

FRANCESE

Le "Notti d'amore",

testo di PIER GIOVANNI CASTAGNOLI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Verso la fine del 1959, Francese dà corpo a un nuovo tema che sviluppa e arricchisce per tutto il '60; sono le « Notti d'amore »: in tutto, numerosi studi e disegni, alcuni abbozzi a tempera, pochi quadri di grandi dimensioni. L'idea non era nuova, se ne possono rintracciare alcune lontane anticipazioni.

In un disegno del 1942: « Figure e città », è il primo embrionale accenno. Due figure sdraiate, perdute in un abbraccio tenero e disperato; la vita che pare raggomitarsi, mentre il tempo e l'intera esistenza del mondo sono sospesi nella cavità fonda della notte urbana. Allo stesso periodo appartiene un pastello (Figure e città, 1942) in cui una coppia, forse due dormienti, giace allacciata in primo piano; oltre un'ampia finestra, una città rivela fantasmi di edifici sotto la luce lunare e già un caldo alito, se non ancora la vampa delle « Notti d'amore », avvolge i corpi e su tutto pesa un silenzio soffocato e greve.

Il tema si fa quindi più articolato e si precisa nella direzione delle « Notti » in alcuni disegni del '44-'45, nei quali si realizza un'idea più dinamica del rapporto tra i corpi e compare una diversa

ricchezza di implicazioni psicologiche. Il rapporto d'amore ora vien colto in successione di tempo e di stati, il momento del dibattersi dei corpi e quello dell'abbandono, l'eccitazione e la calma convivono all'interno dell'opera: nel grembo oscuro della stanza, rivelata da un denso, notturno lucore, la coppia si dibatte e si avvince, indi si scioglie e placa; lo spazio, scandito in tre partiture sovrapposte, è stipato di corpi, colmo di calore animale; ma in alto, al margine del foglio, nella luce fredda dell'alba impallidisce la città e abbrividiscono i corpi della donna e dell'uomo presi a guardare lontano, così su tutto si distende l'ala sottile della malinconia, così cede al freddo il calore, alla caduta d'eros subentra un presentimento mortale.

Ma, nel momento in cui Francese rispolvera le vecchie idee che giacevano in quei fogli e le guida in porto, le immagini mutano radicalmente di segno. Quanto era ancora colà di narrativo, ora scompare e cede il posto ad un'apparizione rapinosa e concisa e, come potentemente sintetica riesce la nuova immagine, così i termini di eros e morte che nel disegno si davano ancora in una sorta di diluizione tempora-

le psicologica, coincidono adesso in un unico istante vitale.

Qui amore è violenza, ferita, lacerazione, come già l'artista aveva avuto modo di ritrarre nella vita animale, in una serie di disegni del '54, nei quali l'accoppiamento di gallo e gallina era colto al momento dello scatto improvviso e falcato del gallo, nell'istante feroce della penetrazione.

Francese ora scorge nell'abbraccio dei corpi l'aspetto drammatico e violento che oppone nello stesso atto la riproduzione e la morte; egli vede, per usare la definizione di Bataille, il moto d'amore portato alle sue estreme conseguenze come un movimento di morte; l'amplesso è un eccesso da cui procede la riproduzione di una nuova vita, ma esso inevitabilmente rimanda a quell'altro eccesso rappresentato dalla morte. Un travaso sanguigno infatti inonda le figure delle « Notti d'amore », uno spasimo mortale contrae i loro corpi, la carne nella sua vulnerabile nudità di materia organica è l'ultima « rivelazione ».

L'artista sembra voler risalire con le proprie invenzioni formali alla similitudine originaria di atto d'amore e atto sacrificale.

