

A studio di Piero Sadun

L'articolo di Marisa Volpi Orlandini sulla pittura di Piero Sadun era già in composizione, allorché è giunta la luttuosa notizia dell'imatura scomparsa di Sadun a fine novembre.

Quando si esamina l'arte italiana del dopoguerra si è soliti fare un numero esiguo di nomi dal ruolo incontestabile, da Burri a Fontana, e si tende a porre l'accento sul divario tra la qualità di pochi isolati e una piccola legione di « petits maîtres ». Questo giudizio sembra ormai divenuto comodo, atto ad evitare responsabilità più articolate e puntuali da parte della critica.

Eppure la generazione dei giovani e dei giovanissimi degli anni cinquanta non solo è folta di artisti di grande livello, ma ha ormai dato prova di sé in modo inequivocabile. La carenza è se mai di una critica e di un mercato che come organizzazione e come riflessione storica non sono riusciti ad imporre internazionalmente l'arte italiana. Forse a causa di un'attitudine provinciale della nostra cultura che tende a riconoscere valori già affermati più che a designarne consapevolmente dei nuovi, che subisce più che contrastare con armi intelligenti l'offensiva del mercato e della critica straniera, una volta di Parigi, oggi di New York.

Non un nazionalismo gratuito mi spinge a queste considerazioni, ma la sicurezza di valori che sono venuti maturando negli ultimi venti, venticinque anni, con esiti di singolare interesse, grazie proprio a quegli artisti « resistenti » sulle loro posizioni personali, non permeabili ad influenze effimere, pur se consapevoli di stimoli e situazioni a loro opposte. Basterebbe citare il caso di Turcato, cui la sua felicissima rassegna di trecento opere a Roma, restituisce il ruolo che gli spetta; o di Dorazio che nel 1958 dipingeva in modi che certi giovani europei cercano oggi di imparare da Agnes Martin o da Noland, o da Newman.

È in questo contesto di rivalutazione ragionata (e non ingenua, né sciovinista, né tantomeno affidata a logori strumenti di propaganda ideologico-mercantile), che mi piacerebbe iniziare a parlare di figure di artisti, pittori o scultori, il cui lavoro potrebbe costituire una sorpresa di vitalità per il pubblico meno umilmente appassionato alle cose dell'arte.

Comincio da un pittore che un'attenzione critica scarsamente puntuale ha impedito di cogliere nella sua flagrante, precisa e coinvolgente modernità: Piero Sadun. La sua pittura soprattutto da circa tre anni, si pone ad un nodo cruciale dell'astrattismo. Nata figurativa, nell'ambito del tonalismo italiano e dell'espressionismo europeo, ha formulato in modo proprio, to-

talmente fuori di una dialettica della cronaca contemporanea, il problema della liberazione dal « motivo ». Come egli dice: « il quadro deve essere la cosa senza la cosa »: cioè l'intensità visionaria dell'artista fa rinascere nella materia una realtà d'immagine che va ben oltre ogni occasionalità esteriore.

Malgrado l'origine « romantica » il rigore di una ricerca governata e condotta spesso verso il monocromo, gli permette, proprio dietro quella spinta, di articolare tecniche originali e indagarle in profondità. Per es., l'uso contemporaneo del raggrumarsi o incresparsi della materia e del raddensarsi del colore, o viceversa: tra materia e colore si stabilisce cioè un rapporto di accordi e di contrappunti con possibilità di linguaggio ricchissime e sempre puntuali. E la decennale fedeltà alla pittura ad olio gliene consente un uso così vario, personale e inconsueto. Ricordo le note più cariche di pennellate gialle che, prima nascoste dal lucore di una superficie monocromamente gialla, si rivelano con una luce diversa all'occhio più attento, come la chiave che accende tutto un quadro. Così in « Il Cielo » il tonalismo è usato insieme alla spatolata piccola orizzontale in funzione di un ritmo costante in una tela di m. 2,20 x 2,80. Trovato un ritmo particolare, si scoprono gli incidenti che gli sono propri e che diventano valori espressivi (Sadun mi parla di un quadro progettato, « La Notte », come una gran discesa liscia che poi si raddensa dalla metà fino in fondo).

Il pittore prepara il dipinto invadendo il campo con un unico colore abbastanza denso, su questo interviene giocando rigorosissimamente le possibilità tonali e graduando lo spessore secondo l'effetto previsto. I quadri sono infatti sempre progettati mentalmente in modo preciso prima della stesura, soprattutto nel loro ritmo strutturale, e ogni elemento vi è calcolato: il colore fondamentale, il modo della stesura, l'uso più o meno frequente della spatola e del pennello, gli addensamenti, le rarefazioni, gli andamenti e le frequenze. In tal senso molti quadri, soprattutto i più piccoli, sono esercizi di mano (e di forma) come pezzi per pianoforte, alcuni dei grandi hanno invece un tema (che naturalmente non emerge come tale), il colore del grano, l'increspato del cielo, l'aria, la sera, ecc.

