

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

58

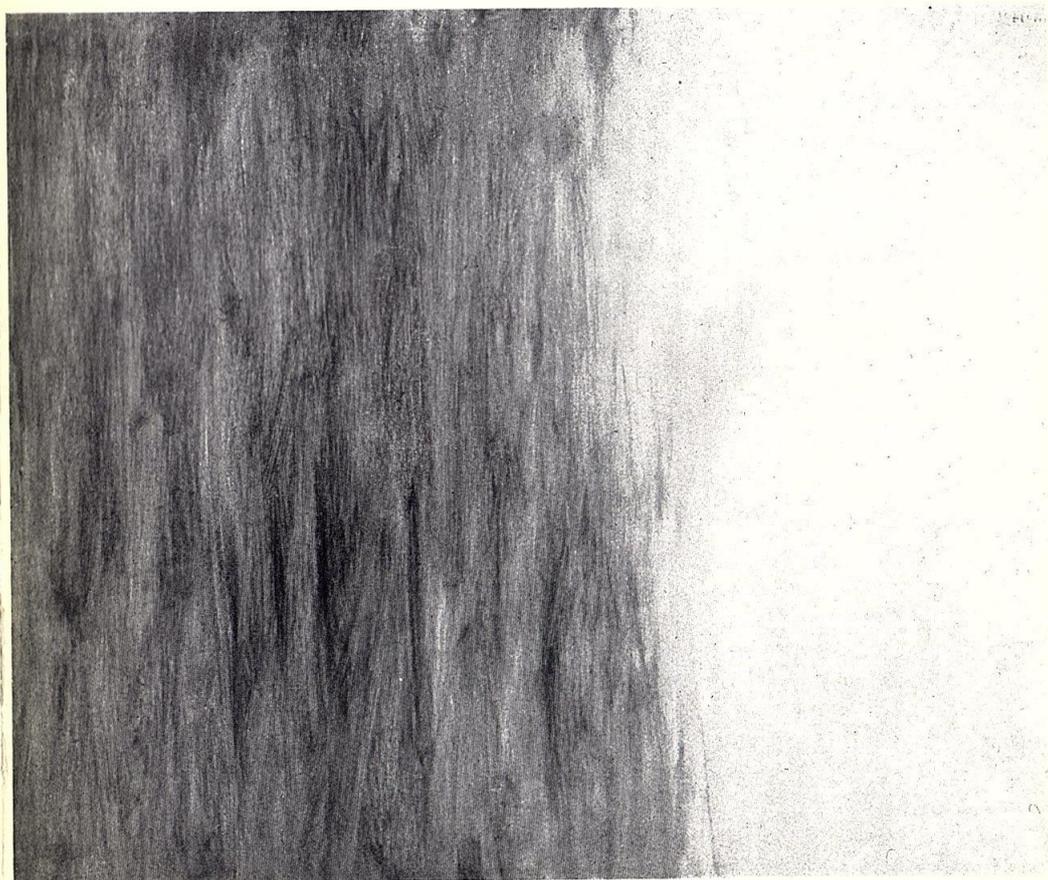
NUOVA
SERIE

28 GENNAIO • 10 FEBBRAIO 1961 • MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

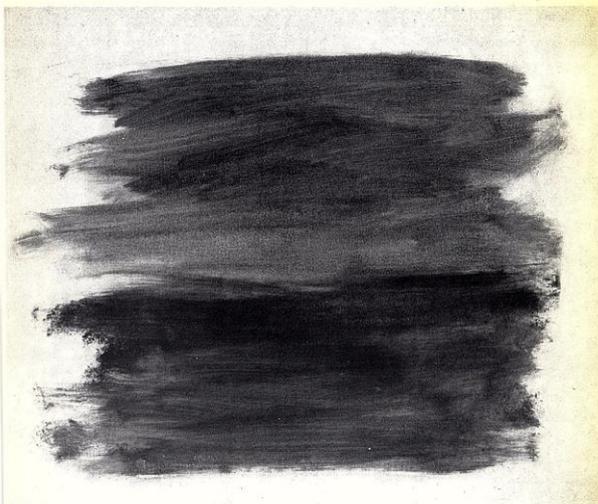
OPERE RECENTI DEL PITTORE

GINO MELONI

IN UNA SUA MOSTRA PERSONALE



Verde e giallo 1960 • olio su tela 60 x 50



Dimensioni 1960 • olio su tela 60 x 50

GINO MELONI

I NUMEROSI STUDI, i libri, i dizionari dedicati all'arte astratta, anziché diminuire, accennano a crescere e sarà certo difficile mantenere il giudizio di un'infatuazione snobistica, dopo tanto tempo dal suo inizio e su una estensione ormai così vasta. E intanto questo fiorire continuo di pubblicazioni ci permette di constatare che si può essere astratti in mille modi diversi, e che l'astrattismo, considerato un tempo un punto di arrivo, quando non un infrangersi contro un muro invalicabile, ora è piuttosto inteso come un punto di partenza per un'infinità di ricerche dell'espressione. Si manifestò, contro di esso, il timore di un livellamento anonimo dell'operare artistico; bisogna invece ammettere che è avvenuta, al contrario, una chiara affermazione di libertà creativa, che non si può davvero imputare di oscuramento o di decadenza della cultura né del più modesto buon senso. Anzi, tale richiamo ai vivi caratteri dell'interiorità creativa dei singoli artisti si è risolto in un richiamo a un principio di maggior responsabilità individuale.

Naturalmente non intendo con queste semplici constatazioni assolvere tutto il grande pullulare di gente e di opere in campo astrattista. Del resto, parlando dei creatori in campo figurativo, ritengo giusto diritto, malgrado il parere contrario di chi cerca di ingrossarne numericamente le fila come se si trattasse di bande racimolate, di distinguere i veri artisti dai pittori del « tramonto » o delle tre meluzze in « natura morta ». Perché a questo siamo venuti con questa assurda polemica: che l'arte figurativa è soltanto questione di oggetti ravvisabili. Più giusto mi pare invece dire che i « pompiers » dell'arte sono una gramigna di cui nessun campo è salvo, e c'è bastante lavoro a cercar di eliminarla ovunque si trovi.

