

Andrea Granchi, viaggio verso il sacro

Andrea Granchi lo conoscevo come artista dai molteplici talenti e dalle numerose attività: pittore, autore di lavori grafici, creatore di libri d'artista, *film-maker* nel campo artistico, restauratore di dipinti nella linea del padre Vittorio Granchi - uno dei maggiori restauratori del Gabinetto di Restauro fondato da Ugo Procacci presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, riunito all'antico Opificio delle Pietre Dure dopo l'alluvione del 1966 -, appassionato di musica e letteratura, scrittore e naturalmente docente all'Accademia di Belle Arti.



Inseguitore di Giganti (1989), litografia a sei colori per l'edizione omonima. Raffaello Becattini stampatore, Strumenti Memoria del Territorio Editore, Vinci - Firenze

Quando lo incontrai di persona, negli anni Ottanta del secolo scorso, era nella sua fase di "inseguitore di giganti", secondo il felice titolo della pubblicazione del 1990 che raccoglie e commenta, per cura di Alessandro

Vezzosi, cinque sue litografie ispirate a un'esperienza appena conclusa: il restauro completo dell'Appennino del Giambologna a Pratolino, grande impresa multidisciplinare condotta dalla Soprintendenza nella quale lavoravo, con innumerevoli collaborazioni specialistiche. Tra queste, quella dell'amico Vezzosi, che coinvolse artisti contemporanei nell'esprimersi, secondo le suggestioni che ognuno di loro captava dal luogo e dal lavoro in corso. La sfida era affascinante: si trattava di misurarsi con una creazione che trascendeva la dimensione più consueta degli oggetti d'arte e degli edifici, per sconfinare nel territorio ancora poco esplorato di una *land art* manierista, dove nel cuore del parco ch'era stato voluto da Francesco I de' Medici e realizzato dal Buontalenti si ergeva quel fantastico congegno architettonico che definimmo con Maria Chiara Pozzana, in un libro che curammo, "uomo grotta palazzo".



L'Appennino degli antichi, litografia per l'edizione d'artista *Inseguitore di Giganti* (1989)

Alle litografie della raccolta di Granchi era apposto l'espressivo sottotitolo *Viaggio dentro l'idea del Colosso di Pratolino*, e ognuna recava un raffinato rimando ad altrettanti brani delle *Lettres sur l'Italie* scritte da un viaggiatore, Antoine-Laurent Castellan, nel 1797. Mentre l'Europa impazziva fra le scorrerie degli eserciti francesi e napoleonici, il Castellan descriveva incantato l'uomo-montagna, grondante di stalattiti, presumibilmente alto cento piedi, nella quiete dell'antico parco mediceo inselvaticchito. Fu nel solco di quell'intelligenza rischiarata dai lumi e presaga del romanticismo, che Granchi mise a punto la sua personale avventura neomitologica in cinque tappe: *La montagna animata*, *L'inseguitore di giganti*, *Il Giramondi*, *Il gran masso piramidale*, *Appennino degli antichi*.

In piena e dinamica fusione fra l'elemento antropico e quello paesistico, le campagne e le montagne nelle tavole di Granchi, percorse a gran passi o di corsa dal viandante col cappello, si formavano e si deformavano come in certi sfondi rupestri e lievitanti prediletti dai pittori "eccentrici" fiorentini dei primi lustri del Cinquecento, ammorbiditi e sollevati dal respiro occulto della Terra. In una natura metamorfica, allora, le colline sono volti, i boschi chiome, le corrugazioni del suolo arti contratti e contorti, animati di sguardi, pronti a figure gigantesche che paiono sul punto di sorgere dai loro giacigli geologici - non diversamente dall'*Appennino* del Giambologna nelle ammirate descrizioni d'epoca - per toccare le nuvole con le teste colossali. Il segno grafico quanto mai espressivo e duttile, ora arruffato e fluido, ora aguzzo e netto, ritmava i tempi di una nuova genesi, che il viaggiatore solitario col cappello testimoniava, mentre ne era egli stesso il demiurgo. Il *ductus* di Granchi si caricava di forti reminiscenze manieristiche, e dava vita alle cose

inanimate col piglio dell'Arcimboldo o meglio, per restare nelle nostre coordinate storiche e geografiche, con la vena alchemica del Buontalenti e del Giambologna. Non c'è dubbio infatti che il parco mediceo di Pratolino, dilapidato dal tempo eppure ancor capace di rendere tangibile e presente la magia delle grotte e fontane ordite da Francesco I con i suoi artefici, fosse a lungo al centro degli interessi dell'artista

