



**CLAUDIO CERRITELLI**

**AFFIORAMENTI**

**PERCORSI DELLA PITTURA INFORMALE**



## LA GALLERIA DEL MILIONE

Nel novembre 1930 Peppino Ghiringhelli fonda il Milione, a Milano in via Brebra 21, di fronte all'Accademia, negli spazi della galleria di P. M. Bardi. Il Milione è galleria d'arte, casa editrice, libreria. Per i primi mesi, direttore è Edoardo Persico. Dopo le sue dimissioni, Peppino e suo fratello, il pittore Virginio (Gino), assumono la direzione del Milione. Peppino si occupa soprattutto delle edizioni mentre Gino è l'anima della galleria. Il terzo fratello Livio è l'amministratore.

Nelle sale del Milione si possono consultare riviste d'arte di tutta Europa, ascoltare registrazioni di musica contemporanea, seguire conferenze di letteratura, filosofia, architettura, visitare mostre d'architettura, di mobili, di scenografie, di figurini di moda, d'arte grafica e tipografica. E soprattutto, si vede per la prima volta in Italia la grande arte contemporanea europea: cubista (Léger), astratta (Kandinskij, Albers), fauve o della scuola di Parigi. Ben presto si forma attorno al Milione un gruppo di giovani artisti e intellettuali. La loro ambizione è di colmare il ritardo che l'arte italiana ha accumulato rispetto alle avanguardie europee. Il loro modello è il movimento razionale in architettura. Dalle loro riflessioni nasce l'astrattismo italiano, la cui mostra inaugurale è quella di Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani al Milione nel novembre 1934. Altri artisti del gruppo sono Fontana, Licini, Melotti, Munari, Radice, Rho, Soldati, Veronesi. Tutti espongono al Milione.

L'influenza dell'architettura razionale è testimoniata dai luoghi stessi dei loro incontri: l'allestimento degli interni del Milione è di Pietro Lingeri e il Caffè Craja, ritrovo serale del gruppo, è stato costruito dagli architetti Baldessari, Figini e Pollini. Profeta del gruppo è Carlo Belli, che nel 1935 pubblica alle Edizioni del Milione *Kn*, definito da Kandinskij "l'évangile de l'art dit abstrait".

Per tutti coloro che vi partecipano, questo è un momento di grande fervore. In una lettera dell'ottobre 1933, Peppino Ghiringhelli scrive a Carlo Belli: "Facciamo della storia e non della cronaca. Sappiamo quello che si attuerà nel mondo della cultura - con noi o senza di noi, che importa? - ma non senza la nostra opera di oggi." E Belli commenta: "Questa consapevolezza, o presunzione che fosse, non ci abbandonò mai durante gli anni del "Milione"<sup>1</sup>.

Nel 1943 il palazzo del Milione è distrutto da una bomba incendiaria. Nell'incendio vanno perduti opere, libri, documenti. Nel dopoguerra, il Milione riapre in via Manzoni, si sposta in via S. Andrea e infine in via Bigli. Ora è la gal-

leria di Morandi e di Sironi. Nel 1949 presenta una mostra di Wols a proposito della quale Gino Ghiringhelli scrive: "...ha stupito i nostri frequentatori, benché rotti alle forme più audaci dell'arte. ...La critica, che ha creduto in gran parte di passare con molta leggerezza questa mostra per una curiosità, ... non ha previsto gli sviluppi né le conseguenze che, sicuramente, la pittura di Wols apporterà. Coi dubbi che essa provoca e con le certezze che essa suscita nel mondo delle possibilità emotive dell'arte."<sup>2</sup> Da questa data il Milione ridiventa una galleria d'avanguardia, com'era stata negli anni 30. Presenta artisti giovani e giovanissimi e sostiene la nuova arte astratta detta "informale". Espone tra gli altri Morlotti, Chighine, Milani, pittori stranieri come Schumacher, Thieler e gli artisti amati da Francesco Arcangeli: Bendini, Ferrari, Giunni, Vacchi, Pulga, Romiti...

Prosegue l'attività delle Edizioni del Milione. Alcune delle pubblicazioni più importanti sono il primo catalogo dell'opera di Modigliani, curato da Ambrogio Ceroni, *Giorgio Morandi* di Francesco Arcangeli e la monografia su Morandi, con testo di Lamberto Vitali.

Nel 1964, due mesi dopo l'amico Morandi, muore Gino Ghiringhelli. Nel 1973 Peppino Ghiringhelli si ritira dal Milione.

*Silvano Ghiringhelli*

<sup>1</sup> Carlo Belli, "Racconto degli anni difficili", in *Anni Creativi al "Milione" 1932 1939*, catalogo della mostra di Prato, Palazzo Novellucci, 1980, Milano 1980.

<sup>2</sup> *Bollettino della Galleria del Milione*, 103 nuova serie, novembre-dicembre 1964, p. 8.

## **AFFIORAMENTI**

Una tensione etica ed esistenziale, oltre che linguistica ed estetica, contraddistingue le esperienze che appartengono all'area che nella situazione italiana si è soliti definire "pittura informale", sia nella fase storica degli anni Cinquanta sia nelle sue estensioni presenti nei primi anni Sessanta.

