

La parabola dell'ombra

Synopadós — ossia ciò che segue nello stesso tempo — è un termine con cui i greci indicavano il carattere dell'ombra, esprimendo già nell'etimologia la sua facoltà di segnalare una contraddizione vivente. La figura de *L'uomo che insegue la sua ombra*, è, dunque, un controsenso, un iperbolico ossimoro (letteralmente: *acuto sotto un'apparenza di stupidità*, da *oxýs* "acuto" e *mōrós* "stupido", di incerta etimologia), poiché contrariamente a quanto dà a vedere l'immagine e dà ad intendere il termine "inseguire", il personaggio di cui si tratta insegue ciò che viene dopo di sé, dando vita ad una metafora visiva per indicare un paradosso temporale. Il percorso rettilineo consecutivo e casuale risulta così interrotto producendo una frizione del Senso che insinua nella rigida concatenazione progressiva un dato immaginario e figurale, una *curvatura* nel senso. Non è forse questa da sempre, la funzione dell'Ombra, creare un ponte tra la verticalità della veglia e l'orizzontalità nel sonno attraverso l'obliquità di percorso dei loro referenti metaforici?

Sia l'idea di procedere secondo un "inclinazione" (ovvero di procedere "secondo la propria inclinazione") che quella di seguire un percorso formato da contrapposizioni congiunte, come costante, modella un itinerario discontinuo che dilata e sospende i momenti facendoli esistere al di fuori dell'ordine logico sulla base delle sollecitazioni dell'immaginario e del sentimento. In questo consiste il maggior contributo di ricerca che Andrea Granchi offre ad una lettura della fenomenologia dell'ombra — referente della sua intera parabola d'artista — e dipende la possibilità di moltiplicare ed estendere infinitamente le sue potenzialità, sino a riconoscerle piena autonomia creativa. Sin dal 1970 l'interesse per una grammati-

ca dell'ombra si sviluppa contemporaneamente all'analisi sul movimento del corpo umano, passando attraverso la manipolazione del *collage*, dei montaggi fotografici riportati su tela e della sperimentazione sul film, in cui Granchi ha dato in quegli anni un decisivo contributo, tralasciando per un certo periodo la pittura in cui aveva svolto un regolare tirocinio e dove, una robusta tradizione artigianale familiare lo aveva insediato da sempre con naturalezza, ma continuando a praticare il disegno ad integrazione della sua ricerca in una particolare dimensione di rilevanza, commento, e traccia dell'avventura visiva. *Portale con ombra* e i *Siparietti radenti* aprono il passo al *Disegno radente* del 1972, dove lo sfondamento di una quinta d'ombra, eretta come un *Siparietto* sulla perpendicolare, è trasferito sulla diagonale in fuga prospettica del foglio, ponendo in evidenza l'intelaiarsi della luce nel tratteggio scuro del pastello.

Un "cavaliere" che "non riesce a mantenere la posizione eretta, come da una capacità di equilibrarsi completamente disestata" apre, contemporaneamente, con il film *È romantico esplorare*, la prima indagine sul moto.

"Il tratto che percorre è privo di quelle motivazioni di scopo e di logica tipiche di un andamento corretto e ordinato, caso mai è indirizzato dal proprio sbilanciamento, dal proprio disorientamento". Ad esso si aggiunge un'altra prova cinematografica: *Il giovane rottame* (ancora un ossimoro, che ricorda il ritmo *swing*, tradizionalmente = mortalmente depresso-altamente esultante), che insieme al precedente sviluppa una sorta di memorabile eroico-patetico (grottesco), "passo sbilanciato". La storia scorre sullo schermo simultaneamente ad un testo trascritto secondo un diagramma visivo del commento sonoro.

L'occhio tecnologico

L'interesse di Granchi si sposterà in seguito dalla linea di superficie che è quella del racconto, all'interno del processo formativo delle immagini, incontrando nell'alternanza tra la luce e l'ombra, la loro vita in profondità. Nel catalogo della mostra a carattere internazionale da lui curata nel 1979, *Cine Qua Non*, l'artista riassumerà nel testo *L'idea fissa del movimento* la sua esperienza cinematografica che costituisce uno dei presupposti fondamentali per intendere anche il lavoro successivo come pittore.