« Il sacrificio sostituisce la cieca convulsione degli organi alla vita ordinata dell'animale; la stessa cosa accade con la convulsione erotica, essa libera organi pleotorici i cui ciechi giochi si continuano al di là della volontà meditata degli amanti. A tale volontà meditata succedono i movimenti animali degli organi gonfi di sangue » (1). Quali convulsioni più furibonde, quale agitazione più incontrollata avrebbe potuto immaginare Francese di quelle che occupano tutto lo spazio delle tele di collezione Tagliavini e Gregotti, o il pastello di proprietà dell'autore? Quale resa più efficace del tumulto degli organi di quella che appunto gonfia di sangue il sesso dell'uomo nella « notte » di Tagliavini? Pare questa l'idea espressa da Francese nelle sue « notti », l'idea di una violenza elementare quale condizione basale dell'eros. La congiunzione dei corpi è qui ridotta alla dimensione primaria dell'animalità, anzi a quella radice « bestiale » dell'essere da cui l'umanità rifugge e a cui costantemente ritorna in un'altalena incessante di repulsioni e attrazioni. Non è forse un animale da preda la figura che consuma il proprio pasto d'amore nella tela della Galleria d'Arte Moderna di Bo-

logna, o quell'ombra di sangue, implacabile e crudele che addenta la femmina nell'opera della collezione Beldi?

Come la brutalità della morte deturpa nel sacrificio la perfezione della vittima, la sua unità apparente, così l'animalità degli organi profana il senso riposto nella nostra coscienza di un'umana bellezza e di un suo ordine misurato ed « esattamente come la morte nel sacrificio, la laidezza dell'accoppiamento dà l'angoscia. Ma maggiore è l'angoscia e più forte è la coscienza di superare i limiti che da origine a un trasporto di gioia » (2). Francese esprime proprio questa essenza dell'erotismo: il senso della profanazione, della trasgressione: ecco perchè il membro maschile diviene nel quadro, svelando così la componente sadica dell'eros, un'arma che ferisce, coltello intriso di rosso « veleno ».

Un universo di aggressività si dispiega al nostro sguardo nelle « Notti d'amore », quella stessa aggressività che la libido riversa all'esterno per evitare che l'istinto di morte che agisce nel soggetto e che tende a riportare l'essere alla condizione di stabilità della morte, si rivolga contro il soggetto e lo perda. Violenza dunque, trasgressione, morte.

La violenza dell'atto sessuale si associa sempre alla violenza della morte; come questa frantuma definitivamente l'unità dell'essere, così il moto convulso della sessualità, urtando contro la « resistenza dello spirito », infrange la medesima unità, la libertà della carne esige infatti la censura dello spirito, l'« animale » per poter godere ha bisogno di quell'« assenza » che si crea col sacrificio dell'umano.

L'uomo dunque trasgredisce al divieto interiore che gli impone di non decadere all'animalità ma subito il superamento della proibizione gli svela la figura della morte, perchè l'uomo, che della morte ha esperienza, riconosce nella violenza sessuale che abbatte, anche se solo per un dato tempo, la struttura della vita, l'impronta della morte che, al suo apparire, tale struttura scardina definitivamente. La morte è sempre la figura estrema dell'erotismo. Non è casuale, allora, che, oltre a sigillare le proprie immagini di amanti col segno del disfaccimento, Francese dipinga nello stesso tempo delle « Notti d'amore », come un funereo controcanto, i quadri de « La fine dell'estate », dove il cadavere ingombrante, la carogna che giganteggia nello spazio, avanza appunto come le figura rivelata della morte.

Ma in questi corpi che disperatamente si cercano, l'artista mostra un altro volto dell'erotismo; anche qui, come nel mito platonico, Eros è figlio di Poro e di Penia, è cioè doppiezza, discontinuità che angosciosamente cerca una totalità perduta, che nel congiungimento esprime l'eterna aspirazione dell'essere all'unione; qui è il senso di un'opprimente condanna, di un oscuro condizionamento filogenetico.

