

*Passu*



**Edizioni  
Galleria  
delle Ore**

*Fedele al suo programma culturale la Galleria delle Ore presenta una mostra di opere del pittore Aligi Sassu eseguite negli anni 1929-35, in un periodo cioè in cui a Milano, più che altrove, serveva l'attività artistica.*

*La presentazione di Renato Guttuso ci esime dal precisare criticamente le nostre idee, cosa che d'altra parte abbiamo già fatto in altre occasioni. Vogliamo però ancora una volta sottolineare l'importanza che assumerebbe una mostra in cui il panorama dell'arte italiana venuto alla luce dopo il '900 fosse presentato in un modo chiaramente « vivo » e nel quale si potesse « leggere » non solo la importanza delle singole personalità ma le opinioni e le posizioni che dialetticamente lo hanno reso vivo e fruttifero, panorama che è mancato completamente nella recente mostra del « 50 anni d'arte a Milano » organizzata dalla Permanente.*

In copertina:

« *Ciclisti* » - 1931 particolare

**Galleria**  
delle  
**O R E**

Milano - via delle Ore, 4 (ang. piazza Fontana) Tel. 803.333

*Per l'amico Aligi Sassu, in ricordo degli «anni trenta».*

Mi domando se questa mostra di Sassu, di opere dal '30 al '35, servirà da incentivo alla critica per un riesame meno disattento della pittura italiana degli anni che vanno, grosso modo, dal '28, '29, al '42, '43.

Furono anni decisivi che videro nascere e svilupparsi una situazione italiana, attraverso la confluenza, filtrata dalla capacità critica e meditativa dei nostri artisti migliori, giovani e meno giovani, delle principali esperienze d'avanguardia.

Proprio in quegli anni aprivano gli occhi alla pittura quei giovani che oggi costituiscono il nerbo della pittura italiana. Ma accanto ai giovani, figure di artisti in ogni senso solitarie, (anche al movimento detto del «novecento» che praticamente li incorporava), come Giorgio Morandi, come De Pisis, Rosai, venivano a nuova maturazione. In questi artisti la permanenza di alcuni dei motivi più vitali della «metafisica», del «futurismo» e dei «valori plastici» (ma staccati dagli schemi e dagli aspetti esterni tipici di quelle scuole, e perciò ridotti al loro essenziale significato di cultura, riflessi di Cézanne, dell'arte negra, del cubismo, e di scoperta) aiutava il consolidarsi di personalità originali e lo stabilirsi di alcune radici sicure, capaci (soprattutto per quel che riguarda Morandi) di irradiarsi in tutta la cultura italiana, sia per quel che direttamente generavano sia per le contraddizioni che provocavano.

In questo clima iniziava ad operare la nuova generazione e il discorso si faceva più ricco (anche di contraddizioni) e la situazione più complessa. Credo fermamente che proprio in quegli anni, così poco spettacolari, si consolidi il filone più autentico dell'arte italiana. E' una storia ancora tutta da leggere, e da scrivere, se possibile, fuori dai soliti schemi.

Quegli anni vengono di solito smembrati per farli entrare negli schemi: o nel «novecento» o nella «scuola romana» o in «Corrente». Si aggiunga anche il fatto che la situazione mercantile sviluppatasi

dopo la guerra (che è riuscita ad asservire, se non ad uccidere il dibattito ideale) ha provocata una tacita intesa, (che vede complici molti artisti e critici) secondo la quale su quegli anni sarebbe « di buon gusto » tacere. Da quella notte si salva, deformata (nei due sensi opposti), « Corrente ». Ed anche quel movimento viene considerato quasi un « peccato di gioventù ». Ma cosa si può capire di « Corrente » o di quel che è accaduto dopo, in campo realista e in campo non-figurativo se non si conoscono le esperienze culturali, milanesi e non milanesi che « Corrente » ad un certo momento, riuscì a raccogliere? E' inutile che ci concedano « Corrente », noi non ce lo siamo regalato, l'abbiamo partorito e nutrito.

