

FRANCA
LANCIA
CIA.

FRANCALANCIA

1 ottobre - 29 ottobre 1983

inaugurazione

1 ottobre 1983 - ore 19

giorni feriali: ore 17-20

**l'attico-esse arte
roma - via del babuino 114**

**FRA
NCA
LAN
CIA.**

l'attico - esse arte

Grafica: Peroni, Massimo

Il naturalismo in arte presupponeva una supremazia della natura e una soggezione alle sue regole e al suo corso esemplari che oggi davvero non possono sussistere.

Della natura non resta né la struttura né il nucleo e i suoi vari brani fissi e vaganti sono ormai essenzialmente artificiali; come sono anche artificiali la nostalgia o l'assuefazione che producono.

In pittura la «natura morta», meglio detta silente proprio perché levata dall'ordine prevalente delle cose, quello orale e rumoroso degli scontri e delle compenetrazioni, aveva un vero naturale corrispondente durante il XVII secolo, in quel tempo nel quale la scienza e l'economia cominciavano a spartire, mutare pesi misure e qualità puntando su un altro uso e ruolo d'ogni elemento naturale. Proprio per trasformare l'intera natura e scatenare un suo nuovo destino. La natura morta come puntualmente vera finisce con gli ultimi anni del seicento, e dopo, anche un Magini, da noi, per quanto ritardatario, la vede rifatta, ricomposta nella sua ossessione provinciale e intimistica. Per non dire di un Chardin che la rifiuta nel modo stesso in cui sceglie e mette le cose «vere» da pitturare sul piano; e che da questo rifiuto parte per inventare una fluidificazione e contaminazione di esse e di ogni loro filamento con le grandiose correnti culturali e sociali che stavano invadendo il mondo. Questa considerazione regge la pittura di natura morta fino ai più significativi esemplari di questo secolo. La natura non c'è certo più; c'è una natura, quella del pittore, che dal suo istinto si sovrastruttura e si deforma grondando di semi e di stagioni suoi propri. Voglio citare Morandi, De Chirico, De Pisis per poter giungere a Riccardo Francalancia, padre del nostro, che ha dipinto alcune nature morte come quella de «la specchiera» e l'altra del

tavolino quadrato, o stipo, con l'alzata di frutta dentro uno spesso piatto di maiolica artigianale, che da sole rappresentano al meglio il «novecento» italiano.

Altra forma della natura è il paesaggio. Ma cosa è più il paesaggio in pittura dopo Elseimer, Lorrain, Dughet e Salvator Rosa? Il secolo successivo al loro ha un motivetto lirico e fluviale, scorrevole di rima in rima, o un'ascensione verticale che prende frati e lavandaie per fiumi e dirupi. Oppure si butta a rifare quello artificiale con la precisione e il punto di vista sociale del vedutismo: le piazze, i monumenti, le città, i canali.

Così C. Corot dovrà reinventarsi un paesaggio personale anche se affannosamente e puntigliosamente portato a confrontarsi per tanti luoghi tipici della campagna romana con Brill, Preenburg, Breuberg, Tassi, Dughet. Più tardi Cezanne, Boecklin, Pelizza, Lega, Boccioni e ancora De Chirico, Morandi e Francalancia scenderanno nei buchi tra le vedute delle vedute per mettersi davanti un paesaggio che non c'è più, dalla cui consumazione si riflette e dondola un parallelo della loro volontà di vedere e del loro orizzonte culturale.

I paesaggi di Morandi dall'11 al 13 e quelli di Francalancia dal 22 al 24 si mischiano a una vibrazione elettrica che taglia i luoghi nei modi più innaturali, sorprendendo al margine una quercia o un muro. Morandi è di più in questo nuovo tessuto ronzante e ancora teso tra le sue proprie consonanze e un vuoto borghese; mentre Francalancia riconosce l'antico dissolvimento del tufo etrusco e vede in quelle grotte una confidenza di piccola comunità e conventuale.

Questo Francalancia, Gustavo e non secondo, va ancora avanti per conto suo con una autonomia assoluta, anche perché non appesantita da scuole e da dottrine, quanto dichiarata e perseguita. La sua natura non è nemmeno quella che abbia potuto passare attraverso un genere di pittura. Quello della scuola romana, del neorealismo,

dell'iperrealismo, per esempio. Da che punto cominciano i suoi paesaggi? Anche la pittura di ciascuno di questi suoi dipinti, da quale punto della misura voluta e necessaria della tela prende avvio? Da un fuoco centrale, a mezza altezza, ma che l'occhio non coglie con precisione e che anzi effonde svagando tirato ai lati da una concentricità più ansiosa? Oppure dal basso per alto, o dall'alto verso il basso dilagando per raccogliere ogni corrente di calore, di attrazione e di scontro, di riflessione? Credo che Francalancia cominci in ogni caso e per ciascuno di questi modelli da un centro ogni volta diverso e nuovo, suscitato e imposto da una pertinenza particolare dell'ambiente, del campus che si stabilisce fra il suo animo e l'oggetto: clima della vegetazione, caduta delle ondulazioni, passaggi del cielo, emulsioni degli umori.

Eppure tutti questi paesaggi sono avvertiti e dipinti per un luogo «classico», ampio e comune del Lazio oltre Roma, tra il Soratte e la Sabina, tra il Tevere e le sue vallate ombre. Il modello classico è sempre il più doloroso. Vi soffre l'intima consunzione di ogni fibra e spina come del misurato anfiteatro dei piani e degli sterri. L'ora è incerta, non meteorologica né umana, la luce è al margine di un'altra più forte altrove, o il riflesso di una folgorazione lontana. Anche il cielo è solo un lembo o una piega, ma sempre atteso con la solennità convinta dell'umiltà. Noi potremmo dire di noi stessi spettatori: siamo ancora qui immobili a respirare. Francalancia tenta di passare ogni volta oltre: con le sequenze, gli accostamenti, le rotazioni come se volesse ritrovare e percorrere una terra intera e sicura, per poter arrivare fuori delle suggestioni e dei richiami, a una regione che possa essere sua come di altri e per la qualità di un nuovo indagabile e comunicabile. Ma nonostante la sua intenzione e il suo tentativo di giungere altrove, davanti, verso, questa natura non è più transitabile e non ha più alcun varco per luoghi diversi.

