SANTAGIULIA
HDEMIA
DI BELLE ARTI

Diploma di I° livello
Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte
Scuola di Comunicazione e valorizzazione
del Patrimonio artistico
A.A. 2021/2022

Prova finale di

Anna Bertulini Frigè

Numero matricola

3871

Relatore/Tutor

Prof. Paolo Sacchini

Titolo della prova finale

RENATO LAFFRANCHI

Un artista fuori dall'ordinario

INDICE

INTRODUZIONE 2

1 RENATO LAFFRANCHI (1923 – 2019) 3

2 LA PITTURA DI RENATO LAFFRANCHI. SVILUPPI, MODELLI, CONTESTUALIZZAZIONE CRITICA 13

3 I MONDI INEDITI 43

3.1 IL MONDO DEL TEATRO 43

3.2 IL MONDO DELLA MODA 54

4 DA CASA-STUDIO A SPAZIO ESPOSITIVO 72

4.1 IL PASSATO: LA CASA-STUDIO 72

4.2 IL PRESENTE: LO SPAZIO ESPOSITIVO 73

5 IL FUTURO: TRE PROPOSTE DI EVENTI 83

5.1 IN RICORDO DI DON RENATO, UN UOMO CON DUE CAPPELLI 85

5.2 A TEATRO CON RENATO LAFFRANCHI 86

5.3 ALLA SCOPERTA DEL MONDO DI RENATO LAFFRANCHI 87

CONCLUSIONI 93

BIBLIOGRAFIA 94

SITOGRAFIA 97

APPENDICE 98

INDICE DELLE FIGURE 98

RINGRAZIAMENTI 102

INTRODUZIONE

La presente tesi intende approfondire la figura di Renato Laffranchi (1923 – 2019) che è stato un personaggio singolare all'interno del panorama artistico italiano. Definirlo pittore è riduttivo; egli infatti è stato un artista eclettico e versatile che ha spaziato con agilità e maestria dalla pittura al mosaico, dal teatro alla moda.

L'obiettivo è quello di restituire un'immagine il più possibile completa di Laffranchi, uomo animato da due vocazioni, quella artistica e quella sacerdotale, vissute in armonia e capaci di essere fonte di ispirazione e di arricchimento reciproco.

Il primo capitolo inquadra la biografia, dalla formazione ai turbolenti esordi fino alle ultime mostre retrospettive; il secondo è dedicato all'analisi critica della pittura laffranchiana e passa in rassegna tutta la sua variegata produzione; il terzo ha come *focus* le sperimentazioni nel campo del teatro e dell'alta moda, due mondi nei quali il nostro si è inoltrato sempre con passione. Questa prima parte più teorica è risultata essere la più corposa, grazie alla quantità di materiale inedito trovato negli archivi, del quale spero di aver fatto degna sintesi. Essa è funzionale al quarto e al quinto capitolo che si concentrano sul progetto di valorizzazione. Questa seconda parte più operativa, nonostante sia quella conclusiva, è stata il motivo per cui è nata la proposta di svolgere questa tesi.

Il progetto consiste nell'apertura durante i prossimi mesi di uno spazio espositivo nel cuore di Brescia – proprio nello stesso luogo che per più di cinquant'anni è stato casa e *atelier* del nostro artista – ed è finalizzato a conservare e rendere accessibile al pubblico l'opera di Laffranchi.

1 RENATO LAFFRANCHI (1923 – 2019)

«La Chiesa ha fatto di me un Prete, ma Dio ha fatto di me un pittore». Queste sono le parole di Renato Laffranchi riportate in un documento trovato nel suo archivio[1]; testimoniano della sua doppia vocazione e ci rivelano che quella che lui considerava originaria e fondativa era essere un artista.

Renato Laffranchi nasce a Rivarolo Mantovano il 28 dicembre 1923. La sua famiglia è di stampo liberale e anticlericale: il padre, che si chiama non a caso Felice Napoleone Garibaldi, condivide le idee della massoneria ed esalta la breccia di Porta Pia. Nonostante ciò, il cosiddetto «figlio del mangiapreti»[2] sceglie un'altra strada, quella del sacerdozio, senza tuttavia mai rinnegare le sue origini. Trasferitosi da bambino a Brescia, dopo aver ultimato gli studi classici presso il Liceo Arnaldo, nel 1942 entra in seminario. Una decisione che sorprende tutti, compreso Laffranchi stesso, che negli anni dell'adolescenza, aveva maturato un forte interesse nei confronti della pittura e del teatro, tanto da ipotizzare di frequentare l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

«Credevo di avere archiviato per sempre il sogno di diventare pittore e per il fascino straordinario delle materie di studio e per l'aria di diffidenza verso l'arte che tirava allora nella Chiesa a protezione di chi sa quali morigeratezze e ortodossie»[3]. Invece, è proprio in quegli anni che Laffranchi coltiva questa sua grande passione, realizzando caricature di persone e situazioni che divertono i suoi superiori e che, in modo quasi inconsapevole, mantengono vivo il suo talento artistico. Fin dagli esordi, dimostra, quindi, uno spiccato

[1] Il documento in questione – intitolato *Un prete con due cappelli* – è stato rinvenuto nell'Archivio di don Renato Laffranchi, oggi disponibile grazie alla generosità di un suo caro amico, dal quale provengono molte delle informazioni inedite proposte in questa tesi. Il documento non è esattamente identificabile, ma appare come la trascrizione di un articolo probabilmente scritto e pubblicato in lingua inglese in prossimità della "prima" del *Didone e Enea* di Purcell alla Dallas Civic Opera, ed è quindi credibilmente databile intorno al novembre 1972.

[2] G. MASCHERPA, *Prega e dipinge il figlio del mangiapreti*, «Gente», 3 marzo 1965.

[3] R. LAFFRANCHI, *Tappe di vita*, in *Renato Laffranchi. Imago mundi*, catalogo della mostra (Brescia, ex Chiesa di San Zanino, 5 maggio – 7 giugno 2009), Brescia, st. Tipografia Camuna, 2009, pp. 91-92: 91.

interesse per lo studio della figura umana, di cui indaga gesti, atteggiamenti e psicologia senza rinunciare a compiere analisi fisiologiche come attestano i disegni anatomici con cui il futuro don Renato era solito riempire le copertine dei libri durante il liceo, prestando poca attenzione alle lezioni.

Ordinato prete nel 1946, dopo due anni in città, viene mandato come curato a Pisogne, suggestivo paese sulla sponda settentrionale del lago d'Iseo. Il "cittadino" Laffranchi si trova catapultato in una realtà rurale dove la mentalità probabilmente un po' chiusa è a lui estranea e faticosa da accettare. Quasi come una forma di sopravvivenza, così, egli si rifugia nella pittura. Le luci, i colori e, in generale, l'atmosfera del lago ispirano il giovane Laffranchi risvegliando in lui quell'amore per l'arte che, come si sottolineava in precedenza, in realtà, non è mai scomparso. Senza aver ricevuto una formazione accademica, l'audace neo prete inizia a popolare i suoi quadri di figure filiformi e leggere che ricordano, come ha notato il critico Giorgio Mascherpa nell'articolo pubblicato su «Gente», lo stile di Paul Klee o Joan Miró, a metà strada tra astrazione e figurazione.

«Pure ignaro com'ero di quella che chiamavano con disprezzo l'arte moderna, mi trovai spontaneamente ad esprimermi proprio con i modi di quella, e della più audace»[4]. In quel periodo, infatti, Laffranchi non conosce ancora in modo approfondito l'arte propriamente contemporanea se non per sentito dire. È più plausibile, invece, il riferimento ai *pitoti,* ovvero alle antiche incisioni rupestri ritrovate all'inizio del secolo sulle rocce della Valle Camonica, soprannominate così dalla popolazione locale per la somiglianza a burattini e pupazzi[5]. Laffranchi afferma di non averli mai visti dal vero, ma la notizia di questa scoperta, negli anni Trenta, ha grande clamore mediatico e le

[4] *Ibidem*.

[5] L'Arte rupestre della Valle Camonica è il primo sito italiano riconosciuto Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO. È stato iscritto nel 1979 su proposta dell'archeologo Emmanuel Anati, dopo un lungo cammino iniziato nel 1909, quando il geografo Walther Laeng diede la notizia del ritrovamento di due incisioni su due massi al Pian del Greppe presso Cemmo (Capo di Ponte). Dopo la prima segnalazione nella «Guida su Piemonte, Lombardia, canton Ticino» del Touring Club Italiano del 1914, quest'area fu interessata da una serie di ricerche condotte già a partire dagli anni Trenta da Paolo Graziosi e Giovanni Marro. Si veda R. POGGIANI KELLER, *MUPRE. Museo Nazionale della Preistoria della Valle Camonica. Guida breve,* Litos Edizioni, 2017.

immagini sono pubblicate su ricerche di settore, ma anche su giornali e riviste. Inoltre Pisogne, città in cui Laffranchi abita dal 1946 al 1954, è situata a pochi chilometri dai rinvenimenti; è quindi probabile che sia venuto a conoscenza di questi straordinari segni incisi sulla pietra, che i suoi primi disegni richiamano per il tratto libero e stilizzato.

In questo clima culturale, però, il vero punto di svolta nel percorso artistico e umano di Laffranchi è la visita alla memorabile retrospettiva di Pablo Picasso, allestita nel 1953 nelle sale di Palazzo Reale a Milano. Don Laffranchi, inizialmente, è scettico nei confronti del maestro catalano e visita l'esposizione per convincersi «che Picasso è un imbroglione, che non sa disegnare come dicono tutti»[6] e, invece, se ne innamora, tanto da tornare alla mostra più volte, per portare comitive di amici ai quali spiega il genio di Picasso con i modi appassionati, e per certi versi quasi istrionici, che tutti i suoi interlocutori gli riconoscevano. Lui stesso racconta che, «in occasione dell'ultimo giorno di apertura, i custodi ricevettero l'ordine di aspettare a chiudere le sale sino a quando egli avesse terminato la sua visita guidata»[7]. Questa grande monografica riveste un ruolo cruciale nella storia dell'arte perché, oltre a sancire la consacrazione di Picasso in Italia, contribuisce a promuovere l'arte d'avanguardia anche nella nostra penisola. Ma soprattutto è una vera e propria rivelazione per Laffranchi che ne subisce il fascino.

Seguono anni di intensa produzione artistica che lo vedono impegnato in una ricerca originale e singolare che suscita non poco clamore. Il giovane prete che «dipinge come Picasso» incuriosisce alcuni noti critici d'arte che da Milano si recano a Brescia per apprezzare dal vivo le sue opere e lo stimolano a realizzare le prime mostre. Dopo aver partecipato ad alcune iniziative collettive come l'asta benefica a favore degli alluvionati del Polesine organizzata dalla AAB (Associazione Artisti Bresciani), durante la quale riesce a vendere per 10 mila lire un quadro raffigurante un «macerato Cristo»[8], nel 1954

---

[6] P. SACCHINI, *Dramma del sacro e gioia del creato nella pittura di don Renato Laffranchi,* «VITELLIANA. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po – Bollettino della Società Storica Viadanese», VIII, Viadana, 2013, p. 87.

[7] *Ibidem*.

[8] G. VALZELLLI, *Notturna asta all'A.A.B. Duecentomila lire d'incasso,* «Giornale di Brescia», 24 novembre 1951.

allestisce, nella medesima sede, la sua prima personale. L'anno successivo espone alla Galleria San Fedele, istituzione milanese fondata da Padre Arcangelo Favaro, il quale, nel dibattito animato di quel tempo, si propone come un interlocutore del dialogo tra arte e fede, tema che verrà poi affrontato da papa Paolo VI nel 1964 nel celebre discorso agli artisti nella Cappella Sistina[9].

In questo contesto, anche don Laffranchi ha i suoi detrattori nella chiesa, i quali chiedono esplicitamente ai superiori di fermare quel «maledetto pennello»[10]; in particolare subisce una stroncatura feroce da parte del critico d'arte Camillo Boselli che ne esigerebbe la sospensione *a divinis* non solo per motivi artistici – di cui si parlerà in seguito – ma anche perché lo accusa di fare il gioco del Comunismo in quanto influenzato dal comunista Picasso[11]. I suoi denigratori faticano a comprendere l'arte contemporanea e ritengono scandaloso che un sacerdote possa raffigurare soggetti religiosi con uno stile così moderno e controcorrente, non rispettando i canoni tradizionali. Non tutti, per nostra fortuna, la pensano in quel modo. Tra coloro che incoraggiano il prete pittore a continuare nella sua ricerca ricordiamo l'arcivescovo di Brescia, Monsignor Giacinto Tredici, il quale, difendendo Laffranchi da accuse di eresie e di filocomunismo, lo manda nel 1955 nella parrocchia dei santi Nazaro e Celso, che diventa la sua casa fino agli ultimi giorni, «con l'incarico di dipingere dando una mano ai confratelli in cura d'anime»[12].

---

[9] Il legame di papa Montini con l'arte contemporanea è ben noto e documentato. Significativa è, tra gli altri, la lettera agli artisti pronunciata il 7 maggio 1964. Nella suggestiva cornice della Cappella Sistina, il pontefice bresciano esprime la volontà di ristabilire l'amicizia tra la Chiesa e gli artisti. Questo concetto viene poi ribadito nel messaggio a chiusura del Concilio Vaticano II. Si veda *Paolo VI su l'arte e agli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978),* Roma, Studium, 2000.

[10] A. TARZIA, *Urlano i Cristi di don Laffranchi,* «Jesus», gennaio 1982.

[11] C. BOSELLI, *La personale di don Laffranchi (la parola è al lettore)*, «L'Italia», 27 aprile 1954.

[12] R. LAFFRANCHI, *Tappe di vita…,* cit., p. 91.

Un altro incoraggiatore dell'opera di Laffranchi è don Primo Mazzolari[13], il carismatico parroco di Bozzolo, che ha voluto i suoi disegni per pubblicarli sul numero XIV dell'«Adesso», la innovativa rivista da lui fondata, corredandoli di un articolo dal titolo *Anche nella pittura moderna Cristo ha un volto*[14]. A questo proposito don Laffranchi in un emblematico libretto dedicato ai preti che hanno segnato la sua vita scrive:

> Don Primo […] mi domandava qualche disegno per quel foglio così sospettato che chiamava Adesso, dichiarando l'urgenza che accompagna l'impegno cristiano nel mondo, quando ogni giorno, oggi, adesso, dovremmo vendere il mantello per procurarci la spada – non la spada che uccide ma quella che trafigge le barricate dei cuori. Lo vedevo come una fiamma e lo vedevo come un albero, alto e dritto com'era, che il vento spettinava solo un poco, ma non piegava; […] Quanto a quell'albero mi sono appoggiato, io prete ventenne, anch'io discusso e anch'io sospettato per quei primi quadri che turbavano molti con indizi di eresia o peggio ancora di simpatie comuniste, che oggi mi tornerebbero a merito[15].

È singolare come Mazzolari e Laffranchi si siano trovati: due voci fuori dal coro, Mazzolari perché, per lungo tempo inascoltato, ha anticipato le istanze del Concilio Vaticano II; Laffranchi perché ha scelto, nel mondo dell'arte, «una strada difficile oltre che solitaria, privilegiando le istanze dell'uomo, della sua condizione, insomma della realtà e della storia ponendosi su una linea divergente se non opposta alle inclinazioni ed alle ottiche formalistiche che interessano la critica»[16]. Egli, infatti, ha esplorato un linguaggio personale, rifiutando figurazioni «piattamente illustrative e celebrative»[17] facilmente

---

[13] Don Primo Mazzolari (1890 – 1959), parroco di Bozzolo, è stata una delle figure più significative del Cattolicesimo italiano nella prima metà del Novecento. Il suo pensiero anticipò alcune delle istanze del Concilio Vaticano II (in particolare relativamente alla «Chiesa dei poveri», alla libertà religiosa, al pluralismo, al «dialogo coi lontani»), tanto da venire definito «carismatico e profetico». Si veda G. CAMPANINI, *Don Primo Mazzolari Un protagonista del Novecento,* Brescia, Morcelliana, 2019.

[14] G. LA PIGNA, *Anche nella pittura moderna Cristo ha un volto*, «Adesso», XIV (1950), pp. 4-5.

[15] R. LAFFRANCHI, *I miei preti,* Brescia, s.e., s.d., pp. 8-9.

[16] B. PASSAMANI, *Laffranchi: coscienza e voce dentro e fuori del tempo,* in *Laffranchi. Dal giardino perduto alla città sul monte,* catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, 11 marzo – 17 maggio 2000), a cura di Bruno Passamani, testi di Bruno Passamani e Renato Laffranchi, Brescia, AGA editore, 2000, pp. 7-8.

[17] *Ibidem*.

comprensibili a tutti, ma cercando un vocabolario artistico «a forti valenze formalistiche e simbolistiche»[18] che gli ha causato non poche incomprensioni.

Dopo gli esordi difficili, comincia per lui un periodo di intenso lavoro, caratterizzato da richieste e commissioni importanti. Tra queste, sicuramente degna di nota, l'iconòstasi[19], che dipinge per la chiesa di rito greco di San Giovanni Crisostomo di Bari nel 1957. A questo progetto, Laffranchi dedica anima e corpo; è stata un'impresa immane che lo costringe a comporre in un tempo record di soli sette mesi, ben cinquanta tavole. Abituato come era ad un'estrema libertà stilistica e formale, in questa occasione, deve sottostare alle regole rigide dell'impostazione del modello iconostatico. Quest'esperienza lo forma pittoricamente e «gli fu fondamentale per comprendere l'umiltà con cui l'artista deve accostarsi alla materia»[20].

Tra gli anni Sessanta e Ottanta prende avvio una stagione di numerose mostre che permettono all'artista di far conoscere il proprio lavoro a un pubblico più ampio. Espone a Roma, Venezia, Mantova, Firenze, Genova, Torino e in vari centri minori. Negli stessi anni la sua arte approda all'estero, probabilmente non per volontà personale, ma accogliendo le opportunità che la vita gli offre. Egli stesso, infatti, afferma: «Troppo pigro per cercarne, mi capitarono occasioni per mostre a Londra, in Brasile, Argentina, Canada, Stati Uniti […] delle quali sono grato per gli incontri e i contatti umani che, delle mostre, sono la cosa sola che mi interessi»[21]. Sue antologiche sono organizzate a Londra (1963); Rio de Janeiro (1966 e 1970); San Paulo del Brasile (1966); Los Angeles (1970); San Francisco (1972 e 1988); Buenos Aires (1978); Dallas, Chicago (1988); Ottawa, Washington (1989).

---

[18] *Ibidem*.

[19] Nelle basiliche cristiane, parete decorata con icone che divide il presbiterio e le navate.

[20] G. MASCHERPA, *Prega e dipinge il figlio del mangiapreti…*, cit.

[21] R. LAFFRANCHI, *Tappe di vita…,* cit., p. 92.

Se l'allestimento delle personali è pretesto per stringere nuove relazioni e instaurare amicizie in giro per il mondo, l'organizzazione di memorabili viaggi, insieme a fedeli e amici che accompagnava alla scoperta di terre lontane, fornisce a Laffranchi l'opportunità di approfondire la civiltà del luogo, di visitare musei locali e di ampliare il proprio bagaglio culturale e artistico. Questi itinerari si rivelano veri e propri pellegrinaggi, occasioni di nutrimento spirituale e arricchimento umano, tali da costituire un patrimonio prezioso per l'anima e per la sua produzione artistica. Lui stesso così li descrive:

> Sono i luoghi che hanno posseduto il mio cuore — in viaggi che in qualche modo mi hanno fatto concittadino di uomini lontani nel tempo, in terre lontane dalla mia Lombardia — e lo possiedono ancora nella memoria. E anche luoghi nei quali ho solo desiderato andare, in viaggi senza altre locomozioni che quelle dell'innamoramento e del desiderio, ugualmente presenti nella memoria dei sogni[22].

Laffranchi sperimenta oltre alla pittura su tavola anche le tecniche del mosaico e della vetrata, per le quali realizza i disegni preparatori per poi affidarne l'esecuzione a professionisti del settore. L'artista afferma che queste tecniche sembrano fatte apposta per la sua pittura, che non ha sfumature, ma accostamenti di colori, come accade proprio con le tesserine e i vetri colorati[23]. Sue vetrate si possono ammirare anche oltreoceano, nell'imponente cattedrale di Santa Maria Assunta a San Francisco[24]. Qui la pesantezza della struttura in cemento armato incontra la leggerezza delle bianche colombe dipinte sui preziosi vetri soffiati dalla ditta Poli Arte di Verona e dedicati alla

---

[22] Questa affermazione si trova sul sito Web dedicato a Laffranchi nella sezione intitolata *Luoghi,* http://www.renatolaffranchi.it/biografia/luoghi.html, 26 luglio 2022.

[23] R. LAFFRANCHI, *Renato Laffranchi,* catalogo della mostra (Rivarolo Mantovano, Palazzo del Bue, Chiesa Santa Maria Annunciata, Fondazione Sanguanini Rivarolo Onlus, dicembre 2016 – aprile 2017), testi di Renato Laffranchi, s.l., s.e., 2016.

[24] Il progetto della cattedrale (1967-1971), che è stata ricostruita dopo l'incendio del 1962, è a firma degli architetti Angus McSweeney, Paul A. Ryan e John Michael Lee, coadiuvati dagli italiani Pier Luigi Nervi e Pietro Belluschi, all'epoca decano della scuola di architettura del Massachusetts Institute of Technology. L'edificio è sintesi dello studio sulle possibilità offerte dalle volte sottili in calcestruzzo armato, ricerca al tempo condivisa da altri autori come Giovanni Michelucci e Giuseppe Musmeci.

preghiera quotidiana ed alla celebrazione eucaristica. Il risultato è una composizione armoniosa che ben si sposa con il rigore geometrico dell'edificio.

Tra i numerosi interessi di don Laffranchi emerge, a partire dalla metà degli anni Sessanta, la passione dominante per il teatro, grazie alla quale progetta e realizza scenografie e costumi per alcuni allestimenti. La sua fascinazione per questo mondo lo porta, addirittura, a cimentarsi nella regia e nella traduzione dei testi dell'opera rutebeufiana *Miracolo di Teofilo,* andata in scena nel 1966 presso la Rotonda del Duomo vecchio di Brescia. Questo spettacolo gli fornisce l'occasione di incontrare la stilista dell'alta moda milanese Mila Schön, la quale, intuendo la singolarità di questo artista, decide di commissionargli i disegni per i tessuti di alcuni capi delle sue collezioni del 1966; esperienza, questa, certamente non abituale per un prete. Negli anni seguenti cura, tra gli altri, le scenografie per le opere *Medea* di Cherubini (Mantova, 1971), *Didone e Enea* di Purcell (Dallas, 1972), ma la sua più grande soddisfazione è stata la messa in scena delle due rappresentazioni di *Un ballo in maschera* e *Ernani* di Verdi tra il 1974 e il 1975.

Parallelamente alla produzione artistica e teatrale, prosegue nella quotidianità del suo ministero sacerdotale. Laffranchi si distingue per la profondità con cui cura le relazioni, in particolare quelle con i giovani dell'oratorio. Questa profondità si manifesta anche nelle sue Catechesi e nelle sue Omelie registrate dai suoi amici e poi raccolte nel libro *La follia e la speranza*, un titolo che racchiude il senso delle riflessioni di don Renato: «l'uomo da sempre parla di speranza e la cerca per sostenersi nella fatica di vivere»[25]. Vivere con la speranza cristiana è un po' folle «non perché sia folle credere in un Dio, tanto più che in mancanza di prove anche il non crederci è un atto di fede. Ma una fede cristiana un po' di follia la richiede davvero»[26].

[25] U. AGNATI, Prefazione in E. GIAMMANCHERI, *La follia e la speranza*, Brescia, Morcelliana, 2005, p. 10.

[26] Questa affermazione si può trovare sul sito web dell'artista nella sezione dedicata agli Scritti, nel testo intitolato *Elogio della Follia,* http://www.renatolaffranchi.it/percorsi/la%20follia%20e%20la%20speranza.html, 26 luglio 2022.

Lasciato alle spalle il Novecento, Laffranchi inaugura il nuovo millennio con una antologica allestita a Brescia nella sede espositiva di palazzo Bonoris e intitolata *Dal giardino perduto alla città sul monte;* un percorso articolato per temi, che si snoda come tappe di un itinerario che passa dal terrestre al celeste, dal materiale al divino e tende alla salvezza. Anche in questo caso, la sua arte si ispira alle fonti della religione cristiana, ma «investe la coscienza al di là di ogni barriera ideologica o confessionale»[27] perché si focalizza su situazioni che, *in primis*, sono proprie dell'essere umano, arrivando a esprimere valori universali.