Per l'idea dell'immobilità nel moto il debito di Granchi va soprattutto a quello spettacolo arcaico e suggestivo che sono le "lanterne magiche". Lì non solo il movimento è il riflesso di immagini fisse, ma la dinamica della luce e dell'ombra si alterna ad intervalli regolari e "fissi", che ruotano intorno all'immobilità delle figure. Il movimento è, dunque, qui per eccellenza modulato attraverso l'intervallo tra il bianco ed il nero e raggiunge a sua volta la fissità attraverso il proprio stesso esplicarsi. Una sorta di poetica fredda, da svuotamento, che ricorda il magnetismo ipnotico, raggiunto attraverso la rotazione di cerchi che si sovrappongono in spirali, nei "*Rotoreliefs*" di Marcel Duchamp.

Non sarà sfuggito a Granchi neanche il fascino per uno spettacolo portatile (si pensi ai suoi *Teatrini* e ai *Siparietti*), ambulante (il viaggio), capace di stabilire un dialogo tra diversi luoghi e spettatori su di una base effimera e segreta (la relazione tra collettivo e privato), né il rapporto tra tecnologia ed esplorazione del proprio Io, rappresentazione cinematografica e consapevolezza del proprio inconscio e dei suoi movimenti interni, tra la propria fiaba e l'ombra del proprio corpo. "Delle emozioni che si reputavano ben fugaci, lasciano delle tracce che la vita

intera non può cancellare" scriveva Robertson, l'inventore del Fantascopio! Quindi anche il carattere di "memoria", analogo alla struttura del film.

L'occhio, come ricorda Giampiero Brunetta, non è in sostanza uno strumento puramente percettivo, ma un creatore di altre realtà e "il punto di raccordo tra l'universo e la pluralità delle sue dimensioni". Nel 1977 con *Le Meningi della Memoria*, un libro in copia unica di cento foto, Granchi recuperava la dimensione di *divertissement* cinetico alla lettura dell'immagine secondo il trucco, popolare ancora negli anni '40, di una figura in sequenza da cui, sfogliando rapidamente, viene estratto il moto. Se la dialettica tra la luce e l'ombra sarà presente, anche a livello ideologico e simbolico, nella pittura futura, come epidermide del racconto, essa non dimenticherà mai la trascrizione di eventi interni ed infinitesimali che accadono al di là della superficie con ben diversa persistenza. Una sorta di straordinaria coincidenza tra *recit* (racconto) *écrit* (scrittura), secondo la legge dinamica e perfettamente attuale (o moderna) dello scavalco incessante di una realtà nell'altra e reciprocamente.

Tentazioni che Granchi sviluppa con un omaggio simultaneo all'avanguardia storica futurista ed all'universo sotterico simbolista in opere come *Vincitore della notte*, *Vittorie della luce*, *Inseguitore di luci*. Mentre l'uomo di spalle che indica contemporaneamente il Cielo e la Terra fa riferimento ad una figura cabalistica che rappresenta l'Essere Infinito, ossia l'*En-Sof*, i segni si sprigionano secondo la dinamica dell'irradiazione della luce, dilatando e contraendo la visione insieme alla pupilla. Quanto alla fissità, è uno scrittore contemporaneo, Paul Valéry, acuto interprete di Leonardo nella sua *Introduzione al metodo di Leonardo*, a descrivere eccellen-

temente in un dialogo del 1934 dal titolo *L'idea fissa o due uomini in mare*, come non vi sia nulla di più mobile di ciò che normalmente chiamiamo "idea fissa" che si presenta alla coscienza in ritorni sempre più ostinati, con una frequenza particolare. Un fenomeno che è difficile non paragonare alla dinamica ottica tanto espressamente utilizzata dal Nostro.

Ritorno e moltiplicazione dell'ombra

Esattamente come il "passo sbilanciato" del "cavaliere" in *È romantico esplorare o de Il giovane rottame*, *L'uomo che insegue la sua ombra* è come sbalzato in avanti, attratto in una vertigine allucinatória da un moto di caduta, ponendosi quasi parallelo al terreno. Il suo passo "dilatato" pare alludere alle scorribande delle nostre manovre notturne o ad un tentativo di lasciare il suolo per alzarsi in volo, un fatto di cui sono pieni gli episodi dei nostri sogni.

