

## Gavazzi si racconta

A vent'anni avevo realizzato già molti quadri, e possedevo un'esperienza di ceramista. Ma mai mi era capitato di pensare a una scultura.

Era il 1955, e mi trovavo in campagna seduto vicino a una bella pietra di una certa dimensione, che tuttora conservo, e avevo per caso un chiodo in tasca. Era un giorno triste, più malinconico di altri.

Grazie al chiodo, principiai a scalfire quel sasso con delle figure, facendo un disegno insomma, e con una certa facilità, visto che il disegno lo conoscevo bene grazie agli studi di quattro anni alla scuola d'arte. Mentre con un'altra pietra cercavo di inciderlo.

A casa cominciai a stondare quel sasso e a lavorare la pietra. Scoppiò una vera passione, e subito comprai mazzuoli e scalpelli e nacque la mia prima scultura; per molti anni continuai a scolpire la pietra, facendo dapprima i bassorilievi, più facili da fare, poi le figure a tutto tondo, tecnicamente più difficili.

Successivamente cominciai a scolpire anche il legno, e ricordo che nel 1961 feci un tavolo con circa 120 figure e gambe scolpite. Fino al 1968 ho scolpito solo pietra e legno.

Gli amici, col tempo, cominciarono a suggerirmi di provare anche con la terracotta, e col bronzo. Un bel giorno me ne andai per il bosco (il bosco era un luogo felice, è il luogo della mia infanzia passata al seguito di mio padre carbonaio) e riuscii a trovare dell'argilla, che di solito nasce vicino a piccole sorgenti. Feci delle figure, ma tanta era la facilità con cui quelle si formavano sotto le mie dita, che non diedi loro importanza, e le buttai.

Tempo dopo riprovai e feci delle teste di amici che avevo a mente. Poi vennero figurine più piccole che patinavo e che rimanevano di terracotta non dipinta.

Mi avventurai un bel giorno con figure di una certa grandezza, ma ancora non sapevo che avrei dovuto vuotarle dentro; ero alle prime armi, e così le portai in fornace, vicino a casa mia, piene e pesanti. Grande fu la delusione quando andai trepidante a riprenderle, nel sapere che durante la cottura si erano tutte spaccate, a causa dell'umidità della terracotta tutta piena che non si era asciugata, e dunque gli operai della fornace (che erano miei amici) le avevano gettate in una discarica. Erano un *Bambino* e una *Maternità*.

Poche delusioni sono state più importanti per me: raccai tutti i frammenti dalla discarica (con fatica, in mezzo a brandelli di ogni genere, vasi di fiori, e mille cose diverse), e li portai a casa. Le sculture erano due, e dunque anche a casa fu necessario un ulteriore lavoro di ricognizione per dividere i frammenti dell'una da quelli dell'altra figura. Con pazienza, rincollai pezzo per pezzo e le ricomposi, mettendo del gesso per le parti mancanti. A quel punto si notavano però drammaticamente i rattoppi, e per coprire tutte le rotture, le abrasioni e le incollature, decisi di dipingerle. Una la colorai di un rosso marroncino, come fosse una terracotta naturale. L'altra invece, per mascherare meglio le rotture, ebbi l'idea di pitturarla, e mi divertii a colorarla facendo a memoria i pantaloni, una maglia, le gote rosse, i capelli biondi... Le stuccature e le rotture non sarebbero più state visibili: così è nata la mia prima scultura in terracotta dipinta. Per puro caso.

