IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

16

NUOVA SERIE

FEBBRAIO 1956 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

QUATTRO PITTORI DELL'ULTIMA GENERAZIONE

AJMONE • BENDINI CHIGHINE • VACCHI

QUATTRO PITTORI DELLA NUOVA GENERAZIONE

Annunciavamo per l'anno in corso, nell'ultimo Bollettino, mostre di piccoli gruppi di artisti giovani che si fossero distinti in mostre locali nelle varie regioni d'Italia. L'occasione della prima scelta ci viene offerta dalla Galleria «La Loggia» — che va svolgendo in Bologna un'attività intelligente — con una sua bella mostra del mese scorso di quattro pittori bolognesi: tutti, tranne Vacchi, nuovi alla nostra attenzione. Questi giovani ripresentiamo qui; ma non in gruppo, bensì accoppiati a giovani operanti in Milano secondo un'affinità di temperamento; di maggior accentuazione plastica due di essi, di più sottile impostazione lirica gli altri due. Dal catalogo bolognese abbiamo tolto le presentazioni di Bendini e di Vacchi, stilate da Russoli e da Carluccio; delle quali ringraziamo i Critici e la Galleria.

GIUSEPPE AJMONE • *Nato a Carpignano Sesia nel 1923. Risiede a Milano.*

In una precedente nota introduttiva alla prima mostra personale, a Milano, di Giuseppe Ajmone, avvenuta nell'aprile del 1954, ebbi modo di considerare il valore e la funzione della luce dentro quei suoi dipinti che si distinguevano ormai, e con esplicito carattere personale, al di fuori della fase giovanile di tirocinio. Una luce, dicevo allora, che si rapprende sulle veloci nervature dello spazio, avvertito non come una superficie affastellata di oggetti e di natura, ma come la segreta architettura di geometrie di una gemma. Una luce, dicevo ancora, da intendersi anch'essa come una qualità dell'intelligenza, più che una quantità fisica, di una intelligenza sfreddata che presiede come un filtro, anzi come un sigillo di lucide consapevolezze stilistiche, alle sue operazioni creative. E se da questo predominio di nettezze intellettuali discendeva subito anche una condizione di rispetti morali, nella misura stessa cioè che intendeva rifuggire dagli sfoghi inebriati di alcune riprese di sulfureo romanticismo per ricuperare una più limpida concretezza dell'immagine pittorica, non gli era impedito tuttavia di incontrare le figure e gli aspetti mutevoli del mondo e di scambiare con essi dialoghi, affetti e persuasioni. Il desiderio di non perdersi nell'onda greve della prima e confusa apparizione di natura, di limitare la rapina dell'occhio e la densità del senso, non significa affatto una indifferenza per il mondo reale nè il ristabilimento di clandestine arcadie. Ma soltanto, da quel margine di mentale invenzione intellettiva che s'è detto prima, fuggire la lettura naturalistica della realtà, il riscontro di esterne figure; e sulla tangibilità geometrica, sui ritmi molteplici che sostengono la realtà in una struttura nascosta ma viva di relazioni e di corrispondenze dentro un'area di tempo che rispecchia una stagione interiore, ristabilire una esplicita verità plastica, che è operazione essenziale dell'arte, quando non cede agli oscuri ingorghi di confessioni smemorate.

Questo incontro di figure in una plaga resa libera da scorie fangose per questa anteriore predisposizione di chiarezza, si veda ormai come si realizza, cordiale e amato, nei "giardini" che Ajmone raffigura, nelle diverse interpretazioni di piante e fiori e siepi e mura di vecchie case milanesi su cui piovono silenzi d'improvvisi cortili e scaglie di bagliori, ruggini estive, ceneri d'inverno. Ma non sarà questa presenza del mondo, questo angolo di natura col suo volto momentaneo, con la sua cronaca travolta di stagioni a qualificare questa pittura. Equivarrebbe ad afferrarsi a una parvenza destinata ad avvizzire e spegnersi nella "cascata d'acqua" del tempo, come già indicò Charles Du Bos per queste figure, appunto, indistinte della vita.

