

*Alfredo Chighine, dalle origini.*

*Una coerenza radicata “in un’interna necessità poetica, risolta in pittura”<sup>1</sup>.*

Cristina Casero

I

Questo breve intervento sull’opera di Alfredo Chighine prende avvio dalle riflessioni da cui è nata e si è sviluppata l’idea della mostra *Alfredo Chighine. Le origini*. Allestita negli spazi della Casa Museo Boschi Di Stefano, con opere della collezione, l’esposizione si concentra su una fase specifica della produzione dell’artista, coprendo un intervallo cronologico che va dalle prime prove, riferibili agli iniziali anni quaranta, sino ai dipinti della prima metà dei cinquanta, quel cruciale momento in cui il linguaggio dell’artista piega, risolutamente, verso modi decisamente ascrivibili all’informale. Attraverso i (numerosi) pezzi, sempre di grande qualità, che sono stati acquistati in quel periodo dai Boschi Di Stefano, la mostra mette in luce, grazie a un raffronto diretto, un vero e proprio corpo a corpo tra le opere, le connessioni linguistiche, compositive e profondamente strutturali tra i frutti di due stagioni a prima vista così lontane, nelle intenzioni e negli esiti.

Alla base del percorso proposto in mostra, fondato proprio sulla serrata dialettica tra i lavori giovanili e i pezzi più maturi, sta precisamente la volontà di far emergere quella continuità che attraversa tutta la ricerca dell’artista, anche quando sottotraccia, soltanto in filigrana: alcuni elementi, infatti, che si rivelano in realtà aspetti fondanti, restano come un *fil rouge* attraverso gli anni, i decenni, di attività pittorica dell’autore. Ad uno sguardo approfondito quello di Chighine si rivela quindi un cammino coerente, nel quale egli si muove, crescendo attraverso sempre nuove sperimentazioni, nuove interrogazioni, ma lungo una traiettoria precisa.

Come giustamente nota Elisabetta Longari,

con Chighine ci si trova di fronte a un’opera che si dipana lungo trent’anni senza mai chiudersi in stili precostituiti. Dalla visione di insieme si ricava evidentemente la certezza di una pittura dubitativa, che si concentra di volta in volta sulle diverse possibili funzioni del segno e della forma-colore, organizzando le superfici in modo sempre diverso ma in fondo sempre uguale, articolando un linguaggio sempre più complesso ma sempre più essenziale<sup>2</sup>.

Un linguaggio, quello di Chighine, effettivamente complesso, poiché pur nella sostanziale coerenza si è sviluppato secondo differenti traiettorie, nutrendosi di molteplici spunti, di disparate suggestioni culturali, le cui ricadute si sono risolte, per il nostro, in nuove soluzioni sul piano visivo, linguistico, ferma restando la sua personale interpretazione del significato stesso del dipingere. Una idea che sin dall’esordio è ben chiara all’artista. In tutto l’arco della sua carriera egli si è sempre posto verso la cultura visiva coeva in un atteggiamento curioso, aperto e ricettivo, attento a nuovi stimoli ma sempre guidato da intendimenti precisi, da una chiara idea di pittura, sempre esercitata con sapienza e mestiere, come strumento di conoscenza del reale e al contempo di riflessione, attiva e pragmatica, sulla medesima pratica pittorica. Infatti, sebbene Chighine non abbia mai sentito l’esigenza di scrivere intorno al suo lavoro, del quale pure parlava malvolentieri, quasi paradossalmente egli è uno degli artisti che con maggior lucidità hanno riflettuto sul dipingere, sui suoi linguaggi e soprattutto sul suo senso più profondo, su come la pittura si possa rapportare alla realtà, per restituirla sulla tela. E lo ha sempre fatto senza ricorrere alle parole, bensì utilizzando il

<sup>1</sup> G. Ballo, *Alfredo Chighine*, in “Il Milione. Una mostra personale di Alfredo Chighine”, n.20, novembre 1956, Officine Opere Grafiche Esperia, Milano 1956. c

<sup>2</sup> E. Longari, *Una lezione di libertà*, in *Chighine*, catalogo della mostra, Brescia, Palazzo Martinengo, ottobre – novembre 1993, Milano 1993, s.i.p.

