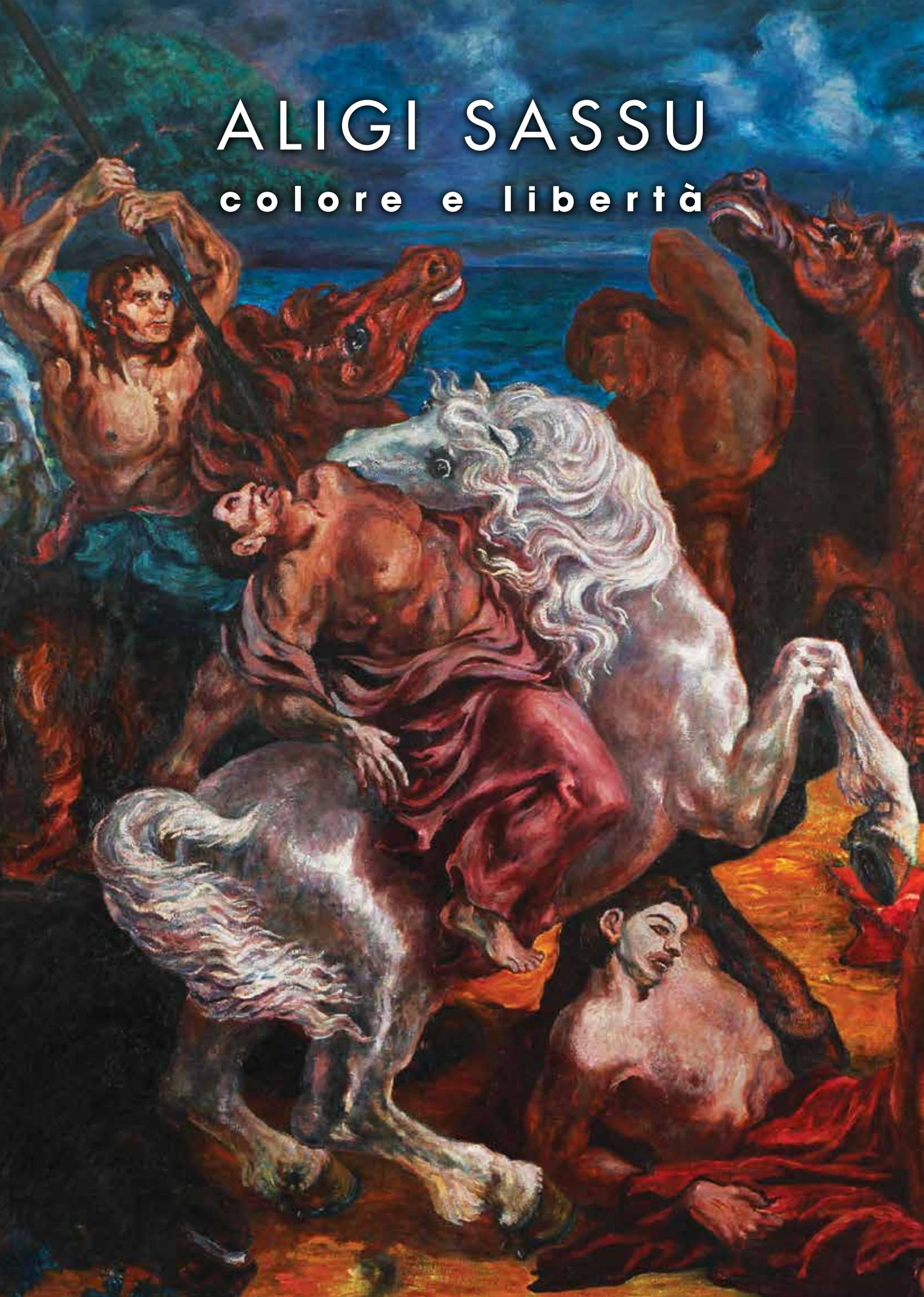


ALIGI SASSU

colore e libertà



ALIGI SASSU

colore e libertà

Bergamo, 4 ottobre – 2 novembre 2018
Palazzo Storico Credito Bergamasco

Milano, 6 ottobre – 2 novembre 2018
Sede centrale Banco BPM - Piazza Meda
Esposizione dedicata a *Ritratti*