Ciò non vuol dire che essi retrocedano verso il « motivo »: ed è questo l'aspetto originale, singolarissimo dell'astrattismo di Sadun. In lui un'accesa polemica interiore

contro il formalismo del quadro non espressivo, perviene a giudizi vissuti: la letteralità del formalismo lo colpisce negativamente in Picasso e nei cubisti, mentre il vero continuatore di Cézanne, secondo l'artista, è il Mondrian degli « alberi » o dei « più e meno ». D'altra parte — egli mi dice — il « motivo » che Monet tenta invano di far sprofondare nel suo mare pittorico, riemerge in Bonnard, che si colloca quindi a lato della strada maestra scelta da Piero Sadun.

Da una parte dunque la liberazione dal « motivo » che conduce attraverso la fisicità dell'uso appropriato del colore ad una metafisica cui il delirio dell'ossessione non toglie il suo potere di rivelazione. Dall'altra un dominio pieno di tensione dell'elemento più difficile e riottoso dell'astrattismo: il decorativismo formalista.

È così che nasce un quadro che, pur tendendo a valori espressivi, è fortemente costruito da una tecnica che raggiunge la massima identificazione tra ritmo, immagine e tela; che, pur essendo basato sui valori tonali del colore non è mai decorativo.

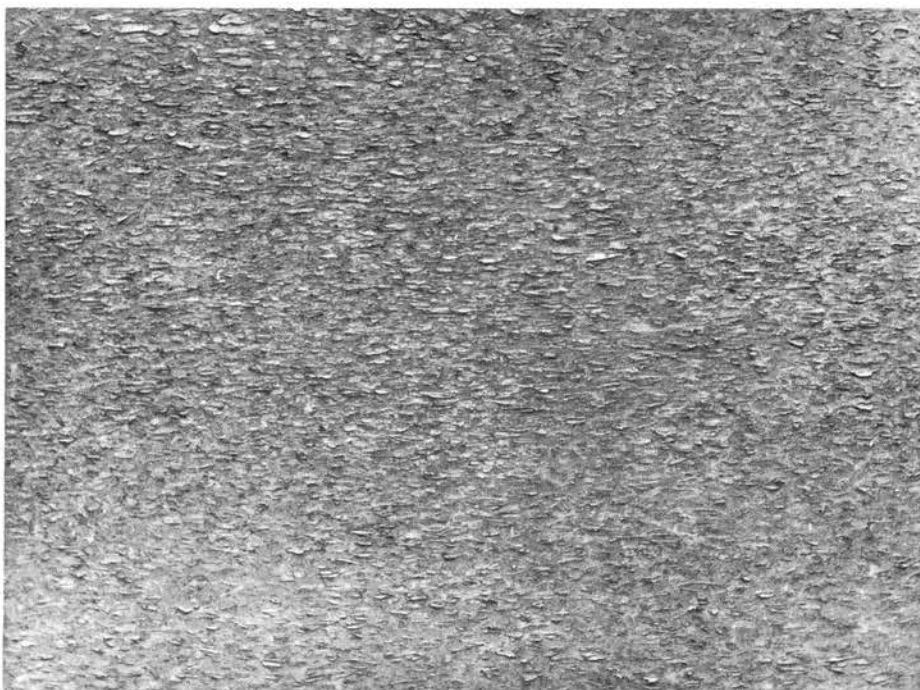
Se si guardano i dipinti da vicino si scopre come certi modi di condurre la spatola o il pennello sono divenuti automatici, ma come l'automatismo sia perfettamente aderente all'intelligenza dello spazio. Se si guardano da lontano si scoprono immagini di una natura che nasce lì, dal quadro di Sadun: un gremirsi di luci o un gremirsi di ombre, un tendersi di riflessi, un aprirsi di larghe pause di colore più leggero, dato liscio col pennello. Questo senso dell'ombra, della luce, del tono, eredita con evidenza, grande qualità e responsabilità una tradizione tipicamente italiana, dai veneti a Morandi.

