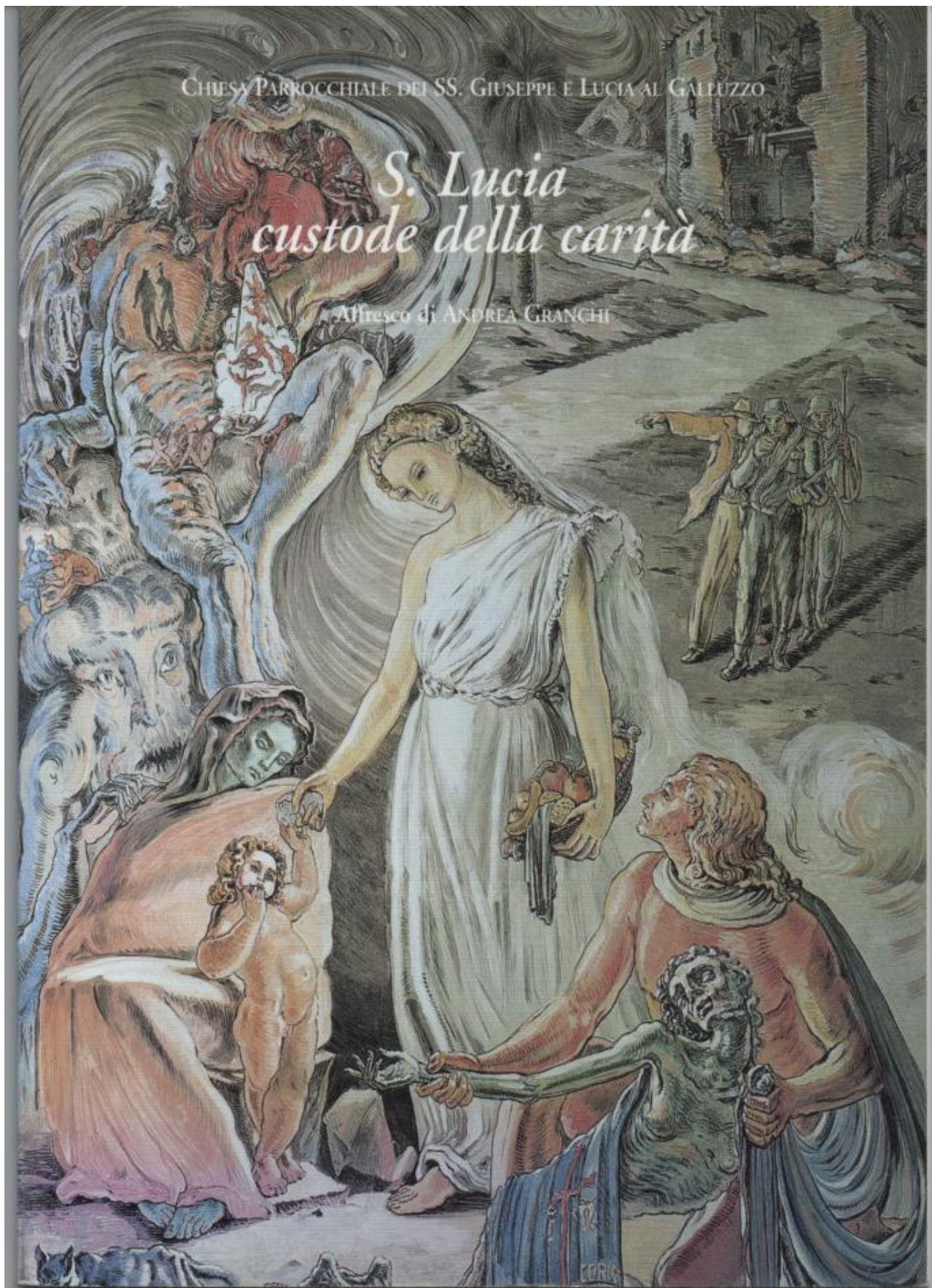


CHIESA PARROCCHIALE DEI SS. GIUSEPPE E LUCIA AL GALLUZZO

*S. Lucia
custode della carità*

Affresco di ANDREA GRANCHI





Studio per S. Lucia, carbone e ocre rossa su carta, 1999.

