



Semeghini

e il chiarismo fra Milano e Mantova

Mantova, Palazzo Te

11 marzo - 28 maggio 2006

ELENA PONTIGGIA

Curatore della sezione "chiarismo a Milano"

Il chiarismo a Milano negli anni trenta: qualche riflessione *

UN NUOVO ROMANTICISMO Che cos'è stato il chiarismo? A voler usare una formula, schematica come tutte le formule, ma non priva, ci sembra, di efficacia, potremmo dire che è stato un movimento neo-romantico, che nasce a Milano nei primi anni trenta.

Prima però di analizzare in che cosa consista quel romanticismo, che segue, come in un moto di diastole e sistole, il classicismo del decennio precedente, sarà bene premettere che il termine non l'abbiamo inventato noi. Lo usavano già i primi esecutori del chiarismo, quando il movimento, che ha i suoi principali esponenti a Milano in Del Bon, De Rocchi, Lilloni, Spilimbergo e De Amicis, accanto ai quali vanno ricordati Vernizzi e Padova, non si chiamava ancora così.

Vediamo qualche dato. Quando, alla Sindacale lombarda del 1932, Del Bon, Lilloni e De Rocchi iniziano a essere accomunati per le loro affinità espressive, Piero Torriano, a proposito di quei *giovanissimi*, come li definisce (avevano trentaquattro anni i primi due, trenta il terzo: un'età che per il sistema dell'arte di allora poteva sembrare quasi adolescenziale...), parla di un "romanticismo impressionista". E ne riassume così le caratteristiche: "Ingenuità di rappresentazione... colori prevalentemente chiari, vivaci, e molto più spesso piatti, che non cercano il volume...". Romanticismo impressionista, dunque. Quando poi, due anni dopo, sempre alla Sindacale, Del Bon vince il Premio Principe Umberto con *Lo schermidore*, Torriano torna a commentare: "Oggi, particolarmente fra i giovani, vien fuori una specie di nuovo romanticismo".

Collaboratore di "Casabella", cronista fra i più attenti al nascente chiarismo, Torriano è molto vicino a Persico, il critico intorno a cui si coagula il movimento, e da lui in gran parte mutuava quel concetto, peraltro ampiamente diffuso in quel periodo. Persico infatti, pur non tentando mai una definizione complessiva delle vicende artistiche del suo tempo, era convinto che il romanticismo (che per lui coincideva, in arte, con la preminenza del colore) fosse la premessa della modernità. Anzi, nel 1934, dunque proprio *in medias res*, aveva dedicato una conferenza al romanticismo, vedendolo non come l'antefatto, ma come il cuore stesso della pittura contemporanea.

Ma abbandoniamo il terreno delle definizioni e veniamo ai contenuti. I fatti, ridotti ai minimi termini, sono questi. Si era avuta negli anni venti una stagione (vale a dire una poetica, un gusto, una sensibilità) prevalentemente classicista, o, come si diceva allora, neo-classica. Era inevitabile che a quella stagione ne subentrasse una romantica o, meglio, neo-romantica. Il termine infatti non voleva indicare un ritorno al romanticismo storico, con il suo pathos eroico, ma un'arte emotiva e sensibilstica, sostanzialmente anti-classica.

In effetti alla fine del decennio molte istanze classiciste, sostenute da "Valori Plastici", dal Novecento Italiano, dal realismo magico, si rovesciano nel loro contrario. All'arte staccata dalla psicologia e dall'io, predicata dal Ritorno all'ordine, subentra un rinnovato rapporto fra arte e sentimento, fra arte e vita; la ricerca di una dimensione di eternità cede spazio a un senso inquieto della brevità del tempo; al linguaggio oggettivo si preferisce il linguaggio soggettivo dell'emozione e della fantasia. Anche la rappresentazione dell'uomo si modifica: alle figure compatte, poste solidamente al centro dello spazio, delle opere novecentiste, subentra una famiglia di figurette maldestre, disorientate, animate da un sentimento di piccolezza di fronte al reale. E intanto la pittura di paesaggio, filtrata dalla sensazione individuale, riacquista un ruolo dominante.

Dal punto di vista stilistico alla meditazione sull'arte antica, predicata dai neo-classici, si sostituisce il dialogo con l'arte moderna, soprattutto francese; l'appello al mestiere lascia posto all'interesse per la *maladresse* (imperizia), la voluta sgrammaticatura, la spontaneità. Ai principi del disegno si antepongono quelli del colore e della luce, della forma fluida, dei piani senza profondità e senza volumetria, di una composizione istintiva, di una prospettiva lucidamente ingenua. Ai valori plastici, insomma, si preferiscono i valori cromatici e luministici. [...]

