

PIERO SADUN

la materia e il segno

Galleria La Salita, Roma 23 marzo 1982

Ricordo di Piero

Il pittore fu raffinato e gentile, meritevole d'una considerazione
diversa nelle sue varie fasi, nessuna delle quali gratuita o improvvisata:
l'uomo fu carico di doni d'un'umanità generosa e attenta: l'amico,
indimenticabile.

Che diverano riproponga ora la sua figura d'artista in una sede
per lo più d'ultima avanguardia o di transavanguardia, è più che
un atto d'amicizia memoria, ed è come accendersi una sigaretta ad un
ricordo, né turbato dalla scomparsa dell'artista, che a' di otto anni fa,
né indulgente alle mutevoli ventate del momento.

Mi auguro che una vigile coscienza sappia riconoscere nella
pittura di Sadun quel battito vitale che ne fece una testimonianza
viva del suo tempo e la trascrizione vibrante d'una sensibilità
sempre in ascolto.

Se, multiforme nella tua attività, sembra tenere la pittura come
un prezioso oggetto, in realtà l'ebbe sempre in vetta ai suoi desideri e alle
sue ambizioni, e basterebbe a dimostrarlo gli enormi quadri dell'ultimo
periodo, di grande e arduo lavoro, quando già il male, che sapeva perfettamente
di avere, gli corrodeva la gola togliendogli la voce, e, seppure forse tenacissimo
nella speranza, anche la speranza.

A chi lo avrebbe lasciato un uero come quelle coraggiosi che un
grande albero radicato dal suolo, apre nella terra, dove neppure l'orto
sembra voler rinverire, fonda, si propone la sua pittura, e anche rinverire
alla luce del sole.

Cesare Brandi

Toscano dei più genuini, fu a Roma e poi a Parigi, che Piero Sadun si avviò alla pittura, subito prima e poco dopo la guerra. Scelse in entrambi gli ambienti, quel filone che, già tepidamente post-cubista, si svolgeva ad un espressionismo calmo e intenso. Non erano, nella sua formazione, mancati rimandi al toscanismo di Rosai e al colore-luce di Morandi (il primo lo perdette assai presto, il secondo gli restò fino alla fine). Ma la prima sincera predilezione fu per Soutine e per la Scuola romana — Scipione, Mafai, Stradone — avendo a compagno di strada Toti Scialoja. I quadri di Piero di quel tempo stupirono, alla retrospettiva di cinque anni or sono in Palazzo Barberini, per la qualità che li sosteneva e la passione che li segnava.

Allora la vicenda di Piero fu esemplarmente ricostruita in un appassionato scritto di Lorenza Trucchi. E' noto quanto Cesare Brandi, che ancor ora qui lo ricorda, ne fosse stato il mentore illuminato e partecipe. Ma gli anni scorrono veloci e dimentichi, sicché questo bel besto di Gian Tomaso Liverani, di proporre Piero al ricordo di chi l'amò e al giudizio dei giovani, molti dei quali saranno sorpresi di riconoscervi una propria radice, è atto critico dei più consapevoli e meritori.

La pittura di Pietro Sadun crebbe su un solido tronco e diede frutti sempre più grassi di stagione in stagione. Se ne possono riassumere almeno tre tempi. Già, finita che fu la guerra, il tronco era frondoso e solido. Scialoja, a quel momento il più affermato e informato del gruppo (« i quattro artisti fuori strada » di una memorabile frase del Brandi), fu egli stesso tra i primi a porre in risalto le qualità innovative del segno nella pittura di Piero. Il momento era fervido e molto si agitava in Italia, in fatti e idee.