L'Ombra, questo *revenant*, o fantasma per eccellenza, ritorna a dieci anni di distanza per approfondire l'identico tema. In uno dei primi esemplari del ciclo, l'impianto tardo-romantico del quadro rende visibile la modulazione dell'ombra in rapporto al suolo, formato da rilevature e avvallamenti. Nel disegno del 1982, invece, la sagoma scura che si allunga sul terreno è percorsa da una frequenza di luce che la seziona a fasce in corrispondenza del rilievo del quadro precedente. Quella che per se stessa è un doppio, incontra allora, al polo opposto, il suo proprio doppio, nella trasparenza, acquisendo nella spinta a dividersi, una possibilità anche a moltiplicarsi, fatto che le era sconosciuto sino ad ora. Se si debba riconoscere in ciò un segno di quell'integrazione dell'Ombra a cui, non solo la psicanalisi, ma l'odierno simbolico, anche nell'espressione matematica e scientifica, stanno finalmente pervenendo, non

è certo. Se così fosse, tuttavia, questa integrazione dipenderebbe da un'ulteriore inaudita capacità nello sfogliare e dividere la soglia percettiva dell'ombra, rendendola ancor più operante grazie ad un dinamismo che le conquisterebbe possibilità di trasformazione inusitate, come solo un occhio dotato di facoltà di osservazione ultra singolari potrebbe avere o moderne tecnologie potrebbero rivelare.

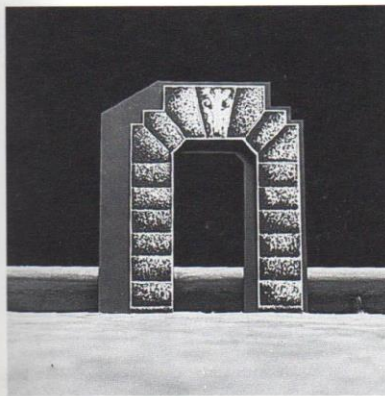
Oltre alla caratteristica di essere tagliata a strisce dalla luce, l'ombra, ha in Granchi la particolarità di porsi radente al terreno, creando angoli di incidenza e diffrazione con la luce di ipotesi straordinariamente reattive. Non bisogna dimenticare, poi, che la nostra presenza nel nostro corpo è ripartita entro zone di densità assai variabile, fatto di cui l'occhio con la sua superiore rapidità è immediatamente avvertito.

A scompigliare con un primo colpo di dadi, simmetrie, sdoppiamenti o troppo ovvie "inclinazioni", *L'uomo dai due destini separati*, già nel 1982 assume un piglio di ineffabile assurdo, ponendosi a bilanciare sulla soglia estrema tra la "pendenza" del Senso ed il Controsenso.

In un paesaggio naturale, cavernoso e desertico, tra due ombre che da lui promanano, il bivio a cui, ormai girato verso di noi, come un attore sul boccascena di un teatro, il personaggio è venuto a trovarsi, esprime con evidenza un nuovo dilemma per quanto trinitario e triforcuto, la condizione di bilico estremo tra le possibilità: doppia finzione, doppio senso, doppia interpretazione, al limite del probabile, spingendo il pensiero ad un triplo salto mortale, pena la sua possibilità di operare. Un modo di dare scacco matto ad ogni orientamento logico-razionale, per rivelare invece, allusivamente, una condizione sentimentale-affettiva che si presta tanto al ridicolo, quanto al sublime, oscillando



Paesaggio romantico, 1968
Romantic Landscape



L'ombra del portale, 1970
The Shadow of the Arch

alternativamente tra i due poli (ma essendo contemporaneamente consapevole) o una congiuntura storica incerta tra la prepotenza del passato e l'ambiguo albeggiare del futuro.

L'ombra che giganteggia dietro l'uomo arrampicandosi su di un masso, forma un angolo tra la propria verticale e l'orizzontale che nella sua pur labile, caratteristica sostanza offre un debole ancoraggio alla scardinante perplessità dell'individuo, mentre, sulla linea del minimo attrito, la più piccola si congiunge alla verticale umana, formando un angolo retto.