A questa medesima linea appartengono le due grandi tele con *San Michele Arcangelo* (1983) e *Il pianto della Maddalena* (1986). In entrambe la posizione centrale è assegnata al santo protagonista, ma con effetti diametralmente opposti. Tanto la Maddalena è statica, quanto San Michele è dinamico. La peccatrice s'immedesima e quasi si mimetizza, nella sua redenta nudità, con un paesaggio dai medesimi toni ambrati e riarsi: un paesaggio che si anima di facce inquiete e inquietanti, anche sfiorate da bagliori rossastri, cui il segno mobile, insistente e nervoso del pittore conferisce una contenuta vibrazione vitale. Il pianto di Maddalena si espande a dimensione territoriale fino a diventare una cascata dall'inesorabile e placido andamento a balzi verticali: e come un balsamo, sembra lenire i tormenti di un passato che riaffiora attraverso volti non dimenticati. Quanto a San Michele, il suo fulgore d'energia fiammeggiante si fa spazio, con la violenza d'un'esplosione, al centro di torbidi vortici di tenebra ospitanti oscuri spiriti. E qua un profilo, là un viso, qua un cavallo, là una figura intera gradualmente si lasciano distinguere in quel subbuglio di materia palpitante in gorgi primordiali, che sembra serbare memoria dei visionari studi di Leonardo da Vinci sui "diluvi": apocalittici scrosci d'acqua e sommovimenti di terra, resi da grovigli di segni arruffati e febbrili.

Ma il percorso concettuale e stilistico di Granchi era iniziato molti anni prima, da quegli anni Sessanta saturi di fermenti - alcuni salutari, altri letali - che esplosero nel '68. Il *Disegno a tre dimensioni* (1969) è pienamente rappresentativo di quell'atteggiamento inquieto e a tratti insofferente, che attraverso il decennio segnò il rapporto con le istituzioni e i "poteri" consolidati, compreso l'apparato chiesastico: basti evocare, datata 1966, la dissacrante *pièce* teatrale *Rita da Cascia*, di Paolo Poli.



Disegno a tre dimensioni (1969), installazione per "Arte-Party" Firenze

Da allora, di lavoro in lavoro e di mostra in mostra durante decenni di prestigiosa attività (costellati di riconoscimenti e di premi), la maniera artistica di Granchi è andata incontro a metamorfosi e ad affinamenti, ma la sua sigla figurativa si è fissata in termini di autoritratto permanente. Troppo nota perché si debba soffermarsi a descriverlo, la figurina

protagonista di infinite situazioni indossa ormai stabilmente il cappello dalla forma identitaria e lo spolverino, il tipico indumento del viaggiatore navigato, buono per tutte le stagioni, soggetto a volteggiare e ad arricciarsi a falde, come un *tight* capriccioso e *bohemièn*. Solo, sarà da osservare come nel tempo quella sigla si sia assottigliata per sottrazione, fino a divenire un puro simbolo: un geroglifico sinuoso, un calligramma scattante. Corridore e scalatore, egli si muove, si slancia o si acquatta; talvolta fugge da quei "libri d'artista" che Granchi crea, rispecchiandosi nei precedenti antichi e illustri come qui, giustamente evocata, è la "Bibbia amiatina", ma anche manipolando e adattando tecniche esotiche, come l'*origami* di origini giapponesi.



Modello per *Contrapposti Comunicanti* (2006), legni sagomati, assemblati e patinati, rotoli di carta da spolvero e di tela di lino, 25x80x5

Una piatta sagoma espressa da una geometria essenziale di curve e spigoli: ecco cosa diviene di profilo l'uomo, individuo che è sineddoche dell'intera umanità. Si presenta come un pellegrino in temporaneo riposo, ma è pronto a scattare in avanti lasciando in un istante la postura raccolta e trattenuta, che ha una sua vitalità inquieta e latente, da mantide religiosa. Di questa riduzione all'essenziale è esempio paradigmatico "*Contrapposti comunicanti*" del 2006, un'installazione in cui le *silhouette* in legno sono collegate da un nastro in ottone, anch'esso sintesi estrema di una forma antica e potente: il rotolo, o filatterio, o *scroll*, il supporto scrittoria in papiro, o pergamena, o carta che ha accompagnato la storia dell'umanità, rendendo possibili la comunicazione non orale e il tramando della memoria. "Un lavoro sulla interdipendenza degli opposti - chiosa l'artista - ma anche sulla necessità o inevitabilità della comunicazione".