L'ossessione naturalistica è ormai del tutto ideologica e ripercorre raschiando e squassando schemi sociali e psicologici consegnati

ai repertori e alle pareti di numerose storie. Cosa è allora che salva al di là della loro intenzione, che resta impossibile, questi quadri di Francalancia?

L'attesa pittorica di incontrarli, di vederli e di guardarli. C'è un'effusione del gesto della pittura e dei suoi mezzi che apre e penetra ogni certezza del quadro e della sua verità di quadro: un polline germinante che non posa e non cessa. Fiorisca così il grande melo generoso e s'inteneriscano gli ulivi nei filari verso la fatica a reggere del colle paesano: quelle e non altre sono le loro sorti e stagioni: che non arriveranno a maturare e a resistere.

Molti credono e non tanto arbitrariamente, senza rassegnazione e senza violenza, che il pianeta terra sia finito da tempo: che ne restino moti, terre, colori, riflessi solo nella sostanza e nei modi per cui possono essere ripresi, filtrati, colati o spanti, oltreché indirizzati e utilizzati.

Francalancia sbatte e suscita, dal contatto con ciò che ancora può riprendere, una scena atmosferica di fiato e di colore entro la quale può stendere una nuova innocenza della natura raffigurata. Contaminazione e riproduzione si congiungono consolidandosi in un punto che costruisce, regge e spiega la propria naturalezza.

Per questo la sua pittura è una irritata e lievitante percezione del limite del possibile e della catastrofe.

Tutti i luoghi veri di Francalancia non rammentano né aiutano a svolgere una narrazione: vedono, scoprono, suscitano ma non indicano.

La sua pittura ha origini e strutture autonome quanto indotte e condizionate, come certi organismi animali e vegetali che si sviluppano addosso a qualcosa con la quale non hanno intesa né destino e sulla quale sono approdati per caso. E questi continuano da soli radicati sull'essenza unica della loro esistenza. Sono alieni, prima o dopo della complessità attiva del mondo intorno; ma non se ne curano. Non possono curarsene, pena l'estinzione.

Francalancia non si preoccupa di usare e di assorbire i vecchi fondali, i reperti, le scorie, i resti e i testi, né le loro misture e tinte morfologiche o i grandi depositi di ombra e di tempere universali e unificate nel passato.

Egli non assume, non recita e non riordina una storia; che appena conosce e che non vuole imparare tutta; cerca la sua e spande in tal modo una linfa che gli rivela anche altri luoghi intorno e che può riconoscere come suoi attraverso quell'effusione contagiosa di fiato, fumo, umore, amore.