Questo clima di ricerca ha coinvolto gli artisti in modo profondo, in molti casi prolungandosi lungo l'intero arco della loro esperienza, in altre situazioni si è trattato invece di un momento di passaggio, non per questo meno influente sul divenire dell'identità espressiva dei singoli percorsi creativi.

La complessità del dipingere informale è, dunque, un insieme di comportamenti pittorici che esprimono un rapporto interiore con la realtà attraverso gli strumenti primari del colore-luce, della forma-informe, del segno-traccia, della materia-impronta, dell'immagine in divenire come grembo di infiniti spazi.

Nell'ambito di questo contesto espressivo gli artisti non amano identificarsi in un progetto utopico sociale, come era avvenuto per i movimenti dell'avanguardia storica, ma intendono testimoniare l'ansia di nuova condizione esistenziale scaturita dalla disgregazione sociale dopo la seconda guerra mondiale, un'urgenza di rifondare il senso soggettivo del presente in atto.

I pittori informali affrontano l'evento creativo come pura affermazione vitale attraverso l'intuizione introspettiva della materia come strumento per sprofondare nelle forze recondite dell'essere. Di fronte a questa visione senza certezze, l'unica verità sta nel gesto imponderabile del dipingere dove la forza istintuale della materia è il tramite irriducibile verso il mistero dell'ignoto.

In tal senso, la pittura informale non è riconducibile ad uno stile o ad una codificazione del linguaggio ma a differenti modi di sentire lo spazio del vissuto, di fissare il colore materico all'interno delle sue fibre, affidandosi a segni provvisori che esprimono l'impossibilità di un progetto razionale.

Ciò che conta sono gli istanti della pittura, le impronte del colore, le tracce del segno, l'apparizione della luce interiore, l'immagine del continuo affiorare come evento che si svela nell'attimo del suo farsi. Siamo di fronte a un'idea di pittura dove la sorpresa dell'invisibile assorbe ogni tipo di suggestione esterna, svanisce infatti la visione definibile, di conseguenza assume forte rilievo l'aspetto della sensibilità pura, la vibrazione sfuggente della materia.

L'opera informale è ricca di percorsi segreti, di umori soggettivi legati alla pura sensorialità del colore, alla parte più nascosta dell'essere, al silenzioso colloquio con le implicazioni profonde del sentire, vedere, toccare. Tra i diversi

modi dell'Informale c'è un aspetto legato alla percezione della spazialità cosmica che sconfinava verso uno spazio-oltre, inoltre un carattere legato alla dimensione tattile del corpo, infine una tensione disgregante che valorizza gli stati informi del visibile e i ritmi imprevedibili che si espandono sulla superficie tra segni di diversa energia.

E' per questo che, al di là di una improbabile teorizzazione generale, bisogna sempre fare i conti con i percorsi di ogni singolo autore, è infatti dalle loro posizioni differenti che si può conoscere la pittura informale come una mappa disseminata di orientamenti che sono il senso della sua complessa identità.

### **Percorsi paralleli**

Gli umori del paesaggio assumono nella pittura di **Giuseppe Ajmone** (Carpignano Sesia 1923 - 2005) le risonanze corporee della luce, l'effusione cromatica del sentimento della natura, il senso di sconfinamento verso orizzonti invisibili. Il luogo del paesaggio è pervaso da materie che hanno l'inquietudine dell'esistenza, gli umori mutevoli delle stagioni, le atmosfere tonali delle terre e dei cieli sospesi nell'incanto della luce. Quando è la visione dell'acqua ad assorbire il movimento dello sguardo, il colore trasforma la vibrazione dei riflessi in uno stato di apparente tranquillità, in effetti la materia si fa solida, assume toni metallici, diventa una superficie che scivola da un massimo di consistenza fino a minime palpitazioni e trasparenze.

L'impronta interiore del segno è il tramite che **Vasco Bendini** (Bologna 1922) pone tra sé e il mondo, tra l'atto del dipingere e l'immagine come silenziosa parvenza, misteriosa presenza legata al processo di affioramento di forme segrete. Il rapporto tra gesto e materia si confronta con le forze sconosciute del visibile, lo spazio è memoria labile del mondo, si apre verso i sommovimenti interni della visione, emanazione inquieta di energie sfuggenti al controllo razionale. In questa tensione verso le profondità interiori l'artista sollecita stati percettivi che sembrano evocare il caos primigenio, tacite insorgenze del segno, minime aggregazioni di materia che invertono il peso dell'immagine. In questi esercizi d'identità l'intenzione è quella di fissare stati d'attesa, istanti illimitati che nascono da infiniti accadimenti del colore, aloni che si espandono senza confini.