Nel 2009, presso la ex chiesa bresciana di San Zanino, nella mostra *Imago Mundi* esibisce buona parte della sua produzione di paesaggi surreali che richiamano una «fanciullesca libertà di scoperta e di canto»[28] e che dimostrano, ancora una volta, la curiosità che anima la ricerca dell'artista. Sono le sue visioni di un mondo sognante che costituiscono «una mappa inaffidabile e strampalata, in cui una contemporaneità contraddice la scienza, ma è di casa la poesia»[29].

Senza dubbio, però, l'esposizione che Laffranchi ricorda con più emozione è quella allestita a Rivarolo Mantovano, suo paese d'origine, che nel 2016 gli ha dedicato una mostra diffusa, il cui cuore era a palazzo del Bue, sua casa natale, che ha restituito in modo esaustivo uno spaccato dell'arte di questo suo singolare concittadino.

Risale sempre a quell'anno, una delle ultime mostre della lunga carriera di Laffranchi, *Adoro Te devote,* che presenta opere inedite ispirate agli scritti di San Tommaso per la liturgia del Corpus Domini ed esposte al Museo Diocesano della città, poi donate alla parrocchia dei Santi Nazaro e Celso, come omaggio in occasione del suo settantesimo anniversario di sacerdozio. Le tavole centinate riproducono una realtà astratta che,

---

[27] B. PASSAMANI, *Laffranchi: coscienza e voce dentro e fuori del tempo…*, cit., p. 8.

[28] F. LORENZI, *Laffranchi insegue la parte più luminosa del mondo. La mostra «Imago Mundi» del noto prete-pittore ha inaugurato lo spazio restaurato dell'ex chiesa di San Zanino*, «Giornale di Brescia», 2009.

[29] R. LAFFRANCHI, *Renato Laffranchi…,* cit.

attraverso pennellate di colore, esprime la profonda ricerca introspettiva dell'artista, tesa ad indagare pittoricamente gli aspetti salienti di questa preghiera liturgica. Laffranchi conferma, così, di non avere problemi di conflitto fra il suo predicare e la sua pittura:

> Nella predicazione, parlo solo con un aspetto di me stesso, ma vi sono altre cose che desidero comunicare. La bellezza delle montagne, di un corpo, di una testa, un impiego di humor e sarcasmo che non possono essere introdotti nei miei sermoni, ma possono essere messi nelle mie pitture. […] Ho sempre davanti la frase detta da "Paul Klee" la missione dell'arte non consiste solamente nel dipingere ciò che si vede, ma contribuire a rendere visibile l'invisibile[30].

Non a caso, nel pannello introduttivo della mostra, Laffranchi stesso scrive:

> Tra i testi proposti dal santo, questo inno è tutta una riflessione sul "vedere" e sul "non vedere"; sull'impotenza dei sensi a percepire l'Invisibile e sulla capacità del cuore di vedere quello che gli occhi non vedono. Che è poi un tema sul quale riflettevano le civiltà antiche non cristiane, se è vero che nel mito greco i Veggenti sono ciechi ed è cieco il poeta che il dio ispira, ed Eros, l'arciere infallibile che vulnera i cuori, è bendato.

Dopo una vita dedicata all'arte, Renato Laffranchi si spegne a Brescia il 20 gennaio 2019, all'età di novantacinque anni, e, poco prima, ormai pronto a percepire l'invisibile, afferma: «Sto diventando cieco. Il Signore mi ha tolto la vista perché impari a staccarmi da questo mondo e mi prepari all'incontro con Lui»[31].

[30] an., Un prete con due cappelli, s.l., s.d.

[31] Ricordo di Mons. Gianbattista Francesconi, attuale parroco della Collegiata Santi Nazaro e Celso di Brescia, durante le esequie di Don Renato Laffranchi.

2 LA PITTURA DI RENATO LAFFRANCHI. SVILUPPI, MODELLI, CONTESTUALIZZAZIONE CRITICA

Nel panorama dell'arte contemporanea italiana, la figura di Renato Laffranchi spicca per singolarità e complessità. Il suo stile, dal tratto inconfondibile, che rispecchia questa sua indole inquieta, ma ancorata su valori profondamente assimilati, non può essere etichettato in una corrente specifica. Nella sua vasta produzione è però evidente il riferimento sia alla tradizione pittorica orientale e occidentale, sia a maestri di fama internazionale. Dall'icona cristiano-bizantina, dal mosaico e dalla vetrata, arriva, dopo essersi confrontato con il cuboespressionismo del *Guernica* di Picasso e la sua urgenza di dare forma alle molteplici facce dell'uomo contemporaneo, all'astrattismo lirico novecentesco e alle lezioni di Miró e di Klee, passando per i mondi impossibili di Chagall, i Cristi crocifissi di Rouault e il Realismo critico di Grosz e di Dix. Questi incontri hanno ispirato il suo sguardo, orientandolo in una ricerca che si sviluppa su più filoni differenti: la sacralità e la laicità, il dramma e la gioia, la follia e la speranza, la realtà e il mito, il bene e il male, in una dialettica mai banale. In questo capitolo si cercherà di analizzare, da un punto di vista critico, l'arte di questo prete/pittore, dalla solida cultura umanistica, nei primi tempi più volte ostacolato dalla Chiesa, talvolta non capito dalla critica, ma le cui opere («le mie povere cose»[32] come affermava lui con umiltà) sono testimonianza di uno stile pittorico assolutamente personale.

Renato Laffranchi non frequenta una scuola o un'Accademia d'arte, ma si forma in maniera autonoma. Le prime opere risalgono agli anni Cinquanta, quando era curato presso Pisogne, un paese sulla sponda bresciana del lago d'Iseo che, all'epoca, affiancava alle tradizionali attività di pesca e di agricoltura, una certa vocazione industriale per la presenza di miniere, attive già dall'epoca napoleonica. In questo

[32] *Renato Laffranchi. Una immagine del mondo,* catalogo della mostra (Carezzata di Ome, Santuario Madonna dell'Avello, 6 – 15 settembre 1998), Brescia, s.e., 1998.

contesto, per lo più povero di sollecitazioni visive e artistiche che non fossero quelle della natura, il nostro sopperisce dando libero sfogo all'immaginazione attraverso il disegno, dove mette in scena le più ataviche attitudini umane, come documenta il seguente testo:

> Qui, alla totale assenza d'ogni forma di spettacolo, che non fosse quello della natura più schietta e primitiva, egli, che dall'adolescenza s'era interessato intensamente di problemi teatrali, cercò di supplire con una specie di raffigurazione grafica dell'eterna "commedia umana" nei segni e nei simboli della sua vicenda emozionale e spirituale: non al paesaggio, non alle suggestioni naturalistiche, a lui pur così vive in quel luogo e in quel tempo, ma ai personaggi emblematici d'una realtà lievitata dalla fantasia e dalla passione del vivere, furono dedicate le sue prime prove: disegni, aniline, tempere e oli[33].

Laffranchi inizia così a dipingere secondo un linguaggio dai tratti quasi infantili, costituito di segni primitivi e di forme stilizzate che molti critici, come già anticipato, ritengono essere ispirato ai famosi *Pitoti* della Valle Camonica. Questi disegni derivano da un attento lavoro di semplificazione finalizzato a tradurre in pittura le proprie percezioni, gli impulsi della memoria e dell'inconscio, prima che assumano un significato razionale. Nell'ambito artistico, infatti la casualità e la razionalità non sono in contrasto. Come spiega Laffranchi è una casualità che gestisce la razionalità: «Mi dicono che certe relazioni, certe curve, certe inclinazioni rispondono a esigenze di una geometria di cui io non ho conoscenza, io che non ho mai imparato le tabelline, ma alla quale io obbedisco»[34]. Questo binomio è fortemente evidente nel pensiero infantile; l'artista, infatti, credeva che l'arte dei bambini fosse la manifestazione più fertile della mente in quanto non ancora condizionata dalla società adulta, non ancora danneggiata dal pregiudizio che deriva dall'esperienza.

---

[33] Affermazione proveniente da un documento anonimo ritrovato nel suo archivio datato marzo 1976 e intitolato *La pittura di Renato Laffranchi.*

[34] R. LAFFRANCHI, *Renato Laffranchi. Opere 1951 – 1981,* catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, 29 settembre – 31 ottobre 1981), a cura di Ivano Ferrari e Carlo Micheli, Mantova, Publi-Paolini, 1981, p.16.

A questo proposito, in una intervista realizzata nel 2010, Laffranchi racconta di quanto fossero formativi i momenti in cui i bambini dell'asilo o della scuola dell'infanzia andavano a visitare lo studio dove egli, con grande sensibilità didattica, li impegnava in laboratori di pittura. Era in quei frangenti che imparava a vedere il mondo con gli occhi dei più piccoli ed erano quei mondi ad essere scelti poi come protagonisti dei suoi lavori.

In questo, Laffranchi sembra guardare a un artista come Joan Miró (1893 – 1983), il surrealista che dipingeva come in un sogno nella più totale libertà. Le opere del maestro catalano, infatti, si presentano come un alfabeto di segni e di forme che si sovrappongono, si rincorrono, rimangono sospese nel vuoto, sembrano emergere da una dimensione incantata. Stelle, falci di luna, figure antropomorfe, ideogrammi caratterizzano questi microcosmi magici e brulicanti. A differenza di Miró, però, il nostro, soprattutto in questa prima fase, attraverso uno stile solo apparentemente semplice, mette in scena anche temi tragici come dimostra l'opera intitolata *Battaglia* del 1954 (Fig. 1). Qui l'autore, servendosi di poche linee e forme geometriche, dà vita a quattro personaggi impegnati in un conflitto come si evince dal titolo. Anche in questo esempio, la stilizzazione ricorda i disegni dei bambini e, forse non a caso, sembra un bambino la figura a terra vittima di tale battaglia. Potremmo dire che, in un lavoro come questo, vi è «l'urgenza di dire tutto e di dirlo con forme organizzate in un linguaggio conciso»[35].

Queste, in realtà, sono le parole che Laffranchi utilizza per descrivere *Guernica,* il capolavoro picassiano che lui stesso ebbe modo di vedere più volte e commentare

[35] Gli appunti di Laffranchi a commento dell'opera di Picasso si possono trovare sul sito web dell'artista nella sezione dedicata agli Scritti sull'arte, http://www.renatolaffranchi.it/scritti/Arte/815.html, 26 luglio 2022.

durante l'epocale e già citata monografica dedicata a Pablo Picasso (1881–1973), allestita nel 1953 a Milano presso Palazzo Reale[36].

Certamente, l'impatto di Picasso è presente in Laffranchi sia nei temi, sia nella ricerca stilistica. Sempre per spiegare il quadro del maestro spagnolo egli afferma: «Un'opera che dipinge la violenza, ma realizzata con lunga pazienza e ricerca dell'essenziale, con un rigore che calcola tutte le parti, impone una logica nell'apparente disordine e la misura dell'intelligenza nella passione»[37]. Dunque, è proprio questo dipinto a mostrargli la possibilità di introdurre il racconto nella pittura, organizzando gli elementi simbolici del dramma in una struttura di sintesi cubista e introducendo così una moderna iconografia anche nell'opera sacra. Tra le tele che sembrano derivare da questa logica figurativa e compositiva, quella più paradigmatica è forse *La Vittoria di Dio*[38] del 1976 (Fig. 2), un grande pannello di sette metri di lunghezza e tre di altezza, realizzato per il Centro Pastorale Paolo VI di Brescia, che ha come tema la lotta tra il Bene e il Male (tale dipinto verrà analizzato nel dettaglio in seguito).

L'anno successivo, nel 1954, agli esordi della sua carriera, Laffranchi si presenta per la prima volta al pubblico con una personale presso l'AAB – Associazione Artisti Bresciani – dove espone una serie di opere drammatiche e di forte impatto che fanno trasparire il carattere di un uomo forte ed energico, già maturo, probabilmente temprato dagli

---

[36] Un'antologica di Picasso era stata già organizzata mesi prima nella capitale, alla Galleria Nazionale, ma Roma era troppo compromessa con il potere perché Picasso accettasse di esporre il suo capolavoro antifascista e pacifista, il quadro più discusso del momento: *Guernica*. Invece la carismatica Fernanda Wittgens, allora direttrice di Brera, insistette su questo punto e riuscì a far arrivare *Guernica* a Milano. Questo fu possibile grazie anche alla mediazione di Attilio Rossi, il grafico di grande successo nonché autore delle locandine promozionali della mostra milanese, che negli anni della guerra di Spagna, per simpatie politiche e unità di vedute, aveva stretto un'amicizia molto profonda con Pablo Picasso. Si veda P. ROSSI, *Attilio Rossi e Pablo Picasso. Come Guernica venne a Milano,* Milano, s.e., 2001.

[37] Gli appunti di Laffranchi a commento dell'opera di Picasso si possono trovare sul sito web dell'artista nella sezione dedicata agli Scritti sull'arte, http://www.renatolaffranchi.it/scritti/Arte/815.html, 26 luglio 2022.

[38] Nell'articolo ritrovato nel suo archivio intitolato *Laffranchi y el afàn de absoluto*, datato 1978, l'autrice Elba Pèrez dopo essersi soffermata sulla figura dell'artista riporta che l'opera in questione sarebbe stata commissionata direttamente da papa Paolo VI. In realtà le testimonianze di amici e sacerdoti bresciani vicini al nostro escludono questa eventualità. Probabilmente tale erronea interpretazione da parte della giornalista spagnola è dovuta alla non piena comprensione della lingua italiana.

anni difficili della guerra che lui stesso aveva vissuto in prima persona, assistendo alle devastazioni causate dalla pioggia di bombe che si abbatterono su Brescia tra il 1944 e il 1945 quando era in seminario. Verosimilmente, anche grazie allo studio approfondito del Picasso di *Guernica,* Laffranchi si è sentito forse "autorizzato" alla produzione di immagini così forti e crude come quelle dei suoi Cristi crocifissi che Giannetto Valzelli sulle pagine del Giornale di Brescia commenta così:

> Al di là delle influenze che si chiamano Rouault, Chagall e Picasso […] [Laffranchi, *ndr*] esprime il dramma cristiano. Il Cristo che ci presenta – nelle tavole a olio di gusto antico e nelle aniline di così vivida trasparenza – non è certo il Cristo caramelloso dei corcontenti, ma il Cristo che perennemente patisce l'ignominia del mondo e gronda dei patemi dell'universo e ha in sé radicato il livido squallore della distruzione della bomba H. Un Cristo che fa paura – perché non dirlo? – ma chiama l'uomo alla pietà, si fa riconoscere nel dolore di ognuno, si palesa nella nostra tragedia quotidiana[39].

Il risultato sono quadri molto picassiani e anche piuttosto violenti, dipinti, come l'artista sottolinea, «con scoponi»[40] per enfatizzare il dramma di un Cristo in croce che soffre per tutte le brutture e le angosce del mondo. Se Valzelli ne apprezza il lavoro, molto critico a riguardo è lo studioso Camillo Boselli che, sul quotidiano «L'Italia», pubblica una recensione molto dura; anche lui condivide l'indicazione dell'influenza di Picasso, Chagall e Rouault, ma parla di «manierismo od accademismo» (interpretandoli nel significato di «ripetizione stanca di forme o di linguaggio, stanca appunto perché diventa cifra, perché divenuta maniera») e anche di «sconsolata e sconsolante provincialità, perché è provincia l'afferrarsi tenacemente, ma in ritardo, a forme oramai volte ad un tramonto rapido quanto poco luminoso»[41].

---

[39] G. VALZELLI, *Palchetto degli artisti. Renato Laffranchi,* «Giornale di Brescia», 30 aprile 1954.

[40] Affermazione di Laffranchi durante l'intervista realizzata da Alessandro Mombelli nel gennaio 2010 con la regia di Enrico Ranzanici e disponibile sul Web, https://www.youtube.com/watch?v=lQKJIR26juc, 2 agosto 2022.

[41] C. BOSELLI, *La personale di don Laffranchi (la parola è al lettore)…*, cit.

Della fascinazione per Picasso abbiamo già ampiamente parlato, per quanto riguarda gli altri due autori sopra citati è opportuno aprire una parentesi.

Formatosi come decoratore di vetrate, Georges Rouault (1871–1958) è attivo nell'ambiente artistico dell'Avanguardia parigina di inizio secolo, che la critica ha etichettato sotto il nome di É*cole de Paris.* Allievo del simbolista Gustave Moreau, Rouault predilige soggetti diseredati: prostitute e pagliacci al limite tra il folklore e la denuncia sociale, duri nei tratti e vicini al segno dell'incisione. La maggior parte della sua produzione è però dedicata a soggetti dal carattere sacro. Tutte le sue opere sono tese a trasmettere un messaggio religioso di denuncia del peccato e di attesa di redenzione. Fondamentale è per lui l'incontro con Jacques Maritain, il filosofo amico anche di papa Paolo VI, sostenitore della possibilità dell'arte contemporanea di essere lo strumento ideale per avvicinarsi al mondo del divino, del mistero, dell'intangibile. Definito in Francia il maggior pittore religioso vivente, non è un caso che Rouault abbia esposto a Milano alla Galleria d'Arte Moderna proprio lo stesso anno, il 1954, della prima personale di Laffranchi[42]. Si confrontino, in tal senso, il *Cristo* (Fig. 3) dell'artista italiano con *La testa di Cristo* del pittore francese dipinta nel 1938. In entrambi i casi, il volto della figura, definito da contorni neri, è reso attraverso un segno incisivo e una linea netta e marcata, messa in risalto da un colore corposo dalla forte carica espressiva.

Un altro tra i principali interpreti della Scuola di Parigi che influenza l'opera di Laffranchi, è Marc Chagall (1887–1985), artista russo di origine ebraica, che si è più volte confrontato con il tema del Cristo in croce. Emblematica la sua *Crocifissione bianca,* dipinta nel 1938 e oggi conservata presso l'Art Institute di Chicago, dove presenta Gesù come l'archetipo del martire ebreo di tutti i tempi, simbolo della sofferenza del proprio popolo. Tutt'intorno incombono le devastazioni più atroci raffigurate con uno stile che

[42] *Rouault*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, aprile – giugno 1954) a cura di M. Morel, Milano, A. Martello, 1954.

si muove tra sogno e realtà, proprio di Chagall[43]. A questo proposito Pietro Feroldi in un articolo pubblicato sulle pagine del giornale «L'Italia» nel 1954, sempre a commento della personale di Laffranchi, scrive che il pittore lombardo «legittimerà da Chagall il diritto alla poesia forse un po' ingenua e miracolistica»[44]. Chagall copre la figura di Cristo con il *tallit*, lo scialle da preghiera, sostituendolo al tradizionale *perizonium*. Questo particolare ricorda gli ampi panneggi che caratterizzano certi crocifissi del nostro Laffranchi come, ad esempio, la tavola *Il Signore e la Morte*[45] (Fig. 4).

Riassumendo, potremmo dire con le parole dello stesso Feroldi:

> Di tutti costoro vi è nella pittura di Laffranchi un ricordo, un grido di emulazione. Ma il trapianto è maturato e non atto a comprimere il senno nativo dell'artista. Pare quasi abbia inteso misurarsi con ciò che di valido reca il loro linguaggio[46].

Il tema della crocifissione è centrale nella produzione di Laffranchi e lo accompagnerà per molti anni, perché è il simbolo per eccellenza della ricerca interiore dell'artista, il quale, scrive:

> E cerco il Volto, tra le nuvole del mio spento cielo interiore: il sorriso della Benevolenza e la malinconia dell'Offesa, la corporale perfezione del Figlio e le ferite dell'Agnello, lo splendore del Trasfigurato o lo spavento dell'abbandono, il dio assassinato e il Figlio dell'uomo sul trono[47].

---

[43] Su Chagall si ritornerà in modo più approfondito più avanti in quanto le sue visioni dipinte saranno una fonte preziosa anche per la produzione più matura di Laffranchi, mi riferisco in particolare alla serie *Imago Mundi.*

[44] P. FEROLDI, *Continua la polemica. Un pittore religioso*, «L'Italia», 8 maggio 1954.

[45] È lo stesso autore in una intervista realizzata da A. Tarzia pubblicata sulle pagine di «Jesus» nel gennaio 1987 ad accostare questo dipinto a quelli di Chagall in cui il tradizionale panno di Cristo Crocifisso è sostituito con il *tallit* ebraico.

[46] P. FEROLDI, *Continua la polemica. Un pittore religioso…*, cit.

[47] R. LAFFRANCHI, *Elogio della follia. Pensieri intorno ad un quadro che amo*, Brescia, s.e., 2005, p. 14.

Tutte queste sfaccettature sono presenti nelle tante immagini di crocifissioni. Quelle degli anni giovanili sono drammatiche e pungenti e in esse il Volto è deformato da un dolore così umano al limite della disperazione (Fig. 5), tanto che Laffranchi racconta:

> A volte è come se dipingendolo mi accanissi, piangendo, a ferirlo, scandalizzando cristiani che mi accusano di irriverenza, non sopportando […] lo scandalo di un Dio massacrato come un vitello, che spaventa anche me[48].

In quelle più mature si fa strada un'idea in cui la morte viene sublimata in bellezza e viene resa attraverso il colore, arrivando a «un'essenzializzazione progressiva del rapporto colore-linea, fino a raggiungere gli esiti di sorprendente sintesi dinamico-decorativa di *In Sanguine Eius*»[49] (Fig. 6), vera e propria icona moderna.

Dopo il travagliato esordio, diviso tra polemiche e apprezzamenti, è la volta di un'importante commissione che lo impegna tra il 1956 e il 1957. Laffranchi ottiene l'incarico grazie a un gesuita che aveva conosciuto qualche anno prima durante la personale di Milano del 1955 e che ha fatto da tramite con la Congregazione delle Chiese Orientali. In soli sette mesi, lavorando letteralmente giorno e notte, l'artista ha realizzato, per l'iconòstasi della chiesa barese di rito greco di San Giovanni Crisostomo, «50 tavole da eseguirsi come 1500 anni fa, per essere poste davanti agli sguardi dei fedeli in preghiera»[50] (Fig. 7).

Laffranchi, come già detto, abituato a una libertà stilistica e formale, si è qui dovuto confrontare con una composizione complessa e rigida: nella parte superiore sono raffigurati i santi Apostoli che fanno da corona all'immagine posta al centro, dove si trova il tema iconografico della *Deesis* con il Cristo in trono tra la Madonna e san Giovanni il Battista in atto di preghiera e supplica per i peccatori; nel registro sottostante

---

[48] Questa citazione la si può trovare sul sito web dell'artista nella sezione Dipinti a commento del ciclo delle *Crocifissioni,* http://www.renatolaffranchi.it/dipinti/crocifissioni.html, 26 luglio 2022.

[49] B. PASSAMANI, *Laffranchi: coscienza e voce dentro e fuori del tempo…,* cit., p. 11.

[50] G. MASCHERPA, *Quegli ori bizantini tradotti in Avanguardia*, «Jesus», gennaio 1982.

si susseguono scene delle feste dell'anno liturgico e in quello inferiore sono rappresentate quattro figure ieratiche: il Cristo Pantocrator, la Madonna, San Giovanni Battista e San Giovanni Crisostomo.

Non conoscendo la tecnica, l'artista "autodidatta", prima di cimentarsi nel progetto, aveva studiato a fondo i mosaici delle cattedrali di Monreale e di Cefalù in Sicilia[51], affrontando non solo il complesso di procedure tecniche di origine medievale, tra cui la lavorazione delle foglie metalliche in oro, ma anche le limitazioni figurative e stilistiche proprie della tradizione pittorica bizantina, nella quale Laffranchi trova una particolare affinità; ad esempio «le forme stilizzate e "primitive" delle icone orientali si sposano con la ricerca laffranchiana di una sorta di originarietà espressiva (che già si era d'altra parte manifestata negli stessi motivi "simil-pitóti" degli anni precedenti)»[52].

Inoltre, questa tendenza a ridurre il dato naturale all'essenziale abbraccia la «riflessione maritainiana sulla «maladresse», quella "goffaggine" nella resa del naturale che per il grande pensatore francese […] era da intendersi quale positiva testimonianza di un disinteresse di fondo per la superficialità delle cose, configurandosi al contrario quale dimostrazione della ricerca di un intimo dialogo con il divino»[53]. D'altronde, la foglia d'oro, nella sua preziosità, è sempre stata utilizzata dagli artisti per esprimere in maniera efficace la presenza di Dio nel creato.