Come si vede, c'è un'assoluta casualità nella scelta di un genere, come quello della terracotta dipinta: la terracotta mi è nata fra le mani, e anche per il colore posso dire lo stesso. I materiali bisogna sperimentarli, entrarci in sintonia, e ciascun materiale dà soddisfazioni diverse, ed è bello e importante cambiarli. Cambiare dà coraggio, dà forza, rinnova lo scultore da dentro, e non permette la noia. Sono mondi diversi peraltro quello dello scolpire una pietra e un legno, quello del fondere un bronzo, e quello del plasmare la terracotta, o del costruire un cavallo in stuccoforte (che è un miscuglio di resina, vinavil, carbonato di calcio, pomice, sabbia, tessuto di lino e canapa). Ed è una catena di conoscenze ed esperienze: scolpire il legno aiuta a scolpire la pietra, la pietra il marmo, e così via. L'importante è che il mio lavoro cambi di continuo; pietra, legno, bronzo, stuccoforte, pittura, incisione, acqueforti: devo seguirle le spinte emotive, lavorare per passione e non per abitudine. Molti hanno notato l'importanza dei colori nelle mie opere: pochi però sanno che ogni colore nasce a sua volta da un lungo lavoro di bottega. Ad esempio, per il "blu lapislazzuli", la storia comincia alla fiera-marcato dei marmi di Verona, dove ne ho comprato trenta chili da un venditore di pietre minerali del Bangladesh. La ricetta con la quale ottengo il "blu lapislazzuli" è tratta da un antico ricettario bolognese: dopo aver fatto un impasto costituito da un etto di cera d'api, un etto di ragia di pino, altrettanta pece greca, olio di lino e acqua ragia, incorporo la polvere di lapislazzuli che si era precedentemente ottenuta macinando pezzi di questo minerale. Questo impasto caldo, gettato in una catinella di acqua fredda, raffreddandosi, diviene una palla. Quando si ha bisogno del colore si mette questa palla in

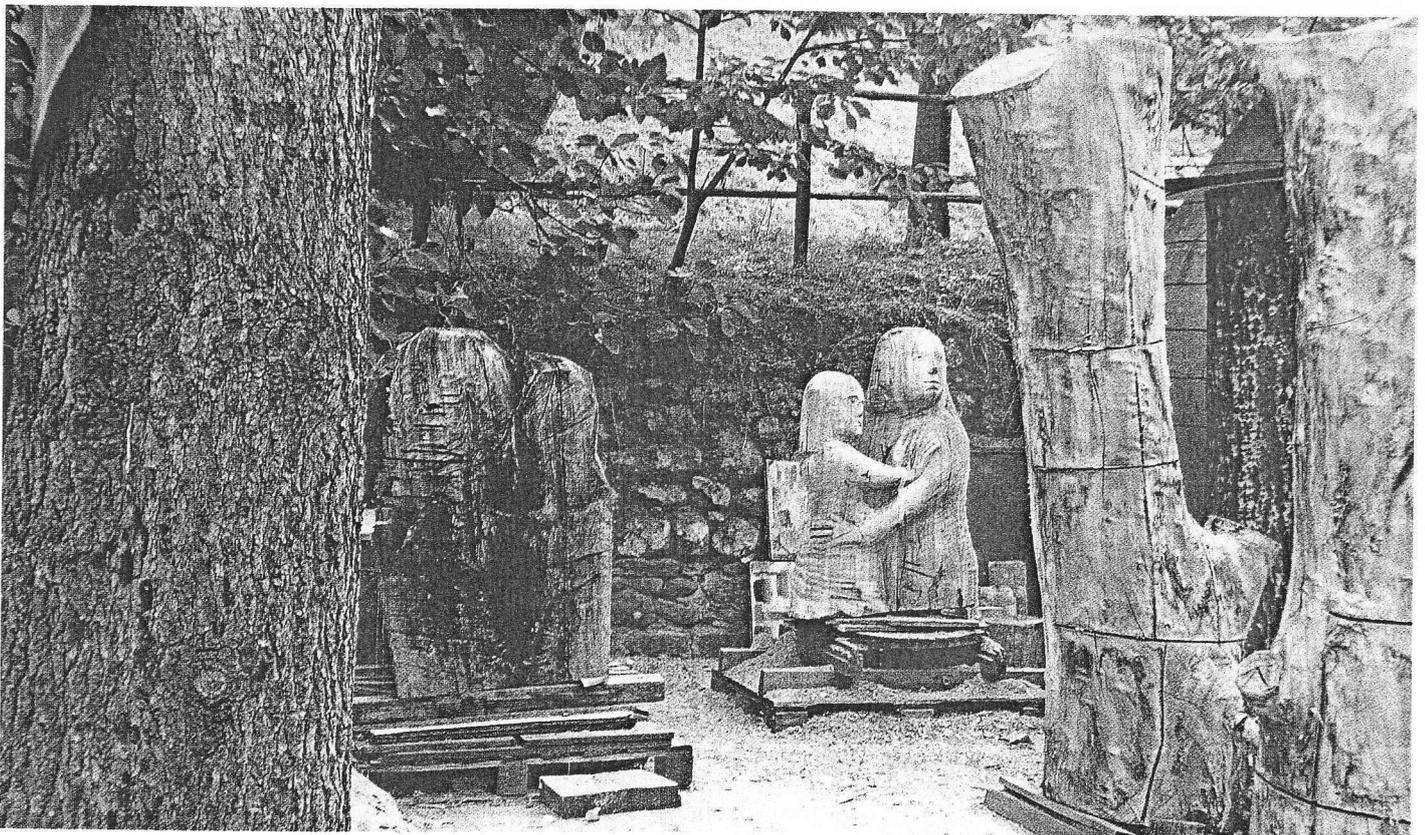
acqua tiepida con della lisciva e la si muove piano piano, per farne fuoriuscire il colore. La prima a liberarsi è la polvere di lapislazzuli più scura, poi gradatamente cambiando recipiente d'acqua, fino al pigmento più chiaro. Il primo lapislazzuli è il più bello e più intenso. Facendo decantare l'acqua, il pigmento rimane sul fondo e seccandosi al sole è pronta una polvere per essere conservata o usata.