PAOLO VOLPONI

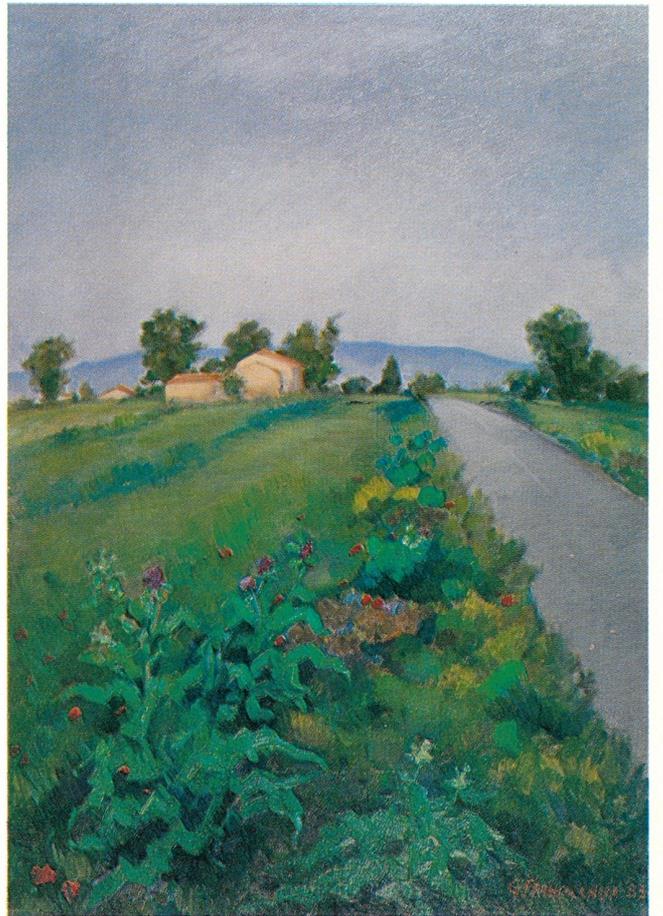


G. MANIANGA '81

2



3







5

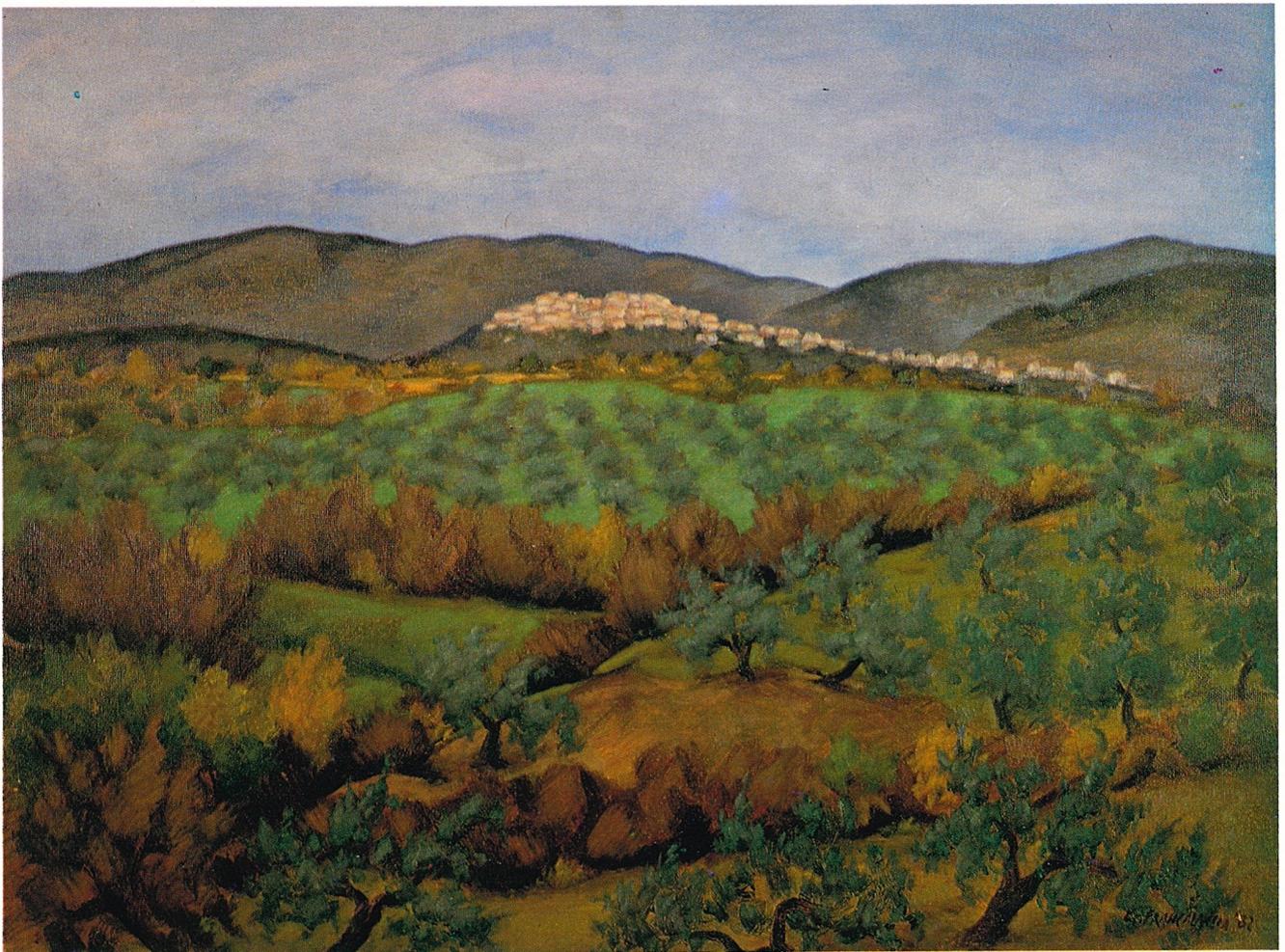
G. PINOCHA S.



