Giovanni Frangi. Settembre

*Che giova copiare imperfettamente un inimitabile quadro, la cui fama soltanto lascia più senso che la tua misera copia?*

Nel luogo romano più deputato al disegno e alla grafica Giovanni Frangi presenta i suoi lavori su carta, pensati proprio per questi spazi quindi inediti e come di consueto concepiti come clicli tematici, tre, che, legati da un unico tema, la natura, si differenziano per le diverse coniugazioni del segno e per i diversi valori cromatici.

Segni, non disegni, perché nell’opera di Frangi, come è stato già detto, il disegno non c’è, almeno non nella sua canonica funzione di vettore progettuale, di elemento germinativo della forma e per estensione della composizione tutta. In Frangi c’è la pittura, c’è il colore, a questi elementi, altamente carichi di valori emozionali è delegata tutta la forza costruttiva dell’opera, l’ordinamento tutto della superficie. E direi che quando poi la forma, l’immagine, si dà come semplice contorno vuoto, proprio allora comprendiamo appieno quanto quel segno sia una traccia pittorica, e il colore, la pittura coi suoi valori, vi si trovino come raggrumati, addensati nel profilo, indice minimo di riconoscibilità, intenso però, carico di una energia che pare trattenuta in potenza, ma di lì a poco, e lì vicino, nella stessa vista superficie, apertamente espressa. E’ la traccia del gesto: *l’esecuzione è rapida ed esige una certa scioltezza: il movimento del braccio deve avere una sua spontaneità. La linea deve trovare un andamento e un ritmo musicale, fluendo armonicamente* ci avverte l’artista.

Ho scritto che per Frangi la natura, il dato naturale, il paesaggio, da sempre al centro del suo interesse, lo è però in termini problematici, come se la natura stessa e perciò il rapporto empatico con essa fosse vissuto come un oggetto perduto da ricercare incessantemente, una meta che si sa già inibita ma che il desiderio continuamente evoca e raffigura come possibile. Ora aggiungo che questa ricerca sul piano del linguaggio visivo non è indirizzata alla visualizzazione di un modulo, di una struttura segreta e nascosta che si possa disvelare fra le multiformi manifestazioni della natura e che, soprattutto, visualizzi una regola costante, un assioma. In altri termini, Frangi non condivide la tensione di Morandi che nei suoi oggetti cerca la forma pura, o la più depurata possibile, memore delle indicazioni cezanniane sui volumi geometrici in cui riassumere il mondo intero.

Frangi non è un metafisico e più che da quella di Cèzanne, sta dalla parte di Monet: la natura non si fa riassumere da nessuna geometria perché è per definizione cangiante: è processo e trasformazione, energia in atto, creatrice e distruttrice ad un tempo, è divenire e non identità fissa.

Con Monet quindi, ma niente “en plein air”, i tempi sono passati.

Per Frangi la natura è “cosa mentale” e la sua esperienza, da buon contemporaneo, è mediata. Il punto di partenza è la fotografia, che realizza lui stesso, e che poi diventa l’input per una attività pittorica che l’artista definisce una “rilfessione sulla natura”: non solo non è rappresentazione, ma neppure espressione immediata, esplicazione dello stato d’animo. La riproduzione e l’elaborazione pittorica che si origina da essa ( a partire da essa, ma anche dentro di essa, letteralmente, quando la pittura interagisce con le grandi immagini fotografiche stampate su tela) implica ad un tempo empatia e distacco, coinvolgimento e straniamento. E’ nella convivenza dei poli opposti infatti che nasce la riflessione, dalla contraddizione e dal contrasto nasce il pensiero.

In questa prospettiva allora si può parlare di astrazione nel caso di Frangi: elaborare una forma suggerita dalla natura equivale per l’artista a *renderla nella sua realtà quasi astratta*. Potenza di quel *quasi*, qui astratto non significa elevato ad assioma ma se mai trasceso, trasfigurato in altro, se volete *estratto* dal contingente, ma mai slegato dal molteplice.

Una volta Massimo Cacciari ha scritto che la grandezza di Emilio Vedova stava nella sua ostinazione a voler raffigurare Proteo, cioè l’infigurabile. Potremmo dire lo stesso di Frangi, e io l’ho detto un po’ malamente quando ho scritto che i suoi sono paesaggi all’acido lisergico dipinti da una mente sovreccitata. Non è questo, non c’è mente più tranquilla e accostumata di quella di Frangi, che però o forse proprio per questo sa guardare, e vede anche nell’invisibile. Così, mentre Vedova esprime il suo mondo interiore, la sua rimostranza nei confronti della realtà storica, interiorizzando Proteo ed esprimendolo come visceralità, Frangi anche nei giardini pubblici che frequentava da bambino così come negli altri luoghi vissuti e visitati, lo vede, Proteo. E se non può raffigurarlo, ce ne dà testimonianza.