Di ogni colore, potrei raccontare una storia. La mia bottega, appena si entra, ne fa bella mostra con centinaia di vasi d'ogni genere e misura contenenti tutti i pigmenti possibili, che in parte faccio a mano, di persona, partendo dalla materia prima. Oltre al lapislazzuli e all'azzurrite, che sono tra i colori più preziosi, potrei ricordare per esempio il "nero di brace", tratto dal nocciolo di pesca, o il "nero vite", diversi nell'intensità e nel colore.

Per ogni colore, tante prove pratiche: stendo campiture sull'intonaco e ne cronometro la durata, come si può vedere dalla campionatura dei colori delle pareti esterne allo studio: il numero sul tassello colorato fa riferimento al barattolo con il pigmento in prova. La resistenza del colore e la sua variazione cromatica agli agenti atmosferici mi diranno quale uso farne e su quale tipo di materiale impiegarlo; così per ciascuno dei colori...

Che la terracotta dipinta fosse un'idea felice, non l'ho stabilito io. Devo all'intervento di Umberto Baldini prima e Enzo Carli poi, se questo è divenuto l'aspetto principale del mio lavoro di sculture, se ho cioè insistito a fare sculture dipinte. E grazie a Baldini ottenni anche alcuni riconoscimenti internazionali. Così facendo, ho capito che il mio lavoro di scultore aveva qualche valore.