Quando la piatta sagoma del viaggiatore immobile poi raddoppia, declinata nella basica bicromia del bianco e nero - è il caso dell'opera *Forma del disegno. Il bianco e il nero* e di altre elaborazioni nella grafica e nella terza dimensione -, la sua valenza allegorica ne risulta potenziata. Nelle due tinte opposte, per antica abitudine alla decodificazione dei simboli occidentali, vediamo espresse le grandi potenze coesistenti nel Cosmo e nell'Uomo, tra loro in contrasto e complemento: la Luce e il Buio, il Giorno e la Notte, il Bene e il Male.

Ancora il bianco e il nero guidano alla decifrazione della serie dei "canopi" con le "animule", miniature dell'uomo col cappello che si rivolgono ad esso o da esso provengono, recuperando iconografie etrusche e medievali che mettono in figura l'impalpabile principio spirituale contenuto dall'individuo, nella luce della giustizia o nelle

tenebre dell'iniquità. Del resto, tutta l'opera di Granchi è percorsa da una tensione che scaturisce da contrasti concettuali fra opposti inconciliabili. Il rigore artificiale dell'opera umana - le costruzioni, la città dal disegno ordinato - tiene testa ai vortici del caos primordiale, senza tuttavia aspirare a controllarlo. Il caldo delle tinte rossegianti, riverbero delle passioni vitali, fronteggia il freddo dei colori blu, gelide profondità dell'indifferenza. L'immobilità si oppone al movimento, la quiete interrompe il viaggio.

Nel gioco di luci e di ombre che giustappongono e integrano i volumi distinti, si rendono manifesti principi e aspirazioni morali che hanno il loro fondamento nella religione non solo a livello di dottrina, ma anche e forse soprattutto di sentita e talora sofferta testimonianza. Infatti in questa importante mostra monografica, che si snoda nei prestigiosi spazi del museo d'arte sacra dell'Abbazia di San Salvatore, il viaggiatore col cappello incontra sul suo lungo cammino il Sacro, e con esso si misura.

Non è la prima volta che accade, anzi, in più circostanze Granchi ha corrisposto alla sfida di individuare, nella propria gamma espressiva, le modalità narrative e stilistiche in grado di rivolgersi a soggetti scelti nel *mare magnum* dell'iconografia religiosa di matrice giudaico-cristiana. Solo per fare qualche esempio, la chiesa di San Giuseppe e Santa Lucia al Galluzzo porta dal 2000 - l'anno del Grande Giubileo - il segno artistico di Granchi nell'affresco dedicato a *Santa Lucia*, caritatevole con gli indigenti. Vi appare chiaro, anche dal lungo lavoro preparatorio pubblicato nel volume *S. Lucia custode della carità* che accompagnò la presentazione del dipinto, come l'artista abbia messo a punto, attingendo al proprio linguaggio, un equilibrato e rischioso dialogo tra l'elemento figurativo e il simbolico-surreale, che introduce nella narrativa "storica" presenze

spirituali manifestate nel visibile. Nell'introduzione al volume, Antonio Paolucci si riferisce a una "certa idea" che la tradizione agiografica di Santa Lucia ha consegnato alle arti, e ammonisce: "È patrimonio della Chiesa e quindi di tutti noi. E' nostro dovere consegnarla intatta a chi verrà dopo di noi. Però a quella idea imm modificabile è giusto e anzi è necessario dare figura moderna. Moderna nello stile, moderna nei contenuti": E a questo appunto è dedicato l'impegno di Granchi. Nella composizione costruita con disegno sicuro e fortemente chiaroscuro, i pochi e scelti colori si sovrappongono secondo una scelta cromatica dalla valenza simbolica: il candore di Lucia-luce, il grigio-azzurro della sofferenza, il carnicino dell'infanzia fiorentine, il rosso della fornace infernale riverberante sul principio mostruoso del Male, che si materializza al margine della scena. Discreto, sul panno della scarna figura a destra, il logo della Confraternita della Misericordia (committente dell'opera) allude al percorso delle pratiche caritatevoli attraverso la storia.