Percorso e ragioni di un progetto

Quando, alla fine del '99 ricevetti la visita di Don Giancarlo Lanforti che mi prospettò l'esigenza della comunità dei SS. Giuseppe e Lucia al Galluzzo appoggiata dalla locale Venerabile Confraternita della Misericordia, di realizzare un'opera dedicata alla santa titolare della chiesa, nonostante qualche perplessità iniziale, conscio delle difficoltà e dei "rischi" che un impegno del genere poteva sottendere, accettai con entusiasmo la proposta riserbandomi di studiare attentamente il soggetto. Il campo in cui si doveva agire era quello dell'"immagine sacra", un campo difficile, arduo, in cui esiste una letteratura figurativa enorme, di altissimo livello, difficilmente rinnovabile, ma in cui esiste anche l'altra faccia della medaglia: quella del *dejà vu*, del convenzionale, frutti del degrado emerso negli ultimi decenni che ha visto gli edifici sacri di ogni ordine e grado svuotarsi spesso di cose "belle" e riempirsi di immagini di scarso impegno, di mediocre e stereotipato artigianato se non in certi casi di vere e proprie "brutture". Il perché la Chiesa, proprio nelle sue più capillari strutture periferiche e territoriali abbia progressivamente abbandonato il rapporto "alto" con l'arte, strettissimo e fondamentale per secoli e che ha fatto praticamente la storia dell'arte in Italia e altrove, è un fatto per me, laico, difficilmente comprensibile. Ho sempre subito il fascino dell'arte sacra e dell'architettura chiesastica – penso al desiderio giovanile di fare la tesi d'Accademia sulle chiese del seicento romano – di cui sono sempre rimasto un fedele e appassionato cultore. Il problema, i danni causati da questo progressivo allontanamento, e la necessità di ritrovare il filo di un dialogo, sono già stati dibattuti, anche di recente, in diverse circostanze: penso fra l'altro a quanto espresso nella conferenza di preparazione alle celebrazioni giubilari che fu tenuta in S. Lorenzo un paio di anni fa e in particolare a quanto acutamente detto in quell'occasione dal Prof. Timothy Verdon, indiscussa autorità in materia, che io allora condivisi in pieno.

Certo, dopo anni di contestazione e di distanza, risulta difficile ricucire uno strappo; gli artisti operanti nel settore delle neoavanguardie (penso agli anni '70 e mi ci metto anch'io) escludevano programmaticamente un rapporto di questo genere utilizzando semmai in maniera ironica, paradossale e talvolta dichiaratamente anticlericale, il sistema di convenzioni e di sostanziale

irrigidimento conservatore (almeno nel senso di un possibile rinnovamento di immagine) in cui si trincerava la Chiesa negli anni successivi al '68. È forse allora che si accentua il ripiegamento, la opzione di aumentare sempre di più il distacco dagli strumenti e dai linguaggi dell'arte contemporanea. A Firenze poi, per l'arte sacra, si è puntato su certe scuole di tendenza e questo ha, credo, contribuito a creare da noi un vincolo, un impedimento al salutare evolversi di una molteplicità di linguaggi con la conseguenza di un sostanziale mantenimento della distanza tra Chiesa, artisti e circolazione delle idee.

Qualcosa di più si poteva fare a partire dagli anni '80 quando l'andamento pendolare del "fare arte" ripropose tecniche e linguaggi – parlo della pittura, della scultura – ritenuti solo qualche anno prima improponibili: palpabile è la memoria che fare pittura o disegno fosse quasi una "vergogna" negli anni '70 e questa è una posizione che è percepibile anche oggi, in un clima dominato dalla multimedialità. Se gli anni '80 consentirono il "recupero" e il riutilizzo non "scandaloso" delle tecniche "tradizionali", mancò tuttavia dall'una e dall'altra parte la coincidenza di progetti e idee: l'assenza pressoché totale di concorsi e investimenti, che creassero occasioni e sollecitazioni. Recentemente si devono registrare sintomi promettenti di inversione di tendenza: ricordo a questo proposito con particolare piacere il concorso del '94 per la vetrata dell'occhio absidale della Basilica di S. Croce a cui ho avuto l'onore di essere invitato, assieme ad una quindicina di artisti anche stranieri di variegata estrazione.

Per quanto mi riguarda le occasioni per misurarmi con tematiche sacre non sono state molte. Mi piace rammentare una *Crocifissione* con cui nel '64 – avevo 16 anni – vinsi un primo premio giovanile al "Parterre" di Firenze, e una *Pietà* molto colorata dell'anno dopo. Poi un lungo distacco fino appunto al concorso del '94 e poi alle vetrate queste sì veramente realizzate su commissione, in collaborazione con la Soprintendenza di Siena, nel '96, per l'abside della chiesa della Maddalena di Saturnia.