Direzione

Angelo Piazzoli

Curatori

Valentina Raimondo
Paola Silvia Ubiali

Organizzazione

Cristina Romeo, Sara Carboni

Testi

Angelo Piazzoli, Attilio Pizzigoni, Valentina
Raimondo, Paola Silvia Ubiali

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina

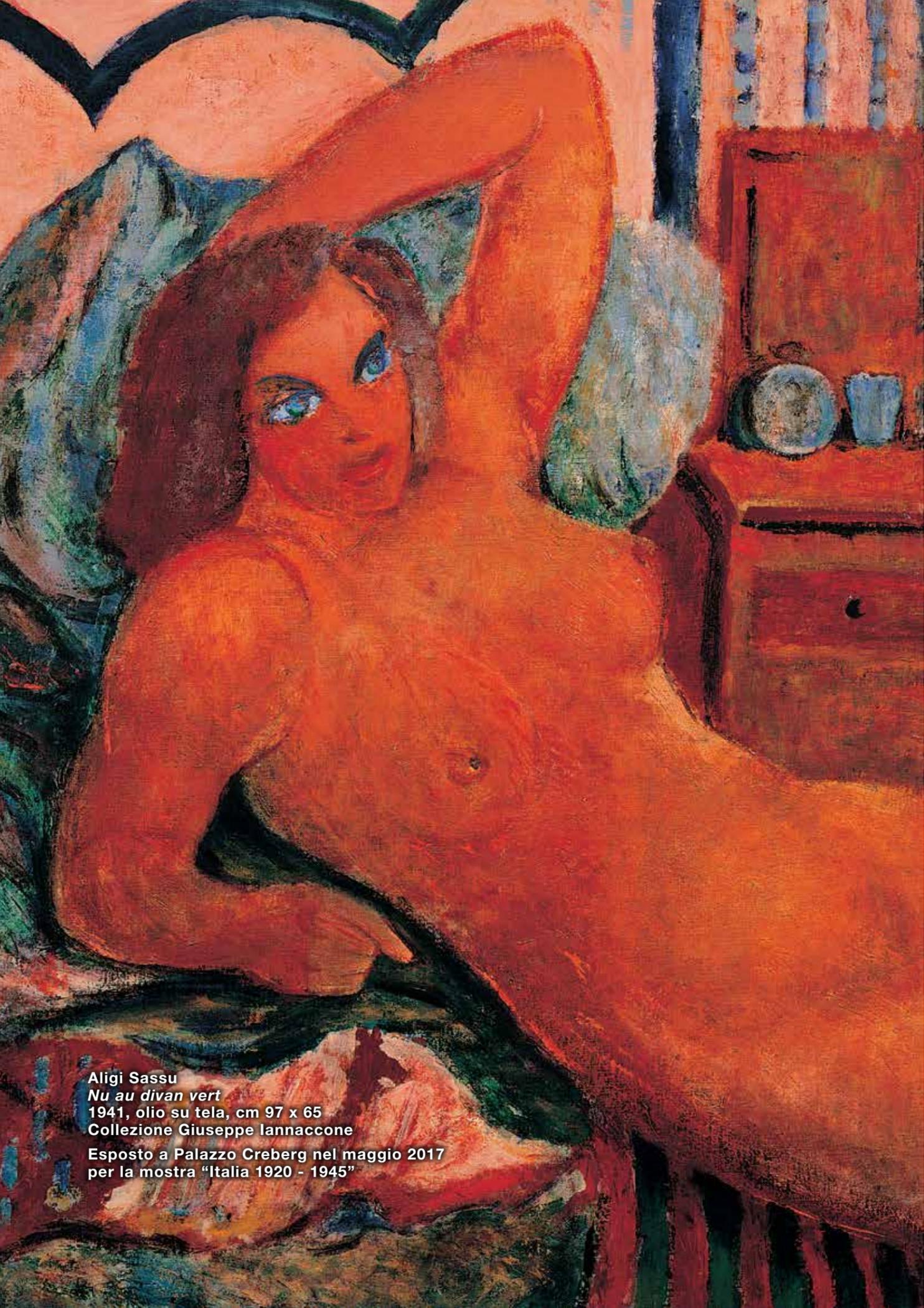


Si ringraziano



ALIGI SASSU

colore e libertà



Aligi Sassu
Nu au divan vert
1941, olio su tela, cm 97 x 65
Collezione Giuseppe Iannaccone

Esposto a Palazzo Creberg nel maggio 2017
per la mostra "Italia 1920 - 1945"