Significative, in questo senso, le parole che Laffranchi userà, negli anni Novanta, per commentare le 25 icone russe provenienti dalla collezione privata di Davide Orler che, nel settembre 1998, erano visitabili presso Carezzata di Ome in occasione della mostra

[51] I siti di Monreale e Cefalù sono stati iscritti alla lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità UNESCO nel 2015 insieme alla Palermo arabo-normanna. Sono un esempio di sincretismo socio-culturale che ha generato un originale stile architettonico e artistico, di eccezionale valore universale, dato dalla fusione di elementi bizantini, islamici e latini.

[52] P. SACCHINI, *Dramma del sacro e gioia del creato nella pittura di don Renato Laffranchi…*, cit., nota 89 p. 110.

[53] *Ibidem*.

per celebrare il venticinquesimo anniversario di attività per il recupero del Santuario della Madonna dell'Avello:

> Le icone sono certamente delle "opere" d'arte […] ma sono soprattutto dei "momenti" di meditazione sui misteri cristiani, sulla presenza della Grazia nel mondo […]. Questo carattere religioso e spirituale è sempre presente e traspare come un leggibile "tesoro nascosto" anche nelle immagini più umili, che ci appaiono a prima vista artisticamente meno convincenti, in quanto eseguite con minore perizia pittorica. Poiché l'intenzione che sta alla origine di queste immagini non è primariamente quella di realizzarle come opere d'arte, ma di offrirle allo sguardo interiore più che al compiacimento degli occhi[54].

Il "bizantinismo" è certamente uno degli elementi distintivi dell'opera di Laffranchi. In realtà, già nel 1953, Giannetto Valzelli sul «Giornale di Brescia» aveva accennato a questo «fervore bizantino»[55], con il quale l'artista «scalfisce, macera, illumina: nelle figure si libera, col senso del dolore, lo slancio della preghiera e dell'offerta». Ma sarà proprio a partire dall'iconostasi di Bari, grazie all'affinarsi della tecnica, che le tavole, l'oro e i colori squillanti di qualità minerale domineranno molte delle sue opere. Infatti, nella mostra del 1963 allestita presso la St. Martin's Gallery di Londra, l'artista espone per la prima volta anche tavole con la foglia d'oro, attraverso la quale caratterizza le sue figure. Lui stesso afferma che «l'ironia veniva meglio se il personaggio aveva questa ricchezza un po' magica»[56].

Il risultato quindi è altamente decorativo e moderno come dichiara la critica londinese Burland: «Laffranchi uses a surface of gold leaf, scratched, patterned and painted to state emotions and ideas. This is modern»[57].

---

[54] *Renato Laffranchi. Una immagine del mondo*…, cit.

[55] VA. [GIANNETTO VALZELLI], *Palchetto degli artisti. I moderni all'A.A.B.*, «Giornale di Brescia», 3 dicembre 1953.

[56] Affermazione di Laffranchi durante l'intervista realizzata da Alessandro Mombelli nel gennaio 2010 con la regia di Enrico Ranzanici e disponibile sul Web, https://www.youtube.com/watch?v=FViln89EyH0, 4 agosto 2022.

[57] C. BURLAND, *Dom Renato Laffranchi,* «The Arts», dicembre 1963.

Nel 1966 l'arte di don Renato sbarca in Brasile. Il nuovo mondo provoca un'irruzione di violente emozioni. Il Brasile non portò solo l'impatto con l'esplosione di luce vibrante e il rigoglio della natura, e il contatto con l'eccitazione euforica del popolo, ma altrettanto lo *shock* per l'umanità lacera, lebbrosa delle *favelas*. L'incontro con questa cultura così diversa ha certamente un riscontro anche nella produzione artistica di Laffranchi come spiega la signora della critica d'arte bresciana, Elvira Cassa Salvi, in queste righe:

> Un alito ignoto, appena percepibile della produzione di Laffranchi viene dalla vista e dalla memoria di terre lontane. […] Un soffio vagamente esotico che anima l'incanto dei cieli, i tramonti, le notti lunari, i fermenti della terra. È il colore di una voluttà tropicale che, attraverso la magnificenza delle cose, accende infine e rende più acuto, lucido, febbrile lo sguardo dell'intelletto. Alla splendida energia, alla festa panica della natura corrisponde e contrasta la dolorosa, nera magia delle violenze che gli uomini operano sugli uomini[58].

Quello che aveva sognato e dipinto da anni era finalmente diventato realtà. L'influenza delle atmosfere brasiliane provoca, nell'arte del pittore lombardo, un allargamento dei valori cromatici, ora più luminosi e squillanti, l'abbondanza della materia pittorica, sempre lavorata con la stessa passione, e un rinnovato entusiasmo, linfa vitale per una persona alla ricerca di nuovi stimoli e tematiche. Vengono così enfatizzati, nella sua produzione, fiori, giardini, vegetazioni rigogliose, dai colori brillanti, pur sempre resi con forme semplificate (Fig. 8). Ciò dimostra, quindi, che «in Laffranchi, anche quanto può apparire molto astratto e frutto soltanto di una fantasia che lavora a distanza, a freddo, è invece l'esito di una esperienza diretta in cui la realtà è entrata con tutta la sua inesauribile ricchezza»[59].

Lasciato il Sudamerica, terra a cui rimarrà affezionato tanto da ritornare anche nel 1970 e nel 1976, l'arte di Laffranchi approda negli Stati Uniti. All'Università Cattolica di Saint Louis è conservata, addirittura, un'intera collezione di cinquantaquattro opere,

---

[58] E. CASSA SALVI in *Laffranchi,* Brescia, Apollonio, 1971.

[59] Affermazione proveniente da un documento anonimo ritrovato nel suo archivio datato marzo 1976 e intitolato *La pittura di Renato Laffranchi.*

acquistate nel 2001 dall'allora presidente Lawrence Biondi dopo aver visitato la personale di Mantova del 2000[60]. Tra queste ce ne è una a cui il nostro Laffranchi è molto legato: *Elogio della follia* (Fig. 9). A questo quadro, infatti, l'artista dedica delle pagine molto significative. Il titolo vuole essere un omaggio al saggio satirico che Erasmo da Rotterdam scrisse nel 1509 durante un periodo di malattia e riposo forzato, per destare l'ilarità degli amici. Laffranchi l'aveva chiamato così anche per la sua naturale «propensione verso tutto ciò che pare impossibile, per una tranquilla inclinazione verso l'improbabile, per una divertita diffidenza verso i rigori ultimativi della ragione, quando la ragione si incorona autocrate del conoscibile e misura del reale, facendo […] un uso irragionevole di sé stessa»[61].

Protagonista della tela è un bambino travestito da clown colto in una posa precaria mentre, a testa in giù, appoggia con audacia il piccolo indice su di una sfera poco stabile e azzarda prodezze da giocoliere, sfidando costantemente la legge di gravità. È un personaggio quindi un po' folle, impavido e spensierato. E, non è un caso, che sia, ancora una volta, raffigurato nelle sembianze di un bambino, forse perché, come afferma lo stesso Laffranchi, «solo i bambini sono adatti alle avventate spericolatezze di quei giochi e forse perché davvero anche il più esperto dei virtuosi non si esibirebbe in un circo se non fosse un po' bambino. […] Perché il suo è il gioco di una libertà che nessuna saggezza restringe, nessuna impossibilità ostacola, nessuna prudenza dissuade, nessuna inverosimiglianza scoraggia»[62].

---

[60] Lawrence Biondi è stato presidente della Saint Louis dal 1987 al 2013 e ha conosciuto Laffranchi grazie a un amico in comune dell'Alitalia Airlines. Questa informazione mi è stata comunicata personalmente da Biondi stesso che nel mese di settembre 2022 ho contattato per avere più dettagli in merito alla questione. Nella mail ha confermato che la maggior parte delle opere sono esposte negli edifici del Campus e che quattro di esse (*Conosci te stesso*, *Il viaggio della stella*, *Il Santo sangue*, *La città sommersa*) sono conservate nei depositi del museo d'arte dell'Università, americana, anch'esso contattato nei mesi precedenti.

[61] R. LAFFRANCHI, *Elogio della follia. Pensieri intorno ad un quadro che amo…*, cit., p. 5.

[62] *Ibidem*.

E fu proprio un bambino, a lavoro finito, a chiedere se il piccolo *clown* fosse il ritratto di Dio. Quella domanda sorprese e fece pensare Laffranchi il quale si accorse che, probabilmente, un ritratto di Dio lo era davvero, anche se nessun prete, lui compreso, l'avrebbe appeso sopra un altare.

Il suo Re Bambino, che gioca in equilibrio nel circo della vita, sembra provenire dal mondo dei sogni e può essere inserito nel grande ciclo tematico intitolato *Imago Mundi,* che raggruppa una serie di opere dove Laffranchi mette in scena la sua interpretazione poetica della realtà, sia visibile che invisibile, disegnatasi lungo tutto l'arco della sua esistenza, per le esperienze di letture, di viaggi, di incontri, di riflessioni. È una sorta di mappa interiore, un personale universo di immagini rubate alla fantasia, che l'artista dipinge per stimolare la curiosità dello spettatore, risvegliando il *Fanciullino* che è in ognuno di noi, ovvero quella parte infantile dell'uomo che ha un approccio conoscitivo con la realtà basato sull'intuizione e la spontaneità e che ci consente di stupirci e di sognare. La cosmologia laffranchiana include:

> Paesaggi non offerti dagli opuscoli delle agenzie, vedute lunari che nessun astronauta fotografa, vallate sottomarine piene di tesori, cieli improbabili nei quali trascorre gonfia di vele una città, trasvola una colomba, o naviga un pesce, disobbedendo alle leggi[63].

Degli abitanti di questi mondi, Laffranchi afferma:

> I miei animali sono i pesci e gli uccelli, che vivono in mondi diversi preclusi agli uomini; e me li immagino spesso gli uni volanti e gli altri nell'acqua, come Picasso nel suo grande pannello dedicato alla pace ha messo un uccellino nella vaschetta dei pesci rossi e un pesciolino nella gabbia del canarino […]. I miei fiori non li prendo dal mio piccolo giardino e non hanno riscontro in nessun erbario terrestre[64].

Questi scenari utopici e poco credibili ricordano i mondi onirici di Marc Chagall (1887 – 1985), l'artista che dipinge i propri sogni, muovendosi libero nella fantasia. Come

[63] *Ibidem*.

[64] *Ibidem*.

Laffranchi, egli costruisce un universo in cui tutto è possibile: città in cui gli oggetti sono sospesi nel vuoto e in cui la gente vola. A un'umanità assetata di stabilità e certezze, Chagall offre così un mondo sottosopra da guardare a testa in giù, un mondo nel quale le creature fluttuano, ondeggiano con leggerezza nell'aria, superando ogni limite gravitazionale. Le sue immagini non procedono per associazioni inconsce, ma per ricordi ben nitidi dei luoghi della sua infanzia trascorsa nella cittadina russa di Vitebsk.

Anche le tavole di Laffranchi richiamano i luoghi da lui visitati durante i suoi viaggi. Lui stesso dichiara che le opere della serie *Imago Mundi* sono state dipinte «ad occhi chiusi evocando le montagne amate di Rio, le montagne di Giuda, le distese della mia terra, i grandi cieli argentini, le stratificazioni del Canyon, i campi sorvolati ed i fiumi, le piramidi dello Jucatan, o Saqqara, i mari visti e i mari pensati, i pleniluni di Delfi»[65]. Si vedano, in particolare, opere come *Il Grand Canyon raccontato ai bambini* (Fig. 10) e *Esplorazione al pianeta rosso* (Fig. 11).

Questi paesaggi terrestri, però, sono irriconoscibili; infatti, Laffranchi li sottopone a un processo di semplificazione formale dove un ruolo cruciale è giocato dall'uso di colori spesso allusivi o simbolici, stesi in modo preciso e pulito, in campiture piatte. Il risultato sono figurazioni di forte impatto visivo, molto geometriche e lineari, caratterizzate, spesso, da una griglia di blocchi di colore accostati vivacemente (Fig. 12). Questa tendenza a suddividere lo spazio in "quadretti" più o meno regolari è tipica anche di Paul Klee (1879 – 1940), il maestro svizzero a cui Laffranchi sembra ispirarsi fin dagli esordi. Ma ciò che accomuna i due artisti riguarda soprattutto la loro rispettiva aspirazione a risalire al grembo della creazione: anche per Klee, infatti, fondamentale è dare forma al non visibile. Per far questo, egli si affida al ricordo e lo muta, per mezzo della sua sensibilità, in forme libere.

[65] B. PASSAMANI, *Laffranchi: coscienza e voce dentro e fuori del tempo…*, cit., p. 13.

Lo stile di Klee è particolarmente evidente nelle tante *Città* laffranchiane, per la scomposizione geometrica dello spazio, ritmato da piccole architetture riempite con campiture di colore piatto e uniforme, che, solo nell'insieme, danno la percezione di profondità (Fig. 13). Di esse Laffranchi scrive queste parole:

> Lacerate dalla violenza, squilibrate dalle ingiustizie, oscurate dalla desolazione, o luminose di pace, volanti su velieri nei cieli o sommerse in mari inesplorati, le loro immagini continuamente mi visitano, inquietanti o pacificatrici, come sono le nostre città terrestri, minacciose o invitanti, travagliate o felici. Ma provvisorie tutte, e tutte assunte nel sogno della mia vera città, quella di cui ho inguaribile nostalgia […]: la Città definitiva e perfetta verso la quale sono in cammino[66].

La città perfetta, la sola in cui Laffranchi si senta cittadino, è la Gerusalemme Celeste. Per raggiungerla bisogna percorrere difficili itinerari, dei veri e propri *Labirinti*, nei cui meandri al nostro artista piace perdersi (Fig. 14 e Fig. 15). Il labirinto è metafora dell'esistenza umana: attraverso le sue interpretazioni iconografiche, Laffranchi vuole far percepire quanto sia tortuosa, incerta, complicata la strada dell'uomo sulla terra, fatta anch'essa di svolte, errori e ritorni. Ma il labirinto che è all'origine di tutto è quello leggendario di Cnosso, fatto edificare dal re Minosse per rinchiudervi la creatura mostruosa del Minotauro (Fig. 16). Nella sua *Imago Mundi* si trovano quindi anche tematiche più pagane, proprie della mitologia greca e romana: diverse tele hanno come soggetto *Achille e Patroclo* (Fig. 17), i due eroi dell'Iliade che si fronteggiano sulle rive del mare di Troia.

Tornando alla serie tematica delle *Città* è manifesto un altro riferimento, questa volta letterario, alle celebri C*ittà invisibili* di Italo Calvino (1923 – 1985), raccontate in 55 testi, nati nel clima di sfiducia circa le possibilità di conoscere il mondo, tipica della seconda metà del Novecento. Come le *Città* raffigurate da Laffranchi anche quelle descritte da

[66] R. LAFFRANCHI, *Elogio della follia. Pensieri intorno ad un quadro che amo…,* cit., p. 14.

Calvino sono città immaginarie, ideali, fantastiche, perciò invisibili, che vengono contrapposte a quelle invivibili della contemporaneità.

In altre opere che appartengono alla variegata *Imago Mundi,* soprattutto quelle dedicate al volo (Fig. 18 e Fig. 19), ogni campitura monocromatica definisce in modo netto una forma o uno spazio, aspetto, questo, che riporta alla mente le *gouaches* o i *papiers dècoupès* di Henri Matisse (1869 – 1954), ovvero *collages* di carta colorata che l'amato artista francese comincia ad eseguire a partire dagli anni Quaranta. Questa affinità è evidenziata anche in un articolo non firmato del 1979 a recensione della mostra di Venezia presso la Galleria Santo Stefano, di cui si riporta un breve estratto:

> I quadri di Renato Laffranchi pur essendo per lo più delle tempere, molto assomigliano a dei *collages* dei quali riprendono la semplicità ideativa delle costruzioni (tanto dello spazio come degli oggetti) e quindi la facilità di «comprensione» di chi vede[67].

Accanto a questa dimensione lirica della visione del mondo, Laffranchi esplora le profondità dell'animo umano, affrontate con grande ironia, e con risultati spesso tragicomici dal punto di vista dei contenuti. Un altro tema cardine della ricerca artistica laffranchiana è, infatti, quello dei sette vizi capitali: superbia, avarizia, lussuria, invidia, gola, ira, accidia. Dopo diversi studi, l'artista li raffigura per la prima volta nel 1976, nella grande tavola intitolata *La Vittoria di Dio,* che si ispira alla visione di San Giovanni al capitolo 12 dell'Apocalisse con citazioni anche di altri passi biblici. Le personificazioni dei peccati si trovano incastonate nelle sette teste del Mostro, simbolo del Male. «Essi sono incoronati perché esercitano una nefasta regalità su molti cuori, hanno le aureole per indicare una santità a rovescio per cui molti li adorano e li servono come dei»[68].

Negli anni Novanta, Laffranchi ritorna sul tema e dedica ai *sette Re* (Fig. 20)*,* ora ritratti nella loro interezza, un ciclo di opere, oggi anch'esse ospitate nel museo dell'Università

---

[67] Articolo anonimo ritrovato nell'archivio di Laffranchi, intitolato *I collages a tempera di Renato Laffranchi* e datato 6 ottobre 1979, scritto in occasione della mostra allestita presso la Galleria Santo Stefano di Venezia.

[68] G. STELLA, *La vittoria di Dio,* Brescia, F. Apollonio, 1976.

americana di Saint Louis[69]. Si tratta di sette tavole il cui carattere bidimensionale le rende simili a dei "tarocchi del male". Non si deve però cadere nell'errore di considerare questi lavori come frutto dell'immaginazione: la pittura di don Laffranchi, infatti, «scaturisce sempre da una attenta riflessione sul testo sacro, rielaborato poeticamente, ma ad esso saldamente ancorato»[70].

Le caricature dei sette Vizi Capitali sono spietate nel mostrare le brutture che deformano il volto dell'uomo, nel mettere in ridicolo la malvagità del mondo. Il concetto che sta alla base è quello della sprezzatura, termine che indica la capacità di non essere terrorizzati dal male, dal quale si cerca di distaccarsi in modo apparentemente spontaneo e naturale, deridendo la piccolezza dei comportamenti più bassi a cui il peccato induce. Ogni immagine è affrontata in modo grottesco così che, come dice l'artista, «il mio pubblico di bambini ne rida e impari a non temerli»[71].

Rientrano nella stessa logica *Le otto Beatitudini* (Fig. 21), che però non sono quelle riportate nel noto *Discorso alla Montagna*, ma il loro rovesciamento, una sorta di Vangelo tradito. I soggetti, cioè, sono le caricature ironiche e disarmanti di tutto ciò che la virtù che impersonificano non è. Il primo ciclo, che Laffranchi dipinge più volte tra il 1981 e il 2006, è costituito da otto grandi tavole a tempera impreziosite da foglie d'oro e d'argento, dove colori brillanti enfatizzano la «stolta glorificazione»[72] dei falsi beati. L'artista come per altre serie ritorna su questo tema per più di vent'anni e ciò è significativo del suo *modus operandi* in cui il processo di elaborazione dell'idea è prevalente rispetto al risultato tecnico formale.

---

[69] Il ciclo dei *Sette re* è stato dipinto la prima volta nel 1998 per l'università americana e una seconda volta nel 2006. Questo ultimo verrà esposto nella ex casa-studio di don Renato.

[70] C. PERUCCHETTI, Introduzione artistica ai *Vizi Capitali* in *I sette re della terra e le ultime sette parole del "re",* Brescia, Associazione arte e spiritualità, 2006, p. 10.

[71] R. LAFFRANCHI, *Elogio della follia…,* cit., p. 14.

[72] R. LAFFRANCHI, *Imago Mundi*, in *Renato Laffranchi. Imago mundi*, catalogo della mostra (Brescia, ex Chiesa di San Zanino, 5 maggio – 7 giugno 2009), Brescia, st. Tipografia Camuna, 2009, p. 19.

Il riferimento artistico sembra essere quello del Ritorno al Realismo di tradizione nordica, più comunemente conosciuto come Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit),* tendenza di chiara derivazione espressionista, che si sviluppa in Germania alla metà degli anni Venti, nel periodo tra le due guerre, e che mostra una forte impronta politica. Tra coloro che aderiscono a questa corrente, spiccano le figure di George Grosz (1893–1959) e di Otto Dix (1891–1969) che, nelle loro tele polemiche e dissacranti, denunciano il capitalismo e il militarismo tedeschi con un linguaggio satirico e grottesco, sorretto da una grafica incisiva, spietata e fredda. Come per Grosz e per Dix anche per Laffranchi «il taglio netto del disegno si fa arma di una impietosa critica, che conosce tutti i passaggi tra ironia, sarcasmo e invettiva»[73].

Nei Vizi così come nelle Beatitudini si manifestano, quindi, «le polarità di Bene e di Male, la dialettica tra il regno della luce e quello delle ombre, dell'io angelico e della sua simmetrica controfaccia maligna»[74].

Come sostiene Giorgio Mascherpa, il critico che tanta energia ha speso allo studio dell'opera di Laffranchi, i *Vizi* e le *Beatitudini* sono maschere teatrali che l'artista caratterizza perché ogni uomo li riconosca prima di cadere nella tentazione, «come fossero degli "wanted" sconosciuti che s'aggirano tra noi e che bisogna identificare prima che escano dalla finzione scenica e scendano in noi»[75]. In queste serie c'è dunque una reciproca influenza tra il mondo della pittura e quello altrettanto affascinante del teatro, la sua altra grande passione.

---

[73] *Laffranchi. Dal giardino perduto alla città sul monte,* catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, 11 marzo – 7 maggio 2000) a cura di Bruno Passamani, Brescia, Arti Grafiche Apollonio, 2000.

[74] *Ibidem*.

[75] G. MASCHERPA, *I grandi cicli e i dipinti murali* in *Renato Laffranchi. Opere 1951 – 1981,* catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, 29 settembre – 31 ottobre 1981), a cura di Ivano Ferrari e Carlo Micheli, Mantova, Publi-Paolini, 1981, p. 10.

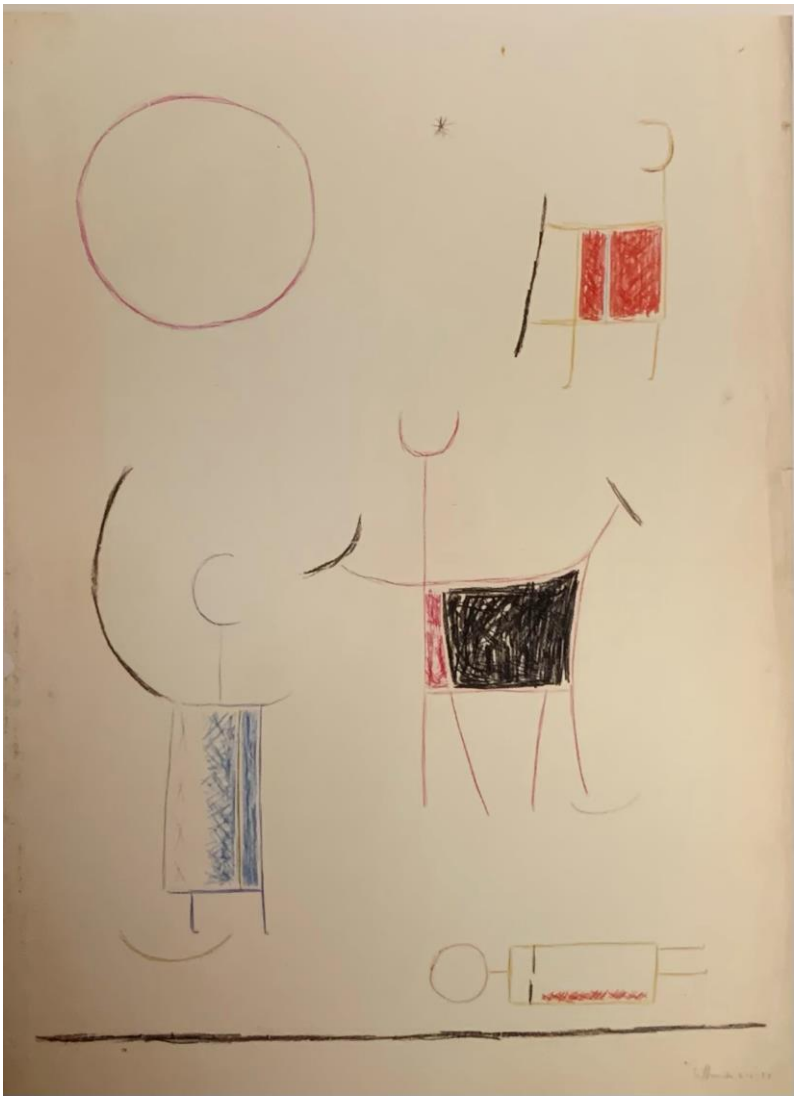


Fig. 1) Renato Laffranchi, *Battaglia*, 1954, disegno, cm 90x65.