Il mio rapporto con l'affresco ha una storia più articolata a partire dalla fine degli anni '80 quando fui "incaricato" di Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, cattedra ove era implicito l'uso didattico di questa tecnica. Da sempre ne ero affascinato rammentando gli scritti di mio padre in cui erano descritti interventi delicatissimi di distacco di grandi opere su intonaco durante la guerra ma anche dopo, in conseguenza dei danni dell'alluvione del '66. Dopo le prime prove reali fu passione immediata. Percepì le grandi potenzialità e la sostanziale "attualità" di una tecnica rigeneratasi per millenni. Da allora l'affresco ha sempre accompagnato l'evolversi del mio lavoro.



Studio d'insieme, carbone e acquerello su carta, 1999.

Una tecnica straordinaria che avanza per "giornate" come un grande "puzzle" in cui sebbene tutto debba essere previsto, organizzato e deciso in precedenza, sottende al clima, alla mutevole capricciosità della stagione, scorrendo in qualche modo con il tempo reale e le accidentalità della vita.

Una materia, l'intonaco a calce, che si muove sotto le mani e va trattata finché è viva perché quando il processo di trasformazione cessa si deve fermare anche il lavoro.

Una tecnica in cui si possono smontare e rimontare porzioni di pittura insoddisfacenti o in cui si è superato quel limite "vitale" in cui la superficie ingloba il colore.

Una tecnica che impone sicurezza e freschezza di gesto, capace di restituire tramite la "carbonatazione" una superficie dalla lucentezza quasi smaltata, trasparenze e preziosità cromatiche irraggiungibili con altre tecniche, ma che impone regole severe di metodo e una rapidità esecutiva senza tentennamenti.

La qualità e la duttilità dei materiali costitutivi l'intonaco: calce, sabbia silicea, polvere di marmo, acqua, con la loro eterna attualità, e le loro infinite combinazioni mi hanno permesso di supportare ed evolvere nell'ultimo decennio anche un linguaggio di carattere "narrativo-visionario" per il quale l'affresco (anche a graffito) si è rivelato il partner più congeniale, fino ad arrivare ad esiti a rilievo e tridimensionali che sto ancora sperimentando.

La proposta di realizzare un dipinto di grandi dimensioni, 350x200, sulla parete di destra del presbiterio della chiesa dei SS. Giuseppe e Lucia utilizzando la tecnica della pittura a fresco ha rappresentato quindi un'occasione per cercare di confermare come possa essere ancora possibile impiantare un cantiere adeguato – e un cantiere di questo genere nell'epoca dei cellulari e di internet è un'avventura rara e davvero emozionante – ricominciando a dialogare artisticamente con una vera committenza per poi confrontarsi e cercare di dare una chiave iconica a temi che hanno al centro la sofferenza umana che non ha confini né di tempo né di luogo. Conoscevo assai bene la chiesa, di sobria e severa architettura moderna, appena finita nel 1960 quando da ragazzo venni ad abitare con la famiglia al Galluzzo; e negli ultimi anni avevo visto i parroci raccogliere e accortamente mettere in sicurezza al suo interno, in accordo con la Soprintendenza, diverse opere d'arte di notevole qualità. Nel 1968 si era aggiunto il grande affresco di Pietro Annigoni col *S. Giuseppe* al quale si voleva ora affiancare nella parete opposta un'opera della stessa misura con l'altra patrona della chiesa, Santa Lucia.

È ora mio compito descrivere la struttura iconografica del lavoro e dare le chiavi di lettura dell'articolata composizione che, sulla base dei



Studio di colore per tutte le figure, tempera e acquerello su carta, 1999. Firenze, Museo Diocesano di S. Stefano al Ponte.

dati e degli elementi messi prontamente a disposizione da Don Giancarlo, avrebbe dovuto ruotare attraverso tre concetti di base: *sofferenza, soccorso, condivisione*. Non sto qui a descrivere la tragica vicenda di Lucia, giovane fanciulla siciliana di Siracusa martirizzata in quanto cristiana all'epoca di Diocleziano, vicenda e torture ben note a tutti. Dirò che più che i simboli tradizionali con cui è generalmente rappresentata la santa martire – occhi nel piatto, seni tagliati, candela o lucerna, etc. – ci si doveva attenere e studiare l'aspetto del *dono*, della *distribuzione dei propri beni*, della *condivisione* e del sostegno alla sofferenza, della "carità" in effetti, dal che ne deriva la definizione del titolo su cui si sarebbe dovuto lavorare e cioè *S. Lucia custode della carità*.