Le opere esposte in usta occasione sono tutte dipinte su carte e cartoni piuttosto robusti, e di grandi dimensioni, presentati senza cornici né protezioni, ogni lavoro composto da più fogli tenuti insieme nel modo più semplice, con nastri adesivi. Quando li mostra in studio, Frangi li tiene uno sull’altro a pavimento, e se necessario ci cammina sopra, non solo per motivi di spazio, soprattutto perché le opere sono organiche a lui e lui è organico alle sue opere. In un certo senso è come se l’artista si sdoppiasse, la sua mente si tiene lontana dal soggetto, ci “riflette” su, crea una distanza, mentre il suo corpo la supera e nell’opera ci entra dentro, rapido, sciolto, spontaneo.

Ecco *Fontanamore*, il primo ciclo di immagini che vediamo esposte: una foresta di tronchi scuri su sfondo chiaro che consente molte soluzioni diverse nel rapporto fra bianchi e neri. E se il bianco e nero fa pensare al disegno o esalta certe minuzie del gesto con un effetto quasi grafico, le immagini sembrano fin troppo descrittive, come fossero la proposta di un tema a noi consueto sul quale dobbiamo aspettarci le più inaspettate variazioni. E infatti, sull’ultima carta del ciclo una decisa gittata di pittura liquida, sapientemente fatta colare sulla superficie in più direzioni, contrasta col suo rosa acceso, artificiale, incongruo, con l’effetto realistico della composizione sottostante.

Lo stesso rosa ha bagnato le pietre di *Trevi*, opere intitolate al luogo che le accoglieper la loro prima esposizione. Forme ovoidali, appena abbozzate, in un rosso scuro, organico, agglomerate insieme o sparpagliate in una ampia zona vuota, ciò che “resta”, come traccia, come rifacimento a memoria e interamente manuale, di immagini fotografiche scattate alla sorgente di un corso d’acqua. La zona vuota è ora invasa da quel rosa, dalla gittata che ora crea un intrico, che si sovrappone alle altre forme dando proprio l’impressione di acquosità, di liquido che scorre via. E però rosa intenso, così l’impressione diventa quella di un corso d’acqua inquinato, mutato geneticamente, alieno, perché nei paesaggi di Frangi il colore è proprio l’agente della trasformazione, il veicolo del processo di estraneazione dai dati naturalistici e insieme la componente di più di forte fascinazione.

Un ampio spazio è dedicato in questa occasione alle opere su fondo nero. Il colore nero è stato per molto tempo un banco di prova che Frangi si è scelto come compito; un limite che l’artista ha voluto affrontare nel tentativo, evidentemente, di superarlo. Per un pittore la cui poetica si fonda sul colore, scegliere il nero significa, l’ha detto esplicitamente l’interessato, scegliere la castrazione. Ma è proprio tramite questo atto di traumatico distanziamento che nasce la creazione: lo dice Massimo Recalcati che ha seguito da vicino l’evoluzione del lavoro di Frangi, e l’ha fatto da psicanalista che da tempo si interroga sulle possibilità conoscitive dell’arte, ponendosi la stessa domanda del filosofo: come si raffigura Proteo?

Un nero, attenzione, che non è quello perentorio di Ad Reinhardt, o quello assoluto anche se ironizzato del Burri di *Non ama il nero*, né quello meccanico di Frank Stella; è se mai, dice Frangi, quello di Rothko, un nero steso per campiture dai bordi sfilacciati, non rigide, che convivono con le campiture di altri colori sulla stessa superficie, anche esse sfilacciate e “aperte”. Un nero ”troppo umano”, se volete, che non basta a se stesso, non è un assoluto e che in questo non bastarsi, in questo relativizzarsi e invocare l’altro per potersi compiere, offre una via d’uscita all’imposizione del limite.

