

## Angelo Del Bon

Presentazione alla mostra – Palazzo della Permanente, Milano – 1981

La critica a valle ha denunciato qualche difficoltà a situare la pittura di Angelo Del Bon nei limiti storici e formali di una tendenza e di un gruppo, anche se ancora oggi viene facile dire che Del Bon è un “chiarista” per poi subito avvertire che lo è nella diversità dagli altri pittori che meritano tale appellativo. Del Bon fu subito amico di Edoardo Persico, quando questo - spirito inquieto sino a sembrare febbricitante - arrivò a Milano, chiamato a collaborare con le sue curiosità intellettuali all'attività di una nuova Galleria di via Brera, aperta come una sfida quasi di fronte all'Accademia di Belle Arti considerata allora nemica del nuovo.

E fu Persico a suggerire il termine chiarista, subito ripreso da Piovene, per qualificare Del Bon ed altri artisti che gli gravitavano intorno, Lilloni, Spilimbergo, de Rocchi, ed altri ancora più giovani, come Sassu e Birolli. Più o meno la pattuglia intera che a Milano guidava la contestazione della pittura Novecento, del quadro tipo Novecento: inquadratura scenografica, spazi e figure monumentali, cioè eroiche, pasta pittorica aggettante da una densa coltre d'ombra, con qualche sospetto di bitume. Era anche la pattuglia che guidava la contestazione dei contenuti del Novecento, che diventava arte di regime se pure nelle mostre ufficiali comparissero spiriti liberi, imprevedibili come quelli di Morandi e de Pisis, ospiti più che protagonisti; semmai protagonisti soltanto dalla parte dei poeti.

Il rinnovamento dell'arte a Milano, e la prima individuazione degli elementi disponibili ad affrontare il problema, ha inizio dal momento in cui Persico arriva da Torino, dove aveva già sperimentato con successo il fascino della sua personalità ed il potere di suggestione delle sue idee, che erano riscontri fatti sul vero assai più che teorie estetiche. La gente era catturata dalla sua facondia napoletana, dalla aggressività delle sue tesi, ma anche dai suoi ozii improvvisi, le passeggiate in carrozza di notte per le vie di Torino deserta: giù fino all'alba, ad esorcizzare i fantasmi allora così ingombranti di Casorati o di De Chirico e non soltanto quelli, ostili perché conservatori e provinciali, che avevano sede ufficiali al Circolo degli Artisti. Così i chiaristi divennero l'alternativa milanese ai Sei di Torino, prima creatura viva dell'azione rinnovatrice di Edoardo Persico: alternativa che apriva altre strade sulle quali indirizzare le tesi antinovecentesche: strade meno determinate di quella torinese da una scelta quasi esclusiva sui modelli della scuola di Parigi, Marquet, Derain, Dufy; e Modigliani naturalmente; e Soutine, anche come emblema del diverso, cioè come punto di incontro, sulle strade di molti esili, di culture e tradizioni figurative che hanno matrici opposte: con qualche punta all'indietro, a Torino appunto, che arrivava sino ad incorporare la lezione di Cézanne. In Nicola Galante, per esempio, che era amico di Ardengo Soffici.

Il chiarismo a Milano era infatti altra cosa, interprete libero delle tesi degli impressionisti, in parte anche filtrate dai post'impressionisti, ma soprattutto commiste con qualche venatura d'umore che si situava tra i fauves e gli espressionisti, con molta grazia e senza adottarne la violenza sia di gesto che di contenuto. Il che vuol dire che i chiaristi sommano alla oggettività della percezione ottica disinteressata del mondo, cose paesaggi e figure intesi come elementi di un dialogo diretto con la natura, un dialogo in cui si parla soltanto di segni e di colore e di come essi modificano il loro corso secondo il volgere delle stagioni, dei giorni e delle luci che essi trascinano: sommano dicevo, un qualcosa di più, forse ineffabile, che la vita porta alla mera rappresentazione e presa di possesso del reale. Anch'essa con le sue varianti e i suoi cangiamenti anche d'umore.