La sua qualificazione la trova invece proprio in quella partecipazione dell'intelligenza sul motivo, per coglierne un'essenza formale, che tanto più penetra nell'intima struttura di un oggetto e tanto più lo immerge nel ritmo che scandisce l'universo. Una realtà formale perciò non statica, non imprigionata nelle superfici di un colore che si distende a ghiacciarne, come vetro, le intime scansioni geometriche, in cui si esauriscono invece tanti esercizi di calvinismo astrattista; ma un leggero e continuo vibrare di profili, di filigrane, di incastri, di membrane nervose, di lamine trasparenti che si legano sopra una rete di sottilissimi valori architettonici, sulla spinta di un'altrettanto vibratile rete di emozioni, di suggestioni, di memorie colte sulla vita ma restituite da un passaggio interiore, che mi sembra essere la realtà più sensibile e densa che gli artisti della più giovane generazione vogliono oggi esprimere. Una realtà quindi di intime persuasioni, di paesaggi cresciuti nella gelosa discrezione del cuore, più che vedute di natura. E si può quindi insistere a rovesciare i termini di questa qualificazione stilistica, per proporre pericolose deviazioni sul margine di esteriori termini di contenuto? Si può ancora sostenere, dopo l'iniziale illuminazione che ne può essere derivata, che sia la natura, nella sua statica e amorfa apparizione, a interessare questi giovani e la particolare stagione pittorica contemporanea, o non è invece una più segreta "natura dei sentimenti" che li inquieta, li allarma, e muove la loro solerte e trepida fantasia?

Gli esempi di questa più intima "inquietudine" e delle risposte fiorite sulle segrete domande del cuore, sorgono ormai da più parti, e non sono tutti caduti nel lago di silenzio e di indifferenza che minaccia di continuo la vita artistica italiana. Ajmone è tra questi e vi spicca, come dicevo più sopra, per una sua più ferma persuasione di intelligenza e di opere. E non c'è, credo, bisogno di insistere sul fatto che tale "inquietudine" possa aprirsi, e difatti si apre, su tutte le sfumature del sentimento, dalle zone irritate da un più drammatico senso della vita, come si raffigura in Sergio Vacchi, a quelle trasalite da un più disteso accento d'elegia, come si manifesta in Ajmone. Valga a confermarlo questo *Nudino presso la finestra*, tra vapori viola, cortine di fulgenze pallide, in un'aria gremita di allusioni e apparenze e subitanei trascolorimenti, che richiama Bonnard. Ma corre l'obbligo di osservare, su questo accenno così pertinente al grande maestro delle evocazioni intimiste, la diversa inclinazione che differenzia anche l'accento di elegia che ne promana: in Bonnard, così prossimo ancora all'Impressionismo, c'è anche la dolorosa coscienza di essere testimone del lento sfacelo che coglie quel sottile, trasalito in felicità, mondo poetico che costituisce ancora la sua esistenza quotidiana; e seppure sopravviva in lui per una estrema fedeltà di affetti e in una miracolosa stagione di maturità pittorica, sotterraneamente risuona di cadenze, frane, passi funebri, crolli di cenere. In Ajmone, al di là di un lungo periodo che ha svelenito molti turgori e dovrebbe essere ormai maturo ad allentare anche gli orgogli e le solitudini intellettuali, quel mondo di intimità affettuosa si ricrea con un senso fresco di fiducia, di tenerezza serena in una luce di fredde chiarità mattutine: e ci sembra la spia di una confidenza oggi variamente disposta, e in questi giovani non passiva, per continuare con nuove parole un antico, umano discorso con la vita e il mondo, senza umiliazioni di fantasia su esterni riscontri di fedeltà visiva.

