

Gianfranco Bruno

Dal catalogo della mostra *Ombre Ammonitrici*, Genova, 2009, Palazzo Ducale

Era difficile accostarsi alla memoria di un evento di tale spessore storico, ed umano, di tale tragica grandezza, al confronto del quale l'arte poteva solo mantenere un suo senso a condizione che non ne infrangesse l'eco con aberranti commenti.

Nella sua essenza l'autentica arte, silenziosa vita delle forme, è atto, assolutamente etico, della coscienza che si interroga: solo rimanendo rigorosamente fedele a se stessa, un'espressione artistica di oggi poteva in misura accettabile partecipare alla memoria dello sterminio del popolo d'Israele. Pietro Geranzani, che ogni volta affronta con incrollabile fiducia la pittura, ha scelto l'unica strada praticabile, quella che, immettendolo nell'ansa delle sue riflessioni sul presente, nell'angoscia dei giorni della vita vissuta, gli consentiva di rinvenire in essi le tracce di un fatto storico di cui, pur non essendone stati personalmente partecipi, tutti manteniamo inobliviabile memoria.

Sin dai suoi inizi l'esperienza di questo pittore si è orientata con passione verso quella sotterranea storia dell'arte del nostro tempo che passa per l'opera di uomini che hanno perseguito una persistente possessione ideale e poetica. Una storia non ancora scritta, da pochi riconosciuta e difesa, che vuole l'uomo al centro dell'arte, non come astrattamente pensante, ma nella concretezza di quell'inestricabile groviglio di tensioni che lo legano al mondo. Si tratta di una pittura che ha una matrice decisamente figurale, che non rinuncia al racconto esprimendosi in forme che, pur nel sostanziale rispetto delle impronte della realtà del visibile, denunciano una sicura modernità. Essa ha una prevalente istanza contenutistica, ma non nel senso che metta in secondo piano i problemi della forma. Anzi, la ricerca stilistica è più accanita, poiché l'immagine deve corrispondere al pulsare della vita, al manifestarsi misterioso del reale. e una storia che ha lontani prodromi nel tormentato manierismo cinquecentesco, che passa per Rembrandt, per Géricault, per Goya, per l'eccentrica invenzione figurale, onirica, Füssli, per certo Böcklin. Ne fanno parte, nei primi decenni del novecento, da protagonisti, Munch, nella sua seconda stagione, caratterizzata da un forte espressionismo; Lovis Corinth nel periodo della sua ultima, visionaria attività, tra il '10 e il '22; il misconosciuto Gerstl; per citare solo i maggiori artisti; poi Max Ernst, quando dipinge, nel '42, *L'Europa dopo la pioggia*; il Picasso delle donne di Dinard, delle grandi bagnanti sulla spiaggia, della fine degli anni venti: testi che hanno rappresentato un punto di riferimento essenziale per la pittura europea alla ricerca di una nuova, possibile immagine dell'uomo. La ricostruzione della figura dopo la disarticolazione dell'oggetto operata dal cubismo, dopo lo spiazzamento surrealista e la *tabula rasa* della scrittura automatica, poteva attuarsi infatti solo in un ritorno alla realtà. E l'automatismo psichico trovare un'attualità nuova ove la sua azione non si limitasse a far emergere oscure grafie dell'inconscio ma combinandosi con il gesto espressionista "primitivo" del Picasso protocubista, modellato sulla formante violenza plastica dell'arte negra, riempisse i vuoti interstizi che dividevano quegli istintuali segni di linfa, sangue, corpo... Una storia dunque che, sino ai suoi esiti più recenti, accantonati ogni razionalismo ed ogni astrazione, ha cercato di esperire i suoi simboli e le sue forme nella più stringente adesione alla realtà.

Con la cautela che si addiceva a un artista che si muoveva su di una cultura pervenuta ai giovani lacerata dalle troppe contraddizioni e della sua tormentata vicenda, Pietro Geranzani si è ritagliato una zona espressiva, in cui è andato fondando la sua immagine figurale. Per anni ha condotto la sua ricerca mutando, con il mutar dei contenuti, le sue sigle espressive. Erano come scatti, paure, tremori emersi dalla veglia di una coscienza che avverte ciò che la realtà visibile sottende. Mi pare che sino ad oggi egli abbia proceduto verso una ricerca di intensità che, mentre aspirava al massimo di accumulazione drammatica, esigeva, per essere efficace, la maggior capacità possibile di sintesi formale. Diversi erano, e sono, i riferimenti cui il pittore si rivolgeva allora, e si rivolge oggi: non

