



Biblioteca cantonale Bellinzona

Renato Lafranchi

Giungere all'essenziale

C'è stata, nella pittura della seconda metà del Novecento (a partire dagli anni cinquanta e, con declinazioni diverse, dai due decenni successivi), una direzione di ricerca che si è concentrata ostinatamente sul colore, eliminando dalla composizione quasi ogni altro elemento.

I critici, dovendo indicare i padri di quella tendenza, avanzano di solito i nomi di Rothko o di Barnett Newman e di altri maestri americani, ma quei nomi, che pure hanno un loro significato e una loro legittimità, non valgono come passe-partout, come chiavistello universale per aprire tutte le porte della pittura.

Nel caso, per esempio, di Renato Lafranchi ci sembra che il percorso sia diverso. Intanto l'artista è un "irregolare del pennello", come l'ha efficacemente definito Claudio Nembrini, che gli ha dedicato pagine illuminanti. È irregolare perché non viene dalle accademie e nemmeno dalla consueta trafila "critici-gallerie-mostre" che è il cursus honorum più comune nel nostro sistema dell'arte.

Nella sua vita Lafranchi ha fatto tutt'altro e questo potrebbe sembrare un ostacolo nei confronti della pittura, mestiere che non ammette il part-time. (Conosciamo un insegnante dell'accademia di Brera che, quando gli allievi domandano un po' allarmati: "Ma allora il modo giusto di dedicarsi all'arte è pensarci dalla mattina alla sera?", risponde: "No, dalla mattina alla mattina. Quella dopo"). Potrebbe sembrare un ostacolo, dicevamo, se non fosse che Lafranchi ha raggiunto negli anni un'essenzialità che ha radici e motivazioni non solo linguistiche, ma anche, per così dire, interiori e spirituali.

Ci spieghiamo meglio. La dimensione più interessante, nel lavoro del pittore di Arbedo, sta nel suo procedere per via di levare, evocando il paesaggio (o, più precisamente, un elemento isolato della natura) attraverso un linguaggio sempre più introverso, che giunge a tracciare solo un profilo delle forme e delle figure. L'immagine diventa così una sorta di apparizione e quello che allora si manifesta non sono più le cose, ma la loro anima. Cioè la nostra: il nostro coacervo di emozioni, sentimenti, malinconie, gioie, stupori, che si riverberano sulla natura e che Lafranchi appunto coglie.

Questa evoluzione, per l'artista, non è stata né semplice, né immediata, e non è nata da una riflessione solo stilistica, da una meditazione svolta su questo o quel maestro del moderno. Nel suo caso, c'è dell'altro.

Lafranchi, non bisogna dimenticare, ha preso le mosse negli anni sessanta da un naturalismo acceso ed esuberante, venuto di tensioni espressioniste, che l'ha occupato fino al volgere del millennio. Un lungo soggiorno in Brasile, tra l'altro, ha lasciato un eco nella sua pittura, suggerendogli di ispirarsi alle bellezze più spettacolari del paesaggio.

Poi, nei primi anni del Duemila, dunque a un'età anagrafica ormai non più giovanissima (anche se oggi, in tempi in cui la speranza della longevità ha sostituito la speranza nell'eternità, non si sa più bene dove la gioventù finisca), ha maturato una svolta che, come abbiamo detto, ci sembra nata più che suggestioni puramente formali e totalmente interne alla pittura, da un bisogno di silenzio, di raccoglimento, di interiorità. Tutti atteggiamenti, e dovremmo dire valori, un po' controcorrente nella società attuale, che è la società dell'apparire.

Lafranchi all'apparire (cioè al mostrarsi, tanto spesso rumoroso e sgargiante, di persone e cose) ha sostituito l'apparizione. Quest'ultima, nonostante l'assonanza col verbo e la loro comune appartenenza a una stessa famiglia etimologica, è proprio il contrario dell'apparire, nel senso presenzialista e superficiale che si intende oggi. L'apparizione, cioè il rivelarsi di qualcosa, si verifica appunto quando l'apparire cessa.

L'approdo dell'artista, insomma, non è solo una scelta stilistica che, in sé e per sé, potrebbe diventare epigonale. È invece la risposta a un'esigenza di essenzialità: alla necessità di eliminare tutto quello che è superfluo.

Quando Lafranchi dipinge, per esempio, un albero, toglie dalla composizione tutto quello che vediamo normalmente. Chi non sa che una pianta è composta da un tronco, dalle radici, dalle foglie? L'artista, invece, preferisce dipingere quello che non vediamo, anzi quello che non vedremmo se lui non ce lo mostrasse: un'estensione di vapori, una superficie vellutata e fragile, ma al tempo stesso invulnerabile, che non è sottoposta alle leggi del tempo perché va oltre la materia. Il colore, allora, esprime la dimensione spirituale degli elementi,

nel senso in cui Kandinsky parlava Dello spirituale nell'arte nel suo testo programmatico sull'astrattismo.

Quello di Lafranchi è un colore che non grida, che non si impone nei suoi aspetti decorativi, ma ci raggiunge sottovoce, con un'intensità pudica e commossa. Ed è un colore che risale anche a certe atmosfere oggi poco frequentate, tra Bonnard e i primi esiti del Cavaliere Azzurro.

Tutto il resto (particolari, elementi fisici, descrizioni analitiche) per l'artista è superfluo. E' zavorra. E diciamo "zavorra" nel senso usato da Jerome in una sua pagina dove, prendendo spunto da una caterva di oggetti accumulati nei bagagli in vista di un viaggio, arrivava a riflettere su tutto quello che nella vita è eccedente ed eccessivo e che, paradossalmente, rende l'esistenza più vuota. "Gettate la zavorra, uomini! Fate che la navicella della vostra vita sia leggera, carica soltanto di ciò che vi è indispensabile... Avrete il tempo di pensare oltre che di lavorare, il tempo di ascoltare le musiche celestiali che il vento di Dio trae dalle corde del cuore umano", concludeva lo scrittore inglese.

Ecco, Lafranchi nella sua ricerca ha eliminato la zavorra. E quando dipinge una montagna, una nuvola, un orizzonte, un cielo, va direttamente al cuore delle cose. Che, poi, è anche il cuore della pittura.

Elena Pontiggia