The background is a vibrant orange-red color with a visible, slightly grainy texture. Several thick, expressive brushstrokes in a deep blue color are scattered across the surface. Some are vertical lines, while others are more horizontal or diagonal. There are also some darker, almost black, smudges and strokes, particularly on the right side of the image. The overall effect is that of a hand-painted or artistically treated surface.

Giovanni Frangi

TOKO. II



# Giovanni Frangi

## *take-off*

OPERE 2004

a cura di

LÓRÁND HEGYI

DEMETRIO PAPANONI

GALLERIA DELLO SCUDO  
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA



## Sommario

### *Lóránd Hegyi*

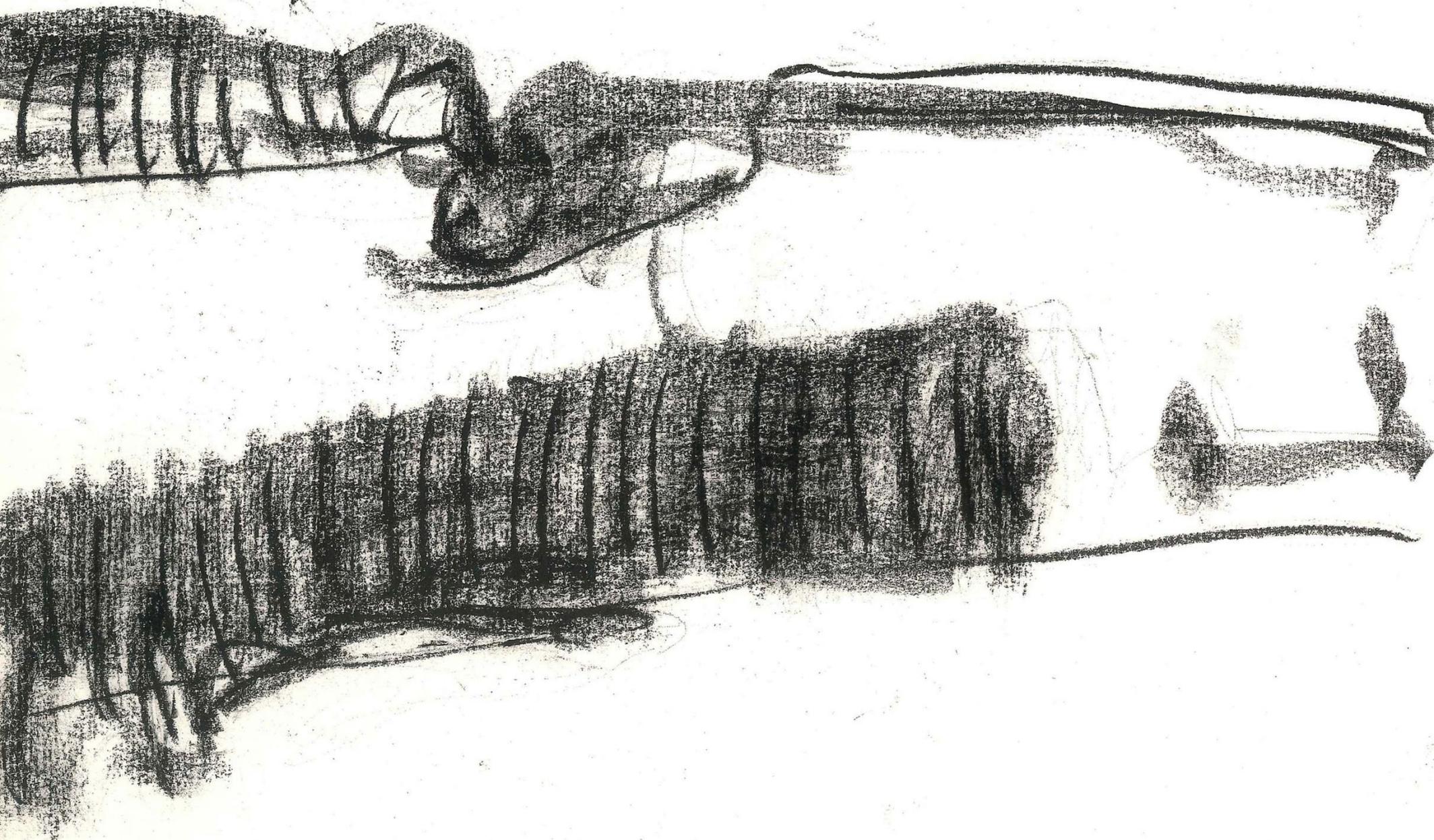
- 9 Ricordi visivi di un lungo viaggio  
14 Visual Memories of a Long Journey  
19 Erinnerungsbilder einer langen Reise