Nella fase di scomposizione della forma **Aldo Bergolli** (Legnano 1916 - Milano 1972) indaga la struttura dell'oggetto entro l'organizzazione unitaria del segno e del colore. Nello sviluppo di questa indagine cresce un movimento fluido dell'immagine che si aggrega intorno a soluzioni materiche, nuclei informi,

tramiti di una condizione esistenziale che affonda nelle atmosfere sottese della gamma cromatica. Da un iniziale impulso costruttivo l'immagine si trasforma nel liquido addensamento del pigmento, con istintiva adesione all'energia interna della forma, all'improvviso scaturire di sensazioni che, pur evocando la realtà, trasmettono la sua ansiosa trasfigurazione, l'affiorare di un diverso orizzonte immaginativo.

Passando dalla forma astratta alla poetica informale **Mario Bionda** (Torino 1913 - Milano 1986) trasforma gli elementi evocativi della natura in un aggrumarsi della materia pittorica dove il segno scalfisce la superficie seguendo impulsi e ritmi collegati ai substrati dell'inconscio. L'immagine vive sul piano instabile delle apparizioni, sfugge all'identità delle forme riconoscibili per comunicare solo il transito delle fluttuazioni percettive, il lento emergere di nuclei di luce avvolti nel mistero dell'ombra. E' questa la condizione suprema del divenire delle forme al cospetto di uno spazio in cui il pittore va dilatando i punti di ancoraggio con il visibile, per ascoltare le fonti sconosciute dei suoi stati d'animo inesplicabili.

A metà degli anni Cinquanta la pittura di **Enzo Brunori** (Perugia 1924 - Roma 1993) si affranca dai vincoli evidenti del naturalismo per dotare il colore di una autonoma forza costruttiva che, per quanto ancora legata alle suggestioni corporee della natura, sa infondere all'immagine un'intensità espressiva fatta di stratificazioni della memoria, capace di far trapelare la luce attraverso il filtro strutturante del colore.

Creando sottili equilibri tra valenze timbriche e tonali il pittore affronta la superficie come luogo di contrappunti cromatici, connessione tra brevi piani che si raccordano nel continuo chiaroscurale, una visione frontale che lascia scorgere un tumulto di vibrazioni sottostanti all'emozione del colore.

L'immediata sensualità del segno è ciò che caratterizza la stagione informale di **Arturo Carmassi** (Lucca 1925) che si allontana gradualmente dalle evocazioni di carattere naturalistico per accentuare il rapido processo cromatico, la sua istintiva forza di vivere il colore allo stato primordiale. L'espressività della forma si esplica nella ricerca di equilibrio tra la struttura dinamica delle vibrazioni luminose e l'addentrarsi dello sguardo nelle ombre recondite della materia, sempre pulsante e carica di vita. Con questa emozione corporea del dipingere l'artista sviluppa il piano della fantasia e dell'immaginazione evitando obblighi stilistici e regole troppo restrittive, infatti Carmassi ama il respiro imprevedibile dell'invenzione e ogni opera è un processo per scoprire qualcosa in più del mistero del mondo.

Nella pittura di **Alfredo Chighine** (Milano 1914 - 1974) la sensibilità del segno viene esaltata da grovigli, reticoli e tracce di ardua decifrazione, attraverso una elaborazione cromatica che considera il paesaggio come un pretesto per garantire l'esercizio folgorante del gesto. Gli automatismi fanno vibrare l'immagine carica di bagliori e spessori entro cui il segno si esibisce alla ricerca di luci e di ombre, zone insondabili del visibile, stratificazioni di una tensione intuitiva che trasforma la realtà in una appassionata avventura della materia. L'artista modula il colore attraverso fremiti spaziali che volta per volta si affidano a stesure rapide, spessori variabili, intense risonanze del paesaggio sul filo dell'astratto.

Della natura visibile **Enrico Della Torre** (Pizzighettone, Cremona 1931) ha seguito i sentieri impercettibili, i ritmi insidiosi delle forme che svaniscono nell'aria notturna dei ricordi, ha fissato le ombre nel controluce della mente, fino a comprendere che il valore della visione sta nell'apparizione sempre diversa dello stesso luogo. La visione nasce al cospetto del paesaggio, immagine persistente dove le atmosfere della luce sono legate alla dimensione ancestrale della natura. Essa è sintesi tra ritmi costruttivi e affioramenti di forme pure, stati di meditazione sul valore del tempo e sulla persistenza della memoria. L'artista sollecita continui turbamenti interiori, slittamenti del pensiero oltre ogni vincolo razionale, condizione necessaria per sfiorare l'enigma della pittura come rivelazione dell'indicibile.

Dell'immagine naturalistica **Gianfranco Fasce** (Genova 1927 - 1974) conserva la seduzione della luce e l'impronta lacerata delle forme, la struttura effimera della materia come tramite con la geologia interna del colore e con gli umori delle sue tracce sfuggenti. Il pittore trasforma l'apparenza delle cose in fantasmi che vagano nel vuoto, preferisce smarrirsi nei coaguli della memoria piuttosto che cercare un rispecchiamento nelle atmosfere prevedibili del paesaggio. Lo sguardo si confronta con il primordio delle forme originarie, con il senso tattile del loro incerto divenire, con i relitti del reale che diventano tramiti per corrodere lo spazio e misurarsi con il flusso del tempo, matrice di ogni visione senza confini.