Marco Valsecchi

VASCO BENDINI • *Nato a Bologna nel 1922, risiede a Bologna.*

Dalla evocazione alla contemplazione: potrà così definirsi l'ultimo percorso di Bendini? Un'apertura verso rischi più certi, sentita necessaria e affrontata con decisione, e insieme con riserbo. Che sono, penso, le caratteristiche fondamentali della personalità di questo sottile e sensibilissimo pittore. Parrà strano parlare di rischi, quando si accenna ad un passaggio dalle zone difficili della astrazione a quelle, apparentemente più semplici, della rappresentazione naturalistica. Eppure, oggi, per tutti, è proprio qua l'impegno più grave: stabilire un contatto col mondo, non per le vie di una maniera già difesa, e accettata, dalle regole del gusto e della piacevolezza, ma attraverso un linguaggio che reinvera le trascrizioni dell'apparente, che porta il giudizio sulla natura e sull'uomo in parole (cioè in valori pittorici ed in immagini) «di nuovo» dirette, aperte, semplici. E Bendini lo ha compreso, o meglio lo ha istintivamente sentito come condizione ineliminabile per ogni creazione oggi valevole. Quindi il suo intenso e riservato lirismo, quella posizione, tenera e pungente insieme, di scandaglio del sentimento, che aveva dettato le sue prove antecedenti (orme di volti dolenti, argentee e delicate apparizioni) oggi fa sorgere immagini di paesi, di colli, di boschi, ancora filtrate dal velo della memoria e della meditativa contemplazione, ma vivide di umori naturali, accoglienti il fremito scoperto dei

colori e delle luci del vero. Dire Guidi, Morandi, dire i nomi di più giovani artisti che di tale lirismo segreto hanno dato immagini più legate e sorrette dall'unione del sentimento umano con le bellezze ricche e fervide della apparenza naturale, può significare, parlando di Bendini, soltanto un generico riferimento ad una cultura, e ad una tendenza, nelle quali molti artisti si sono incontrati. Bisognerà subito aggiungere che soltanto suo è quello scatto improvviso, inatteso, del segno e del colore, che libera il dipinto da ogni concessione, troppo teneramente goduta, alla suggestione tonale, e letteraria, come lo libera dai pericoli di un pittoricismo sensuale e istintivo. Una poesia individualistica, macerata in sensibilità, certo, ma che non rifiuta, anzi ricerca il dato dell'occasione. Siamo di fronte al valore di un equilibrio raro tra intelligenza e sentimento, di fronte ad un carattere decisamente forte, nonostante si eserciti su argomenti e su zone poetiche di dolce, di tenera apparenza. Il controllo dell'immagine è dato non soltanto dal riporto ad un ordine compositivo, ma sopratutto dalla creazione di rotture cromatiche e grafiche nel tessuto armoniosamente tonale della pittura. Pungono allora, nervosi e risentiti, gli acuti cromatici, segnano un ritmo acceso i contrappunti del segno sfrangiato, vivace. E l'occhio del pittore scopre le invenzioni fantastiche della natura, la sua vita brulicante e tesa, nella pace commossa della luce unitaria, nella dolce fusione delle forme e dei toni. Questa è appunto la dote maggiore della pittura di Bendini: cantare la sua comunione col vero, non con il linguaggio ricco e retorico dei vedutisti o dei lirici evocatori, ma con le parole rivelatrici di chi scopre, per noi, le semplici, nascoste, forze vitali della natura. Perchè fantasia è rivelazione del vero.

FRANCO RUSSOLI

ALFREDO CHIGHINE • *Nato a Milano nel 1914, risiede a Milano.*

"QUAL'È il contenuto di questi quadri?": questa è la prima domanda da porsi se si vuole parlarne. Perchè è chiaro che essi sono quanto di meno astratto si possa immaginare. Anzi, qui è proprio l'argomento buono per incominciare il discorso. Se ragioniamo molto semplicemente vediamo che quadri come questi si differenziano da quadri astratti non tanto per la presenza di un soggetto figurativo: ma piuttosto per quella particolare vita sensibile del colore e della luce di cui sono fatti: un colore ed una luce che sentiamo di poter veramente chiamare reali (e non perchè essi siano riconoscibili naturalisticamente intorno a noi in modo piatto e meccanico, ma piuttosto perchè portano in se stessi, nella loro carica vitale, la testimonianza di una profonda, perentoria riconoscibilità). Ed è per questo che possiamo parlare dei legami profondi tra la pittura di Chighine e la natura.

