

Rolando Bellini

**Pietro Geranzani, il pittore di Hannah Arendt.**

**Dal catalogo della mostra *In flore furoris*, Milano, 2016, Galleria Area35**

Il surreale, talvolta, scatenando angoscia e godimento, può invadere come un uragano la realtà ordinaria, distruggendola... Ciò rende palese, credo, la nostra fragilità al cospetto della natura, dell'universo mondo vichiano in cui si è prepotentemente protagonisti ma d'una miserrima statura e forza che manda in frammenti ogni nostra presunta rappresentazione della stessa realtà che vorremmo dominare e possedere anche attraverso l'arte. Potremmo raccogliere un fascio di conferme nell'arte storica e ancor più in quella oggidiana,<sup>1</sup> e invece mi limiterò a un solo caso. Il "caso" che vengo a illustrare. Trattasi di un pittore, un di quei rari se non rarissimi pittori che fanno della pittura la carne, la morte e il diavolo<sup>2</sup> della loro stessa vita. Ogni possibile immaginazione ordinaria risalente al confronto, ineludibile, con la realtà che ci circonda da ogni lato s'infrange e si disperde allorché s'incontra la pittura di un pittore così anacronistico come Pietro il quale dipinge e dipinge a dispetto della dichiarata messa in disparte del *medium* ch'egli ha privilegiato fino a farne la ragione stessa del suo essere e vivere; un accantonamento pretestuoso e violento, questa messa da parte che data anni Cinquanta, la presunta rinascita dopo il secondo conflitto mondiale. Ma chi è Pietro Geranzani?

L'ho presentato già nel 2013, pubblicandone una scheda minima, ma ecco che il surreale m'ha fatto lo sgambetto: ho scritto di lui scrivendo di un altro che si chiama "Geranzani". Palesemente un errore di stampa! Al tempo stesso l'acciarino che ha incendiato la miccia... Questa miccia. Argomentai allora di lui o per meglio dire di entrambi, l'autentico e vivo e presente Geranzani e il fittizio e irreale suo confratello letterario, un artista inesistente (il mitico "Geranzani"), sostenendo: "Di questo artista, classe 1964, merita conto dire preventivamente: è un cittadino del mondo – nasce a Londra, parla più lingue, migrando di luogo in luogo – e interpreta, a suo modo, la versione contemporanea del libertino, dell'artista colto del Settecento erede di Diderot e di Voltaire. Lo sostiene la sua pittura a cui, peraltro, egli affida la propria vita. Una pittura delicata e forte, di luce e ombra, cromaticamente intrigante e compositivamente sorprendente, formalmente visionaria, dunque politica"<sup>3</sup>. Pietro è il comun denominatore tra questo personaggio

---

<sup>1</sup> Un recentissimo volume di un certo Demetrio Paparoni, dedicato al Cristo! Edito da Skira, *Cristo e l'impronta dell'arte...* su cui mi ero riproposto di stendere una breve recensione. Cristo che delusione... Il "divino" è sempre assente e così, per la verità non proprio a ragione, il povero autore c'informa col fare ammiccante di chi ha compiuto chissà quale scoperta che il divino va declinato in altro. Disticandosi tra scoperte fulminanti e altre situazioni imprevedibili, solitamente ben note. Peggio ancora: avverte, in taluni paragrafi, questo testo che oggi l'arte dà al Cristo sembiante umano, come a voler dire che lo declassa: dal divino all'umano troppo umano di nietzscheiana e benjaminiana memoria. Ma quest'essere umano e non già divino, non svuota di senso l'intero saggio? Paparoni intervistato per radio, rincara la dose e avverte: per l'arte oggi il come è più importante del cosa... Il come in qual senso, prego? Nessuna risposta. Conferma feroce della vuotaggine della critica d'arte allorché si picca – ed è questo il caso – d'iconografia e ancor più dell'iconologia afferente il contemporaneo se per contemporaneo s'intende quest'arte uggiosa e vuota quale la intende il poveretto.

<sup>2</sup> Palese allusione a un titolo, tremendo, d'un saggio di Mario Praz. Rinvio in merito a un mio inedito, di prossima pubblicazione: *In principio era la carne. Scorrubande tra Mario Praz e Giulio Preti* (2015).