I corpi si possiedono ma le individualità dei due amanti restano estranee alla fusione, separate nelle loro diverse identità senza che mai si raggiunga la loro bruciante aspirazione all'unione totale con l'oggetto del desiderio; il « principio di individuazione », anche qui come in Schopenhauer, resta la maggior condanna dell'universo. Ecco spiegato perchè, nei quadri di Francese, le bocche si spalancano, i denti si scoprono, gli amanti si azzannano, e chiarita la ragione per cui, nella sineddoche delle « Teste amorose », il fuoco è concentrato proprio sulle bocche dilatate: mangiare l'altro, come nel cannibalismo, come nell'eucarestia, esprime la forma estrema del desiderio di possesso e d'unione.

Una rivelazione non del tutto nuova questa per Francese, infatti, seppure sotto le speci del simbolo, si annunciava già in disegni come: « Nudo nel tondo » (1945), « Chimera » (1944), « Lussuria » (1945), se, come sono incline a pensare, si accennava in essi ad una relazione erotica di tipo « demonico », una relazione destinata, appunto, a lasciare sempre inappagato il desiderio di possesso fisico dell'oggetto erotico, cioè la femmina-demone.

Tuttavia le « Notti d'amore » non mi paiono interamente riducibili al livello interpretativo finora proposto, c'è dell'altro nella densità polisemica dell'immagine poetica, qualcosa, che non si spiega pienamente con la condanna originale fa dibattere questi corpi, ce li rende fratelli nel nostro tempo, ci manifesta attuale l'ansia che li prende. E, quando si confrontino le « notti » con i vecchi disegni che ne sono la prolusione, questa addizione di significati si precisa e chiarisce. Infatti l'abbraccio amoroso dei primi disegni, seppur vissuto al colmo dello smarrimento da un'umanità dagli occhi scavati di tristezza, stretta parente dell'altra de « La famiglia » e di « Il pittore e le sue figure », era ancor capace di generare corpi,

nuovi corpi che di lì a poco avrebbero provato, con la « Gioia di vivere », gioia della carne e della sua serena pienezza e infine un riposo grave ma senz'incubo (« Famiglia a letto », 1954). Quelli che invece si dibattono in queste stanze non possiedono tali elementari « certezze », son gli stessi senza volto che siedono assiepati davanti ai « Cinemascope », sono i « Due sulla panchina », son gli uomini che hanno « La bestia addosso »; la angoscia che accompagna i loro gesti quotidiani è la stessa che li attanaglia nel combattimento d'amore ed è un'angoscia ormai di segno tutto moderno; anche di essa mi sembra che parlino le « Notti d'amore » di Francese. E' un'angoscia, che, se anche riflette una frattura drammatica della personalità dell'artista e una sua perdita di identità conseguente alla caduta degli ideali, è ancora, più generalmente, la conseguenza di nuove condizioni del vivere, di una radicale trasformazione dei valori, e la stigmati, infine, impressa dalla moderna qualità della vita degli immensi spazi metropolitani. E, se proprio in queste opere, l'artista dà a vedere più che altrove di aver saputo profittare dei suggerimenti della pittura della scuola di New York (di De Kooning, soprattutto), credo

che il fatto sia da porre in relazione proprio con l'ingresso nella sua pittura della dimensione metropolitana del vivere.

Io non so dissociare dunque dalle apparizioni di questi amanti la sensazione di un rombo ossessivo e soffocato che penetra dentro le stanze, nè so assistere al loro sussulto senza percepire una vibrazione incessante, come di suolo urbano, e neppure riesco a distinguere il fuoco che li avvolge e il riverbero che li consuma dalla canicola che non dà riposo negli smisurati contenitori periferici, così come mi è impossibile, dinanzi a queste immagini, non riandare col pensiero ad altre « sensazioni » di città dipinte da Francese nello stesso giro d'anni: i « Due sulla panchina », « L'uccello batte sui vetri », « La colomba sul balcone ».