Qualcuno dice che sono uno scultore "primitivo": ma io



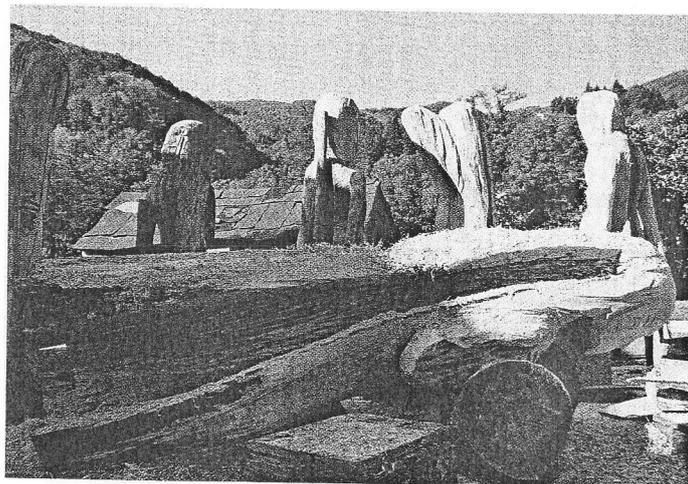
non so cosa sia. Io credo che se un artista lavora per sé e poi piace anche agli altri, è cento volte più contento, per cui cerco di fare una scultura non cifrata, che possa essere compresa non solo dai critici, dagli appassionati d'arte o dagli addetti ai lavori, ma da tutti.

È fondamentale la diversità fra i due momenti della realizzazione plastica di una figura e la sua decorazione pittorica, che sono complementari e vicini: per esempio fare una scultura che si prevede di dipingere è cosa diversa dal farne una che non sarà dipinta. Nel primo caso sono necessari volumi più rotondeggianti. È la congiunzione di casualità che in fondo porta le mie sculture a non essere mai spigolose, mai longilinee; io non amo gli spigoli, amo la rotondità, e nella rotondità e nella robustezza la pittura applicata trova i suoi spazi ideali. Le decorazioni si adagiano bene se trovano quella flessuosità.

Per realizzare una scultura decorata, come la intendo io, sono necessari mestiere e conoscenze tecniche, in grande misura, che prescindono dalla capacità scultorea. Nel mio caso, le conoscenze tecniche di tipo pittorico e scultoreo, unite e congiunte a quelle di restauratore, nell'insieme permettono di fare questo tipo di opere, che sono il frutto di un'unità di conoscenze. Quando faccio il restauratore dimentico di essere uno scultore, e viceversa. Almeno consciamente. Poi, nel profondo, è difficile dividere quello che siamo. Anticamente le figure dello scultore e del pittore erano separate: l'uno scolpiva e, quando l'opera era pronta, l'altro dipingeva. Io ho riunito quegli ambiti, aggiungendo il mondo del restauro al bagaglio che è all'origine di una mia opera.

Com'è noto (l'ho imparato anch'io a mie spese), i grandi pezzi in terracotta non si possono cuocere, poiché si dilatano e si spaccano. Occorre allora sezionarli, per ricostruirli a cottura avvenuta: dunque per realizzare il tipo di scultura che faccio, è necessario comunque un intervento da parte di un restauratore che ricongiunga i pezzi. Nel mio caso, devo dire che non sono restauratore di sculture ma di affreschi, ma evidentemente ho la mentalità del restauratore. È necessario poi il pittore per portare l'opera di terracotta a essere di terracotta dipinta come a me piace che sia. Ecco perché, in ciascuna delle mie opere c'è un triplice intervento: nell'ordine, quello dello scultore, quello del restauratore e quello del pittore.

Quanto alla mia formazione, devo dire che è cresciuta con il lavoro del restauro, a contatto con i grandi capolavori di Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Giotto e Simone Martini, Lorenzetti e Taddeo Gaddi, Andrea del Sarto, Beccafumi, Gozzoli, Sodoma, Taddeo di Bartolo, e la lista sarebbe lunghissima. Da ciascuno ho imparato qualcosa, scoprendo dall'interno il percorso tecnico utilizzato per arrivare al proprio modo di realizzare un affresco. Difficile dire chi mi abbia influenzato di più. Di ciascuno amo un aspetto, ma non ci sono artisti miei preferiti o maggiormente amati: anzi, credo che una mia fortuna sia quella di non essermi innamorato di nessuno in particolare ma di tutti in generale nel corso del mio lavoro di restauratore. Il mio ideale di pittore del passato o del presente non c'è: essere stato restauratore dei grandi maestri mi ha fatto osservare le cose sempre dalla parte dell'opera, da una posizione neutra.