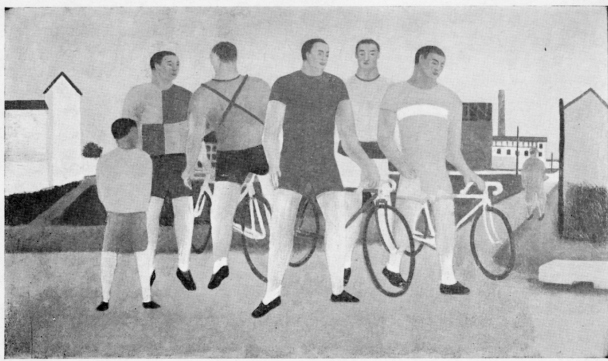
In realtà tutte le esperienze della pittura, in quegli anni, confluivano e si integravano: l'attività della « Galleria del Milione » ne da testimonianza: il Milione era la Galleria degli « astratti » italiani e fece conoscere in Italia assai prima (mi sbaglio se dico 25 anni prima?) della Galleria d'Arte Moderna di Roma, e della conversione all'arte astratta dei « più autorevoli » critici d'arte italiani (mi sbaglio se dico 23 anni prima?) Kandinsky e Mondrian e Bauhaus e neoplasticismo ecc. ecc.; ma era anche il porto dove sbarcavano i ragazzi siciliani coperti di polvere, per niente astratta, dove confluiva Manzù umanista, dove ho visto un primo quadrucchio di impiccati di Afro, dove si sfogliavano cartelle piene di disegni di Cantatore e di tempere di Sassu. Persico già citava i nomi giusti e non faceva questioni di astrattismo o meno.

Per quel che riguarda Roma, la formula d'obbligo è « Scuola romana » che viene identificata con Scipione-Mafai. Ma quella amicizia e lungo sodalizio, cui collaborò la eccezionale personalità di Antonietta Raphael, limita i rapporti stilistici alla mostra da Bardi, nel 1930. Mafai cominciò già da allora a staccarsi dalla notturna aura di cui aveva partecipato con Scipione; e orientò la sua personalità verso altre parentele: con Morandi, con Melli, coi valori plastici. Nasceva intanto a Roma il gruppo Cagli-Cavalli-Capogrossi-Pirandello (che già faceva perno per suo conto). Accanto a Mafai si sviluppa con suoi accenti la singolare personalità di Alberto Ziveri. Tutti tendevano alla grande composizione di figure (esattamente come a Milano). Mafai tentava di allargare gli accenti morandiani nei temi dei « nudi al sole », delle « donne che stendono panni » nei ritratti di famiglia.

Capogrossi tentava le vaste composizioni, rigorosamente tonali, del « Poeta del fiume » e del « Ballo sul fiume ». Pirandello spingeva verso una pittura di grandi composizioni (Donne che salgono le scale - Donne che si vestono) le esperienze cubiste che da qualche anno già aveva condotto ad una estrema concretezza oggettiva, quelle pitture sprigionavano un senso esistenziale anti-litteram, e realistico, dell'umanità nel caseggiato; Cagli dava l'avvio ad una pittura di contenuti mitici e rapidamente diventava centro di attrazione per molti giovani, non solo a Roma; Mirco scendeva da Milano a Roma, e creava i bronzi sorprendenti del « Narciso » e dell'« Uomo che si spoglia »; Fazzini alzava le bandiere dei suoi grandi altorilievi della « Danza » e della « Tempesta ».