La pittura di **Giuseppe Ferrari** (Bologna 1921) provoca il senso della natura agendo all'interno della materia, ne affronta l'apparizione come traccia, scossa, sommovimento e scorrimento, al limite della riconoscibilità. La natura è legata alla qualità della materia e del segno, al senso del veduto come vissuto, infatti ogni paesaggio vive nella coscienza di essere frammento solitario nello spazio irriducibile della natura. Il valore della traccia è una scelta espressi-

va esercitata senza mai rinunciare al tramite figurale, possono bastare minimi sedimenti di colore, sottili fili e gocce vaganti per suggerire l'identità di un paesaggio ancora possibile, luogo che svela la sua essenza di luce come bagliore oltre l'orizzonte in cui sta.

L'immagine sensitiva della natura lombarda che **Piero Giunni** (Villa Cortese, Milano 1912 - Bondone 2000) trasmette nel vivo palpitare del colore corrisponde alla sua ansia di assorbire il nutrimento del paesaggio nel movimento improvviso del gesto, nella temperatura instabile del pigmento che inonda la visione come un respiro totale. Attraverso un'intima corrispondenza tra la realtà e l'immediato sussulto del dipingere l'artista imprime sulla superficie molteplici parvenze di luce, talvolta racchiuse nel velo indeterminato di immagini sfumate, in altri casi protese verso informi splendori di materia. Il desiderio è di non lasciare nulla di intentato, di seguire le emozioni controverse della natura restituendo allo sguardo sottili strati di epidermide o accesi tumulti del gesto.

La componente informale della pittura di **Pierluigi Lavagnino** (Chiavari 1933 - Milano 1999) è direttamente connessa alle densità del colore, agli spessori e agli accumuli di materia che si affacciano sulla superficie per captare lievi transiti di luce e minimi ingorghi segnici. Questi caratteri delicati e sensibili servono per abbandonarsi al sentimento lirico della natura che l'artista considera come condizione stessa della materia, luogo di meditazione sull'oscuro groviglio della terra. Essa è dimora di ogni sguardo in sintonia con la misura malinconica dello spazio interiore, con il lento propagarsi del colore nelle tacite zone dell'animo, quelle che l'artista ha indagato nel silenzio di ogni minimo affioramento.

Durante la fase informale della sua pittura **Gino Meloni** (Varese 1905 - Lissone 1989) spinge il colloquio con la natura dentro la viva forza del colore, rafforzando la convinzione che il sentimento dello spazio è un fatto emotivo che agisce obbedendo solo al vincolo della materia. Il colore materico è il fluido carnale per immaginare il paesaggio come bagliore cangiante che le pennellate sommuovono dallo stato d'inerzia, sorretto dal flusso inarrestabile del gesto, dal suo scorrimento incontrastato. In Meloni l'immagine non coincide mai con la forma statica, c'è sempre uno stato di contaminazione dinamica tra gesto e materia che comunica l'ansietà del rapporto con la natura, la dominanza dell'istinto sulla ragione.

La visione pittorica di **Umberto Milani** (Milano 1912 - 1969) si articola su tracce sfuggenti che si staccano dal fondo come pensieri dell'immediato trascorrere

del tempo, segni smaniosi di superare i limiti, impulsi irrazionali basati sul valore della pura intuizione spaziale. La dimensione fremente del colore è fortemente marcata in chiave strutturale, le linee aggrediscono i nuclei formali con forte incidenza plastica e i segni artigiano il vuoto e lo rendono palpabile. L'artista condensa nel colore umori intensi e controversi, indaga lo stupore precario di ciò che resta del paesaggio, frammenti disseminati nel vuoto, fluide impronte di eventi cromatici che si sfaldano sulla superficie, gesti stratificati negli impasti materici.

Il rapporto con il paesaggio è per **Ennio Morlotti** (Lecco 1910 - Milano 1992) fonte di profonda immersione nei sensi tattili del colore, fusione con i palpiti della materia che rivela le risonanze liriche dell'immagine di natura. Il respiro del paesaggio è vissuto in ogni minimo dettaglio fino a dilatarsi nella forma totale del corpo pittorico, luogo di esaltazione di sensi fisici come tramiti per guardare e sentire lo spazio nelle sue interne trasmutazioni. La luce è quella dei luoghi vissuti, sedimentati nelle variazioni atmosferiche e restituiti nella vibrazione delle forme concrete, nell'entusiasmo del dipingere al cospetto della verità del visibile. Quel paesaggio intramontabile in cui l'artista cerca la sua continua vitalità, fatta di impulsi che nascono dal protrarsi del tempo nel lento divenire dello spazio.