I giovani pittori italiani, di Milano, Torino, Roma, non si dimentichino le esperienze coeve di Scipione, della Raphael e di Mafai, affermavano che l'occhio non può ridursi a semplice strumento meccanico, che ha certamente una sua funzione prioritaria ma non esaurisce il problema della rappresentazione, quasi non potessero scrollarsi di dosso tutta una tradizione raffigurativa in cui il paesaggio, gli oggetti, le persone alludono a qualcosa che non sta necessariamente nell'alto dei cieli e porgono una mediazione tra il presente, con il suo prima ed il suo dopo, ed il perenne; tra l'attimo fuggente e il tempo inteso come entità che in un certo senso ci tiene prigionieri e quindi stimola in ognuno di noi il desiderio di evasione e di fuga. Per quei giovani la pittura è un piccolo specchio, un poco velato per attutire gli impatti drammatici: uno specchio che riflette ideali d'azione e di rappresentazione che

possono essere intimi, domestici. L'occhio umano è l'uomo, sembrano dire; e l'uomo può, sì, mantenere un certo distacco rispetto alla rappresentazione del mondo, proprio per evitare i trabocchetti dei contenuti letterari, dei simboli, della magia, ma non può mai annullarsi interamente, togliere cioè vivacità anzi vitalità al suo sguardo, né togliere calore alla sua mano, e sopprimere quindi con l'atto e nell'atto del fare la propria storia.

L'Europa cui Edoardo Persico indirizzava l'attenzione dei giovani artisti italiani, e nell'Europa, in particolare Parigi, era un paese ed una società che non avevano rotto i ponti con la loro tradizione, che privilegiavano la libertà d'espressione, l'avventura, il rischio della creazione: che avevano anche dato principio alla più sconcertante rivoluzione della storia dell'arte, nella pratica e nel linguaggio dell'arte. L'invito era dunque un invito a uscire dai limiti della provincia ed affrontare in campo aperto il rinnovamento e le lotte che ogni rinnovamento comporta. Per molti artisti italiani guardare, o soltanto sognare l'Europa voleva anche dire assumere una posizione critica, che dall'area dell'estetica passava alla sfera politica. All'interno del gruppo dei Sei di Torino era facile avvertire uno spirito di fronda e tra i giovani di Milano si affermarono convinzioni ed attitudini che dovevano poi assumere carattere di scontro non molto segreto con il fascismo e le sue moralità.

È comunque evidente che in alcuni degli artisti che acquisiscono precisa personalità intorno al 1930 il segno più eloquente della diversità sta nella loro disponibilità ad una lotta senza sbocco ed alle lusinghe mondane e nella loro scelta di un dominio privato, dalle bottiglie di Morandi ai fiori secchi di Mafai, alla sensibilità appassionatamente profetica di Scipione

Negli anni Venti e Trenta la pittura di quegli artisti che non vogliono accettare norme e regole, o che almeno intendono scegliersi di propria iniziativa tra le tante che il mondo dell'arte può dare, diventa volentieri un fatto privato e celebra i suoi trionfi tra le quinte della storia. Del Bon è uno dei loro, in gran parte, è stato scritto, perché lui è un pittore di istinto. Ma non basta perché l'istinto può essere cieco. Del Bon è un pittore di grazia mi pare più di De Pisis, più di Semeghini. Le immagine pittoriche di questi due pur sensibili, angelici artisti denunciano sempre il loro supporto il fondo della tela o d'altro. E da quel fondo neutro che le loro opere nascono, di lì affiorano e vengono avanti per gromme fastose e brillanti o per esili fantasmi di colore.

La pittura di Angelo Del Bon è la pittura di uno che, per usare una definizione di Giuseppe Gorgerino, tra i più acuti commentatori dell'arte di quegli anni: "è entrato nel mattino del mondo"; espressione che si adatta felicemente alla visione di Del Bon. Perché il mattino è il regno di quei teneri grigi, impercettibili, quasi soffiati anzi sospirati grigi che si ritrovano nella sua pittura, e perché il mattino nella sua freschezza, nella luce che vince il buio ad animare le cose, rinnova metaforicamente la nascita del mondo.

