

La formazione come qualcosa di pervasivo

Il pittore Franco Francese¹ ricorda di averlo conosciuto intorno al 1932 all'Umanitaria, scuola professionale di tipo artigianale. Questo primo approccio, più manuale che intellettuale, ha dato un'impronta fondamentale all'atteggiamento che Chighine terrà sempre nei confronti dell'arte. Pur trovandosi spesso a lavorare ed esporre in contesti che avrebbero anche richiesto uno schieramento teorico², egli ha dimostrato fin da principio un'attenzione soprattutto rivolta alla realtà linguistica dell'opera e alla processualità del lavoro. Alla sua formazione artigianale si deve probabilmente anche la versatilità che gli consentì di frequentare diverse tecniche (la grafica come la scultura e la pittura), ottenendo risultati che rivelano grande sapienza e sensibilità nella manipolazione dei diversi materiali, che, trattati in modo estremamente variabile, dispiegano un ampio spettro di possibilità espressive.

Le carte degli anni Quaranta: avventure del segno

Nelle carte degli anni Quaranta, per lo più legate a future o ipotetiche realizzazioni in legno di monumentalità tragica e ricca di pathos, e che prediligono i soggetti della maternità e della figura in piedi -, Chighine articola il proprio discorso espressivo soprattutto sulle tensioni interne e sui contrasti. Vi si rintracciano facilmente le influenze di Cézanne, Sironi e Rouault, oltre che di Picasso (cosa del resto generalizzata nel panorama dell'immediato dopoguerra italiano). Il suo riferimento a Rouault non si limita all'aspetto iconografico (per cui val la pena di fare anche il nome di Permeke), anzi egli mutua dal suo stile una delle principali caratteristiche: la dissonanza, per spingerla quasi al limite del figurale. Quello di Chighine è un rifarsi a Rouault che funziona come preludio all'interesse per l'opera di Fautrier, per quel suo rapporto dialettico mai conciliato fra colore e contorno: sempre in disaccordo, mai coincidenti. La forza compositiva di Cézanne e Sironi agirà come esempio anche in futuro, soprattutto durante gli anni Sessanta, nel modo in cui Chighine organizza e scandisce le superfici.

Le opere su carta contemporanee alle realizzazioni plastiche presentano soprattutto un interessante comportamento del segno. Il tratto, tagliente e "antipittorico", non si preoccupa di definire immagini ma di organizzare spazi: non si avvale di effetti chiaroscurali ma del segno immediato e veloce di un gesto, che sembra raramente disposto a interrompersi per ripartire da un altro punto del foglio. Un gesto che si avventura in un percorso continuo, quasi "di per non perdere concentrazione, spontaneità e vigore. In ragione dello spazio che lascia all'insorgere del dato spontaneo, questo fare, che si abbandona al flusso d'energia, al rapporto fluttuante e simbiotico che nasce tra l'artista e i suoi strumenti, sembra avere una sorta di lontana parentela con la scrittura automatica surrealista. Ciò nonostante Chighine mantiene un effettivo controllo dell'organizzazione spaziale che, in questa fase, finisce per avvicinarlo più agli espressionisti che ai surrealisti.

Il tratto, duro e apparentemente anarchico, e che pare seguire una scarica di energia piuttosto che assecondare i contorni naturali degli oggetti e delle figure. "sborda continuamente. Crea una trama complessa che prefigura l'effetto che l'artista otterrà in seguito in modo diverso (combinando la

¹ F. Francese, *Chighine emozioni perdute e ritrovate*, pubblicato per la prima volta in "Arte", 170, gennaio 1987. Mondadori, Milano; in questo volume ripubblicato.

² Si veda in proposito la vicenda bio-bibliografica alla fine di questo volume.

logica del "mettere con quella del "levare") sulle superfici a olio degli anni Sessanta, dove il segno sovrapposto alle campiture cromatiche che ritmano lo spazio non ne accompagnerà i limiti ma li sfaserà, o appena o esageratamente. La grafia degli anni Quaranta, energetica e sensibilissima, porta in sé il presentimento di quella che sarà la funzione del gesto nel periodo dichiaratamente informale.

Il capitolo delle sculture

Le sculture in legno, che costituiscono l'opera portante degli anni Quaranta, dimostrano un orientarsi con precisione verso una riduzione che non prevede interesse né per la resa psicologica dei personaggi né per gli effetti luministici, favorisce invece un certo trattamento quasi brutale della materia che si richiama alla tradizione espressionista. Prove condotte per forti sbazzature attraverso un uso "barbarico" della materia, capace di scabrosità forti che "torneranno" in qualche modo durante gli anni Sessanta nelle spesse superfici a olio realizzate orientando i gesti della spatola in diverse direzioni.

L'impianto delle sculture di Chighine ricerca un nuovo senso plastico attraverso l'imponenza dei volumi, la compressa articolazione spaziale delle masse e il radicale senso di robustezza terrestre delle forme. Tutto questo è facilmente riconducibile alla scultura romanica³, alla sua concezione ancora più che ai suoi esempi formali. Sostanzialmente egli vede e pratica la scultura in modo quasi architettonico. Realizza opere che amano dichiararsi apertamente nell'organizzazione unitaria dello spazio e nell'evidenza delle larghe masse portanti, ridotte a pura struttura.

Anche quando lascerà definitivamente la scultura (1954) è evidente che, pur cambiando il medium, egli continua a ricercare gli stessi valori espressivi che aveva privilegiato nella sua esperienza plastica: ciò che lo interesserà maggiormente, anche in campo bidimensionale, sarà soprattutto l'impatto coinvolgente dell'immagine e il suo organizzarsi saldamente sulla superficie.