Comprendo meglio, per entrare in un discorso più serio di queste quattro filze polemiche rifritte in ogni verso, che uno dei

problemi più gravemente avvertiti dai migliori artisti, sia quello di risalire dall'individualismo, certamente esasperato in più parti, a un nuovo rapporto con gli altri esseri, a un dialogo più aperto che non siano certe forme estremamente ermetiche o perdutoamente solipsistiche. Del resto, anche su queste forme estreme dell'arte d'oggi, dobbiamo avere idee chiare e non pregiudizialmente ostili. Esse possono bensì nascondere, presso taluni, un vizio estetico o di indifferenza morale; ma c'è anche chi vi denuncia una situazione di lucida anarchia, come segno di rivolta a una profonda angoscia sorgente dallo spettacolo disperato di un mondo e di un'esistenza divenuti provvisori. E' toccato proprio a un pittore realista di riconoscere recentemente che l'umanità vive come se noi ci trovassimo fatalmente tra due guerre. Ma se questo dialogo si aprirà presto o tardi, e per quali gradi della conoscenza, non è così facile prevedere; nè siamo qui per fare gli indovini. A questa sorte, preferisco l'altra di rischiare direttamente insieme ai miei contemporanei.

Mi pare tuttavia che ci siano premesse bastevoli per dire che avverrà sulla linea di una scoperta di nuove espressioni del mondo visibile, senza contraddizioni o umiliazioni dell'altro vasto mondo dell'invisibile, sia nella sfera della scienza fisica, che in quell'altra dell'intuizione immaginativa, che è appunto il terreno più pertinente all'attività degli artisti. Richiamare di continuo una tradizione (ma quale, in effetti?), vorrebbe dire ancora una volta restringere la libera responsabilità di ciascuno a una ripetizione di fregi accademici. Credo siano bastate le disavventure novecentiste per immunizzarci.