I nuclei di **Mario Nanni** (Castellina in Chianti 1922) sono vortici di materia allo stato puro, viaggi senza progetto dentro mescolanze che avvolgono lo spazio, lo sovrastano, disgregando le immagini della realtà e recuperando uno stato di primordiale incanto. Il gesto del dipingere ha a che fare con lo stupore del primo incontro con il colore, con la vertigine del tempo e dello spazio, con una inquietudine esistenziale che va indagata nelle sue trasformazioni profonde. Nella struttura fluida dei nuclei si colgono eventi legati alla materia gravida di colore, tracce, impronte, filamenti ma soprattutto il denso aggregarsi di sostanze in perpetuo divenire. Questo modo di dipingere non è assimilabile alla situazione bolognese degli "ultimi naturalisti" arcangeliani, attinge infatti ad una germinazione più cruda della materia, meno lirica e più legata all'energia intrinseca del corpo cromatico.

Interamente immerso nel fluido del colore è il paesaggio che **Bruno Pulga** (Bologna 1922 - 1992) inverte nella dimensione informale dell'immagine, con una impostazione giocata sui contrasti luminosi, sulle accensioni del rosso e sulle persistenti oscurità dell'ombra. L'affioramento dell'immagine è indicato dal gioco di opposti valori luminosi che esprimono una visione in controluce, una sensazione contrastata delle forme animate dal fermento segreto del colore. Il

rapporto con la memoria è vivido in ogni suo affioramento, la persistenza della natura è costruita sulle tensioni espressive delle macchie, dipinte come magma transitorio di un processo interiore sospeso sul filo della disgregazione.

Tra le diverse direzioni di ricerca di **Ugo Recchi** (Bergamo 1914 - Milano 1961) quella legata agli umori dell'Informale si intreccia con una sensibilità grafica legata ai valori primari del segno da cui scaturiscono nuclei espressivi di evidente consistenza materica. La sollecitazione dell'impulso grafico si dispone sulla superficie attraverso ritmi e scatti gestuali che esprimono l'eccitazione di uno spazio frantumato in molteplici dispersioni di energia, con luci intermittenti che si dilatano nel divenire della trama cromatica. La ricerca si identifica in tracce intuitive dove l'immagine non evoca la realtà o il versante dell'astrazione, polarità superate a vantaggio di una volontà di pittura che vive unicamente di fermenti interni.

La tensione informale di **Tino Repetto** (Genova 1929) si basa sulla necessità di inverare sulla superficie il rapporto indissolubile tra segno e materia, tra colore evocativo ed emanazione dei sensi invisibili della forma. La lenta assuefazione dell'immagine agli umori del corpo materico porta l'artista a riflettere sul valore interiore dei fantasmi cromatici, essi affiorano attraverso il filtro del tempo come coscienza dell'essere. Oltre a porsi come fondamento della forma, la materia emerge nel lieve fluire della luce, nel clima di sottili trasalimenti che l'immagine restituisce nel suo profondo senso di precarietà, sprofondamento nel silenzio del colore vissuto come distanza dal rumore del mondo.

Al di là di molteplici pretesti figurali la pittura di **Sergio Romiti** (Bologna 1928 - 2000) dialoga con se stessa annullando misure e dimensioni esterne, pesi e perimetri che legano le forme, fino a liberarsi da qualunque tramite con la realtà che non sia determinato dai vincoli pittorici della superficie. Attraverso continue rivelazioni il gesto fissa solo ciò che è essenziale, insorgenze di luce nei mutevoli toni d'ombra, tratti di colore discontinuo in cui si avvertono i movimenti incalzanti del pensiero, mentre ampie stesure si placano nei toni di fondo. Il ritmo del gesto è sempre fondato sul sentimento lirico dell'immagine, non eccede mai dai percorsi misurati del colore, non a caso questo controllo è un modo di prolungare ogni vibrazione nel silenzio della meditazione, vera e propria visione estatica.

A confermare che la materia pittorica genera luci, intermittenze e fluidi spostamenti dello spazio sta la pittura di **Piero Ruggeri** (Torino 1930 - 2009) che lavora con estro drammatico sui dinamismi del colore, sugli impulsi improvvisi che conquistano la misura della superficie. L'immagine che scaturisce dalla me-

moria del paesaggio s'inerpica, si contrae in ripetute tensioni, si spande, si arresta intorno a brevi catastrofi materiche per ricondurre ogni inquietudine al ritmo perentorio del gesto. C'è un senso tattile nel modo di trattare la materia, matrice di ogni pensiero, superficie nutrita di emozioni direttamente collegate agli scatti del colore che non conosce tregua, crea trame per l'insinuarsi del segno, apre varchi e spiragli percorribili d'un fiato dentro la soglia concitata della pittura.

Portare la visione interiore ad un massimo grado di concretezza percettiva è ciò che **Domenico Spinosa** (Napoli 1916 - 2007) persegue nella densità percettiva della pittura, almeno quando è vissuta come trasfigurazione informale della realtà. I temi affrontati sono le apparizioni della vita, oggetti immersi nel clima indeterminato del colore, a stretto contatto con i valori tattili della materia che lasciano emergere il farsi e il disfarsi dell'immagine, il suo dilatarsi oltre i perimetri del visibile. Nell'affrontare le forme del mondo Spinosa esplora la dimensione ulteriore dello spazio da cui esse affiorano, portandosi oltre il referente oggettivo del colore, in una situazione fantastica e indeterminata, dove la luce si irradia senza limiti.