<sup>3</sup> Da "Il Protagonista", rivista semestrale, anno XL, luglio-dicembre 2013, sesta serie, n. 20, verso di copertina con immagine di copertina afferente un dettaglio (una parte arbitrariamente ritagliata) di un quadro denso e forte di Pietro: "l'opera pubblicata, quadro *"sine titulo"*. Disseminata di occhi, una figura femminile [di cui però la parte forse più rappresentativa, la gonna occhiuta, è stata omessa o tagliata via!] prende forma nella pittura e ti scruta selvaggia; vestita di occhi questa figura reale e irreale, sospesa nell'ombra, baciata dal lume, ti affronta e ti sfida senza mostrare di sé il volto, ma esibendo, invece, il corpo, fasciato da un abito-pelle e piume più calde, inusuale, fungente da

letterario creato accidentalmente sulla copertina della rivista universitaria e l'altro, quello che vive e lavora inquieto e perfino stremato, talvolta, godendo della propria pittura, a Milano, suo ultimo approdo. Gerenzani, l'immaginario, contro l'autentico Geranzani: il corpo e il suo doppio<sup>4</sup>. Dunque? È conclusivo e perciò fuorviante... Dunque avevo anche scritto un asterisco a correttivo della clamorosa gaffe esibita dalla copertina, solitamente accurata, del ventesimo fascicolo di luglio-dicembre duemilatrecenti de "Il Protagora"<sup>5</sup>, asterisco che poi non ho pubblicato. Mi verrebbe ora da dire: per fortuna! Probabilmente, per pigrizia. Ho abbandonato la fatica di quella nota, seppur dovuta, quanto meno a risarcimento del beneficiario: Geranzani stesso. Fors'anche perché... Intendo: ho lasciato cadere la cosa, fors'anche perché avrei dovuto ragionare, a margine, pure di altro. Vale a dire di una convivenza stridente all'interno della rivista, causata dalle immagini riprodotte nel fascicolo. Le più prossime al mio breve testo (un'ampia didascalia al quadro di Pietro) riproducenti, nel primo caso, un famoso fermo immagine tratto da *The Kid* 1921, Charlot (Charlie Chaplin), col Monello (Jacki Coogan) e il Poliziotto (Tom Wilson), nel secondo, *The Great Dictator* 1940, Adenoid Hynkel (C. Chaplin), dittatore di Tomania, [nel mentre] vagheggia il dominio del mondo. Inaspettato annuncio, a suo modo, dell'errore che designava al fittizio personaggio inventato in tipografia la paternità dell'opera di Geranzani. Al tempo stesso: magnifica chiave di lettura della pittura di Pietro! Insomma, un problematico nodo da sciogliere, un nodo Borromeo. Perciò quest'occasione – di cui son grato all'artista – mi consente di argomentarne per la prima volta! Rinunciando preventivamente a Chaplin-Charlot, *alias* Geranzani-Gerenzani, o no? Ma come? E quand'è iniziato poi, tutto questo?