Nei cilci *Antigua* e *Masua* (queste ultime carte di più piccole dimensioni, che per Frangi significa grandi quanto dei normali quadri) il nero fa da sfondo, e le immagini sono solo profilate con linee veloci, decise. *Antigua*, grandi carte sviluppate sia in orizzontale che in verticale, designa foreste esotiche, palme, forse una reminiscenza di Schifano, da sempre dichiarato punto di riferimento per Frangi. Più che anemici però qui i paesaggi sembrano fantasmati, i fusti delle palme, le foglie, sono ben riconoscibili ma non hanno volume, e il nero dello sfondo accentua la loro parvenza di natura a rovescio, quasi fossero, come è stato detto, dei negativi fotografici. Il colore è azzurro, definisce i contorni e interviene a dare corpo con tratti densamente assiepati, ma troppo raramente, e casualmente, sommariamente, per non trascinare queste visoni in una dimensione quasi onirica. Anche *Masua*, forse il lavoro più “grafico” fra quelli esposti, alberi d’alto fusto più corposi, più definiti nei loro volumi, in bianco chiazzato di verde, e per questo anche più realistici fra tutte le altre prove in mostra, mantengono l’*allure* straniata delle carte più grandi. Non sarà un caso che quando il tratto (pittorico, nei termini trattati prima) si assottiglia fino al profilo e la figura si svuota, restando di essa come la memoria espressa con un *andamento e un ritmo musicale*, Frangi preferisce esporre le tele o le carte, o gli stendardi, staccati dal muro e stanti nello spazio a creare un ambiente che avvolge l’osservatore, o lo costringe a muoversi per fruire l’opera dai due lati: così l’immagine fantasmata, puramente evocata nel vuoto che la linea circonda diventa più pregnante, più evocativa, diventa l’’indice di ciò di cui difetta per giungere alla piena definizione, e dunque chiama in causa una percezione attiva da parte del fruitore, invitato ad integrare mentalmente ciò che manca o sembra mancare.

Infine, in questa mostra, compaiono le *Ninfee*, ed è inutile sottolineare quanto impegnativa sia la prova a cui l’artista si sottopone, o quanto drittamente si metta in gioco con questo tema, che diremmo ”iconico” ancor più che iconografico. Le *Ninfee* sono tre grandi lavori e una serie di lavori più piccoli, realizzati su fogli di cartone in base ad una comune regola compositiva. La superficie viene prima ordinata con un riquadro centrale steso ad acrilico bianco, che lascia scoperta una porzione laterale del color del cartone così da fare uso di cornice. Dentro la superficie avviene la rappresentazione: a partire da fotografie scattate nel giardino botanicp di Padova, Frangi dà vita ad una riappropriazione sensuosa del dato naturale tramite una manualità direttamente legata alla pulsione che l’occhio e la mente governano a fatica. La prima conseguenza è che le immagini sbordano dai margini dalla zona ad acrilico, lo schermo che nelle carte più piccole assume anche gli angoli arrotondati di Schifano (ma qui un altro riferimento forte è Cy Twombly) e invadono lo spazio che non sarebbe loro proprio. In un certo senso l’ordinamento della superficie equivale ad esibire gli strumenti della rappresentazione, le sue regole linguistiche, per subito trasgredirle, perché la pulsione è sempre più forte, di più, è da essa che il processo di significazione per la massima parte discende. Quindi, prende potere, rifà la fotografia a mano, con irruenza restituisce le immagini in sintesi, le sbozza, ne dà una definizione sommaria ma pregnante sul piano emotivo. Nelle carte più piccole vediamo un progressivo prendere piede del colore che dà corpo alle foglie verdi sulle prime appena delineate, in una commistione di acrilico, olio e pastello. Nei tre lavori grandi, in tre toni diversi di verde, le dimensioni accentuano l’assenza di coordinate spaziali, le forme si dipanano sotto ii nostri occhi totalmente dispiegate in superficie, il bianco del fondo annulla ogni profondità prospettica, ogni spazialità atmosferica. Restano solo le immagini, veri oggetti perduti da riconquistare con l'affanno e la vitalità della mano. Trattate a chiazze di colore intenso, corredate di una congerie di tratti, di linee scattanti, di contorni beanti esse vitalizzano la superficie, la sensibilizzano come una zona erogena, riuscendo a rendere le composizioni ad un tempo virulente ed aggraziate.

Infine c’è San Pietro, opera legata al tema delle ninfee e insieme già distaccata. Senza più uno schermo centrale, quattro gruppi di figure imparentate con le ninfee, ma già diverse, già simili più a bozzoli o altre indefinite forme organiche, non più verdeggianti ma cangianti dal rosso al marrone, alcune vuote di colore, sembrano andare alla deriva su una superficie piatta, indefinita, forse liquida. Soprattutto, cosa che pertiene a molte altre figure di Frangi ma in particolare a queste, non sappiamo dire se si stiano formando davanti ai nostri occhi o disfacendo invece, agglutinati poi dal fondo, assorbiti, succhiati dal piano che ne lascia per ora la traccia. Pronto a rigenerane infinite altre; insomma, Frangi si congeda da noi con un’immagine assai pertinente al suo sentire e fare, un’immagine del divenire.

Giorgio Verzotti

(Ugo Foscolo,*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, lettera del 20 novembte 1797)