

Andrea Granchi: tra illusionismo scenico e arte della pittura di Giovanna dalla Chiesa

Se dovessi con tre parole definire l'universo di Andrea Granchi lo ascriverei al segno dell'*ironia*, della *trasparenza* e del *romanticismo*.

Ironia, che gli ha mantenuto anche in pittura una sufficiente distanza per non gonfiare «i muscoli del temperamento», trasparenza perché il gioco sottile entro cui si muovono le sue immagini dipinte rientra in quella quarta dimensione che appartiene alla finzione dello spettacolo filmico da lui sperimentato tra il 1970 e il 1979, romanticismo perché, condita di patetico, di grottesco, o venata di malinconia e di nostalgia, una tonalità romantica personale ha favorito l'innesto nel suo lavoro di vari modelli artistico-letterari del romanticismo, dal tema del viaggio a quello di un'eroica disparità tra la figura di un protagonista e il mondo esterno.

Pur nella molteplicità delle esperienze affrontate, il percorso artistico di Granchi dagli esordi ad oggi, si è svolto con una sorprendente continuità di tematiche e con coerenza nella costante sperimentazione e ricerca sul lessico delle immagini. La vicenda puramente pittorica degli Anni Ottanta è infatti preceduta da una fase di creazioni plastico-illusionistiche che, tra il 1979 e il 1982, dà luogo ad installazioni come *l'Incertezza dell'Essere*, *L'Allegro e Il Pensieroso*, *Il Creativo e L'imitatore*. Elementi plastici e costruttivi in gesso, come busti, maschere o calchi, vengono integrati ad immagini mobili, proiettate tramite anelli filmici colorati e disegnati a mano, e la proiezione della luce colorata su supporti bianchi di gesso, generalmente a parete, rappresenta il punto di saldatura tra la fase del *cinema* d'artista — l'opera eminentemente in bianco e nero del primo Granchi, spesso riportata e rielaborata su tela, e la riscoperta del colore e della pittura tra la fine degli Anni Settanta e l'inizio degli Anni Ottanta. Contemporaneamente, tra il 1979 e il 1981, Granchi dà vita ad una serie di pastelli ed acquerelli sul tema del *Viaggio pittorico in Italia*, che segna il rientro all'ambito delle tecniche grafico-pittoriche. Non solo questo centinaio di raffinati esercizi «minori», rievoca nella fattura l'uso del *plein air* pittorico, ma l'intero ciclo (un ciclo aperto e *ab libitum*, che a discrezione dell'esecutore può arrestarsi dove egli vuole) è programmato, strumenti alla mano, svolgendo un viaggio di spostamenti reali e sul campo, che sarebbero serviti ad esorcizzare il ritrovato rapporto con il naturalismo.

Non diversamente che nei montaggi fotografici o nelle sequenze filmiche di un tempo, dove la figura protagonista, mascherata e proiettata sullo schermo, è quella dello stesso autore, potremo allora riconoscere, forse, nelle nuove creazioni dell'artista, *L'uomo che insegue la sua ombra* (1981) e *L'uomo dai destini separati* (1982), delle ulteriori controfigure vaganti, dei sosia trasposti o dei doppi multipli di personaggi precedenti, come *L'esploratore profeta* (1970) o *Il giovane rottame* (1972).

D'altra parte la base strutturale della sequenza filmica ha giuocato un ruolo determinante per sviluppare il senso del ciclo e della variazione del componimento pittorico. È il caso della serie di *Variazioni di un Robusto Pensatore* (1988), che ha la sua matrice nel gruppo di lavori *Il Poeta Sogna* del 1966, dei filoni di viaggio, quali *Viaggio al paese della geometria* (1989), *L'inseguitore di giganti* (1986-1988), *Camminatore nottambulo* (1986), o delle note di bipolarismo e di contrapposizione che scandiscono il ciclo dei combattimenti, *Caldi e Freddi* (1982-88), *Arcadi e Geometri* (1989), *Curvi e Angolati* (1989), dove il duello tra classicismo e anticlassicismo o tra antico e moderno è particolarmente giuocato su di un ricercato virtuosismo di contrasti di segno e di colore. Fino al momento in cui nella forma parabolica-ciclica, già menzionata, non si insinua un senso ellittico di stampo mentale o letterario. una curvatura del Senso che rimescola ancora una volta le carte per rendere più complesse le cose, come in *L'Uomo che insegue la sua ombra*, dove il concetto formulato è un perfetto ossimoro - letteralmente: «acuto sotto l'apparenza della stupidità», da *oxys*, «acuto» e *moròs* «stupido», - mentre l'immagine visiva ripropone la figura romantica del viaggiatore solitario, o in *Il giovane dalle grandi speranze* (1988), dove la forma a cui si allude adombra un perenne testa e coda del tempo tra passato e futuro, un nodo che ricongiunge gli estremi della parabola. Non solo di questi presupposti si dovrà tener conto per leggere in profondità la pittura di Andrea Granchi, ma bisognerà riconoscere nella grande maestria ed efficacia tecnica del suo tessuto la volontà di non arrestarsi ad un solo momento storico, enfatizzandolo - è il caso della riproposta del Manierismo - ma di offrirgli, come in un «campo lungo» ancorato sull'oggi, o in una «sequenza», lo spettro e la successione dei diversi atteggiamenti formali, rivisitati con leggerezza di stile, in bilico tra la *grandeur* della migliore illustrazione francese e il grottesco manierista fiorentino, tra la bella *époque* e il romanticismo nordico, tra le *diableries* da lanterna magica e messe in scena da melodramma.