Fig. 2) Renato Laffranchi, *La vittoria di Dio*, 1976, oro, argento, tempera e acrilici su tavola, cm 340x700.

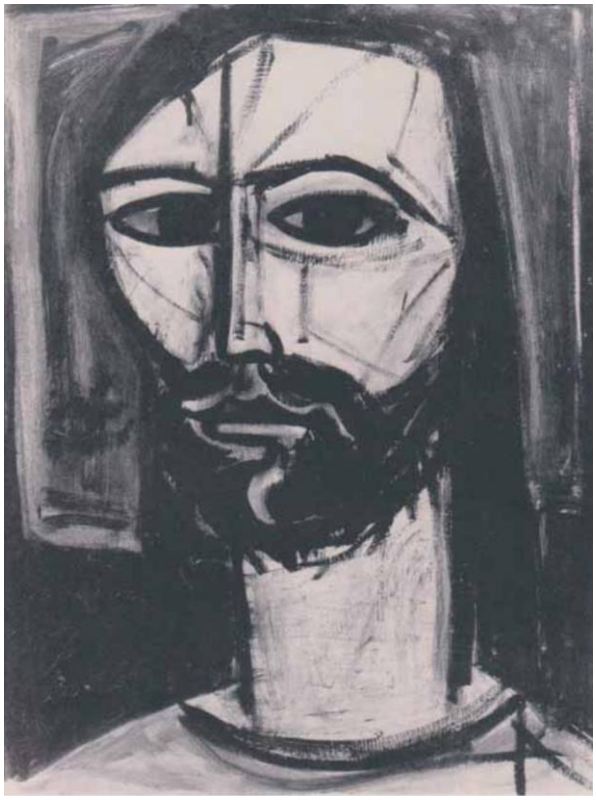


Fig. 3) Renato Laffranchi*, Cristo*, 1954, olio su compensato, cm 70x60.



Fig. 4) Renato Laffranchi, *Il Signore e la Morte*, 1981, tempera su tavola, cm 170x150.







Fig. 5) Renato Laffranchi, dettagli dell'*Iconostasi*, 1957, Bari.

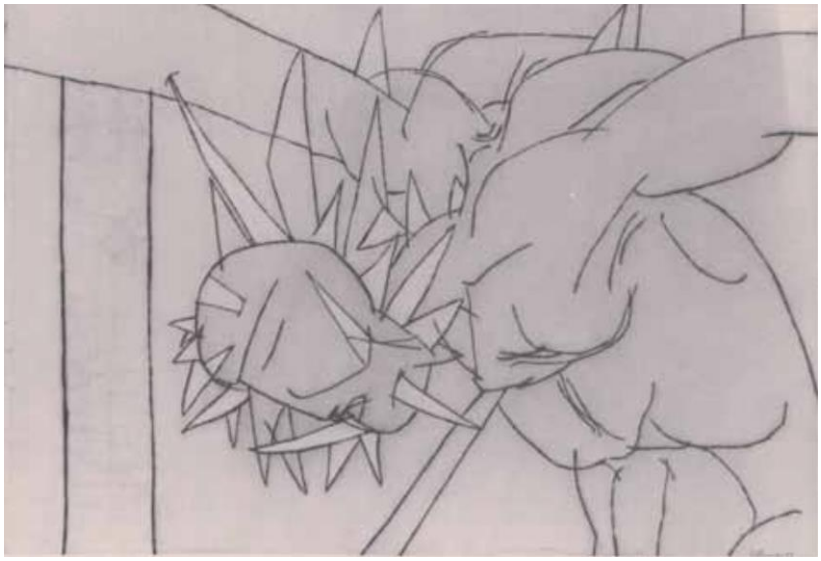


Fig. 6) Renato Laffranchi, *Crocifissione*, 1962, carboncino, cm 200x120.



Fig. 7) Renato Laffranchi*, In Sanguine Eius*, 1999, tempera su tavola, cm 90x80.

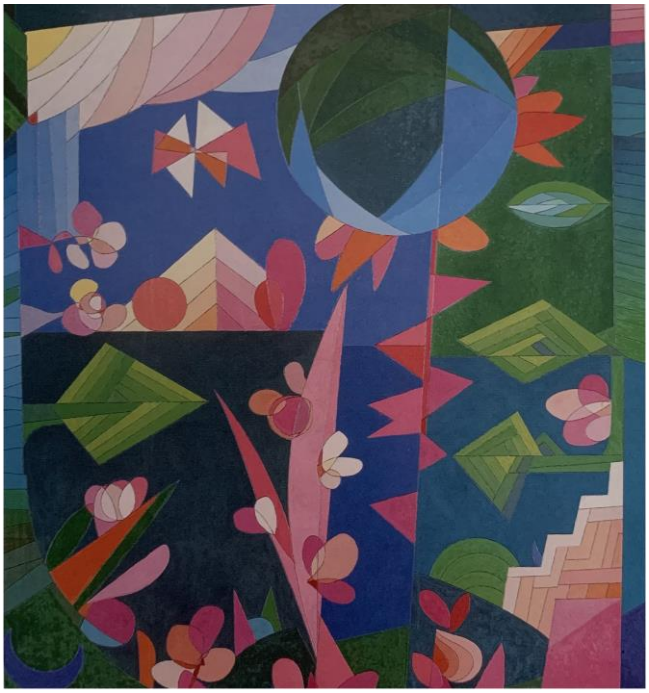


Fig. 8) Renato Laffranchi*, Il giardino incantato*, 1970, tempera su tavola, cm 90x80.

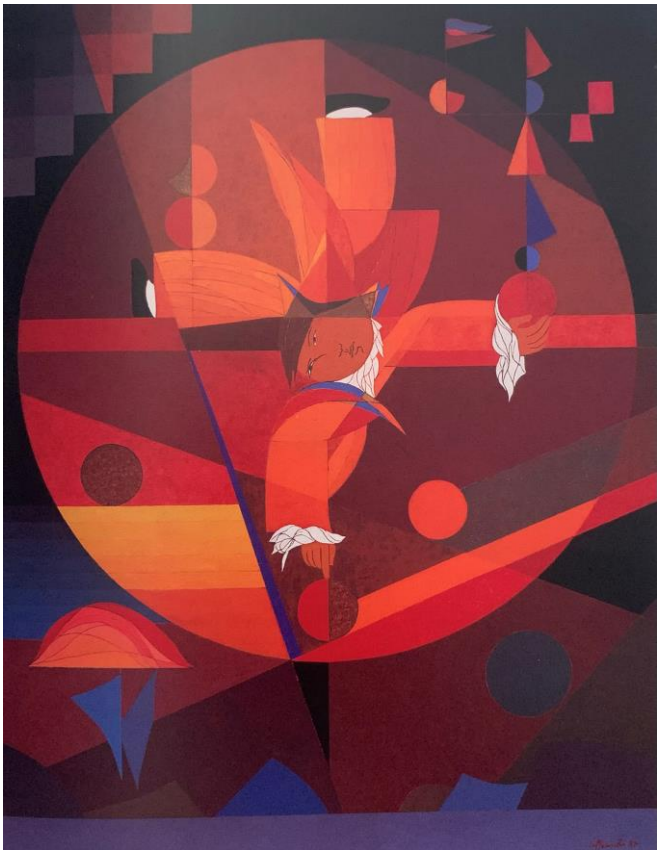


Fig. 9) Renato Laffranchi*, Elogio della follia*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 130x100.



Fig. 10) Renato Laffranchi, *Il Gran Canyon raccontato ai bambini*, 2009, tempera su tavola, cm ???

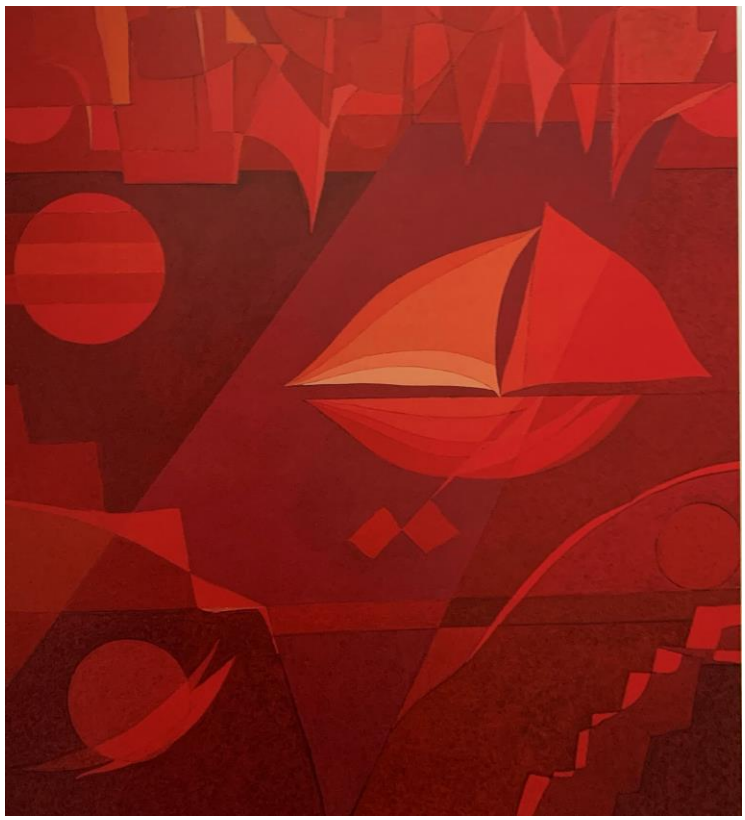


Fig. 11) Renato Laffranchi, *Esplorazione al pianeta rosso*, 1992, tempera su tavola, cm 90x80.



Fig. 12) Renato Laffranchi, *Festa sul mare*, 2006, acrilico su tavola, cm 125x104.



Fig. 13) Renato Laffranchi, *La città sommersa*, ???, tempera su tavola, cm 80x80.

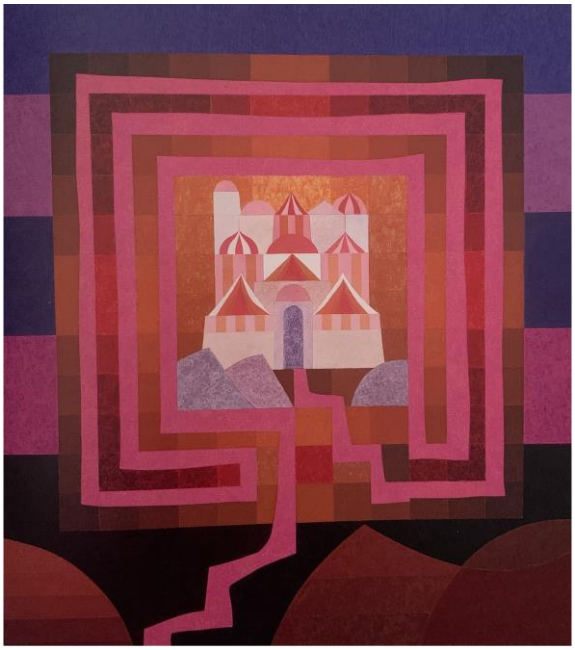


Fig. 14) Renato Laffranchi, *Verso le tende del signore*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 170x150.



Fig. 15) Renato Laffranchi, *Verso la città*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 184x125.

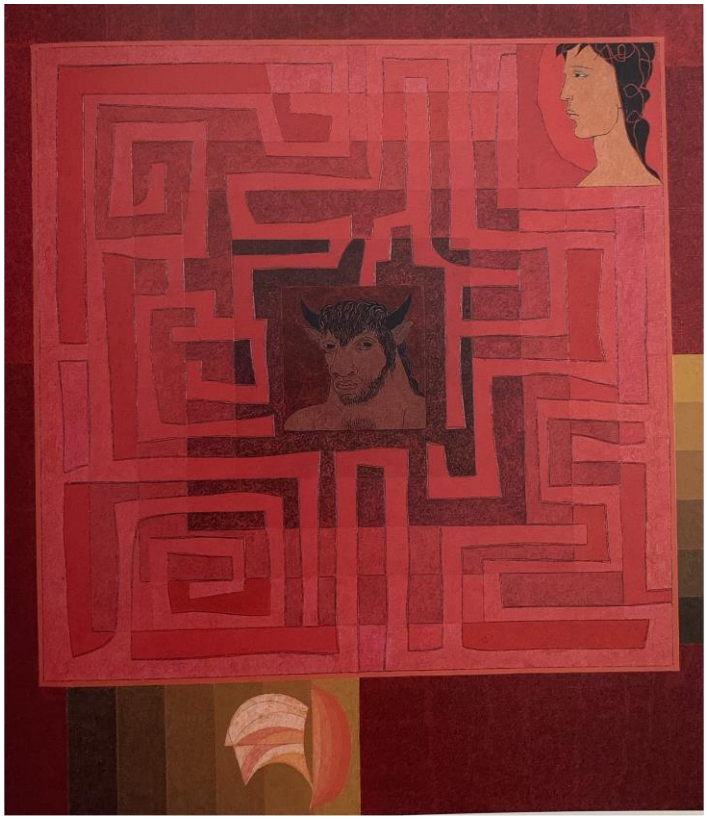


Fig. 16) Renato Laffranchi, *Conosci te stesso*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 170x150.



Fig. 17) Renato Laffranchi, *Achille e Patroclo*, 1982, oro, argento e tempera su tavola, cm 50x60.

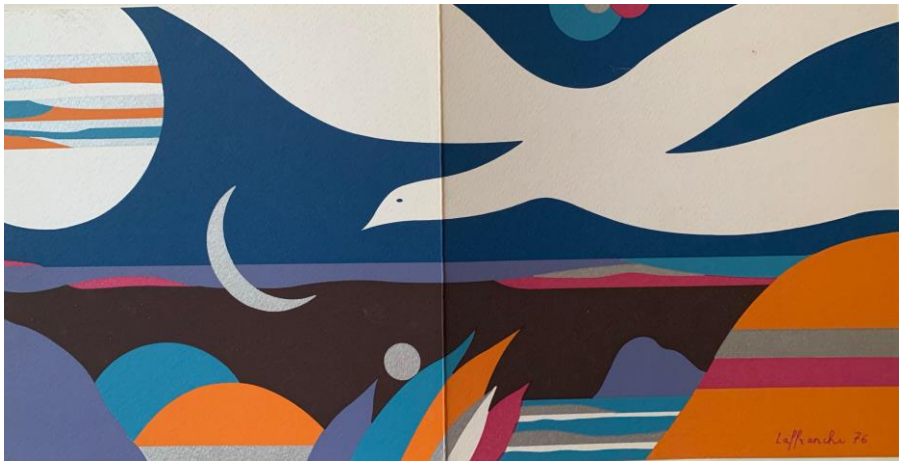


Fig. 18) Renato Laffranchi, *Il volo*, 1976, serigrafia.



Fig. 19) Renato Laffranchi, *«Et pacis non erit finis»* , 1979, tempera su tavola, cm 90x100.



Fig. 20) Renato Laffranchi, *I sette re*, 1998, tempere su tavola, cm 190x80.



Fig. 21) Renato Laffranchi, *Le otto beatitudini*, 1981-1999, oro, argento e tempera su tavola, cm 150x125.

3 I MONDI INEDITI

Renato Laffranchi, che finora abbiamo conosciuto nelle vesti di prete/pittore *sui generis,* non smette di stupire. Oltre alla vocazione sacerdotale e alla naturale predisposizione alla pittura, infatti, il nostro, è animato da un'altra passione: il teatro. A partire dagli anni Sessanta, ha realizzato diverse e importanti collaborazione teatrali, una delle quali, in particolare, lo ha portato a confrontarsi anche con il settore della moda entrando in contatto con una nota stilista di fama internazionale.

In questo capitolo, verranno quindi approfonditi questi aspetti poco conosciuti della figura di Laffranchi, ma comunque significativi per comprendere a pieno la sua *Weltanschauung* e la sua arte.

3.1 IL MONDO DEL TEATRO

«Di sogni ne ho avuti tanti, ma forse quello più continuo è quello di potermi occupare di teatro. Il teatro è un mondo che mi ha sempre affascinato»[76]. È una passione autentica quella di Laffranchi per il teatro; un amore giovanile che ha coltivato negli anni e che ha portato i suoi frutti soprattutto in età più adulta; un sogno che ha sempre costituito per lui «un'ansia e una meta»[77], per il quale sono state necessarie riflessioni approfondite e numerosi ripensamenti per arrivare a un risultato che lo soddisfasse sia nei contenuti, sia nella resa teatrale.

[76] Le parole di Laffranchi durante l'intervista realizzata da Alessandro Mombelli nel gennaio 2010 con la regia di Enrico Ranzanici e disponibile sul web, https://www.youtube.com/watch?v=lQKJIR26juc, 26 luglio 2022.

[77] A. VALENTI, *Tormenti e ispirazione nel mistero medievale*, «Giornale di Brescia», 1966.

Nel 1955 Laffranchi esordisce promuovendo e organizzando la messa in scena de *Gli innamorati,* una commedia in tre atti, scritta da Carlo Goldoni[78] nel 1759, che viene allestita a Brescia in via Moretto, nel cortile settecentesco di palazzo Guaineri. Già la scelta del genere teatrale, ben lontano dai testi sacri che da un prete ci si aspetterebbe, conferma la libertà di spirito con cui vive il suo essere artista.

Il salto di qualità arriva qualche anno più tardi, nel 1966, con la rappresentazione de *Il miracolo di Teofilo,* il dramma sacro nato intorno al 1260 per opera del francese Rutebeuf[79]. L'iniziativa rientra nell'ambito di un vivace programma culturale che anima Brescia nel periodo del boom economico ed è stata possibile grazie all'impegno del gruppo artistico denominato *Il cantiere*, voluto fortemente da Laffranchi, il quale aveva dato vita con alcuni amici a «un'attività teatrale che si voleva qualificare come un lavoro comunitario, naturalmente fuori da codificazioni di parte politica»[80].

Un progetto ambizioso che avrebbe dovuto favorire la nascita di un palinsesto teatrale cittadino di ispirazione cattolica, una proposta per un nuovo teatro cristiano, più moderno e aggiornato.

Il Cantiere era una vera e propria compagnia di professionisti costituita da giovani attori che avevano calcato importanti palcoscenici italiani: dal Piccolo di Milano, allo Stabile di

---

[78] Carlo Goldoni (1707 – 1793) è stato uno dei protagonisti della riforma del teatro italiano: ha sostituito i canovacci della Commedia dell'arte con un testo interamente scritto e le maschere con personaggi reali, psicologicamente definiti, derivati dalla diretta osservazione del mondo e della società, attribuendo importanza anche a quelli femminili, prima sviliti a ruoli secondari; ha attuato una profonda revisione del linguaggio, utilizzando un lessico molto vicino a quello parlato. Questi cambiamenti rispondono al duplice intento di Goldoni: rendere il teatro sempre più accessibile a un grande pubblico, attraverso il realismo della messa in scena e far riflettere sui valori della nuova classe sociale della borghesia, dando così un'impronta educativa e morale alle sue opere che, tuttavia, non perdono il carattere comico e leggero.

[79] Rutebeuf è stato un poeta e giullare francese. La sua peculiarità era quella di unire, nei suoi testi, l'esibizione del proprio io, del proprio vissuto personale, alla satira dell'opinione pubblica parigina. Le sue opere, redatte tra il 1249 e il 1277, rientrano nei generi più svariati: dai *fabliaux* che descrivono la società medievale in modo spregiudicato, ai poemetti di carattere politico, arrivando all'edificante *miracle*.

[80] F. BRAGA, Allestita dagli allievi del «Moretto» la scenografia del «Ballo in maschera», «Giornale di Brescia», 14 febbraio 1974.

Torino e di Genova, dall'Olimpico di Vicenza, al Teatro Greco di Siracusa, all'Eliseo di Roma. L'idea non era quella di appoggiarsi «al facile richiamo di qualche nome famoso, ma piuttosto utilizzare qualità ed energie fresche» [81], non accontentandosi del dilettantismo di certe esperienze teatrali nate negli ambiti parrocchiali, che pur non disprezzava. A questo proposito, in un'intervista rilasciata al «Giornale di Brescia», alla domanda del giornalista di motivare tale scelta, Laffranchi risponde:

> C'è un'imputazione che si muove ai cattolici […] quella di muoversi, sul piano artistico, a livello dilettantistico. Il discorso va affrontato con preciso coraggio. Una testimonianza cristiana, per essere sentita, per essere raccolta […] deve essere qualificata sul piano della competenza e della qualità artistica. A volte confondiamo troppo la buona volontà di operare con il modo con cui si opera. Dobbiamo ricordarci che quel che è preposto sotto un nome cristiano, proprio per essere degno di quel nome, deve essere, per quanto possibile, valido. Ora senza voler togliere nulla al valore morale di generosità e di impegni dilettantistici, una presenza cristiana nel teatro italiano moderno deve essere una presenza qualitativamente non discutibile.

Come accennato, la prima esperienza a firma de *Il Cantiere* è stata la rievocazione de *Il Miracolo di Teofilo*, il mistero medievale per eccellenza che racconta la vicenda di un sacerdote che, per vendetta al suo vescovo, si avvicina al diavolo, ma poi, dopo sette lunghi anni, pentitosi, viene sottratto al peccato dalla Madonna. Le scenografie e i costumi per lo spettacolo furono realizzati dall'istituto professionale di stato per l'industria e l'artigianato della Valle Camonica.

Il dramma viene allestito presso la suggestiva rotonda del Duomo Vecchio della città. Le molteplici ragioni che stanno alla base della scelta di questo luogo sono esplicitate da Laffranchi nella già citata intervista e attengono alle stesse motivazioni di valorizzazione del teatro di impronta cristiana:

> Le ragioni sono plurime […]. Quella determinante è stata una ragione di testimonianza ai valori spirituali, umani e cristiani, che troppo teatro contemporaneo si accanisce a negare, a svilire, a distruggere. *Teofilo* è opera di chiara affermazione cristiana, e

[81] S. GALLI, *«Teofilo» come proposta per un teatro cristiano*, «Giornale di Brescia», 19 maggio 1966.

> l'abbiamo posta in un luogo di potente fascino religioso qual è il nostro magnifico e troppo ignorato Duomo Vecchio. Riteniamo inutile e addirittura pietoso il lamento dei cattolici italiani di fronte al dilagare di tanta negazione e di tanti compiacimenti malsani, se da parte dei cattolici stessi non si promuove un'azione precisa ed efficace per una sensibile presenza dello spirito cristiano nel teatro. La spinta del Concilio ha esplicitamente impegnato i credenti a intervenire, non condannando soltanto, ma operando come realizzatori di un verbo che va testimoniato in tutte le attività umane[82].

In queste righe si capisce il carattere di novità apportato da Laffranchi il cui intento è quello di aggiornare i temi della fede in un linguaggio che sia accessibile e comprensibile. Per perseguire tale scopo, egli, traducendo la versione originale duecentesca, ha optato per un lessico chiaro, moderno ed espressivo, che ben si adatta con la *pièce* teatrale:

> Il francese arcaico ha perduto nella versione italiana la sua corteccia scabra e ruvida, s'è fatto linguaggio nostro pieno e caldo, ma ha conservato e persino infittito la sua accentuazione gagliarda di parlata succosa, densa, corpulenta, chiusa nel registro delle frasi e delle immagini curialesche e popolari, arroventate sulla cote di un realismo sensitivo. Linguaggio accorto, tuttavia passato attraverso l'esegesi della poesia recente, discorsiva nella sua flessione, ma aedica nel suo scatto interiore. Si articola in frazioni e clausole più abbondanti, più duttili che non quelle del verso francese originale[83].

Il vero elemento di novità è rappresentato dalla presenza del coro di tradizione greca di cui Laffranchi si serve quasi a scopo didattico. Le parole del coro, infatti, servono per dar voce all'anima dei personaggi grazie ai passi pregnanti e universali dei brani biblici, colmando i vuoti scenici e aggiungendo allo spettacolo tensione drammatica e spirituale. L'autore giustifica così la propria scelta:

> Volendo riproporre il Miracolo, in edizione teatrale, ad un pubblico contemporaneo, non pareva modesto domandare o presumere la fatica di un'applicazione – o di un adattamento mentale – che gli giustificasse le apparenti incompiutezze del testo, i mutamenti dell'animo tanto rapidi, qualche volta, e così poco preparati da apparire poco credibili. Né si voleva esibirlo, quel testo – con pretensione orgogliosa – come una

[82] *Ibidem*.