Certo, la dimensione metropolitana è ora tutta suggerita, è dimensione psicologica, è riflesso, agisce per « simpatia »: nel fremito dei corpi, nella loro febbre, nei tagli spaziali, nell'animazione e nella qualità delle luci. Nè d'altronde potrebbero darsi qui più precise connotazioni ambientali che tradirebbero la poetica unità dell'immagine; non c'è posto ormai per presentazioni d'edifici, come negli sfondi dei pri-

mitivi disegni, chè, se in quella dimensione urbana s'aggrava ancora l'ombra di Sironi e respirava la sua malinconia alta dello spazio e dell'ora, in queste opere è di casa Bacon e la gabbia crudele della sua segregazione.

E' allora il « clima » delle « notti » che parla di città moderne ed è ancora un « clima » che le avvicina, a mio vedere, ad un'altra potentissima visione parallela, quella che in questi versi di Sereni compone in un unico intreccio dimensione privata e attualità di cronaca: « L'abbraccio che respinge e non unisce / il mento fermo piantato sulla spalla / di lei, lo sguardo fisso e torvo: / storia d'altri e, già vecchia, di loro. / Moriva d'apprensione e gelosia / al punto di volersi morto, di volerlo / veramente, lì tra le braccia di lei. / Rabbiosamente non voleva sciogliersi. / Chi cederà per primo? La domenica / d'agosto era, fuori, al suo colmo / e tutta Italia sulle piazze / nei viali e nei bar ferma ai televisori... / Un gesto appena — si disse — cerca d'essere uomo / e sarai fuori dalla stregata cerchia. / E, la convulsa stretta perdurando / (che lei di istinto addoppiava), / alla cieca una mano errò sull'apparecchio, agì / sulla manopo-

la: nella stanza / fu di colpo la gara, si frappose fra loro ».

Se dunque le « Notti d'amore » accolgono una notevole complessità di significati, non meno ricco è il loro registro formale. Pittore di emozionanti incontri con l'oggetto, di appassionati possessi, di attivi sensi, ma anche di misurate meditazioni, di controllate verifiche formali e di penetranti confronti intellettuali, Francese sa impadronirsi con scrittura rapinosa, ai limiti dell'automatismo, del movimento di un'immagine, oppure, con studiati incastri spaziali, costruire per intero un ambiente altrimenti solo accennato, o con esatta sintesi disegnativa bloccare i confini di un corpo. Ugualmente egli sa saggiare la diversa consistenza della materia che può essere solida e densa, plasticamente sbalzata com'è nello splendido pastello della collezione Carluccio, o liquida e umida come nel quadro Beldi, o tumultuosa, tra fluidificazioni e improvvisi coaguli, com'è nella « notte » della collezione Morini, dove alla memoria di Munch si affianca l'estremo ricordo del lago di sangue di Delacroix. E ancora Francese varia continuamente le luci, fa che striscino sui corpi gelide e candide come

neve appena caduta o che affiorino dall'interno com'è nelle materie fosforescenti, o che brillino istantanee come lampi artificiali. Anche il colore, pur nella riduzione della tavolozza, si dispiega in tutte le intonazioni, è capace di giungere alle note più urlate e insieme sa profittare delle dolcezze più riposte del tono: splendono inquietanti cobalti e rossi furiosi ma insieme fioriscono bruni di crepuscolo che trapassano in viola, verdi impalliditi, aranci soffocati. Francese sa spingersi sino alla più sfrenata violenza cromatica e in pari tempo tentare impagabili delicatezze, come in quel pastello di sua proprietà tutto fatto di bianca ovatta luminosa: un quadro bellissimo dove convivono l'animazione del De Kooning di « Attic » e quella del Boccioni degli « Addii ».

E' giunto così il momento di domandarci quale posto occupino le « Notti d'amore » nell'opera dell'artista, come si collochino in rapporto all'intera produzione e, alla luce di questa nuova verifica, se sia legittima l'interpretazione finora avanzata.