Recentemente si è parlato molto di nuovo naturalismo ed è un discorso che deve essere ancora approfondito, e con molta cautela.

Per quanto riguarda Chighine non si tratta probabilmente di una nuova interpretazione paesistica, per quanto anche entro limiti del genere qualche nuovo pittore possa esprimere qualche nuovo contenuto. I problemi di una nuova "resa" pittorica di un paesaggio, come quelli di una sua alterazione espressiva, sono stati risolti (e a fondo, fino ad aprire la strada per un altro discorso, per una nuova poetica) dal lavoro di grandi pittori vissuti da cinquant'anni a questa parte.

Quadri come questi di Chighine tendono a qualcos'altro, (e lo possono fare anche perchè hanno a disposizione tutto quel lavoro precedente). Non a movimentare in pittura la struttura di un paesaggio, non a scomporla per conoscerla, quanto a fermare il movimento intimo, il continuo inesauribile farsi e vivere e subito corrompersi e rifarsi —non di un paesaggio— 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 del tempo, un pittore: in colore e luce e toni, nella sua essenza più intima.

Allora, effetti di luce e di colore, semplicemente più o meno depurati in precisazione narrativa in senso ristretto, nell'aneddoto di "quel tale paesaggio"? L'obiezione immediata rende ragione dei pericoli immediati. Ma poichè credo che i quadri di Chighine abbiano completamente superato un simile pericolo, è qui che possiamo cercare gli elementi per rispondere a tale obiezione. E torna quell'accenno di discorso già iniziato. Non si tratta di cogliere gli effetti, il concludersi fermo e definitivo di una luce e di certi colori (immobilità e definizioni tali del resto sempre soltanto nel nostro occhio, e nelle abitudini del nostro occhio e delle nostre sensazioni stanche a risollevarsi ogni volta: mai nel subbuglio inesauribile del tempo nella realtà) quanto il vivente strutturarsi della materia naturale intorno a noi. E non certo per risolvere superficialmente ogni cosa nella velleità di una delle tante cosmogenie così modestamente letterarie che infuriano oggi su certe tele, ma in profonda fedeltà poetica alla realtà sensibile che respiro per respiro vive e si altera intorno a noi. Riuscire a cogliere un colore, una luce, un tono, in atto. Non nel deposito ovvio, naturalistico in senso ristretto: ma "prima", nel loro accadere misterioso e unicamente reale, nella loro vitalità più autentica: questo mi sembra il centro del lavoro di Chighine, il tema che egli svolge quadro per quadro.

In questi quadri non esistono colori o luci astratti, facilmente inventati: ma solo colori e luci che mantengono un respiro vivente, naturale: perchè intelletto e sensi del pittore si confrontano sempre, per una specie di istinto, ad una esistenza reale, che è realmente fuori di lui, da rivelare, da rendere intima.

Ripetiamolo ancora: non che Chighine si offra semplicemente alle suggestioni di una certa "veduta". E ben altro, e ben di più. È l'accordo tenace e profondo con una realtà naturale vista e sentita e seguita amorosamente attraverso una delle sue facce, delle sue presenze: questa luce, questi colori, questo ambiente vissuto giorno per giorno dal ricordo e dalla sensazione, dalla fantasia e dalla conoscenza.

Uno dei segni più veri ed intimi dello stile di Chighine è certo in quella continua, scontrosa armonia tra pudore e forza: ed è un rapporto che si è portati a definire forse per analogia alla vista di quello più concreto tra la vasta compattezza del colore e l'incisione della luce che sotterranea, fragile e invincibile, si sprigiona lenta a far vibrare le forme, sensibile grano a grano nel cuore stesso della materia e su tutto lo spazio del quadro.

Questa luce è l'anima nascosta e presentissima di uno strutturarsi grave, compatto: una luce interna alla materia come un fuoco segreto, austero e fervido.

Un carattere squisitamente lombardo, usiamo questa parola. Sappiamo che in questo caso non può certo riferirsi a nessun impaccio provinciale: ci aiuta soltanto a capire meglio la natura (vada pure il doppio senso) di un vero pittore.