[83] *Ibidem*.

> colta riesumazione archeologica, ma offrirlo come spettacolo, invece, e come spettacolo per sé stesso direttamente accessibile senza la mediazione di informazioni filologiche – e godibile, anche. L'impegno elementare del rispetto dell'Autore, che vietava in ogni caso l'arbitrio di manipolazioni e di interventi abusivi, è parso non impedire l'inserimento di quella voce, che collocandosi senza sovrapposizione fra gli spazi del testo da una posizione scenicamente e spiritualmente "laterale", potesse valere a colmare quei "vuoti" psicologici, a distendere quegli improvvisi trasferimenti, a preparare quegli impeti, inaspettati – offrendo al lettore e allo spettatore moderni un aiuto; accompagnandoli il più addentro possibile nella comprensione e nella fruizione dell'opera[84].

Gli attori del coro hanno anche un'altra funzione: sfruttando l'architettura circolare della Rotonda, discendendo o salendo lungo le due ali del semicerchio, rendono dinamica la scena e contribuiscono a dare continuità ai passaggi scenici, sia a livello tecnico che narrativo.

La cornice della Rotonda dalle linee purissime, trasformata per l'occasione in un palcoscenico, ispirò Laffranchi a pensare ai protagonisti dell'opera come a statue romaniche, dalle pose severe e ieratiche. Si evince infatti dalle immagini a corredo di un articolo pubblicato sul «Giornale di Brescia» che la scena era disposta su tre piani narrativi (Fig. 22,Fig. 23 e Fig. 24):

> In alto, dietro le colonne della loggetta, stanno immobili, in veste di monaci, i cantori della Cappella del Seminario vescovile di Brescia, che accompagnano alcuni momenti della rappresentazione con canti tratti dalla liturgia; nel semicerchio centrale, rialzato con un proscenio in legno intagliato d ̂ispirazione romanica, gli attori interpretano la parte «terrena» della vicenda, dominati dal trono su cui sta Maestosa la Madonna; in basso si affacciano da un oscuro boccascena i tre diavoli, irrigiditi in un atteggiamento plastico che sembra esprimere tutto il peso del male, e pronti a saltar fuori per afferrare la preda, Teofilo[85].

[84] R. LAFFRANCHI, in RUTEBEUF, *Il miracolo di Teofilo*, Brescia, Il cantiere, 1966, p. 14.

[85] A. CREMONESE, *Una rappresentazione mistica attuale e di robusto realismo*, «Giornale di Brescia», 1966.

Ne è risultato, come emerge dalle recensioni, uno spettacolo dai personaggi «umanissimi e veri»[86] capaci di coinvolgere il pubblico, più ancora che in una emozione mistica, in una profonda riflessione personale. Secondo la Cremonese, infatti, «la regia ha colto aspetti di attualità e ha risolto un'equazione terribilmente difficile: uno spettacolo che riesce ad essere veramente mistico perché è veramente reale e non si rifugia nel campo sterile e astratto della favola suggestiva ad argomento religioso»[87].

Nonostante il successo e l'interesse suscitato dallo spettacolo, la compagnia ebbe vita breve, forse perché la città di Brescia non era ancora pronta per affrontare «un problema culturalmente e civilmente fondamentale come quello del teatro»[88].

Ma questo non ferma Laffranchi il quale continua la sua attività ora nelle vesti di scenografo e nel 1971 viene invitato dal Teatro Sociale di Mantova a realizzare i disegni, purtroppo andati perduti, per l'opera *Medea* di Cherubini. Di questa esperienza Laffranchi scrive: «I only had four days to finish the sets for *Medea* because the other designer had backed out. I must say that I really was frightened»[89]. Nonostante la preoccupazione, il risultato dovette essere positivo tanto che gli guadagnò la realizzazione di un'altra importante scenografia.

Il lavoro per *Medea*, infatti, gli era stato commissionato da Nicola Rescigno, il noto direttore d'orchestra statunitense di origine italiana che, dopo aver collaborato con la Lyric Opera di Chicago, nel 1957 ha fondato, insieme a Lawrence Kelly, la Dallas Civic Opera, destinata a diventare una delle più considerevoli piazze operistiche sul suolo americano. Nella città texana si sono esibiti registi affermati come Franco Zeffirelli e

---

[86] Ibidem.

[87] *Ibidem*.

[88] *Ibidem*.

[89] L. HAACKE, *Catholic priest finds a new outlet in opera for his artistic impulses*, «The Dallas Times Herald», 1972.

artisti di calibro come la «divina» Maria Callas o Magda Oliviero, la stessa soprano italiana che ha interpretato il ruolo di Medea a Mantova.

Questo incarico, dunque, è stato per Laffranchi l'occasione di entrare in contatto con un direttore artistico di fama internazionale che ne ha apprezzato il lavoro tanto da chiamarlo nuovamente l'anno seguente per creare le scenografie per l'opera *Didone e Enea* di Purcell[90], andata in scena durante la serata inaugurale della stagione 1972 del DCO (Dallas Civic Opera).

«When I found out that I would be working on the opera, I immediately bought records of Dido' and began to plan. It wasn't difficult listening either, because it is the kind of music I like best»[91]. Laffranchi, infatti, era anche un grande intenditore di musica classica, in particolare prediligeva quella del XVII e XVIII secolo. È proprio ascoltando quel genere musicale e lasciandosi trasportare da esso, che l'artista ha trovato l'ispirazione per i suoi bozzetti, anch'essi non più ritrovati. Per la scena iniziale, ambientata nel palazzo di Didone, Laffranchi aveva realizzato due vasti pannelli, che rappresentano rispettivamente il sole d'oro e la luna d'argento. In uno scritto rinvenuto nel suo archivio e citato in precedenza, a tal proposito, egli afferma che questi sono i colori principali che la musica gli trasmette e visualizzano il suono del clavicembalo che domina l'orchestra. Ma c'è un altro significato sotteso a queste due immagini: l'argento metallico della luna, simbolo della regina Didone, viene reso più intenso dall'oro del sole di Enea, di cui ella si innamora, tanto che, quando l'amato parte, il colore della luna svanisce; «così, da questi colori metallici scintillanti i disegni diventano a poco a poco più dolci, e più tristi con la morte di Didone, e questo stato d'animo diminuisce in intensità per combinarsi con la tragica calma della scena finale»[92]. Purtroppo, la

[90] *Dido and Æneas,* questo il titolo originale, è l'opera più conosciuta di Henri Purcell e rappresenta un capolavoro del melodramma inglese di fine Seicento. È divisa in tre atti e narra dell'amore maledetto tra l'eroe virgiliano e la regina di Cartagine, la quale, alla partenza del principe troiano, non potendo più vivere senza di lui, si suicida per disperazione.

[91] L. HAACKE, *Catholic priest finds a new outlet in opera for his artistic impulses…,* cit.

[92] Affermazione tratta dal documento intitolato *Un prete con due cappelli* e precedentemente citato.

traduzione di questo passaggio del documento è molto approssimativa e si può immaginare che i cambiamenti di percezione del colore, cui Laffranchi accenna, siano stati resi dalle luci di scena.

Il 1974 è la volta di una nuova sfida: la regia e le scenografie per *Un ballo in maschera*[93] di Giuseppe Verdi messo in scena presso il Teatro Grande di Brescia. In questa occasione, il Laffranchi scenografo collabora con gli allievi dell'Istituto Professionale Industria e Artigianato Moretto di Brescia a cui affida la realizzazione dei suoi bozzetti. All'epoca, questa scuola superiore era una delle poche in Italia a ospitare una sezione dedicata a ragazzi con problemi fisici e psichici. Laffranchi, a cui questo delicato tema stava molto a cuore, li ha coinvolti nell'attività teatrale, nella speranza che essi trovassero «nel contesto operativo sociale un loro spazio, né marginale, né assistenziale», che li impegnasse «in un servizio di utilità collettiva secondo la possibilità di un loro valido apporto. Non è certo nel meccanismo disumano della produttività industriale che essi possono crearsi uno spazio. È piuttosto in un campo di produzione artigianale, ed il teatro è uno dei pochi in cui un tale modo di lavorare è possibile»[94].

L'opera verdiana è stata così anche un pretesto per un percorso di solidarietà concreto e costituisce, nelle parole di Laffranchi, «un fatto altamente positivo che Brescia non deve lasciar cadere per sordità mentale o per inerzia»[95].

Le scenografie, a detta degli spettatori e dei critici, poiché anche in questo caso nulla è rimasto, erano un esempio di trasposizione moderna che pur si inseriva in modo armonico nel contesto dell'opera ottocentesca. Laffranchi più che rendere un ambiente realista, desidera esprimere l'ambientazione spirituale dei diversi momenti musicali nei

---

[93] La prima di *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi ebbe luogo il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo di Roma. Inizialmente doveva essere rappresenta presso il Teatro San Carlo di Napoli, ma la storia di un marito che uccide il presunto rivale, il re di Svezia, fu considerata oltraggiosa dalla censura borbonica. Verdi introdusse perciò alcune modifiche, sostituendo la figura del re con un governatore e cambiando l'azione da Stoccolma a Boston.

[94] F. BRAGA, *Allestita dagli allievi del «Moretto» la scenografia del «Ballo in maschera»…*, cit..

[95] *Ibidem*.

quali il filo conduttore è la tematica amore-odio, visualizzata attraverso le forme, il ritmo degli spazi e dei colori della scenografia.

Quanto alla regia, il nostro cerca di seguire la stessa logica di libera spontanea interpretazione della espressiva musica di Verdi. Laffranchi non vuole, però, che ciò che la sua fantasia gli ha suggerito sovrasti lo spettatore, ma piuttosto il suo intento è quello di favorire la lettura e la comprensione dell'opera[96]. Il Laffranchi regista, prima del debutto, afferma: «Posso dire che quanto ai risultati sono io il più curioso di tutti di verificarli. Purtroppo il tempo della preparazione personale è stato lunghissimo e quello della concreta realizzazione così insufficiente e precario che non ho nessuna garanzia che lo spettacolo, nonostante la collaborazione avuta stupendamente da tutti in teatro, possa riuscire secondo la mia ideazione»[97].

La messinscena del *Ballo in maschera*, nonostante il timore dell'autore, ebbe un discreto successo e una grande risonanza sulla stampa bresciana; tutti gli articoli che comparvero nei giorni successivi, nonostante qualche nota critica in merito alle *performance* canore, sottolineano, appunto, la modernità della scenografia e le ottime scelte registiche. Tra di essi si riporta, perché chiaro ed esaustivo, un estratto del testo del giornalista Braga, pubblicato sulle pagine della «Voce del popolo» del 22 febbraio 1974:

> Purtroppo l'interpretazione vocale […] è stata deludente a causa dell'insufficiente condizione di forma di alcuni cantanti, ma forse, opiniamo anche a causa della loro non felice aderenza psicologica ai rispettivi ruoli. […] Comunque, a parte il coro, il dato veramente positivo dello spettacolo, anche se non va esente da rilievi critici non sempre e in tutto favorevoli, è stata la collaborazione di don Renato Laffranchi nella duplice impegnativa incombenza di scenografo e di regista. Da notare innanzitutto come egli abbia accantonato l'idea piuttosto normale dell'ambientazione storica per far posto ad una libera interpretazione "visiva" della musica verdiana del *Ballo*, i cui risvolti psicologici, identificabili sostanzialmente nella dicotomia amore-odio, sono stati "oggettivati" in due pannelli di una lindura stilistica esemplare: uno raffigurante una

[96] *Ibidem*.

[97] *Ibidem*.

rosa, l'altro delle spine, usati come sfondo, insieme o alternativamente a seconda dei momenti drammatici proposti dall'orchestra, oppure sul palcoscenico. Oltre a ciò ha predisposto degli elementi scenotecnici essenziali per la ricreazione fantastica dei luoghi dell'azione (pittoricamente evocativo l"orrido campo" del secondo atto, ricco di tensione "l'antro dell'oracolo", nobilmente espanso il quadro finale con la sua bellissima composizione policroma). Però, considerati nella proiezione del teatro musicale romantico dell'Ottocento questi elementi apparivano di una vaga eleganza, forse più pertinente, diciamo così all'estetica di Mozart e compagni. Inoltre la caratterizzazione pittorica dei temi dell'amore e dell'odio, a nostro avviso, avrebbe potuto incidere maggiormente sull'armonia dei colori, evitando, cosi almeno ci è sembrato, che i tratti della rosa riassorbissero quelli delle spine. Poiché, se vero che l'essenza drammatica e tragica della musica del *Ballo in maschera* è mitigata dal sorriso e da certo latente umorismo, è altrettanto vero che i disegni melodici come le strutture strumentali sono nettamente diversificati e contrastanti, nell'intento di rendere "udibili" sia pure senza attingere nel profondo, gli intimi sentimenti dei personaggi[98].

Lo stesso Braga approfondisce in modo molto puntale i vari elementi della regia, come sotto riportato:

Nel lavoro di regia don Laffranchi ha fatto fruttare il suo connaturato istinto teatrale e la sua capacità di comprensione dei testi imprimendo ai movimenti di scena un ritmo ordinato e costante, assegnando spazio al gioco sommesso di coristi, comparse, guidando i protagonisti nel limite, ovviamente, della loro personale rispondenza, alla esteriorizzazione attraverso gesti ed atteggiamenti dei loro moti passionali. Solo s'è lasciato sfuggire una svista, quando ha permesso ad Amelia e Riccardo, nel loro furtivo incontro notturno, di abbracciarsi e baciarsi con tanto ardente trasporto al termine del melodioso duetto. Infatti tali effusioni, peraltro non previste dalle note didascaliche del libretto, vengono certamente ad inquinare il casto amoroso afflato che lega i due e che l'espressione musicale sottintende prima ancora che la vicenda lo palesi.

Sul finire dell'opera, allorchè Riccardo "lava l'onta" fatalmente nel sangue dell'amico suo più caro sul ritmo paradossale di una mazurca, il nostro regista non ha voluto trascurare nemmeno il rapporto allegorico con la musica e con la tragedia incombente dimostrando così la sua intelligente originalità. Diviso il coro sui due lati della scena, vi ha inserito un balletto di pochi danzatori i quali "narravano" - trasfigurandola mediante un'azione coreografica di buon gusto i cui simboli erano il sole, la luna e la morte - la

[98] F. BRAGA, *Un ballo poco mascherato,* «Voce del popolo», 22 febbraio 1974.

> drammatica sequenza dei fatti reali che stavano accadendo sul proscenio. Una soluzione della "vendetta in domino" che crediamo sia la prima volta che venga adottata.

Laffranchi chiude la sua carriera di scenografo e regista con la messa in scena di un'altra opera verdiana, l'*Ernani*[99], realizzata nel 1975 per il Circuito Regionale Lombardo per i teatri di Brescia, Bergamo e Como. In questo caso abbiamo la fortuna di poter consultare un libretto, redatto per l'occasione, che contiene anche fotografie delle scenografie dei quattro atti (Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28 e Fig. 29) e un bozzetto (Fig. 30). Queste immagini ci danno la misura della professionalità di Laffranchi, i cui lavori sono decisamente all'altezza di importanti palcoscenici teatrali.

La caratteristica principale di questo allestimento è la «grande essenzialità nelle scene […] risolte con elementi volumetrici, precisi, quasi ingombranti e forse urtanti nella durezza aggressiva del loro imporsi formale»[100]. Laffranchi opera una semplificazione visiva, spoglia il palcoscenico rendendolo minimalista, enfatizzando così il contrasto tra il carattere passionale e romantico dell'opera di Verdi e gli elementi figurativi appena accennati. L'insieme risulta ordinato, rigoroso, funzionale ed elegante. Culmine di questo equilibrio è la scala presente in moduli scomponibili e ricomposti in modo diverso in ogni atto. Questo espediente, oltre a renderla flessibile alle diverse esigenze sceniche, ne esalta la leggerezza e il dinamismo. In questo, essa sembra ricordare la scala, quasi sospesa nel vuoto, del Negozio Olivetti di Venezia progettata dal genio di Carlo Scarpa

[99] La critica considera l'*Ernani* la più bella opera giovanile di Verdi, quinta in ordine di composizione, insieme a *Nabucco e Macbeth.* Tratta dal dramma omonimo del francese Victor Hugo, viene messa in scena per la prima volta il 9 marzo 1844 al Gran Teatro la Fenice di Venezia. La trama dell'opera narra la passione di Ernani, il bandito, in realtà il nobile Don Giovanni d'Aragona, per Elvira, giovane promessa sposa al vecchio zio Don Ruy Gomez de Silva e amata contemporaneamente dal futuro imperatore Carlo Magno.

[100] L'allestimento della scenografia è descritto da Laffranchi nel libretto per l'*Ernani.* In questo documento, oltre al commento del regista e del direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli è presente anche un approfondimento intitolato *Lo "stacco" dell'Ernani* a firma del noto compositore bergamasco Gianandrea Gavazzeni, il quale scrive un testo critico in merito all'opera verdiana.

(1906 – 1978), l'architetto italiano noto per le sue soluzioni studiate *ad hoc*, nel rispetto del contesto in cui va ad inserirsi.

Quanto alla regia, Laffranchi è guidato dalla stessa ricerca di semplicità, «quella altissima "semplicità" che è la potenza ed è il fascino del bravissimo Verdi, sempre superiormente capace di sintesi semplici, appunto, e poderose nella loro essenzialità drammatica e musicale»[101].

L'*Ernani* è stata l'ultima rappresentazione importante curata da Laffranchi e ha costituito l'apice della sua carriera teatrale. Le cinque esperienze sopra analizzate testimoniano l'evoluzione e la maturazione del nostro anche in questo campo e ci parlano della dedizione che il prete/pittore, che ora abbiamo apprezzato anche nei panni di regista e scenografo, metteva in ogni sua realizzazione, da quella messa in scena per il rinomato teatro americano, al *Mistero della Passione* che era solito allestire la sera del venerdì santo nella sua parrocchia. Laffranchi, ancora una volta, dimostra di sapere conciliare il suo essere sacerdote con il suo essere artista, ed è emblematica in questo senso, questa sua affermazione: «Mi naturaleza se inclina hacia el teatro. Es mi idea de la totalidad: expresa cuanto siento como trascendente[102].

3.2 IL MONDO DELLA MODA

Le rappresentazioni teatrali furono l'occasione di introdurre Laffranchi nel «mondo alieno dell'alta moda»[103]. Nello specifico fu un attore del Piccolo di Milano, conosciuto durante la messinscena del *Miracolo di Teofilo*, a fare da tramite con la stilista Mila Schön, la quale partecipò allo spettacolo e ne apprezzò il lavoro sui materiali di scena tanto da commissionare a don Laffranchi i disegni di alcuni tessuti per la collezione

[101] *Ibidem*.

[102] E. PÉREZ, *Laffranchi y el afàn de absoluto*, «Convicción» ,31 ottobre 1978.

[103] R. LAFFRANCHI, *Tappe di vita…,* cit., p. 92.

autunno/inverno dell'anno 1966, «aggravando l'immagine di un prete un po' strano»[104].

Prima di entrare nel vivo del discorso, è opportuno aprire una parentesi sulla figura di questa importante stilista italiana.

Appassionata da sempre di moda, Maria Carmen Nutrizio, in arte Mila, ha fin da giovane un buon gusto nel vestire. Nel 1946 sposa un ricco magnate, Aurelio Schön e inizia a frequentare gli atelier parigini «preferendo Balenciaga per la sua cura nella costruzione sartoriale, Chanel e Dior se voleva un capo speciale, e Jean Dessés, a volte, per gli abiti da sera»[105].

L'anno di svolta è il 1958 quando, dopo la fine del suo matrimonio, l'intraprendente Mila si trasferisce a Milano e apre la sua prima sartoria in via San Pietro dell'Orto. Lo stile Mila Schön inizia a prendere forma: una linea pulita, rigorosa ed elegante, volumi contenuti, pochi elementi decorativi e grande utilizzo del colore. Proprio la ricerca di questa essenzialità la porta a sperimentare materiali inediti, tra cui quello che poi diventa il suo marchio di fabbrica: il *double*, un tessuto doppio dalla cucitura invisibile che non prevede il dritto e il rovescio, creato insieme a Francesco Ilorini Mo, fondatore della casa tessile Agnona. È grazie all'invenzione del *double,* tutt'oggi in uso, che la Schön viene notata da Gian Battista Giorgini, padre del *Made in Italy*, il quale nel 1965 la invita a presentare nella magica sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze la sua prima collezione di abiti femminili, che riscuote un grandioso successo.

Da questo momento si aprono per la «Signora dello stile» le porte del mondo dell'alta moda: le sue sfilate sbarcano negli Stati Uniti e nel 1966 la stilista viene premiata con il

[104] *Ibidem*.

[105] P. GATTI, *mila schön. M as Mila*, Milano, Electa, 2009, p. 13.

prestigioso Neiman Marcus Award[106], il corrispettivo dell'Oscar nella moda. Nello stesso anno partecipa alla festa in maschera organizzata da Truman Capote al Plaza Hotel di New York per festeggiare Katharine Graham, l'editrice del «Washington Post». Tra i cinquecento invitati al *gala*, passato alla storia come uno degli eventi più *glamour* del secolo, spiccano i nomi di Henry Fonda, Frank Sinatra, Nelson Rockfeller, Andy Warhol, Lee Radziwill (la sorella di Jeckie Kennedy) e Marella Agnelli. Le due *lady* indossano per l'occasione due abiti firmati Mila Schön, che si distinguono per uno stile minimale ma raffinato, in contrasto con i capi sfarzosi ed esuberanti della maggior parte delle signore presenti, tanto da aggiudicarsi i primi posti della classifica nella *Best Dressed List* stilata dalla rivista «Women's Wear Daily».

Negli anni Sessanta e Settanta la *maison* è ormai sinonimo universale di eleganza. Tra il 1968 e il 1969 lo stile Schön, così preciso, pulito e sobrio, privo di inutili orpelli, viene scelto per le divise realizzate su misura delle *hostess* dell'Alitalia.

Risale a questo periodo anche l'incontro con Ugo Mulas, il celebre fotografo bresciano che instaura con la signora Schön un rapporto di profonda amicizia oltre che ad una intensa collaborazione professionale che vede i primi frutti nei famosi scatti della collezione del gennaio 1969. In queste immagini Mulas sembra trasformare il corpo elegante e longilineo delle modelle «in una scultura, in pezzo di design, in un momento eternizzato di oggettiva, moderna bellezza»[107].

Spesso per ottenere risultati simili egli cita il linguaggio dell'arte, ambientando i *set* fra le opere di Moore e Cascella, utilizzando gioielli disegnati da Arnaldo Pomodoro, oppure circondando gli abiti di elastici, chiaro riferimento alla ricerca di Enrico Castellani. Questi e molti altri artisti Mulas li aveva incontrati personalmente nei vari viaggi o nel corso dei

---

[106] Il Neiman Marcus Award è stato istituito nel 1938 da Herbert Marcus, Carrie Marcus Neiman e A. L. Neiman, che nel 1907 avevano fondato l'omonima catena di magazzini americani, ed è rivolto a stilisti e addetti ai lavori che si distinguono per meriti particolari. Prima di Mila Schön avevano ricevuto questo premio Salvatore Ferragamo nel 1947, Emilio Pucci nel 1954, Roberta di Camerino nel 1956 e persino Georges Braque nel 1963 per la sua collezione di gioielli.

[107] P. GATTI, *mila schön…*, cit., p. 213.

numerosi servizi per la Biennale di Venezia, appuntamento che seguì dal 1964 in poi. Fu proprio Mulas, così, a fare conoscere alla Schön i *Mobiles* di Calder, i tagli e i buchi di Fontana, le geometrie di Mondrian, o ancora i cerchi concentrici di Kenneth Noland, che saranno fonte di ispirazione per alcuni capi. La signora dell'eleganza, infatti, non nasconde la sua passione per l'arte e in un'intervista afferma:

> «Per me l'arte è il riflesso dei tempi e del modo di pensare, e come tale la si dovrebbe riprodurre nell'abbigliamento e in tutte le altre cose dalle quali possa trasparire il suo segno inconfondibile. Le rigorose forme di Calder o di Fontana, liberate da inutili ghirigori, era questo ad entusiasmarmi. E provare a catturare queste forme in un abito o in alcuni intarsi non significa copiare»[108].

Questo amore per l'arte e in generale per la bellezza spiega la collaborazione con Laffranchi che risale proprio al fermento degli anni Sessanta. Purtroppo nell'archivio di Mila Schön, contattato nei mesi scorsi, non vi è alcun documento che dimostri tale scambio. Detto questo, invece, nell'archivio del nostro artista sono stati rinvenuti dei materiali, che, nonostante non abbiano data e intestazione, sono potenzialmente interessanti: pagine di una rivista che mostrano alcuni dei capi probabilmente frutto di questo incontro e disegni realizzati plausibilmente come bozzetti per i tessuti della collezione 1966.