### *Demetrio Paparoni*

- 27 La grammatica del pittore  
35 The Painter's Grammar  
41 Die Grammatik des Malers

49 OPERE

111 APPARATI



## Ricordi visivi di un lungo viaggio

### *Così vicino, così lontano*

I quadri di Giovanni Frangi, dipinti a pennellate larghe e dolci, e molto spesso di strati di colore così sottili da sembrare trasparenti, tendono a un leggero, quasi non dichiarato, avvicinamento dei colori, a volte fino a sfociare in una latente monocromia. È quasi sempre una tonalità a imporsi, ma presentata con grande moderazione e sobrietà, senza una rigidità programmatica, in modo elegante, sensibile e coerente. Le pennellate, pur essendo dinamiche e piene di vigore, non trasmettono nessuna drammaticità soggettivistica, emozionale e gestuale, bensì il moto interno dei materiali, e fanno emergere strutture slegate da qualsiasi sentire personale. Frangi articola il suo lavoro in coppie o in cicli di quadri composti da tre o quattro opere, tutti eseguiti in una unica tonalità di colore, come il verde tendente al giallo, il blu tendente al grigio o i colori della terra. Le tonalità dei colori sono spesso affinate da un leggero strato di grigio argento, che ne attenua elegantemente il vigore e l'eloquenza, o nascoste da una luce argentea che dona al tutto un tocco di melanconia e stanchezza. La luce è distribuita in modo uniforme su tutto il quadro, senza il patetismo derivante da effetti luminosi contrastanti. L'uniformità priva di pathos della luce genera una particolare compattezza e conferisce al quadro una connotazione reale, materiale, concreta. Grazie al fatto che non vi sono parti illuminate e parti buie, e che non vi è – semanticamente parlando – un sopra e un sotto, un davanti e un dietro, si genera una uniformità e una coerenza plastico-visuale che ci presenta il quadro come una specifica e compatta entità. I quadri di Frangi sono come oggetti provenienti da un'altra dimensione della percezione visuale tridimensionale e ci ricordano qualcosa che alberga nella nostra memoria.

Le opaline configurazioni sui quadri suggeriscono il sentimento della lontananza: come se tutto ciò che vi appare e tutto ciò che l'osservatore vi vede e percepisce esistesse da qualche parte molto lontano da noi. Tutto è confuso dalla luce grigio argento, e lo sguardo si muove insicuro come nella nebbia fitta irradiata dalla luce del sole. È come se in questo mondo pittorico esistesse solamente un eterno e bellissimo spegnersi del giorno, con una nota di tristezza, apatia, malinconia ed elegia. Il ricordo torna alla poesia bucolica del XVII secolo, ai paesaggi ideali e nostalgici di una perduta età dell'oro, con la loro apatica e aristocratica tranquillità e la loro leggera mestizia storicizzante, che mescolava particolari reali del paesaggio agreste con i luoghi immaginari delle gesta degli antichi Greci e Romani per ricreare uno spazio idilliaco e ideale.

Una quiete generale, universale, immutabile e oggettivata, caratterizza ciò che si svela ai nostri occhi in questi quadri. Anche la loro struttura formale di fondo si basa su configurazioni semplici, ripetute, ordinate in parallelo, di tipo quasi geometrico, statiche e dalle forme squadrate, prive di dettagli interpretativi e non rinviano concretamente alle forme della natura, ma rimandano a entità sensoriali e fisiche dei materiali e delle situazioni spaziali. Questi rimandi fisici sono però spesso astratti e sublimati, a volte addirittura mancano del tutto, così che solo la nostra fantasia, la nostra creatività poetica e la nostra capacità di immedesimazione sono in grado di svelare il legame che intercorre tra queste configurazioni pittoriche e la realtà fisica delle forme della natura. La coerenza immanente, l'uniformità plastica e la quasi sensuale peculiarità pittorica dei quadri dominano su tutte le possibili letture.