E del resto la storia di questo mezzo secolo, anche a partire da quel 1910 che vide il primo acquarello astratto di Kandinsky, conferma che l'aspirazione vitale della ricerca non si è arrestata nel cuore dell'uomo. Alla forma chiusa del geometrismo di Mondrian e del neo-plasticismo, è sopravvenuta ancora la forma aperta del lirismo astratto di Hartung; e nell'immediato dopoguerra l'intuizione lirica di Wols e di Pollock, così sottilmente interiore da sembrare una trascrizione stenografica del moto stesso della brulicante fantasia, ha svelato nuove dimensioni di spirito romantico. E' una storia recente e ancora grava su noi con l'immediatezza di una cronaca che pesa anche con la drammatica presenza della morte. Ma mi pare che si possa ugualmente districare un filo coerente che lega insieme gli avvenimenti, per arrivare al punto d'oggi in cui la pittura cerca di esprimere direttamente un'emozione autonoma. Infatti essa è arrivata a penetrare più addentro nelle pieghe della creazione,

oltre la rappresentazione di un mondo di fantasia e di memoria, laddove la pittura diviene la realtà stessa del sentimento, in una stretta consonanza originaria alla radice dell'intuizione.

Chiedo scusa a Meloni di questa che può sembrare una digressione; ma sono certo che il pittore ha avvertito che quel filo coerente si svolge anche nell'interno della sua pittura; e nel discorso fatto ci sono già le risposte alle obiezioni di chi vorrebbe avvertire una contraddizione da quei lontani inizi della sua attività pittorica, cioè da quei « funerali del povero » del 1935, in cui già si manifestava un'inclinazione di pensieri intrisi di riflessi interiori, a quegli altri incontri più liberi con l'invenzione della fantasia, al tempo delle sue « donne-simbolo », dei suoi « galli » e delle sue « Venezie », dove più contava, della presenza fisica, l'evocazione lirica, il riflesso cangiante della memoria e della fantasia. Se c'è chi voglia rileggere alcune pagine da me scritte allora su Meloni, troverà passi già precisi su questa determinazione di uno spazio interiore; e ancora sul come il suo colore si tramutasse, anche dentro il profilo della figura, in una quantità di luce. Meloni si dimostrava anche allora il pellegrino appassionato di una strada aperta dal grande Monet e giunta fino all'evanescenza della realtà nel barbaglio luminoso delle *Ninfee*, distruggendo tutte le prospettive classiche della pittura. Questa luce, che gli Impressionisti percepivano in coincidenza con la realtà di un paesaggio, nell'ora del giorno e persino nel rapido istante che volge, ora è percepita come una sostanza cosmica, che riempie di sé tutto lo spazio. Bastano lievi entità di colore per avvertirla presente. Essa sembra concretare un'idea di universalità che impregna tutte le cose. Il dipinto di Meloni non è più un problema da risolvere nell'ordine della rappresentazione di una realtà oggettiva, come al tempo del cubismo e del futurismo. Esprime un'idea lirica della comunione dell'artista con l'ambiente naturale circostante. Tanto che si potrebbe anche parlare, per questi dipinti, di grandi cieli aperti, di spazi rivelati per un leggero trasmutare sul filo dell'orizzonte di una densità atmosferica. Ma l'aspirazione è verso una dimensione più ideale. Ed è un'operazione creativa che allarma un certo settore della pittura contemporanea, al di là del « segno », al di là della « materia »; e si possono fare i nomi di Rotnko, di Bellegarde, di Lubiès, di Rainer, di Stamos. Una coincidenza che non è occasionale, ma indice di una ricerca precisa e comune tra artisti dislocati in vari paesi.

Si potrebbe osservare che tale ricerca spinge in zone sempre più remote la consistenza oggettiva del mondo naturale.

D'altra parte questa rarefazione delle cose oggettive, questa ricerca, diciamo pure, del « nulla », è già stata una profonda esperienza religiosa dell'anima umana per incontrarsi nel tutto dell'Essere. Senza spingerla in zone così impervie dell'intimità spirituale, è chiaro a tutti che nessuna crescita verso l'ideale è possibile senza rinunciare a qualcosa della vita e della consistenza terrena.

C'è da chiedersi invece se Meloni voglia restare entro questa sua attuale conquista, dove il punto attivo potrebbe risolversi nella contemplazione più rarefatta. E' possibile. E' solo l'artista a decidere questi esiti, perché in essi si decide, all'istante della scelta, non solo l'essenza stessa della sua opera, ma quella più profonda della sua personalità. E può anche darsi di no, che vada ancora su altri lidi. Il lungo percorso fatto per giungere fin qui dimostra una fertilità di mutazioni, giustificata da quella profonda coerenza lirica che ho detto più sopra, che possono ben continuare nel futuro. E non mi par dubbio che se affronterà un altro grado di conoscenza, che si rifletterà inevitabilmente nelle sue opere, lo farà con gli stessi propositi sinceri, l'uguale dedizione coraggiosa e sempre aperta dell'intelligenza che dimostra ora, in questi ultimi dipinti.