dipingere, la sua lingua prediletta. Franco Russoli intelligentemente nota che “Chighine dipinge, perché crede che quanto ha da esprimere sia ancora comunicabile con l’antico sistema della convenzione pittorica. [...] Non si tratta di fare ‘bella pittura’ o ‘interessanti immagini’, ma di rinnovare e di cambiare dal di dentro il senso della figurazione affidata allo strumento del dipingere”<sup>3</sup>. Tale impegnativa missione è quella che potremmo riconoscere come la ragione ultima, l’istanza sottesa a tutta la ricerca del nostro artista. Il che, naturalmente, non significa che la pratica di Chighine nel corso del tempo si sia appiattita in un formalismo fine a se stesso, ma vuol dire invece constatare come lo sperimentalismo linguistico dell’artista lo abbia sempre portato a provare nuove vie, sino a trovare la strada giusta, la sua.

## II

Gli anni giovanili, quelli in cui Chighine ha i coniugi Boschi Di Stefano al suo fianco, a sostenerlo e a incoraggiarlo, vedono l’artista ben inserito nel tessuto culturale in cui si muove. Almeno un paio di circostanze sono illuminanti per dimostrare quanto, sin dalla metà del decennio, egli sia partecipe della vita artistica milanese, e non come comparsa.

Anzitutto, dobbiamo rammentare la sua partecipazione 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*. È proprio nel recensire quella mostra che l’amico e sodale Franco Francese scrive alcune righe che restano ancora oggi significative, soprattutto perché pronunciate da chi con Chighine condivide non tanto il percorso artistico, quanto piuttosto la stessa scelta di essere artista, già di per sé una scelta coraggiosa e difficile in quell’immediato dopoguerra. Francese, con indubitabile acume, individua la “primitività” che caratterizza la produzione di Chighine a quell’epoca come “dato autentico di natura, una condizione dello spirito, un vigore morale, uno stato intellettuale di nativa semplicità”<sup>4</sup>. Una “fotografia” che ritrae il giovane autore delineandone un profilo che resterà tale e quale, anche col passare degli anni. La sua spinta etica che ne guida come un faro sempre acceso il cammino, non si è infatti tradotta mai nell’esplicita compromissione di un impegno militante, ma piuttosto nel rispettoso valore attribuito all’atto stesso del dipingere, vissuto con la serietà e la dedizione di una missione. Sempre restando in quegli anni quaranta che segnano il debutto del nostro pittore sulla scena artistica, vale la pena di ricordare che, alla metà del decennio, egli frequenta la Galleria di Franco Ciliberti, filosofo, studioso di religioni orientali e amico di Giuseppe Tucci, fondatore della rivista “Valori Primordiali” (1938) e del *Gruppo dei Primordiali Futuristi Sant’Elia*, e animatore culturale che intrattenne rapporti con diversi artisti quali Cagli, Capogrossi, il gruppo comasco e i pittori milanesi degli anni trenta. In quell’ambiente, fertile e costruttivo, Chighine “trova un clima antidogmatico che gli è congeniale”, come sottolinea Elena Pontiggia, la quale, per altro, 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”<sup>5</sup>.

In quel momento, come nota Longari, emerge in Chighine anche l’eredità della sua “formazione artigianale”, compiutasi all’Umanitaria, ossia quella pratica “versatilità che gli consentì di frequentare diverse tecniche (la grafica come la scultura e la pittura), ottenendo risultati che

<sup>3</sup> F. Russoli, *Alfredo Chighine*, in *Chighine. Mostra antologica*, Edizioni Annunciata, Milano 1972, p. 2.

<sup>4</sup> F. Francese in “Numero Pittura”, n. 3, II, aprile 1946, p. 5.

<sup>5</sup> E. Pontiggia, *Alfredo Chighine (1914 – 1974). La costruzione della luce*, Milano 1998, p. 41.

rivelano grande sapienza e sensibilità nella manipolazione di diversi materiali, che, trattati in modo estremamente variabile dispiegano un ampio spettro di possibilità espressive”<sup>6</sup>.

Nei lavori degli anni quaranta, comprese le numerose grafiche, sono evidenti una serie di caratteri che, pur nelle varie declinazioni iconografiche, si danno come punti fermi, fondamentali per quella fase, ancora in qualche modo di formazione, ma tipici anche delle realizzazioni dell’età più matura di Chighine, poiché essi denunciano già quella tensione alla costruzione di un’immagine solida, fisica, che sembra nascere da un raggrumarsi di una vivida materia cromatica, ricca e vibrante, intorno a un nucleo pulsante, in grado di infondere vitalità alle linee e dinamismo interno alle macchie cromatiche, poiché è da lì che nasce la luce che irradia di sé tutto il tessuto pittorico.