Interessato alla materia e alle sue alchimie **Sergio Vacchi** (Castenaso di Bologna 1925) individua nelle insorgenze organiche del corpo l'origine della sua natura vitalistica, sottratta alle quantificazioni della ragione, materia vissuta come impeto immaginativo che si offre senza vincoli. Questa energia si rivela in modo incessante affidandosi a nuclei cromatici captati nell'atto di sfidare la resistenza stessa delle forme. Il loro aspetto vischioso ha il potere di accentrare intorno al proprio disfacimento il senso di una realtà che si trasforma, si esalta con visioni metamorfiche, esprime gorgi di colore che incombono nello spazio non lasciando nulla di intentato. Non desistono neppure quando un senso di sfacelo si impadronisce del loro spazio d'azione e il flusso di germinazione del colore è al limite della sua possibilità di dominare l'intricato territorio dell'evento pittorico.

*Claudio Cerritelli*



**Giuseppe Ajmone** *Fiume tranquillo*, 1961, olio su tela, 130x83 cm



**Vasco Bendini** *Senza titolo*, 1959, tecnica mista su tela, 70x80 cm



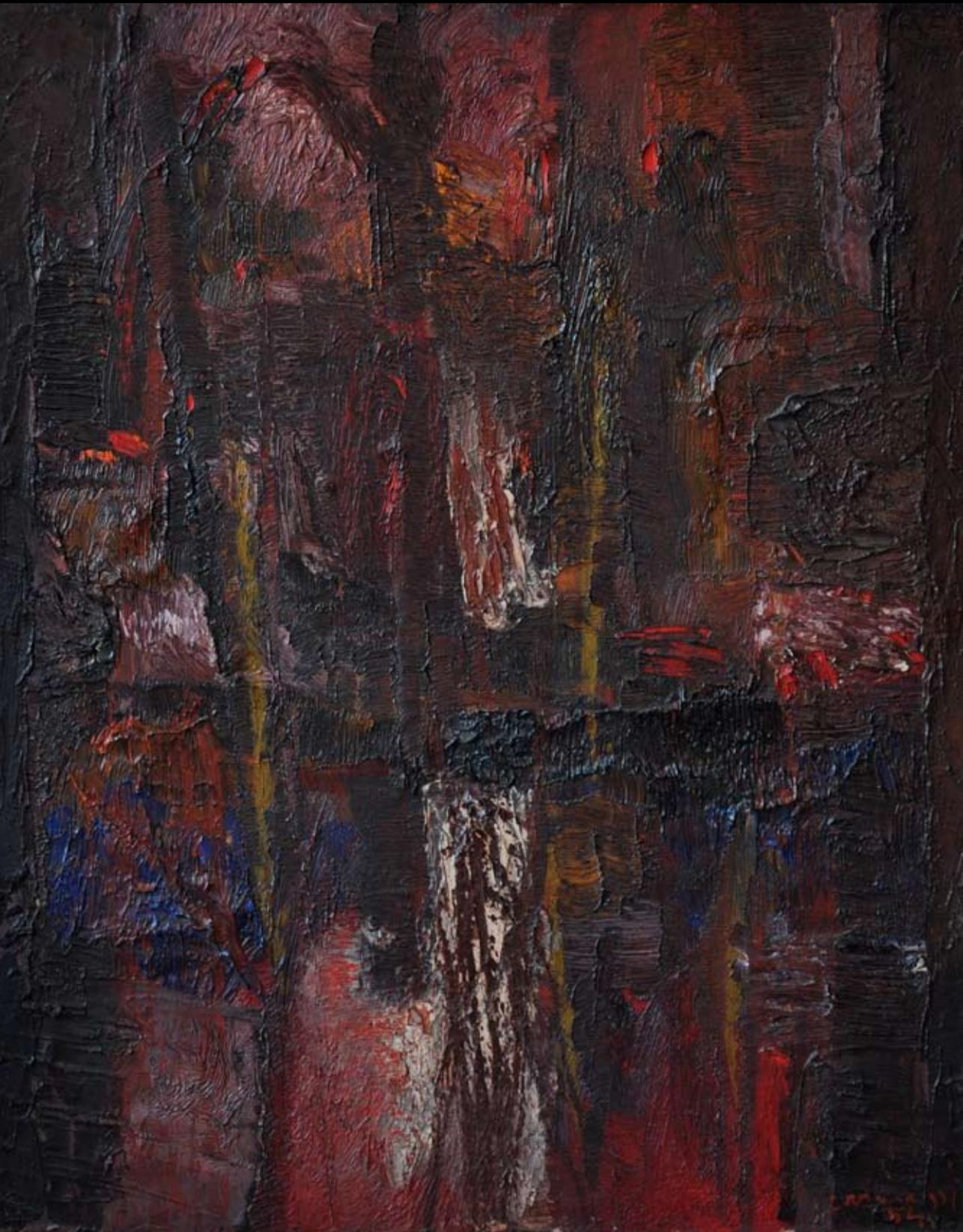
**Aldo Bergolli**  
*Fiori*, 1956,  
olio su carta,  
50x71 cm



**Mario Bionda**  
*Forma verticale,*  
1959,  
olio su tela,  
81x100 cm



**Enzo Brunori** *Memorie di viaggio*, 1968, olio su tela, 69x54 ø cm



**Arturo Carmassi**  
*Senza titolo,*  
1954,  
olio su tela,  
40x50 cm



**Alfredo Chighine**  
*Senza titolo,*  
1962,  
tempera su tavola,  
60x74 cm



**Enrico Della Torre** *Orizzontali - verticali (città)*, 1959, tempera su cartone, 70x100 cm



**Piero Giunni** *Il rosso urla al sole*, 1959, olio su tela, 91x122 cm



**Giuseppe Ferrari**  
*Tronco verticale,*  
1958,  
olio su tela,  
50x60 cm



**Gianfranco Fasce**  
*Composizione  
in rosso e nero,*  
1958, olio su tela,  
50x65 cm



**Pierluigi Lavagnino** *Senza titolo*, 1957, olio su tela, 100x100 cm



**Umberto Milani** *Composizione*, 1963, olio su tela, 150x150 cm



Ennio Morlotti *Paesaggio*, 1956, olio su tela, 59x64 cm



**Mario Nanni**  
*Senza titolo,*  
1958, tecnica mista,  
75x90 cm



**Gino Meloni** *Senza titolo*, 1960, olio su tela, 83x70 cm



**Bruno Pulga**  
*Composizione*  
*in rosso e nero,*  
1958, olio su tela,  
50x65 cm



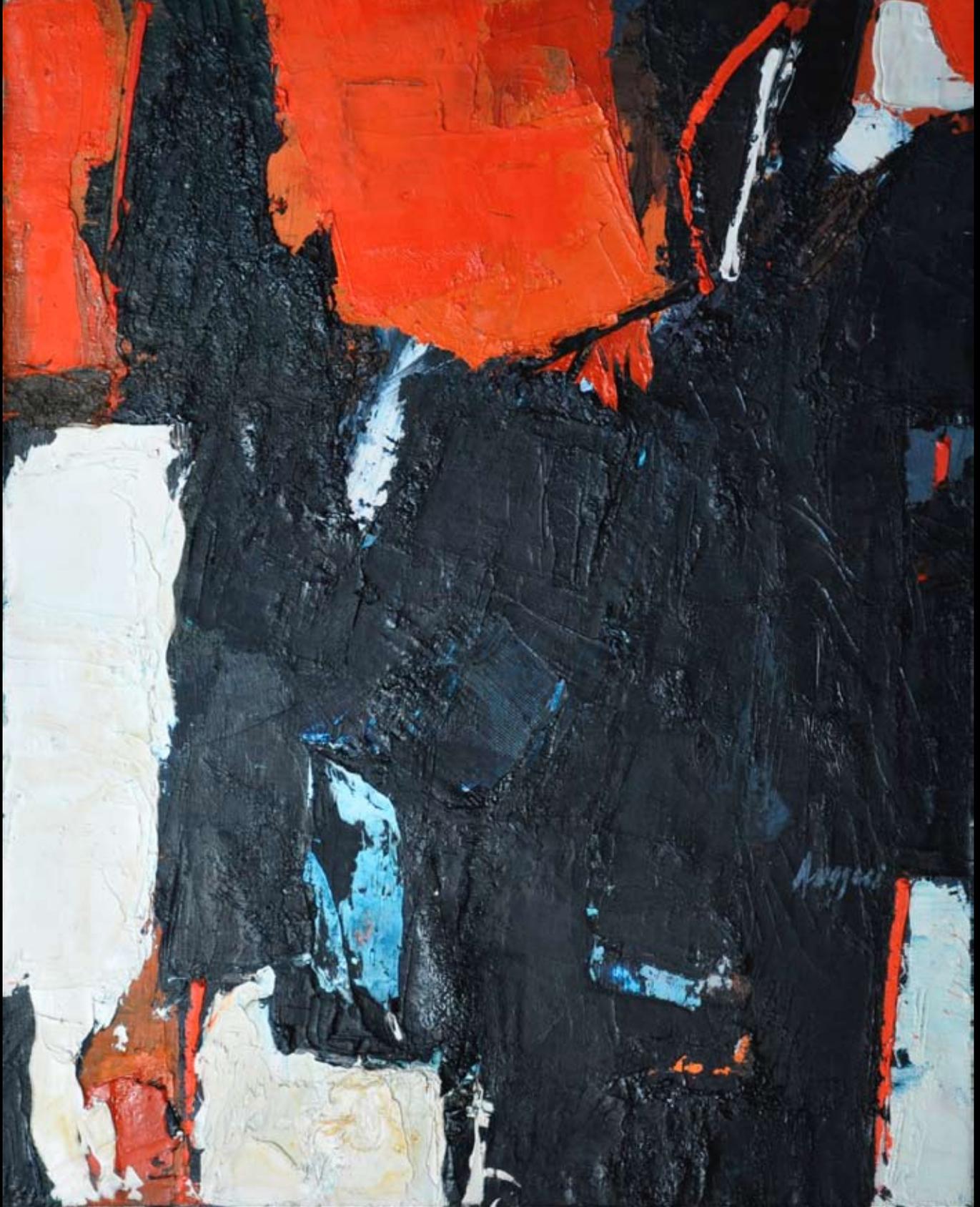
**Ugo Recchi**  
*Luce evocativa,*  
1958, olio su tela,  
50x70 cm



**Tino Repetto** *Senza titolo*, 1971, olio su tela, 100x80 cm



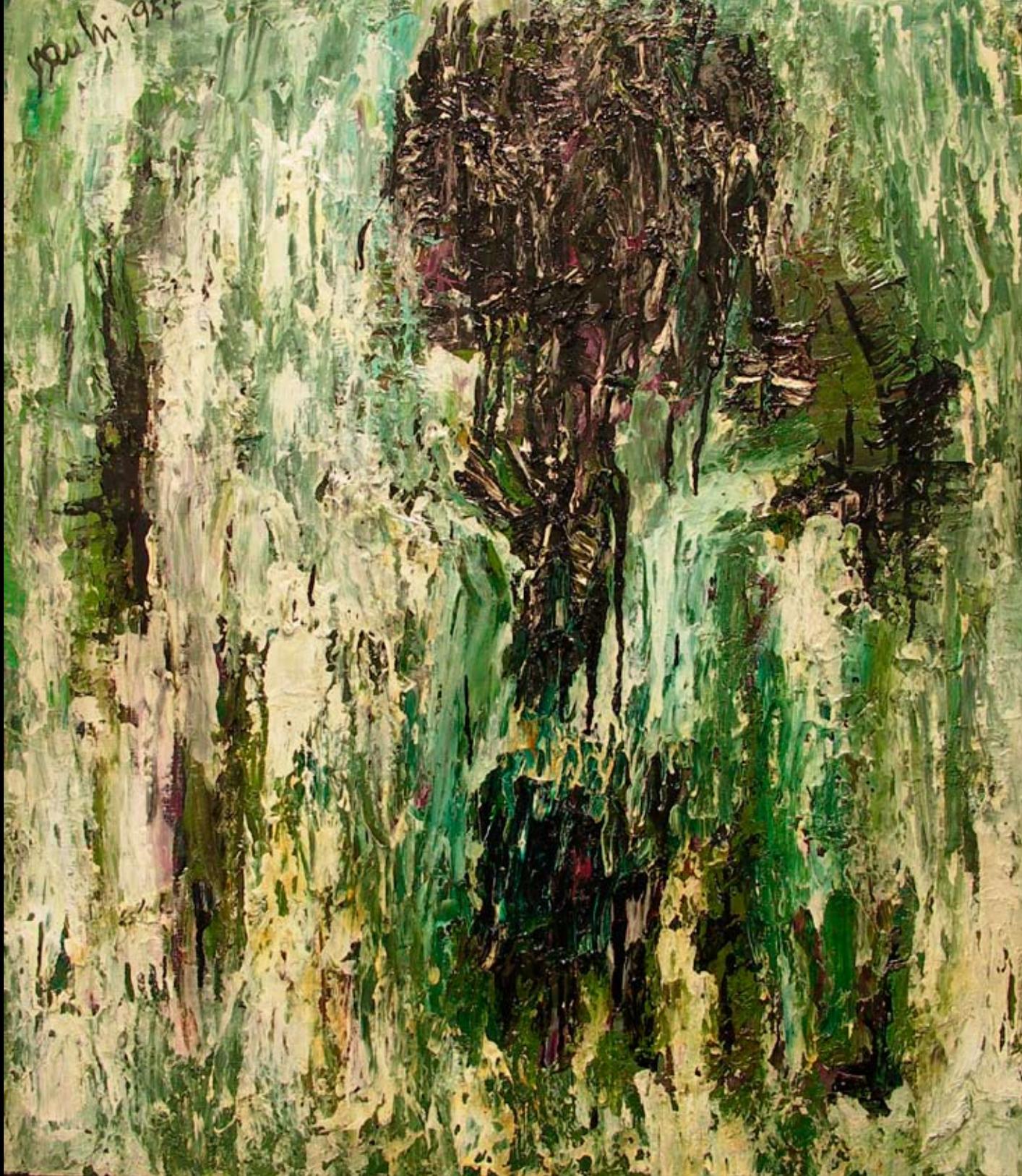
**Sergio Romiti** *Composizione*, 1959, olio su tela, 40x50 cm



Piero Ruggeri *Paesaggio*, 1964-65, olio su tela, 40x50 cm



**Domenico Spinosa** *Cinepresa*, 1959 ca, olio su tavola, 100x100 cm



**Sergio Vacchi** *Testa*, 1957, olio su tela, 75x85 cm