La pittura di Angelo Del Bon è una continua ricreazione del mondo, su una mappa che può sembrare piccola rispetto all'infinito, ma che contiene tutti gli aspetti: la famiglia, gli amici, la terra: le strade di Milano; la campagna lombarda; i laghi e i fiumi lombardi, il lago di Lecco, di Como, di Maggiano, l'Adda, il Ticino, il Lambro; poi le riviere, le marine, le valli, la laguna veneta e le sue isole, Burano, Mazzorbo, Torcello, infine i frutti e i fiori. Una mappa che lui percorre e ripercorre tutta la vita, quasi avvertisse che l'infinito può stare nel più piccolo dei segnali del creato e perciò si rastrema addosso all'uomo, al pittore, e finisce con il coincidere con il battito del suo cuore, con il filtro dei suoi occhi, con il flusso dei suoi pensieri.

Sul piano della formazione del linguaggio pittorico che sarà il "suo" linguaggio è naturale che pure affascinato, incantato dalla vocazione, che Marchiori ha definito: "didattica e messianica" di Edoardo Persico è attratto come da una fiaba dal racconto di quel che accadeva negli altri paesi dell'Europa, Del Bon non dovesse staccarsi di tanto dalla sua propria, prossima, tangibile linea di tradizione pittorica. Linea dominata dal sentimento profondo, venato di malinconia, della terra come patria comune e luogo di tutte le espressioni umane e, al tempo stesso, da un senso della materia pittorica che si imbeve di luci, di aria, si fa leggera, trasparente, mette ali di farfalla, trapassa da un luogo a un altro con salti e improvvisi mutamenti di rotta, per tornare vibrando su alcuni di essi, scaldarli come piccoli petali di fiori.

Del Bon ha studiato all'accademia di Brera con l'Alciati ma d'istinto deve aver guardato Ranzoni, Cremona, Gola, il Piccio e Renzo Modesti, con Giolli e la Giulia Veronesi uno dei commentatori appassionati dell'arte di Del Bon, è risalito indietro sino a richiamare suggestioni da Bernardino Luini, gli affreschi della Pinacoteca di Brera. Artisti che sono in quella linea di tradizione e che sembrano guidarla grado a grado fino a sfaldarsi nella luce chiara, bianca di Del Bon: il bianco da cui si ricomincia a contare le misure e le intensità dei colori, gli spessori della materia pittorica, l'energia e la durata delle pennellate, la vibrazione delle immagini, la loro capacità di apparire tanto più vere e concrete quanto più sembrano imprevedibili: preziosi fantasmi che vengono da lontano, da un inganno, paesaggio cosa o figura che sia, che viene evocato "nello spazio ristretto del tempo nel quale l'emozione resta", come ha scritto Bruno Grossetti, il primo che abbia aperto le braccia al pittore contribuendo così a dargli fiducia nella vita d'ogni giorno e nella sua opera.



Angelo Del Bon – Lo schermidore - 1934

Riferirsi a quella linea di tradizione significa che Del Bon accoglie l'apertura europea, internazionale, confrontandola sui materiali che si trova attorno, immediati e confidenziali; e che il suo distacco dalla oscurità del Novecento coincide con un'indifferenza per le avanguardie cosiddette storiche, perché esse tendono a distruggere il concetto stesso di pittura e di figura. Nel 1934, quando vince con *Lo schermidore* il Premio Principe di Piemonte, ha già raggiunto una sua tipica straordinaria tensione tra coerenza e apparenza della figura pittorica, tra il modello conficcato nella sua naturale fisicità e

la rappresentazione, che lo rende quasi immateriale e lo colloca fuori del tempo e dello spazio, senza tuttavia ridurlo a simbolo. In quel dipinto il bianco diventa veramente un colore della pittura, ed il volto dell'uomo è una felicissima esemplare prova dell'azione pittorica di Del Bon: direi un "pizzicato", che tocca e incalza le corde della materia e del colore e che, attraverso le sensazioni ottiche così acute e brillanti, restituisce alla figura quel rilievo che la tecnica dell'artista sembra voler annullare; quasi a farne una testimonianza di una realtà elusiva, vaga memoria di cosa, appoggiata a pallidi corti bagliori, ad un frenetico brulichio cromatico in mezzo al quale restano, come due punti di richiamo, gli occhi azzurri dell'uomo.

