

L'oltremondo tra viaggio ed esplorazione. Pietro Geranzani in dialogo con Giancarlo Sangregorio

di Angelo Crespi

Può esistere un dialogo tra vivi e morti? Può un vivo dialogare con un morto? E soprattutto può un morto dialogare con un vivo? Se escludiamo dottrine misteriosofiche, se escludiamo le facoltà medianiche che - credono alcuni - ci consentirebbero di entrare in contatto con i nostri defunti, se escludiamo le pratiche religiose, l'unica altra possibilità resta l'arte. L'artista scaglia, infatti, le proprie risposte alle future generazioni, le opere, grazie alla loro resistenza, gli sopravvivono, le opere sono le risposte, ma sono anche le domande, le opere continuano ad interrogarci.

Quando Pietro Geranzani ha iniziato a frequentare la Fondazione Sangregorio, che conserva le opere dello scultore milanese e una vasta collezione di sculture extraeuropee e oggetti provenienti da Paesi remoti raccolti da Giancarlo Sangregorio in vari viaggi, credo sia stato investito proprio da domande urgenti che provenivano dalle forme e dai contenuti stratificati, domande a cui si è sentito vocato a rispondere. Lo dico perché le opere di Sangregorio, per quella insaziabile fame di risposte che genera il simbolo, sono interrogativi aperti con cui lo spettatore deve confrontarsi e a maggior ragione l'artista che vi si appropria. L'esuberanza del dato simbolico, l'aspetto totemico, l'emergenza quasi tellurica, l'intreccio e il meccanismo, la coesistenza di diversi materiali, l'essenza ctonia delle opere di Sangregorio e parimenti delle sculture ancestrali della sua collezione, sparse e accatastate nella dimora diventata "avvisaglia di una poetica" - ha intuito Davide Brullo -, gettano barbagli di luce oltre loro stesse, oltre il loro dato puramente formale; la luce prodotta dalla compenetrazione e fusione dello spazio e del tempo in un'unica dimensione di spazio-tempo a cui Sangregorio tesse durante tutta la sua lunga carriera.

È naturale che Geranzani abbia colto affinità tra le sue, di opere, e quelle prodotte o collezionate da Sangregorio: in entrambi resiste il desiderio di rappresentare l'oltremondo, quel territorio inesplorato del subconscio collettivo, cioè degli archetipi da cui fioriscono visioni mai fino in fondo misurabili, mai fino in fondo riducibili a conoscenza certa e che restano per questo motivo labili. C'è di più: Geranzani sa che "spesso la pittura, a tutte le latitudini, racconta il mostruoso e l'oscuro nella dimensione del sacro", quel sacro che ci impone di aderire alla divinità; e pure Sangregorio è stato conscio che l'arte significasse estrarre l'oggetto dal suo ambiente e porlo in un luogo sacro, creare cioè un *fetich*e al quale viene attribuito il potere magico e a cui bisogna avvicinarsi con un atto di fede, partecipando a un rito. Il dialogo dunque tra Geranzani e Sangregorio si fa serrato, rituale: non solo Geranzani risponde alle molteplici domande che gli pone Sangregorio, bensì sollecita risposte postume alle opere di Sangregorio che letteralmente rivivono essendo riguardate, rivivono sotto un nuovo sguardo interrogante.

C'è dunque affinità, l'affinità che Geranzani prova a ricomporre, c'è assonanza nella distanza di tempo e di sensibilità, echeggiano e riecheggiano le forme di uno nell'altro, e dei due nelle opere senza autore degli altri. Gli "altri" sono una moltitudine silenziosa di (non) autori provenienti da paesi distanti da noi, l'Africa e l'Oceania, i cui nomi sono sconosciuti e ciò nonostante le cui opere persistono con forza nella casa-studio di Sangregorio. Sangregorio fu un viaggiatore e pure Geranzani lo è, consapevole della differenza tra il turista e il viaggiatore - "mentre per i primi esiste sempre un luogo originario cui far ritorno, i secondi fanno del viaggio una condizione esistenziale permanente". Viaggiare significa mettere alla prova i propri schemi mentali, mettere alla prova i propri sentimenti, mettere alla prova i propri occhi.