Tra questi ultimi, ve ne sono un paio (Fig. 31 e Fig. 32) che presentano dei motivi ornamentali basati su forme triangolari e spirali dai colori luminosi che sembrano richiamare i rami frondosi de *L'albero della vita* (Fig. 33 e Fig. 34), il grande fregio creato da Gustava Klimt per il palazzo Stoclet a Bruxelles tra il 1905 e il 1909. La preziosità cromatica e raffigurativa del pittore austriaco è ammirata anche dalla Schön, la quale, soprattutto negli abiti da sera, era solita applicare ricami di *paillettes*, *strass* e pietre in sfumature che andavano dall'oro pallido a quello scuro (Fig. 35).

[108] *Ivi*, p. 196.

Altre tempere hanno come soggetto dei fiori (Fig. 36 e Fig. 37), tema ricorrente nei quadri del nostro, spesso raffigurati entro delle quadrettature che potrebbero essere debitrici della logica compositiva di Andy Wahrol (Fig. 39 e Fig. 40), icona della Pop Art americana il cui successo internazionale viene decretato dalla partecipazione alla Biennale di Venezia del 1964. A questo proposito, il critico Mascherpa, qualche anno più tardi, scriverà:

> [Laffranchi, *ndr*] impiega una tecnica di colori puri accostati che evoca il linguaggio contemporaneo del puzzle, del gioco enigmistico […] questo non tanto per aggiornarsi e apparire di moda ma perché così facendo il lettore […] sente che gli si parla nella sua stessa lingua. […] Non disdegna trascrizioni "in grande maniera" di abbreviazioni cartellonistico/vignettistiche a dimostrare che "l'imagerie pop" oltreché forma espressiva a sé stante, può ben essere pretesto per "capire" fino in fondo certi meccanismi della comunicazione contemporanea[109].

Anche l'opera *Volando intorno a un fiore* (Fig. 41) dipinta, nella sua prima versione, proprio nel 1964, pare seguire la stessa logica: in sedici rettangoli uguali Laffranchi raffigura altrettanti particolari di un fiore, visto da sole due prospettive, ma da distanze diverse, come in un gioco enigmistico. Il colore riempie spazi netti ed è steso in modo uniforme. Ne deriva un insieme originale ed equilibrato che stimola la curiosità dell'osservatore.

Tali elementi naturali sono però anche il risultato di un processo di semplificazione formale e di accentuazione del ruolo del colore tipico della sintassi di Henri Matisse, il quale accosta i colori, li contorna con una linea scura, li accorda in composizioni essenziali, ma piene di ritmo, proprio come Laffranchi (Fig. 38), ricercando la sintesi estrema della forma.

Tuttavia i capi in cui è evidente maggiormente l'impronta del nostro artista sono quelli caratterizzati da forme geometriche ideali tracciate sul tessuto in modo nitido, definite da colori piatti e accesi. Mi riferisco in particolare a due cappotti (Fig. 42 e Fig. 43) che

---

[109] G. MASCHERPA, *I grandi cicli e i dipinti murali…*, cit., p. 9.

sembrano essere le trasposizioni dei paesaggi laffranchiani dominati da un gioco suggestivo di forme, spazi, e campiture di colore.

In conclusione, le esperienze di cui abbiamo parlato in questo capitolo raccontano, ancora una volta, non solo della particolarità della parabola espressiva di Laffranchi, ma anche della sua versatilità, di quanto abbia spaziato in mondi diversi, pittura, scrittura, regia, scenografia, moda, riflesso di una personalità multiforme. Egli si è rapportato con maestri di grande calibro, dal direttore d'orchestra Nicola Rescigno alla stilista Mila Schön; evidentemente tutti hanno riconosciuto in lui la vena creativa del vero artista.



Fig. 22) Una scena del *Miracolo di Teofilo* nel Duomo vecchio di Brescia, 1966.



Fig. 23) L'attore Renzo Rossi nel ruolo di Saladino, Brescia, 1966.



Fig. 24) Da sinistra Paride Calonghi nel ruolo di Teofilo, Giuseppe Palmieri in Satana e sul trono Diana Peri nelle vesti della Madonna, Brescia, 1966.

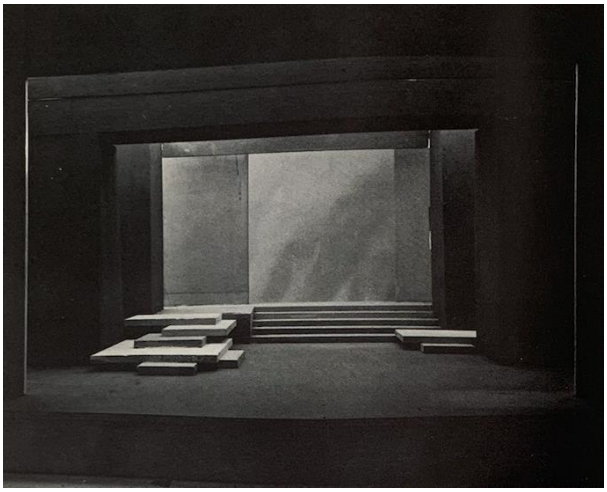


Fig. 25) Primo atto – Prima scena: bozzetto per le montagne di Aragona, 1975.

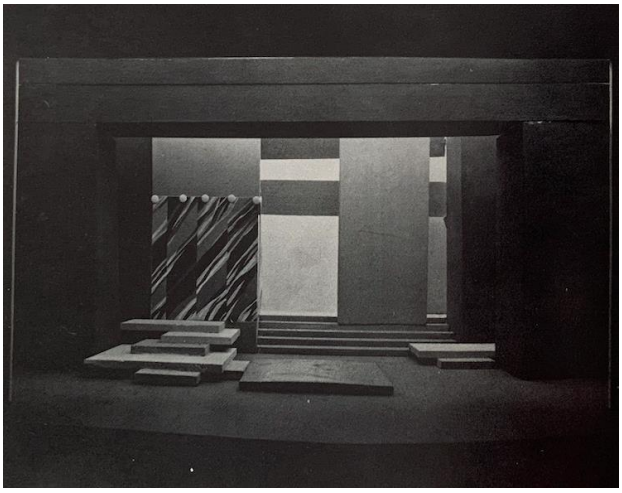


Fig. 26) Primo atto – Seconda scena: bozzetto per le stanze di Elvira, 1975.

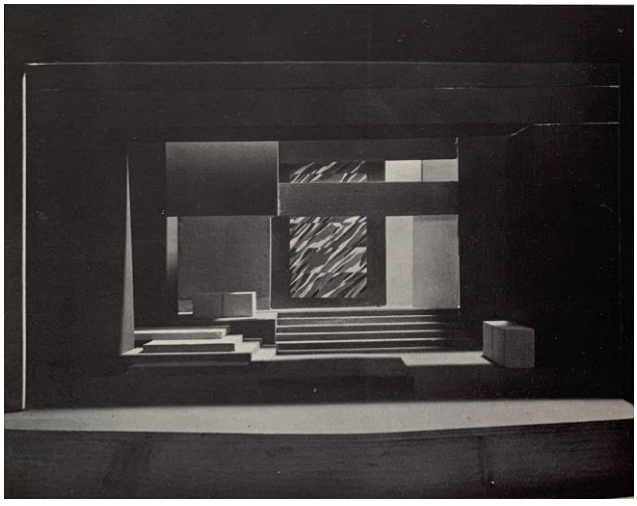


Fig. 27) Secondo atto – Bozzetto per il salone di Silva, 1975.

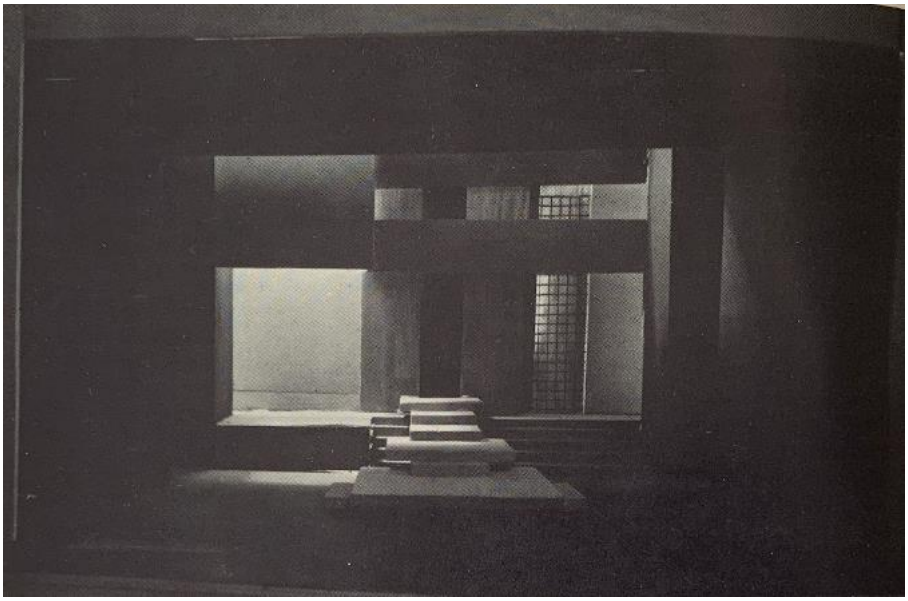


Fig. 28) Terzo atto – Bozzetto per la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana, 1975.

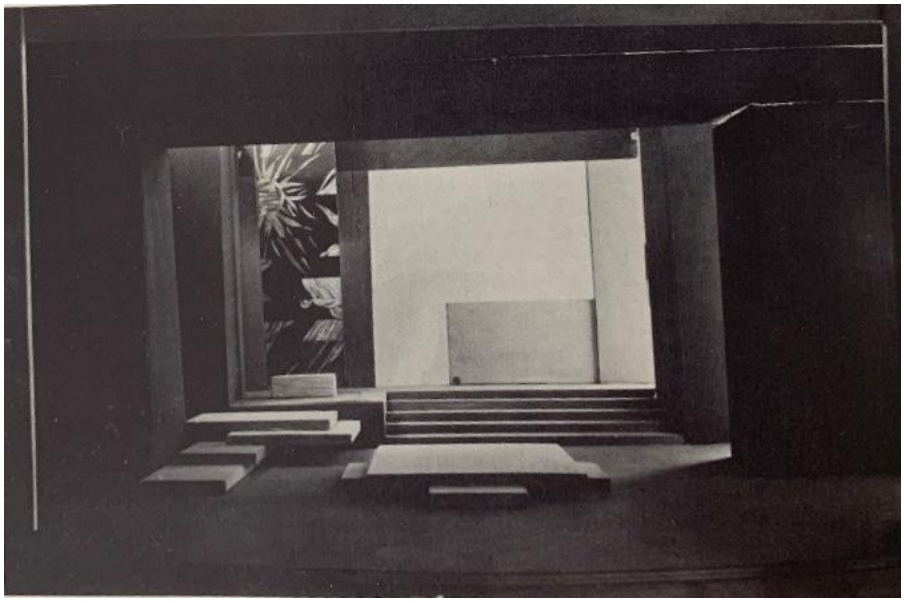


Fig. 29) Quarto atto – Bozzetto per i giardini del palazzo di Ernani, 1975.

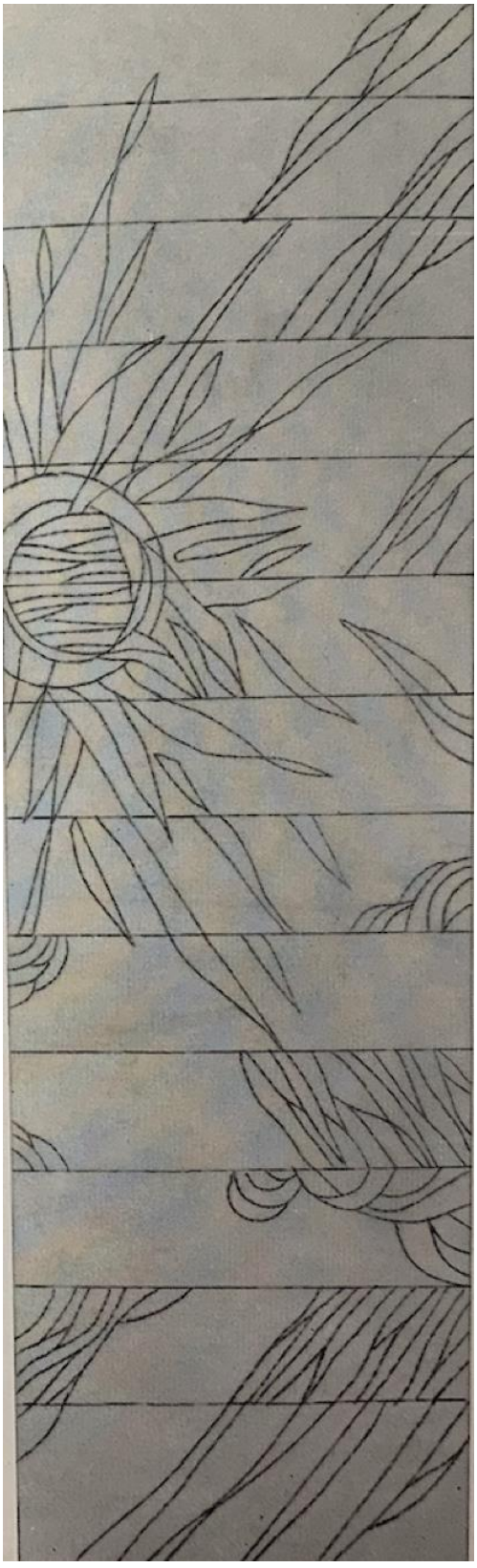


Fig. 30) Renato Laffranchi, bozzetto per l'arazzo del quarto atto, 1975.



Fig. 31) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 67x70.



Fig. 32) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 70x45.



Fig. 33) Gustav Klimt, *L'albero della vita*, 1905-1909, dettaglio dal fregio di palazzo Stoclet.

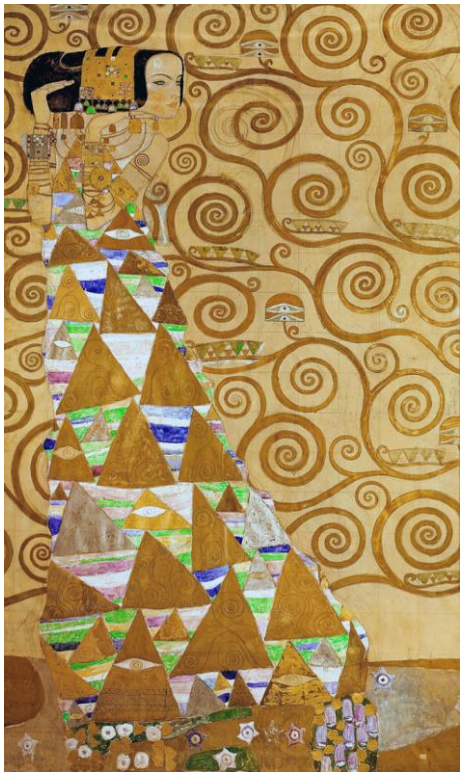


Fig. 34) Gustav Klimt, *L'attesa*, 1905-1909, dettaglio dal fregio di palazzo Stoclet.



Fig. 35) Fotografia di una modella che indossa un capo firmato Mila Schön.



Fig. 36) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 35x35.



Fig. 37) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 30x40.



Fig. 38) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 35x35.



Fig. 39) Andy Warhol, *Flowers*, 1964, litografia, cm 55,8x55,7.



Fig. 40) Andy Warhol, *Marylin Monroe (Twenty Times)*, 1962, tecnica mista su tela, cm 190x110.



Fig. 41) Renato Laffranchi, *Volando intorno a un fiore*, 1964-2002,
tempera su tavola, cm 104x94.



Fig. 42) Fotografia di una modella che indossa un capo firmato Mila Schön.



Fig. 43) Fotografia di una modella che indossa un capo firmato Mila Schön.

4 DA CASA-STUDIO A SPAZIO ESPOSITIVO

4.1 IL PASSATO: LA CASA-STUDIO

«Libri e cavalletti; libri e colori; libri e pennelli; libri e sculture; libri e metope; libri e quadri, libri e libri»[110]. Così è ricordato il mondo più intimo di Renato Laffranchi che, come già anticipato, ha vissuto per più di cinquanta anni in una singolare casa-studio situata in corso Matteotti accanto alla chiesa dei Santi Nazaro e Celso, nel cuore del centro storico di Brescia. La vicinanza con l'edifico religioso è significativa della duplice immagine di Laffranchi, la cui vita, come si è potuto constatare, si dipana, tra arte e predicazione. Il prete/pittore lavorava e dipingeva in una stanza lunga e stretta affastellata da mobili antichi, cataloghi, dischi, oggetti da collezione, *souvenir* dei numerosi viaggi, e soprattutto stracolma di tele di ogni dimensione che popolavano le pareti dando a questo ambiente così suggestivo e curioso le sembianze di un vero e proprio *atelier* d'artista (Fig. 44 e Fig. 45).

Negli anni Sessanta, quando il nostro era nel pieno della sua attività produttiva, il luogo dove i suoi quadri prendevano vita era descritto come un ambiente raccolto e isolato, illuminato sul fondo da un'ampia vetrata che diffondeva una luce pulviscolare creando un'atmosfera magica, quasi sospesa nel tempo e nello spazio:

> Il luogo dove essi nascono è fisicamente una canonica fatta d'antiche mura che, pur situata nel cuore della vecchia Brescia, sembra appartata dalle strade e dal vociare cittadino, con quella vetrata che dal fondo dello stanzone lascia entrare luce diffusa sulle cose cospargendole d'un pulviscolo di morandiana umiltà e accentua il silenzio, che soltanto il canto di alcune tortore può interrompere o gli alti suoni di un corale bachiano riempire[111].

[110] A. B., *Incontro con il personaggio don Renato Laffranchi*, «Il mese», s.d.

[111] L. CARLUCCIO, *La solare visione di Dorazio*, «Gazzetta del popolo», 21 dicembre 1965.

Nonostante questo fosse anche il suo appartamento privato, lo studio di Laffranchi era spesso gremito di gente di ogni età, dai bambini delle scolaresche, ai giovani dell'oratorio, ai molti parrocchiani a cui Laffranchi era solito offrire un bicchiere di vino dopo la Messa domenicale.

4.2 IL PRESENTE: LO SPAZIO ESPOSITIVO

Ora la casa studio di Laffranchi rivive sotto una nuova veste. Nei mesi scorsi Monsignor Giambattista Francesconi si è occupato di risanare questo ambiente, di proprietà della parrocchia, che è stato letteralmente spogliato e ripulito per ospitare le opere del prete/pittore. Ne deriva uno spazio espositivo particolare che ha l'obiettivo di restituire nel modo più completo possibile l'arte del nostro, nel segno di una valorizzazione consapevole.

La pianta dell'edificio (Fig. 46) è costituita da un piccolo vestibolo posto subito dopo l'ingresso dal quale si accede a una sala quadrata di quattro metri per lato che, a sua volta, introduce nell'ambiente centrale. Questo si sviluppa longitudinalmente per oltre 14 metri sulla stessa ampiezza della stanza precedente ed è illuminato in modo naturale dalla grande finestra decorata con vetrate policrome realizzate su disegno dello stesso Laffranchi.

La logica espositiva che sta alla base dell'allestimento non può essere disgiunta da una selezione accurata dei lavori migliori tra quelli rimasti. Il criterio che ha ispirato il progettista, condiviso con amici e stimatori dell'artista, non è stato semplicemente un estetismo sterile, ma quello di far emergere l'unicità e la ricchezza della sua esperienza artistica, toccando la pluralità dei temi da lui trattati. Seguendo quindi la filosofia del nostro è stato inevitabile optare per un allestimento che permettesse la suddivisione delle opere per tematiche.

Fino ad ora si è proceduto con la sistemazione, sulla prima parte della parete a sinistra rispetto all'entrata della sala grande, del ciclo dedicato ai *Cristi* e alle *Crocifissioni*. Il

problema di far convivere una a fianco all'altra delle opere così eterogenee nonostante il soggetto comune è stato brillantemente risolto con la realizzazione di quattro nicchie tridimensionali in legno dalla struttura essenziale, una diversa dall'altra, come a suggerire l'immagine di altrettante cappelle laterali di una chiesa (Fig. 47). Le quattro opere esposte, che vanno a coprire un arco di tempo di quarant'anni, a ricordarci come questo sia stato il tema cardine che ha segnato la vita artistica, ma anche spirituale di Laffranchi, sono, da sinistra a destra, le seguenti:

1. *Cristo*, 1991, olio su tavola, cm 170x130
2. *In Sanguine Eius,* 1999, tempera su tavola, cm 90x80
3. *Passio Domini,* 1996/1999, tempera su tavola, cm 170x150
4. *Re della Gloria*, 1960, oro e tempera su tavola, cm 210x160

All'entrata della stanza centrale sulla destra è già stata collocata la serie dei *Sette Re*. L'allestimento è ancora una volta studiato *ad hoc* ed è molto originale: su di una piantana in ferro color antracite i sette quadri sono inseriti all'interno di altrettante cornici che ruotano per potere essere sfogliate come in un grande libro (Fig. 48). Questa soluzione innovativa da una parte consente di poter esporre più opere in uno spazio limitato, dall'altra riduce la distanza tra opera e spettatore coinvolgendolo attivamente nell'azione del "voltare pagina". La serie esposta comprende le seguenti tavole:

1. *Superbia,* 2007, tempera su tavola, cm 150x75
2. *Avarizia,* 2007, tempera su tavola, cm 150x75
3. *Lussuria*, 2007, tempera su tavola, cm 150x75
4. *Ira*, 2007, tempera su tavola, cm 150x75
5. *Gola*, 2007, tempera su tavola, cm 150x75
6. *Invidia*, 2007, tempera su tavola, cm 150x75
7. *Accidia*, 2007, tempera su tavola, cm 150x75

Continuando sulla stessa parete, sono previste due strutture analoghe per altre due serie. La prima è quella delle *Otto Beatitudini,* che si uniforma alla stessa logica dei *Sette Vizi Capitali*, ed è composta dai seguenti quadri dalla particolare forma esagonale:

1. *Beati i poveri di spirito,* 2007, tempera su tavola, diamentro cm 100
2. *Beati quelli che piangono*, 2007, tempera su tavola, diametro cm 100
3. *Beati i miti*, 2007, tempera su tavola, diametro cm 100
4. *Beati gli affamati di giustizia*, 2007, tempera su tavola, diametro cm 100
5. *Beati i misericordiosi*, 2007, tempera su tavola, diametro cm 100
6. *Beati i puri di cuore*, 2007, tempera su tavola, diametro cm 100
7. *Beati gli operatori di pace*, 2007, tempera su tavola, diametro cm 100
8. *Beati i perseguitati*, 2007, tempera su tavola, diametro cm 100

L'ultimo "libro" farà da espositore alla serie del *Cantico delle creature*, che vuole essere una reinterpretazione in chiave pittorica e poetica del celebre capolavoro francescano. Le otto tavole, che hanno la forma centinata, sono accompagnate infatti da brevi poemi in prosa che guidano alla comprensione dei dipinti, qui sotto elencati:

1. *Il sole,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100
2. *La luna e le stelle,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100
3. *Il vento,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100
4. *L'acqua,* 2009, tempera su tavola, cm 150x10
5. *Il fuoco,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100
6. *La terra,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100
7. *I tribulati,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100
8. *La morte,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100
9. *Nelle ali del serafino,* 2009, tempera su tavola, cm 150x100

L'immagine finale di questa prima parte della sala mette in scena quindi un vero e proprio dialogo tra i cicli suddetti e le crocifissioni poste di fronte. Un dialogo teologico, necessario, tra il peccato, simbolo della debolezza umana raffigurato in tutte le sue sfaccettature, e il Mistero del Cristo crocifisso che prendendo su di sé, senza giudizio, la fragilità dell'uomo lo apre alla salvezza. In questo racconto i colori accesi della tavolozza

del Cantico fanno pregustare all'uomo la bellezza del cosmo e aprono «luminosi spiragli sul mondo di fuori e sul mondo di dentro, sul mistero della fede»[112].