Il trattamento sensuale dei colori, le superfici larghe, tranquille e vagamente grevi, l'orizzontalità voluta e sottolineata dell'insieme, e il ritmo quasi monotono delle configurazioni, che si ripetono un po' schematiche, geometriche, slegate dalla realtà concreta, danno l'impressione che i quadri rappresentino, nella loro totalità, una specifica entità dell'esi-



## La grammatica del pittore

Giovanni Frangi è un pittore di paesaggi. Fotografa un luogo per il quale ha un'attrazione sentimentale, poi, facendo riferimento alla foto, ne riporta a grandi linee le tracce essenziali su una tela di lino grezza, preparata a colla. Essendo la colla trasparente, la superficie della tela sulla quale Frangi lavora mantiene il suo colore naturale, il marrone. Frangi dipinge a olio, che stende pastoso con pennellesse larghe e piatte, oppure con del cartone rigido utilizzato a mo' di spatola per avere masse compatte e piatte, ma di diverso spessore. Ottiene così delle zone che, graffiate con il retro del pennello o con pezzi di legno, rafforzano ulteriormente i contrasti tra le superfici piane. Nella percezione dell'insieme i differenti spessori di colore concorrono dunque a rivelare tanto la forma quanto la sua funzione. In altre parole, poiché il paesaggio di Frangi non è disegnato, ma costruito attraverso l'accostamento di macchie di colore, ognuna di queste fa sentire il suo peso, che varia con il variare dei toni, dell'intensità materica e del modo in cui il colore è steso e graffiato. Ogni area dev'essere pertanto dosata in maniera tale da non far pendere il quadro da una parte o dall'altra, mantenendone stabile l'equilibrio formale.

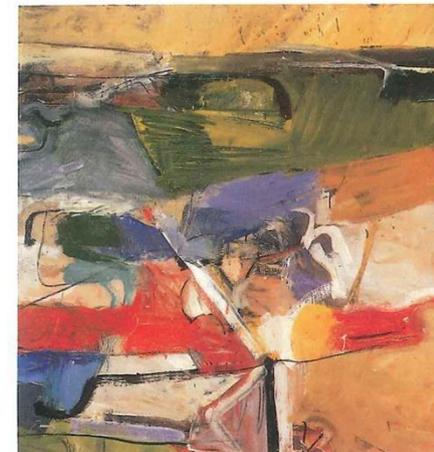
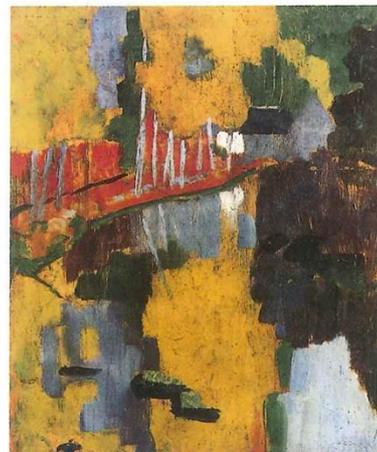
I colori di Frangi sono emozionali e mai riferiti al paesaggio reale. Sono sempre antinaturalistici. Predominano blu, nero, grigio, giallo arancio, ognuno dei quali è spesso usato accostando due diverse tonalità, il blu oltremare al blu di Prussia, il cadmio arancio al giallo brillante, il nero al grigio. Mischiandosi solo laddove si toccano, le due tonalità non contrastano, sono anzi l'una la continuazione dell'altra, creando un effetto ombra che porta in avanti uno dei due piani. Oppure i colori sono associati secondo precise regole che si ripetono e che vedono il grigio accostato all'arancio o il celeste al rosso. Quest'ultimo colore Frangi lo usa con parsimonia, ma lo predilige per definire i dettagli.

Usa assai poco i marroni, i verdi (colori naturalistici per eccellenza) e i viola. Caso a parte è quello del bianco, che sembrerebbe non far parte della sua tavolozza, ma che invece è ampiamente utilizzato nella prima stesura del dipinto, per essere però subito corretto con il nero, che lo fa vivere in diverse tonalità di grigio.

Nei quadri di Frangi il bianco non compare. Non è un dato irrilevante, perché un paesaggio è definito dalla luce, e il colore della luce è proprio il bianco. Per lo stesso motivo dovrebbe essergli più congeniale lavorare su una superficie liscia preparata a gesso piuttosto che su tela grezza, che ha tra le sue caratteristiche quella di assorbire molto colore, dunque di restituire la luce a fatica. Il bianco (la luce allo stato puro) non compare per due motivi: non dipingendo per impressioni, l'immagine non dev'essere una sorta di pellicola sovrapposta alla tela; considerando che tela e pittura devono essere un tutt'uno, Frangi fa in modo che il colore compenetri il suo supporto, formando un blocco unico. Anche Bacon lavorava sul retro della tela, cioè sulla tela grezza, per lo stesso motivo.