La pittura a olio: dai Paesaggi (1946) alle Composizioni (1954)

Nella forte strutturazione dello spazio di alcuni quadri (soprattutto i paesaggi dipinti a olio nel 1946) si concretizza il desiderio di una riduzione inquieta aliena da ogni rassicurazione geometrica. *Paesaggio* del 1946 dimostra quanto la lezione cézanniana della serie dei dipinti Mont Sainte Victoire (1904-1906) costituisca il punto di partenza per la ricerca di una nuova e più salda strutturazione dello spazio pittorico.

Il quadro che, lontano da ogni descrittivismo, attua una serrata coesione fra gli elementi del motivo, nasce chiaramente dall'intento di costruire una realtà pittorica autonoma, dall'esigenza di raggiungere "la verità in pittura". È possibile che Chighine risalga all'esempio di Cézanne forse anche su sollecitazione dell'operato di Morlotti che proprio in questi anni "rilegge" il maestro francese. Chighine, probabilmente per desiderio di liberarsi dell'eccessiva emotività delle prove più legate alla sintassi espressionista, si esercita con particolare insistenza durante il 1949 sulla resa spaziale cubista: se pure con l'uso non ortodosso di una tavolozza dai colori pastello, analizza i rapporti visivi tra le forme, disposte tutte sul medesimo piano frontale a creare un serrato gioco di incastri.

Paesaggio (La Muzza) del 1952 presenta un impianto ancora molto legato alle opere di tema analogo eseguite intorno al 1945-1946 anche se il respiro dell'intera composizione è in certo modo più largo e disteso. Diversamente da allora la pennellata, che risente di maggiore tensione e

³ Il riferimento è stato proposto inizialmente da E. Tadini nella monografia del 1958 e in seguito è stato accolto, fra gli altri, da R. Tassi, F. Russoli e J. Soldini.

rapidità, perde in definizione e fonde quasi completamente l'individualità dei particolari. Progressivamente lo spazio si fa più sintetico.

Le rare prove di figura di questo periodo hanno lo stesso sintetismo di linee e di forme.

Ma è solo intorno al 1954 che avviene un sostanziale salto linguistico, attuato sulla base di una "decantazione astratta" della griglia spaziale cubista. Appare evidente ormai che quello che interessa Chighine è proprio l'organizzazione interna della superficie: si concentra sempre più sugli elementi di base che formano l'immagine pittorica.

Il suo interesse si muove fin d'ora su un doppio binario: l'uno legato al segno come traccia dell'esuberanza del gesto, l'altro incentrato sulla possibilità del colore-materia di strutturare in modo autonomo l'intera superficie del dipinto. Le Composizioni del 1954 danno conto del rinnovamento radicale avviato di questi tempi da Chighine in pittura. Il colore spesso, cupo e nel contempo splendente, e che presenta modulazioni impreviste, viene steso in modo sgraziato e brutale a formare diverse zone quasi regolari di aggregazione materica, che evocano lontanamente l'idea di un muro⁴ in costruzione. Non v'è traccia di narrazione, tutto si svolge sulla superficie, su un brano di realtà oggettuale che non sfonda la parete con uno spazio illusionistico-prospettico ma che piuttosto si pone come presenza *autre*.

I quadri di Chighine della metà degli anni Cinquanta rientrano fra i primi esempi dell'esperienza informale in Italia. L'attenzione che egli ha sempre dedicato all'aspetto processuale del dipingere trova ora profonde consonanze con le più intime ragioni della poetica informale, che ribalta i valori tradizionali spostando l'interesse dall'oggetto artistico compiuto all'azione. L'opera d'arte è vissuta come assoluta presenza, esperienza in atto, vera e propria *tranche de vie*.

I titoli dei dipinti del 1954 (per la maggior parte generici come Composizione o altri di impostazione analoga), che precisano al massimo la presenza delle note cromatiche (per esempio *Bianco e nero*), rimandano scarnamente alla realtà pittorica e danno essenziali indicazioni su ciò che è, su ciò che si vede. Titoli strumentali, da catalogo, dati per poter distinguere un quadro da un altro.

In *Costruzione bruno e azzurro* del 1955 forma-colore e segno-gesto dialogano fra loro con una scarna e ambigua sintassi. È come se il colore per eccesso di energia slittasse oltre la trama dei segni. È esplicito il riferimento a Fautrier, al suo modo di tentare di contornare/controllare con il segno la massa cromatica senza riuscire né a dominarla né ad arginarla.

In questo periodo l'elemento segnico acquista centralità nell'economia dell'opera. S'incarica di diverse e complesse funzioni che di volta in volta si possono ricondurre a ipotetici differenti influssi. Per la morfologia del segno *Tre forme* del 1955 sembra riferirsi alle tavolette graffite realizzate da Fontana durante il 1931 e il 1932 (esposte, guarda caso, al Milione, con cui Chighine sta instaurando proprio a partire dalla metà degli anni Cinquanta un rapporto di collaborazione assidua). Nelle tavolette il maestro dello Spazialismo costruisce una struttura di segni che occupano lo spazio in modo immediato e complesso, sicuramente interessante per Chighine. In *Tre forme* il rapporto tra segno/colore risulta più articolato pur nella apparente maggiore pacificazione. Lievi differenze e sabotaggi sottili ma evidentissimi, sempre vicendevoli, danno luogo a un tessuto coesivo tenace e nel contempo smagliato. Il segno tracciato "in levare" dal manico del pennello sulla pelle della pittura sembra a volte riprodurre lo stesso andamento lineare dei contorni delle stesure cromatiche ma in realtà è rispetto a essi in posizione leggermente o completamente sfalsata.

In una *Composizione*, sempre del 1955, il gesto si libra in volute fino a ora sconosciute e la materia pullula di un'esuberante ed effervescente vitalità. Di questa inattesa libertà è in parte responsabile l'esempio della scrittura automatica surrealista, forse mutuato dalla "vicina" nel tempo

⁴ La poetica del muro è stata fondamentale nella concezione di un certo informale materico. Si vedano diversi saggi in proposito tra cui R.V. Gindartael, Une nouvelle situation de la peinture, in "Numero", n. 1, anno III, serie 3, Firenze, luglio 1952; A. Pieyre de Mandiargues, Le Mur, in "XXe Siècle", n. 10, XXe année, Paris, mars 1958 (pp. 25-29).

e nello spazio esperienza delle spirali di Roberto Crippa e dalla più “lontana” ma radicale interpretazione che ne ha dato Wols.

L'esempio di Wols è la spinta decisiva

Nel 1955 Chighine inaugura il suo rapporto con la Galleria del Milione e questo fatto è fondamentale per capire l'imminente svolta del suo lavoro. Proprio al Milione, nell'aprile del 1949, Wols aveva avuto il suo esordio italiano. Non sappiamo se Chighine avesse visto l'esposizione, ma quel che è certo è che egli ne conobbe la pittura⁵ e ne rimase colpito soprattutto per la sua carica gestuale. Gli ultimi dipinti di Wols hanno una vitalità pittorica che, aliena da ogni obbligo descrittivo e depurata da ogni residuo di figurazione, si presenta come traccia esclusiva del movimento che risponde a una scarica di energia. Inoltre gesto il wolsiano si concentra su piccole dimensioni e si avviluppa su se stesso senza cercare nell'ampiezza un'uscita dalla bidimensionalità del quadro.

Proprio dal 1955, Chighine rivolge la propria ricerca alle possibili morfologie di un segno che registra, come un sismografo, la frequenza dell'emotività del soggetto, strutturando lo spazio in modo più aperto e fluido rispetto al passato. Proprio al segno, che progressivamente si eccita fino a diventare traccia del gesto sapido del dipingere, egli affida la sua prima significativa rivoluzione linguistica. La materia si era già inspessita, le forme si erano già notevolmente semplificate fino ad assestarsi in una griglia ritmica e a generare vere e proprie mappe geografiche della pittura; ma il salto senza rete si compie pienamente tramite il segno, ormai slegato da ogni intenzionalità che non sia l'immediatezza del gesto. Diversamente Costruzione rosa e nero del 1956 (che non è contaminato dall'intervento segnico) semplifica la sua organizzazione anticipando quello che sarà l'impianto spaziale tipico dei dipinti degli anni Sessanta: la materia, fluida e controllata, è strutturata in poche e regolari stesure.

In Composizione ritmica, sempre del 1956, un aggregato di segni che seguono uno schema rigido e geometrizzante (e che si rivela come la traduzione più corsiva e sintetica delle direttrici ortogonali su cui si organizzano i quadri postcubisti) si dispone al centro del quadro al di sopra di un fondo materico modulato secondo una ristretta gamma di valori cromatici. Questo dipinto, d'altro canto, rimanda anche a certe soluzioni immediatamente successive soprattutto dal punto di vista dell'impaginazione: la griglia segnica si sviluppa solo al centro della composizione senza quasi mai sfiorarne i margini: ciò si riproporrà tendenzialmente nelle tele più gestuali.

Nei quadri il gesto quindi è per ora ancora imbrigliato in una rete e il fondo è marcatamente scandito.

In questi anni l'importanza del segno viene ribadita soprattutto nei disegni in cui il gesto più libero tende ad avviluparsi su se stesso come trascinato in un vortice che genera comunque un arioso ma concentrato nucleo d'immagine.

Visione invernale del 1956 prelude già all'imminente maggiore frantumazione del tessuto pittorico, soprattutto attraverso la sua grafia interrotta, stenografica (fatta di linee scure che insistono per lo più sulle traiettorie verticali ma che creano anche rari andamenti curvi) e che si organizza sopra la stesura materica del fondo molto più ricco e più mosso rispetto ad altre tele dello stesso periodo.

Il 1957 è l'anno decisivo. I dipinti di quest'anno si basano per lo più su un gesto deciso e veloce, che sembra dettato più dall'istinto vitale che dalla volontà, e che ingaggia una sorta di lotta con la materia inerte e amorfa che non si assesta mai definitivamente e si presenta quindi in uno stato di continuo e imprevedibile mutamento.

Bisogna riconoscere nella nuova attivazione gestuale dello spazio attuata da Chighine la chiara influenza di Wols e non si può che respingere come decisamente improprio ogni ipotetico

⁵ Fra i libri di casa Chighine è conservata una copia del catalogo della mostra di Wols: Wols. Edizioni del Milione, Milano, aprile 1949.

riferimento al dripping di Pollock, in cui sono rintracciabili caratteristiche assai diverse. Rispetto alla titanica lotta, emotiva ed esasperata, condotta dall'americano sulle sue enormi tele per forzare i limiti della pittura e aprirli allo spazio della realtà, l'operazione di Wols si configura come un approfondimento del modo e del luogo del pittorico.

L'aspetto drammaticamente estroverso di Pollock si contrappone in modo sostanziale all'atteggiamento introverso di Wols, certamente più vicino a Chighine. Nella loro pittura il segno qualifica lo spazio della tela come unico luogo possibile, senza mai suggerire avventure ambientali.

In questo periodo a Milano anche Scanavino intraprende un'esperienza che si riferisce direttamente a Wols, e sviluppa la tematica del segno in un'accezione del tutto personale, di cui sembra risentire *Composizione su fondo blu* del 1959, quadro decisamente atipico nell'opera di Chighine.

Il punto di vista si è spostato quindi definitivamente dal "quadro-finestra" al "quadro-realtà". Anche se a volte permane un residuo riferimento naturalistico nei titoli (come dimostrano *Inverno nel bosco*, *Paesaggio*, *Paesaggio invernale*, *La Siepe* e *Sera in periferia*), di fatto le tele presentano un tipo d'immagine assolutamente non referenziale. La loro costruzione deriva da una prassi pittorica che genera sul fondo materico un groviglio. Nato dai percorsi accorpati e intersecanti di una miriade di segni "a mettere" e "in levare", questo crea lo scheletro, il *focus* dell'intera composizione. Il nucleo, anche se disordinato e spontaneo, costituisce un corpo ben preciso rispetto al fondo. Il colore adesso predilige gamme ambigue e terrose e si dimostra maggiormente disposto a contaminarsi e stratificarsi, mentre la modulazione degli spessori materici amplia la sua gamma. In *Paesaggio*, esposto alla XXIX Biennale di Venezia come in *Paesaggio invernale* e in *Senza titolo il gesto violento*, che scava e scarnifica la spessa pellicola cromatica, crea una vivace dialettica tra creste di colore rigoglioso e incavi profondi, che scoprono le stesure sottostanti e spesso addirittura rivelano le vibrazioni della tramatura della tela. Le superfici restituiscono un'immagine indefinita e ambigua che slitta e scivola, mossa dai numerosi scatti e guizzi discontinui del colore applicato con una certa brutalità.

Temporale sul lago II presenta corsivi percorsi di colore splendente e turgido che viene applicato direttamente dal tubetto, secondo un gesto che in questo caso si rivela più vicino a Mathieu che a Wols. L'abolizione del pennello parla del desiderio di annullare ogni mediazione, di dissipare ogni distanza fra artista e opera.

Tali quadri, nella richiesta perentoria di adesione totale da parte di chi guarda, rientrano a pieno diritto nelle prove più drammatiche dell'informale.

Anche la posizione solitaria, restia a ogni formulazione teorica, assunta da Chighine fin da principio, è in linea con le istanze profonde di matrice esistenzialista proprie dell'*art autre*, che vede la pratica artistica come ultima, tragica e titanica possibilità dell'uomo di consistere in un gesto autentico.

La pittura è estrema.

Non offre alcun appiglio esterno.

È immersione nell'abisso.

Chighine pone di fronte all'osservatore quell'immane groviglio che, come diceva Worringer in *Astrazione ed Empatia*, è l'immagine del mondo.

Viene in mente il quadro di Frenhofer del *Capolavoro sconosciuto* di Balzac. Più che sconosciuto è irricognoscibile: iniconoscibile, forse.

"Ritorno all'ordine"

Sul finire degli anni Cinquanta si spegne l'urgenza gestuale in favore di una riflessione più pacata e decantata sui modi di costruire la superficie pittorica. È l'emersione dall'abisso.

Nella chiarezza plastica delle tele eseguite durante il 1958, nella lenta e misurata crescita delle grandi masse plasmate nella materia cromatica, riemerge la passata esperienza di scultore.

Organizzare saldamente lo spazio è tornata a essere la principale preoccupazione di Chighine (come fin dal suo esordio in scultura e come tutta la sua pittura improntata al cézannismo e al cubismo ne dà conferma).

L'esigenza di solidificare l'immagine nata in Chighine intorno alla fine degli anni Cinquanta è stata certamente rafforzata dall'esperienza "di prima mano" della pittura di Cézanne. È del 1957 il suo viaggio a Parigi con Ester Violante che ricorda nitidamente come durante una visita al museo del Louvre egli rimase a lungo di fronte ai quadri del pittore francese.

La sua produzione pittorica fra il 1958 e il 1963 risulta tutto sommato abbastanza omogenea: ormai "disintossicatasi" dal gesto veloce e spontaneo che si imponeva come centro energetico della composizione, è caratterizzata da piccole variazioni all'interno di uno stesso impianto: purificato, più piano e assorto. L'insieme delle tacche cromatiche è policentrico e, attraverso la saturazione dello spazio pittorico, suggerisce un ritmo infinito.

Nelle tele del 1958 lo spazio diventa essenziale e la funzione del groviglio sparisce progressivamente. In *Immagine su fondo grigio*, per esempio, il colore in superficie è applicato con pochi larghi gesti dall'andamento verticale e orizzontale, quasi come se il pennello fosse una sciabola che fende a tratti con violenza e precisione il fondo lavorato con la spatola che compatta gli spessori come una cazzuola.

All'immediatezza e all'esuberanza del gesto che costruisce i quadri precedenti (che non sopportavano quasi neppure più la mediazione del pennello) subentra adesso un fare più largo e composto, teso a guadagnare maggior forza strutturale.

In particolare *Due forme su fondo ocra* del 1958 raggiunge la formulazione degli elementi di base dell'immagine su cui egli si eserciterà per diversi anni attraverso un sistema di variazioni. I colori del fondo si accorpano in grandi masse regolari dalla forma per lo più vagamente rettangolare che si incastrano fra loro creando un compatto tessuto visivo su cui il segno interviene con una funzione sottilmente ambigua, come accade dichiaratamente anche in *Blu e viola*, un "quasi-monocromo" del 1958. Nitido e pulito come un'incisione al bisturi, il segno attraversa la pelle della pittura, seguendo andamenti ortogonali in modo da creare una griglia sovrastante per riproporre determinate assonanze formali con i contorni delle stesure sottostanti, senza però di fatto combaciare completamente con essi.

In questo modo la componente segnica, in apparenza ordinata ed equilibrata, svolge una segreta azione di disturbo che rende inquieta e contraddittoria la composizione. In fondo la funzione del segno per lo più adesso "in levare" è ancora una volta quella di tentare di bloccare e di arginare la potenza della materia cromatica anche se questa si è snellita e apparentemente pacata. Tutto è scandito, come la poesia dalla metrica, secondo andamenti semplici: orizzontale e verticale. Qui la forza di gravità esercita ancora il suo potere. Non succederà più in principio degli anni Settanta, dove tutto lieviterà più leggero. Tutti i quadri eseguiti nel 1958 presentano differenti fenomenologie dello spazio pittorico attraverso l'interazione e la combinazione sempre diversa degli stessi elementi costruttivi.

Il colore, che ha un comportamento variabile e molto elastico, si offre in sporche tonalità sorde come in effetti puri e brillanti, confermando l'inconfondibile originalità della tavolozza "matura" di Chighine che non sceglie quasi mai esclusivamente accordi tonali o timbrici.

I quadri realizzati nel 1959 presentano due orientamenti principali: la maggior parte (si vedano *Composizione azzurro e nero su fondo giallo*, *Mare bianco blu* e *Mare e luce*) solidifica ulteriormente il tessuto materico riducendo l'intervento del segno; altri rendono protagonista il gesto che applica il colore "di getto", creando vere e proprie "cascate" cromatiche, ma secondo un ritmo altamente regolare. Una sorta di ordinato *dripping* certamente lontanissimo dagli esempi pollockiani - creato con un colore particolarmente liquido è l'elemento più vistoso sia di *Paesaggio toscano* sia di *La spiaggia*. In entrambi i casi le sotterranee tacche cromatiche del fondo vengono

animate da un percorso fluido che costituisce però una griglia precisa e sistematica di sgocciolature.

Nell'orchestrazione spaziale delle tele del 1960 – eseguita prevalentemente per tacche più o meno compatte, che nascono dal gesto deciso e rapido della spatola che stende il colore creando spesso affascinanti dislivelli di spessore tra un intervento e l'altro sembra agire apertamente l'influsso della pittura di Soulages. Poche spatolate intrise di colore (in alcuni quadri orientate sulle linee orizzontali, in altri sulle verticali) campeggiano talmente grandiose e possenti da far dimenticare allo spettatore lo spazio effettivamente contenuto dei formati delle tele (Chighine ha sempre lavorato al cavalletto).

Nell'impianto spaziale rigorosamente architettonico contemporaneamente affiora la memoria di Sironi. S'instaura in questo caso una diretta parentela con i quadri in cui il maestro novecentista ripensa i bassorilievi romanici e organizza le superfici in serrate scansioni ritmiche. La relazione con la pittura di Sironi non si limita all'aspetto costruttivo ma sembra coinvolgere anche la componente cromatica: prediligono entrambi colori terrosi, dai toni bassi e "sporchi", spesso "spezzati" da un blu giottesco o da un rosso cupo. Negli anni a venire si farà strada invece in Chighine una diversa apertura verso un'esperienza più felice del colore, come diretta conseguenza di un viaggio nel sud d'Italia (1959).

Egli conferma in questi anni un'ansia che lo costringe a continue mosse in profondità e ad accertamenti non esornativi: all'occorrenza guarda a Sironi come a Birolli, a Wols come a Mathieu, a Soulages come a De Staël, senza accoglierne pedissequamente gli insegnamenti ma praticando di continuo la radicalità del dubbio nei confronti di ogni ipotesi costruttiva della superficie, dando prova così di lucida e pacata coscienza della relatività di ogni scelta espressiva. Gli anni Sessanta, che si aprono con l'esplosione delle poetiche New Dada e Pop, vedono insinuarsi nella pittura un orientamento analitico che, inoculatosi a raffreddare la febbre dell'informale, sposta l'ago della bilancia verso il minimalismo. Una specie di "inerzia" anima le superfici dopo tanti clamori, una sorta di "quiete dopo la tempesta".

Anche l'opera di Chighine contribuisce a creare questo clima.

Nelle tele dipinte durante il 1960, di cui *Oggetti e mare* è un ottimo esempio, si constata un più o meno vistoso snellimento dello spessore della pasta cromatica che si alleggerisce per vivere di modulazioni sommesse, quasi aeree, in questo caso, dei grigi e degli azzurri. L'andamento della composizione è cadenzato in superficie dal ritmo orizzontale delle forme scure, rettangolari e molto allungate, che si sovrappongono come una griglia, come una rete a maglie spesse e larghe, a un tessuto di ampie stesure chiare, vagamente quadrangolari. Si crea così un gioco di contrapposizioni ritmiche e cromatiche.

Questi quadri, che rappresentano la "maturità informale" di Chighine, rivelano una strabiliante sintonia (non evidentemente immediata e superficiale, ma profonda e sostanziale) con la plastica di Milani⁶.

Già alcune prove in legno di una figurazione sommaria eseguite da entrambi in principio degli anni Quaranta, quando Chighine era ancora esclusivamente scultore, sono direttamente relazionabili. E soprattutto però dal 1954 che l'opera dei due presenta affinità straordinarie, con risultati d'occupazione spaziale notevolmente consimili. Se si considerano infatti le composizioni di Chighine di metà anni Cinquanta, vi si rintracciano potenti nervature segniche analoghe a quelle cui Milani in scultura affidava la funzione visivamente portante dei propri rilievi parietali. E se si

⁶ Il loro entourage era lo stesso. A Milano negli anni Quaranta-Cinquanta gli artisti si contavano sulle dita di una mano, si conoscevano più o meno tutti, e gravitavano attorno al quartiere di Brera e ai suoi locali, soprattutto al Giamaica. Anche le rare occasioni espositive venivano condivise da artisti di diversi orientamenti. Ricordiamo che Milani ha partecipato, come Chighine, al "Premio di Scultura della Spiga", alla Biennale di Venezia del 1948, alla IX Triennale di Milano del 1951, alla Biennale di Venezia del 1958. Milani inoltre già nel 1946 incominciava a esporre alla Galleria del Milione, dove nel 1956 si terrà la prima personale milanese di Chighine, che con il Milione manterrà un rapporto espositivo molto assiduo soprattutto fino al 1964.

osserva la morfologia delle spatolate costruttive tipiche dei quadri di Chighine dei primi anni Sessanta, vi si riconosce lo stesso ritmo sincopato e serrato, imperniato su sottili squilibri compositivi. proprio dei bronzi coevi di Milani. Per non parlare poi di alcune tele dipinte da quest'ultimo al principio degli anni Sessanta, che potrebbero a prima vista essere attribuite a Chighine (nello specifico penso a quelle superfici che non risentono né di influssi schiettamente pollockiani né di soluzioni troppo vicine a Scanavino).

Durante gli anni Sessanta i colori di Chighine conoscono contaminazioni profonde e trasparenze inedite. Ma il loro succo distilla sempre una goccia di veleno: a ognuno, anche al più chiaro, fa da sfondo il "nero intellettuale" dell'artista⁷.

In alcune tele di questo periodo il respiro della composizione si amplia notevolmente non solo per l'inconsueta lievità del valore cromatico, ma anche a causa delle poche e regolari stesure orizzontali che si sovrappongono per via di trasparenza piuttosto che per incastro, come prevalentemente invece avveniva nei quadri precedenti.

Il diradersi della plasticità reale del colore e una sorta di vocazione al monocromo sono caratteristiche "nuove" nella pittura di Chighine, che, per questi aspetti e anche per una determinata scansione impaginativa, sembra risentire adesso dell'esempio di Rothko (anche se i presupposti, e conseguentemente i risultati, dei due artisti sono in verità molto lontani e diversi).

Vorrei sottolineare come entrambi identifichino nel colore, nel suo a volte quasi impalpabile assestamento sulla superficie, il fattore fondamentale per la costruzione dello spazio pittorico.

In *Le palme gialle* e in *Blu nero e bianco (Murata di nave)*, del 1960 e 1961 (con un'impostazione "alla Soulages" ma, soprattutto nel primo, con un colore più rarefatto), giocano un ruolo fondamentale le spatolate liquide e trasparenti che suggeriscono, nella loro modulazione chiaroscurale, un effetto altamente plastico. nonostante non si avvalgano di vistosi rilievi materici. Chighine dipinge durante questi primi anni Sessanta quadri che sviluppano le componenti materiche e cromatiche in diverse direzioni. Il colore in questi anni è un'epidermide variamente eccitabile, che attiva le campiture, e con minime vibrazioni e con improvvisi squilli e con inaspettati turgori (si vedano *Spazio con bianco* del 1961. *Piccola darsena* del 1962, *Composizione grigio azzurra*. *Composizione orizzontale* e *Composizione grigio viola*, tutte del 1963. e *Composizione* del 1964).

Chighine smonta e rimonta, sempre da capo.

Il segno si organizza in larvate memorie figurali

Come la materia anche il segno in questo periodo è variamente utilizzato. Può svolgere una funzione subordinata agli spessori cromatici per tentare di esaltarli. come concentrarsi laconico, solitario e allusivo.

L'inquietudine del segno, componente essenziale del lavoro di Chighine, si esprime in questi anni ancora una volta soprattutto nell'opera grafica, che preconizza le soluzioni pittoriche future.

Durante il 1963 egli lavora a dodici acqueforti per illustrare il volume *Un milione di anni* che raccoglie alcune poesie inedite di Raffaele Carrieri⁸. La tipologia delle immagini partecipa di una componente macabra che, già presente nelle prove eseguite per Einaudi nel 1947, in questo caso sembra risentire di un clima latamente surrealista. Sul fondo bianco del supporto si stagliano alcune forme dai contorni sottili che hanno qualcosa d'emblematico e che allo stesso tempo

⁷ Come ha ricordato Emilio Tadini in occasione della presentazione del volume di Elisabetta Longari. Alfredo Chighine, Galleria Matasci, Tenero 1991, avvenuta al Salone Napoleonico. Accademia di Brera, Milano, 13 gennaio 1992.

⁸ R. Carrieri, *Un milione di anni*, con 12 acqueforti di A. Chighine, Scalabrini. Milano 1963. Fra le poesie ne figura una espressamente dedicata al pittore: *Mezzanotte con Chighine*.

ricordano fantasiosi particolari anatomici, come se fossero i risultati di radiografie di giunture e articolazioni improbabili.

Già in alcune tele dipinte durante il 1964 si registrano particolarità alquanto diverse rispetto al passato. Nella *Composizione* di atipico formato ovale – che è sicuramente in parte responsabile dell'organizzazione interna si individua un uso di segni maggiormente sciolti e morbidi, che possono essere accolti anche come vaghe allusioni a presenze vegetali.

La lontana ma tenace matrice espressionista (che dalla metà degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta si è manifestata più nella vitalità della materia e nell'esuberanza del segno) si volge adesso di nuovo alla rappresentazione. Coniugandosi alla sottile vena surrealista (che è stata fin qui esternata soprattutto nel legame che la fase propriamente gestuale degli anni 1956-1957 instaurava con la scrittura automatica) dà luogo a nude forme ambigue, ricche di suggestioni quasi baconiane e sutherlandiane. Ma la ridondanza narrativa è bandita e le indicazioni sono ridotte al minimo.

Una presenza umana sboccia, inequivocabile ed enigmatica come un albero, in *Figura e spiaggia* del 1964 (e in diversi dipinti eseguiti fra il 1965 e il 1967). Avanzano gli anni Sessanta e si rafforza ulteriormente la componente figurale, sviluppata in accezione assolutamente anti-verista. Una sorta di naturalismo emblematico. "straniato", ambiguo e artificiale, che partecipa probabilmente anche dell'attenzione all'immagine mass-mediale portata alla ribalta dal pop art. Le forme acquistano una consistenza diafana e irreale; il loro effetto è simile a quello delle immagini solarizzate che a volte si vedono al cinema o in televisione.

È importante osservare come questa componente figurale entri in un essenziale dialogo con gli altri elementi fondamentali della pittura senza prevaricarli. Si è già visto come per Chighine la pittura sia un luogo libero, un territorio in cui è concesso rivolgersi in qualsiasi direzione.

I titoli dal tono analitico si alternano a quelli di tipo naturalistico e le soluzioni oscillano generosamente tra allusività piena, suggerimento vago e pura presentazione di valori strutturali.

L'arte è il crogiolo ove avviene la fusione degli opposti, il luogo magico e mitico dove tutto ciò che appare contraddittorio si ricostituisce in unità. Non v'è intima antitesi fra rappresentazione e presentazione, fra figurazione e astrattismo.

La componente figurativa è generalmente suggerita da un comportamento variabile e morbido del segno, sottile e sintetico. Mobili tratteggi suggeriscono questa "presenza/assenza" ectoplasmatica, leggera e fragile ma evidentissima. Contemporaneamente a questo "nuovo" segno, spesso la pasta cromatica si alleggerisce e il colore si fa più luminoso e chiaro, lieve e trasparente. Poi, verso la fine degli anni Sessanta e ancor più all'inizio degli anni Settanta, la superficie si riduce a poche campiture magre e attratte dal monocromo. E l'ora dei rossi, dei verdi, degli arancioni e dei gialli saturi e squillanti. Su queste sonore superfici il segno conduce una traccia intermittente, che funziona da cesura/legame con le stesure sottostanti e le attiva ritmicamente: è slancio e accelerazione della superficie (si vedano *Senza titolo* del 1970, i due *Senza titolo, Composizione e Verde rosso* del 1972).

Di grande efficacia ed essenzialità è l'impianto di *Composizione rosso blu nero* del 1972. Il quadro è composto da poche grandi pezzature di colore opaco, compatto e nel contempo "mosso". La tavolozza si vale dei complementari e il gioco dei contrasti è affidato solo al valore formale e cromatico delle zone.

Come al solito Chighine, anche in questo momento, porta avanti la sua ricerca contemporaneamente in diverse direzioni. Continua infatti a eseguire anche un gran numero di dipinti che si basano ancora soltanto sulla variata modulazione delle tacche cromatiche dove il respiro però tende ad alleggerirsi e ad ampliarsi, e in cui l'intervento segnico è del tutto alieno (si vedano *Composizione* del 1966 e *Composizione* del 1967) o vi agisce in misura minima (come in *Composizione* del 1967). In *Composizione* del 1968, in *Senza titolo. Spazio verde e Composizione* del 1969, in *Il lago e Giallo su blu* del 1970, in *La città* del 1972 e in *Composizione* (ovale) del 1974 è il ritmo delle cadenze, degli incastri che conta. Nella maggior parte dei quadri del 1972 le stesure

cromatiche lasciano trasparire la propria storia, le modalità e le successioni del procedimento che ha loro dato corpo.

Le ultime tele

Spentosi definitivamente anche il ricordo della rabbia disperata, che reggeva le composizioni innervandole di forza istintuale e inconscia e che affidava all'arte caratteristiche quasi psicoanalitiche, la pittura non è più sprofondamento in se stessi, naufragio, ultimo grido, ma linguaggio essenziale e calmo non meno estremo anche se certamente meno drammatico e spettacolare.

I quadri eseguiti negli ultimi due anni nascono dall'alternanza o dalla fusione del suo desiderio di ridurre il dialogo fra gli elementi e renderlo sempre più essenziale e il suo continuare a essere sedotto dalla materia (si vedano *Il muro* e *Finestra* e figura del 1973). Nonostante la grandiosa e silente compostezza delle immagini ne deriva un sottile senso d'inquietudine che è del resto una costante della sua pittura, che non resta mai invischiata in stereotipi, ma si pone sempre come fatto dinamico, anche quando tende a essere più pacata.

Chighine si mostra in questa fase concentrato sul gioco fra forme semplici ma mai geometricamente pure e colori primari e complementari.

Ultime laconiche e disarmanti superfici. Vi si accampano solo poche stesure di colore molto diluito. Sono attraversate da percorsi sintetici del segno. In certi casi continuo e sinuoso, altrove spezzato in un tratteggio. Come grandi stendardi araldici, cifrate ed essenziali articolazioni di segno e di colore. Piatte, quasi emblematiche, certamente ermetiche.

Spesso *Senza titolo* o genericamente indicate come *Composizioni*. I rari titoli a esempio *Spazio giallo su fondo verde* – danno esclusivamente poche indicazioni sul fattore cromatico e sembrano tentare d'instaurare un'equivalenza fra il visibile e il dicibile. Ma il visibile è esclusivamente "storia dell'occhio" nei confronti del quale la parola è inadeguata, manchevole.

Viene in mente Rilke.

La pittura di Chighine

Tutta la sua opera si basa su una radicale interrogazione degli elementi costitutivi della pittura (la forma, il colore, la materia e il segno) e delle possibili declinazioni dei loro rapporti.

La pittura non come oggetto ma come processo. Un quadro nasce non secondo un progetto che "pre-vede" un risultato, ma si anima attraverso il fare che dà luogo a qualcosa di imprevisto.

Ogni quadro è il luogo ove rifondare a ogni gesto la pittura stessa.

Non un "traguardo" o un "capolavoro", ma una sorta di "tavola dimostrativa" di alcune possibilità del fare.

Ogni quadro restituisce il percorso del relativo processo che ha portato alla sua formazione, che in tal modo viene attualizzata continuamente. Una pittura nel suo complesso non affermativa ma dubitativa, interrogativa. E pertanto imprescindibile.

(Divertissement) La pittura per Chighine

Ma per lui, nel profondo, che cosa poteva essere la pittura?

Il pittore e la modella del 1949, quadro picassiano per soggetto e per "stile" (e che è già stato interpretato come una possibile dichiarazione di poetica⁹) forse può aiutarci a rispondere.

⁹ E. Pontiggia, Alfredo Chighine. 9:22 AM, catalogo della mostra. Fondazione Stelline, Milano 1998, p. 40.

La lettura proposta da Elena Pontiggia si basa soprattutto sul fatto che la figura maschile non porta gli attributi del mestiere (tavolozza e pennelli) ma una lucerna che sta al centro e diventa il fulcro della composizione.

Di qui si deduce che il compito della pittura è di "portare alla luce".

Come disse Klee, non è questione di imitare il visibile, ma di rendere visibile. La situazione è inoltre particolarmente interessante perché tanto il pittore che la modella sono nudi, e la nudità sembra riferirsi al sotterraneo, ambivalente e tenace legame – enfatizzato soprattutto in età romantica – tra eros e arte. In più la modella viene rappresentata da Chighine con gli occhi chiusi: è vista ma non vede (sembra dormire, ma potrebbe anche essere morta...).

C'è un particolare, che costituisce una specie di rebus e che catalizza l'attenzione: un contorno nero molto spesso che, nella sua estrema semplificazione, sembra un geroglifico oscuro e indecodificabile. Che cosa regge il pittore nella mano sinistra? Non c'è che un modo per rispondere a questa domanda, ed è quello di accettare la prima (e unica) identificazione che è venuta all'occhio più che alla mente. Il solo oggetto che questo segno cifrato può suggerire sembra proprio essere una chiave, anche se proposta attraverso una semplificazione brutale e "infantile e un deciso "fuori-scala" rispetto al resto.

Elemento ad alta densità simbolica, la chiave può alludere alla pittura che così come la lingua, costituisce un sistema di conoscenza che apre alla realtà vera di un segreto.

Così le suggestioni evocate da questo dipinto sembrano moltiplicarsi.

Prima il pensiero è corso inevitabilmente a Il capolavoro sconosciuto di Balzac. per quel suo insistere sul rapporto pittore e modella come metafora del rapporto arte e realtà. arte e vita.

Quest'universo di senso (arricchito anche dall'interpretazione che recentemente ne ha dato Rivette con *La Belle Noiseuse*) ben presto soprattutto per via della funzione essenziale del lume a gas si amplia poiché si "contamina nella nostra memoria (e solo in essa per ovvii motivi cronologici) con *Etant donnés*.... il testamento poetico di Marcel Duchamp, la sua ultima opera in forma di installazione che funziona come un dispositivo d'interrogazione. oscuro e radicale, sul meccanismo dello sguardo e del desiderio.

La presenza della chiave sembra introdurre, anzi, sottolineare, una componente "sapienziale" archetipica, esplicita tanto nei sistemi mitologici e religiosi quanto nelle fiabe popolari.

In ogni caso lo sguardo porta con sé anche qualcosa di pericoloso e di fortemente compromesso con la morte. Nel nostro "essere contemporanei" risuona¹⁸⁶ gli echi di Medusa, della moglie di Lot e di Barababù.

Quest'opera, certamente in modo non programmatico ma inconsapevole, sembra forse instaurare un gioco di rimandi fra sguardo, conoscenza, possesso (anche erotico) e morte: che sono poi le "ragioni ultime" dell'arte.

Elisabetta Longari (a cura di), *Alfredo Chighine. Opere 1949/1974*, Museo della Permanente, Milano 18 novembre-31 dicembre 2000