Tra le opere potenzialmente permanenti ci sono quelle raffiguranti gli angeli, soggetti tanto cari a Laffranchi, che ha cercato di immaginarli tutta la vita, tanto da eleggerli come filo conduttore della sua ultima mostra che ha avuto luogo presso la Galleria UCAI in San Zenone all'Arco nel 2017. Riferendosi agli angeli l'artista usa queste parole:

> Sono le tentate istantanee di una quotidiana coabitazione, visto che le loro ali muovono l'aria del mio studio e ci si accampano, silenziosi e fedeli, sorridenti e qualche volta tristi, quando sono io a farli piangere[113].

Questi quadri, da collocare sulla stessa parete dei *Cristi* su un pannello ligneo, saranno i seguenti:

1. *Angelo portami una stella*, 2005, tempera su tavola, cm 130x100
2. *Angelo della musica*, 2016, tempera su tavola, cm 100x200
3. *Angelo*, 1999, tempera su tavola, 150x170
4. *Angelo triste*, 2004, argento e tempera su tavola, cm 100x90

Ad accogliere il visitatore nel piccolo corridoio all'ingresso e nella prima saletta saranno alcuni dipinti che appartengono alla nota serie *Imago Mundi*, che, come più volte ripetuto, mette in scena l'universo visto con gli occhi di Laffranchi, il quale afferma:

> Non ho mai dipinto paesaggi all'aperto, troppo pigro e maldestro per andare in giro per campi con cavalletto, sgabello, tavolozza, pennelli e colori. Così quelli che dipingo non sono mai reali: mari verticali, coste senza mappe, colline improbabili che sembrano tornarmi alla memoria da navigazioni mai fatte, o da inspiegabili presentimenti, come nel caso di Rio le cui insenature e le cui montagne dipingevo prima di andarci, che mi sconvolse trovarle esistenti[114].

---

[112] P. GIBELLINI in R. LAFFRANCHI, *Il cantico delle creature*, 2009, Brescia, Arti Grafiche Apollonio.

[113] R. LAFFRANCHI, in *Renato Laffranchi. Imago mundi…,* cit., p. 19.

[114] R. LAFFRANCHI, *Renato Laffranchi…*, cit.

Lo spazio introduttivo è pensato anche per ospitare un tavolo/vetrina che farà da espositore al materiale grafico rimasto – biglietti, cartoline, pieghevoli – e un mobile che conterrà oltre a cataloghi e serigrafie dell'autore anche alcuni inediti pezzi d'archivio che verranno qui mostrati al pubblico per la prima volta. Per restituire globalmente la memoria e la carismatica personalità di Laffranchi è previsto inoltre il posizionamento di uno schermo interattivo attraverso cui si potrà accedere al sito web, creato dai suoi collaboratori gli ultimi anni di vita e da lui approvato. Questo strumento metterà a disposizione anche delle video interviste in cui l'artista, ripreso nel suo studio in età matura, si destreggia con saggezza, profondità e ironia, in una trama intensa di considerazioni sull'arte e sulla vita. Il visitatore potrà osservare come era in origine questo luogo, e nello stesso tempo ascoltare la viva voce di Laffranchi e vederlo all'opera nel suo *atelier*.

La parte fin qui descritta è quella pensata come esposizione permanente; nelle pareti rimaste ancora vuote, pur avendo già definito quali esibire, le opere potranno essere sostituite, sia in caso di prestiti per eventuali mostre, sia per poter rendere fruibile nel tempo buona parte della produzione laffranchiana. Per questo motivo l'allestimento sarà più semplice e flessibile e permetterà di affiggere quadri anche di dimensioni diverse. Le opere temporanee, nonostante siano svincolate dalle serie, toccano tematiche fortemente sentite da Laffranchi, che spaziano dalla mitologia alla religione. Queste andranno ad arricchire e integrare la visita così da restituire una visione esaustiva della sua variegata esperienza artistica.

È inoltre prevista nella parete in fondo a destra, davanti alla serie degli angeli, la creazione di una rastrelliera dove verranno conservate le altre opere catalogate e protette pronte per essere esposte. Questo accorgimento, che solitamente nei musei tradizionali è confinato nei depositi, offrirà qui, invece, la possibilità di una visione, anche se parziale o di sfuggita, dell'archivio, accendendo nel visitatore la curiosità nei confronti dell'opera *omnia* di Laffranchi.

Dal punto di vista strutturale, il progetto prevede il collegamento tra l'ex studio e la cappella adiacente alla chiesa, come era stato suggerito dallo stesso don Renato, in

quanto già esistente in origine (Fig. 49). In tale area si è deciso di esporre, per ragioni di dimensioni e di spazio, i mosaici per i quali, come già anticipato, Laffranchi si affidava ad esperti non potendo realizzarli in casa. Per dare più visibilità alla cappella, l'idea è quella di inserire, davanti al cancellino che metterà in relazione i due ambienti, degli specchi strategici. Questo passaggio consentirebbe di scoprire lo spazio in modo inaspettato e casuale durante la visita della chiesa. La collegiata dei Santi Nazaro e Celso, infatti, è una meta ambita dai turisti; presso l'altare maggiore è conservata una delle pietre miliari del Rinascimento italiano: il celebre polittico commissionato dal vescovo Altobello Averoldi tra il 1517 e il 1519 ad un giovane Tiziano Vecellio[115]. Considerata fino a quel momento l'opera migliore del maestro, il *Polittico Averoldi* è stato di recente protagonista di un'iniziativa curata da Davide Dotti per celebrare il quinto centenario dell'arrivo del Tiziano a Brescia nel maggio 1522.

Il risultato è quindi una sorta di piccolo museo nel cuore di Brescia, un angolo intimo capace di svelare l'opera poetica di un personaggio fuori dall'ordinario che da ora in poi potrà essere conosciuto e apprezzato da un pubblico sempre più ampio.

[115] Il Polittico Averoldi è composto da cinque pannelli: il Cristo risorto domina al centro la scena, i santi Nazaro e Celso con il committente sono raffigurati in basso a sinistra, a destra si staglia il San Sebastiano e in alto troviamo il tema dell'Annunciazione con l'Arcangelo Gabriele e Maria Vergine. Il risultato è un'opera imponente e immersiva che rappresenta uno dei capitoli più significativi dell'arte del grande Tiziano.



Fig. 44) Laffranchi all'opera nel suo studio, 2000.



Fig. 45) Laffranchi nel suo studio, 2015.

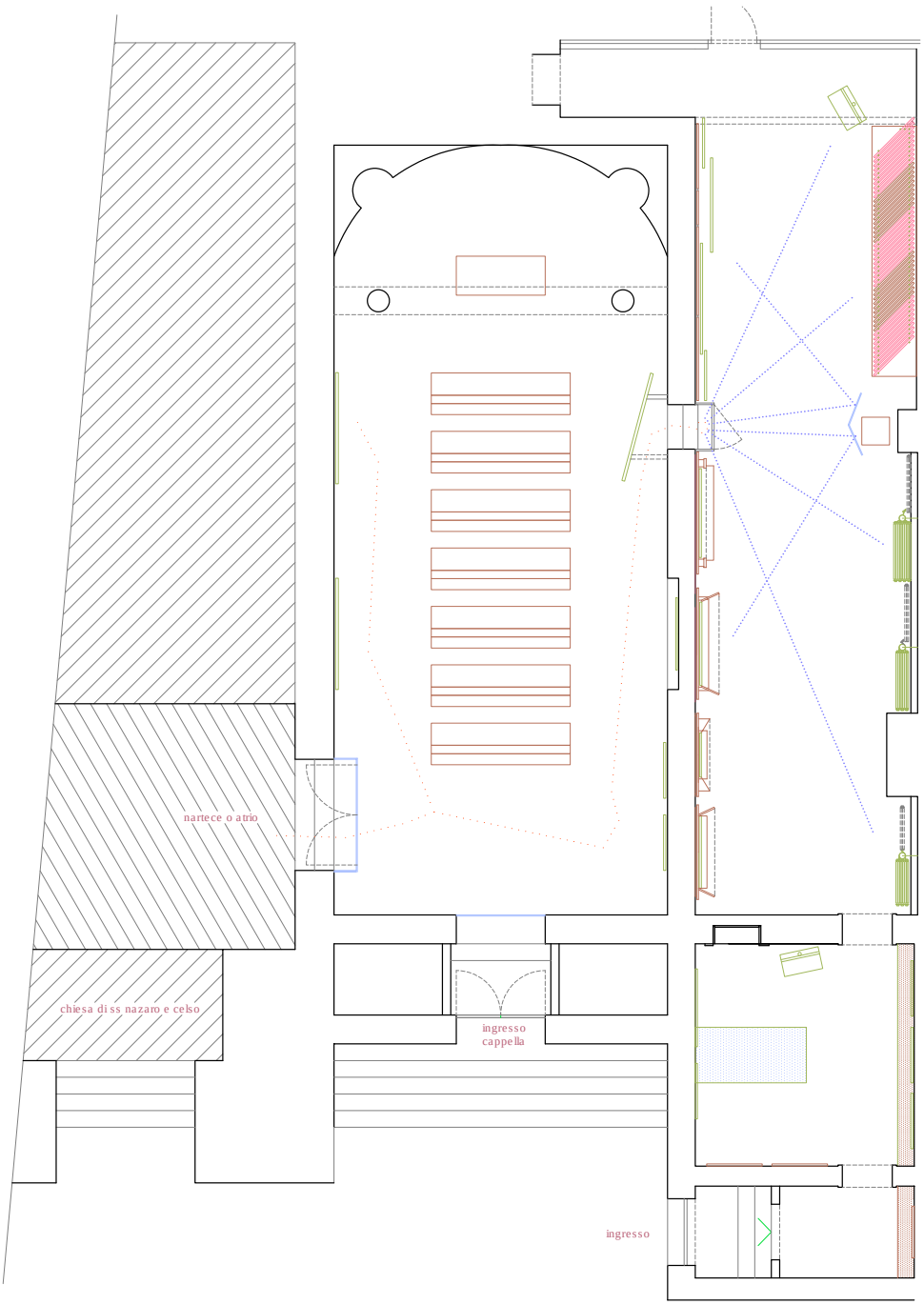


Fig. 46) Arch. A. Zecchini, pianta, 22.09.2022



Fig. 47) Arch. A. Zecchini, prova studio alzato nord, dettaglio degli espositori per *Cristi* e *Crocifissioni*, 22.09.2022.

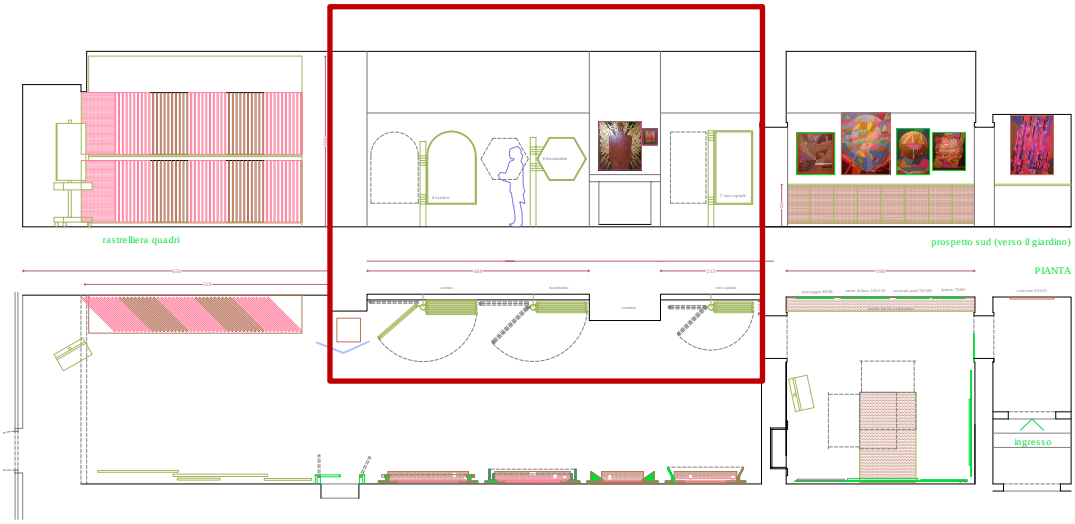


Fig. 48) Arch. A. Zecchini, prova studio alzato sud, dettaglio degli espositori per le serie *I sette re*, *Le otto beatitudini* e *il Cantico delle Creature*, 22.09.2022.

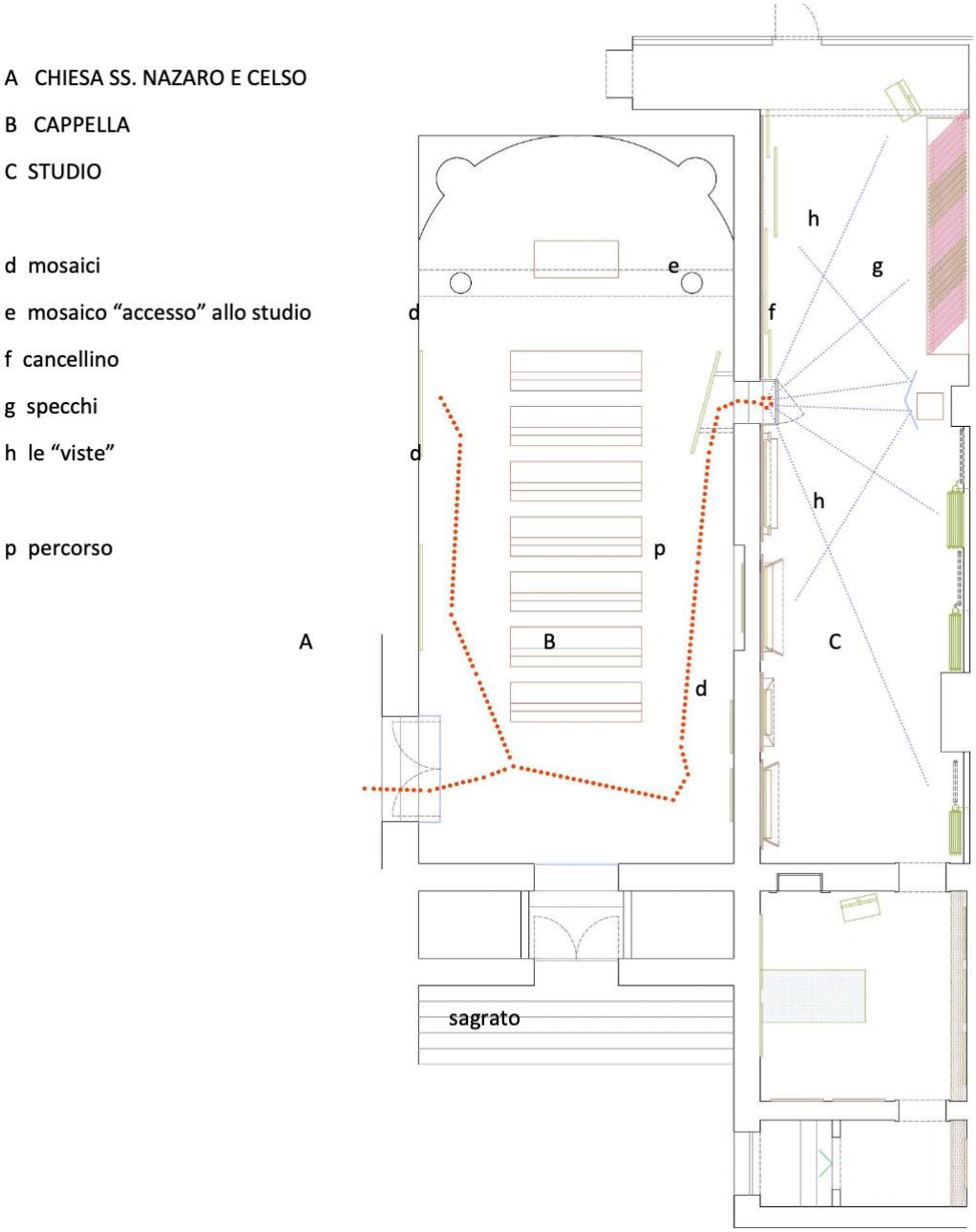


Fig. 49) Arch. A Zecchini, collegamento tra ex studio e cappella, 24.03.2022.

5 IL FUTURO: TRE PROPOSTE DI EVENTI

Il futuro di questo luogo è ancora tutto da costruire. Quando il progetto sarà diventato realtà e l'allestimento sarà terminato in ogni aspetto, diverse sono le iniziative e gli eventi che si potranno organizzare per promuovere le potenzialità di questo spazio culturale, incrementando la fruizione collettiva e individuale e migliorando le condizioni di conoscenza. Quanto appena enunciato è sotteso al concetto della valorizzazione che come recita l'articolo 6 del Codice dei Beni culturali e del paesaggio, «consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso».

Nei prossimi paragrafi sono descritte tre proposte di valorizzazione: un primo evento per approfondire la figura di Laffranchi, un secondo per far conoscere le sue sperimentazioni nel campo teatrale, ed infine una visita guidata pensata come un racconto esaustivo, ma allo stesso tempo sintetico e coinvolgente, capace di creare un dialogo stimolante avvicinando così i partecipanti al cuore dell'arte laffranchiana.

Questi eventi verranno promossi con gli strumenti *standard* sia *off site* – locandine, *flyer* – sia *on site*. Quest'ultimo aspetto presuppone l'apertura di almeno una pagina *social* dove poter comunicare in modo efficace e immediato, al passo con i tempi, non solo le diverse iniziative, ma anche e soprattutto l'arte di Laffranchi, così che essa possa raggiungere e intercettare più *target* possibili. Le novità che riguardano lo spazio dovranno essere inserite anche sul sito web che dovrà essere aggiornato e implementato di una parte riservata alle *news*. L'esistenza di un sito Internet istituzionale è già un buon punto di partenza che merita di essere analizzato per poter essere meglio sfruttato.

Questo strumento presenta un menù di facile lettura con due sezioni principali dedicate rispettivamente alla biografia e alle opere. Nella prima è possibile percorrere la vita dell'artista, scoprire gli incontri che più lo hanno influenzato, leggere una raccolta dei

suoi scritti più avvincenti tra cui spiccano le sue profonde omelie e le sue riflessioni sull'arte, e visitare i luoghi che maggiormente lo hanno ispirato; la seconda mostra i lavori del nostro suddivisi per le tematiche cardine della sua ricerca. Si tratta dunque di un classico "sito vetrina" caratterizzato da una struttura semplice e da un'immagine pulita ed essenziale. Il sito è poi *responsive*, quindi adattabile graficamente al dispositivo su cui viene visualizzato, e gode di un buon posizionamento, infatti nel momento in cui si cerca "Renato Laffranchi" sul motore di ricerca, il sito è la prima pagina che si offre all'utente. Detto questo, esso può essere sicuramente migliorato. Innanzitutto sarebbe vantaggioso creare una sezione *press* dove caricare una sorta di rassegna stampa con materiali e articoli utili ai giornalisti. Di fondamentale importanza sarebbe poi aggiungere una sezione destinata ai contatti dove inserire dei riferimenti chiari di reperibilità insieme all'indirizzo dello spazio espositivo, le modalità per raggiungerlo e gli orari di apertura. Infine è auspicabile introdurre sul sito il servizio di *newsletter* che permette di avere un rapporto più diretto con il visitatore tenendolo sempre informato sulle iniziative. Ovviamente una volta concluso l'allestimento una parte consistente dovrà indirizzare al progetto, alla sua descrizione e alla sua *mission*.

Prima di entrare nel vivo di ciascun evento è bene sottolineare che essendo lo spazio espositivo un ambiente piccolo sarà necessario optare per gruppi contingentati, privilegiando la qualità e la accuratezza delle iniziative a scapito della quantità. Ovviamente ciò che viene presentato nelle pagine seguenti è solo un esempio del possibile programma offerto dallo spazio espositivo che abbiamo continuato a chiamare così in mancanza del nome ufficiale. Starà alla sensibilità del parroco e delle istituzioni locali poter fruire con intelligenza di questo suggestivo "scrigno" che si palesa al visitatore. La coincidenza della nomina delle città di Bergamo Brescia a Capitale italiana della Cultura 2023 potrà essere un momento fortunato per iniziare questa nuova avventura.

5.1 IN RICORDO DI DON RENATO, UN UOMO CON DUE CAPPELLI

In prossimità dell'inaugurazione, la proposta è quella di organizzare una serata in sua memoria. L'obiettivo è far emergere le due vocazioni di Laffranchi, quella religiosa e quella artistica, che ha coltivato arrivando a una sintesi esemplare.

Di seguito si riporta il possibile programma della serata:

- Accoglienza dei partecipanti con sottofondo musicale.
- Saluto, introduzione e presentazione degli ospiti da parte dell'organizzatore.
- Lettura da parte di un attore del brano tratto dal libro intitolato *I miei preti* in cui Laffranchi parla dell'importanza che ha avuto Don Primo Mazzolari nel suo cammino di sacerdote e di artista. Tra tutti, si è scelto proprio questo testo perché è davvero poetico e significativo di come il nostro concepisse il suo essere prete.
- Intervento di un suo amico che è invitato a raccontare di come Laffranchi riuscisse a conciliare nella quotidianità il suo essere prete e il suo essere artista.
- Intervento di un critico d'arte al quale è chiesto di fare un *excursus* sulla pittura laffranchiana dai quadri più violenti e drammatici delle origini a quelli più dolci e lirici degli ultimi anni.
- Conclusioni e ringraziamenti.

La serata è pensata per essere riproposta con lo stesso *format* a diverse associazioni culturali radicate sul territorio che verranno invitate a partecipare ad un evento riservato a loro. Così facendo prima di tutto si aumenta l'*audience* e inoltre si cerca di stabilire un contatto privilegiato che può portare a una *partnership* per eventi futuri.

5.2 A TEATRO CON RENATO LAFFRANCHI

Se la pittura di Laffranchi è nota ai più grazie alle molte retrospettive organizzate nel corso degli anni, meno conosciuto è certamente il mondo del teatro, nel quale il nostro si è inoltrato dimostrando grande professionalità e spirito di iniziativa. La proposta è quella di predisporre, in concomitanza con la giornata mondiale del teatro che ricorre il 27 marzo, un momento per mostrare al pubblico le sperimentazioni di Laffranchi in questo campo. Si potrebbe partire proprio dallo spettacolo de *Il miracolo di Teofilo*, di cui sono pervenuti a noi materiali preziosi dai quali attingere, come la versione del testo teatrale tradotto dal francese duecentesco proprio da Laffranchi stesso. Inoltre nell'archivio è stato rinvenuto un faldone con le fotografie in bianco e nero che documentano in modo molto dettagliato i particolari della rappresentazione, dalla scenografia, ai costumi, alla *location*.

Questa iniziativa si sviluppa in due momenti; la prima serata prevede la lettura del testo teatrale da parte di 8 attori – quanti sono i personaggi – del *Miracolo di Teofilo* nella versione laffranchiana presente nel libretto, edito da «Il cantiere» e stampato nel maggio 1966 in occasione della prima messa in scena del dramma. La seconda serata, da organizzare a distanza di poco tempo dalla precedente, è dedicata invece all'esegesi dello spettacolo e potrebbe essere così strutturata:

- Saluti e introduzione da parte dell'organizzatore.
- Commento e confronto tra il testo originale e la traduzione di Laffranchi.
- Visione delle fotografie d'epoca che verranno proiettate su uno schermo.
- Conclusioni e ringraziamenti.

Ovviamente il tema del teatro non può essere approfondito in un solo evento sporadico e fine a sé stesso. Per non correre tale rischio sarebbe utile definire un piano editoriale con contenuti e piccole "pillole" da pubblicare sulla pagina social dello spazio espositivo nei mesi precedenti, in preparazione alla giornata del 27 marzo.

5.3 ALLA SCOPERTA DEL MONDO DI RENATO LAFFRANCHI

La terza proposta prevede la realizzazione di una visita guidata da programmare ogni prima domenica del mese e aperta a tutti coloro che vogliono accostarsi all'arte di Laffranchi, da promuovere con i canali tradizionali prima citati. Di seguito è riportato l'ipotetico testo da presentare durante la visita.

Benvenuti nel piccolo museo dedicato a Renato Laffranchi, l'artista nato a Rivarolo Mantovano nel 1923 ma presto trasferitosi a Brescia, che ha fatto di questo suggestivo luogo vicino alla chiesa dei Santi Nazaro e Celso, la sua casa e il suo atelier per più di cinquant'anni. Vi chiederete, perché un artista dovrebbe scegliere una canonica come atelier? Domanda legittima. Dovete sapere che Laffranchi era prima di tutto un sacerdote e nel 1955 viene mandato in questa parrocchia, dove è rimasto fino agli ultimi giorni, con il compito di coadiuvare nella liturgia e negli impegni pastorali gli altri preti della comunità e soprattutto con il permesso di dipingere, non così scontato in quegli anni nella Chiesa. Grazie però al supporto di vescovi audaci come l'amato Monsignor Tredici e di preti lungimiranti come don Primo Mazzolari, don Renato si trova a fare quello che ha sempre sognato: l'artista.