Le figure che Chighine rappresenta sono scabre, essenziali, architettonicamente strutturate anche se spesso ammorbidente da un flusso pittorico continuo, che attraversa tutto il dipinto, innervandolo di energia espressiva: emblematico in questo senso un dipinto come il *Nudo accovacciato*.

I toni cromatici, ora lividi ora squillanti, contribuiscono a tradurre la rappresentazione su un registro astratto dalla contingenza. Penso a dipinti come *Figure* del 1942 o anche *La sedia*, da riferirsi alla metà del decennio, in cui le figure come gli oggetti sono trasfigurati in una dimensione tutta pittorica. Sono forme solide, le sue, scultoree pure quando flessuose, quando alleggerite da un colore liquido e trasparente (come è chiaro nella serie di *Figure* realizzate a inchiostro su carta tra il 1947 e il 1949), che si danno come analoghe rispetto a quelle che proprio in quei primi anni di attività l’autore scolpisce nel legno in fortissima sintonia con i modi di Giovanni Paganin e Vittorio Tavernari, i quali in quel momento licenziano sculture lignee vicinissime a quelle del nostro autore, come la *Maternità* presentata a Venezia nel 1948 e le sculture presenti in collezione Boschi Di Stefano. A ulteriore riprova di quanto il cammino dell’autore sia caratterizzato da un continuo sedimentare di idee e soluzioni, è il fatto che se le esplicite incursioni di Chighine nella terza dimensione sono rarissime e risalgono sostanzialmente a questo primo momento, è indubitabile che nella sua pittura degli anni cinquanta “la struttura compositiva ci riporta all’attività plastica dell’artista, quando le sue forme, essenziali nei richiami delle masse, avevano una larga carica espressiva”<sup>7</sup>.

Colpisce in Chighine, sin dal momento dell’esordio, una certa indipendenza del fare, una autonomia nello scegliere i modelli con cui misurarsi, concretamente, “sul campo”, attraverso uno studio esercitato nella prassi, che lo porta, per esempio, a non essere succube del verbo postcubista, così diffuso nella Milano postbellica. Questo non significa, naturalmente, che egli fosse indifferente alla lezione del maestro spagnolo e alle sue derivazioni postbelliche: il quadro del 1949 intitolato *Il pittore e la modella* testimonia, anzi, un’attenzione verso il lessico cubista, un’ammirazione nei confronti di Picasso, risolta però dall’artista a modo suo, in un confronto diretto ma personale con quel dipingere, che si risolve in una dichiarazione intorno al dipingere stesso.

A tale proposito scrive infatti, giustamente, Elena Pontiggia:

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, rischiarare 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

<sup>6</sup> E. Longari, *Guardando (attraverso) il mondo di Chighine*, in E. Longari (a cura di), *Alfredo Chighine. Opera 1946/1974*, catalogo della mostra, Milano, Museo della Permanente, 18 novembre – 31 dicembre 2000, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 2000, p. 17.

<sup>7</sup> 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.

ricerca<sup>8</sup>.

Quali sono dunque gli artisti con le cui ricerche Chighine si misura più da vicino nel corso degli anni quaranta? Certamente uno di essi è Georges Rouault, che segna i limiti di un colore ricco, denso e pastoso fino ad essere prezioso, con un *ductus* pesante, con tratti spessi che evocano volti e figure intensi se non drammatici. E che Chighine arriva a citare quasi letteralmente ma sempre con un margine personale, in alcuni dipinti come le due *Deposizione* del 1943, tra cui quella già citata, o la *Donna seduta* del 1945.

Ma la solidità della grafia chighiniana, che a questa altezza cronologica è un carattere dominante nella sua pittura, deriva sicuramente da Mario Sironi, le cui architetture visive riecheggiano soprattutto in certi dipinti di Chighine, più solidi strutturalmente quali *Le tre Marie* del 1945, la *Figura di donna seduta* riferibile con ogni probabilità al 1946, o la *Figura*, da datare al 1948; in alcune grafiche coeve, come la *Composizione* del 1948 che, eseguita a tempera e carboncino su carta, sembra davvero un omaggio a Sironi; e anche nelle scandite composizioni di alcuni paesaggi urbani, come le *Case* del 1946, nei quali l'evocazione del dato naturale non si ferma all'accoglienza del riscontro fenomenico percettivo per andare invece ad intuire una struttura di fondo, un chiaro dipanarsi dell'elemento reale in forme geometriche che, in altri casi, lasciano più spazio all'energia della natura, non alla sua veste epifanica, come si vede nel *Paesaggio lacustre* del 1945, o nei due *Paesaggio* del 1946.