### §§§

Cenammo assieme, Pietro ed io, ognuno in bella compagnia, giorni addietro: si era ancora nel vecchio 2015 e cenammo nello studio che è anche casa sua, a Milano. Cucinò lui che, da buon pittore, è anche un valido cuoco. Cenammo assieme a due attraenti fanciulle, due femmine immerse anch'esse nell'arte, e Geranzani, rallegrato dalla circostanza felicitante, mi parlò finalmente della imminente mostra personale. "Non dipingevo da tempo", disse. "E quest'invito ad esporre, questa proposta di metter su una mia mostra personale, mi ha esaltato... No, non proprio. La possibilità d'una mia mostra personale m'ha riportato ai pennelli. Ecco tutto. Ho tirato un sospiro di sollievo: ne avevo proprio voglia. Anzi, necessità. Son contento. Diciamo meglio: sollevato e emozionato, irritato e pacificato, nervosissimo e sereno, per questo. Dipingere! Finalmente eccomi tornato a dipingere che per me è vivere". Lo guardo fra l'attonito e il divertito e inizio a prendere appunti. Lui incalza, accelerando: "Insomma, non esageriamo. Mi capita di parlare a ruota libera e mi perdo dietro le parole come quando imbratto e cancello poco a poco un quadro invecchiato, nel quale non mi ritrovo più. Mi esaurisco nell'impresa, molto più faticosa, estenuante, ecco la parola, rispetto alla costruzione di un quadro. Perché, in fondo, sto cancellando una parte di me stesso". Annuisco appena e Pietro insiste senza lasciarmi tregua: "Che posso dire? Non mi pare proprio il caso di parlare di contentezza o d'altre meschinità borghesi. Non mi appartiene. Voglio dire: quel mondo borghese così miserevolmente vuoto e meschino e tuttavia, a suo modo eroico. Anche perché per me l'arte è tormento dell'anima e prima ancora del corpo". Lo interrogo cogli occhi e allora Pietro insiste: "Sto scherzando... Anzi, dico sul serio. Parlo e parlo abbandonando la ragione. Giusto per vedere la tua reazione. Giusto per farmi un'illusoria idea della reazione di chi verrà ad osservare i miei dipinti. La mia pittura è tutt'altra cosa, mi pare". Pare anche a me: annuisco. "M'intriga un certo, un preciso e provocatorio filosofare – prosegue di slancio Geranzani –

---

amplificatore cromatico; un corpo che mette in gioco una sensualità sofferta, una realtà disturbata". Fatta, scrissi, "di carnalità indecente (in principio era la carne, sentenziava, del resto, un filosofo come Giulio Preti!) che soggiace all'assunto (di ascendenza lacaniana) che la pittura, è godimento".

<sup>4</sup> Il fantasma beffardo di Antonin Artaud, è lui il primo della lista che compare dietro la scrittura, offuscandola.

<sup>5</sup> *Geranzani e non Gerenzani!*, nota inedita a margine della copertina del fasc. n. 20 de "Il Protagora", anno XL, luglio-dicembre 2013.

che penetra nella mia pittura... Guattari, Deleuze – continua d’impeto, Geranzani – hanno avuto il merito, se non altro, di rileggere in una chiave sufficientemente distorta Heidegger, attualizzandolo e soprattutto facendomelo in qualche modo, digerire. Altrimenti m’avrebbe dato angoscia. E questa diventa pittura nera...”. Sorrido pensando ai famigerati *Quaderni neri*, heideggeriani. Quegli stessi *Quaderni* che Heidegger ha continuato a vergare anche dopo che aveva rotto l’isolamento in cui era caduto nell’immediato ultimo dopoguerra; quei maledetti *Quaderni* che il filosofo ha composto come suo personale “diario filosofico” – inconsciamente per autodenunciarsi, o che altro? – e che, a maggior ragione, lo hanno definitivamente smascherato riaffermandone in più modi il credo nazifascista. Insomma, quei famigerati *Quaderni neri* heideggeriani che, attualmente, stanno infiammando il dibattito filosofico in corso. Pietro, invece, sta fantasticando un richiamo alla figura dominante (Arendt, a parte) in questo insopportabile filosofo tedesco che i più dicono aver rivoluzionato il filosofare: e cioè a dire Sant’Agostino. Me ne parla, per frammenti, e dice fra sé: “Vado mescolando il Santo ad altre figure ben più profane. Me ne rendo conto”. Ecco che cosa significa dialogare con Pietro Geranzani: partecipare a una caduta nel precipizio e aggrapparsi, per salvare la pelle, alla pittura, alla sua corporeità ingombrante, alla sua indecenza travolgente... Risalendo, imbrattandoci di colore, impastandoci di pittura, su su verso la luce e dunque una possibile salvezza temporanea.