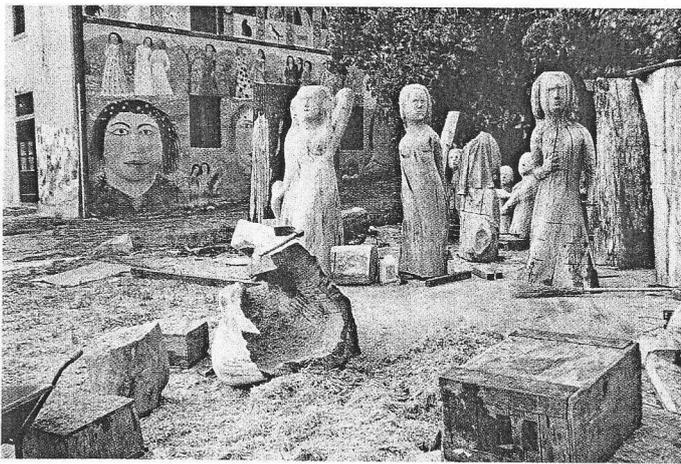


Quando sono nella mia bottega a fare lo scultore, non penso al restauro; mentre quando sono sopra i ponteggi a restaurare, penso all'affresco che viene fuori millimetro dopo millimetro, e quel lavoro mi assorbe completamente, anche perché passo dopo passo devo pensare a risolvere i problemi che via via si pongono.

L'arte è una catena: nessuno inventa niente, anche se sembra che tutti inventino qualcosa. L'arte è una catena che si sviluppa da artista a artista: ognuno degli anelli della catena trasmette qualcosa alle maglie successive. E io ho assorbito l'insegnamento da molti degli anelli che mi precedono.

I grandi maestri che ho restaurato sono stati la mia vera scuola, mentre il pratico apprendistato l'ho compiuto in una piccola scuola. Si usciva dalla guerra, le elementari le avevo frequentate d'estate, come un "fuori corso", dovendo seguire la famiglia e gli spostamenti che il lavoro imponeva a mio padre, che faceva il carbonaio, il taglialegna. Devo dire che la mia è stata un'infanzia felice! Un'infanzia in campagna, nei boschi, il verde, gli animali: ricordo quel periodo con enorme piacere, ero un bambino riservato e timido (sempre il più timido), ma felice. Non ricordo di avere avuto amici: la solitudine non mi è mai nemica. Le scuole erano spesso lontane, e si doveva camminare ore per arrivarci. Anni dopo, quando sono stato mandato a una scuola di avviamento professionale, la confusione mi ha spaventato, e dopo due giorni ho lasciato, fuggendo letteralmente da quel luogo. Troppi ragazzi, troppo rumore, troppa confusione per uno come me che veniva dalla campagna, anzi, dal bosco. Così fui mandato alla scuola d'arte di Pistoia (per caso, dunque, solo per caso), dove gli insegnanti non erano nati per fare i professori, ma erano artisti, erano pittori, i migliori pittori che c'erano nella nostra città, e lì hanno insegnato a vivere, diciamo, più che a dipingere. Dopo quattro anni passati in questa scuola, che per me era la scuola ideale, sono passato a fare il ceramista, anche se un professore mi sollecitava ad andare a Firenze per imparare l'arte del restauro. Continuai per un po' a fare il ceramista, ma mi accorsi presto dell'errore.