L'immagine ovviamente non è mai pensata come una frattura, nasce proprio dalla pittura: nella superficie dipinta ad olio, come abbiamo ricordato, la sua tecnica realizza moltissime possibilità di frantumazione, di oggetti, di frastagliamenti, di quiete spaziate, che pur dando conto della partecipazione esistenziale dell'artista sono ormai soltanto un linguaggio, perfettamente identificato col dipinto, starei per dire col dipingere. I suoi quadri potrebbero continuare in ogni direzione ed è perciò che l'artista ritiene inutile la cornice. Muovendosi, cambiando l'illuminazione, il dipinto cambia: rivela ora la struttura materica, ora la varietà dei colori, ora una superficie monocroma, mossa solo dagli spessori. Un dinamismo struttu-



Piero Sadun, *Senza Titolo*, 1972, olio su tela, cm. 95 x 100. Courtesy Galleria Editalia, Roma.

Piero Sadun, *Il cielo*, 1974, olio su tela, cm. 240 x 180.



rale, frutto di una virtuosità eccezionale, proprio ormai degli effetti della stesura oltre che dell'invenzione, addensa o disperde lucori e opacità, proponendo fulmineamente soluzioni diverse. Come un'increspatura di vento, un movimento rapidissimo, ci comunica la percezione di esistere in uno spazio fisico e ci dà in esso la rivelazione di una cosa qualunque, così il tocco pieno di partecipazione del pittore diviene come quel soffio leggero, un attimo in cui si infittisce una pioggia, si infrange un'onda, si stende un cielo: ma in realtà « si fa » sempre un unico quadro.

E non vorrei che si pensasse ad un materismo virtuosistico come ne abbiamo avuti in Italia, in Europa, in America. Nel panorama culturale contemporaneo viene naturale il confronto con Poons, Olitski, Christensen, ecc. ma anche con certa sperimentazione « fredda » del ritmo del segno: e tuttavia nessuno dei riferimenti risulterebbe consono. L'espressionismo materico è infatti ormai cosa remota nella pittura di Piero Sadun, d'altra parte il post-impressionismo di certi americani sembra

ostentato, oltre che teorizzato; mentre un artista europeo come Sadun continua ad evolverne i significati a paragone di una tradizione rinascimentale che aveva smaterializzato il colore nella luce, da Domenico Veneziano a Piero della Francesca.

Quanto alla sperimentazione pittorica che ho chiamato « fredda » la somiglianza nei risultati di alcuni quadri sembra particolarmente forte, ma è apparente. È che la realtà delle opere risulta sempre diversa dalle possibili interpretazioni culturali.

Si può dire di Sadun che la sua pittura riscatta cinquant'anni di tonalismo italiano, che ha raccolto e interpretato in passato episodi di cultura viva come Morandi, come Soutine, come Burri, ma ciò non lascia che un'approssimativa idea della sua storia artistica fondata piuttosto sull'accanimento di una esigenza espressiva che vuole decantarsi, di una violenza del gesto che vuol divenire contemplazione, ascesi.

In verità la sua caratteristica costante è stata di far confluire cultura e vita, di assumere esperienze diverse di linguaggio come strumenti di conoscenza ai fini di quella decantazione. Nel carattere ciclico che assumono, soprattutto i quadri grandi, pur appoggiati ai molti stupendi « esercizi » delle misure medie e piccole, (i grandi sono di m. 2,80 x m. 2,20 o di m. 3 x m. 2,20; ricordo *L'Essere - Origini - Avvenimento, Il nulla - La nebbia, o Il sole, Resurrezione, La sera, Il Cielo*) la pittura è come un delirio visionario che prende il suo avvio solo da se stessa, e forse dalla passione inestinguibile per gli ultimi Monet, un delirio accompagnato tuttavia da una lucidità di invenzioni e di tecnica che approdano sempre ad una specie di linguaggio in sé sufficiente. Intendo dire che il segno, infinitamente variato nella sua morfologia, assume valore in relazione con tutti gli altri elementi (colori, andamenti, ritmi) imprimendo un acme di intensità soprattutto al processo con il quale la composizione arriva a formarsi come visione.

La natura non è mai un riferimento, neppure trasfigurato, solo la pittura è il soggetto, e, attraverso di essa, uno stato di quiete contemplativa che la confidenza dello stesso gesto ripetuto, dello stesso mezzo pittorico (con cui l'artista — come ho detto — convive da decenni) dà non solo a lui che dipinge ma a chi guarda quadri tanto puntualmente percorsi dal suo occhio e dalla sua mano.

In tale quiete riconosciamo una via per reincominciare l'esplorazione da una soggettività in crisi ad un'oggettività del linguaggio: che è tecnica, mondo, natura, forza psichica. Riconosciamo cioè un ruolo particolarmente significativo della pittura di Sadun nella generale tendenza della nostra cultura occidentale ad uscire dall'elezione romantica dell'autobiografismo espressivo.

Marisa Volpi Orlandini