Tra Africa, Tibet, India, si è mosso Geranzani e la sua poetica si è adeguata al movimento e si è concretizzata in una pittura espressionista, di forte impatto coloristico, internazionale nei risultati plastici ed estetici: non ha però nulla di diaristico, o almeno non nel senso più scontato del termine "diaristico", o forse sì, nel senso più profondo del termine "diaristico", essendo che spesso i suoi quadri sono come delle fotografie di viaggio, "sono momenti di forte adesione con le mie memorie, i colori, la gente che hanno lasciato un'impronta indelebile nella mia coscienza"; quindi non souvenir, semmai ferite. Ed è chiaro guardandole: Geranzani effettivamente dipinge spesso avendo come modello un fotogramma di un suo film girato durante il viaggio, solo che la scelta dell'inquadratura è inusuale, la scena non è mai compiuta, quasi che disinteressasse al pittore la risoluzione dell'evento preferendone lo svolgersi, l'attimo che è pronto a sfuggire. In questo senso ci tornano utili le riflessioni di Roland Barthes sulla fotografia la cui risultanza non è la verità della rappresentazione, bensì l'esserci stato di quella cosa, cioè la fermezza del tempo, la stasi del tempo, e la cosa essenziale in uno scatto sarebbe dunque il "punctum", la fatalità che punge il fotografo e l'osservatore fino a ferirli.

Non sarebbero decifrabili, altrimenti, i "non-fictional painting" (così li definisce Geranzani), tele come "Manikarnika Ghat" (n.53) in cui il gesto del vecchio di porgere un'ampolla di acqua a una mano tesa fuori scena non avrebbe significato alcuno, visto che non sappiamo, come è, che si tratta di un momento di un rito funebre a Varanasi sulle rive del Gange, non sappiamo nulla della scalinata, il ghat, uno dei luoghi di cremazione più importanti e antichi dell'induismo, non sappiamo nulla della credenza per cui essere cremati in quel luogo porta alla liberazione dal ciclo delle reincarnazioni, solo l'ampolla resta, l'acqua che tracima, il vecchio nell'atto svelto di porgerla. Neppure potremmo capire "Vaharai" (n.57) che è un frammento sempre di un funerale, in cui il corpo in primo piano non è del morto, è del parente prossimo colpito da convulsioni e per questo sorretto da un giovane, un corpo che riempie la tela, sebbene il punctum che diventa centrale sia più laterale, la lampadina elettrica sull'azzurro del tendone, la povertà di quella lampadina a risparmio energetico appesa a un filo che si regge su un bastone, la povertà della luce che immaginiamo possa fare, la povertà del contesto che presagiamo benché non sia stato raffigurato.

Infine, la questione dell'esplorazione lega Geranzani a Sangregorio, solo che il secondo per anagrafe ha potuto residualmente essere protagonista dell'atto di esplorare, certo in una chiave da antropologo e non più da vero esploratore ottocentesco, al primo invece è stata negata anche questa possibilità poiché siamo nel mondo e nel tempo del

non-plus-ultra, non esistono più spazi da perlustrare e scoprire. Così lo sguardo di Geranzani si volge altrove, verso l'alto oppure verso il basso, verso il cosmo o nell'imo della terra, cercando sincronismi e sinallagmi tra forme naturali e forme archetipali, gli strani oggetti che vediamo sulla luna frutto della nostra pareidolia, cioè del processo psichico subcosciente per il quale tendiamo a ricondurre a forme note profili dalla forma casuale, o ancora i reperti archeologici che suscitano stravaganti associazioni tra civiltà umane e civiltà alieni, o infine i paesaggi notturni di rovine frutto comunque di illusioni ottiche o di vaghezze della memoria, il cui mistero resiste fino all'alba successiva.