Fra tutti questi fatti, ed altri ancora, cui non si ha il tempo di accennare, tra Milano e Roma, e tra queste ed altre città; tra i movimenti, i gruppi, le persone esisteva un tessuto di relazioni, di interlocuzione, di dibattito reale, dal quale, assai più che dagli schemi dei « gruppi con un nome » elencati uno dietro l'altro, emerge un clima di lavoro e di cultura, per più aspetti unitario, e certamente autonomo pur nella volontà di assimilare l'esperienza moderna europea. Se volessimo trarre una prima conclusione salterebbe agli occhi immediatamente che la pittura dei giovani negli anni trenta, tentava in Italia sue proprie strade, le strade della grande rappresentazione figurativa (con elementi illustrativi in certi casi, in altri simbolici, mitico realistici, realistici, espressionistici). La sua direzione di ricerca si opponeva allo sciovinismo e alla archeologia novecentista, ma non perciò si metteva a seguire la direzione di ricerca delle avanguardie. (In Europa erano gli anni del surrealismo, pur sempre dominati dalla travolgente personalità di Picasso). E se si guardava Picasso, lo si guardava « ai propri fini », non per diventare, come è sorte di tutti i seguaci, « più realisti del re ».

Fu un clima « antiufficiale », sia nei confronti dell'arte ufficiale italiana (allora il « novecento » come oggi è l'astrattismo di stato) sia nei confronti dei circoli culturali europei, proprio perchè esperienze ed amori venivano criticamente filtrati in una situazione reale; proprio perchè tutto quel che a tutti noi, allora, interessava non era « inserirsi » o « confondersi » nel calderone europeo, ma vivere in pittura una « nostra » esperienza moderna, e condurla a fondo, se-



«Ciclisti» - 1929

condo i problemi che la «nostra» realtà, storicamente e culturalmente, presentava. Si trattava, altresì per noi, della conquista della libertà, come metodo di pensiero.

Molte cose sarebbe interessante notare: per esempio come per noi la libertà non consistesse in nessuna distruzione di valori, in nessun tipo di disumanizzazione, in nessuna fuga, né dalla realtà, né dalla tradizione.

Combatteavamo contro i «ritorni di gusto» a Giotto e a Masaccio, non proponendo ritorni di gusto ad altri qualsivoglia periodi della nostra tradizione, ma facendo appello allo spirito della tradizione italiana, vista nel suo svolgersi, una tradizione che non avesse bisogno di aborrire Tintoretto per salvare Piero, o di spregiare il Cinquecento per glorificare (copiandolo retoricamente) il Quattrocento.

Sarebbe interessante indagare anche perchè ai nostri interessi, pure così disparati, restassero estranee le ricerche dei surrealisti e

degli astratti. E non è a dire che non li conoscessimo!

Il gruppo del Milione era vitale e vegeto a Milano nel '32, '33, '35, e ricordo le lunghe discussioni nostre, di Sassu, di Manzù, di Birolli e mie al caffè Craja con gli amici del Milione e con Persico.

Parlavamo di Kandinsky e di Vardemberge-Gildewart e di neo-plasticismo e di costruttivismo. A quelle tesi opponevamo già chiaramente principi anti formali e umanistici (se non addirittura contentutistici).

Da qua potrebbe prendere l'avvio un discorso critico e storico, il solo che possa essere oggi utile; al posto dei vezzi e del vaniloquio, della «critica irrazionalista» o, come altri dicono, «superstorica».

Manzù puntava su elementi umani e umano-religiosi e non gli era estranea la conoscenza del Picasso blu e rosa; Birolli cuoceva al fuoco romantico del tramonto postespressionista le sue colombe e le sue cupole verdi, i suoi vescovi, i suoi taxi di periferia, il suo Van Gogh e il suo Ensor; e Sassu aggrediva il mondo dei contenuti contemporanei con tutta la sua vibrante improntitudine giovanile, mescolando miti e presenze, storie antiche e immagini di cronaca cittadina in uno stesso solitario ardore.

\* \* \*

Sassu, nato nel 1912, è di quattro anni più giovane di Manzù e di sei anni più giovane di Birolli. Portava nel gruppo (Birolli, Grosso, Manzù, Sassu) pur partendo dalla stessa piattaforma culturale, e dalla stessa esigenza un'accento diverso: in certo senso più diretto e rischioso. Anche se poteva apparire formalmente il meno maturo del gruppo.

