, di ritualità, quotidiane, sia appunto di sfera individuale che d'ambito collettivo. Nella quale tipizzazione si manifesta tuttavia costantemente una psicologia elementare, semplice, antica, entro la quale si riassumono le stesse sollecitazioni più prossime, del presente, percepite in una eco pur remota del comunismo di pressione massmediale. Attraverso la varietà di tipi dei suoi personaggi, infantili o giovanili dunque prevalentemente, si afferma come una vitalità primaria di gesti d'antica consistenza popolare, appunto caratteristicamente concretizzata; si manifesta una corallità psicologica indubbiamente molto suggestiva nella fabulistica concretezza delle sue proposizioni. E nell'immaginario gavazziano opera una proiezione popolare antica anche riproposta nell'ottica del contemporaneo e di alcune sue ritualità (come, per esempio, il bagno al mare).

Gavazzi mi dice di aver a volte attinto i propri temi da occasioni della sua vita familiare: in particolare la nascita di figlio e figlia, alla fine degli anni Sessanta, e dunque la motivazione del tema ricorrente della maternità, dei giochi infantili, delle figure di giovinetti, ecc. Ma nell'insieme delle cadenze, la ritualità e le tipologie del popolo dello scultore pistoiese sembrano costituirsi quali presenze di esponenti d'una remota borghesia d'eco comunale, con la sua moralità, con la sua psicologia, ancora vitale nella dimensione del borgo.

6.

Le sculture di Gavazzi nascono dall'esperienza di disegni forti, sommari, ben più icastici che le sue prove di pittore. Disegni tipicamente di scultore, cioè tutti tesi alla definizione d'un gesto, attraverso un'accentuazione del segno dei gesti, dei profili; e poi essenziali nel suggerire le possibilità combinatorie del disegno delle vesti, dell'abito, altrettanto che delle trame dei colori, nelle quali s'assommano appunto suggestioni antiche, remote, auliche quanto popolari, artigiane, e suggestioni attuali di produzione seriale industriale. Il disegno fissa una possibile configurazione di scultura, in certa misura ne progetta l'impianto d'apparenza complessiva, forse meglio un eventuale profilo maggiore. Ma per Gavazzi la scultura è infine presenza concreta, cosa e colore, anzi cosa, figura colorata, evento di vissuto evocato nel gesto e vitalisticamente caratterizzato attraverso il colore, la sua sontuosa capacità di immaginazione affabulatoria, decorativa. Cosa e colore, e impliciti e sfondi antichi, anche commisti ad essenzialità moderne, che Gavazzi propone in una implicita sfida di qualcosa come una slow imagination contro una troppo diffusa fast imagination. E in ciò è il fascino delle sue figure in riproposta "scultura dipinta".