Fu così che arrivai a Firenze, grazie al mio maestro Alfiero Cappellini, un uomo importantissimo per me e per gli altri ragazzi di allora; era capace di darci una sigaretta e un calcio nel sedere per mandarci fuori a fumare. Cappellini ci porta-



va a dipingere all'aria aperta, insegnandoci a capire le atmosfere della natura dal vero, a osservarne la prospettiva, a studiarne la composizione, mentre dentro ci dedicavamo alle nature morte. Ci ha fatto conoscere la pittura, l'uso dei colori, i grandi del passato, attraverso riproduzioni che ci proponeva di copiare. Era prodigo di consigli, un padre insomma! Cappellini mi incoraggiava, diceva che avevo talento, ma io non capivo il perché, dipingevo e basta, senza saper giudicare. Fu proprio Cappellini che, nel mostrarmi una riproduzione del *Bacio di Giuda* di Giotto, che si trova nella Cappella Scrovegni di Padova, mi incoraggiò a pensare al restauro, perché secondo lui io ero portato. E fu lui che mi presentò al restauratore Leonetto Tintori. Una vera scuola, un'ottima bottega. Con Tintori ho continuato a lavorare fino agli anni Ottanta, quando lui ha smesso. Con lui ho girato in ogni dove, ho avuto possibilità di restaurare e poi continuare a restaurare i grandi capolavori che mi hanno formato, e mi sono formato solidamente con le grandi basi di quella bottega. Grazie a Cappellini mi sono ritrovato pittore e restauratore; grazie a Tintori ho imparato l'arte del restauro.

Facevo il restauro per cinque giorni la settimana: il sabato e la domenica invece mi dedicavo alla scultura e alla pittura. Da restauratore sono entrato in contatto con gli storici dell'arte, alcuni dei quali si sono entusiasmati per il mio lavoro di scultore. Anche se non ho mai rivelato a nessuno di essere scultore: quando, per una ragione o per un'altra que-

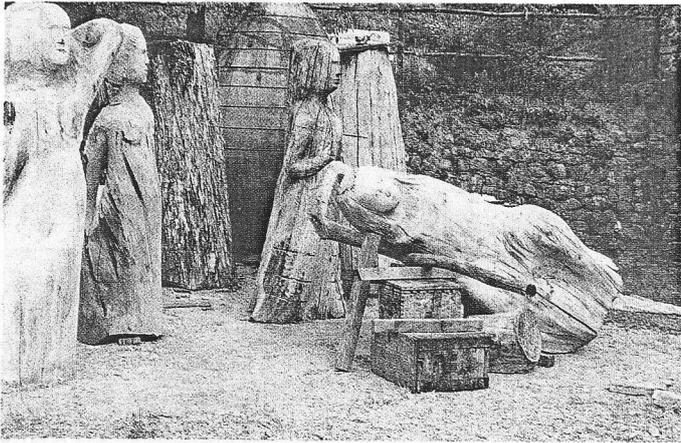
gli storici sono arrivati a vedere i miei lavori, si sono meravigliati che io facessi lo scultore quasi di nascosto. Questo è stato il mio ambiente, il mio ambiente bello.

L'amore che metto per il restauro e per la scultura risulta evidente anche dal fatto che ho costruito da solo molti degli arnesi che utilizzo: ho dovuto inventarmi speciali scalpelli, sgorbie e altro perché non in commercio o non esattamente perfetti per lo specifico uso di cui avevo bisogno. Tutto questo lavoro artigianale comporta tanta fatica; ma io la fatica non l'ho mai sentita, non so cosa sia. E non ho mai preso una pillola per il mal di testa, pur lavorando anche dodici ore consecutive senza neanche accorgermene. Quando lavoro, perdo il senso della realtà, me ne allontano. Ho imparato molto dall'arte del restauro, tecniche che non avrei mai potuto conoscere altrimenti e che sono ampiamente servite alla mia attività di scultore: materiali, metodi... E poi lavorare come restauratore mi ha dato i mezzi economici per poter essere scultore: scolpire richiede molte spese e concede pochi guadagni.