Vi erano poi delle esigenze da parte della committenza, la presenza in particolare di un "misericordioso laico" che affiancasse la figura centrale della Santa Lucia nell'opera di aiuto ai sofferenti. Vi era poi il problema se l'inquadramento generale della scena dovesse essere "filologico", "anacronistico", descrittivo o metaforico etc. etc. Dopo i primi bozzetti d'insieme, valutati e autorevolmente commentati anche con l'apporto di Don Sergio Pacciani Direttore dell'Ufficio Diocesano per L'Arte Sacra, fu concordata, attraverso una serie di numerosi disegni e studi successivi, una certa libertà di inquadrare la scena anche con i riferimenti contemporanei che avevo proposto legati alle tragica vicenda fiorentina dei Georgofili – il rudere sul fondo è una citazione della Torre del Pulci squarciata dalla bomba del '93 – e alle guerre balcaniche di questi giorni in cui delazione, tradimento, violenza etnica, malattia, fame e freddo, i tradizionali mali del mondo, sono in primo piano. La figura del "promesso sposo" che indispertito per la rinuncia di Lucia la denuncia come cristiana ai romani condannandola di fatto a morte, è sintetizzato in una scena quasi "kossovar" con la figura "anonima" novecentesca che aizza la soldataglia balcanica armata fino ai denti contro la fanciulla "luminosa" che serena e ferma distribuisce cibo. Unico riferimento "siciliano" la natura morta di agrumi e fichi d'india nel cesto tenuto dalla Santa Lucia. Il "misericordioso laico" è stato risolto con un "ritratto" di un giovane forte e "caldo" che sostiene e copre, con un panno recante gli emblemi della Misericordia, una figura "fredda", quasi uno scheletro, di madre affamata col figlio già morto sotto di lei. L'incedere sereno di Lucia, con una semplice veste bianca (calce pura appena chiaroscurata) colta nell'atto di offrire cibo ad un "pargolo-putto" paffuto e affamato (un'idea legata ad un'icona cara alla pittura, al futuro, ma anche all'infanzia nuda e indifesa che va nutrita e tutelata ed è un tema anche questo di cruda attualità) appoggia-



Studio preparatorio per il "misericordioso laico che sorregge la madre affamata", carbone e terre colorate su carta, 1999.

to ad un'altra madre, sofferente – il “mostro della malattia”, alle sue spalle, la tormenta con le unghie acuminata – crea sorpresa ed ira nel “colosso Maligno delle guerre e delle discordie” che si scosta disturbato dalla luce e dalla forza inarrestabile della santa.

L'opera nel suo complesso propone comunque due letture: una a distanza come conviene ad un'opera di dimensioni ampie con figure di proporzioni naturali che va vista da lontano, ma permette anche una lettura ravvicinata attraverso un percorso di dettagli che alludono anch'essi alla storia umana e dovrebbero stimolare riflessioni. Il “colosso Maligno” è luogo di origine e contenitore delle guerre (la testa infuocata che vomita dalla bocca figure di uomini che lottano selvaggiamente tra loro, cannoni che sparano etc.), dei crimini (sulla spalla si muovono altri uomini che si assassinano o, come sul petto, in una sorta di teatro d'ombre rusticano, si accoltellano), delle discordie (il caldo e il freddo in lotta tra loro) ma la sua forza poderosa accompagnata da mostri e maschere spaventose, soggiace impotente alla scena caritatevole. La strada che si dipana prospetticamente zigzagando dalla testa della santa verso il fondo vede un piccolo uomo intento a camminare in salita faticosamente con passi lunghi e rimanda al percorso frastagliato della vita, comune a tutti noi, mentre l'onda e i vortici portati dal demone scoprono un mondo desolato e in rovina ove l'unica pianta esistente è una palma, simbolo del martirio. Ai piedi della donna malata una vecchia gatta anch'essa ammalata e morente, richiama il comune destino tragico e inesorabile di tutte le creature, uomini, animali e cose.

Sulla base di questi elementi, dopo una presentazione alla popolazione del cospicuo lavoro preparatorio fino al bozzetto generale a raccogliere ulteriori osservazioni (in questo caso la definizione del “colosso Maligno” è risultata differente rispetto ad una prima redazione della figura che aveva destato alcune perplessità), ho cominciato a realizzare nella sacrestia della chiesa il cartone finale 1:1 dell'opera dal quale poi sono stati tratti i lucidi per le varie giornate.