Il nostro percorso alla scoperta dell'arte del prete/pittore inizia con un quadro intitolato *Concerto:* l'autore sembra trasporre in pittura la metaforica musica suonata dalla natura; piante e fiori sono resi con forme geometriche essenziali, quasi astratte. Anche i colori molto accesi, stesi in modo uniforme in campiture piatte, sembrano essere frutto dell'immaginazione dell'artista che amava giocare con la fantasia come un bambino.

Già da questo primo assaggio potete intuire il talento di Laffranchi e il suo tratto pittorico molto personale e moderno, ma che, come vedremo in seguito, non sarà privo di riferimenti visivi a molti artisti del Novecento, spesso come lui non facilmente etichettabili in una singola corrente artistico culturale.

Il dipinto ci introduce alla sala successiva dove sono esposte le opere appartenenti alla nota serie *Imago mundi,* il ciclo tematico in cui Laffranchi mette in scena la sua interpretazione poetica della realtà, le sue personali visioni del mondo sia visibile che invisibile, che si sono costruite lungo tutto l'arco della sua vita a partire dalle esperienze vissute, dalle persone incontrate e dai luoghi visitati. Protagonisti di queste opere sono giardini incantati, paesaggi inventati, vedute lunari assurde, cieli improbabili; scenari utopici e poco credibili che ricordano i mondi di Marc Chagall, l'artista di origini ebraiche che era solito dipingere i propri sogni, muovendosi libero nella fantasia. Come Chagall anche Laffranchi costruisce un universo in cui tutto è possibile dove barche navigano su montagne, i pesci volano e gli uccelli nuotano. Da un punto di vista stilistico il riferimento è a Klee: i soggetti sono semplificati e se notate, sono tutti definiti da una griglia di blocchi di colore più o meno regolari accostati vivacemente, che ricorda proprio lo stile del maestro svizzero. La logica della quadrettatura è visibile soprattutto nei due quadri dedicati ai quattro elementi: aria, acqua, terra e fuoco rappresentati con i colori tradizionali dell'azzurro, del verde, del marrone e del rosso.

Le immagini del mondo laffranchiano non sono tutte gioiose. Particolarmente drammatici sono i suoi Cristi crocifissi. Le quattro opere, che vedete esposte in queste cappelle tridimensionali progettate e studiate *ad hoc*, sono state realizzate nell'arco di quarant'anni e ci mostrano quindi l'evoluzione dello stile del pittore nel dipingere lo stesso soggetto. Il modello del Cristo sofferente alla maniera di Rouault con il volto deformato dal dolore, enfatizzato da un segno incisivo e da una linea marcata e dura, arriva a una sintesi estrema del rapporto colore-linea nel dipinto *In Sanguine Eius.* Qui il dramma incontra la carica espressiva del colore: il rosso del sangue che sgorga dal costato del Cristo risalta rispetto alle tonalità blu e celesti dello sfondo – tipiche di una notte che si sta rischiarando – e diventa simbolo di un dolore che salva, della morte sublimata in bellezza. Il risultato è una vera e propria icona moderna dall'impatto visivo molto forte. Come potete vedere i suoi Cristi non seguono una iconografia tradizionale; proprio per questo motivo queste tavole così impattanti gli hanno causato non pochi problemi soprattutto agli esordi. Diverse sono state le denunce nei suoi confronti tanto che addirittura venne proposta per lui la sospensione *a divinis* e i suoi Cristi urlanti

vennero definiti da alcuni articoli di giornale come proibiti. Per fortuna, come abbiamo già detto, i suoi superiori lo incoraggiarono a continuare, intuendo il suo talento e la sua buona fede.

Di grande attualità sono i *Sette re* ovvero le personificazioni dei sette vizi capitali della tradizione cristiana. Laffranchi, sempre partendo dal testo sacro e in particolare dal Libro dell'Apocalisse, crea una sorta di tarocchi del male dall'aspetto tragicomico. Le campiture delle sette tavole sono piatte, nitide, la stesura è precisa e pulita, i colori, a volte aggressivi, a volte brucianti, a volte terrei, saturano lo spazio e suggeriscono atmosfere diverse.

In ogni caricatura I Re del mondo sono seduti su ridicoli troni, sono incoronati e hanno le aureole per indicare una santità rovesciata per cui vengono adorati come idoli e serviti come divinità. C'è poi un dettaglio che non può sfuggire: tutti hanno sette dita. Perché non cinque? Come ha detto una volta un bambino di terza elementare a Don Laffranchi perché così graffiano di più. Questi artigli con sette dita sono diventati quindi l'elemento distintivo per mostrare i "cattivi". Inoltre, se osservate bene non guardano mai ad occhi aperti lo spettatore. Il loro sguardo serve per sorvegliare, non per dialogare, per incutere terrore e non per comunicare.

Per descriverli mi servo delle parole pregnanti che ha usato Laffranchi stesso:

> Il Superbo pennuto e stolido sta malsicuro e appagato sul suo trespolo, l'Avarizia famelica si aggrappa con artigli rapaci alla sua impietrita desolazione, la Lussuria decrepita alza la coppa degli inebrianti veleni, l'Iroso preme il suo stivale sul mondo incendiato, e la Gola impietosa calpesta col piede porcino un bambino che muore. L'invidia rancorosa spia attorno a chi rovinare la vita e la lugubre accidia si imprigiona nel rifiuto senile della letizia[116].

Segue la stessa logica anche il ciclo delle *Otto beatitudini* che non sono quelle riportate nel celebre *Discorso alla Montagna*, ma il loro rovesciamento, una sorta di Vangelo

[116] R. LAFFRANCHI in *Laffranchi. Dal giardino perduto alla città sul monte…,* cit., p. 40.

tradito. Facciamo qualche esempio: Il giudice di *Beati quelli che hanno fame e sete di giustizia, perché saranno saziati* indossa un paio di occhiali neri come a dire che ha una visione parziale e distorta della verità; sul suo viso è accennata una risata sarcastica come di chi è contento per aver ingannato qualcuno. Sicuramente è corrotto dato che ai suoi piedi ci sono sacchi forse colmi di denaro; la sua legge non è uguale per tutti tanto che i piatti della bilancia non sono sullo stesso livello. Sul tavolo di destra campeggiano poi diversi cartigli che riportano alla mente le grida lette dall'azzeccagarbugli, buone per imbrogliare i giusti.

Il generale di *Beati i miti, perché erediteranno la terra* è vestito con un'armatura acuminata, ha l'elmo sugli occhi, il petto pieno di medaglie e impugna una lancia con un teschio fisso in cima. Il rosso delle case in fiamme, inframezzato con le tonalità più scure dei neri e grigi, dà un senso di forza sinistra che sicuramente è il contrario della mitezza.

Il personaggio di *Beati i misericordiosi, perché troveranno misericordia* è apparentemente un galantuomo tutto d'un pezzo, sicuro di sé, impassibile e irremovibile che comanda dalla sua torre d'avorio preoccupandosi solo di condannare i trasgressori e fulminare il mondo dimostrando così un atteggiamento non certo compassionevole.

In queste due serie Laffranchi sembra ispirarsi, nei contenuti e per certi versi anche nella forma, ad artisti come Grosz e Dix, autori di quadri polemici e dissacranti in cui attraverso un linguaggio satirico e grottesco, enfatizzato da una grafica incisiva e fredda, denunciano la società contemporanea. Anche quella di Laffranchi abbiamo visto che è una denuncia spietata nei confronti dei non-valori, del peccato simbolo della debolezza dell'uomo che viene qui raffigurato in tutte le sue sfaccettature.

Se nei *Vizi* così come nelle *Beatitudini* vengono messe in scena le brutture del mondo, nella serie tematica del *Cantico dei Cantici* l'artista reinterpretando il testo di San Francesco, traspone in pittura la bellezza del creato. Il risultato sono otto tavole molto suggestive in cui protagonista indiscusso è il colore, un colore acceso e brillante che riempie in modo uniforme uno spazio frazionato in mille partizioni geometriche in pieno

stile laffranchiano. Laffranchi qui conferma di essere un Artista a tutto tondo, capace di spaziare dalla pittura alla poesia. Per ciascun dipinto egli infatti ha scritto brevi poesie, che descrivono in maniera sintetica ed esemplare il soggetto riportato. Proviamo a leggere quella dedicata al sole e alla luna e mentre ascoltate provate ad osservare il quadro e tutti i suoi particolari.

> Penso il cielo affollato di lune e di sfere;
> vedo le costellazioni come piccoli cori
> di danzatrici, attente alle ingiunzioni
> di un coreografo che "le chiama una ad una
> per nome e le dispone in figure che l'uomo
> ha cercato di leggere, disegnandovi sopra
> nei secoli fanciulle ed eroi e animali marini
> e terrestri.
> So che è una danza che ha la sua musica,
> inudibile a noi, ma ai cui incanti,
> mi dice la Bibbia "esultano le stelle e danzano gli angeli"
> La grande luna materna lascia cadere
> Sulle vicende dei cieli – e sulle nostre –
> Benevoli capelli di miele[117] .

Nella poesia si parla di un angelo che difatti troviamo ritratto in alto a destra. Gli angeli sono un altro soggetto caro a Laffranchi che ha cercato di immaginarli tutta la vita. Egli infatti amava ricordare una frase di Paul Klee il quale sosteneva che la missione dell'arte non è quella di riprodurre ciò che è visibile, ma rendere visibile ciò che non sempre lo è.

E gli angeli sono infatti nella religione cristiana figure misteriose e affascinanti che Laffranchi dipinge con sembianze umane ricordando le sue fantasie di bambino, a volte più riconoscibili, a volte nascoste nei *puzzle* delle campiture variopinte e luminose, come messaggeri e custodi che ci accompagnano nel cammino della vita.

[117] R. LAFFRANCHI, *Il cantico delle creature…*, cit.

Possiamo dire quindi che l'universo pittorico di Laffranchi è un mondo sospeso tra sogno e realtà, pieno di luci e colori, a tratti gioioso a tratti drammatico. Nel suo personale mondo l'artista si avventura curioso come un bambino. La curiosità è infatti un tratto distintivo di Laffranchi che ha saputo spaziare dalla pittura al mosaico, dal teatro alla moda confermando l'immagine di un prete *sui generis*.

Laffranchi è come se avesse vissuto più vite in contemporanea: è stato prete, pittore, scrittore, ma anche costumista, scenografo e regista, ma soprattutto è stato un uomo di grande cultura, che sapeva essere ironico e profondo allo stesso tempo, capace di comunicare con la sua arte i grandi temi della vita.

CONCLUSIONI

In questi mesi di studio, il pensiero ricorrente è stato quello di rammarico per non aver avuto l'opportunità di conoscere di persona Renato Laffranchi, per non essere riuscita a disquisire con lui della sua arte, per non aver potuto partecipare ai suoi memorabili viaggi in giro per il mondo. Attraverso i racconti degli amici e dei suoi più stretti collaboratori e grazie alle ore trascorse nel suo archivio, alla ricerca di materiali utili, ho però avuto modo di inoltrarmi nel suo affascinante universo con sguardo curioso e meravigliato.

Volendo fare una sintesi, penso che l'arte di don Renato abbia la capacità di comunicare e di raggiungere con immediatezza l'interiorità delle persone e che possa essere uno stimolo, trasversale a tutte le generazioni, per la crescita umana e culturale, per la maturazione del gusto alla bellezza, ma anche una riflessione per la ricerca spirituale dei significati più profondi del vivere. Proprio per questo, ritengo una grande opportunità l'apertura dello spazio espositivo a lui dedicato, così che il pubblico possa avvicinarsi a questo grande artista.

Con questo lavoro di tesi spero di essere riuscita a restituire un'immagine autentica di Laffranchi e della sua arte, pur consapevole che molto può essere ancora ulteriormente approfondito.

In conclusione, mi piace sottolineare come l'intuizione per l'avvio di questo progetto sia stata dello stesso Laffranchi che ha lasciato in eredità a persone fidate il suo inestimabile patrimonio, con il mandato che venisse esposto nel suo *atelier*, che chi ha frequentato racconta come fosse una seconda casa, dove la porta era sempre aperta come il cuore e la mente di chi lo abitava.

BIBLIOGRAFIA

A. B., *Incontro con il personaggio don Renato Laffranchi*, «Il mese», s.d.

A. CREMONESE, *Una rappresentazione mistica attuale e di robusto realismo*, «Giornale di Brescia», 1966.

A. TARZIA, *Urlano i Cristi di don Laffranchi,* «Jesus», gennaio 1982.

A. VALENTI, *Tormenti e ispirazione nel mistero medievale*, «Giornale di Brescia», 1966.

B. PASSAMANI, a cura di, *Laffranchi. Dal giardino perduto alla città sul monte,* catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, 11 marzo – 17 maggio 2000), Brescia, AGA editore, 2000.

C. BOSELLI, *La personale di don Laffranchi (la parola è al lettore)*, «L'Italia», 27 aprile 1954.

C. BURLAND, *Dom Renato Laffranchi,* «The Arts», dicembre 1963.

E. GIAMMANCHERI, *La follia e la speranza*, Brescia, Morcelliana, 2005.

E. PÉREZ, *Laffranchi y el afàn de absoluto*, «Convicción» ,31 ottobre 1978.

F. BRAGA, *Un ballo poco mascherato,* «Voce del popolo», 22 febbraio 1974.

F. BRAGA, *Allestita dagli allievi del «Moretto» la scenografia del «Ballo in maschera»,* «Giornale di Brescia», 14 febbraio 1974.

F. LORENZI, *Laffranchi insegue la parte più luminosa del mondo. La mostra «Imago Mundi» del noto prete-pittore ha inaugurato lo spazio restaurato dell'ex chiesa di San Zanino*, «Giornale di Brescia», 2009.

G. CAMPANINI, *Don Primo Mazzolari Un protagonista del Novecento,* Brescia, Morcelliana, 2019.

G. LA PIGNA, *Anche nella pittura moderna Cristo ha un volto*, «Adesso», XIV (1950).

G. MASCHERPA, *Quegli ori bizantini tradotti in Avanguardia*, «Jesus», gennaio 1982.

G. MASCHERPA, *Prega e dipinge il figlio del mangiapreti*, «Gente», 3 marzo 1965.

G. STELLA, *La vittoria di Dio,* Brescia, F. Apollonio, 1976.

G. VALZELLI, *Palchetto degli artisti. Renato Laffranchi,* «Giornale di Brescia», 30 aprile 1954.

G. VALZELLLI, *Notturna asta all'A.A.B. Duecentomila lire d'incasso,* «Giornale di Brescia», 24 novembre 1951.

I sette re della terra e le ultime sette parole del "re", Brescia, Associazione arte e spiritualità, 2006.

I. FERRARI, C. MICHELI, a cura di, *Renato Laffranchi. Opere 1951 – 1981,* catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, 29 settembre – 31 ottobre 1981), Mantova, Publi-Paolini, 1981.

L. CARLUCCIO, *La solare visione di Dorazio*, «Gazzetta del popolo», 21 dicembre 1965.

L. HAACKE, *Catholic priest finds a new outlet in opera for his artistic impulses*, «The Dallas Times Herald», 1972.

Laffranchi, Brescia, Apollonio, 1971.

M. MOREL*,* a cura di, *Rouault*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, aprile – giugno 1954), Milano, A. Martello, 1954.

P. FEROLDI, *Continua la polemica. Un pittore religioso*, «L'Italia», 8 maggio 1954.

P. GATTI, *mila schön. M as Mila*, Milano, Electa, 2009.

P. ROSSI, *Attilio Rossi e Pablo Picasso. Come Guernica venne a Milano,* Milano, s.e., 2001.

P. SACCHINI, *Dramma del sacro e gioia del creato nella pittura di don Renato Laffranchi,* «VITELLIANA. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po – Bollettino della Società Storica Viadanese», VIII, Viadana, 2013.

Paolo VI su l'arte e agli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978), Roma, Studium, 2000.

R. LAFFRANCHI, *Renato Laffranchi,* catalogo della mostra (Rivarolo Mantovano, Palazzo del Bue, Chiesa Santa Maria Annunciata, Fondazione Sanguanini Rivarolo Onlus, dicembre 2016 – aprile 2017), testi di Renato Laffranchi, s.l., s.e., 2016.

R. LAFFRANCHI, *Elogio della follia. Pensieri intorno ad un quadro che amo*, Brescia, s.e., 2005.

R. LAFFRANCHI, *I miei preti,* Brescia, s.e., s.d.

R. LAFFRANCHI, in RUTEBEUF, *Il miracolo di Teofilo*, Brescia, Il cantiere, 1966.

R. POGGIANI KELLER, *MUPRE. Museo Nazionale della Preistoria della Valle Camonica. Guida breve,* Litos Edizioni, 2017.

Renato Laffranchi. Imago mundi, catalogo della mostra (Brescia, ex Chiesa di San Zanino, 5 maggio – 7 giugno 2009), Brescia, st. Tipografia Camuna, 2009.

Renato Laffranchi. Una immagine del mondo, catalogo della mostra (Carezzata di Ome, Santuario Madonna dell'Avello, 6 – 15 settembre 1998), Brescia, s.e., 1998.

S. GALLI, *«Teofilo» come proposta per un teatro cristiano*, «Giornale di Brescia», 19 maggio 1966.

VA. [GIANNETTO VALZELLI], *Palchetto degli artisti. I moderni all'A.A.B.*, «Giornale di Brescia», 3 dicembre 1953.

SITOGRAFIA

http://www.renatolaffranchi.it/dipinti/crocifissioni.html, 26 luglio 2022.

http://www.renatolaffranchi.it/percorsi/la%20follia%20e%20la%20speranza.html,26 luglio 2022.

http://www.renatolaffranchi.it/scritti/Arte/815.html, 26 luglio 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=FViln89EyH0, 4 agosto 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=lQKJIR26juc, 2 agosto 2022.

APPENDICE

INDICE DELLE FIGURE

Fig. 1) Renato Laffranchi, *Battaglia*, 1954, disegno, cm 90x65. 31

Fig. 2) Renato Laffranchi, *La vittoria di Dio*, 1976, oro, argento, tempera e acrilici su tavola, cm 340x700..... 31

Fig. 3) Renato Laffranchi*, Cristo*, 1954, olio su compensato, cm 70x60. 32

Fig. 4) Renato Laffranchi, *Il Signore e la Morte*, 1981, tempera su tavola, cm 170x150. 32

Fig. 5) Renato Laffranchi, dettagli dell'*Iconostasi*, 1957, Bari. 33

Fig. 6) Renato Laffranchi, *Crocifissione*, 1962, carboncino, cm 200x120. 34

Fig. 7) Renato Laffranchi*, In Sanguine Eius*, 1999, tempera su tavola, cm 90x80. 34

Fig. 8) Renato Laffranchi*, Il giardino incantato*, 1970, tempera su tavola, cm 90x80. . 35

Fig. 9) Renato Laffranchi*, Elogio della follia*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 130x100. 35

Fig. 10) Renato Laffranchi, *Il Gran Canyon raccontato ai bambini*, 2009, tempera su tavola, cm ???..... 36

Fig. 11) Renato Laffranchi, *Esplorazione al pianeta rosso*, 1992, tempera su tavola, cm 90x80. 36

Fig. 12) Renato Laffranchi, *Festa sul mare*, 2006, acrilico su tavola, cm 125x104. 37

Fig. 13) Renato Laffranchi, *La città sommersa*, ???, tempera su tavola, cm 80x80. 37

Fig. 14) Renato Laffranchi, *Verso le tende del signore*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 170x150. 38

Fig. 15) Renato Laffranchi, *Verso la città*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 184x125. 38

Fig. 16) Renato Laffranchi, *Conosci te stesso*, 1987, tempera e acrilico su tavola, cm 170x150. 39

Fig. 17) Renato Laffranchi, *Achille e Patroclo*, 1982, oro, argento e tempera su tavola, cm 50x60..... 39

Fig. 18) Renato Laffranchi, *Il volo*, 1976, serigrafia. 40

Fig. 19) Renato Laffranchi, *«Et pacis non erit finis»* , 1979, tempera su tavola, cm 90x100. 40

Fig. 20) Renato Laffranchi, *I sette re*, 1998, tempere su tavola, cm 190x80. 41

Fig. 21) Renato Laffranchi, *Le otto beatitudini*, 1981-1999, oro, argento e tempera su tavola, cm 150x125..... 42

Fig. 22) Una scena del *Miracolo di Teofilo* nel Duomo vecchio di Brescia, 1966. 60

Fig. 23) L'attore Renzo Rossi nel ruolo di Saladino, Brescia, 1966. 60

Fig. 24) Da sinistra Paride Calonghi nel ruolo di Teofilo, Giuseppe Palmieri in Satana e sul trono Diana Peri nelle vesti della Madonna, Brescia, 1966. 60

Fig. 25) Primo atto – Prima scena: bozzetto per le montagne di Aragona, 1975. 61

Fig. 26) Primo atto – Seconda scena: bozzetto per le stanze di Elvira, 1975. 61

Fig. 27) Secondo atto – Bozzetto per il salone di Silva, 1975. 61

Fig. 28) Terzo atto – Bozzetto per la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana, 1975. 62

Fig. 29) Quarto atto – Bozzetto per i giardini del palazzo di Ernani, 1975. 62

Fig. 30) Renato Laffranchi, bozzetto per l'arazzo del quarto atto, 1975. 63

Fig. 31) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 67x70. 64

Fig. 32) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 70x45. 64

Fig. 33) Gustav Klimt, *L'albero della vita*, 1905-1909, dettaglio dal fregio di palazzo Stoclet. 65

Fig. 34) Gustav Klimt, *L'attesa*, 1905-1909, dettaglio dal fregio di palazzo Stoclet. 65

Fig. 35) Fotografia di una modella che indossa un capo firmato Mila Schön. 66

Fig. 36) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 35x35. 67

Fig. 37) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 30x40. 67

Fig. 38) Renato Laffranchi, tempera su carta, cm 35x35. 67

Fig. 39) Andy Warhol, *Flowers*, 1964, litografia, cm 55,8x55,7. 68

Fig. 40) Andy Warhol, *Marylin Monroe (Twenty Times)*, 1962, tecnica mista su tela, cm 190x110. 68

Fig. 41) Renato Laffranchi, *Volando intorno a un fiore*, 1964-2002, tempera su tavola, cm 104x94. 69

Fig. 42) Fotografia di una modella che indossa un capo firmato Mila Schön. 70

Fig. 43) Fotografia di una modella che indossa un capo firmato Mila Schön. 71

Fig. 44) Laffranchi all'opera nel suo studio, 2000. 79

Fig. 45) Laffranchi nel suo studio, 2015. 79

Fig. 46) Arch. A. Zecchini, pianta, 22.09.2022 80

Fig. 47) Arch. A. Zecchini, prova studio alzato nord, dettaglio degli espositori per *Cristi* e *Crocifissioni*, 22.09.2022. 81

Fig. 48) Arch. A. Zecchini, prova studio alzato sud, dettaglio degli espositori per le serie *I sette re*, *Le otto beatitudini* e *il Cantico delle Creature*, 22.09.2022. 81

Fig. 49) Arch. A Zecchini, collegamento tra ex studio e cappella, 24.03.2022. 82

RINGRAZIAMENTI

Al termine di questa tesi vorrei dedicare uno spazio a tutte le persone che mi hanno accompagnata, aiutata e supportata in questo percorso.

Innanzitutto vorrei esprimere la mia gratitudine al relatore Professor Paolo Sacchini che, proponendomi questo progetto, mi ha dato l'opportunità di scoprire e approfondire un artista come Renato Laffranchi, che non conoscevo. Grazie per avermi sostenuta pazientemente guidandomi con suggerimenti preziosi in questi mesi di lavoro e per avermi trasmesso, nel corso di questo triennio, la passione per l'arte contemporanea.

Mi è doveroso inoltre fare un ringraziamento particolare ad Alberto Zecchini, l'architetto curatore dell'allestimento nonché grande amico di don Renato, che si è sempre reso disponibile nei miei confronti accogliendomi nel suo studio dove per ora è conservato parte dell'archivio e dove ho trascorso tante mattinate alla ricerca di materiale inedito.

Ovviamente un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, che mi ha permesso di intraprendere e concludere questo cammino.

Infine ringrazio di cuore tutti i miei amici, che mi sono sempre stati accanto e le mie colleghe universitarie Francesca e Serena, compagne di lavoro, di arrabbiature e di risate.

Grazie a tutti,

Anna