tutti espliciti, come l'immagine mediatica -la fotografia e lo schermo di luce-, come l'immagine storica, della pittura -da Grünewald a Goya a Géricault; -, ma talora più segreti: la rifrazione e l'eco della parola, come ultimamente avviene in modo risolutore in questa mostra, ove echeggiano versi che hanno dato durata voce all'apocalittico fantasma che si aggira nella storia; o la pura invenzione tra suggestione filmica -le *ombra ammonitrici* del cinema espressionista tedesco- e risoluzioni proprie di certa pittura "scura" che oscilla, dicevo, tra il ricordo di Füssli e Goya e la sua predilezione per un'immagine che si collochi nella misteriosa zona che sta tra l'oscurità e la luce. La mostra è condotta senza alcun intento didascalico, e tantomeno celebrativo. Allertano la memoria i fantasmi del presente, la cui violenza concreta e reale in ogni parte del mondo, non è tanto segreta da non aversene ogni giorno drammatica consapevolezza. In quei fantasmi -che prendono forme, prima, di "carcasse", di macabri "sacchi" in giorni più recenti- Geranzani va scoprendo le tracce, le "ombre ammonitrici", le premonizioni delle minacce che incombono oggi. Il pittore sembra in questa occasione aver raggiunto un'inedita libertà espressiva, una più forte disponibilità permutazioni stilistiche interne al suo consueto linguaggio, e per l'uso d'altre tecniche, quali la plastica e l'immagine del video. Attestano, queste ultime, la volontà di una comunicazione più immediata, che proponga i contenuti, altrimenti elaborati nell'immagine dipinta, nel più istantaneo impatto percettivo che l'oggetto plastico e lo schermo di luce propiziano. E il linguaggio pittorico, che pareva in precedenza esser definitivamente pervenuto ad una cifrata sigla atta ad esprimere la risentita visione del pittore, acquisisce sottigliezze che schiudono un inedito, più aperto senso dell'immagine. Ciò accade in modo evidente negli ultimi dipinti dal titolo *Ciò che è in alto*: immagini di cieli stellati, più d'ogni altra arte "a trasmettere il senso assoluto della dimensione tempo", a farci percepire la dilatazione spaziale e temporale dell'universo; a divenire metafore dell'ascesa dell'immateriale mondo dello spirito; e *Ciò che è in basso*: figurazione di frammenti di arti umani, a metafora del legame dell'uomo, dalla nascita alla morte con la terra, e annuncio, insieme, per delicatissima apparizione di forme di vita che da essa nascono -gli esili fiori- e per il respiro ampio della nuova distesa spazialità dell'immagine, di una dimensione espressiva che comporta ora una più intensa adesione emozionale dell'autore ai temi della propria arte. Tanto le rappresentazioni dei cieli stellati che i dipinti "di frammenti di arti e fiori" sono completamente estranei a ogni naturalismo: predomina in esse una dimensione di "cultura", nel senso che i primi paiono mediati da certa arte d'oggi che opera sull'immagine "tecnologica" della natura (si pensi alle fotografie a colori di Thomas Ruff: fotografie di stelle di un archivio scientifico scattate dal telescopio, che non vengono più usate per la ricerca scientifica ma per quella -dice l'artista- "che è la mia idea di come siano le stelle..."); i secondi nascono dall'incontro -cui dinanzi ho accennato- con la profonda poesia di Nelly Sachs che, nella sua "necessità" -la sopravvivenza all'orrore, l'opporci ad esso- ha suggellato un'imperitura memoria dello sterminio del popolo di Israele (dice, la scrittrice, parlando dei giorni in cui scriveva le sue due prime opere di rilievo che risalgono agli anni 1943-1944: *"Una notizia terribile mi colpì: un uomo molto vicino a noi era morto da autentico martire. Noi eravamo giunti qui perseguitati a morte. Mia madre riviveva ogni notte questo terrore. Povertà, malattia, disperazione assoluta. Non so neppure oggi come sono potuta sopravvivere, ma l'amore per l'ultima creatura umana che mi restava mi diede coraggio. Così nacquero* Nelle dimore della morte e quasi contemporaneamente Eli... *Non osavo accendere la luce nell'unica stanza dove abitavamo per non disturbare il raro prezioso sono di mia madre, così cercavo di ripetere nella mente quello che si svolgeva nell'aria, dove la notte era spalancata come una ferita. Al mattino scrivevo quello che ritenevo in me nel miglior modo che potevo*).

Nei versi di *Nelle dimore della morte* il pittore ha intravisto un altrimenti inconcepibile possibilità di avvicinarsi, in termini d'arte, alla memoria di eventi che squassano la coscienza, e di fronte ai quali la creatività non può che naufragare nel silenzio.

Ha letto con passione, ha meditato, e inteso, il profondo valore morale della trasfigurazione poetica della dialettica tra la vita e la morte, tra il bene e il male, attuata dalla scrittrice, e la parola è divenuta sempre più determinante tra i riferimenti della sua pittura. Thanatos era un tema già presente nel suo lavoro, in un'accezione che gli è parsa improvvisamente troppo culturale: ha allora

decantato quel tanto di pathos (e pareva per lui irrinunciabile) che la sua immagine conteneva. Anche i dipinti degli anni passati, presenti in questa mostra perché rivelano, sia dal punto di vista stilistico che di poetica, una continuità con il presente -in particolare nella serie delle *Ombre ammonitrici*: il tema della premonizione e dell'allarme, che gli aveva subito fatto prendere coscienza della possibilità di affrontare il percorso poi compiuto- hanno acquisito all'incontro con le opere più recenti, una valenza nuova. Alleggerendosi di senso letterario si propongono ora sullo sfondo della rinuncia dell'artista a contenuti troppo mentali, e possono essere intesi come inizio di un ritorno della pittura alla realtà, fosse pur quella della paura e del grido. Le opere più recenti segnano infine la svolta decisiva della sua arte, intesa ad un'espressione che, spogliandosi di intellettualismi, di fabulazioni fantastiche o di racconto, più s'attiene, con quell'intensa partecipazione emozionale che la pur lieve mutazione del linguaggio pittorico attesta, ai dati immediati della sua esperienza conoscitiva e critica del mondo.