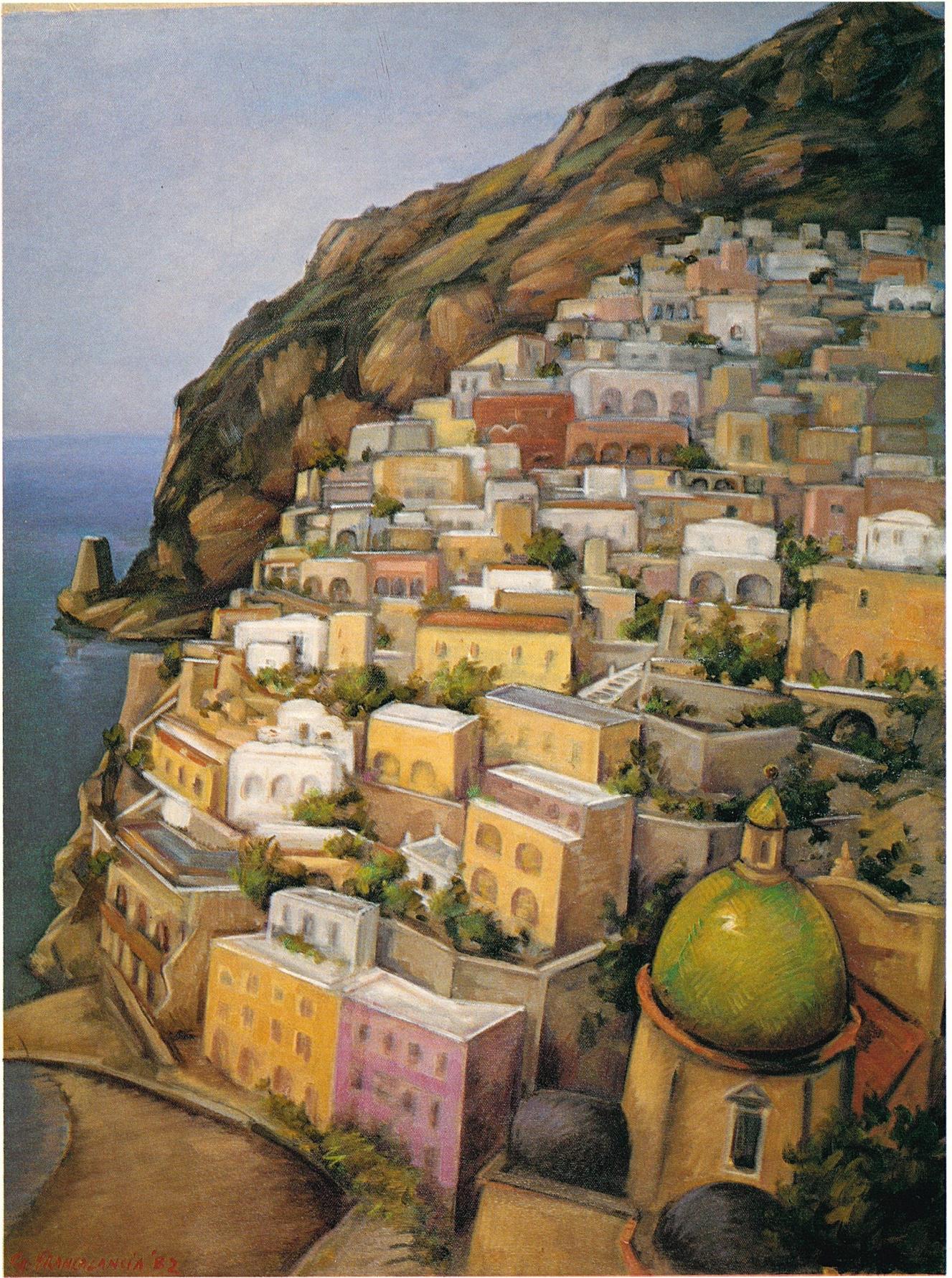






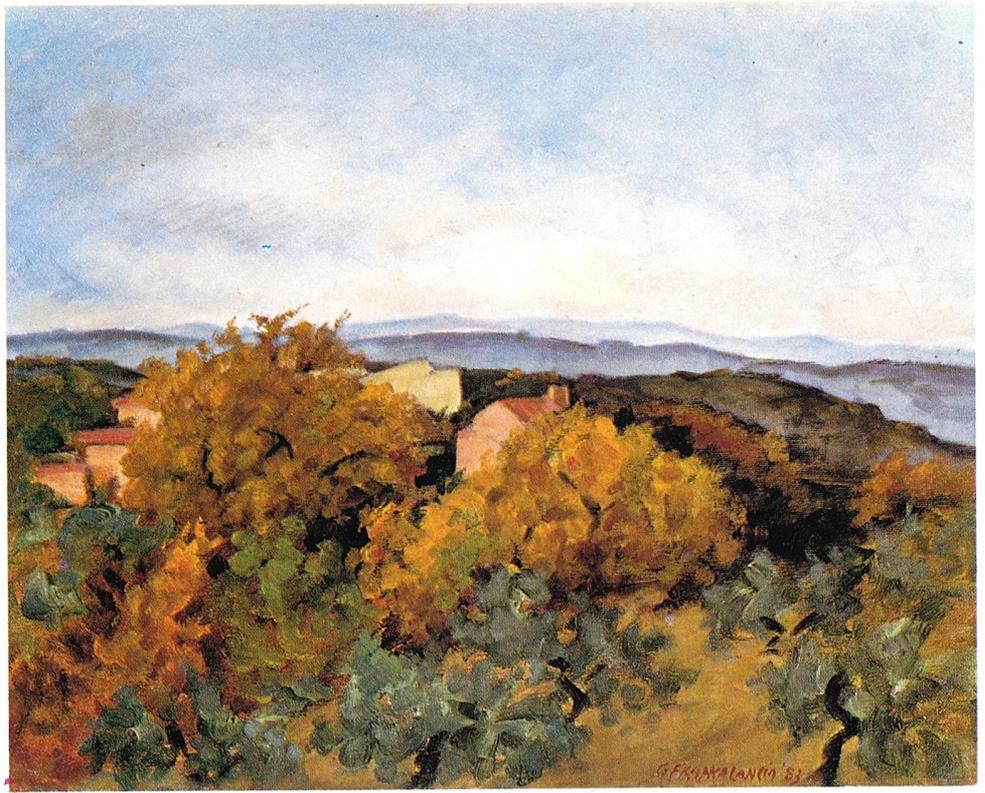




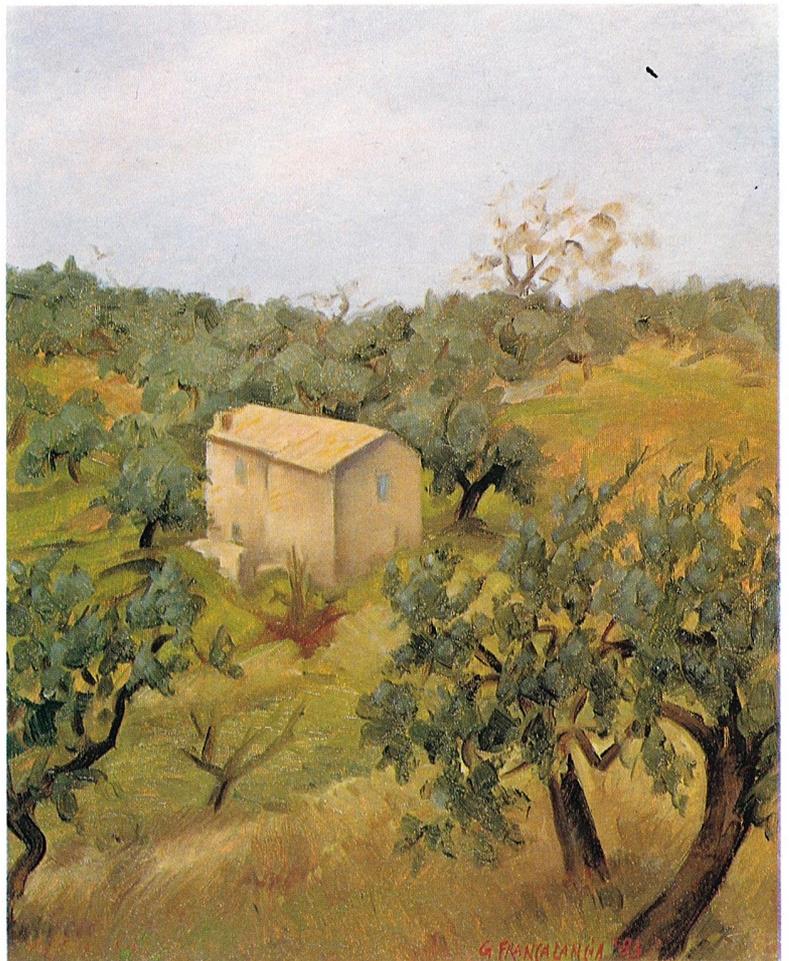