Frangi non è un impressionista, non lavora per impressioni. Non cerca lo scintillio del sole sull'acqua perché non è il dettaglio (narrativo) che gli interessa, ma la veduta d'insieme. In un quadro è la luce a definire le forme e i volumi, conferendo senso prospettico all'insieme. L'abilità del pittore è convincerci che essa venga dall'interno del dipinto, il che equivale a dire una bugia. Un quadro, del resto, è tutto una bugia, è un artificio in cui ciò che si vede difficilmente corrisponde con ciò che è: una macchia, una linea, un accostamento tra due colori fanno riconoscere anche cose soltanto abbozzate, è sufficiente un particolare perché il cervello ricostruisca la veduta d'insieme. Frangi tutto ciò lo sa bene. Come si è detto, traccia dei segni che gli servono a mettere a fuoco lo spazio sulla tela e poi stende un colore, e un altro ancora, fin quando non riconosce il suo paesaggio. Dal primo approccio sentimentale – la scelta del paesaggio da fotografare – passa così a un procedere che potremmo definire scientifico, in quanto tiene conto della grammatica pittorica e delle sue regole.

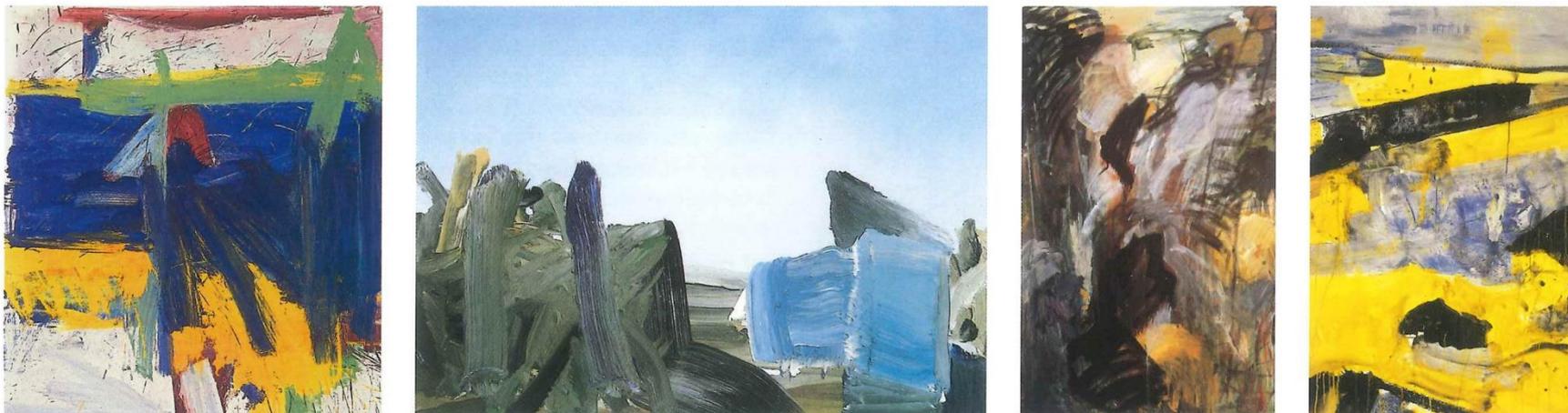
- |  |   |
|--|---|
| 1. Paul Sérusier, <i>Paesaggio al Bois d'Amour a Pont-Aven (Il Talismano)</i> , 1888.<br>Parigi, Musée d'Orsay | 4. Gerhard Richter, <i>Senza titolo 551-4</i> , 1984.<br>Collezione privata |
| 2. Richard Diebenkorn, <i>Berkeley No. 23</i> , 1955.<br>San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art     | 5. Per Kirkeby, <i>Senza titolo</i> , 1979.<br>Collezione privata           |
| 3. Willem de Kooning, <i>Ruth's Zowie</i> , 1957.<br>Collezione privata  | 6. <i>San Bernardino</i> , 2001.<br>Collezione privata                      |