MARCO VALSECCHI

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE (monografie e saggi critici): Catalogo per la Personale alla Galleria 15 Borgonuovo, di Aligi Sassu, Milano 1946 - Catalogo ad una Mostra collettiva a Modena, di Raffaellino De Grada, 1950 - Pittura e Scultura d'Avanguardia in Italia, di Raffaele Carrieri, Ediz. Conchiglia, Milano 1950 - I galli di Meloni, di Raffaele Carrieri, Quaderni della Borromini, Milano 1950 - Cattella con sei tavole a colori, di Marco Valsecchi, Edizioni del Milione, Milano 1952 - Dodici pittori italiani, Bollettino n. 2 della Galleria del Milione, Milano 1953 - Catalogo per la Personale alla Strozziina, di Marco Valsecchi, Firenze 1953 - Catalogo per la Personale alla Galleria del Cavallino, di Garibaldo Marussi, Venezia 1953 - Bollettino n. 5 della Galleria del Milione per la Personale dell'Artista con prefazione di Marco Valsecchi, Milano 1954 - Meloni, di Marcel Briant, Quaderni dell'Apollinaire, Milano 1956 - 12 opere di Gino Meloni, testo di Guido Ballo, Edizioni del Milione, Milano 1956 - Catalogo per la Personale al Stedisches Museum Morsbroich, con prefazione di Pierre Restany; Levorkusen - Gino Meloni und der expressive Lyrtismus in der neuen Malerei, di Klaus J. Fischer, Daskunstwerk Heft 56 - XI - 1959 - Bollettino n. 32 della Galleria del Milione per una mostra di tempera e disegni dell'Artista con prefazione di Franco Russoli, Milano 1958 - Sette litografie in bianco e nero di Gino Meloni, di Will Grohmann, Edizioni Galleria Apollinaire, Milano 1958 - Catalogo per la mostra « Le donne di Meloni » alla Galleria Apollinaire, di André Verdet, Milano 1960 - Catalogo per la Personale alla Jolas Gallery, con prefazione di Will Grohmann, New York 1960.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|---|---|
| 1 Immagine - 1960
olio su tela 60x50 | 11 Spazio verde n. 2 - 1960
olio su tela 82x70 |
| 2 Giallo e verde - 1960
olio su tela 71x60 | 12 Verde e viola - 1960
olio su tela 82x70 |
| 3 Quadro nero e grigio - 1960
olio su tela 71x60 | 13 Giallo e verde - 1960
olio su tela 82x70 |
| 4 Giallo, rosso e verde - 1960
olio su tela 71x60 | 14 Quadro marrone - 1960
olio su tela 84x70 |
| 5 Quadro verde n. 1 - 1960
olio su tela 71x60 | 15 Quadro grigio - 1960
olio su tela 92x72 |
| 6 Quadro verde n. 2 - 1960
olio su tela 72x60 | 16 Dimensioni - 1960
olio su tela 100x70 |
| 7 Rosso e verde - 1960
olio su tela 72x60 | 17 Dimensioni nero grigio - 1960
olio su tela 103x72 |
| 8 Dimensione rosso e verde - 1960
olio su tela 82x70 | 18 Verde e giallo - 1960
olio su tela 120x140 |
| 9 Rosso e giallo - 1960
olio su tela 82x70 | 19 Quadro rosso - 1960
olio su tela 120x140 |
| 10 Spazio verde n. 1 - 1960
olio su tela 82x70 | 20-27 pastelli su carta |

La Mostra inaugurata il 28 gennaio 1961 rimarrà aperta sino al 10 febbraio con orario 10 - 12,30 e 15,30 - 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

L'eco della stampa Ufficio Ritagli da Giornali - Rivista
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO - Telefono N. 723.333 casella postale 3549

TEMPERATURE

La Personale di Alfredo Chighine del novembre scorso, colta quale abbiamo aperto la stagione in corso, ha incontrato oltre ad un notevole successo di pubblico il favore di quella parte della critica che è senza dubbio la più viva e la più attenta ai problemi della pittura contemporanea. Come i nostri lettori certamente ricorderanno, in coincidenza della mostra è apparso anche, nella Seconda Serie della collana « Pittori Italiani Contemporanei », un fascicolo su Alfredo Chighine presentato da Guido Ballo. Ora, ci conforta il vedere che molti critici hanno mostrato di comprendere che la coincidenza tra l'uscita del fascicolo e l'inaugurazione della Mostra è stata da noi voluta col preciso scopo di rendere più intellegibile la lettura delle ultime opere dell'Artista, esposte nelle nostre sale, attraverso il confronto colle riproduzioni di alcune tra le più rappresentative del Chighine periodo 1958-60.