### III

Intorno al 1953 la pittura di Chighine cambia, radicalmente. L'immagine si distilla e l'artista dapprima prende le distanze da ogni troppo letterale trascrizione della realtà, come accade nella *Donna sdraiata* del 1953 e poi, presto, drasticamente, ogni esplicito riferimento figurativo nella sua pittura viene trasceso, pur restando sempre sotteso, in quanto elemento ispiratore, da cui si origina l'immagine. Come ben testimoniato da alcuni dipinti della collezione Boschi, il disegno iconografico si scioglie e il colore, sempre più denso e materico, prende il sopravvento. È questo il momento in cui Chighine si congela dalla figurazione, e sarà un passo irreversibile. Egli si apre alle più aggiornate e interessanti esperienze artistiche contemporanee, impegnandosi in un dialogo serrato, a tratti teso e difficile, con i protagonisti dell'informale europeo che proprio in quel momento andavano affermando una nuova esperienza artistica e che Chighine ha conosciuto, come ricorda Longari, grazie ad alcune importanti esposizioni e alle più aggiornate riviste che circolavano nel paese<sup>9</sup>. Chighine si confronta con Nicolas De Staël, Jean Fautrier, Jean – Paul Riopelle, Pierre Soulages e Wols e le suggestioni che ricava dalle opere di questi maestri hanno in lui effetti profondi, decantano, affiorando nei suoi dipinti a volte con accenti più esplicativi, per essere poi tutte piegate ad esigenze che paiono per molti aspetti diverse e personali. Chighine sembra, infatti, declinare la lingua con cui parlano questi artisti in altri discorsi, portando avanti la riflessione iniziata con i primi lavori. Tra il 1953 e il 1954 egli mette in atto un vero e proprio processo di astrazione, nel senso letterale del termine: il dato reale viene purificato da ogni dato narrativo e la figurazione arriva a identificarsi con i suoi elementi strutturali, riducendosi a *taches* di materia cromatica, a tratti vivida e brillante, a tratti bitumosa e opaca, cui presto faranno da contrappunto segni incisi, graffiti, secchi e taglienti. Una tensione che prima di raggiungere gli esiti maturi, sul

<sup>8</sup> Pontiggia, *Alfredo Chighine* cit., p. 40.

<sup>9</sup> A tale proposito la studiosa suggerisce che la partecipazione di Chighine ad alcune tra le maggiori rassegne espositive di quegli anni – pensando al *Premio Esso*, al *Premio Lissone*, al *Premio Marzotto* e al *Premio del Golfo della Spezia* – può essere stata determinante proprio per una aggiornata conoscenza della contemporanea pittura internazionale (E. Longari, *Alfredo Chighine 1914-1974*, Edizioni Galleria Matasci, Tenero 1991, p. 11).

finire del decennio, tra il 1955 e il 1956 andrà, per continui ripensamenti, da un lato a solidificare sempre più l’impianto delle forme, tanto che le tessere cromatiche si faranno più nette, uniformi, sghembamente geometriche, come in *Composizione su ocra* e *Tre forme*, entrambe del 1955, dall’altro a enfatizzare il vitalismo del segno, come in *Composizione ritmica* del 1956.

È questo un momento di chiaro ripensamento linguistico, come denunciano anche i titoli dei lavori, che egli spesso chiama semplicemente *Composizione*. Un passaggio necessario, catartico, un viatico per la definizione della propria dimensione espressiva. Alla base, però, di tale radicale rinnovamento non c’è una istanza di mero sperimentalismo bensì l’intenzione di portare a compimento quel processo pittorico che già era latente e informava il significato della pratica pittorica negli anni immediatamente precedenti. E tale continuità si incarna in alcuni aspetti formali, apparentemente non evidentissimi, ma certamente significativi nel dare coerenza ad un percorso artistico appassionato e privo di contraddizioni, sebbene non senza scarti e deviazioni, momenti di svolta e drastiche soluzioni di continuità. Non possiamo non constatare, però, la persistenza delle scelte cromatiche, della consistenza materica della pasta pittorica, anche quando si parcellizza, la solidità compositiva delle forme, anche quando non ben delineate, e la secchezza del segno grafico, anche quando non definisce più i contorni: tutti elementi che, pur non sempre all’unisono, caratterizzano la stagione informale della pittura di Chighine, accompagnano il ribollire di una pittura viva, scaldata dalla luce.