Questa figura chiave del secolo scorso e degli inizi del nostro, in filosofia, in pittura, in letteratura e nella psicoanalisi, già da ora, è riproposta da Granchi, non più quale personificazione dell'identità, quale alter-ego, interlocutore e sfondo della ragione, ma quale riflesso di fenomeni autogenerantesi in completa indipendenza d'azione. Le immagini colorate e i film che in *Camere incantate* (1980) e nel *Creativo* (1981) venivano proiettate su maschere di gesso bianco applicate sulla parete, estendono l'avventura dell'ombra che colorandosi, assume *stati d'animo* e li recita come un attore, mentre scorre il flusso di accadimenti ed eventi. I frammenti antropomorfi hanno il carattere di "pianeti" o di "isole" su cui viene stesa la pellicola del colore che, grazie alla proiezione, dà luogo alla germinante proliferazione di nuove figure, capaci di imitare una metamorfosi in atto della Natura in Artificio. Uno spettacolo di magnifica *Ars Combinatoria*, a cavallo tra il genere effimero e l'arte plastica che, alla tridimensionalizzazione del supporto, risponde con la trasparenza degli spessori.

Ritornato in pittura sull'idea di visioni "incantate" e "in scatola", con le *Collezioni segrete* Granchi si trova, allora, a poter proporre tematicamente come nel

Luogo delle Cento Ombre, un dialogo tra l'ombra e gli oggetti, grazie alla completa dissociazione della relazione tra loro. La natura minerale di pietre e conchiglie cova nel proprio grembo, ancora, la memoria di mutazioni organiche, che riverbera da sé in forma umana, mentre in *Ombra di alberi diversi* l'uomo eccipisce la serie e la simmetria degli abbinamenti che assegna alla natura la maschera allegorica di un volto umano, spezzando la catena con l'innaturalità bizzarra del suo comportamento, tendenzialmente proiettato in una dimensione infinita. Un riflesso della "teoria degli insiemi", che mediante la corrispondenza fra due serie, muta gli elementi successivi dell'uno in elementi successivi dell'altro.

La favola "umana" del paesaggio "sublime"
Sublime, ovvero "che si erge", "che si innalza", composto da "süb" e "līmus", propriamente "che sale obliquamente", ma anche da "süb" e "līmen" o "līmes", indicando più specificamente, in questo caso, la "soglia", il "limite" da cui, o oltre il quale, si alza.

La preposizione "süb", "sotto", si trasforma, infatti, a seconda del valore di luogo o di tempo, tanto da oscillare, soprattutto nel secondo caso, tra il significato di "subito prima" o "subito dopo". "Līmus" è tuttavia anche il "līmo", il "fango" che viene definito "traverso", "obliquo", in quanto le antiche soglie, il limitare, erano fatti di terriccio e poste "di traverso" nel senso di porre un confine che "attraversa" o che è "obliquo" (*obliquis*, anche i corsi d'acqua segnavano un limite naturale).

Il "sublime" storico della pittura tra Sette e Ottocento, parte da un alto volo della mente in cui l'occhio pur sperimentando altezze e profondità non si scompone affatto, pensando di ritrovare la curvatura

focale di una grande lente. Quello di Granchi invece, è un “sublime” “rasoteria”, un altro dei paradossi dell’artista che si presta a costruire, tuttavia, vere e proprie *convées* della visione, da “radente”, presto destinata a trasformarsi in “radiale”. La curvatura a raggiera della composizione è ricorrente, come nella grande pittura romantica da Friedrich a Turner, o ai luministi americani, prestandosi all’idea di un universo compendario e totale, ma è tagliata spesso a gradienti di luce. La visione “sublime” di Granchi “sale”, dunque, “obliquamente”, secondo l’etimo, in quanto resta vicina all’aratura dei segni, ma riesce nel loro moltiplicarsi a produrre un percorso infinito, dal vicino al lontano, e viceversa, subliminalmente. Da questa sfalsatura ad intervalli diagonali il salire si costruisce ben più attraverso la gradazione dei vuoti — il bianco — che dei pieni, inducendo non solo quell’effetto estatico che è dell’“immobilità nel moto” (come trattenendo il respiro), ma sprigionando ulteriori ombre ed effetti fantasmici dalla radialità delle inclinazioni. Il riferimento ad un passo di Etienne Pivert de Sénancourt, dove “il fusto di un giovane abete (...) gira con la terra; gira immobile tra tutti questi mondi”, chiarisce il lento passo della natura che la mano dell’artista, operando in tondo, si sforza di imitare, tentando di riprodurre il fare e disfare del tempo anche nella visione. Che il mondo inferiore sia un riflesso di quello superiore è una credenza antichissima. L’inclinazione al parallelismo stabilita tra alto e basso dall’inseguimento della propria ombra da parte dell’uomo, è un modo di spostare l’attenzione da una condizione banalmente fisica e corporale, verso una dimensione che oltrepassa l’esperienza sensoriale, stando di poco sotto, o sopra, la soglia dell’occhio, del nostro vigile e ricettivo apparato animale.

