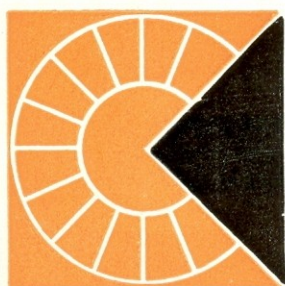


firenze gennaio 1962 n. 6

studio d'arte contemporanea di matilde giorgini



J. Spiteris



quadrante



lettere a quadrante

Caro Busignani,

è indubbio che la polemica a proposito della situazione fiorentina da te iniziata su Quadrante e avallata dagli scritti di Michelangelo Masciotta e di Ermanno Migliorini abbia suscitato un certo scandalo e abbia per così dire mosso delle acque se non torbide almeno stagnanti, soprattutto per l'attacco frontale a certi « valori » in cui trovava rifugio accogliente la più miope delle acquiescenze. Che qualche risultato ne sia sortito ci sembra altrettanto indubbio, se non altro l'auspicato sfaldamento di quel rosaismo di comodo, contento alle soluzioni postmacchiaiole di una realtà che ha cessato da un pezzo di esser tale, divenuto quasi il simbolo pittorico di Firenze (con quale credito per la città tutti lo sanno). Dato tutto questo per buono non cessiamo tuttavia di pensare che Quadrante si sia tenuto nei limiti di una « educazione » forse lodevole ma non altrettanto fruttifera, che la vecchia cancrena fiorentina ha bisogno di un'azione tanto più energica, che il compiacimento della critica « ufficiale » per ogni manifestazione di cattivo gusto e costume artistico deve essere ripreso commentato e combattuto nome per nome e riga per riga, che infine è ora di parlar chiaro su ciò che conta e su ciò che non conta, sui valori e sui non valori, sulla critica facile e sui premi ancora più facili.

Tutto ciò non significa sfiducia nella sottile e calibrata saggistica che dà in buona parte il tono a Quadrante; soltanto crediamo che un rinvigorimento e sia pure un ina-

(segue a pag. 8)

quadrante

firenze lungarno acciaioli 18 - p. p.

dal 10 al 31 gennaio 1962

GIOVANNA SPITERIS

Inaugurazione 10 gennaio 1962 ore 18

giovanna spiteris

di umbro apollonio



Nel giro dei suoi dieci anni di lavoro creativo, da quando cioè nel 1950, ultimati gli studi all'Accademia di Atene, iniziò a prendere parte attiva alle esposizioni, Giovanna Spiteris ha compiuto un'esperienza gradualmente progressiva e sempre meglio apprezzabile. Il premio ottenuto al IV Concorso per il bronetto a Padova ha sanzionato il conseguimento di una prima maturità, le cui aperture fanno intravedere per l'avvenire risoluzioni ancor più persuasive. E ciò appare confortato pure dalla considerazione che il suo itinerario s'è svolto su una linea coerente, sicura così del suo orientamento come dei mezzi atti ad accompagnarlo.

L'immagine cui Giovanna Spiteris aspira è quella promanante da una forma organica costituitasi per spinte plastiche; queste, anzi, hanno tale forza di propulsione da prolungarsi nello spazio persino con appendici affilate a guisa di spine: una sorta di segno scultoreo sorpreso nella sostanza germinativa del primo nucleo formato. L'artista infatti si assicura dapprima un corpo saldo, garanzia di equilibrio, e da questo si diparte per entrare nello spazio ed accamparvi una figura singolare, corsa dalla sua stessa vitalità espansiva e il cui significato si reperisce proprio nella tensione dello slancio che l'ha fatta crescere. Respinto dunque un abbandono al caso, ogni gesto è guidato, consapevole, allusivo. Tant'è vero che in alcuni esem-

pi il volume appare rispettato nella chiusura dei suoi profili e l'animazione si concentra nell'incazzarsi e alternarsi della superficie, fino ad articolarsi in un più regolato ordinamento dei tracciati determinanti.

Il sentimento drammatico spesso coinvolto in bruschi spostamenti; la contesa fra l'impellenza di mutare in forme l'urgere della vita intima e l'istanza di un recupero di visione assoluta, spesso abordata per via sintattica; il rilevarsi di valori al di là dei limiti meramente percettivi, spesso perseguitato con tendenza sperimentale; tutto ciò addiuvato su di un piano di così appassionata elaborazione linguistica che l'esito risulta tanto più redento quanto più si distacca da uno spazio libero, ancora invitante a memorie d'ascendenza naturalistica, e da un complesso di sensazioni materiche. Allora, nella maggiore consistenza dell'immagine, il ritmo animatore non si evolve solo in cospetto dello spazio, ma anche per prelievi di luce.

Così l'opera di Giovanna Spiteris si leva quale l'espressione di sopravvivenze favolose, opposte alla retorica di avventure rivoluzionarie, e, contro la irruenza di tetri ritrovamenti arbitrari, presenta un provento di lirica nervosa colta al limite dell'immaginosità organica e orientata verso il rigore dei contenuti figurativi, fino a prospettare presenze metaforiche di meditabile interesse.

registro critico

frank elgar

Spiteris Janne. Née en 1922 à Smyrne. De nationalité grecque, elle fait ses études à Athènes, d'abord comme élève de la Faculté des Lettres, puis à l'École Supérieure des Beaux-Arts, d'où elle sort diplômée, quatre ans plus tard. Elle participe dès lors à toutes les manifestations du mouvement d'avant-garde « Stathi ». A partir de 1952, Janne Spiteris expose avec d'autres artistes à Athènes, à New York, puis à Venise, où elle s'est établie en 1958. Son nom figure aux catalogues de nombreuses expositions collectives, voire internationales: à Florence, Padoue, Turin, Milan, En juin 1960, la Galerie vénitienne « Bevilacqua la Masa » présente une rétrospective de ses travaux. C'est elle qui a exécuté les masques et les costumes de la comédie d'Aristophane « les Nuées », jouée au Théâtre National d'Athènes en 1951 et à la Comédie-Française à Paris, l'année suivante. Ses fréquents voyages en France, en Allemagne, en Autriche, en Suisse, l'ont mise en contact avec les grandes créations de la statuaire européenne. Son lyrisme s'exprime par des rythmes très animés et vivement contrastés, par des superpositions de volumes dont les dures arêtes, les plans heurtés, les brusques articulations donnent à chacun de ses ouvrages un accent dramatique. Une vie impétueuse parcourt ses « Divinités ». De par la violence de son flux, elle ferait voler la forme en éclats, n'étaient le poids de la matière et l'esprit attentif du sculpteur qui interviennent pour contenir une telle effervescence dans les limites du style.

(*Dictionnaire de la sculpture moderne, Paris 1960*)

giuseppe marchiori

Le forme organiche create da Giovanna Spiteris assumono una dimensione di forte accentuazione espressiva, in un piano di assoluta indipendenza fantastica. Il mondo poetico di Giovanna Spiteris si delinea e si compone nei suoi aspetti essenziali, che sono di una struttura accidentata, frastagliata, rotta in profili continuamente mutevoli.

Vien fatto di pensare a una sorta di apparizioni silvestri o a stratificazioni geologiche. Un mondo misterioso e segreto che si concreta nelle forme appuntite di un goticismo bizzarro. (Si può mettere qui il ricordo surreale di Gaudì?).

Giovanna Spiteris ama tradurre in segni le sue idee plastiche, ma per rifarle immediatamente nel gioco pittorico della cera, che si rapprende e si coagula poi nella materia più idonea (dopo la fusione) del bronzo.

È una materia articolata in rapporti senza soluzione di continuità. Le sculture di Giovanna Spi-

teris sono così, proiettate nello spazio, per aggregazioni sovrapposte, che danno alle superfici un carattere vivo, significativo, intensamente espressivo. Le forme organiche si giustificano attraverso alterne sequenze di elementi compositivi, che non vogliono mai essere piani o volumi definiti.

È una scultura che nasce e si sviluppa naturalmente come le radici di un albero. Alle punte rivolte in varie direzioni, e che rappresentano lo slancio dinamico di uno spirito teso e esasperato, corrisponde una struttura di masse animate, dominate da una specie di selvaggia energia.

Il senso dell'avventura è alla base di una ricerca, che si determina nello spazio della scultura « autore », con tutti gli effetti immediati, corrosivi e rivelatori, di una sintesi evidente nell'attimo, risolta nella certezza di un gesto vitale.

È questa la sintesi del tempo più problematico e più avverso alla durata.

Giovanna Spiteris si muove dentro una condizione difficile, verso la quale confluiscono angosce e umani interessi, in una realtà continuamente mutata, quasi inafferrabile come una fata morgana. Ma il sentimento delle cose la salva, la riduce alla proporzione più vera, alla immagine di quella civiltà in via di formarsi, ancora incerta nei propri lineamenti, che è la nostra, la maledetta civiltà che ci respinge e ci affascina.

(*Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1960*)

franco russoli

Il bronzo si contorce si piega, si dirama a prender forma di organismi in fieri, squassati da un'ansia di espandersi nella luce, o rabbrividenti, quasi impauriti, al contatto dello « spazio » che devono conquistare.

Oppure, ecco, il bronzo si staglia, irrigidito, in lame, in aculei, in listelli; e foggia emblematiche imprese araldiche, insegne di fierezza morale, di cosciente rigoroso equilibrio. Sono le sculture di Giovanna Spiteris, che ripropongono, in linguaggio attuale, un antichissimo dialettico rapporto tra natura e simbolo, tra corpo e forma. Questa, inventata, pure deriva la sua vitalità dal richiamo diretto a immagini di « corpi » che una forza intima, sia vegetativa sia morale, muove e compone. D'altro lato, proprio la struttura organica o spirituale degli elementi naturali prescelti ad immagine dall'artista (corpi, organismi, personaggi umani, e persino sentimenti e idee simboleggiati in figure allusive), suggerisce la costruzione di forme plastiche. Quindi abbiamo non una scultura regolata da astratte leggi di ritmo e di equilibrio volumetrico e spaziale, ma una scultura che mette in evidenza e valorizza — e ne acquista valore — la potenzialità di una vita oscuramente germinante e che



g. spiteris - mito

sale allo stadio di coscienza prendendo forma. Necessariamente tale forma evoca e riproduce i temi di una cultura d'immagine propria all'Artista: i motivi poeticamente «sacri» della sua Grecia. Ma eccoli aggrediti e interrogati, e riportati alla loro prima nascita; di nuovo ricondotti a vitalità scabra, a nuda espressione di forza fantastica. È una archeologia dell'anima, e non della forma, un recupero istintivo e determinato dalla piena accettazione di una condizione umana e poetica attuale. È questo che dà suggello di autenticità alle sculture, che non le confonde nella babele aggraziata e turistica delle esperienze stilistiche alla moda, e che non le mummifica nell'esercizio di uno scaltrito recupero di suggestioni culturali; ma che, al contrario, di invenzioni linguistiche e di riferimenti storici e formali fa motivo e mezzo per comunicare una personale visione.

Che è, infine, quella di un mondo ottimisticamente feroce, vivo insieme di passioni e di tenerezze, mai cristallizzato nella certezza accademica.

(G. Spiteris, Venezia 1961)

toni toniato

Varie sono indubbiamente le esperienze della Spiteris ma seguenti sempre una direttrice comune, una tematica che si è svolta e arricchita in vaste premesse metodologiche, su contenuti di diversa

accezione: la presenza ideale della forma classica dovuta alla sua formazione d'origine, la dimensione ancora ontologica della figura-forma assoluta — divenuta invece sempre più una funzione, una modalità, il contenuto steso di una immagine eventica — i termini letterari e mitici dialettizzanti quel senso del «sacro» implicito nella sua cultura, ora riportato a proporzioni del vissuto, in una estensione delle relative implicazioni linguistiche, la dialettica auto-sufficiente del segno, della traccia di materia, erosione o stratificazione, in rapporto al continuo del piano; tutte queste convergenze, questi contatti hanno costituito le tappe, gli itinerari nello sviluppo della sua poetica. La scultura della Spiteris è giunta così da una, ancora, chiusa rilevazione spaziale della forma alle determinazioni dinamiche della materia, alle sue strutturazioni in un ciclo organico di espansione, di sviluppo nello spazio, di interna dialettica vitale. Le sue prime ricerche espressive (il suo periodo «greco») risentivano ancora di una indagine portata sulle dimensioni dello spazio e del volume, su di un senso tematico della forma umana o della «divinità», che se sollecitava già un nuovo rapporto plastico era però ancora contemplata in una oggettiva ricognizione antropomorfa della figura nella sua assolutezza volumetrica, nei limiti di una visione rappresentativa, nonché in relative suggestioni contenutistiche, in richiami comunque



g. spiteris, - supplica, 1960

naturalistici, per cui la ricerca si soffermava soltanto sulla dialettica luministica delle masse, sul movimento dei piani positivi e negativi.

In un maggior contatto con la cultura figurativa europea contemporanea (citiamo dall'insieme, ma con più diretta sollecitazione, gli estremi di un Picasso, di un Gaudí, di un Moore) la sua sensibilità e la sua cultura d'origine trovarono presto nuove risoluzioni, nuove possibilità di innovazione. L'oggetto rimase in un certo senso ancora la figura ma espressa con una maggiore ampiezza di mozioni linguistiche e di riferimenti formali che contribuirono a riproporre poi quell'immagine umana in un contesto di nuova attualizzazione mitica e di inquieta coscienza esistenziale.

Le « clitennestra », le « nike », le « divinità » di

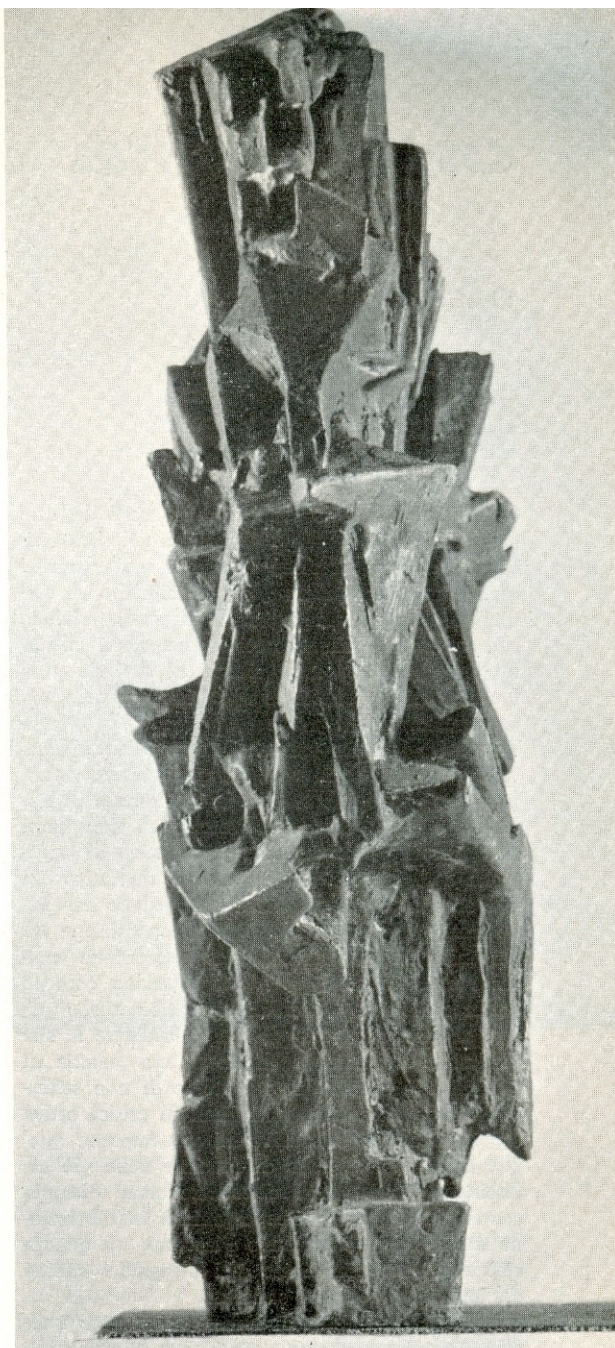
allora erano strumentate in un giuoco di piani che vieppiù si andavano dissolvendo nella continuità animata di improvvisi incastri, di vuoti alterni, di punte aggressive, di squarci drammatici. Le superfici di bronzo rugose e dagli imprecisi contorni richiamavano persino elementi di una sedimentazione geologica, di una libera articolazione architettonica fantastica in una evidente molteplicità tematica ed immaginativa.

Si trattava ancora di una scultura volta a realizzare in ogni caso una sintesi di volumi diversi, di masse dislocate in nuclei di forza irrompente, anche quando l'ipotesi di una figurazione, meno referenzialmente antropomorfa, consegnava alla virtualità di una immagine più strutturante l'interna emozione plastica, anche quando l'immagine riu-

g. spiteris - divinità, 1960

sciva cioè ad enuclearsi quale risultato di una dialettica di vuoti e di pieni, interessando peraltro un valore di movimento, di spazio più naturalistico che veramente organico. Si potrebbe parlare a suo proposito di un fondo di archeologismo ideale, di ricorso a un innegabile mondo originario, ma più nel senso di una rispondenza del suo sentimento, della sua formazione culturale; infatti tale componente trova nella Spiteris accenti imprevedibili anche sul piano di un recupero di alcune istanze favolose, mitiche, di alcuni motivi di un patrimonio a lei d'altronde strettamente peculiare. La sua opera grafica resta per i risultati che consegna una esperienza quasi a sé, capace di costituirsi con una maggiore ampiezza e varietà di ricorsi stilistici in una relativa disposizione immaginativa, per dei mezzi che, come abbiamo visto, non sono soltanto di studio, di esplorazione, proprio perché nel rapporto alterno tra l'idea plastica e l'immagine quasi pittorica del disegno tale indagine tende a chiarire ulteriori mozioni linguistiche, a dimostrare altrimenti la necessità di un genuino approfondimento problematico del suo linguaggio. Nella scultura conseguentemente si avverte il peso di quelle ricerche comprese tra un polo di acuta e visuta drammaticità e uno di più intenso e organico divenire. I piani infatti hanno nelle relative sculture acquistato valore di superfici indeterminate da dove ormai emergono e crescono le presenze vitali di quelle osmosi della materia, i segni di una esperienza interiore, tutta una somma pertanto di indici, di sigilli della coscienza moderna. Colature, esplosioni, graffi, lievitazioni, coaguli, aggregazioni altrimenti inavvertite, sommariamente quindi un complesso di termini, in una analogia di significati resi da una tensione drammatica, da una avvertita necessità di vivere sino in fondo la condizione attuale della nostra esistenza. Il discorso plastico si anima di oscure preziosità, di punte irte, aggressive nello spazio, di stratificazioni vitali che assumono nel rilievo espressivo un valore reale di evento plastico illimitato. Ma ad una fase più organica subentra, senza però i richiami naturalistici e antropomorfi delle sue prime prove, una fase che vorrei quasi chiamare mitica, una fase dove la sua più recente strutturazione plastica scopre accenti di monumentalità, di epica della natura e dell'uomo moderno.

L'impianto morfologico subisce pertanto una alterazione fantastica, una proiezione simbolica che sigilla, apparentemente, inedite consonanze surreali, per ristabilire poi una più pacata grandiosità, quasi una religiosa affermazione tra l'oscurità di uno spazio gravido di minacce e l'ambiguo e più vacuo orizzonte di una materia informe, tra l'inalturalità di una immagine assoluta e il segno reifi-



cato a vuoto assoluto. La problematica esistenziale della Spiteris arricchisce in questi termini il suo repertorio espressivo che ha la sua vitalità in una sempre più intensa partecipazione alle motivazioni del nostro tempo, alle sue contraddizioni storiche, alle sue scelte morali.

(Rivista «Evento», Venezia 1961)

organicità e astrazione

di alberto busignani

È opinione abbastanza diffusa a proposito dell'arte astratta che essa tenda a semplificare il dato visibile fino alla definizione di alcuni suoi elementi essenziali in un processo quasi deduttivo di termini da figurali a non figurali o a-figurati, opinione che nel modo più consueto di accostarsi all'arte astratta si traduce nella ricerca di dati sia pure lontanamente riconoscibili alla pietra di paragone della realtà visuale.

Tale atteggiamento mentale è stato d'altronde avallato da autorevoli voci, trovando la sua interpretazione forse più efficace in un libretto di Renuccio Bianchi Bandinelli vecchio di non molti anni, dal titolo chiaramente significativo di *Organicità e Astrazione*, ove il processo deduttivo cui si è accennato veniva addirittura ribaltato sul piano storico in una sorta di etnica opposizione tra l'organica costruttività classica (accentrata nell'area mediterranea) e la disgregazione formale dell'area barbarica, tesi che potrebbe anche parere suggestiva a patto di non considerare la sua innaturale rigidità in merito a una materia di straordinaria libertà quale l'arte, e di non soffermarsi soprattutto sugli esiti finali di critica attiva (quella che alla resa dei conti più importa, qualificandosi come il letto di Procuste delle più affascinanti teorie) volti a esaltare come esempio contemporaneo di classica organicità la *Liberazione di Venezia* di Armando Pizzinato, un quadro cioè del tutto obbediente agli oleografici canoni del più vieto realismo socialista.

In sostanza la pretesa di ridurre a un puro svolgimento mentale da un dato di per se stesso esistente a « forma » quale che sia un processo creativo, significa per ciò stesso negarlo portandolo sul piano di una analisi puerilmente scientifica: si prenda il caso tipico della prospettiva quattrocentesca, troppo spesso intesa come elemento positivo inerente alla cosa in sé piuttosto che come regola del tutto umana e quindi universalmente soggettiva volta a una razionalizzazione e umanizzazione del cosmo, unico senso in cui essa acqui-

sta il suo autentico valore di espressione d'arte.

La citazione mi pare particolarmente significativa appunto in rapporto all'arte astratta, che a guardar bene rappresenta proprio nel medesimo senso una altrettanto originale rivoluzione nei rapporti tra l'uomo e il cosmo, quanto dire un nuovo modo di vedere e quindi di essere.

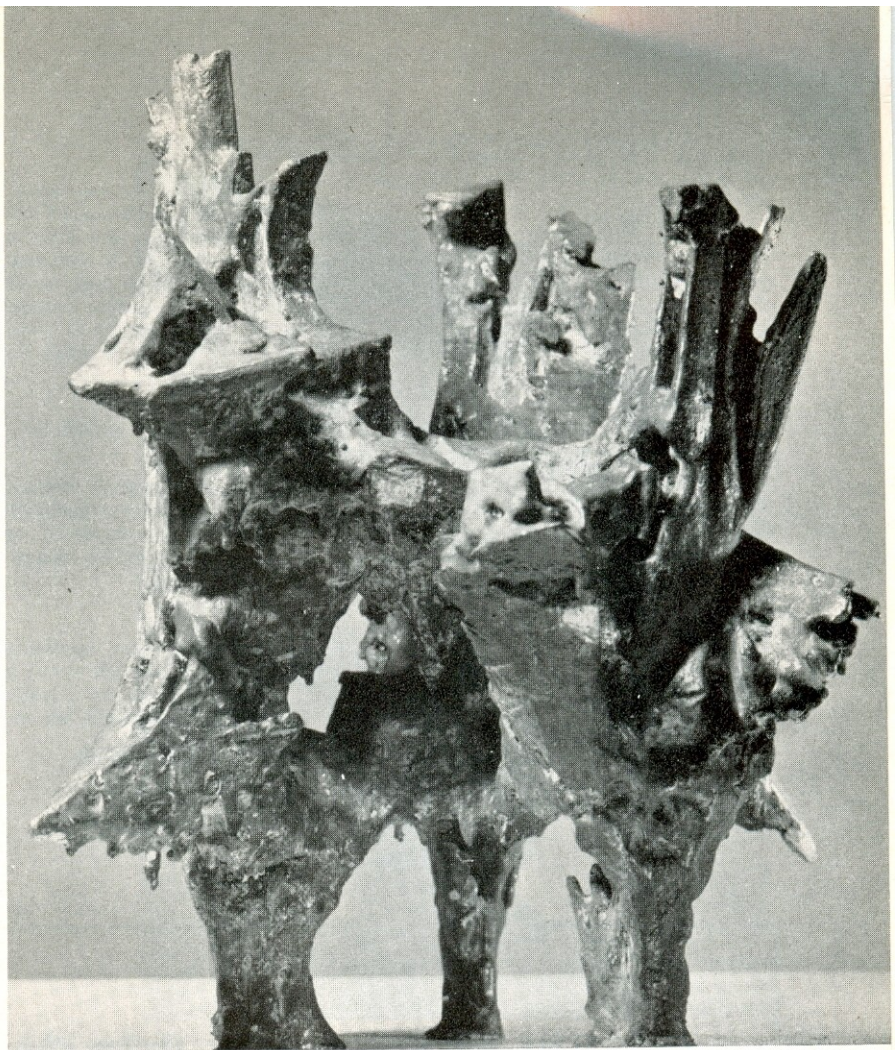
Non sembri, a questo proposito, troppo irrispettoso un parallelo Brunelleschi-Mondrian: gli schemi mentali, se così si può dire, in cui noi inquadrano la realtà contemporanea essendoci stati offerti proprio dalla speculazione disperatamente nitida dell'olandese, che andava risolvendo nella sua impaginazione volta a dominare la materia in una nuova coscienza dell'io, le implicazioni più oscuramente individualistiche dell'ultimo romanticismo, scopritore del mondo sottilmente torbido dell'inconscio.

Torna a proposito, a questo punto, chiedersi quale posizione debba assegnarsi all'arte informale, che proprio dai suggerimenti dell'inconscio, dall'inesplicabile angosciosa presenza di un io non esplorato trae il motivo della propria espressione.

Ultimo sedimento romantico, forse?

Direi piuttosto che nonostante tutto nella mondrianiana proposizione di un nuovo mondo visibile in cui al dato naturale inteso nel suo rapporto umano si sostituisce una pura possibilità di visione, l'arte informale trova le sue origini: in questo senso la coscienza non razionabile della propria interiorità si è ribaltata sul piano dell'espressione, sia pure come momento antitetico, come dato in certo modo soggettivo-oggettivo, « materia » o « contenuto » per un nuovo arricchimento.

Più chiara, ciò detto, potrà apparire la tesi già altra volta sostenuta da chi scrive dell'importanza di alcuni fatti dell'astrattismo italiano partiti da posizioni di assoluto rigore nell'analisi e nella ricerca di un « modo » dell'espressione (o « sintassi » formale: a guardar bene possibilità di un rapporto esprimibile del proprio spirito con se



g. spiteris - danza

stesso e quindi definizione di una possibilità di esistenza) per pervenire alla riacquisizione di più lati « contenuti » sentimentali, forse con l'intorbidamento di certi cristallini risultati primitivi, ma al contempo con una più incidente possibilità di comunicazione.

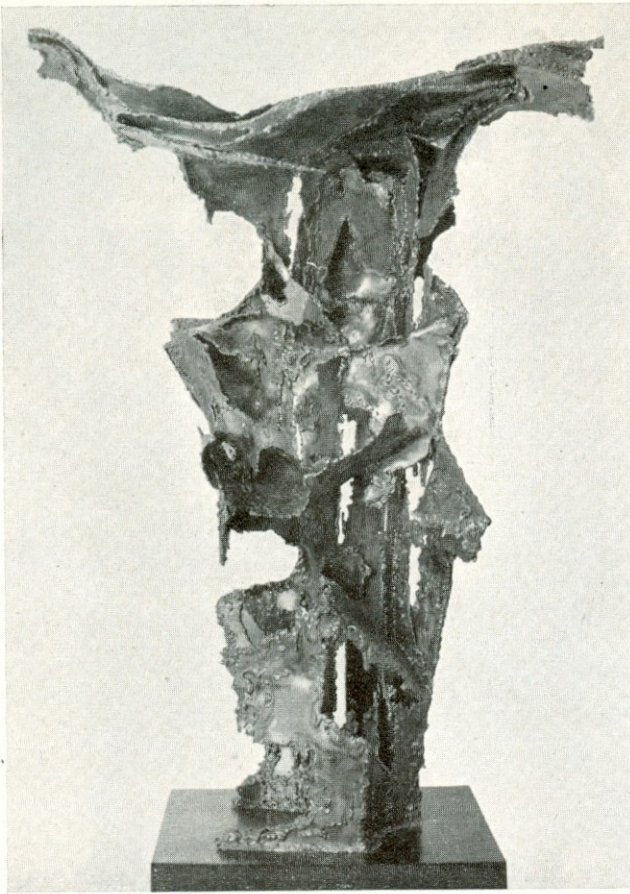
In questo senso ciò che è avvenuto a Firenze è esemplare, e in questo senso vanno intesi gli agganci con ricerche e raggiungimenti avvenuti in altri distretti pittorici, in cui tuttavia non è forse visibile un'altrettale stringente coerenza e caparbietà di percorso, quale sia la loro, a volte altissima, qualità poetica.

Non si identifichi tuttavia una simile valutazione con l'ipotesi di due momenti distinti e cronologicamente conseguenti nella formazione di un linguaggio: l'uno puramente linguistico, tecnico,

l'altro per così dire « umano », volto alla conquista esterna di un contenuto da innestare successivamente sull'alfabeto così precostituito.

In effetti la formazione lessicale del momento pittorico cui si è fatto cenno ha trovato la sua — organicità — proprio nella costante, nativa rispondenza a una posizione spirituale che nella sua elaborazione è andata evolvendosi a significati volta a volta più intensi o diversi, per agganci più ampi a una realtà umana divenuta per essa sempre più passionalmente comprensiva.

Quanto poi tale posizione diverga dalla mera semplificazione, sia pure in chiave di purezza rappresentativa, di un dato esterno considerato esistente per sé, giudichi chi avverte la tensione poetica di questa proiezione dell'io a fare piuttosto che a ricevere l'essenziale significato della vita.



sprimento polemico non possa che giovare alla cultura fiorentina, se una cultura fiorentina ancora esiste. Tu sai bene inoltre come una simile condotta ci si possa attendere solo da Quadrante, e questo ovviamente ne aumenta le responsabilità.

Gualtiero Nativi - Vinicio Bertì

A commento del mio « scandaloso » articolo *A proposito della situazione fiorentina* che dette in certo modo il via al bollettino di Quadrante, Carlo Coccioli pubblicò su *La Nazione* del 14 giugno 1961 un elegante saggio del suo parlar toscano, accusandomi di aver scritto parole di « maledizione gitana » (espressione impagabile) e di aver confuso a bella posta Ottone Rosai con Sem Benelli, oltre a definirmi (e d'altronde voi con me) snob piccolo borghese, antiprovinciale forsennato e cultore del concetto « fusto » della vita (espressione quest'ultima la più perdonabile, posto che il Coccioli non conosce l'estrema compostezza delle mie cravatte, vere e metaforiche). Tutto ciò mescolato

alla « umanità sofferta dell'autore di Via Toscana », a certi non meglio precisati valori autoc-toni, e ad alcune brillanti citazioni televisive (a proposito, se non mi inganno, dei « fagioli d'oro »).

Dopo reazioni di questo tipo mi parve che la miglior cosa da farsi fosse una seria analisi di quello che ci interessava, a voi e a me, lasciando che il seme polemico gettato fruttasse per sua propria forza, d'altronde validamente aiutato da quanto via via uomini come Masciotta e Migliorini hanno sentito il bisogno di scrivere.

Riconosco che bisognava forse dire di più e di peggio, ma la noia e il fastidio di proseguire un discorso destinato ad affondarsi nella bambagia delle banalità sono rimasti per me ostacoli non facilmente superabili. Giustificazione questa probabilmente insufficiente: non posso, d'altronde, accamparne altre che non suonino come un serio dubbio sulla possibilità di dire o fare qualcosa che riesca ad aprire una breccia nelle plumbee difese di questa « città murata ».

Gentile direttore,

Lei probabilmente mi darà torto, ma mi sembra che nell'intervista pubblicata nel Radiocorriere 1961 n. 52 Alberto Moravia abbia dato una strana risposta a proposito di arte moderna al suo intervistatore Enrico Roda. Eccole lo stralcio del dialogo: E. R. - Lei è uno scrittore realista ma in casa tiene quadri astratti. Come si spiega questa contraddizione? A. M. - Non vedo la contraddizione.

Distinti saluti

Andrea G. Conti

Infatti le do torto. Evidentemente Moravia pensa che i quadri astratti siano effettivamente dei quadri della realtà. Quanto a me, penso che nel momento attuale siano i soli quadri della realtà.

Egregio direttore,

lei mi può forse trovare d'accordo sullo scarso valore degli epigoni di Rosai (sorte del resto condivisa da quasi tutti gli epigoni), ma non crede di avere esagerato a proposito del Maestro?

Antonio Ceseri

Francamente ero tentato di limitare la mia risposta a un semplice «no», ma è probabile che due righe servano meglio a chiarire una posizione fin troppo facilmente malintesa.

Ottone Rosai ebbe senza dubbio doti di pittore e sostanzialmente pittorica fu l'immediatezza con cui gli riuscì di rendere certi aspetti del nostro tempo, anche se la sua dolorosa umanità era a volte più di soggetto che di contenuto, e se una profonda meditazione della non facile realtà contemporanea rimase spesso al di fuori dei suoi limiti. Ciò detto (ma le assicuro che mi proverò a chiarire la tesi così accennata in un vero e proprio saggio critico da pubblicarsi magari in queste stesse pagine) è evidente che quanto più di una volta mi è accaduto di scrivere non era una facile negazione dell'autentico pittore Rosai, ma solo un appunto sul travisamento dei suoi effettivi valori; travisamento che ha condizionato e stravolto, io credo, la situazione della pittura fiorentina del dopoguerra.

Quanto al «rosaismo», esso è stato la manifestazione più visibile e meno sottile di tale stato di cose, e in questo senso mi pare ormai che si vada pronunciando la critica e il gusto.

pittori della galleria

**VINICIO BERTI
SILVIO LOFFREDO
ALBERTO MORETTI
GUALTIERO NATIVI**

in permanenza

**ANTONIO BUENO
CORRADO CAGLI
GIUSEPPE DE GREGORIO
PIERO RASPI
RAFFAELLO SALIMBENI
ANTONIO SANFILIPPO
EMILIO VEDOVA**



quadrante

studio d'arte contemporanea di matilde giorgini

firenze lungarno acciaioli 18 p. p. tel. 260357

direttore responsabile : alberto busignani

tip. giuntina - firenze, via ricasoli, 28 - registrato presso il tribunale di firenze con decreto n. 1430 del 3 giugno 1961