G. FRANALINIA '82

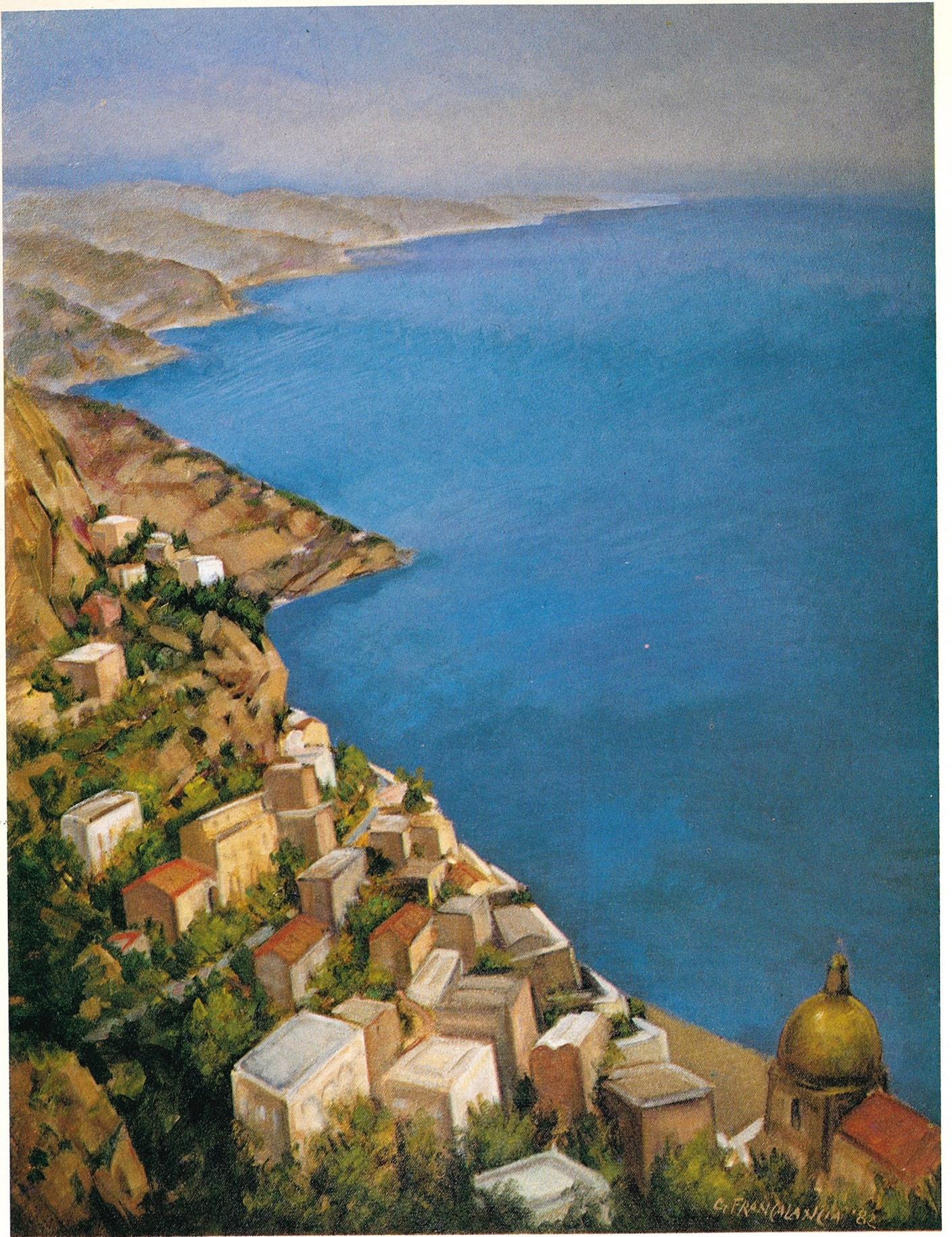


14



15







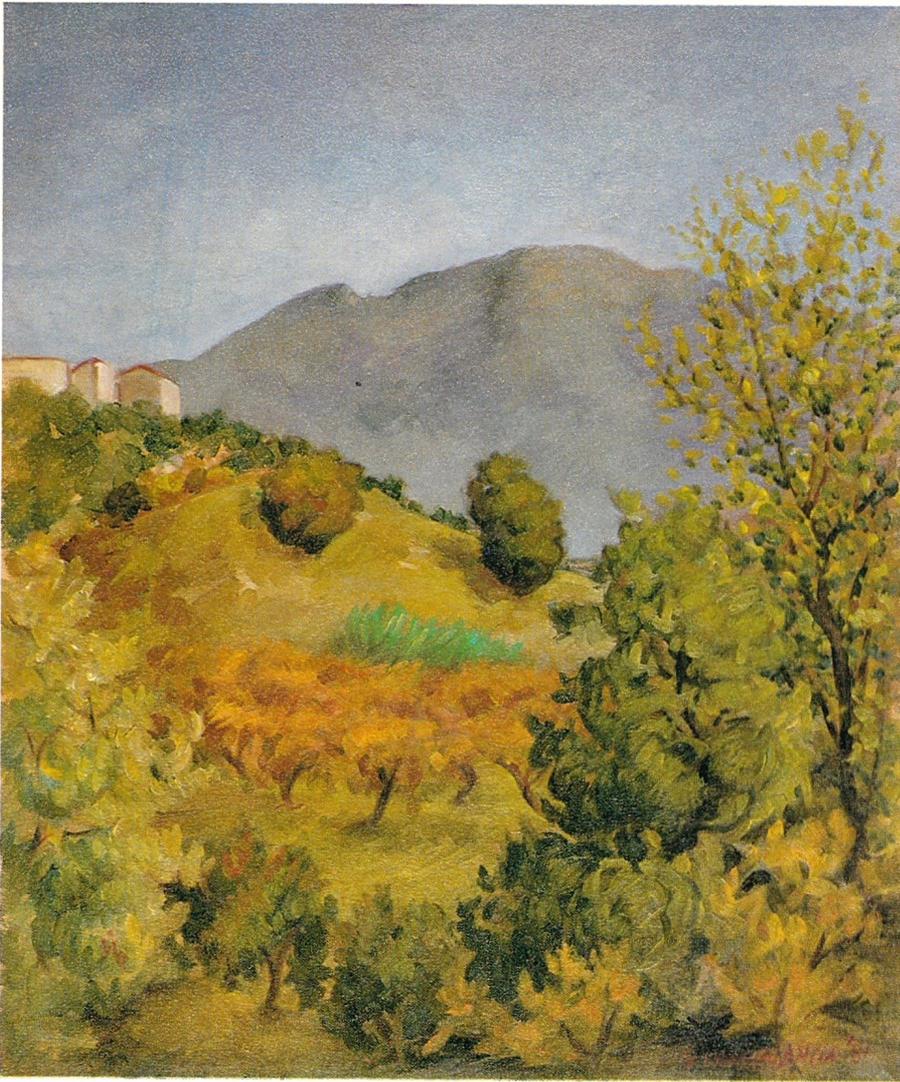


19.