Del lavoro di Francese molto è già stato detto, e bene; da De Micheli, a Tadini, ad Arcangeli, a Tassi, l'esegesi della sua opera non ha mancato di mettere in evidenza

con felici intuizioni critiche, il nucleo poetico portante della sua espressività, così come ha chiarito, con abbondanza di annotazioni, i tracciati formali lungo i quali si è svolto il processo creativo. Difficile pertanto aggiungere considerazioni che non sian marginali. Ma ciò che forse non si è ancora sufficientemente tentato, è un avvicinamento dell'opera dell'artista che la interpreti alla stregua di un racconto ininterrotto, o meglio di un « romance » da interpretare con una serrata analisi tematica capace di rivelare la straordinaria ricchezza di simboli che vi sono celati. Non potrò in questa occasione che saggiare per grandi linee la consistenza di tali ipotesi di lettura, ma son certo che essa, se praticata con metodicità e completezza, saprebbe aggiungere inattesi apporti interpretativi. Bisognerà tuttavia tener conto di un avvertimento: Francese non è un pittore simbolico, egli cioè non procede mai con intenzionalità programmatica alla costruzione del simbolo ma esso affiora nell'opera spontaneamente per forza di immaginazione e per impulso psichico; non occorrerà pertanto, attraverso il chiarimento interpretativo, rendere intenzionale il simbolo più di quanto non sia. Si sa, del resto, il simbolo è assai più di un segno,

è un insieme dinamico dalle molte sfaccettature irriducibile ad una dissezione concettuale; occorrerà allora lambirne i significati, salvando quell'alone indistinto in cui si nasconde la sua interna « trasparenza » e quella straordinaria densità in cui si amalgamano, è questo il caso di Francese, figure di archetipi collettivi e segni della più personale individualità; è così che il simbolo potrà conservare la sua fondamentale proprietà di rimanere infinitamente « suggestivo », e così esigere dal suo fruitore non il distacco dello spettatore ma la partecipazione dell'attore.

Alla base della pittura di Francese stanno due nuclei fondamentali di attenzione: nell'uno l'occhio è fissato agli stati fisici elementari dell'essere, nell'altro lo scandaglio è rivolto alla profondità della psiche, verso i risvolti più segreti della coscienza. Fisico e psichico sono poi intesi come momenti di condensazione di una individua quantità e qualità d'esistenza immersa entro il flusso della storia di tutti. Ad una prima esplorazione dell'opera, condotta « sul piano », questa alternativa basilare si rivela variata in una estrema molteplicità di situazioni, tutte concatenate però in un disegno che si direbbe globale, volto a

tracciare appunto quel « romance » a cui già si è accennato.

Si dà così un primo tempo, nella pittura dell'artista, che va grosso modo dai disegni del periodo romano alle illustrazioni per « Delitto e castigo », in cui primeggiano i sentimenti della morte, dell'isolamento, della sopraffazione patita, della solitudine, e affiora costantemente l'inquietudine provocata da oscure premonizioni e si diffonde, infine, la coscienza di una invincibile estraneità; tali sentimenti si scavano nella carne e si esprimono nella esposizione del corpo agli attacchi di una luce impietosa che, se rivela, soprattutto però incide e spoglia, turba e ferisce. Ad un acquisto di saldezza plastica dei corpi, ad un accrescimento della loro consistenza fisica corrisponde invece la comparsa di una psicologia elementare, niente più che i movimenti dell'animo connaturati al senso dell'esserci: l'albore denso e grave della coscienza di un corpo, rivelato per gesti legati e lenti, torpide stasi e affaticati risvegli o il manifestarsi della vita come inatteso sussulto, contrazione sorprendente, battito accelerato. Adesso: impasti sodi e pesanti, carni compatte, blocchi potenti, un primigenio senso del vivere e i segni dell'abbandono a una fe-