Nel mese di luglio di quest'anno è stato predisposto impeccabilmente dalla ditta Galli il cantiere e realizzata la controparete terra-tetto con applicazione concordata di pannelle di cotto dell'Impruneta fatte a mano e, per le parti attigue di parete non interessate dall'affresco, di “tavelle” forate sempre in cotto su cui è stato predisposto un ariccio di un paio di centimetri, abbastanza magro, di sabbia di fiume sciacquata e calce spenta (4:1 circa). La parete così predisposta è stata fatta “riposare” nei mesi di luglio, agosto e settembre. Constatato l'ottimo risultato della preparazione, il 4 ottobre si è dato inizio alla prima “giornata” con un intonaco a due strati: il primo più

magro a base di sabbia silicea di fiume di granulometria fine e calce spenta (il maestro muratore Giglioli, la cui assistenza e collaborazione è stata preziosa, ha messo a disposizione un grassello di calce già utilizzato molto tempo fa per altri affreschi, e stagionato da più di 15 anni che ha dato ottimi risultati), il secondo più grasso e addizionato di polvere di marmo per il “velo” finale di superficie su cui dipingere (2 di sabbia, 1 di polvere di marmo, 2 di grassello e acqua). Il disegno è stato riportato tramite lucidi non a spolvero ma a “calco” con un punta, sull'intonaco fresco. Il 16 ottobre l'ultima giornata, alla base, con la gattina malata, ha chiuso l'esecuzione dell'affresco che non ha avuto alcun ritocco posticipato a secco.

Mi sembra, a conclusione di questa nota, necessario ribadire che la decisione in favore di una tecnica “nobile” per storia, ma soprattutto duratura nel tempo, possa e debba esprimere anche una “posizione d'artista” non per forza nel segno della “tradizione” ma semmai nella scelta del *non-effimero*. Questa posizione non è da considerarsi contro il tourbillon contemporaneo dominato dalla velocità e da un orientamento, certo non contrastabile, ad un uso e un “consumo” sempre più massiccio di multimedia, ma semmai può avviare una riflessione sulla qualità e la durata temporale dei risultati. Non basta usare uno strumento tecnologicamente avanzato per ottenere risultati validi e “attuali”, come l'uso di tecniche “storiche” non necessariamente deve considerarsi legato sempre ad una posizione conservatrice. E l'affresco è l'esempio più lampante di una tecnica che attraverso secoli, civiltà, stili, linguaggi, ha saputo trovare artefici in grado di apprezzarne la duttilità, trasmetterne i dettami e rinnovarne stilisticamente i contenuti. Del resto cosa c'è di più impressionante della vivida attualità di quegli oggetti comuni, da 2500 anni appesi alle pareti con il fenomenale effetto raggiunto dall'intonaco a rilievo, nella tomba etrusca dei “Rilievi Dipinti” a Cerveteri? E che dire ad esempio del Vasari che considerava dopo 1500 anni da Pompei ancora attualissimo il sistema d'affresco, rispetto all'oggi che dovrebbe vedere noi, dopo un'altra manciata di poche centinaia d'anni, liquidare l'affresco come inattuale, superato o impraticabile? In realtà penso non debba trattarsi di un problema di “utensili” e l'affresco è un utensile come lo è il computer, ma ritengo che il vero problema sia quello di come si debba lavorare per contrastare un uso “furbo”, facile, banale o abborracciato degli strumenti tecnici qualsiasi essi siano, in quanto il mezzo tecnico, checché ne dicano anche alcuni esperti, se ben utilizzato è spesso una chiave indispensabile per l'evoluzione del lavoro. Purtroppo vi è anche da dire che gli aspetti tecnici sono stati negli ultimi decenni sottovalutati e talvolta addirittura accantonati in favore di un pre-



Particolare del bozzetto definitivo con le “rovine del mondo”, tempera e carboni intonata, 1999.



Studio per “l'ammalata”, carbone su carta, 1999.

sunto "aggiornamento" innovativo delle pratiche "creative" proprio in quelle istituzioni d'istruzione artistica che avrebbero dovuto salvaguardare le tecniche storiche come un patrimonio di memoria operativa fondamentale per la ricerca di nuovi mezzi e per la formazione culturale delle giovani generazioni che attualmente viceversa dimostrano per fortuna un serio e rinnovato interesse per questi argomenti.

Il contributo che ho cercato di dare con questo impegno va in questa direzione. Bisogna a mio parere ricominciare a ripensare l'opera d'arte, cioè, come "impresa", da trattare, progettare, evolvere tecnicamente, anche in "equipe" a fronte di una concreta committenza, di spazi architettonici reali e dei vincoli da essi portati. Un po' come avveniva fino agli anni '30 e '40 del secolo ormai scorso e come mi auguro possa avvenire, con idiomi ampiamente rinnovati, ma sempre rispettosi e consapevoli della storia, negli anni a venire.

Andrea Granchi
Ottobre 2000



Disegno preparatorio per "S. Lucia", carbone su carta, 1999.
Nelle pagine seguenti: due studi dal vero per la figura di "S. Lucia", carbone su carta, 1999.