Figgendo il suo sguardo in basso e spostandolo lungo l’inclinata del terreno, come un volatile pronto a spiccare il volo, l’uomo esegue un’operazione non dissimile da quella di chi passi un bastoncino lungo una ringhiera, crea una frizione, un attrito, attraverso il quale difficilmente potrà non prendere coscienza della “materia” e si spinge così, insensibilmente, sulla strada che, dall’inseguimento dell’ombra, descrive il proprio primo vero decollo grazie alla “materializzazione” dell’ombra nella forma del paesaggio.

Il viaggio attraverso il paesaggio è, allora, l’effetto creativo dell’avvenuta integrazione della parte in ombra della propria coscienza tramite il sogno, la nostalgia. È questo l’altro senso riposto che attraversa obliquamente l’opera di Granchi, il suo concetto di creazione come esperienza iniziatica, condotta attraverso la ricerca totale del “sé”.

Dal “passo sbilanciato” delle precedenti ricerche, potremmo forse parlare, ora, di un “volo del pipistrello” con il suo incedere cieco, costellato di improvvise cadute. Sono le luci notturne di alcuni paesaggi, percorsi da bagliori come bioccoli di schiuma, o il piovere di un fuoco d’artificio, ma anche quegli improvvisi scarti e risucchi da cui sperimentiamo lo strapiombo del vuoto, di curve e andamenti non lineari, con salite e repentine discese, nell’avanzare e simultaneo svanire delle forme sottostanti.

I tracciati del terreno rugoso e friabile dei paesaggi di Granchi sono *scritture* o *segni del tempo*, come lui stesso avverte in un frammento dei *Quaderni*, ed è proprio l’azione del tempo trasformando sensibilmente la geologia, corrodendo le superfici, ammassando o togliendo, a livellare progressivamente i confini fra architettura e natura, tra città e paesaggio favorendo quella rilettura del manierismo che non

poteva sfuggire alla sua predisposizione per il paradosso e l’iperbole, nel far coincidere immaginazione e natura attraverso lo spettacolo dell’artificio ottenuto con i metodi più sapienti, anche se all’apparenza banali.

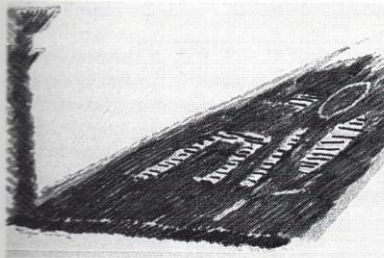
E resti del tempo, spoglie, inganni di superficie sono anche quei volti impietriti, quelle teste ipertrofiche di cui è doviziosamente cosparso il terreno, prestandosi a molteplici interpretazioni: maschere della personalità abbandonate con l’inoltrarsi del cammino, personificazioni del sonno che allenta la vigilanza dell’intelletto senza interrompere la germinazione vitale, geniale consapevolezza della natura che al termine del suo lavoro infinito, tutto riforma nelle sembianze del più perfezionato degli strumenti umani. In *Camminatore dall’ombra curva* (1988) il gigante montano che arieggia all’*Appennino* del Giambologna, sta plasmando una testa dal fondo liquido e melmoso che lo circonda, avendo alla sommità del capo una corona di alberi — segno di una fusione tra intelletto e natura, di un incessante lavoro del tempo che collega i punti terminali, la testa e i piedi, ricominciando ogni volta. E la testa è *inizio* e *fine* in quanto motore centrale. Il lento moto spirale della natura procede ritagliando le misure eccedenti, i punti estremi, le sommità troppo elevate. La sua linea dell’infinito è, allora, una costellazione di teste poste sulla curvatura dell’orizzonte.