licità nativa e istintuale. Cresce la vita, e in quella sentimenti solidi e antichi: vincoli della carne, materna protezione e solo le preoccupazioni legate ai bisogni semplici di ogni giorno; sono i quadri del « Realismo ». Poi, di nuovo, connotazioni psicologiche più sfumate ed ambigue: perdita di identità, incomunicabilità, sospetto insinuante e tenace dell'umana impotenza, nostra doppiezza; sono sentimenti che intaccano la probabilità fisica delle immagini e ne corrodono la corporeità. Si danno ora, più che corpi, traiettorie, tracciati tumultuosi, incessanti vibrazioni, balenii di luci, scarti improvvisi; sono i « Cinemascope », le « Notti d'amore », « Erica e il diavolo », « Aubade », « Convalescenza » ecc. Infine si opera una traduzione dei moventi psichici in termini interamente corporei ma ormai il recupero della consistenza fisica è solo apparente, il corpo è una canna vuota, talvolta una illusione dell'aria: sono le serie di « Kronstadt », del « Bestiario », di « Notte stellata », dove l'immagine si gonfia e cresce come il prodotto di uno stato anormale della coscienza. Questa schematicamente la fenomenologia del doppio registro di fisico e psichico nella pittura di Francese, restano ora da chiarire le molle che lo azionano.

Nella prima attività dell'artista, realizzata quasi esclusivamente nel disegno, domina incontrastato il senso di un'estraneità che è il riflesso della personale condizione operativa dell'artista. Seduto sopra una specie di zattera — il simbolo del viaggio? — il pittore sta immobile, gli occhi chiusi al mondo, come uno stilista concentrato sulla propria interiore meditazione (« Anniversario », 1944): il poeta vive lì ai limiti della società vivente, vive di immaginazione e per l'immaginazione. E' attraverso di essa che egli tocca regioni sconosciute e una realtà ignota al resto dell'umanità gli si scopre; il suo, un viaggio che porta al di là del sensibile, oltre le scoperte apparenze. Non sta a significare appunto il viaggio iniziatico il ponte che un vecchio cerca di attraversare (« Vorrebbe attraversare », 1944)? Egli è vecchio come un'immagine imperfetta dell'eternità ed è il difficile passaggio del ponte che consente di risalire dal contingente al sovrasensibile, all'eterno; tiene abbracciato a se un cane, l'animale psicopompo, colui che lo guida nella notte della morte dopo essergli stato compagno nella giornata della vita, e ogni viaggio nel sovrasensibile è un viaggio nell'ignoto, un tragitto attraverso la morte. Non si

toccano le verità ultime senza conoscenza della morte, solo chi ha pratica della morte conosce la vita; è attraverso l'immaginario che il poeta compie il viaggio dalla vita alla morte.

Ma, come alle soglie estreme dell'immaginazione non si giunge senza un progressivo distacco dalla vita, così l'intuizione di una più profonda verità dell'essere ci fa estranei all'esistenza di ogni giorno. Don Chisciotte è un simbolo della distanza inconciliabile tra l'immaginario e il reale; egli è solo, rinchiuso nella propria impenetrabile malinconia (« La malinconia di Don Chisciotte », 1944), o irriso e schernito dal consorzio degli uomini volgari (« Don Chisciotte deriso », 1944), e l'artista, come l'hidalgo appassionato, affronta un uguale destino di derisione e ostilità (« Il pittore deriso », 1945); anche il Cristo patisce ora questa sorte comune, simbolo vivente della solitudine che è frutto dell'incomprensione degli uomini, egli subisce il martirio nello stesso studio del pittore (« Cristo nella stanza », 1946).