Il fatto è stato chiaramente messo in luce dal noto critico ticinese Giuseppe Curonici, autore di uno dei più interessanti articoli sulla Personale del Chighine.

Il critico, nel lungo articolo apparso sulle colonne del « Corriere del Ticino » di Lugano il 28 dicembre scorso, si vale appunto di un confronto tra alcune delle ultime opere esposte e quelle riprodotte nel nostro fascicolo, per mostrarci un progressivo « ordinarsi, chiarificarsi, illuminarsi » della pittura del Chighine fino alle opere più recenti, che l'A. trova in « posizione significativissima nei confronti dell'Arte contemporanea ». Scrive l'A., dopo aver lodato la « sottigliezza e la sensibilità » del discorso introduttivo di Guido Ballo al nostro fascicolo:

« Questo chiaro e approfondito discorso, del tutto idoneo a rendere ragione di come si manifesti la pittura di Chighine a una lettura e a un'osservazione concentrata ci sembra che lasci via libera un altro discorso che si proponga di indicare in che rapporto Chighine si collochi rispetto alla pittura contemporanea...

« ... È molto verosimile l'idea espressa da Raymond Cogniat nel catalogo della XXX Biennale di Venezia, in apertura del capitolo dedicato alla Francia (p. 217): « Perseveranti a quel vuoto essenziale, si sente il bisogno di reintrodurre nell'opera un certo contenuto spirituale e, a poco a poco vediamo la poesia riprendere i suoi diritti ». Dopo aver fuggito e rinnegato il soggetto sotto qualsiasi forma, vediamo che la pittura è a poco a poco tentata di riaccostarsi per vie impreviste, che non sono un ritorno indietro, ma piuttosto l'utilizzazione di tutto ciò che è stato acquisito nel corso degli anni anteriori ».

« Oggi, 1960, questo processo di reintegrazione umana della pittura (e in generale dell'arte e della nostra civiltà come tale) sembra essere segnalato da più parti, e secondo noi, è da intendersi come un parziale aspetto del movimento volto a superare quella crisi dei valori, per usare un'espressione consueta ma utile che ha interessato tutta la civiltà europea e la cui manifestazione più tardiva e spettacolare è stata, ovviamente, la seconda guerra mondiale ».

« Certo che mentre la crisi è stata l'esplosione dell'irrazionalità, la lacerazione, lo sfacimento, oggi il superamento di essa è il costituirsi di una nuova razionalità o coscienza o logica, una consapevolezza o fiducia nel ritrovato ordine delle cose. Diremo che se i ritrattisti ufficiali dei capi di governo e degli alti funzionari potevano essere corresponsabili della crisi, e se dell'esistenza di questa crisi i Wols erano i testimoni d'accusa veridici e sofferenti, così ora appaiono quelli che, senza negarne la realtà e il significato profondo, ne accettano tutto l'insegnamento e, sulla scorta di quello, vanno oltre. Chighine è uno di questi ».

« Nella pittura recente di Chighine si ritrova precisamente tale ordinarsi, chiarificarsi, illuminarsi, fino alle sonorità aperte e larghe delle masse cromatiche ben assestate e piene di forza. L'evoluzione, evidente nella mostra del Milione, è resa evidentissima dal confronto di opere dei due periodi; nel citato volume si

constata ad es., quanta distanza ci sia tra le tavole 6 e 7 del 1959 (Temporale sul mare. La foca del Serchio, di una raffinatissima granulazione e di ispirazione a sfondo intimistico - naturalistico - meditativo - melanconico), fino all'ordine e alla chiarezza di un'opera pur egualmente sensibile come la Spiaggia Ocra dell'anno successivo (tav. 12) o agli spazi articolati, architettonici, solidi anziché s fibrati della recentissima Composizione del settembre di quest'anno (tav. 13).