Guarda caso – ma il “caso” che ruolo ha nell’arte? – poche pagine prima dell’ultima, il solito fascicolo de “Il Protagora” (sempre il n. 20, luglio-dicembre 2013), me ne rendo conto adesso, pubblicava una recensione di Fulvio Papi dedicata proprio a Martin Heidegger o per meglio dire allo studio di Alfredo Marini quale introduzione alla sua, di Heidegger, intervista su “Der Spiegel” del 1966. Con la seguente intestazione: M. Heidegger, *Ormai solo un dio ci può salvare*, Introduzione di Alfredo Marini, Guanda, Parma 2011<sup>6</sup>. In essa si recupera il lavoro preparatorio di Marini per un corso universitario del 1987-88, tutta la sua erudizione e tutta la sua ricerca dedicata alla filosofia tedesca fino a Husserl entro cui matura il caso Heidegger. “Prendere sul serio queste ricerche – scrive Papi – vorrebbe dire essere costretti a fare due cose difficili, perché riguardano spesso la geologia filosofica di noi stessi, il modo in cui ‘siamo stati’ in una tradizione”<sup>7</sup>. Potrei dire lo stesso della pittura, da Odilon a Pietro. Da Manet a Pietro e ancora dal Goya della Quinta del sordo al primo acido Warhol e oltre, fino a urtare la contemporaneità e ritrarsene inorriditi tanto quanto Geranzani. Potrei dire la stessa cosa ragionando della pittura di Pietro Geranzani. Dunque? Potrei seguire il filosofare di Papi, che va oltre<sup>8</sup> ma non sembra, almeno sulle prime, in grado di scavalcare quel salvifico incontro con un dio... quanti sennò? Perché mai “un dio”? Forse “uno” per distinguerlo da tutti gli altri, direbbe Guido Ceronetti. Forse per distinguerlo e prendere le distanze da quello oggi tanto atrocemente quanto paradossalmente abusato, o no? Poco importa: ti ritrovi così, all’improvviso, oltre un orlo irrevocabile, smarrito in un vuoto... Il vuoto della storia, anche. Tempo scaduto, tempo storico scaduto se perseguiamo il sentiero heideggeriano che, certo, non è stato ignorato da Geranzani ma che, al contempo, è stato anche disertato dall’artista quand’egli si è reso conto che non conduceva da nessuna parte. I sentieri smarriti, i passi perduti che Heidegger ascrive agli artisti sono solo un vagheggiamento postmoderno, un falsificazionismo bello e buono, per dirla alla Popper. Eppure, Papi suggerisce a suo modo una via di fuga più che benvenuta, credo, perlomeno rispetto alle sordità che io continuo a percepire – forse per mio limite – in Heidegger e che, a mio avviso, tagliano la strada certo non in senso vichiano. Costringendomi,

---

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Ormai solo un dio ci può salvare*, Introduzione di Alfredo Marini, Guanda, Parma 2011. Si trova nel fascicolo n. 20 de “Il Protagora”, cit., alle pp. 535-538.

<sup>7</sup> La cit. è a p. 535.

<sup>8</sup> Ci spinge verso un limite, sull’orlo dell’abisso, Fulvio Papi, osservando per esempio: “Marini ci dice che, se vogliamo, possiamo dire che Heidegger è un nazista. “Possiamo” perché fa parte della nostra genealogia intellettuale, del nostro essere stati in un mondo proprio nel mondo, ma oggi un giudizio del genere, quando non è detto con una generica distrazione, ci importa proprio tanto, anche per la sua parte di verità?”. Alla p. 536.

costringendoci tutti a una deriva senza ritorno. Peggior di quella drammatizzata, sulla falsariga di un macabro fatto di cronaca, da Gericault nel grande quadro metaforico e metafisico e storico de *La zattera della Medusa*, che trova poi riscontro nelle sublimi e ripugnanti ceste delle teste tagliate rievocanti il Terrore rivoluzionario, a cui – segretamente s'intende – Geranzani guarda e attinge non poco. Ma torniamo a ragionare con Papi, riprendiamo il filo del nostro e suo ragionamento. La critica all'oggettivismo intellettuale può dar luogo a suo modo, mi sembra vada argomentando Fulvio Papi, attraverso la mitigazione della tecnica (e qui non lo seguio più e persino dissento), a "una analitica dell'esistenza (tra inautentico e autentico)", ma egli scrive filosofando e perciò non posso prenderlo sottogamba. Con il che Heidegger è miracolato e al tempo stesso, in qualche modo, fuori gioco! Proviamo a rileggere insieme la pagina di Fulvio Papi, e riportiamo per intero il fatidico brano che trovo calzante per avvicinare e dire della pittura di Geranzani. Sostiene Papi: "nella filosofia contemporanea (non bisogna mai dimenticare la lezione e il percorso di Husserl) sarà un tema di centrale discussione la critica all'oggettivismo intellettuale ([che, egli aggiunge tra parentesi] a me pare mitigata nel tempo nel passaggio dalla scienza neokantiana al tema della tecnica [c'entra qualcosa Simondon?]) per dare luogo a una analitica dell'esistenza (tra inautentico e autentico) che prelude a una concezione dell'essere come senso dell'essere, qualità non entificabile della vita, radice presocratica della tradizione greca (quanto Nietzsche!)".