Ma un rischio ancor più minaccioso si insinua nell'immaginario, esso crea infatti dei doppi e provoca nel soggetto una pericolosa scissione; non è forse tutta una

simbologia dello sdoppiamento quella che ricorre in Francese con le immagini dello specchio, primo sensibile riflesso di una nostra doppiezza (« Nudo nel tondo », 1945; « Ritratto nel tondo », 1945)? Quando l'immaginazione in libertà sfugge al controllo della ragione, evade dal dominio della coscienza, spalanca le porte del temibile regno del subcosciente e genera fantasmi che si sostituiscono alla realtà: « il sonno della ragione genera mostri », non è un caso che Goya sia l'artista a cui Francese guarda in questi anni con maggiore assiduità. Non è proprio un eccesso immaginativo che dà forma nel palmo della gravida al minuscolo feto, col potere di anticipare in forma illusoria, ma lusinghiera ai sensi, l'evento reale (« Il sogno dell'Andreina »)? E non è anche la chimera, come afferma il Diel, una tipica deformazione psichica caratterizzata da una immaginazione fertile e incontrollata che esprime il pericolo delle esaltazioni immaginative (« Chimera », 1944)? Il pericolo di scivolare persino in quei processi di associazionismo alogico che, nel quadro « Bancarella » (1944), porta il pittore a sostituire, sul banco dei libri, ai « testi », delle teste umane mozzate. Ecco quindi che proprio nel tempo in cui la vena imma-

ginativa si sbriglia più libera, dando vita ad una fertilissima produzione fantastica, Francese procura, sia pure per simboli, di operare una personale « critica » dell'immaginario. E' da tale critica, che mostra come estrema conseguenza dello sdoppiamento la perdita dell'identità, che discende l'esigenza per l'artista di porre un freno, un controllo all'immaginario. E' quanto Francese tenterà di fare con l'adesione alla sintassi picassiana e con le opere del « realismo ». E' venuto così il momento di aggiungere una nuova spiegazione alle motivazioni che spinsero il pittore ad accogliere le sollecitazioni del linguaggio picassiano, una spiegazione diversa da quella che si giustifica con le semplici contingenze culturali e che scopre invece più reconditi moventi interiori. Si sa che Francese fu picassiano in anni in cui la pittura dello spagnolo forniva alla cultura figurativa italiana niente più che un formulario facilmente accessibile e da render corsivo; si andava spegnendo ormai quella tensione ideale che, tra il 1942 e il '45, aveva fatto di Picasso un punto di riferimento privilegiato per i tentativi di far coincidere l'impegno di rinnovamento civile con quello di natura formale aperto alla moderna tradizione europea. Ma Fran-

cese non guardò a Picasso per desiderio, come fu in molti anche se nobile di acculturazione, per necessità invece di umiliare, attraverso la revisione dei propri strumenti espressivi e l'uso di una più ragionata sintassi, la felicità troppo sciolta delle proprie attitudini disegnative e una facilità troppo nativa; fu così picassiano, vorrei dire, per desiderio di difficoltà. Ne uscì fuori, infatti, una pittura all'insegna della severità: splendidi bucrani feroci, taglienti e acuminati, corpi di animali seratissimi nella sintesi delle anatomie e ritratti, ritratti sempre palpitanti, geometricamente scolpiti eppur colmi di umana simpatia e di affettuosa partecipazione.

Ma la eccedente facilità della mano era anche il prodotto di una troppo fertile immaginazione, dar regola a quella richiedeva un esercizio analitico, un controllo intellettuale che avrebbe, nello stesso tempo, saputo mortificare gli eccessi della fantasia; il picassismo fu prima di tutto, per Francese, espressione di una necessità della coscienza.

E' solo con il « realismo », tuttavia, che l'artista tenterà di ricostruire l'unità perduta nello sdoppiamento immaginativo e riaccertare l'identità, sacrificando l'imma-

ginario per una rifondazione dell'essere al suo livello primigenio di fisica esistenza; mi par questo, nel contesto dell'opera, il significato più profondo da attribuire ai dipinti dal '53 al '57. Il corpo, in primo luogo il corpo imminente al nostro occhio, l'unità vivente, l'energia racchiusa in essa. Non si rinuncia tuttavia all'immaginazione senza perdita di vita; non si sarebbe potuto allora, dopo l'accertamento del « reale », reintegrarla nell'opera, non sarebbe bastato dunque questo ancoraggio a garantirle un segno positivo?