UNA TECNICA NUOVA E ANTICA. È dunque in questo clima, di rinnovata tensione vitalistica ed emotiva, di liricità stupefatta, che prende forma, a cavallo del decennio, il neo-romanticismo chiarista [...].

Il chiarismo, in particolare, è caratterizzato, come suggerisce il termine, da una gamma di toni ribassati, spesso raggiunta dipingendo su una imprimitura bianca. Questa tecnica era stata usata, come abbiamo già accennato, da Birolli, che ricorda nei suoi *Taccuini* del 1936: "Intorno al 1929-30-31 stendevo sulla tela detta medievale (ossia canapa pura) un sottile bianco di zinco, lasciando scoperti i segni del carbone. A bianco ancora fresco, dipingevo su questo strato ottenendo una coloritura chiara, vibrata, quasi da affresco. Le Spose, gli Arlecchini, i S. Zeno ecc. Il colore, anziché raggrumarsi, scorreva fluidamente sul bianco intridendosi leggermente. Dopo non mi è stato più possibile ricorrere a questa tecnica nata così spontaneamente. Spesso coprivo di bianco anche il segno del carbone, dopo averlo leggermente soffiato via; in tal modo dovevo ridisegnare nuovamente il colore".

La tecnica di Birolli (il cui ricordo è sostanzialmente attendibile, perché se il 1929 è una data troppo alta, per il 1930 abbiamo una conferma indiretta alle sue parole) può avere influenzato Del Bon, che in quegli anni frequentava assiduamente il pittore veronese. Del Bon, peraltro, la adotta solo più tardi, intorno al 1932. Ricorda Oreste Marini, che di Del Bon fu amico e divise con lui lunghi periodi di lavoro a Castiglione delle Stiviere, riferendosi alla *Casa in collina* del 1933: "Del Bon aveva steso sulla tela uno strato di bianco e si apprestava a trasferire sulla tela, con impasti diretti su quel bianco quei suoi modi sulla nuova pittura". Anche altri chiaristi adottano quella tecnica, come conferma un altro pittore che partecipò al movimento, Alessandro Dal Prato: "Spesso i chiaristi adottarono anche la caratteristica tecnica che conferiva ai loro dipinti un aspetto simile a quello degli affreschi... Tecnica consistente nel dipingere con colori puri, ad olio, su un fondo di bianco fresco di zinco o di titanio, o di leggerissime gamme tonali; a volte espandendo i colori puri sovrapposti con la punta di una sottile spatola. E' da queste pennellate, da questo trattamento della tessitura cromatica del dipinto, che trae origine quella particolarissima iridescenza di tutta la pittura chiarista".

Bisogna dire, però, che una tale tecnica non era l'elemento realmente decisivo, sia perché non tutti i chiaristi la adottavano, o non sempre, sia perché era usata anche da altri artisti. Chi scrive ricorda bene, a questo proposito, una testimonianza piuttosto demitizzante di Sassu: "Dipingere su una base di bianco ancora umida non era mica una gran scoperta, sa? Lo facevano in tanti a quell'epoca. Anch'io lo facevo qualche volta. Allora era abbastanza comune".

(...)

I PRECEDENTI DEL CHIARISMO. IL RAPPORTO CON SEMEGHINI. Quali si possono considerare i precedenti, e i precursori, del chiarismo? Il movimento ha numerosi modelli, maestri, ispiratori ideali.

Scalando il "Novecento" da cui erano partiti, e insieme meditando sul "Novecento" più "ottocentesco" di Carrà e di Tosi, i chiaristi risalgo-

no alle radici della pittura lombarda moderna, in particolare a Gola, ma anche alla Scapigliatura da Ranzoni a Cremona, fino a toccare l'esperienza del Piccio. Il recupero del pittoricismo ottocentesco è il dato più evidente degli inizi del movimento.

Su queste radici ottocentesche, però, si innestano altri influssi: in primo luogo la lezione dei "primitivi" (come si diceva allora, sulla scia de *Il gusto dei primitivi* di Venturi, uscito nel 1926), cioè della grande pittura trecentesca e quattrocentesca soprattutto lombarda, dai giotteschi al Foppa; in secondo luogo la libertà stilistica degli artisti amati da Persico (impressionisti, postimpressionisti, maestri della Scuola di Parigi come Modigliani, Matisse, Utrillo; il Doganiere Rousseau; Garbari, Rosai, il Martini antimonumentale delle ceramiche).