Ogni artista ha una sua grammatica, che è sempre personale e soggettiva, ma traducendosi questa in linguaggio che deve comunicare, porta a risultati che sono collettivi e oggettivi. Diversamente l'opera sarebbe una massa informe del tutto inaccessibile. Molti pittori del Novecento hanno scelto di lasciarsi condizionare dalla pittura, nel senso che è la pittura nel suo divenire a suggerire la direzione da far prendere al quadro, come proseguire e quando fermarsi. I pionieri di questo modo di procedere sono stati Paul Cézanne e Claude Monet, che non costruivano l'immagine attraverso il disegno e la cura dei dettagli, ma accostando segni e forme piane "fino a produrre una sensazione ottica che ci fa classificare come luce, semitono o quarto di tono i piani rappresentati dalle sensazioni del colore".<sup>1</sup> È questa sensazione ottica che determina il senso del volume e della profondità prospettica. Vincent van Gogh, Paul Gauguin e successivamente Henri Matisse, anche se avevano intuito in che direzione sarebbe andata la pittura moderna, erano legati a una concezione del disegno che demarca le figure definendone i confini. Non c'è disegno invece nel *Paesaggio al Bois d'Amour a Pont-Aven (Il Talismano)* di Paul Sérusier, dipin-

to nell'estate 1888 accostando macchie di diverso colore, di cui vale la pena di ricordare la storia. Quell'estate il giovane Sérusier era in vacanza a Pont-Aven, dove Gauguin, che era già una figura carismatica, un leader, alloggiava alla Pensione Gloanec. Sérusier trovò il coraggio di avvicinare Gauguin solo il giorno prima di rientrare a Parigi, ricevendo assai più di una risposta cordiale. Gauguin lo invitò infatti a recarsi insieme a lui a dipingere all'aperto. In quell'occasione, sotto la guida di Gauguin, il giovane artista dipinse sul coperchio di una scatola di sigari un paesaggio realizzato con l'accostamento e la sovrapposizione veloce di macchie di colore. A Parigi il giovane Sérusier mostrò quella tavoletta agli amici pittori che, come lui, frequentavano l'Académie Julian. Nacque così il gruppo dei Nabis che, per il suo particolare valore simbolico, chiamò quel piccolo paesaggio *Il Talismano* [fig. 1].

Osservato in fotografia, senza tener conto delle sue piccole dimensioni, il *Talismano* ha la caratteristica di un dipinto astratto-informale. Si riconosce il paesaggio, è vero, ma si avverte anche un uso libero (gestuale) della pennellata, così come si avverte che il paesaggio che fa da



soggetto per l'artista è solo un pretesto per inventare una nuova lingua, tant'è che i colori non sono veritieri. Accostando la foto del paesaggio di Sérusier a quella di *San Bernardino* (2001) di Frangi [fig. 6] si avverte una familiarità tra i due lavori, che è poi la stessa familiarità che avvertono due persone che, incontrandosi in terra straniera, scoprono di parlare la stessa lingua. Ovvio che, se invece di accostare delle riproduzioni mettessimo l'uno accanto all'altro gli originali, questi sortirebbero un effetto diverso, si avvertirebbe la differenza di età dei dipinti e quanto diverso sia lo spirito del tempo che le due opere incarnano.

Lo spirito del tempo cambia con lo scorrere dei decenni, e con esso cambia anche il linguaggio. Tuttavia, se si è parte di una tribù, indipendentemente dall'appartenere all'una o all'altra generazione, se si parla la stessa lingua, le sintonie tra le persone fatalmente affiorano. Dico questo non per sostenere che la pittura di Frangi derivi dal *Talismano* di Sérusier – sarebbe una semplificazione eccessiva – ma per evidenziare come la familiarità tra quel paesaggio realizzato nel 1888 e il suo *San Bernardino* sia la risultante di una serie di elaborazioni che si sviluppano su un'area lunga oltre un secolo.

Volendo procedere empiricamente, accostiamo, unificandone l'altezza, le riproduzioni di alcuni dipinti realizzati in decenni diversi del secolo scorso. Iniziamo con il *Talismano* di Sérusier e finiamo proprio con il recente *San Bernardino* di Frangi. Tra l'uno e l'altro poniamo in successione *Berkeley No. 23* (1955) di Richard Diebenkorn [fig. 2], *Ruth's Zowie* (1957) di Willem de Kooning [fig. 3], *Senza titolo 551-4* (1984) di Gerhard Richter [fig. 4] e *Senza titolo* (1979) di Per Kirkeby [fig. 5].