Il *Ladro di teste*, ispirato ad un’illustrazione del Doré per il Don Chisciotte, nel suo lanciarsi al galoppo verso un obiettivo imprecisato trascinando dietro di sé il macabro bottino di due teste — unici frammenti di colore nel paesaggio in bianco e nero — è forse il più enfatico *testa e coda* della corsa del tempo, che genera simulacri.

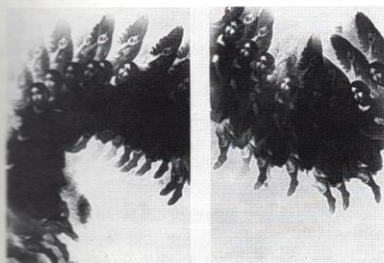
Centro dell’enigma la testa ricompare



Cosa succede in periferia?, 1971
What is Happening in the Suburbs?



Disegno radente, 1972
Lowlying drawing



Svolazzo, 1978
Fluttering

nell'*Incertezza dell'Essere* (1980), che riecheggia lo scritto *Teoria dell'Incertezza* sul movimento indiretto di luci e ombre, proiettati su oggetti o reperti immobili, e ripropone una curva sinusoidale attorno al motivo di un solo volto, poi ripreso nella spirale concentrica dei *Satelliti*.

Nell'epicentro della sua visione che è il paesaggio, non solo l'artista tenta di recuperare l'intera potenzialità della mente, ma vuole ricreare il meccanismo oscillatore del pensiero reale, accettando come nell'avventura del viaggio, le situazioni fortuite, gli incidenti e le improvvisazioni; un viaggio nell'Arte che è figlia dell'Arte, anche, e per questo suggerisce soltanto illusioni, fantasmi, bagliori e, come tale, simula persino i sentimenti e le azioni, dettate da un gusto speciale per il travestimento, il ciarpame, la falsificazione e la contaminazione, il trucco retorico o, forse, estrema finzione, la propria stessa ombra, un'esistenza che è il proprio sogno, vissuto con pathos da operetta, ma con rigorose, tecniche, scansioni-strumentazioni, con vigile metodologia lungo la linea ondulatoria del tempo.

L'enunciato capzioso *La Forma dell'Idea* con il ciclo di *Variazioni di un Robusto Pensatore* riassume il lavorare di Granchi "d'après le motif", utilizzando modelli da Accademia e operando su di essi secondo la legge musicale della variazione su tema. Ogni immagine sconfina nell'altra come variante rispetto a un pensato, trasfigurato e reso volatile, in modo che partendo da una *forma*, si arrivi all'*Idea* in trasparenza. La *Forma* è la variabile, la modulazione di frequenza, la vibrazione dell'*Idea*, che resta invece imparzialmente invisibile e "assente".

Quanto ai *Combattimenti*, il confronto tra due polarità fra colori *caldi* e *freddi*, Geometria e Arcadia istituisce la migliore dinamica di un pensiero che resta l'espe-

rienza predominante di Granchi, tanto da favorire, anziché un bolso accademismo, una rilettura critica dell'Accademia, una coincidenza fra Arte e Critica, prodotto *finito* e sua linea di sviluppo *infinito*, ponendolo con leggerezza e ironia al riparo dalle tentazioni di *retroguardia* e riguadagnandogli, anche nella pittura, il ruolo dell'antico sperimentatore, avvalorando con un ultimo scavalcamento questa sentenza che Bacone riferisce di Salomone: "All novelty is, but oblivion".

20 luglio 1989

Ringrazio particolarmente Andrea Granchi per la larga disponibilità e le informazioni concesse durante la stesura di questa introduzione per la cui compilazione mi sono avvalsa dei seguenti testi:

L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus*, ed. Della Cometa, Roma 1982.

G.P. Brunetta, *I sentieri luminosi*, in *Le lanterne magiche*, ed. Marsilio, Venezia 1988.

P.A. Rovatti, *Riflessioni sull'ombra*, in "Aut-Aut", gennaio-aprile 1989.

J.L. Borges, *L'Aleph*, ed. Feltrinelli, Milano 1989.