EMILIO TADINI

SERGIO VACCHI • *Nato a Castenaso di Bologna nel 1925, risiede a Bologna.*

SCRIVENDO dell'ultima mostra "Francia-Italia" dissi che all'attivo bisognava anche mettere l'opportunità che essa aveva dato, sempre così eccitante per chi ama l'arte, di seguire passo a passo, anno dopo anno, il modo di evolversi della rappresentazione di un certo numero di giovani artisti. Mi veniva in mente se non proprio soltanto Sergio Vacchi, certo soprattutto lui e la strada che lui aveva fatto da quando a "Francia-Italia" era arrivato, nel '51 con un biglietto affettuoso di Arcangeli. Adesso, nel suo studio, in Via Borgonuovo a Bologna, in mezzo alle sue grandi tele cerco di sapere qualcosa delle origini; quando, come e con chi ha cominciato a dipingere. Nel '47 —dice; per trasporto spontaneo al disegno ed al colore, da solo eccetto pochi mesi con i consigli e con le indicazioni di Garzia Fioresi, un buon pittore bolognese. Gli domando se ha veduto la mostra della Pittura Francese contemporanea che circolò in Italia nel '47; una mostra che la tradizionale « politesse » francese aveva fatto elastica, da Picasso a Chapelain-Midi, ma assai intrigante per la presenza dei giovani nati intorno al 1905; i giovani che cominciavano a farsi un nome anche da noi, e che, secondo il diletto per le classificazioni e per gli schemi caratteristico della critica francese, si muovevano in uno spazio della carta pittorica indicato dalla leggenda: "après Picasso et après Matisse": i Pignon, i Manessier, i Bazaine, Tal Coat, Le Moal, Gischia, Lapicque, ecc. Vacchi non l'ha veduta. Il suo primo tempo coincide con l'affermarsi delle idee e dell'estetica proposta da "il '45", un movimento (e una rivista) del dopoguerra, nel Nord, che radunava molti dei giovani di "Corrente" attorno alla bandiera picassiana, già cautamente smossa in tempo di guerra da Mario De Micheli per le edizioni del GUF di Pavia. Era il momento più prepotente e più imperioso di quel compromesso avido e duttile (e così naturale coi giorni nostri) che in arte, come in politica, può essere identificato col termine « trasformismo ». Un *Fumatore* della raccolta Arcangeli è il nodo stretto in quel momento da Vacchi con quel gruppo, ed è più esatto dire con quel linguaggio, quel modulo figurativo; violento ed ermetico, ancora, nello stesso tempo. Il *Fumatore* è del '48; l'anno in cui a Bologna per la mostra della giovane pittura italiana organizzata dalla Associazione di Cultura scoppiò la *grana Togliatti*: che divampò e franò nei pascoli chiusi della stretta obbedienza, e si espanse anche in campo aperto come un interrogativo, o un allarme, diffuso nell'aria a turbare le coscienze. Dopo quella mostra i giovani artisti dovettero scegliere tra occidente e no; come se la scelta fosse tra realtà ed astrazione, disinteresse ed impegno, forse lirica e dramma, o poesia e prosa. In verità, scegliere l'occidente voleva soltanto dire scegliere d'abitare il luogo unico dove certe parole hanno l'antico significato, certi suoni suscitano sempre e in tutti la medesima eco e certi amori si appiccicano all'anima. Nomi, anche, invece d'amori. Picasso e Matisse appunto, e Cézanne, e Mondrian, ma anche Kandinsky e Klee e Boccioni. Scegliere cioè d'abitare una astrazione geografica e spirituale nella cui area la fantasia dà conto della realtà, sopravanzandola, e l'intelletto imbriglia l'istinto (si dice anche, sovente: il sentimento). Seduto in mezzo alle grandi tele, antiche e nuove, di Vacchi ricordo questi fatti perchè mi appare evidente che anche lui ha fatto la sua scelta. Evidente, anzi, che lui la rinnova ogni giorno, con intenzioni polemiche tanto vivaci che talvolta se lo trascinano oltre i limiti della prudenza, come accade ai giovani più arditi. L'occidente di Vacchi è la linea di testa, la forma intellettuale, il dialogo tra esperienza e cultura. Io credo che questo sia il *suo* giusto medium e che appunto per questo la sua presenza nella giovane pittura italiana deposita il documento singolare e affascinante d'un mondo che sta nella tradizione ma appare rinnovato nella sua dimensione morale. Rammento le misure abnormi dei suoi bicchieri, delle sue coppe, delle sue bottiglie. Quei macroscopici monocromati che stanno nella memoria come l'estremo atto di spogliazione, come la deposizione ultima di tutte le splendenti lusinghe dell'occasione. Rammento le sue vedute —i pini al mare, le case nei boschi, i ponti di legno dei giardini pubblici— come tanti « temi » anatomizzati alla ricerca dei motivi dialogati della loro bellezza razionale. Quel gigantismo era il segno del procedere spontaneo, persino ingenuo del suo furore, dall'occasione naturale ad un'altra tutta intellettuale; quei *temi* sono la struttura, la gabbia appesa fuori perchè l'aria e la luce coagulino le loro dolci finzioni, (e si direbbe che in Vacchi persista la memoria del "cielo d'oro", e certe sue *Finestre* realizzano l'assoluto della cristallizzazione). Io spero che Vacchi acquisisca saldamente questi momenti e questi strumenti della sua "dimensione". Cesserà d'aver fastidio per l'oggetto che, anche lui, ha recuperato sullo schermo della rappresentazione. È un « oggetto » recuperato sino alla ironia (è di Vacchi questo titolo per un dipinto: *Ancora lo châlet dei Giardini Margherita*), sino ad essere tentato di cancellarlo, in certe opere che possono restare inedite come i momenti dell'ira; ma non può dargli fastidio. Perché lui, Vacchi, è già andato —e senza desiderio di ritorno, mi pare— oltre il fragile frammentarismo caratteristico di tanti deboli pittori d'oggi, oltre i cerchi non saldati, e le porte socchiuse alle lusinghe dei crepuscoli.