Era il 1958 quando Emilio Tadini, che del suo lavoro è stato sin dalla prima ora tra i più acuti interpreti, mette lucidamente in evidenza quella che è, ed è sempre stata, l’intenzionalità di fondo della sua pittura, identificandola nella volontà di “rappresentare il movimento intimo, il continuo inesauribile farsi e vivere e subito corrompersi e rifarsi non di un paesaggio ma di un organismo naturale”<sup>10</sup>. Lo stesso Tadini, per altro, già due anni prima scriveva:

fermare il movimento intimo, il continuo inesauribile farsi e vivere e subito corrompersi e rifarsi, non di un paesaggio, ma di una materia naturale riconoscibile volta per volta nelle sue mille apparizioni nei paesaggi in mezzo ai quali viviamo; la materia naturale vivente come può distinguerla in un certo clima, in una certa aria, in una certa durata di tempo, un pittore: in colore e luce e toni, nella sua essenza più intima<sup>11</sup>.

Si tratta di cogliere la realtà “sensibile” “in atto”, fuori di ogni retorica narrativa, a monte delle sue varie definizioni occasionali. Si tratta di percepire e restituire il “vivente strutturarsi della materia naturale intorno a noi”<sup>12</sup>. Il dipingere, dunque, come processo di conoscenza, di riflessione sul reale, e quindi continuamente *in fieri*. Marco Valsecchi, ricorda che la pittura dell’artista

tendeva a uscire da un ingorgo di emotività e di furia gestuale per rinvenire una più intima concretezza formale. [...] Erano gli anni della poetica informale. Ma se si pensa a questi disegni di Chighine, 1956/1957, è proprio per rilevare come si siano sempre sottratti – pur nel godimento di quel colore come carne, come vegetale, come fuoco – a uno sfasciarsi di valori strutturali<sup>13</sup>.

Per Chighine la pittura è uno strumento, il suo strumento, per comprendere appieno la realtà, indagandola però non nella sua veste fenomenica ma nella sua essenza per poi tradurne in visione il palpitò vitale; egli guarda alla *natura naturans* e non alla *natura naturata*, enucleando quel soffio

<sup>10</sup> E. Tadini, *Chighine*, Edizioni del Milione, Milano 1958, p. 14.

<sup>11</sup> E. Tadini, *Alfredo Chighine alla Saletta*, Milano, 1956. Si vada anche l’Antologia Critica in questo volume.

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> M. Valsecchi, *Chighine*, Edizioni Galleria delle Ore, Milano 1967, s.i.p.

che anima il reale in ogni aspetto della sua veste accidentale. A questo aspira la sua dedizione all’arte, nel quotidiano esercizio della prassi pittorica, mai progettata ma capace di avvenire, ogni volta, tra le sue mani.

Se dunque, con Franco Russoli, possiamo riconoscere nel dipingere di Chighine la presenza di “aspetti intuitivi della realtà naturale”, cioè il vero “che liricamente l’artista scopre”<sup>14</sup>, dobbiamo allora constatare come la postura dell’artista sia ancora quella degli esordi, come il suo sguardo sia rimasto immutato. Certo, con aperture e aggiornamenti linguistici, anche sostanziali, ineludibili per chi, come il nostro autore, continua a cercare di varcare i limiti che ogni volta incontra, non

---

<sup>14</sup> Franco Russoli, *La luce della Lombardia nei dipinti di Chighine*, in “Settimo Giorno”, n 47, 17 novembre 1956, p. 28. Si vada anche l’Antologia Critica in questo volume.

Pubblicato in C. Casero, E. Longari (a cura), *Alfredo Chighine. Le origini*, catalogo della mostra, Casa Boschi Di Stefano, Milano, 13 luglio-12 settembre 2021, Skira, Milano 2022, pp.15-39.

accontentandosi mai, ma senza una sostanziale soluzione di continuità, senza tradire le intenzionalità profonde che lo avevano condotto negli anni giovanili.