Il restauro mi ha insegnato anche a considerare con occhi antichi le vicende di oggi. Spesso si dice che oggi si vive in modo sempre più frenetico per l'ansia di un sempre maggiore guadagno, mentre una volta... Non è vero! Anche una volta ci si ingegnava per guadagnare di più. Per esempio, osserviamo gli affreschi: nel Duecento si disegnava direttamente sull'intonaco; nel Trecento si è cominciato a usare la sinopia; nel Quattrocento è arrivato lo spolvero, nel Cinquecento il cartone e nel Seicento la quadrettatura. Sviluppi progressivi della tecnica che avevano il preciso scopo di realizzare via via più metri quadri al giorno di affresco. Con le tecniche del Duecento si poteva fare una piccola porzione di affresco in una intera giornata di lavoro. Ogni passaggio, secolo dopo secolo, ha consentito di migliorare la quantità produttiva giornaliera, fino alla quadrettatura che consente di realizzare in un giorno metri e metri di affresco.

Quanto ai miei soggetti, sono il frutto del momento. Sono portato a fare figure giovanili, e certamente sarebbe per me un problema fare una figura di vecchio (anche se una delle mie prime sculture era proprio una vecchia). Le prime sculture erano soggetti di lavoro; poi mi sono sposato, sono nati i figlioli, e in modo naturale mi sono ritrovato a fare bambini di terracotta.

Con la metà degli anni Sessanta arriva il momento di una svolta importante nella mia scultura, poiché dalla nascita dei miei figlioli i soggetti diventano *bambini e maternità*. E i *cavalli*. I bambini, in particolare, sono il risultato forse inconscio del mio lavoro: per esempio, l'*Angelo dell'Annunciazione* era una persona adulta, ma a forza di lavorarci è progressivamente ringiovanito. Difficile spiegare: forse sono anch'io un bambino. Forse parte tutto da qualcosa di misterioso: i bambini mi guardano, mi guardano sempre; c'è sicuramente un fluido magnetico in me che li attira. Forse capiscono di essere miei amici, si sentono sicuri, con me possono parlare. Quello che è strano, è che io non sono mai riuscito a dire nulla a un bambino, a ricambiare in qualche modo la loro simpatia, a fare loro delle coccole. Mai, neanche una. E poi, costruire bambini mi porta



sentire, a intuire, il pensiero e l'anima di uno scultore, attraverso il dialogo con le sue opere. E ogni persona coglie messaggi diversi, poiché i messaggi, forse, sono infiniti.

Le opere di grandi dimensioni sono nate per caso, anch'esse per caso, come il colore. Fu Leonetto Tintori a chiedermi una scultura per il giardino di casa sua: avevo pensato ai quattro elementi: sole, vento, acqua, fuoco. Iniziai con l'acqua, e la intitolai *La pioggia*, che a Tintori piacque, tanto che disse di voler egli stesso fare gli altri tre elementi, ma poi non ebbe tempo. Io invece il tempo lo trovai, e cominciai a osservare i tronchi degli alberi più grandi: ogni occasione era buona per comprarne uno.

Fra il 1983 e il 1985 realizzai una decina di grandi opere in legno, levigandole e patinandole: anche quelle erano *Maternità*. Un ciclo monumentale che non ebbi tempo di finire, perché nel 1986 un pauroso incendio bruciò tutto, e ogni cosa andò distrutta, compreso il tetto della casa di Pieve a Celle (vicino al mio attuale laboratorio).

Ma, come vedi, le ho rifatte, una ad una!

C'è da raccontare la storia dei tronchi d'albero, per le mie sculture grandi. Ogni tronco è una storia. Un giorno per esempio vidi alcuni operai, alla periferia di Pistoia, che potavano un grande albero. Il giorno dopo l'albero non c'era più: tagliato alla base. C'erano per fortuna ancora gli operai, che mi indicarono la segheria dove era stato portato il tronco. Corsi subito. Mi trovai di fronte a un pezzo di tre metri e sessanta di circonferenza lungo tre metri. Enorme! Lo acquistai, e lo feci portare sull'aia, poiché dentro non entrava da nessuna parte, e in piedi. Per un anno buono gli ho girato intorno... Cinque anni dopo la scultura era pronta.