L'opera sua appariva come la più ambiziosa, quella che spingeva più lontano lo sguardo. Sassu si collocava subito con il quadro dei «Ciclisti 1931», in una posizione singolarissima: entrava in rotta non solo con il '900, ma anche con le altre opposizioni al '900, connesse ad una ripresa di valori strettamente pittorici e formali, (come, ad esempio, la posizione dei torinesi) e con tutti gli interessi derivanti dall'impressionismo in senso stretto, di una pittura senza tema, puramente poetica di «figura» o di «paesaggio».

Sin dall'inizio Sassu tendeva ad adoperare le suggestioni e i metodi

degli impressionisti (soprattutto Renoir) incrociandoli ad altri pensieri (Delacroix e Picasso) e sentiva con chiarezza l'esigenza di usare solo strumentalmente quelle acquisizioni, di piegarle verso una chiusura di forma che ha piuttosto rapporti con la impresa di un Bonnard, anche per la precisione tematica e poetica operata da quel grande pittore sul repertorio impressionista.

Non so se Sassu nel '30 conoscesse già Bonnard, ma si direbbe che una certa « chiusura » delle vibrazioni cromatiche impressioniste in zone definite, in una concreta idea dello spazio compatto e vibrante, non fosse estranea alla cultura di Sassu in quegli anni. Se, come credo, Sassu ci è arrivato per conto suo, per la via della sua necessità espressiva piuttosto che attraverso conoscenze di cultura, non resta che dargliene maggior merito.

Altro elemento di fondo della sua formazione (elemento di cui partecipa, con un altissimo soffio poetico personale, anche Manzù) è il Picasso blu e rosa (segnatamente lo splendido guache dei « Valli al bagno » del 1905).

Ma la questione essenziale per Sassu giovane era decidere la sua oscillazione tra mito e realtà, era *vestire* quei suoi uomini nudi. Tutto il periodo è dominato in Sassu da quella oscillazione, tra la spinta verso una generalizzazione atemporale e la necessità di parlare chiaro sulla vita e la realtà, (a cui non era estranea la sua convinzione socialista). Ed ecco che di tanto in tanto i suoi nudi giocatori di dadi, i suoi nudi concertisti, i suoi ragazzi, i suoi Dioscuri, vestono i panni dei ciclisti, calzano le scarpette dei pugili, oziano vestiti in giacchetta e cravatta, nei caffè milanesi o parigini. I fondi di terra rossa diventano specchi, lampadari, velluti, gli smeraldini delle foglie dei boschi d'amore, un velenoso « menta al seltz » nel bicchiere a forma di calice.

Discutevamo, allora, a Roma e a Milano di dentro-il tempo e fuori del-tempo, di simboli e di sangue di uomini, e di semidei. Non s'era spento ancora nell'aria l'eco del « sonante mare » De-Chirichiano: erano gli anni di Persico, Pagano, di Bontempelli, di Ciliberti, di Giolli; dell'« airono morto » di Quasimodo; del « garofano rosso » di Vittorini. Gli anni del nostro primo socialismo libertario, e delle nostre prime romantiche cospirazioni. Non distinguevamo scienza da

utopia, nè Cristo da Marx. In questo clima nascono le opere di Sassu, più di tutte le altre indicative della nostra passione e forse anche della nostra confusione.

Ho accennato forse a troppe cose, ma troppe sono le cose da dire su quegli anni che ci sembrano tanto lontani. Sassu in una recente lettera mi scrive della felicità di allora e della fede nella libertà. Aggiunge anche che « se la giovane pittura può essere così libera.... da esimersi dall'uomo e dall'umanità, dalla società e dalla vita... lo deve proprio alle nostre lotte con noi stessi e col mondo di allora ». Quando si lotta per la libertà essa ha un senso ed una concretezza, e non è mai occasione di accademia, non è mai irrazionale, o gioco sterile.

Sassu, e anche noi, lottammo per la libertà allora, e per questo ancora oggi non possiamo (così come non potevamo), identificarla con il disprezzo della verità, dell'uomo, dell'umanità, della società e della vita.