Nel '50, il viaggio, con Scordia, a Parigi, rivelò a Piero Sadun la qualità di Braque, che egli poi sempre ritenne negli occhi e nella mente. In seguito, fu spettatore avvertito e giudice infallibile di tanti eventi, dei quali, chissà perché, molti oggi han perso la memoria: le grandi mostre italiane da Picasso a Mondrian a Kandinsky, da Modigliani a Malevic a Pollock, le biennali affollate (in una di esse Piero si impegnò come a una sfida), i dibattiti fra artisti (il cenacolo con Leoncillo, Colla e Capogrossi da cui prese le mosse, a sua spinta soprattutto, *Qui Arte Contemporanea*, la rivista di Lidio Bozzini). Piero si mosse tra quegli eventi di vera cultura, ricettivo quanto sicuro di sé e della via da percorrere.

Chi non ricorda i suoi ricevimenti sontuosi, ai quali si accedeva per amicizia e per il solo censo gradito: intelligenza e dialettica. Su tutti aleggiava la sua parola, scintillante e magnetica, con il fascino della sua voce ingolata, della sua perfetta parlata.

Il dipingere fu per Piero piacere globale, tanto estroverso da poterselo godere in presenza di amici. Dipingeva al cavalletto e conversava, riempiendo l'aria di un fuoco d'artificio di idee.

Seguirono due altre stagioni: dapprima, la sua « non reazione », com'è stata definita, all'Informale e il singolare connubio, nella sua pittura, del tono di Morandi con il ritmo e la spazialità di Mondrian che il Brandi per primo individuò; poi, agli inizi degli anni sessanta, la svolta definitiva verso l'astratto e il tempo più felice e maturo della sua arte. Nei quadri di quel terzo momento la luce si decantò mentre la materia si fece più grumosa e brillante. Era nel pieno di queste conquiste, quando la scure piombò sin troppo crudele sul tronco ancora così verde e forte. Le sue opere ultime furono, così, l'opposto della decadenza, anzi il meglio di quel che l'artista aveva dato e infatti restano come una proiezione nel futuro, che è il nostro, ben più livido, presente.

Giovanni Carandente

Informale e classico, in strada.

Ad una terribile congiunzione storica, che nutrì i mostri del razzismo e della guerra, che lo colpisce con la persecuzione, che lo respinge perché ebreo all'iscrizione all'ultimo anno di liceo, che poi ne minaccia la vita stessa, Sadun diciottenne risponde con un imperniamento nella coscienza: maturità liceale conseguita comunque, fugge sulle montagne di Arezzo, scegliendo l'azione, la Resistenza. Questo imperniamento in se stesso, dagli inizi degli anni quaranta alla fine della vita, fa poi di Sadun l'artista, il contemporaneo e assoluto pittore che si fa attraversare dalla propria terribile memoria conducendone le emergenze nella materia fino a farne pittura; il pittore inoltre che della storia stessa dell'arte fa una provocazione che sorveglia la necessità interiore, generando dal contingente e dal personale una *bizzarra* universalità di forma.

Fin dal '43 — anno in cui muore Soutine, primo filo che lo aggancia, anno dei disegni della Resistenza — e fin dai cruciali anni successivi, con quel modo del segno di *materializzare* le immagini (quelle più tragiche e più violente) quasi per darne una persistenza nella coscienza — seppure frammentaria e slittante come è della memoria —; con quel modo di accompagnare il segno-materia fermandola nello spiraglio della figura, Sadun è certamente un *caso europeo*.

Il poeta Toti Scialoja, che lo presenta nella mostra in cui c'è sia Toti stesso, che Stradone — nel '45 —, assiste a quel lavoro di comune ripresa, in un contesto di sbrandellata realtà, di valori scaduti, di residui o rifiuti di utopie o di tragedie (« le condizioni in cui si viveva e si moriva — sono parole di Sadun — erano così anormali e gli ideali per cui si combatteva così grandi, che guardando indietro a quei giorni vediamo solo la luce o la notte, e il presente ci sembra quieto crepuscolo »): Scialoja ne vede « il coraggio di partire dalla materia sfatta e emulsionata di Soutine », di non strapparsi da quelle rovine, e ne descrive l'operazione pittorica come una sorta di ricucitura e raccolta, o lenta o guizzante « a modo di rapidissime forbici, pinze emostatiche e altri lievi strumenti maligni a inserire e sovrapporre l'uno sull'altro i piani, a far slittare le superfici, a recidere e legare i tendini dei contorni... ».

La materia-colore e la materia-segno vengono mossi, tirati, guizzati fino a farsi per proprio movimento, e per sottrazione di moto, *immagine*, mentre dal filo della lama e dalla punta del pennello è sgarbato ogni possibile riferimento costruttivo spaziale o espressivo.

Brandi, che già allora era chiaro a non voler « chiedere nessuna puntuale corrispondenza tra l'artista e il proprio tempo », nel '47 rovescia questo proprio assunto, ravvisando la corrispondenza — in Sadun — di quella costante (volendo, romantica) del pensiero contemporaneo, che è « l'assurdità in cui viene precipitata la vita dell'uomo », e dichiarando « all'origine della pittura lo stesso ritmo convulso e disperato che accompagna il corso della nostra giornata ». Un rovesciamento apparente questo di Brandi, poiché dichiara Sadun « fuori strada » stavolta non rispetto al proprio tempo, ma rispetto a « quest'anno — che, dice — *si porta* il cubismo ».

E' un esser fuori di strade troppo affannosamente tracciate, o troppo superficialmente: Sadun è forse già *autre* prima che Tapié organizzi e teorizzi la situazione così detta, intorno al 1951-52.

Già sulle matrici soutineiane e di Scipione, Sadun opera sgarberie, cerca una interna contraddizione: che è, allora, quel suo generare immagine dalla non forma. Più tardi, negli anni cinquanta, per questo suo vitale principio di contraddire

internamente il codice culturale, Sadun porrà in tensione la scomposizione cubista e il tonalismo di Morandi (se ne avvertirà l'amico Leoncillo nel presentarlo nel '54 alla Tartaruga).

Come Sadun aveva *portato* la materia-segno a generare simulacri di immagine, ammantandoli e sflosciando loro addosso il tessuto della pittura, così ora analizza l'oggetto realizzando con strumento tonale la scomposizione cubista, ma impedendo dell'oggetto la ricostituzione, per una inquietante immissione di luce 'metafisica', definitivo suggello alla dissoluzione, alla irreversibilità dell'analisi. Sono gli anni cinquanta e Sadun resta solo apparentemente « fuori strada ». Non rinuncia infatti a quel suo imperniamento coscienziale, che lo porta tuttavia ad una eccezionale sintesi di informalismo (non forma, negazione della possibilità di rapporto col mondo, rescissione di legame storico, partenza da zero) e formalità (necessità di partenze dall'arte e da mezzi formali, per procedere ed essere), così forse toccando il problema al centro della cultura artistica italiana, dal secondo dopoguerra.

Il momento cruciale è certamente quella simbiosi inquietante — metodologicamente, per così dire, metafisica — di due poli inconciliabili « ma non per la fantasia dell'artista — scriveva Brandi nel '58 — », e indicava il « colore spazializzato di Morandi » portarlo alla « risoluzione del racconto oggettuale »; il « ritmo spaziale di Mondrian » indurlo alla « uguale sensibilizzazione di tutta la superficie ». E' per Sadun il raggiungimento della estrema libertà, conseguita per attraversamento dei limiti, e per senso della storia: la struttura di Mondrian subirà poi l'animazione delle tessiture materiche gestualizzate (e sappiamo — da Marisa Volpi che ne riferisce nel '74 su « *Data* » — anche in qualche modo progettate), mentre non tarderanno a riapparire, negli anni '60, residui e strutture d'immagine dei tempi dei *don Luigi* e dei *Lift*.

Sadun si è sentito « alla presenza di una cultura »... « che per me non appartiene già al passato »; e della forma, diceva che « si ritrova, si scopre, in un continuo ritorno ».

Ritorno e circolarità non solo rispetto alla cultura e alla storia, ma anche all'interno di se stessi. E qui non potrei che ricordare la bella *lettura parallela* che Cesare Vivaldi ha proposto di un *ritratto di don Luigi* del '46 e di *Dialogo interrotto* di circa venti anni dopo, indicando il sostanziale incorporamento — in quell'unica ragione che è la ragione della pittura — sia della immagine-memoria sia dell'immagine-segno: per aver insomma Sadun quasi trasformato la iconografia informale in una nuova teoria dell'invenzione.

Il principio della ragione, che tempera nella attualità i mezzi formali trovati nella storia, insieme al principio della contraddizione (che è il dato dell'assurdo, fattosi invenzione), sono i due filtri per cui Sadun ha fatto passare il primo irresistibile impulso alla non forma (la fissazione delle amarezze della memoria e delle immutabili verità di esperienza) e l'altrettanto irresistibile eccitazione di una tradizione formale e d'immagine, che « la coscienza sa riconoscere, senza riferimenti al mondo esterno ».

Dal chiasmismo per cui amare verità e l'assurdo si sono iniettati nella tradizione formale, e per cui aspetti della tradizione formale hanno fatto corpo col chirurgico informalismo di condizione storica, la pittura di Sadun appare nel solo modo selvaggio in cui si può esserlo in questo tempo, cioè classico.

Simonetta Lux

OPERE ESPOSTE

- Cat. VII n. 878, « Ritratto di Mario Verdone », 1940-41, olio su legno,
cm. 35 x 50 (*Coll. Verdone*)
- Cat. VII n. 919, « Gabriella », 1943-44, olio su tela, cm. 50 x 40
(*Coll. V. Rubiu*)
- Cat. VII n. 768, « Ritratto di Bill », 1944-45, olio su tela, cm. 42 x 32
(*Coll. Vlad*)
- Cat. 1945 n. 1 « Soldato nello studio », 1945, olio su tela, cm. 64 x 49,5
(*Coll. C. Brandi*)
- Cat. VII n. 628, « Ventaglio con natura morta », 1945-46, olio su cartone,
cm. 50 x 65 (*Coll. L. Sadun*)
- Cat. 1948 n. 4, « Oca spennata », 1946, olio su tela, cm. 47,5 x 63
(*Coll. I. Scimone*)
- Cat. VII n. 918, « Don Luigi », 1946, olio su tela, cm. 72 x 50
(*Coll. T. Scialoja*)
- Cat. VII n. 622 bis, « Vaso da fiori », 1946-47, olio su tela, cm. 52 x 37
(*Coll. P.A. D'Avack*)
- Cat. VII n. 740, « Vaso da fiori », 1946-47, olio su tela, cm. 47 x 39
(*Coll. Corsini*)
- Cat. 1948 n. 2, « Lift », olio su tela, cm. 69,5 x 50 (*Coll. Verdone*)
- Cat. 1948 n. 1, « Interno della camera », 1948, olio su tela, cm. 53,5 x 78
(*Coll. Verdone*)
- Cat. VII n. 924, « Gatto », (1952-55), olio su tela, cm. 50 x 70
(*Coll. P. Bucarelli*)
- Cat. VII n. 877, 1954, olio su tela, cm. 50 x 41 (*Coll. Verdone*)
- Cat. VII n. 622, « Natura morta », 1956, olio su tela, cm. 50 x 70
(*Coll. P.A. D'Avack*)
- Cat. VII n. 872, 1957, olio su tela, cm. 49 x 42,5 (*Coll. Verdone*)
- Cat. 1957 n. 263, « Grigio argento », 1957, olio su tela, cm. 40 x 50
(*Coll. L. Mastrocinque*)
- Cat. 1957 n. 276, « Tavola con oggetti », 1957, olio su tela,
cm. 77,5 x 69,5 (*Coll. Verdone*)
- Cat. 1958 n. 402, « Spigolo di luce », 1959, olio su tela, cm. 86 x 75
(*Coll. N.M. de' Angelis*)

- Cat. 1959 n. 421, 1959, olio su tela, cm. 117 x 101,5
(*Coll. P.A. D'Avack*)
- Cat. III n. 14, 1962, olio su tela, cm. 71 x 81 (*Coll. Corsini*)
- Cat. VII n. 908, 1963, olio su tela, cm. 74 x 92 (*Galleria La Salita*)
- Cat. III n. 55, 1963, olio su tela, cm. 50 x 60 (*Galleria La Salita*)
- Cat. III n. 53, 1963, olio su tela, cm. 60 x 50 (*Galleria La Salita*)
- Cat. III n. 56, 1963, olio su tela, cm. 60 x 50 (*Galleria La Salita*)
- Cat. III n. 24, 1963, olio su tela, cm. 75 x 85 (*Coll. M. Volpi Orlandini*)
- Cat. III n. 48, 1963, olio su tela, cm. 40 x 50 (*Galleria La Salita*)
- Cat. VII n. 894, 1964, olio su tela, cm. 45,5 x 54 (*Coll. G. Carandente*)
- Cat. 1968 n. 2, 1968, olio su tela, cm. 66 x 55 (*Coll. G. Sadun*)
- Cat. IV n. 34, 1972, olio su tela, cm. 70 x 60 (*Coll. G. Sadun*)
- Cat. IV n. 29, 1972, olio su tela, cm. 30 x 50 (*Galleria Editalia*)
- Cat. IV n. 25, 1972, olio su tela, cm. 70 x 65 (*Coll. Verdone*)
- Cat. IV n. 45, 1972, olio su tela, cm. 70 x 60 (*Galleria Editalia*)

Disegni della Resistenza, 1943, china (quattro)

- Cat. VII n. 886, « Don Luigi con teschio », 1946-47, gouache,
cm. 48 x 35 (*Coll. Verdone*)
- Cat. VII n. 107, « Uomo con pipa », 1947, china, cm. 37 x 27
(*Coll. G. Sadun*)
- Cat. VII n. 784, « Nudo seduto », 1947, china e acquarello, cm. 42 x 30
(*Coll. Vlad*)
- Cat. VII n. 873, « Duomo », 1952, gouache, cm. 49 x 35 (*Coll. Verdone*)
(*Coll. Bozzini*)
- Cat. VII n. 879, « Gatto », 1953, tempera, cm. 47,5 x 35,5
(*Coll. Verdone*)
- Cat. VII n. 921, 1965, gouache, cm. 68 x 47,5 (*Galleria La Salita*)
- Cat. VII n. 920, 1967, gouache, cm. 67 x 49 (*Galleria La Salita*)
- Cat. VII n. 915, 1972, gouache, cm. 71 x 70 (*Coll. Volpi Orlandini*)
- Cat. VII n. 567, 1974, pastelli, cm. 29,5 x 20,5 (*Coll. G. Sadun*)
- Cat. VII n. 566, 1974, pastelli, cm. 29,5 x 20,5 (*Coll. G. Sadun*)

a cura di Giovanna e Susanna Sadun

La Galleria ringrazia sentitamente gli amici ed i collezionisti che hanno consentito la realizzazione di questa mostra: Lidio Bozzini, Cesare Brandi, Palma Bucarelli, Giovanni Carandente, Piero e Sergio Corsini, Piero Agostino e Emma D'Avack, Nicola Maria de' Angelis, Simonetta Lux, Leda Mastrocinque, Vittorio Rubiu, Giovanna, Susanna e la Famiglia Sadun, Toti Scialoja, Ignazio Scimone, Lorenza Trucchi, Mario Verdone, Roman e Licia Vlad, Marisa Volpi Orlandini.

La mostra avviene in collaborazione con la Galleria Editalia che il 23 marzo inaugura all'Expo-Arte di Bari una personale dell'Artista.

"Linotipografia Trastevere"
Via dei Genovesi 12-A - Tel. 5894742