E' in tal modo che l'immaginario fa nuovo ingresso nel quadro; ne è infatti ancora un simbolo l'uccello che urta il vetro di una finestra, leggero e instabile quali le operazioni dell'immaginazione, come sapeva S. Giovanni della Croce (« L'uccello batte sul vetro », 1961). Ma appena riemerso, l'immaginario da forma ai fantasmi giacenti al fondo della coscienza e « trasforma » in presenze minacciose le immagini che appaiono sugli schermi dei cinematografi (« Cinemascope », 1958).

Così nuovamente s'incrina quell'unità apparentemente ritrovata: il doppio ora è rivelato, non si nasconde più nell'ermetismo del simbolo, ma esplose, prende cor-

po e vive fisicamente nella tela; doppia è l'immagine di « Erica e il diavolo » (1960), di « La bestia addosso » (1962), di « Aubade » (1962), di « Due teste nel paesaggio » (1961), doppia sarà più avanti l'immagine del cavallo del « Giro di giostra » (1967). Eppure Francese prova ancora a recuperare, con le « Notti d'amore », l'unità perduta; nella congiunzione di maschile e femminile è anche il simbolo di una tentata connessione tra coscienza e inconscio, della « funzione trascendente caratteristica del processo di individuazione » (3). Ma alla coscienza non riesce di integrare l'inconscio, nel conflitto dell'eros, lo si è visto, è l'animale che vince: e l'animalità, di fronte alla quale la coscienza si ritrae, e ciò che muove e domina l'inconscio. E' quanto esprimono le pastorali (« Pastorale », 1961), dove, se, come credo, anziché la trascrizione di un mito della fecondità nella donna che si unisce al toro, sarà da riconoscere la figura dell'« anima », qui ancora indifferenziata dagli altri archetipi per significare l'inconscio tout-court, l'inconscio si manifesta appunto posseduto e governato dalle cieche, istintuali forze animali. Così, attraverso un'emblematica ipertrofia dello immaginario, queste oscure forze si libera-

no, ormai incontrollate dalla ragione a dar vita all'immagine del ciclope che le simbolizza nel ciclo del « Bestiario ». Stanno sulla soglia: « si affaccia e si ritrae », commenta Francese; ed è la soglia, in quanto limite tra esterno e interno, la figura esoterica di una possibilità di alleanza e di riconciliazione, riconciliazione, in questo caso con la coscienza. Ma il ciclope sta fermo al limite e lì vive di una propria esistenza, è l'inconscio che celebra in esso la propria vittoria.

Conclusa la serie del « Bestiario », proprio mentre sto scrivendo, Francese va aggredendo un nuovo tema: un uomo ignudo sta ritto, di spalle, in un interno, ai suoi piedi è legata una barca, l'uomo si accinge a un viaggio in un'aria caliginosa e spessa; è il viaggio della conoscenza nei labirinti dell'inconscio, solo la conoscenza garantisce « possesso ». Un cane gli è compagno, l'animale che guida tra i morti; non è forse ogni esplorazione del subconscio un viaggio attraverso la morte?

Ora, anche il nostro percorso si conclude e non ci resta che attendere. Non sappiamo infatti quale approdo attenderà l'artista alla fine del suo viaggio, se sarà una nuova nascita o una sponda di morte, la

identità ritrovata o l'io diviso; ciò dipenderà dalle sorti della sua « quèste » individuale, ma anche, per un pittore come Francese sempre calato entro la storia, « in quel virile contrasto col proprio tempo », di cui ha ben detto De Micheli, dipenderà dal corso dei tempi.

Pier Giovanni Castagnoli

Novembre 1974.

(1) Georges Batail: « L'erotisme ».

(2) Georges Batail: « L'erotisme ».

(3) C.G. Jung: « Simboli della trasformazione ».

*« Notte d'amore » 1960 - pastello cm. 48 × 42
Collezione privata, Milano*