Un posto a sé, in questo ventaglio di ascendenze ideali, meritano Birolli, Sassu e Semeghini. Abbiamo già visto la primogenitura di Birolli nell'uso della tecnica da frescante, anche se l'artista intorno al 1932-33 abbandona la tavolozza biancheggiante e inclina verso un più accentuato espressionismo. Meno rilevante, a questo proposito, è la lezione di Sassu che, pur dipingendo a volte su un'imprimatura bianca, tende soprattutto all'accensione del colore.

Quanto a Semeghini, già i critici dell'epoca avvertivano l'influsso che la sua pittura lieve, aurorale, poteva aver esercitato sulla generazione dei chiaristi. Vediamo, anche qui, qualche dato. Nel giugno 1934 Torriano, constatando il diffondersi di una pittura radicalmente chiara, scrive: "Sulle orme di alcuni maggiori – Semeghini, De Pisis e anche Morandi, i quali però si differenziano per ben altri tratti – si va diffondendo una maniera pittorica tutta stemperata, dilavata e rarefatta". Dove il nome di De Pisis si spiega pensando alla leggerezza del suo ordito di segni, mentre per quello di Morandi, a prima vista più difficile da comprendere, bisogna ricordare che il maestro bolognese era considerato allora uno dei padri del tonalismo romano, a cui il chiarismo, con la sua armonia di toni, poteva per certi aspetti essere avvicinato.

Quasi contemporaneamente anche un altro critico, il romano Nino Bertocchi, recensendo la Biennale di Venezia, avanza un paragone fra Semeghini, De Pisis e De Rocchi, ma a esclusivo beneficio di quest'ultimo: "C'è da ricordare – scrive – il De Rocchi: anche se la sua arte si va facendo sempre più gracile...deve essere considerata con rispetto.[...] È un'arte che nasce da un atteggiamento molto serio dello spirito, da un'inclinazione alla poesia che orienta i pensieri dello spettatore verso un mondo molto più ricco di quello, tutto fatto d'immagini troppo piacevoli e fugaci, che si può scoprire in De Pisis, in Semeghini e nei tanti giovani che da qualche anno insistono nella facile imitazione della loro maniera". Dove l'annotazione, così ingiusta e riduttiva verso De Pisis e Semeghini, ha almeno il merito di sottolineare il ruolo di quest'ultimo come ispiratore del clima pittorico che allora si stava diffondendo.

Quasi un anno dopo Borgese, nella recensione alla Sindacale Lombarda del 1935 in cui conia il termine chiarismo (e anche su questo torneremo), parla di una "pittura chiara e leggera, i cui inizi vanno ricercati, oltre che in Matisse naturalmente, anche nelle opere di Semeghini, grande influenzatore di veneti e di lombardi".

Come si vede il rapporto con Semeghini era dato per scontato dalla critica del tempo. E, per certi aspetti, con ragione. La pittura diluita, magra, soffusa, del maestro mantovano, che giunge a Monza, per insegnare all'I.S.I.A, lo stesso anno in cui giunge a Milano Persico, aveva portato nuove suggestioni nell'ambiente artistico cittadino. Tuttavia bisogna aggiungere subito che Semeghini non è un chiarista, esattamente come i chiaristi non sono suoi allievi, né tanto meno epigoni. L'opera semeghiniana, infatti, rimane sempre legata a un disegno classico, anche se i perimetri si allentano, si spezzano, svaniscono nel chiarore dilagante della composizione. Non c'è mai, in Semeghini, quel primitivismo, quella voluta sgrammaticatura su cui si incentrava la poetica di Persico, e che trapassa nei giovani della sua cerchia, tra cui appunto Del Bon e compagni. Non c'è nemmeno quella grafia corsiva, veloce, a volte perfino compendiaria, che si ritrova nel chiarismo, definito non a caso da Torriano, come abbiamo visto, un "romanticismo impressionista". Del resto Persico (è un indizio emblematico) non sembra aver prestato troppa attenzione a Semeghini, che nei suoi scritti non nomina nemmeno di sfuggita.

Si può parlare dunque per i chiaristi di suggestioni, non di derivazioni semeghiniane. Si può parlare di contiguità, nella comune ricerca di levità e di luce, non di comunione espressiva. Non per niente De Rocchi, stanco di paragoni troppo insistiti, amava dire ironicamente: "Con Semeghini abbiamo una cosa fondamentale in comune: abbiamo dipinto tutti e due anche sul retro dei quadri". E' solo una battuta, ma significativa di una sostanziale alterità di percorsi, che anche l'odierna mostra rivela nitidamente.

Mantova, 11 marzo 2006

* Estratto dal testo in catalogo Silvana Editoriale