Vorremmo che anche oggi si apprezzasse il « costo » della libertà. E si intendesse che la vera libertà nasce come conquista morale, nella costrizione e contro la costrizione, che libertà e verità non sono termini opposti, così come non sono termini opposti individuo e società. Un'epoca come questa, solo apparentemente diversa da quella che vide nascere queste pitture di Sassu così libere e coraggiose, genera anch'essa una lotta per la libertà, ma proprio contro quella dissoluzione di valori che è ufficialmente premiata ed applaudita. E anche oggi ci sono altri giovani, come era Sassu allora, che lottano, nelle nuove condizioni, per le stesse cose.

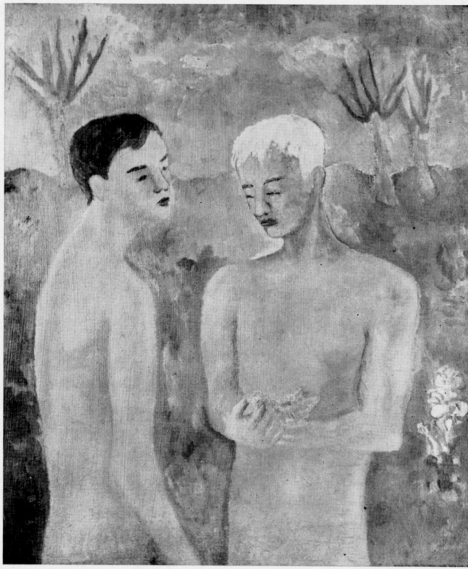
RENATO GUTTUSO

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

« Ultima cena » (1929)	tempera	70 x 110	coll. Verderame
« Ciclisti » (1929)	»	70 x 110	coll. Orombelli
« Maschere » (1929)	olio	45 x 70	proprietà dell'autore
« Uomini rossi » (1930)	»	70 x 60	coll. Sassu
« I bevitori » (1930)	»	80 x 100	coll. Sassu
« Città » (1930)	»	50 x 70	coll. Accetti
« Ragazzi » (1930)	tempera	40 x 65	proprietà dell'autore
« I Dioscuri » (1931)	olio	70 x 100	coll. Grosso
« Maschere » (1931)	»	70 x 100	coll. Minervino
« Ciclisti » (1931)	tempera	70 x 100	proprietà dell'autore
« Ciclisti al traguardo » (1931)	»	30 x 50	proprietà dell'autore
« Ragazzi a cavallo » (1931)	olio	60 x 90	coll. Sigurani
« Figura in grigio » (1931)	tempera	50 x 75	proprietà dell'autore
« Figura di giovane » (1931)	»	50 x 75	proprietà dell'autore
« I Dioscuri » (1931)	olio	70 x 100	coll. Cardazzo
« Giocatore di dadi » (1931)	tempera	50 x 30	proprietà dell'autore
« Concerto » (1931)	olio	60 x 70	coll. Ballo
« Cavalieri » (1931)	»	40 x 50	proprietà dell'autore
« Caffè » (1934)	»	70 x 120	coll. Minervino
« Figura » (1934)	»	40 x 50	proprietà dell'autore
« Chez Dupont » (1934)	»	100 x 80	coll. Verderame
« Operai » (1934)	encausto	28 x 30	proprietà dell'autore
« La strada » (1935)	olio	100 x 90	coll. Rusconi
« Fucilazione nelle Asturie » (1935)	»	50 x 70	proprietà dell'autore
« Caffè » (1935)	»	45 x 55	coll. Mancini
« La morte di Patroclo » (1935)	»	70 x 100	coll. Carrieri



« La strada » - 1935



« I Dioscuri » - 1931

« Figura in grigio » - 1931







« Fucilazione delle Asturie » - 1935

« La morte di Patroclo » - 1935





« Ultima cena » - 1929

« Caffè » - 1935





« Caffè » - 1934

*La Mostra rimane aperta tutti i giorni dalla 10.30 alle 12.30 e dalle 16 alle 20 compresa la domenica e i giorni festivi.*

Bollettino N. 9 - 11 aprile - 3 maggio 1959

---