Se, sollecitato da quanto testé letto a un'osservazione più acuta e profonda, porto tutto questo sottobordo e vado quasi a incagliarmi nell'alta barriera cromatica, nella densa scogliera di pigmento che sono i quadri stratificati, graffiati e svuotati e poi rimpolpati di pigmenti e olii volatili atti a creare trasparenze o leganti per ancorare una cosa all'altra, una superficie all'altra, una nascente figura all'altra; se compio quest'avventura che è anche una scoperta, che può verificarsi? Ragionando dei quadri di Pietro Geranzani parafrasando il filosofo potrei aggiungere allora: se il pensiero in ogni caso è la messa in forma di un mondo che è quello che non riproduce ma dice, esso simboleggia nel rapporto collettivo la stessa condizione della propria vita e non costituisce certo una particolarità distintiva connessa a una speciale interiorità slacciata da un simile vincolo, proprio come credo di veder accadere nella pittura del mio artista, nei singoli quadri e nelle serie di dipinti tematici di Pietro che costituiscono, in quest'occasione espositiva, il listino delle sue opere in mostra.

La prima volta, del resto la prima volta ch'io vidi un quadro di Geranzani, uno di un formato "medio", ne fui sconcertato e allora, lanciandomi il proprio salvagente, mi disse il pittore: "Vedi? Tutto nella mia pittura è autobiografico e tuttavia nulla mi rispecchia veramente. Tutto appare legato al sentimento romantico e al rispecchiamento della realtà e al tempo stesso nulla di ciò appartiene alla mia pittura". E ancora: "Questi ampi formati sono soltanto esercitazioni minime, perché vorrei dipingere molto più in grande, e più brutalmente, più carnalmente anche, facendovi vibrare la vita stessa. Ma come vedi questo spazio – e intanto allargava le braccia ad accogliere tutto lo studio – non mi consente di andare troppo oltre...". Fu così che pensai, ma solo un momento, all'*Atelier* di Courbet. Era questo formato "medio", come lo chiamava il suo autore, di due metri e più per unoeottantasette d'altezza; quella volta pensai simultaneamente al Courbet secondo Breton e alla *Casa Usher* di Edgar Allan Poe<sup>9</sup>. Al di là del fatto che quel racconto del terrore di Poe corrisponde e riverbera in ogni sua fibra il "gothic revival" classicista del momento, cala insomma in un clima generalmente condiviso da parte dei nuovi scopritori e apprezzatori del medioevo, seppur con l'aggiunta agrodolce d'un brivido di terrore, esso richiama anche i colori della pittura, di tutta una serie di pitture, di dipinti oscuri di ieri e di oggi. Incontrandosi così con i quadri di Pietro Geranzani. Ma vien meno, nei dipinti di quest'ultimo, il clima orribile dei racconti di Poe, così come il soffio

---

<sup>9</sup> Ora facilmente raggiungibile, *alias* leggibile in italiano grazie alla buona traduzione proposta in E. A. Poe, *Racconti del terrore. Con un saggio di Charles Baudelaire*, a cura di Carla Apollonio, Barbera editore, Siena 2007.