Si noterà come questi lavori, seppure nelle diversità che li contraddistinguono, sono legati da un sottile filo rosso. Ciò perché in ognuno di essi il paesaggio tende a diventare astrazione (e l'astrazione tende a diventare paesaggio), ma anche per via del fatto che in essi non c'è disegno ed è l'accostamento delle masse e il loro peso a costruire l'immagine.

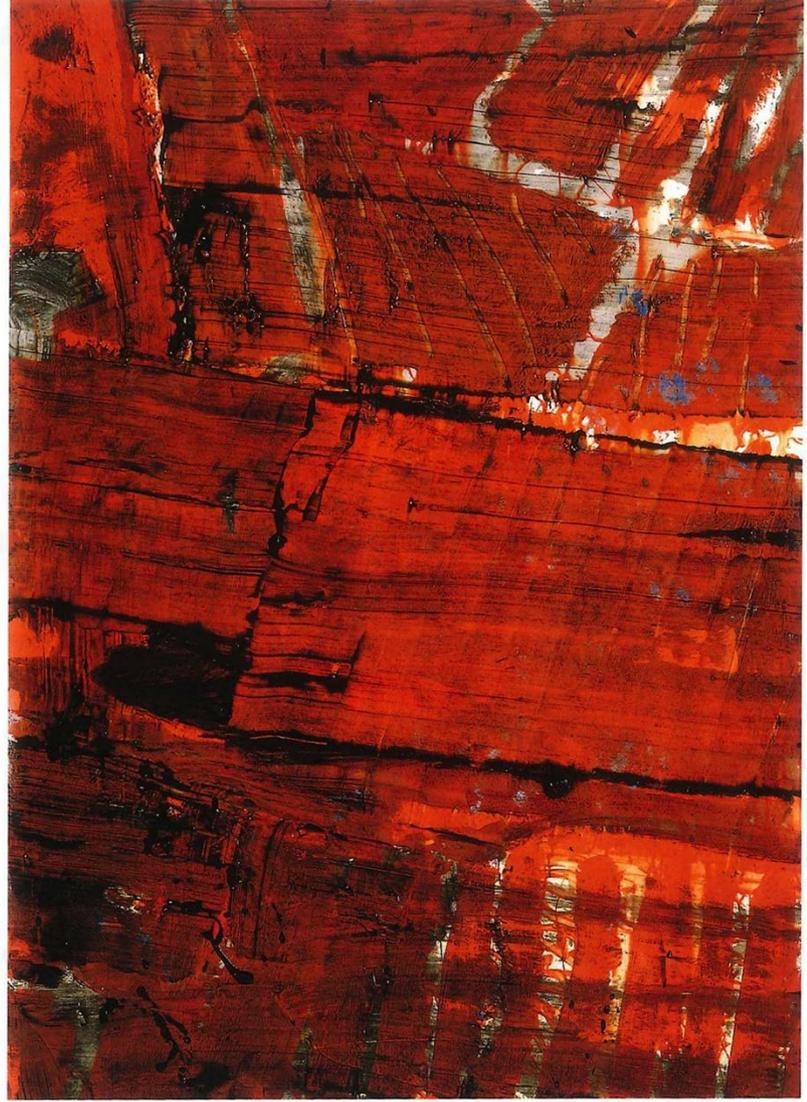
Visti accanto al *Talismano* di Sérusier, anche i dipinti astratto-gestuali di de Kooning e di Diebenkorn vengono letti come paesaggi, eppure noi sappiamo che nelle intenzioni degli autori non vogliono esserlo. Anzi, nascono proprio dalla contrapposizione tra astratto e figurativo e dalla negazione della pittura da cavalletto. Nel dipinto di Richter astrazione

*Lochness 2°*, 2004  
olio su tela  
260 x 220 cm



*Belforte 1°*, 2004  
primal e pigmenti su carta  
140 × 100 cm

*Belforte 2°*, 2004  
primal e pigmenti su carta  
140 × 100 cm



*Belforte 3<sup>o</sup>*, 2004  
primal e pigmenti su carta  
140 × 100 cm







*Gstaad 2°*, 2004  
olio su tela  
198 × 162 cm



*Picnic di sera*, 2004  
olio su tela  
220 × 260 cm





GALLERIA  
DELLO  
SCUDO