Quando si vuol fare una scultura in legno occorre preoccuparsi innanzi tutto di tagliare la pianta nei mesi giusti, in inverno, quando la vita è rallentata, e quando la luna è calante. Oggi si taglia tutto a caso ma, nei secoli passati, stavano molto attenti a muoversi su questo terreno. Il pioppo, per esempio, è stato uno dei legni più utilizzati nel Trecento e nel Quattrocento per le tavole da dipingere e ovviamente per le sculture. Quelle opere sono arrivate fino a noi in così buone condizioni perché gli artisti-artigiani di allora erano assai competenti. Anche la specializzazione

era maggiore di oggi: a una scultura dipinta ci lavoravano in due, uno scultore e un pittore.

Mi piace e mi diverte sentir parlare dei "legni non finiti", ma mi diverte pure sentir dire che i *Prigioni* di Michelangelo sono solo un abbozzo. L'opera si decide nell'attimo del primo segno, del primo intaglio, della prima scalpellata. Dopo poco, è segnato per sempre il destino dell'opera che sarà. Ogni taglio, è un destino definitivo. Ho lottato tutta la vita per decidere io cosa c'era dentro il tronco o dentro la pietra. Da scultore osservo la materia; se è un tronco d'albero, valuto la sua maggiore o minore durezza, a seconda del legno, le venature, i nodi, le imperfezioni, le caratteristiche. Tanti impercettibili segni mi suggeriscono quale tipo di figura devo scovare dal suo nascondiglio. Il destino dell'opera nasce e si determina nell'attimo del primissimo abbozzo: pochi segni, poche scalpellate, pochi tagli di motosega, e l'opera ha definitivamente "segnato" il suo destino: è quello il momento della creazione. Il lavoro successivo è, in gran parte e misura, lavoro pratico di rifinitura. Ecco perché nei miei "legni non finiti" c'è già tutta l'opera. Quando sono alla Galleria dell'Accademia, non osservo i *Prigioni* di Michelangelo come opera d'arte, ma come materia di studio: comincio a cercare il perché dell'abbozzo non finito o il perché delle scalpellate verticali o orizzontali. Mi faccio domande. E da scultore mi do le risposte. Uno di quei *Prigioni*, per esempio, è più lavorato degli altri: a mio parere, non per esigenze artistiche, ma semplicemente perché quel pezzo di marmo presentava una crepa orizzontale, e l'artista aveva voluto verificare, portando avanti oltre il primissimo abbozzo, la tenuta del blocco. E lungo la crepa orizzontale, le scalpellature si rivelano orizzontali, e non verticali come altrove. I *Prigioni* di Michelangelo sono più che finiti: poi non ha trovato il tempo di levigarli e rifinirli con tutto quello che aveva da fare, ma lì c'è già tutta l'opera!

Generalmente sboszo il legno quando è fresco, si fa meno fatica perché gli arnesi entrano meglio. E, riguardo ai legni, prima li dipingevo. Fino al giorno in cui Max Seidel mi disse: "Questi legni appena abbozzati, lasciali così. Se li colori, ti ammazzo!". Rimasi interdetto e gli chiesi: «Ma come? Sono trent'anni che mi dici di colorare!». E lui rispose: "Appunto, ho cambiato idea". E da quel momento è cominciata a nascere una serie di opere con i grandi legni "non finiti". Anche perché, per me, sono già finiti anche così: e infatti così ne ho portati due alla mostra della Certosa.

Da Seidel è nata anche la musica. E con la musica la grande amicizia e riconoscenza per te, Mario. Dalla mostra del 2006 alla Certosa di Firenze, la musica girovaga nell'aia, nella bottega-laboratorio, e tutt'intorno. Ho scoperto la musica a settant'anni: meglio tardi che mai. E, come i panni sulla sedia, come i bambini che giocano, ho fermato in terracotta, in stuccoforte, in bronzo e in legno anche la musica.

Tutto si può scolpire. Anche la musica!