fantastico d'una rappresentazione simbolica trasfigurante e magica che allontana dalla realtà mondana d'oggi. Quell'oggi trasfigurato anche da Geranzani che pur tuttavia va ricercandone il sembiante, in qualche modo, con insistenza inquietante. Me ne resi conto immediatamente e ora, a distanza di mesi, ne ho, mi pare, eclatante conferma. Seppur allertata, messa in discussione da qualcosa d'altro e di nuovo, su cui, in questa occasione, non dirò alcunché. Al contrario di Poe, Geranzani, pur dando forma alle più complesse trasfigurazioni riecheggianti il demoniaco nell'arte secondo il Castelli, il cui cuore storico e come pietrificato è dato da Jeronimus Bosh (succhiante i miasmi putridi e al tempo stesso salvifici, fangosamente carnali e al contempo magicamente mistici e decisamente neoplatonici o trascendentali, della cosiddetta Scuola renana), finisce per prendere le distanze da quel sapore gotico e da quel tipico orrore-terrore neomedievale, richiamandosi palesemente ai paradossi visivi del Surrealismo, con predilezione per il visionario Salvator Dalì... Al di là di tutto ciò – e di altro ancora che non è luogo a dire – Pietro Geranzani dipinge un mondo sospeso tra la banalità quotidiana e i paradossi appercettivi del Degas che scopre il circo e ne fa strumento di visioni pittoriche inaspettate, di sogni romantici emozionanti, soprattutto di avventure cognitive esclamative e di azzardi spaziali che sovverranno. Il riferimento è, qui, a tutte le “avanguardie” che, al seguito, hanno inscenato un altro circo per poi arrivare a coinvolgere le più sfrenate e trasgressive manifestazioni di massa di matrice carnascialesca, che oggi dominano nelle strade del mondo... Malgrado ogni sforzo per dare sembiante figurale e corporeità pittorica all'eccezionalità che sta ai confini del mondo, quello che prevale alla fin fine anche nella ricerca pittorica di Pietro Geranzani è l'ordinarietà disarmante della vita moderna dopo Baudelaire, quella quotidianità borghese ch'è totalmente priva d'immaginazione, di eccentricità, d'ogni pur vago segnale di eccezionalità od originalità. Insomma, ciò che è il nerbo dello Hopper. Piuttosto che magnetiche atmosfere sognanti, immaginifiche irrealità metaforiche, questa banalità quotidiana spogliata d'ogni magia ad eccezione, forse, della solitudine trasognata e distratta (peraltro ipotetica fonte di abissi fantasmatici, a ben riflettere) che Hopper riesce a rappresentare tanto spesso con la complicità della moglie-modella e musa, croce e delizia della sua vuota esistenza quotidiana ai margini di un mondo perduto, risulta essere, alla fine, il miglior ritratto di un'America che oggi non è più. L'America che si appresta a sognare il fragile e paradossale mito kennediano, la deriva della beat generation, la falsa gioia della Pop art... Altri dopo di lui (intendo, Hopper) si sono cimentati con questa ordinarietà disarmante, l'equivalente pittorico o scultoreo o grafico, per venire all'Italietta di quegli anni post-bellici, della noia narrata dagli indifferenti protagonisti d'un capolavoro letterario dell'ultimo dopoguerra, a firma del giovane Moravia: *speculum* abbagliante – come certi film di Antonioni – d'un clima a suo modo attraente, brillante e parimenti d'una volgarità assoluta, gonfio di frenesia, di avidità esistenziale e al contempo immobile e stordito, stremato e affranto, abbandonato a un'inerzia esistenziale senza ritorno. Ma al tempo stesso, capace di una strana magia, che oggi si è perduta. Ma attenzione, Geranzani non è né Hopper, né altri simili a quest'ultimo. Egli, piuttosto, rassomiglia in qualcosa a Lucien Freud (e i suoi amici, a cominciare da F. Bacon). Egli trova nutrimenti e affinità elettive, infine, in altri e altri artisti ancora: tutti gli artisti che credono comunque nella forza della pittura<sup>10</sup>.

§§§

In merito a queste possibili referenze, lui stesso, cioè a dire Pietro Geranzani in persona, coraggiosamente, azzarda una sorta di rete di riferimenti, quasi una costellazione personale che vada a riempire il vuoto oscuro che incombe sulla sua testa, facendolo apparire come uno spicchio di universo, quel cielo stellato in cui, recitava il poeta, galleggiano vaghe stelle dell'Orsa... Si muove sull'orlo di un baratro: ai confini della

---

<sup>10</sup> Per eredità, forse, del più sorprendente Gustav Klimt. Su cui si veda, per le implicazioni neuroscientifiche, Erik K. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, trad. it. di G. Guerrero, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012 (*The Age of Insight*, 2012).

realtà, Geranzani. Senza mai abbandonarla tuttavia, sorretto dall'illusione di potersi rivolgere a un dio irraggiungibile e distratto, ma pur sempre incombente. Ma poi, alla perfine, chi sono i suoi interlocutori più diretti e insistenti? Berlinde de Bruyckere, *in primis*. A seguire: Luc Tuymans, altri nomi come Louise Bourgeois... Dal mio personale e certo discutibile punto di vista verrebbe da citare un altro nome, una artista *performer*, Tania Bruguera (penso in particolare a una sua performance degli anni '90, una sorta di corpo a corpo tra carne e carne) e naturalmente, non foss'altro, per analogia, facendo un passo indietro, Gina Pane. Per non dire dei maestri del passato, prossimo e remoto, a cui – per sua esplicita ammissione – Pietro Geranzani rivolge il proprio sguardo inquieto e irritato, uno sguardo corsaro. Pasoliniano, certo, poiché irriverente e piratesco, lo sguardo feroce del Pier Paolo Pasolini poeta e filmmaker: penso a *La ricotta* e forse all'ultimo romanzo incompiuto, all'ultimo film girato in qualche modo da quest'intellettuale scomodo fino a dover morire. Insorgono così, al seguito delle scorribande corsare nel passato prossimo e remoto se non remotissimo di Pietro Geranzani, casi emblematici, riferimenti inauditi. Quali, per non fare che un unico esempio, tirando in ballo un solo dipinto di Pietro Geranzani, *Ombra ammonitrice VI (Awhrah)*, 2004, il sesto olio su tela di una serie a tema corrispondente a un formato veramente di media se non piccola dimensione, stando agli *standard* di Geranzani. Quest'ultimo, in merito, ha rivelato nomi ingombranti di ieri: come per esempio Matthias Grünewald ed Henri Bellechose (in sintonia con altri mistici pittori come il Beato Angelico), entrambi selezionati per i particolari macabri delle decapitazioni che abitano talune loro opere di devozione. Sennonché, i primi referenti parrebbero essere altri: quella testa perduta e cancellata del dipinto, che sembra esser stata abbandonata in un angolo di nero quand'è caduta dal collo che la sosteneva, è allusiva, sottovoce, d'altro che corrisponde alle già ricordate ceste di teste ghigliottinate di Gericault, mentre invece il corpo decapitato e rigido nel suo biancore di statua innaturale o mortale, richiama piuttosto, ma non senza una certa prepotenza, l'arcinoto quadro della teatrale *Morte di Murat*... Bando all'erudizione, in fondo al Geranzani non importa un fico secco della storia così come del presente storico. Importa solo della sua pittura. Altrimenti avrei dovuto tirare in ballo una congerie di riferimenti più e meno occulti, più e meno conosciuti – Caravaggio, innanzi tutto – e avrei dovuto giustificare la “presenza” nelle viscere stesse di questi quadri di Pietro Geranzani, opera dopo opera. Giacché i quadri grondano sapienza (Geranzani è colto) a voler testimoniare quanto e come i nutrimenti dell'arte significhino tutto per lui. Tuttavia, quello che veramente importa per questo pittore è poi ben altro: il paradosso esistenziale oggidiano, di un oggi gonfio di follia, di crudeltà, di oscurità, ma soprattutto di stupida vuotaggine. Oltre, ben oltre la caduta fragorosa del Post Modern, buonanima. Che ha lasciato dietro di sé un'arte in frammenti, una figurazione lacerata e sanguinante, morbosamente attratta dal patibolo doloroso che la fa a pezzi, ma al tempo stesso paralizzata, intrisa fino alle ossa di fastidio, di oscurità accecante che chiama in causa un'orribile ansia di morte: del pianeta Terra, dell'umanità brulicante come la popolazione impazzita d'un enorme formicaio... Naturalmente, si tratta di metafore apocalittiche, di annunci o ammonimenti d'un possibile futuro prossimo verso cui stiamo scivolando nella più bella inconsapevolezza. Narcotizzati dall'assuefazione alla violenza, all'abuso, alla falsificazione e mistificazione d'ogni possibile valore, alla corruzione e alla sopraffazione abusive, alla gratuità di tutte le malefatte che vengono reiterate oggidi, con ossessiva insistenza; ebbene, narcotizzati da tutto ciò, non sappiamo più reagire a tutto questo, ci dice, attraverso la sua pittura, Geranzani. Tale e quale Cassandra, o quasi, Pietro, dunque, cerca di avvertire il mondo dell'arte della presenza sempre più lesiva di questi inquinamenti che lo stanno soffocando e intanto si affida alla pittura quale unico suo possibile vascello di salvezza. Paradossalmente? Può darsi, ma in ogni caso la pittura è ciò che conta veramente, per lui. Una pittura priva di effusioni sentimentali, di un sentimento dell'arte che, sotto sotto, è mondriano. Mondrian ha scritto:

“per amare il pieno giorno occorre aver amato la notte [...] per detestare il tragico occorre aver molto vissuto. Solo allora si impara che la vita naturale è una ripetizione continua di notte-giorno [...]”<sup>11</sup>.

Dipinge e dipinge, dall'alba al tramonto, giorno e notte, sollecitato da una sua inarrestabile ansia di riscatto, il nostro Geranzani, e questo me lo avvicina oltreché a Mondrian anche al Caravaggio che prende a “ingaggiardire gli scuri”, per dirla col Baglione. A saper vedere (alludo al *best seller* di Matteo Marangoni) in questo estenuante impegno pittorico di Geranzani, prevale comunque un senso di malessere che conduce alla spossatezza, contrapponendo la pittura, la propria esuberante e carnale e sacrificale pittura – come fosse una barriera invalicabile – alla desertificazione in atto, alla banalizzazione paralizzante e svuotante in atto che va dilagando per ogni dove. Anche Geranzani, nel compimento di quest'impresa salvifica, parrebbe intento a indagare – come Mondrian – la struttura delle cose, eludendo ogni aneddotica figurativa<sup>12</sup>. E così ho trovato la chiave di lettura più confacente a questa pittura, la più aderente alla sensibilità pittorica di Pietro Geranzani. Egli è – credo di poter sostenere alla luce degli ultimi quadri che, ora, ho potuto vedere; quadri in cui domina, affiorando da una tenebra inquietante, un certo godimento sanguinario, un paradossale piacere per il martirio della carne trasfigurato in termini pittorici – il pittore de “la banalità del male” vissuta tuttavia in uno stato inusuale e come sospeso tra angoscia e godimento<sup>13</sup>. Il pittore non già di Teresa d'Avila, ma di Hannah Arendt.

---

<sup>11</sup> P. Mondrian, *L'arte realistica e l'arte superrealistica. La morfologia e la neoplastica* (1930), in *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, a cura di H. Holtzman, trad. it. di F. Menna, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 255-256.

<sup>12</sup> Filiberto Menna, *Mondrian. Cultura e poesia*, prefazione di Giulio C. Argan, a cura di P. De Martino e A. Trimarco, Editori Riuniti, Roma 1999, p. 86.

<sup>13</sup> Nell'accezione suggerita da una psicoanalista lacaniana, Giuliana Kantzà. Di quest'ultima si legga in fretta qualche pagina di *Tre donne e una domanda: Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein*, 2012; soprattutto si dovrà assimilare con la dovuta concentrazione il seguente brano: “La psicoanalisi deve molto alla donna, e forse non fu un caso che proprio con una giovane donna, Dora, Freud mise in atto il dispositivo analitico. E, ancora oggi, è lei, la donna, portatrice e protagonista della donna di analisi, che è, sempre, una domanda d'amore occultata dalla ‘brutta parola’, il transfert. ‘Croce e delizia’ della psicoanalisi, secondo la definizione di Freud”. Riflettendo in merito al fatto che questa stessa croce e delizia potrebb'essere ed anzi è, per Geranzani così come per ogni altro pittore o pittrice, la pittura stessa. Id., *Teresa fra angoscia e godimento. Psicoanalisi di una santa*, Mimesis, Milano 2015, p. 8.