

Ferdinando Chevrier mostra antologica 1949-1979

Come, proprio a proposito di Ferdinando Chevrier, ha osservato Alberto Veca, «un tentativo d'interpretazione della "costanza" di un'espressione sacrificata giocoforza un atteggiamento di messa a punto storica, e quindi di collocazione e di giustificazione». Neppure, tuttavia, necessariamente lo contrasta. E può, anzi, finire col facilitarlo, soprattutto quando, come appunto in Chevrier, assai stretti sono i rapporti tra linguaggio individuale e contesto culturale.

Che cosa, infatti, unifica, fin dagli anni '40, l'attività del pittore livornese? Non certo la scelta cromatica, in un primo tempo fredda e timbrica, poi accesa e vibrante, quindi artificialmente distaccata; non la distribuzione compositiva, che da una scansione nitida, esibita nei suoi nessi sintattici, passa ad un'indeterminatezza organica, ad un'irruenza fortemente espressiva e infine ad una dilatata allusività; neppure, infine, la qualità del ritmo formativo, inizialmente sistematico, programmato, oggettivamente conseguente, poi veloce, gestuale, e oggi insieme programmato e gestuale. Ma il costante ricorso alla simultanea compresenza - lo ha evidenziato Veca in un saggio del 1977 - di forma chiusa e forma aperta, staticità e movimento. Così le tele più rigorosamente concrete di Chevrier non attingono mai una fissità araldica, sono scattanti, dinamiche, per i rapporti dei colori, la vivacità e varietà degli elementi formali, l'energia delle diagonali, l'articolazione dei nessi spaziali; e quelle organico-gestuali degli anni successivi non rinunciano ad un'interna coerenza strutturale che ripropone, in termini inversi, la medesima ricerca di contrasti, di opposizioni.

Ebbene, proprio ciò prova insieme l'intensità e l'autonomia della partecipazione di Chevrier agli sviluppi della cultura figurativa italiana d'avanguardia degli ultimi decenni: dal post-cubismo dell'immediato dopoguerra al costruttivismo del M.A.C., all'Informale. Nel post-cubismo l'artista coglie la possibilità di attivizzare l'immagine e insieme di congegnarla organicamente, secondo schemi non naturalistici. Poi, avvertito il degenerare del geometrismo «picassiano» in manierismo ripetitivo, tale da impedire esiti effettivamente originali, si accosta, sin dal 1950, alla più stretta organizzazione della superficie propugnata dal Movimento Arte Concreta, con una scelta di campo che gli offrì la possibilità di dar finalmente corpo alla tesa interrelazione tra essenza e fenomeno già affacciatasi come prioritaria negli anni precedenti. Ed è appunto l'urgenza di questa istanza dialettica che trattiene Chevrier dalla chiusura di esercitazioni formalistiche, o addirittura stilistiche, gradualmente insinuatesi tra i suoi compagni di strada. L'attenzione, nei suoi dipinti concreti, è appuntata sulle strutture, in un continuo confronto tra figura e fondo: e quindi con una impostazione decisamente antistatica.

Il procedimento è sì lucidamente sistematico. Non però aprioristicamente affermativo, né schematicamente deduttivo. Dietro la decantazione dell'immagine traspare la determinatezza dell'esperienza. Tanto che il passaggio, intorno al 1955, ad una sempre meno reticente espressività e ad una esplicita attenzione al divenire fisico della materia non può affatto sorprendere. Non si tratta, infatti, di una rinuncia, o magari di un «tradimento». Piuttosto di un ulteriore aggiramento, o scavalcamento, dei pericoli della sclerotizzazione ripetitiva. Ed anche la riproposizione dei diritti del vissuto, che Chevrier

non intende vengano coartati da una programmazione astratta. Sempre, tuttavia, entro la trama offerta dalla ragione riproposta come flessibile guida entro la flagranza del fenomeno.

Siffatta direzione, scelta e difesa da Chevrier, è tutt'altro che agevole, come è facile comprendere, e come ulteriormente attestano le prove più recenti. In esse, per riprendere l'analisi di Veca, è «un'opposizione, un contrasto», attraverso l'adozione di «un doppio registro iconografico, materico e geometrico» e la contrapposizione di figura e campo: «alla figura organica si aggiunge un doppio, o sovrapposto o collocato in modo antitetico, uno spettro dell'immagine che può essere determinazione del campo stesso o assumere una vera e propria funzione figurale». Con risultati spesso travagliati, documento della esemplare volontà dell'artista di non adagiarsi nel già scontato.

Luciano Caramel

da "Ferdinando Chevrier mostra antologica 1949-1979" ed. Antonio Ferrario industria grafica 1980