« Proseguiamo. La coscienza, la ragione, si può intendere tra l'altro almeno in due modi come logica in sé, e poi anche come logica e coscienza di altre cose. Il pensiero chiuso in se stesso, riferito puramente a se stesso, soggettivamente, si distingue dal pensiero che si apre tutto all'infuori si riferisce alla più varia realtà obiettivamente. Questo sorgere della ragione con cui la crisi si esaurisce e supera, avviene proprio nelle due forme, quella obiettiva e quella soggettiva insieme. Nel nostro caso, diremo dapprima come il fatto che Chighine assorba dentro di sé la natura nella sua pienezza cosmica costituisce, ci sembra, la sua grande ricchezza. Che poi la natura così assimilata soggettivamente non si ripercuota più in pitture « informali », d'ispirazione irrazionalistica, ma si sistemi in un ordine ritrovato, quasi neo-geometrico, appartiene all'ordine soggettivo del pensiero. Ma ciò che suscita estremo, assoluto interesse, è il constatare come in taluni casi appaia la fulminea coincidenza di questo ordine soggettivo con l'ordine oggettivo delle cose. Infatti, nelle più recenti pitture esposte al Milione, le linee grafite da Chighine nella massa cromatica a scopo di precisazione compositiva assumevano, oltre che forme geometrizzanti astratte (ordine soggettivo) anche il profilo e il tratto di due bottiglie che fossero poste fra barattoli (ordine oggettivo). La separazione o la chiusura interiore della persona di fronte al mondo, viene a cessare; soggetto e oggetto si identificano; il dualismo (i filologi collegano etimologicamente duello a dualità) si pacifica.

« ... Quel che ci sembra innegabile è sia tra le tavole 6 e 7 del 1959 (Temporale sul mare. La foca del Serchio, di una raffinatissima granulazione e di ispirazione a sfondo intimistico - naturalistico - meditativo - melanconico), fino all'ordine e alla chiarezza di un'opera pur egualmente sensibile come la Spiaggia Ocra dell'anno successivo (tav. 12) o agli spazi articolati, architettonici, solidi anziché s fibrati della recentissima Composizione del settembre di quest'anno (tav. 13).

« Quel che ci sembra innegabile è sia tra le tavole 6 e 7 del 1959 (Temporale sul mare. La foca del Serchio, di una raffinatissima granulazione e di ispirazione a sfondo intimistico - naturalistico - meditativo - melanconico), fino all'ordine e alla chiarezza di un'opera pur egualmente sensibile come la Spiaggia Ocra dell'anno successivo (tav. 12) o agli spazi articolati, architettonici, solidi anziché s fibrati della recentissima Composizione del settembre di quest'anno (tav. 13).

« Quel che ci sembra innegabile è sia tra le tavole 6 e 7 del 1959 (Temporale sul mare. La foca del Serchio, di una raffinatissima granulazione e di ispirazione a sfondo intimistico - naturalistico - meditativo - melanconico), fino all'ordine e alla chiarezza di un'opera pur egualmente sensibile come la Spiaggia Ocra dell'anno successivo (tav. 12) o agli spazi articolati, architettonici, solidi anziché s fibrati della recentissima Composizione del settembre di quest'anno (tav. 13).

« Quel che ci sembra innegabile è sia tra le tavole 6 e 7 del 1959 (Temporale sul mare. La foca del Serchio, di una raffinatissima granulazione e di ispirazione a sfondo intimistico - naturalistico - meditativo - melanconico), fino all'ordine e alla chiarezza di un'opera pur egualmente sensibile come la Spiaggia Ocra dell'anno successivo (tav. 12) o agli spazi articolati, architettonici, solidi anziché s fibrati della recentissima Composizione del settembre di quest'anno (tav. 13).

« Quel che ci sembra innegabile è sia tra le tavole 6 e 7 del 1959 (Temporale sul mare. La foca del Serchio, di una raffinatissima granulazione e di ispirazione a sfondo intimistico - naturalistico - meditativo - melanconico), fino all'ordine e alla chiarezza di un'opera pur egualmente sensibile come la Spiaggia Ocra dell'anno successivo (tav. 12) o agli spazi articolati, architettonici, solidi anziché s fibrati della recentissima Composizione del settembre di quest'anno (tav. 13).