LUIGI CARLUCCIO

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

GIUSEPPE AJMONE

1. Nudo in piedi. 1955 *olio su tela* 60 x 72.
2. Il mare e le palme. 1955 *olio su tela* 89 x 116
3. Il cestino di limoni. 1956 *olio su tela* 50 x 61
4. Natura morta. 1956 *olio su tela* 61 x 50
5. Danzatrice in azzurro. 1956 *olio su tela* 50 x 73
6. Nudino vicino alla finestra. 1956 *olio su tela* 50 x 73
7. Danzatrice in rosso. 1956 *olio su tela* 89 x 116

VASCO BENDINI

1. Marina. 1953 *olio su tela* 62 x 50
2. Bosco. 1955 *olio su tela* 90 x 80
3. Opera n. 4. 1955 *olio su tela* 75 x 65
4. Opera n. 5. 1956 *olio su tela* 75 x 65
5. Alberi d'inverno. 1955 *olio su tela* 90 x 80
6. Paesaggio blu. 1955 *olio su tela* 90 x 100
7. Opera n. 9. 1956 *olio su tela* 90 x 100

ALFREDO CHIGHINE

1. Composizione musicale. 1954 *olio su tela* 95 x 110
2. Composizione. 1955 *olio su tela* 100 x 80
3. Paesaggio. 1955 *olio su masonite* 49 x 36
4. Paesaggio verde ocra. 1955 *olio su tela* 55 x 45
5. Composizione. 1956 *olio su tela* 65 x 80
6. Composizione. 1956 *olio su tela* 65 x 80

SERGIO VACCHI

1. Paesaggio della chiusa. 1955 *olio su tela* 130 x 95
2. Il prato verde. 1955 *olio su tela* 100 x 80
3. Tavolo all'aperto. 1955 *olio su tela* 100 x 80
4. Le ultime case di Bologna. 1956 *olio su tela* 130 x 100

La mostra rimarrà aperta sino al 9 marzo 1956 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.