Corsi e ricorsi

di Angelo Piazzoli*

La mostra *ALIGI SASSU. Colore e libertà* si inserisce in un pluriennale progetto della Fondazione Credito Bergamasco di valorizzazione, divulgazione, talvolta di riscoperta, di artisti e di raggruppamenti artistici particolarmente significativi nella storia del nostro paese nel XX secolo. Citando gli eventi organizzati direttamente a Palazzo Creberg – alternati a ricorrenti mostre dedicate all'arte antica – ricordo *Trento Longaretti. La metafisica delle cose* (2009), *Piero Dorazio* (2011), *Ennio Morlotti - Romano Trojani. I formidabili anni Cinquanta* (2011), *Omaggio a de Chirico* (2012), *Omaggio a Sironi* (2013), *Giovanni Testori. I Pugilatori* (2013), *Italiani a Parigi. Da Severini a Savinio, da de Chirico a Campigli* (2014), *Renè Paresce. Un Italiano a Parigi* (2014) e – da ultimo – *Italia 1920/1945. Da de Pisis a Guttuso, da Sassu a Vedova* (2017) con gli splendidi dipinti della Collezione Iannaccone.

In tale ambito non possiamo inoltre dimenticare, con riferimento ai fermenti artistici del nostro territorio, le numerose esposizioni celebrative del *Gruppo Bergamo* (operante dal 1956 al 1962) – che, sebbene oggi ancora troppo poco ricordato, fu estremamente importante all'epoca per l'alto livello dei suoi esponenti, cui abbiamo dedicato mostre personali e approfondimenti storico/critici (Trento Longaretti, Mario Cornali, Domenico Rossi, Franco Normanni, Rinaldo Pigola, Raffaello Locatelli, Piero Cattaneo, Erminio Maffioletti, Giuseppe Milesi, Tilde Poli) – ovvero eventi rivolti alla valorizzazione di grandi artisti (si pensi a Gianfranco Bonetti, Sonia Ciscato, Rino Carrara, Paolo Ghilardi) che rischiavano di essere dimenticati *post mortem* con il ricambio generazionale.

Avanguardia e cromie

Aligi Sassu (Milano, 1912 – Pollença, 2000) ha attraversato da attivo protagonista gran parte del secolo scorso e questo omaggio segna un importante approfondimento all'interno del nostro progetto.

Talento precocissimo, tanto da essere ammesso ad esporre con i Futuristi a Milano e alla Biennale di Venezia quando ancora è un adolescente, Sassu si inserisce come figura di spicco – già a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento – nel panorama artistico italiano d'avanguardia arrivando a giocare un ruolo cruciale all'interno del gruppo coalizzato intorno a *Corrente*, rivista antifascista attiva a Milano dal 1938 al 1940.

Sono questi gli anni di fervida opposizione nei confronti dei rigidi schemi dell'arte ufficiale portata avanti dal movimento *Novecento* organizzato da Margherita Sarfatti. Sassu sviluppa, in questo periodo, una particolare attenzione nella scelta delle cromie dai caratteri vivaci, quasi aggressivi che resterà un *leitmotiv* di tutta la sua produzione. L'arte di Sassu è improntata su una scelta formale ben precisa ponendosi nel solco della figurazione che nel secondo dopoguerra si definisce in un fervente dibattito polemico tra astrattisti e realisti.

La nostra mostra, realizzata in collaborazione con la *Fondazione Helenita e Aligi Sassu* con sedi a Pollença (Maiorca) e a Milano, si propone di raccontarne – attraverso alcuni temi che l'artista sviluppò a partire dagli anni Trenta del Novecento e lungo l'intero corso della vita – l'eclettica personalità, il contributo e le novità portate alla pittura italiana tra le due guerre, nonché il coraggio che, come antifascista, gli permise di istituire una relazione sempre più stretta tra arte e impegno civile, causandogli un periodo in carcere e il divieto di esporre in pubblico.

* Segretario Generale Fondazione Creberg - Dirigente Banco BPM

A Bergamo, presso il Palazzo Storico del Credito Bergamasco, la mostra seguirà un andamento più per soggetti che per cronologie e partirà nel Salone Principale con un nucleo di grandi Battaglie, dipinte tra gli anni Trenta e gli anni Novanta, al fine di approfondire uno degli argomenti più cari all'artista, al quale si legano e si intrecciano altri temi fondamentali come gli Uomini rossi, la Mitologia e i Cavalli.

Il dipinto *Battaglia di tre cavalieri* (1975-1991, olio e acrilico su tela, cm 260x260) è una replica di *Battaglia di tre cavalieri* (1941, olio su tela, cm 200x200, attualmente in collezione privata a Budapest) che l'autore immaginava distrutto in Ungheria durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Un'opera, questa, che nel 1941 venne rifiutata, per ragioni politiche, al III Premio Bergamo e molto preziosa per il pittore, tanto da indurlo a realizzare una replica.

Il ritrovamento fortuito nel 2015 a Budapest del dipinto originale e l'eccezionale concessione del prestito da parte del collezionista ungherese che attualmente lo possiede, darà l'occasione di far rientrare temporaneamente in Italia una pietra miliare del percorso artistico di Aligi Sassu e di approfondire, se del caso, le vicende legate al Premio Bergamo.

Salendo in Loggiato, attraverso una trentina di opere, saranno proposti altri temi significativi nel percorso del pittore quali i Paesaggi urbani e naturalistici, i Caffè, la Politica, gli Uomini rossi, i Ciclisti, i Cavalli, il Sacro.

Imprevisti, ricorsi storici e preziosi casi fortuiti

In contemporanea alla mostra presso il Palazzo Storico del Credito Bergamasco (Banco BPM - Bergamo) verrà allestita, a Milano, un'esposizione nel prestigioso e monumentale Salone Principale di Banco BPM in Piazza Meda; considerata la presenza, nella collezione della Banca, di un dipinto dell'artista raffigurante un ritratto femminile, l'approfondimento milanese sarà concentrato sul tema della ritrattistica e incentrato sulla predetta opera attorno alla quale ruoteranno numerosi dipinti di collezioni private.

Stiamo lavorando alla mostra dedicata ad Aligi Sassu da circa tre anni; l'evento avrebbe dovuto tenersi ben prima d'ora, in quanto era stato originariamente previsto per la primavera e, poi, per l'autunno

2017. Tuttavia alcune straordinarie coincidenze legate ad occasioni irripetibili (l'anteprima, alla Triennale di Milano, della nostra mostra dedicata alla Collezione Iannaccone; la imperdibile e, per noi, inusitata disponibilità – nell'unica "finestra temporale" di ottobre 2017 – delle opere lauretane di Lorenzo Lotto) ci hanno costretto a posticipare ad ottobre 2018 la monografica su Aligi Sassu in collaborazione con la omonima Fondazione.

In questo periodo – sostanzialmente coincidente con la nascita, la costruzione e la crescita del nostro nuovo Gruppo Bancario (nato dalla fusione tra Banca Popolare di Milano e Banco Popolare) – la conoscenza dello straordinario patrimonio artistico di BPM dedicato al Novecento (che, sul piano cronologico, si integra perfettamente con il patrimonio del Banco Popolare, incentrato tra il Quattrocento e la fine dell'Ottocento) mi ha permesso di scoprire come vi fu un tempo, tra il 1974 e il 1990, in cui BPM anticipò ciò che – a partire dal 2006 – noi realizziamo con periodica frequenza



Locandina, 1978



Rivista Bpm, 1978

a Palazzo Creberg e sul territorio (tra il 2006 e il 2018 abbiamo organizzato 136 eventi espositivi di cui 59 a Palazzo Storico).

All'epoca, con straordinaria lungimiranza e grande intuito, vennero organizzate a Piazza Meda (e in altre sedi della banca) oltre 140 esposizioni di artisti allora contemporanei (molti dei quali, allora, poco compresi), che ora fanno parte della storia dell'arte (cito, tra gli altri, Kodra, Lilloni, Brindisi, Treccani, il nostro Longaretti, Ajmone, Vago, Spadari, Marini, Isgrò, Crippa, Messina, Manzù, Minguzzi, Casorati, Mattioli, Baratella...). E, appunto, Aligi Sassu che, nel 1978, organizzò personalmente un intrigante evento espositivo nel salone di Piazza Meda della allora Banca Popolare di Milano.

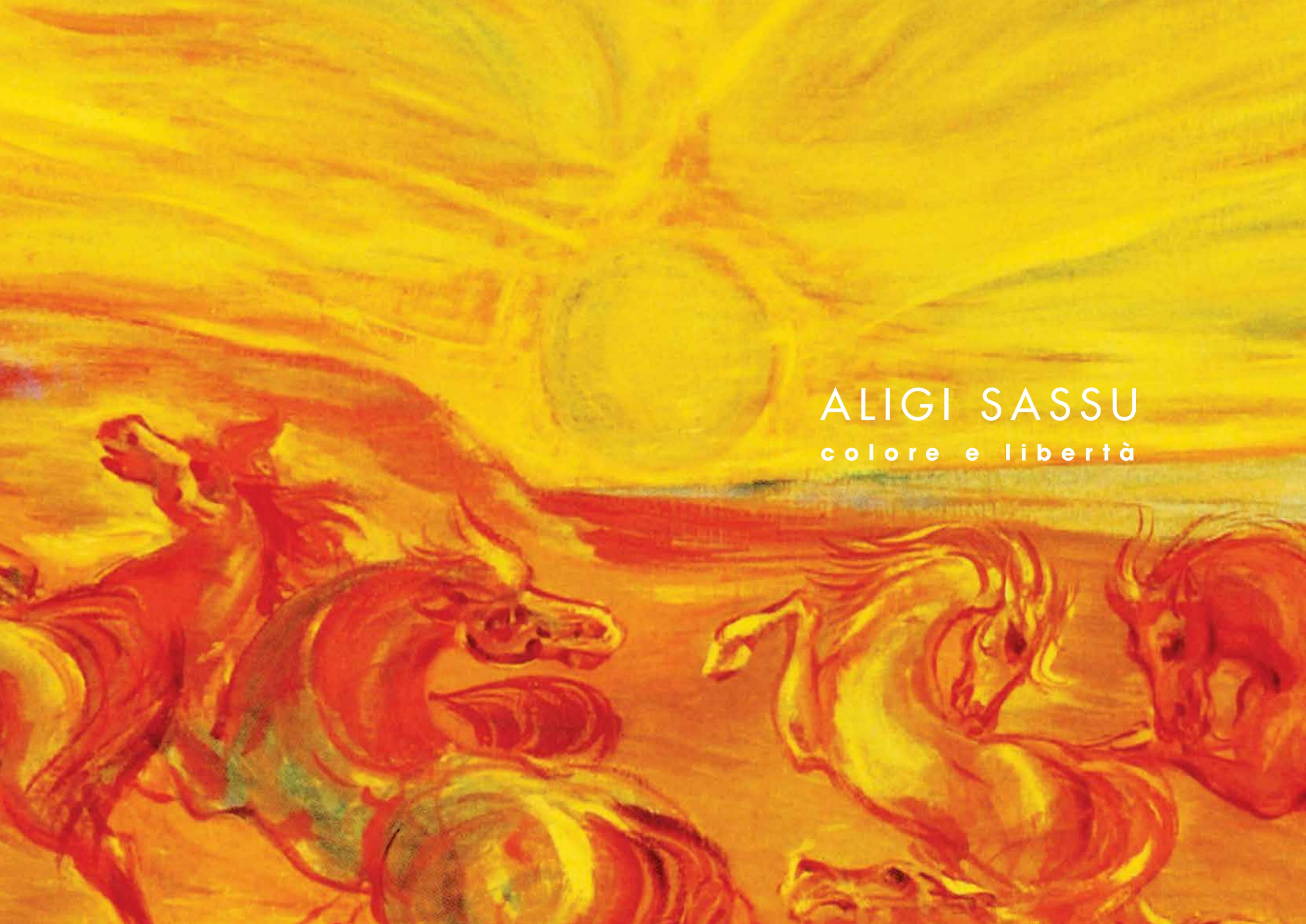
Gli eventi imprevisti e imprevedibili che, del tutto involontariamente, hanno fatto sì che la nostra mostra slittasse all'autunno del 2018 ci consentono ora di presentare, per la monografica dedicata



Aligi Sassu nell'ufficio del direttore generale della Banca Popolare di Milano, in occasione della mostra a lui dedicata nel 1978

a Sassu, un evento espositivo di ben più rilevante portata – in quanto organizzato su due prestigiose sedi, con oltre cinquanta opere – e di grande valore evocativo con la celebrazione, a Piazza Meda, del quarantennale della mostra che Aligi Sassu curò in modo maniacale.

Sono certo coincidenze piccole, banali e forse insignificanti, a fronte delle grandi vicende della Storia; esse rappresentano tuttavia, nelle nostre esistenze personali, casi (forse apparentemente) fortuiti che sovente danno, nell'*hic et nunc*, un senso prezioso alle fatiche delle nostre giornate.



ALIGI SASSU
colore e libertà

Battaglie

di Paola Silvia Ubiali

Dipingere con caparbia scene di lotta tra uomini come fece Aligi Sassu negli anni Trenta, riprendendo il tema nel dopoguerra, è una scelta che si può spiegare soltanto con la conoscenza della sua vicenda umana. Figlio di un militante del Partito Socialista, alla fine degli anni Venti a Milano Sassu chiude la sua breve permanenza nelle fila del movimento futurista e inizia a partecipare attivamente a quel clima di ribelle anticonformismo che negli anni seguenti avrebbe unito molti giovani intellettuali del capoluogo lombardo. Antifascista convinto, Sassu fa parte della schiera di artisti che non accettano di rispondere alle esigenze di un regime che, sebbene al principio tendesse a rispettare le libertà espressive di ognuno, col passare del tempo invece confermò l'utilizzo di canoni sempre più celebrativi. Il primitivismo e l'arcaismo che sottendono le prove più innovative del giovane Sassu a seguito dell'uscita dal Futurismo, vale a dire la serie degli Uomini rossi, rappresentano una reazione al gusto ufficiale del Novecento Italiano, raggruppamento che cercò di farsi espressione della civiltà artistica dell'intera Nazione e di cui Margherita Sarfatti fu teorica e mentore. Al chiaro-scuro prospettico, ai valori plastici, all'eroica monumentalità delle figure, Sassu oppone scene con giovani esili ignudi calati in un'ambientazione primordiale e mitica oppure collocati in interni connotati semplicemente e per nulla rispondenti al classicismo sarfattiano. Nei primi anni del terzo decennio del XX secolo, all'interno della serie degli Uomini rossi ormai declinata in numerose varianti, compaiono sempre più frequentemente cavalli, soggetti mitologici e battaglie, temi che verranno ampiamente sviluppati dall'artista. L'interesse per la pittura toscana del Quattrocento, in particolare lo studio dell'unico pannello della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello rimasto agli Uffizi che Sassu scopre in occasione di un viaggio a Firenze nel 1932, i soggiorni parigini compiuti tra il 1934 e il 1935 e lo stupore di fronte alle composizioni di Théodore Géricault ed Eugène Delacroix al Louvre, le pitture di Delacroix nella chiesa di Saint-Sulpice, spingono Sassu a intensificare l'esercizio su soggetti di tirannicidio e lotte fratricide. Ne è un esempio *Battaglia*, 1936 (a catalogo, pp. 10-11), conosciuta anche con il titolo *La morte di Patroclo*, che intreccia il tema degli Uomini rossi con quello del combattimento a cavallo. Dinanzi a un orizzonte montuoso, sotto un cielo striato di nubi, Sassu mette in scena l'eroica morte sul campo tratta dal poema omerico a cui fa eco, pochi anni più tardi *L'ira di Achille*, 1938 (p. 12) dove il protagonista combatte in un sanguinoso groviglio di corpi per vendicare l'amico. Il tema, largamente esplorato da Sassu anche nella variante non più ispirata alla mitologia e all'epica greca, ma alle battaglie storiche del Rinascimento italiano, con cavalieri abbigliati di vivaci calzebraghe addogate come nella concitata *Battaglia fantastica*, 1942 (p. 13), oltre a soddisfare un'esigenza tutta pittorica – fondamentale per Sassu – si ammanta di significati politici, soprattutto dopo la reclusione del pittore avvenuta nel 1937 con l'accusa di complotto e cospirazione ai danni del regime. Nel 1941 “a Milano e poi a Cogoletto”, scrive Riccardo Barletta nel 1970, “Sassu lavora indefessamente per circa sei mesi a un olio di due metri per due. Il dipinto è intitolato *Battaglia di tre cavalieri*”¹ e rappresenta il risultato dell'elaborazione di studi su carta realizzati in carcere² e olii su tela eseguiti fra il 1938 e il 1940³. *Battaglia di tre cavalieri*, 1941 (p. 14) viene scelto da Sassu per partecipare al III Premio Bergamo allestito a Palazzo della Ragione tra settembre e ottobre 1941⁴. L'opera non risulta però tra le “centotrenta degne di essere esposte come aderenti alla rigorosa tradizione del Premio, al suo speciale carattere e ai suoi fini artistici”⁵;

nel catalogo della rassegna infatti viene pubblicato soltanto uno *Studio di caffè*⁶. Nella seconda edizione del premio tenutosi l'anno precedente, Sassu aveva potuto esporre *Sortita di cavalieri veneti a Famagosta*, 1940⁷, una battaglia ispirata alla storia veneziana. Sebbene concepita da un artista conosciuto e di buona fama nonostante fosse uscito dal carcere come “sorvegliato speciale”, *Battaglia di tre cavalieri* non riscuote il gradimento dei giurati, tanto che “Sassu riceve la risposta che il dipinto era troppo grande. Non passava dalla porta”⁸. Le ragioni del rifiuto sono invece da ricercare, probabilmente, nei tratti violenti dell'azione e nel focus drammatico di contenuto sovversivo. Pochi giorni prima, Renato Guttuso, la cui rivoluzionaria *Crocefissione* l'anno successivo avrebbe guadagnato tra un'ondata di polemiche il secondo premio alla quarta edizione del concorso, conclude in questo modo un importante intervento pubblicato nel quindicinale “Primato”: “Poiché un'opera viva, bisogna che l'uomo che la produce sia in collera ed esprima la sua collera nel modo che più si confà a quell'uomo. [...] Intendo dire che non è necessario per un pittore essere d'un partito o d'un altro, o fare una guerra, o fare una rivoluzione, ma è necessario che egli agisca, nel dipingere, come agisce chi fa una guerra o una rivoluzione. Come chi muore, insomma per qualche cosa”⁹. Parole che sembrano cogliere l'autentico spirito delle battaglie di Sassu, sostenute da problemi morali oltre che estetici. Il racconto sulle vicende della battaglia rifiutata, riportato da Riccardo Barletta, prosegue fino alla vendita del dipinto che segue il ritiro dal Premio Bergamo: “Però due giornalisti amici di Sassu comprendono l'ingiustizia inferta: Sassu per ragioni politiche non poteva protestare. Sirio Musso e Arturo Tofanelli portano perciò nello studio di Aligi, Alberto Mondadori, che, entusiasta, compra il quadro per quindicimila lire. Un anno dopo il dipinto passò a Budapest nella villa di un ricco commerciante d'armi. All'entrata dei russi in città rimase distrutto”¹⁰. Nel 1942 infatti il dipinto appare in un importante almanacco edito da Mondadori, curato dagli stessi Alberto Mondadori e Arturo Tofanelli¹¹, mentre tutte le pubblicazioni successive riportano l'informazione che l'opera è in collezione privata a Budapest¹² oppure ivi distrutta¹³. Si tratta di un soggetto che evidentemente sta molto a cuore all'artista perché lo riprende instancabilmente in numerose varianti¹⁴ fino al 1991 quando termina l'ultima versione di *Battaglia di tre cavalieri*, 1975-1991 (p. 15) eseguita in sedici anni di lavoro sulla base delle fotografie del dipinto del 1941, apparentemente andato distrutto, ma recentemente ritrovato e al quale è dedicato l'approfondimento nel saggio a pagina 87.

¹ R. Barletta, *Sassu. Il rosso è il suo barocco. Il mondo di Aligi Sassu*, Priuli & Verlucca, Ivrea 1983, p. 74.

² *Sassu. Catalogo generale della pittura*, a cura di A. Negri e C. Pirovano, vol. I, Electa, Milano 2011, numeri 1938.37 e 1938.8.

³ *Sassu. Catalogo generale della pittura*, op. cit., numeri 1938.4, 1939.9, 1940.5.

⁴ A tergo dell'opera è incollata l'etichetta dell'Unione fascista professionisti ed artisti, ente organizzatore del premio.

⁵ *III Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1941, p. 25.

⁶ *III Premio Bergamo*, op. cit., p. 37 e riprodotto nelle tavole. Riccardo Barletta segnala che fu ammessa anche una “deposizione”, che non risulta pubblicata nel catalogo della rassegna.

⁷ *Il Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, S.A. Conti, Bergamo, 1940, p. 48 e riprodotto nelle tavole.

⁸ R. Barletta, *Sassu*, op. cit., p. 76.

⁹ R. Guttuso, *Pensieri sulla pittura*, in “Primato”, n. 16, 15 agosto 1941, pp. 20-22 riedito in *Il premio Bergamo. 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, Electa, Milano 1993, p. 82.

¹⁰ R. Barletta, *Sassu*, op. cit., p. 76.

¹¹ *Tesoretto, Almanacco dello «Specchio» 1942*, a cura di A. Mondadori e A. Tofanelli, Mondadori, Milano 1941, p. 417 (particolare).

¹² E. Emanuelli, *Aligi Sassu*, Galleria Ciliberti, Milano 1945, tavola XII; C. Munari, *Aligi Sassu*, in “L'Arte”, estratto dal fascicolo gennaio-giugno 1962, vol. 27, 1-2, anno LXI, Milano 1962, riprodotto con indicazione della data 1940; C. Munari, *Aligi Sassu*, Officine Grafiche Esperia, Milano 1963, tavola 13 con indicazione della data 1940.