« Quel che ci sembra innegabile è sia tra le tavole 6 e 7 del 1959 (Temporale sul mare. La foca del Serchio, di una raffinatissima granulazione e di ispirazione a sfondo intimistico - naturalistico - meditativo - melanconico), fino all'ordine e alla chiarezza di un'opera pur egualmente sensibile come la Spiaggia Ocra dell'anno successivo (tav. 12) o agli spazi articolati, architettonici, solidi anziché s fibrati della recentissima Composizione del settembre di quest'anno (tav. 13).

a colore, che è presentato contemporaneamente alla mostra, ci suggerisce una lettura meditata delle opere di questo pittore i cui sviluppi sono sempre interessanti e stimolanti. Indubbiamente, nei suoi ultimi lavori Chighine si è allontanato da quelle assortite e chiuse stesure di certi suoi dipinti degli anni passati, che acquistavano talvolta accenti sironiani. Ma se quel che predomina nelle sue composizioni non è più una sofferza interiorità, ecco comunque alla ribalta un nuovo senso plastico. Una ricchezza compositiva inedita che non esita ad affrontare delle strutture ben definite, in uno spazio inventato, sembra aver preso il sopravvento nel suo lavoro. Con queste strutture, che ci piace di porre idealmente come conclusioni di un suo giovanile impegno di scultore, Chighine ha ritrovato qui uno dei motivi più profondi della sua arte, sottile ed avventurosa, scaltissima eppure docile ai moti più delicati di un segno solitario.

Marco Valsecchi nel «Giorno» di Milano del 19 nov. 1960 e Mario De Micheli nell'«Unità» del 1° dic. 1960 con testi impegnati tendono a dimostrare, superando la polemica tra astratto e figurativo, come nelle opere di Chighine permangono, trasfigurati, oggetti ed esperienze del mondo reale e sensibile.

Scrive Marco Valsecchi:

"Ancora una volta Chighine dimostra che la distinzione per categorie incommunicabili di pittura figurativa e di pittura astratta è una inutile, arruffante polemica. Anzi, la sua dimostrazione è ora persino più esplicita e persuasiva, perchè Chighine riesce a comunicare un complesso affollamento di esperienze, reali ed emotive, sensibili ed intellettuali, che si lega direttamente alla vita, anche se non si intravedono gli aspetti esteriori e immediati degli oggetti o dei brani di natura.

"...Se ci fermassimo alle prime apparenze dei suoi quadri, Chighine è un astrattista. Ma per la violenza del suo colore splendente e allo stes-

so tempo profondo di cupe masse di ombra, Chighine si definisce anche come un espressionista; e allora già si corregge la prima visione astratta. Guido Ballo, nella bella monografia pubblicata per l'occasione dal Milione, fa il nome giustamente del vecchio espressionista tedesco Nolde; ma è necessario fare anche quello di Sironi per quel rintocco di interiore malinconia che percorre la sua visione e per quel modo largo, plastico, di raggiungere la composizione.

"Inoltre un incontro più lungo con la pittura di De Stael, nella primavera scorsa a Torino, ha portato nella sua tavolozza luci e splendori, larghezze e intensità di un forte accento lirico, che nasce anch'esso sulla presenza di un mondo reale. Il colloquio che il pittore scambia con la natura è rivelato ancora per equivalenze di figure simboliche; ma risuona più profondo perchè il mondo reale è restituito in pittura non da una stilizzazione ma da un atto totale della creazione: è realtà «visuta».

"...Chighine in questa mostra raggiunge un punto molto alto della sua maturità pittorica. Vi si rivela artista in un momento di grazia."

Scrive Mario De Micheli:

"Sono ormai molti anni che seguiamo questo artista e ad ogni mostra rimaniamo sempre persuasi delle sue profonde qualità pittoriche.

"Fonte prima dell'ispirazione di Chighine rimane la natura. I suoi quadri sono una fitta variazione su quest'unico tema. Mari, spiagge, boschi, campagna, ombra, sole: ecco da dove nascono gli impulsi creativi di Chighine: impulsi che egli traduce in un lirismo allusivo e immediato ad un tempo, all'interno di una trasposizione poetica in cui, se da una parte i contorni, i profili delle cose si perdono o si sintetizzano sino ad assumere una brevità assoluta, dall'altra l'emozione reale, nella sua sostanza, permane. In altre parole se Chighine ha rinunciato alla descrizione delle cose, non ha rinunciato alla loro presenza..."