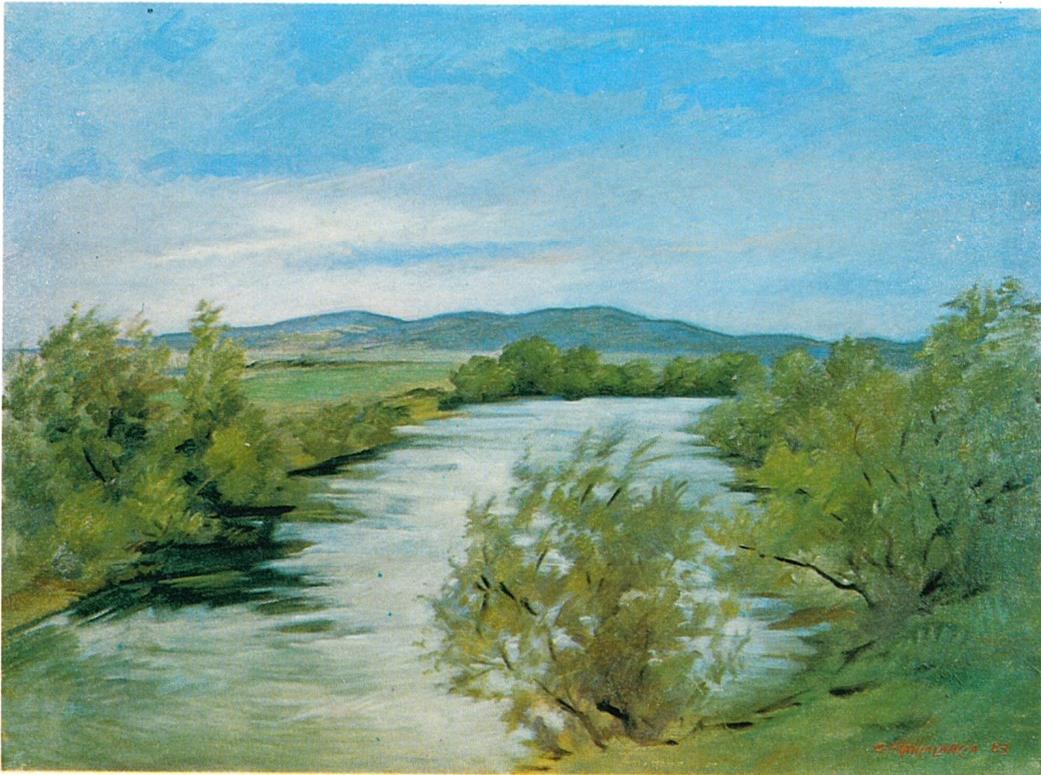


20

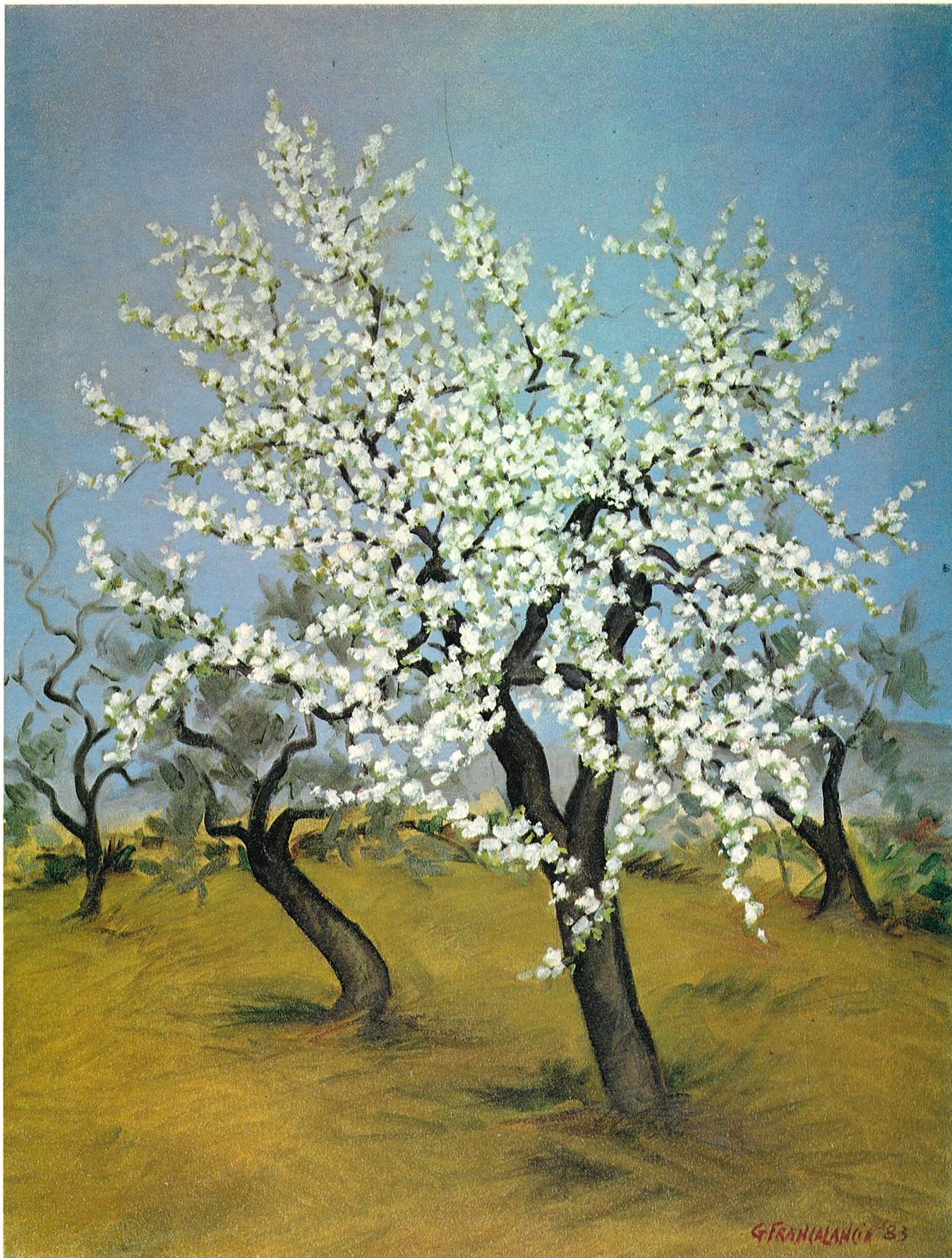
21



22

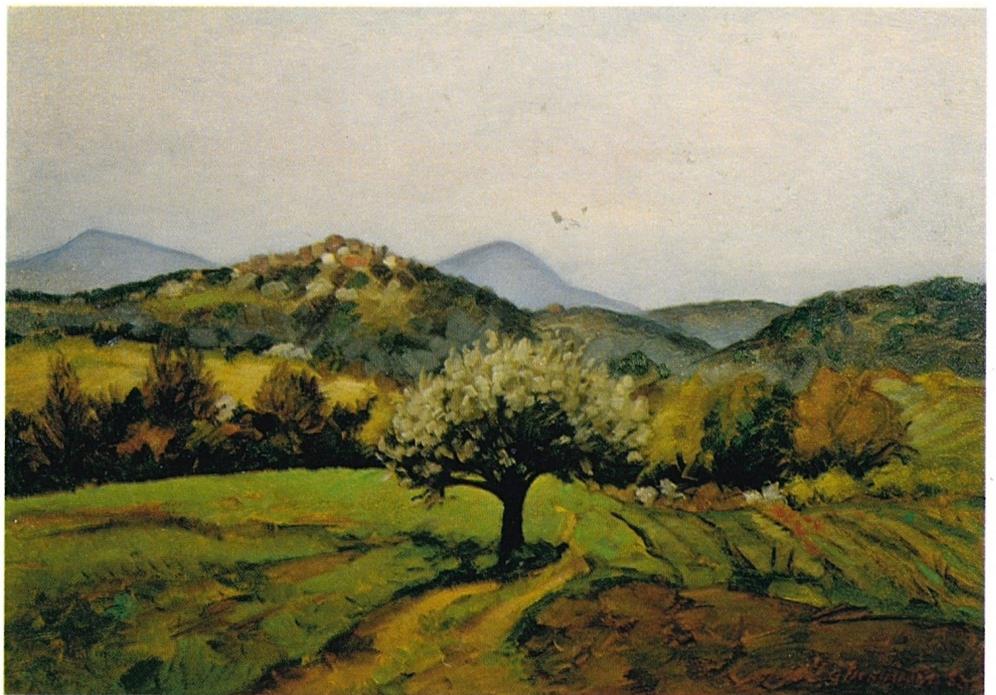








25

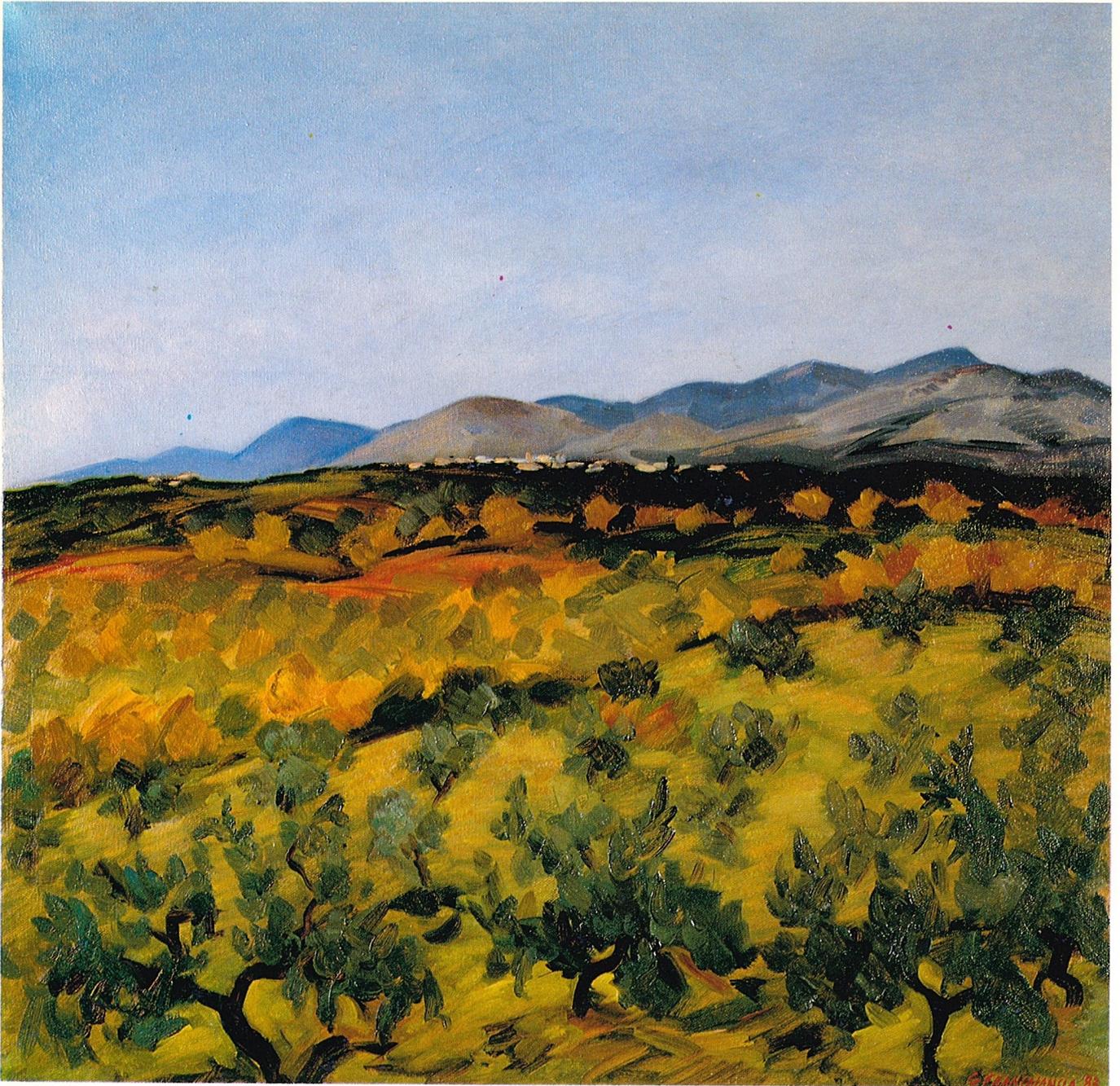


26













32



33

Gustavo Francalancia, nato a Roma il 12 maggio 1921, vive e lavora a Roma. Ha cominciato ad esporre intorno agli anni '60, partecipando a varie manifestazioni.

X Mostra Nazionale maggio di Bari
III Rassegna Arti Figurative di Roma e del Lazio, 1961
VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma Premio Nazionale Autostrade del Sole, 1962
V Rassegna d'Arti Figurative di Roma e del Lazio, 1965.

Personali:

Galleria S. Vidal — Venezia, 1961
Astrolabio Arte — Via del Babuino — Roma, 1969
Galleria Santoro — Roma, 1974
Galleria Attico Esse Arte — Roma, 1975
Centro d'Arte «La Barcaccia» — Roma, 1978
Galleria d'Arte Palazzo Letteraria — Piazza Bra Verona, 1979
Galleria Russo — Piazza di Spagna — Roma, 1980
«Barcaccia» — Fiuggi, 1981

INDICE DELLE OPERE

1. «Tivoli 1», 1981, olio su tela, 80x80.
2. «Sperlonga e il golfo di Terracina», 1981, olio su tela, 70x100.
3. «Primavera», 1983, olio su tela, 70x80.
4. «Tivoli 2», 1982, olio su tela, 70x80.
5. «Stazzano», 1981, olio su tela, 60x80.
6. «Primavera», 1982, olio su tela, 70x80.
7. «Canale dei pescatori», 1982, olio su tela, 80x80.
8. «Positano 8», 1982, olio su tela, 80x100.
9. «Vignaie», 1982, olio su tela, 60x80.
10. «Moricone», 1982, olio su tela, 60x80.
11. «Positano 2», 1982, olio su tela, 70x90.
12. «Positano 4», 1982, olio su tela, 80x60.
13. «Monte Gennaro», 1983, olio su tela, 60x80.
14. «Paesaggio invernale 1», 1983, olio su tela, 40x50.
15. «Casa tra gli ulivi», 1983, olio su tela, 50x40.
16. «Positano 5», 1982, olio su tela, 50x70.
18. «Mele», 1983, olio su tela, 40x50.
19. «Cesto con fichi e panno bianco», 1981, olio su tela, 40x50.
20. «Fichi», 1982, olio su tela, 40x50.
21. «Paesaggio sotto il monte Gennaro», 1981, olio su tela, 60x50.
22. «Tevere», 1983, olio su tela, 60x80.
23. «Refogliano», 1983, olio su tela, 80x60.
24. «Albero in fiore», 1983, olio su tela, 80x60.
25. «Paesaggio (Cretone-Sabina)», 1983, olio su tela, 50x70.
26. «Il pero», 1982, olio su tela, 50x70.
27. «Paesaggio invernale 2», 1983, olio su tela, 80x60.
28. «Fiori di campo e anfora», 1983, olio su tela, 50x70.
29. «Paese in Sabina», 1983, olio su tela, 70x60.
30. «Paesaggio», 1983, olio su tela, 60x60.
31. «Peperoni», 1983, olio su tela, 40x50.
32. «Conchiglie», 1983, olio su tela, 50x50.
33. «Gamberi», 1983, olio su tela, 50x60.

CF10009942

N.D.

AR
BIO
ARCHIVIO
BIBLIOTECA
QUADRIENNALE
DI ROMA

n. inv. 1888

prossima esposizione
Luigi Bartolini
incisore all'acquaforte

l'attico-esse arte:

bellmer
bendini
bogart
brauner
buchheister
buratti
canogar
de gregorio
dienst
fautrièr
francalancia
k.o. götz
hiltmann
hoehme
leoncillo
mafai
marignoli
matta
paluzzi
pascali
permeke
raspi
schultze
serrano
sironi
steiner
stradone
stupica

E. Cen 4757452

Offi Andullo è riberto a casa,
Ne l'istesso giorno fu dipinto.

Co me meo de ore calote zuppa
~~di~~ ⁱⁿ abbe jate e meo stinto.

S'accenna de tutto su casa
de pittore e io ~~come in libreria~~ ^{me pare} coll'occhio avanti
de per un'ora fu bento a casa
de boni e messi boni

avvinto

S'accenna de tutto su casa
de pittore e io coll'occhio avanti
de que mistero ~~quasi a casa~~ ^{ritornare} a casa



l'attico - esse arte

via del babuino 114, 1° piano, 00187 roma, tel. 6791556