A sinistra studio per la vetrata della Basilica di Santa Croce a Firenze (1994). A destra studio per uno degli "occhi" delle vetrate absidali della Chiesa della Maddalena di Saturnia (1996)

Sempre nel campo dell'arte sacra, Granchi si è cimentato anche con una forma espressiva particolarmente tipica della tradizione italiana inserita nella tradizione chiesastica, la vetrata istoriata circolare, che con poetica metafora organica i documenti antichi definivano "occhio": filtro per il passaggio della luce, che attraverso il senso della vista raggiunge l'intelletto trasmettendo immagini e fatti.

Richiamati in mostra, ben due episodi riguardano questa forma artistica rara e pregiata, in cui è previsto che all'invenzione del pittore si accompagni la perizia tecnica dei maestri vetrai. Il primo risale al 1994, allorché Granchi fu invitato al concorso per la vetrata absidale della Basilica di S. Croce a Firenze: "una rara quanto stimolante opportunità", ricorda il pittore. Disegni, bozzetti colorati e un modello in scala 1:2 (presso l'Opera di S. Croce) testimoniano i pensieri compositivi di Granchi, declinati in interessanti varianti che vedono comunque al centro l'uomo, abbracciante la basilica e da essa abbracciato, nel segno reiterato della Croce. I progetti lasciano intuire la sfavillante policromia che l'inventiva dell'artista assegnava ai vetri, da tagliare e rilegare secondo le antiche tecniche, per poi ricevere la dipintura finale del chiaroscuro e dei dettagli a *grisaille* da tergo.

Il secondo episodio concerne invece la realizzazione di due vetrate absidali circolari nella chiesa della Maddalena a Saturnia, sempre negli anni '90, qui rappresentata dal modello originale di una delle due. Dipinta in monocromo dai toni ambrati nell'antica e complessa tecnica della *grisaille*, la vetrata è dedicata alle acque termali, che attraverso un percorso zig-zagante giungono alla cascata spumeggiante, tutelata e vigilata dalle due grandi personificazioni alate della Fede e della Speranza. Attraverso la trasfigurazione operata dal pittore, l'umana

fiducia nelle proprietà benefiche dell'acqua e l'altrettanto umana speranza di guarigione fisica divengono supreme virtù teologali: con la materia del *genius loci* primevo, non rinnegato, vien plasmato un paesaggio permeato di spiritualità cristiana e la cascata d'acqua è allegoria universale della rigenerazione lustrale. Nell'avvicinarsi alla sfera dell'invisibile, che si fa visibile nella luce della dottrina e della sensibilità del Cristianesimo, Granchi non ignora le suggestioni potenti che emergono, in questo caso, dal luogo: il territorio stesso che serba le memorie profonde dei culti precristiani, a partire da quello degli Etruschi per Tinia, il loro Giove, la folgorante divinità suprema. E l'arte di Granchi, ricettiva e visionaria, capta e rimanda gli spessori insondabili della stratigrafia spirituale.

A questo appuntamento nell'Abbazia di San Salvatore, che è un caposaldo religioso e storico nello splendido scenario amiatino, dunque Granchi si presenta col bagaglio della propria arte, forgiata e messa alla prova nei decenni, progettata e praticata con onestà di pensiero e rigore di forma. A partire dagli anni Sessanta del Novecento, l'artista ha mantenuto e mantiene la sua posizione culturale e personale profondamente nutrita di Umanesimo cristiano, un retaggio toscano e fiorentino per eccellenza, e la manifesta ponendo l'uomo al centro, attraverso l'icona umana stabilizzata nella pittura, nella scultura e nella grafica.

Granchi riconosce all'uomo - anzi, alla mera sagoma umana - la piena centralità in una dimensione senza tempo che è, per definizione, quella della contemporaneità, carica però del non misurabile trascorso delle ere geologiche, autrici della sigla apocalittica impressa nel paesaggio vivente. Ed è in questo paesaggio simbolico che Granchi assegna all'uomo anche uno spazio, nel quale egli domina ed è dominato. Uno spazio a volte

bidimensionale e virtuale, come i piatti meandri su una pagina cartacea; a volte invece, grazie alle illusioni della prospettiva, uno scenario dilatato in cui una trama di sentieri, che serpeggiano o s'incrociano, conduce a orizzonti così lontani da non potersi raggiungere.

L'artista si ispira a se stesso, certo, ma sublimando l'identità personale in una icona trasversale all'intera società del Novecento, e attribuendo ad essa un ruolo significativo e di responsabilità. Anche questa volta infatti, il viaggiatore col cappello è un ambasciatore. Egli rappresenta l'intera umanità pellegrina, con i suoi slanci e i suoi limiti, in cammino verso i misteri della trascendenza.

Cristina Acidini

Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno