

La pittura di Alfredo Chighine tra naturalismo e ricerca linguistica.

Una ipotesi di lettura della produzione dell'artista tra gli anni Cinquanta e l'aprirsi del decennio seguente attraverso le interpretazioni della critica coeva.

Cristina Casero

Alfredo Chighine è un artista che ha incarnato nella stessa attività pittorica una seria e profonda riflessione sul dipingere, sempre malvolentieri dichiarata a livello teorico. Purtroppo, forse anche per questo motivo, egli non ha goduto - e ancora oggi non gode - del riscontro critico e storiografico che invece meriterebbe la sua ricerca. Una ricerca che, costantemente volta a indagare la pittura, a sondarne le risorse, le possibilità e i limiti, sia sul piano formale sia su quello espressivo, affonda le sue radici in un terreno solido, su presupposti precisi, tutti interni al dipingere, mai negati e mai traditi, ponendosi sempre in «tempestiva tangenza con i fatti determinanti della nostra cultura»¹. Il suo percorso, in virtù di una coerenza che è fedeltà alla pittura intesa come continua ricerca, come mestiere esercitato con dedizione, è articolato ma si sviluppa in continuità, lungo un filo rosso che ne lega le differenti fasi. Sin dalle prime prove Chighine ha interpretato l'opera di alcuni maestri, cui ha guardato con grande attenzione ma secondo una personale inclinazione: nel misurarsi con quei modelli, infatti, egli arriva in certi casi alla quasi esplicita citazione che non è però da intendersi nei termini di una accoglienza passiva di lessico o schemi formali, ma come un modo, forse il solo per un artista così compromesso col 'fare' come era lui, di identificarsi con le loro ragioni, quelle specificamente pittoriche più che latamente espressive, mosso da una voglia di comprensione profonda, esercitata nella prassi. Già dal quel giovanile momento, quando licenzia opere così vicine ai diffusi modi di ascendenza cubista², rese più intense da una forzatura di matrice quasi primordiale³ e da accenti espressionisti, al centro del suo dipingere sta sempre una

¹ G. Bruno, G. Dillon, a cura di, *Mostra dell'opera di Alfredo Chighine dal 1954 al '65*, catalogo della mostra, in «Bollettino della Galleria del Milione», n. 110, Milano, marzo 1966, s.p.

² A tale proposito, basta pensare al ricco nucleo di opere dell'artista riferibile alla Collezione Boschi Di Stefano, licenziate tra il 1940 e il 1946 (anno in cui sono state acquistate dalla celebre coppia di collezionisti), tra le quali spiccano due interessanti sculture: *Maternità*, databile al 1941 in base ai dati d'archivio e *Donna sotto i bombardamenti*, da riferire per gli stessi motivi al 1942. Inoltre, a riprova di come Chighine fosse inserito in quel tessuto culturale è anche la partecipazione dell'artista nel 1946 alla mostra *Oltre Guernica* – non una semplice esposizione ma un momento importante di riflessione etica, prima ancora che estetica, per i giovani artisti milanesi – in occasione della quale vince il Premio Ciri Agostoni con l'opera *Deposizione*.

³ In quegli anni quaranta che segnano l'esordio del nostro pittore sulla scena artistica, vale la pena di ricordare che, alla metà del decennio, egli frequentava la Galleria di Franco Ciliberti, filosofo, studioso di religioni orientali e amico di Giuseppe Tucci e fondatore della rivista «Valori Primordiali» (1938) e del Gruppo dei Primordiali Futuristi Sant'Elia, oltre che animatore culturale che intratteneva rapporti con diversi artisti quali Cagli, Capogrossi, il gruppo comasco e pittori milanesi degli anni trenta. Elena Pontiggia ritiene importante questa suggestione al punto da ipotizzare che non sia da escludere che «l'idea cilibertiana di un'arte che risalga all'unità dei fenomeni oltre la diversità delle apparenze, abbia lasciato qualche traccia in Chighine, che forse se ne ricorderà (se non altro come conferma poetica), quando di lì a pochi anni giungerà a una pittura che riduce la molteplicità dei fenomeni all'unità di poche forme essenziali» (E. Pontiggia, *Alfredo Chighine (1914- 1974). La costruzione della luce*, catalogo della mostra, Fondazione Stelline, Milano 1998, p. 41).

propensione che diremmo 'scultorea': la tensione alla costruzione di una forma, di una forma-colore, di una struttura che, per quanto dissimulata, resta sempre sottesa e si dà come solida evocazione del dato naturale. E in questa dimensione si collocherà ancora nella sua più matura stagione la produzione dell'artista, la cui parabola espressiva si consuma in una perpetua ricerca dell'essenza formale del reale, sebbene con momenti di più pura sperimentazione linguistica.

Certamente la natura, la realtà nel suo accadere, si pone nell'opera di Chighine come punto fermo, come nucleo di sostanza che però, nell'essere restituita sulla tela, si traduce sempre, necessariamente, in una questione linguistica.

Sebbene tale tensione formale, come è stata spesso in passato definita dalla critica, sia sempre rimasta sottotraccia nelle opere dell'autore, essa si è fatta più esplicita, evidente, tra i finali anni cinquanta e l'inizio del decennio seguente e questo passaggio, che coincide con un consolidamento della personalità di Chighine, può essere colto in occasione della partecipazione dell'artista, con una sala personale, alla Biennale veneziana del 1960, mostra che può dunque essere intesa come un momento emblematico nel percorso dell'autore, sebbene sicuramente non frutto di una svolta repentina. Come è stato più volte ricordato, negli anni quaranta sono evidenti nei suoi lavori soprattutto i riferimenti – fondamentali per la formazione dell'artista, ma importanti anche nella stagione più matura della sua pittura – a Georges Rouault, a Mario Sironi, soprattutto il «Sironi ultimo, il più frammentario»⁴, e al cubismo, in particolare a Picasso, al quale Chighine rende un personalissimo omaggio con la tela *Il pittore e la modella*, dipinta nell'aprile del 1949⁵.

A partire dal 1954, Chighine si allontana (definitivamente) dalla figurazione e il suo fare si apre alle più aggiornate esperienze pittoriche coeve, in un teso e fertile confronto con i protagonisti dell'informale europeo che si stavano affermando in quel momento e che in Italia egli ha conosciuto tramite alcune importanti esposizioni e soprattutto grazie alle più aggiornate riviste⁶. Chighine dialoga dunque, seppur a distanza, con Nicolas De Staël, Jean Fautrier, Jean – Paul Riopelle, Pierre Soulages e Wols. Tanti stimoli che si depositano e via via decantano, a volte ritornano con accenti più espliciti, ma poi vengono tutti assorbiti e fatti propri da un autore che continua il suo cammino, caratterizzato da intenzionalità che paiono ben differenti rispetto a quelle degli artisti citati, che rimangono per lui importanti riferimenti sul piano linguistico, come in fondo era stato pure Picasso.

⁴ Pontiggia, *Alfredo Chighine* cit., p. 39.

⁵ A testimonianza di come il suo sguardo non sia stato mai passivo di fronte alle suggestioni che gli derivavano dal confronto con altri, pure quando si trattava dei pittori cui guardava con rispetto e interesse ma senza soggezione, mi piace ricordare alcune riflessioni ancora di Elena Pontiggia a proposito di questo dipinto: «A questo soggetto Picasso aveva dedicato alcuni dipinti e numerose incisioni, in cui rappresentava due figure nello studio, sullo sfondo del cavalletto o di un'opera [...]. L'iconografia di Chighine è diversa. Qui la figura maschile non ha pennelli o tavolozza, porta solo una gigantesca lucerna. [...] La figura maschile, *alter ego* dell'artista, si definisce e quasi si identifica nell'atto di far luce, nel reggere come uno stendardo, un testimone, la lampada accesa, che è il vero centro dell'opera. Il quadro, in realtà, è una dichiarazione di poetica. Compito primo della pittura è portare la luce, rischiare l'opaca gravità della materia, le toppe dell'inesistenza. L'arte non imita il visibile, ma lo illumina. E questo ha fatto Chighine in tutta la sua ricerca» (Pontiggia, *Alfredo Chighine* cit., p. 40).

⁶ A tale proposito Elisabetta Longari suggerisce come la partecipazione di Chighine ad alcune tra le più importanti rassegne espositive di quegli anni – pensando al *Premio Esso*, al *Premio Lissone*, al *Premio Marzotto* e al *Premio del Golfo della Spezia* – possa essere stata determinante proprio per una aggiornata conoscenza della coeva pittura internazionale (E. Longari, *Alfredo Chighine 1914-1974*, Edizioni Galleria Matasci, Tenero 1991, p. 11).

Chighine sembra, però, declinare la lingua con cui parlano questi artisti in altri discorsi. Tra il 1953 e il 1954 egli mette a punto un processo di astrazione, nel senso etimologico del termine, e nelle sue tele la figurazione viene a identificarsi con i suoi elementi di fondo, in *taches* di colore cui fanno da contrappunto segni, graffiti, a volte incisivi se non ancora taglienti. Egli dichiara esplicitamente il suo intento nell'intitolazione delle opere che, nella maggior parte dei casi, anzi che fungere da stretto riferimento naturalistico, ora si riferisce alla natura strutturale dell'immagine: *Composizione* e *Figura* sono infatti i titoli più ricorrenti in quel momento.

Emilio Tadini, tra i primi a intuire e restituire con parole chiare il senso ultimo e profondo della pittura di Chighine, non soltanto ne individua nella luce l'elemento fondamentale, ma coglie con esemplare lucidità come, a partire dalla metà degli anni cinquanta, la natura dei suoi paesaggi si sia fatta differente: «non si tratta più di certa inerzia di forme all'aperto. Non la materia cristallizzata dalla natura ma il suo organismo attivo»⁷. Oltre il contingente e l'aneddotico, Chighine insegue il ritmo della vita e, diversamente da certa coeva pittura europea di marca gestuale, cui certamente l'artista continua a guardare a livello lessicale, «nei suoi quadri il segno non è mai in funzione di una specie di astratta ideografia. Non è il simbolo di un indefinito né la pura e semplice traccia di un gesto». È «la passione per un organismo naturale, rappresentabile come forme, colori e luce» a essere «la sorgente dell'attività di Chighine»⁸.

La pittura di Chighine si fonderebbe, dunque, su una intensa emozione della natura; in senso più ampio potremmo correttamente dire della realtà *tout court* e sulla sua concreta restituzione, in termini di essenza dinamica, attraverso l'espressività del segno e della materia.

Intendere il naturalismo come chiave di lettura dell'opera di Chighine, d'altro canto, è un atteggiamento molto frequentato dalla critica e tale postura ne ha in qualche modo eccessivamente condizionato l'interpretazione. Risale allo scorcio degli anni quaranta, quando Chighine nei panni dello scultore partecipa alla Biennale veneziana del 1948⁹, il momento in cui Francesco Arcangeli, per la prima volta, coglie il «timbro neo romantico»¹⁰ delle sue opere. Su questo riferimento al romanticismo, come sappiamo, lo stesso Arcangeli tornerà più compiutamente¹¹, anche a proposito di Chighine. Lo studioso, infatti, cita esplicitamente l'artista nel suo saggio del 1957, *Una situazione non improbabile*, un testo in cui fa delle precisazioni in merito a quanto affermato nel notissimo intervento di tre anni precedente, anch'esso pubblicato su «Paragone» e intitolato *Gli ultimi Naturalisti* nel quale, considerando le espressioni artistiche che si diffondevano in quel momento, constatava: «si ritenta la natura; ma la sua proporzione sfugge, ora, alla misura intellettuale. È la natura traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa di questo nostro anno 1954»¹². Nel 1957 Arcangeli ricorda come «il tuffo monetiano entro il pullulare infinito delle acque del

⁷ E. Tadini, *Chighine*, in «Giovane Pittura Italiana», n. 4, Ed. del Milione, Milano, giugno 1958, pp. 13-14.

⁸ *Ibi*, p. 22.

⁹ In occasione di questa sua prima partecipazione alla *kermesse* veneziana, Chighine espone due sculture: *Maternità* e *Nudo di bambino*.

¹⁰ F. Arcangeli, *Astrattismo e Realismo*, in «Fiera Letteraria», 12 dicembre 1948.

¹¹ Si vedano, in particolare: F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone», n. 59, novembre 1954, pp. 29-43 (ora anche in F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all'informale*, vol. II, Einaudi, Torino, 1977, pp. 313-326) e, più specificatamente riguardo a Chighine, F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, in «Paragone», n. 85, gennaio 1957, pp. 358-376.

¹² Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti* cit., p. 34.

fiume era già più accordato con l'esplosione, accaduta proprio intorno al 1948, della pittura di Pollock, di quanto non lo fosse qualsiasi altra più recente pittura. Perché, se un progenitore della nuova pittura 'non formale', o dell' 'ultimo naturalismo', astratto o non astratto che sia, esiste, questi è, fra tutti, Claude Monet», la cui pittura suscita una «sensazione, apparentemente ottica ed epidermica, della quale bisogna chiedersi se «non sia invece lo scandaglio, buttato con la più intima e ancor sconvolgente moderna apertura e profondità, entro il flusso eracliteo del reale»¹³.

Quanto sta accadendo, secondo Arcangeli, è il diffondersi di un nuovo modo di intendere il rapporto con la natura, che gli artisti non «contemplano» più ma indagano, quasi dall'interno, transcendendo risolutamente il registro della cronaca. E tale atteggiamento si radica sul piano etico, prima ancora che estetico: si fonda sull'«entusiasmo» dell'uomo contemporaneo di «un nuovo rapporto col naturale»¹⁴.

Dunque, Arcangeli opera delle precise riflessioni sul carattere di questa condivisione linguistica che è secondo lui di natura fondamentalmente etica, includendo la ricerca di Chighine nell'ampia area del linguaggio informale.

In quello stesso 1957, per altro, Lionello Venturi dice di Chighine: «I add to the 'new generation' group two artists who are over forty years old: Chighine and Burri. Alfredo Chighine (b. 1914) was formerly as sculptor and has recently turned to painting, displaying a color sensitivity which actually destroys his plastic values in a manner bespeaking the 'informal' international trend»¹⁵.

I quadri che Chighine presenta alla Biennale veneziana del 1958¹⁶, come *Paesaggio* (1957)¹⁷, *Paesaggio arancio e viola* (1957)¹⁸, *Paesaggio lombardo* (1957)¹⁹ e *Paesaggio invernale* (1957)²⁰ rappresentano perfettamente, sul piano visivo, quanto sostenuto da Arcangeli. E sono al contempo indicativi di quel mutamento nel dipingere dell'artista che avviene tra la metà del 1956 e la fine dell'anno seguente, quando gradualmente egli apre la composizione, insistendo sul dinamismo, sulla dissoluzione apparente della forma che dapprima si nasconde dietro a filamenti di denso colore, poi si disperde nei flussi di materia cromatica parcellizzata, nebulizzata, come accade nei dipinti qui citati. È interessante notare come, in questo momento, Chighine attraverso i titoli dei quadri ritorni a far esplicito riferimento a evocazioni legate al paesaggio, dichiarando così in qualche modo superata la fase di attenzione tutta interna ai problemi compositivi e linguistici, maturata ora in una più piena consapevolezza espressiva, che lo allontana da ogni tentazione formalista.

¹³ Arcangeli, *Una situazione non improbabile* cit., pp. 6-7.

¹⁴ *Ibi*, p. 17

¹⁵ L. Venturi, *An exhibition of painting in post-war Italy 1945-1957*, catalogo della mostra, Casa Italiana of Columbia University, New York, p. VIII.

¹⁶ *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1958, p.74.

¹⁷ *Paesaggio*, 1957, olio su tela, cm 89 x 116, collezione privata (n. cat. 13).

¹⁸ *Paesaggio arancio e viola*, 1957, olio su tela, cm 89 x 116, collezione privata (n. cat. 11)

¹⁹ *Paesaggio lombardo*, 1957, olio su tela, cm 89 x 116, Collezione privata (n. cat. 12).

²⁰ *Paesaggio invernale*, 1957, olio su tela, cm 81 x 100, Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, inv. P 1520 (n.cat. 15).

Guido Ballo però nel 1956, presentando una personale al Milione²¹, galleria cui in quegli anni l'artista era legato²², aveva già proposto una lettura della pittura di Chighine che mi pare convincente, poiché non la intende sottomessa a interessi strettamente naturalistici, ribaltando, curiosamente, i termini della questione: egli, infatti, sente nell'autore la capacità di non rimanere invischiato negli schemi imperanti della cultura visiva contemporanea e, in virtù del superamento della chiusa dialettica impressionismo/espressionismo, lo individua come uno «tra i pochissimi pittori nuovi che riesce a non subire la cultura, pur muovendosi da chiare premesse critiche, e a trovare una nuova libertà nell'equilibrio tra struttura compositiva ed espressione». Ballo sottolinea inoltre, opportunamente, che nel soltanto apparente dualismo tra timbro e tono del colore, «la struttura compositiva ci riporta all'attività plastica dell'artista, quando le sue forme, essenziali nei richiami delle masse, avevano una larga carica espressiva». Ma è interessante soprattutto come Ballo insista proprio sull'aspetto innovativo e compiuto del linguaggio dell'artista, concludendo lo scritto con una constatazione che, nella sua cristallina semplicità, si rivela illuminante: «Chighine s'impone con chiarezza di linguaggio: con interna necessità poetica, risolta in pittura»²³. Sin dai primi mesi del 1958, però, nuovamente interviene un cambiamento nelle opere di Chighine e, in una sorta di operazione di sintesi, si ricomponе l'immagine, che prende vita da una densa materia cromatica, resa viva e pulsante da raffinati effetti di luminosi. Certo è che l'afflato di marca romantica cui fa riferimento Arcangeli va ricondotto alla sua giusta dimensione, come fa Franco Russoli che, proprio nel testo di presentazione dell'autore alla Biennale di Venezia del 1960, delinea quella che credo sia la linea da seguire per orientarsi nella pittura dell'artista: «Lontano dalle inquietanti ossessioni psicologiche di tanta poesia contemporanea, nei suoi quadri egli ci dimostra la possibilità di una rispondenza, ancora, tra uomo e ambiente. Però il fatto che questo ambiente non sia socialmente determinato, ma sia quello impersonale, eterno della Natura (paesaggio), conferma ancora la partecipazione di Chighine al sentimento romantico di evasioni, fuori quindi dagli impegni più veri e fondamentali dell'arte d'oggi – obbietteranno alcuni. Non è così: perché, invece di una fuga, questo affrontare dati *ab aeterno*, immutabili del vero, questo rifiuto di una cronaca espressionista caratterizzante e di una simbologia sociale o individualistica, è testimonianza insolita, ma non meno valida, di fedeltà ad un impegno poetico e morale di assoluta attualità»²⁴.

²¹ G. Ballo, *Una mostra personale del pittore Alfredo Chighine*, catalogo della mostra, in «Bollettino della Galleria del Milione», n. 20, Milano, novembre 1956, s.i.p.

²² Alfredo Chighine inizia il suo sodalizio con la Galleria Il Milione con la mostra allestita nel marzo del 1955 (una collettiva presentata da Franco Russoli) e tale rapporto dura con continuità fino al 1964, quando, con la morte di Gino Ghiringhelli, si farà meno stretto.

²³ Ballo, *Una mostra personale* cit., s.i. p.

²⁴ F. Russoli, *Alfredo Chighine*, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Stamperia di Venezia, Venezia 1960, p. 101.

In quella occasione, Chighine presenta la sua più recente produzione²⁵, dipinti che testimoniano con chiarezza lo scarto avvenuto rispetto a quelli della metà del decennio precedente e segnano un punto di svolta nella sua ricerca, la quale proprio a quella altezza cronologica approda a modi che, è importante sottolinearlo, si pongono in linea con le diffuse tendenze di ricostruzione dell'immagine e del tessuto pittorico, fondate sulla necessità di staccare con la «maniera» informale per tendere ad un nuovo, più strutturato linguaggio. In questo momento la pittura di Chighine si fa più decantata e si organizza in forme che alludono al reale solo come essenza vitale, la cui energia si incarna nella luce, elemento ora davvero centrale nel dipingere dell'artista. Tale passaggio, essenziale per la definizione di una pittura più personale da parte di Chighine, porta a una pittura «più salda e distesa»²⁶, a mosaici di forme, a strutture certamente incentrate sulla dialettica tra colore e segno, che si incide nel tessuto cromatico, ma con una più significativa consistenza materica; una maniera che testimonia da un lato un più profonda riflessione sull'opera di Soulages e De Staël, dall'altro una particolare attenzione alla lezione di Paul Cézanne, le cui opere egli vede dal vivo durante il suo viaggio a Parigi del 1957²⁷.

I dipinti esposti alla XXX Biennale sono tutti riferibili al 1960, ossia in realtà, ai primi cinque mesi

²⁵ In catalogo (*XXX Biennale Internazionale d'Arte* cit., p. 102) sono indicati 15 dipinti, tutti riferiti al 1960, dei quali due illustrati: *Masse grigie* e *Spazii verdi e bianchi* (nn. 92, 93). Nei documenti conservati in archivio (ASAC Fototeca Artisti C129 e ASAC, 9718 – Chighine Alfredo) non ci sono fotografie né citazioni riferite a 5 di questi quadri: *La spiaggia*, *Composizione grigio blu*, *Azzurro centrale*, *Masse grigie* (dipinto che sappiamo, pur non essendo indicato in catalogo, aver fatto parte della collezione De Angeli Frua), *Mare* (da identificare con il dipinto noto anche col titolo *Mare grigio*, olio su tela, cm 81 x 100, di collezione privata, che ha sul retro l'etichetta della biennale e che è molto simile nei modi pittorici ad *Orizzonte giallo*). Vi è inoltre, nella cartella ASAC Fototeca Artisti C129, una nota relativa a un dipinto dal titolo *Mare con elementi chiari*, in cui si dice che il dipinto non è stato esposto.

²⁶ A. Pica, *Alfredo Chighine*, in *VIII Quadriennale Nazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Roma 1959, p. 207. Nel 1959, nel presentare l'artista alla Quadriennale romana, Agnoldomenico Pica, dopo aver considerato come «quest'ultima stagione di Alfredo Chighine sembra aver maturato in lui una più salda ed estesa pittura», affronta la cogente questione relativa al naturalismo nel dipingere di Chighine. «Può essere certo indicativo ritrovare nelle larghe, eppure concitate, campiture di quei fondi cromaticamente complessi [...] l'eco non ortodossa ma viva del tonalismo padano con le sue estenuanti delicatezze e finezze, come venire discernendo nei timbri risentiti delle 'figurazioni' e – più recentemente di certe trame quasi grafiche – la carica drammatica e l'assolutezza primitiva delle origini isolate di questo pittore. Ma questi fermenti, e gli altri molti che potremmo venire individuando come le molte e varie esperienze, finiscono davvero per non avere più autorità e incidenza, bruciati ormai nell'empito di una energia creativa, la quale, con lo scorrere degli anni, sembra raggiungere una sorta di solennità senza parole né gesti, e quasi tradursi in un trattenuto furore, in un calore bianco che, senz'ardere, si consuma. Piuttosto che un colloquio indiretto con la natura, come si è scritto, in Chighine crediamo si inveri la rara facoltà di rivelarne la radicale sostanza, in una specie di flagrante apprensione primordiale. [...] Nell'opera di Alfredo Chighine [...] l'occhio dell'anima si affissa nel grembo delle germinazioni, forse nell'universale inquietudine delle cose».

²⁷ Longari ricorda: «Tutte le biografie riportano il viaggio a Parigi fatto con la moglie nel 1957. Ester Violante Chighine ricorda con esattezza come durante una visita al museo del Louvre egli rimanesse incantato di fronte ai quadri del pittore francese» (Longari, *Alfredo Chighine* cit., p. 81)

dell'anno. In *Mare e Orizzonte giallo*²⁸ la materia è densa ma fratta, non uniforme e nei segni che ne scandiscono la superficie resta, come in tutta la produzione dell'artista del 1959 cui questo dipinto è ancora legato, l'eredità dei modi degli anni precedenti, caratterizzati dalla non compattezza del colore, che porta le tracce del segno pittorico. Nelle altre opere in mostra²⁹ sembra invece definirsi con maggiore chiarezza una spazialità più scandita, nella pienezza di forme irregolari che si incastrano, si sovrappongono e si compenetrano l'una con l'altra, vibranti in un equilibrio dinamico. In particolare, in *Mare ocra blu*³⁰ e in *La spiaggia n.4*³¹, all'ombra di De Staël, Chighine decanta le sue immagini e le organizza sulla base di sovrapposizioni di fasce di colore, in una dinamica data dai contrasti cromatici e dalla vibrante luminosità, che permea la materia pittorica.

In catalogo, Russoli sottolinea come in questi dipinti «l'esigenza istintiva di un controllo razionale, di una presa di coscienza umanistica, regola e traduce in forma misurabile nello spazio "vero" il suo altrettanto istintivo abbandono sentimentale, la sua foga visionaria»³². In questo intervento, Russoli ritorna su quanto affermato un paio d'anni prima, quando riconosce alla pittura di Chighine il «carattere lirico dell'ispirazione naturalista [...], la verità del suo sentimento, [...] la complessità – o meglio penetrazione e coscienza – della sua invenzione linguistica»³³, sottolineando, fermamente, come questi caratteri non siano da intendersi affatto in contrasto con una precisa consapevolezza linguistica, con una seria ricerca sul mezzo espressivo, compiuta in decenni di prassi pittorica.

Tali riflessioni chiariscono, effettivamente, quale sia il fondamento della pittura di Chighine, di quel suo comporre le forme secondo il ritmo della vita, calandosi al loro interno, quindi non lavorando tanto «in» uno spazio illusionistico e virtuale rievocato sulla tela, ma «con» lo spazio concreto della pittura, fatto di materia cromatica. Già nel 1958 lo stesso Russoli aveva toccato il cuore della questione, lasciandoci una lettura dell'opera di Chighine e delle sue ragioni che mi pare una delle sue più riuscite interpretazioni, pure alla luce di un sguardo rivolto all'intera ricerca dell'autore. Egli scriveva: «In Chighine ogni quadro ha la sua *ragione* e tutti si dispongono in un discorso animato non soltanto da simile inclinazione lirica, ma da motivi diversi di unitaria progressione di pensiero»³⁴. Pensiero tradotto sempre in pittura. Questo è, infatti, il tratto saliente della ricerca dell'artista, come emerge da una attenta riesamina delle letture critiche che hanno affrontato la sua pittura e come, soprattutto, risulta evidente da una corretta interpretazione dei suoi lavori, da quelli licenziati in età giovanile sino a quelli realizzati negli anni della maturità. Un aspetto caratteristico, che definisce la specificità del profilo di Chighine il quale, pur dimostrandosi sempre attento al

²⁸ *Orizzonte giallo*, 1960, olio su tela. Il dipinto al momento risulta di ubicazione ignota.

²⁹ *Forme gialle e verdi*, 1960, olio su tela, cm 114 x 192; *Oggetti e mare blu e nero*, 1960, olio su tela, cm 114 x 162; *Masse verdi e gialle*, 1960, olio su tela, cm 114 x 162; *Masse grigie*, olio su tela, cm 100 x 81, *Spazi verdi e bianchi*, 1960, olio su tela e *Tramonto*, olio su tela. Questi dipinti sono ora tutti in collezione privata, ma non è stato possibile rintracciarne due, dei quali non si conoscono quindi le misure, non indicate nel catalogo della biennale.

³⁰ *Mare ocra blu*, 1960, olio su tela, cm 81 x 100, collezione privata.

³¹ *La spiaggia n.4*, 1960, olio su tela, cm 89 x 116, collezione privata.

³² Russoli, *Alfredo Chighine* cit., pp. 100-101.

³³ Russoli, *Seconda mostra personale di Alfredo Chighine con trenta dipinti del 1957 e 1958*, catalogo della mostra, in «Bollettino della Galleria del Milione», n. 36, Milano, novembre 1958, s.i.p.

³⁴ Russoli, *Seconda mostra personale*, cit., s.i. p.

contesto italiano ed internazionale, piega le suggestioni che ne ricava agli intendimenti che sostengono, fermamente e coerentemente, la sua idea di pittura.

Pubblicato in “Critica d’Arte”, nn.7/8, luglio-dicembre 2020, pp. 145 – 152.