Dal 1922, l'anno in cui si diploma all'accademia di Brera, al 1952, l'anno in cui muore a Desio, Pochi istanti dopo aver ricevuto un premio; da quando comincia a percorrere un mondo che desidera celebrare nelle situazioni più semplici e nei modi apparentemente più umili a quando è costretto da una paresi a dipingere nel chiuso dello studio e quasi consapevole della prossima ormai chiusura del libro dei conti esegue *Autoritratto con la tavolozza*, che può essere considerato una serena epigrafe, passano trent'anni. Trent'anni di continua, sincera pratica della pittura come unico linguaggio possibile. Così, è naturale che sulla linea che allaccia il principio e la fine, sul filo da lui teso nel tempo, si avvertano piccole modificazioni, leggeri sussulti, brevi deviazioni. Si tratta sempre però di leggeri sussulti, di modificazioni momentanee registrate ai margini di un lavoro che ha una sua straordinaria coerenza formale e poetica. Tornano qua e là, le ombre di tradizione lombarda, i leggeri teneri vapori della pianura padana; si avvertono qua e là pressioni quasi appena percettibili che arrivano da aree esterne, da incontri della cultura e della sensibilità. A volte un segno, quasi un graffio, può ricordare Dufy; altre volte un'acerbità diversa di tinte, dentro la naturale e già così acuta acerbità delle tinte di Del Bon, direi acidulità di colori, quei colori "aspretti e corallini" dei quali parla la Veronesi, fa pensare ad Ensor; altre volte ancora il senso sfaldato della materia in striscianti e brevi tocche del pennello può far pensare a Renoir. Del Bon non è neppure insensibile alle ricerche dei giovani che gli sono più vicini, dei Quali in una certa misura è maestro, come Renato Birolli, per certi audaci, arcaici accostamenti di colori. Non si tratta di generico eclettismo ma di pause, di curiosità lungo una strada che ha un suo preciso inconfondibile tracciato; forse sono espressioni di un desiderio di avviare un dialogo con artisti che si muovono nella stessa area: il piacere del creato, la festa della vita, le tinte nuove di una terra antica che ritrova la sua primavera. Del resto, il titolo di un grande pannello eseguito per la Triennale d'Arte di Milano nel 1951 è *Gioia di vivere* e poiché appare al tramonto della sua esistenza il lavoro in sé ed il titolo potrebbero essere anch'essi interpretati come un epigrafe: a dire il carattere della sua esistenza pur tra le lunghe ristrettezze e coi pochi pubblici trionfi. Nel confronto gioioso con la natura Del Bon trova la costanza del suo essere, come oggetti, lui e la natura, fatti della stessa materia viva: materia di cui il pittore rintraccia sempre, in profondo, la struttura, come uno spettro lontano, e la porta a galla per farne risaltare alla luce del reale lo straordinario splendore della sua fragilità. E ritrova anche la motivazione segreta del suo linguaggio pittorico, fatto di vibrazioni, di piccoli sismi, che sconvolgono le immagini e le materie dei suoi modelli. Laghi, marine, montagne; luoghi separati, o uniti, da una sottile linea che è di affluenza assai più che di demarcazione. Nudini contenuti nella labile grazia della loro impronta fisica, segnali del pudore di un artista che non ha mai prodotto una sola immagine volgare; confermando, così, che per lui l'arte è l'alternativa alle idea della bellezza. Fiori e frutti che possiedono una autonomia cromatica e disegnativa che ad ogni prova conferma la capacità di invenzione di Angelo Del Bon, ed in particolare la sua capacità di andare oltre il velo del reale per toccare i luoghi ed i momenti della creazione.

**Luigi Carluccio**