¹³ *Sassu. Catalogo generale della pittura*, op. cit., numero 1940.8, con indicazione della data 1940.

¹⁴ *Sassu. Catalogo generale della pittura*, op. cit., numeri 1945.8, 1947.1, 1951.5, 1965.6, 1970.13, 1990.12.



Battaglia (La morte di Patroclo)

1936, olio su tavola, cm 80 x 102,5

Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea



L'ira di Achille
1938, olio su tela, cm 100 x 140
Milano, collezione privata



Battaglia fantastica
1942, olio su tela, cm 80,5 x 120,5
Milano, collezione privata



Battaglia di tre cavalieri
1941, olio su tela, cm 200 x 200
Budapest, collezione Zsolt Márton



Battaglia di tre cavalieri
1975-1991, olio e acrilico su tela, cm 260 x 260
Milano, collezione privata

Uomini rossi

di Valentina Raimondo

“Sui miei *Uomini Rossi* esiste una discreta saggistica, ma qui voglio rievocare l’atmosfera nella quale eseguii quelle pitture, atmosfera che, fuor di metafora, la memoria mi restituisce adesso come fervore febbrile continuo: era la scoperta di me stesso, della mia identità creativa. Gli *Uomini Rossi* infatti videro la luce durante un rigido inverno milanese, in un gelido abbaino di piazzale Susa, nel quale io, dando fuoco a vecchi giornali appallottolati, cercavo di scaldarmi un po’. E come ero finito lì, sotto i tetti di piazzale Susa? Per forza il racconto deve prendere le mosse dall’Avanguardia artistica, una libera accademia fondata in corso Monforte [...] dal gallerista Barbaroux. [...] Lì conobbi alcuni ottimi amici: Renato Birolli, che era figlio di un ferroviere di Verona e faceva il correttore di bozze all’*Ambrosiano*, Fiorenzo Tomea, che tirava avanti aiutando il fratello ortolano, e Giacomo Manzù, di Bergamo, che narrava di un suo viaggio a Parigi e, in quell’inverno, portava un cappello verde alla Buster Keaton. [...] io e Manzù, avendo capito per tempo che la libera accademia aveva i giorni contati, avevamo preso in affitto il sottotetto di piazzale Susa [...]. E quando ebbi la notizia certa che Barbaroux avrebbe chiuso i battenti di corso Monforte, che cosa feci? Una mattina che non c’era nessuno entrai nei locali dell’Avanguardia artistica e, preso il cavalletto al quale lavoravo abitualmente, me lo portai via con l’aggiunta dello sgabello. [...] giunsi in piazzale Susa, dove allora c’era il passaggio a livello della ferrovia: lì mi attendevano le scale per arrivare fin oltre il sesto piano. Entrai nell’abbaino, sistemai il cavalletto, preparai una tela e quel giorno stesso cominciai a dipingere il primo quadro degli *Uomini Rossi*. [...] Ma cosa penso io di quel mio ciclo pittorico? Sottovoce [...] io dico che gli *Uomini Rossi* sono la giovinezza, sono la rappresentazione dell’uomo che nasce nudo dinanzi al creato e poi affronta la società, in cui è costretto, con la fede, con la generosità della giovinezza, con la purezza dell’alba: l’uomo investito dalla luce del sole, la quale traspare nel corpo ed illumina il sangue, il sangue che è vita e poi sarà morte. [...] Gli *Uomini Rossi* sono puri; gli sportivi, i santi, i pastori, i musicisti sono gli ideali corpi di una luce serena, la luce di un mondo che ancora non si è appannato, che ancora non è stato appannato dalla brutalità della vita”¹.

Il tema degli Uomini rossi è uno dei più suggestivi tra quelli ideati da Sassu. Nel racconto della sua autobiografia il pittore stesso chiarisce quanta importanza questi soggetti hanno avuto all’interno della storia della sua arte. Un’importanza dettata sia dalle scelte stilistiche determinate da quel particolare momento di passaggio che per Sassu sono stati gli anni a cavallo tra i Venti e i Trenta, sia da questioni di natura formale per l’evidente presa di posizione all’interno del panorama culturale e artistico della Milano di quel periodo. Il tema viene sviluppato dal pittore a partire dal 1930 e, sebbene le opere che più propriamente fanno parte di questa serie, sono state eseguite all’inizio di quel decennio, gli Uomini rossi rimangono un’importante suggestione tematica che si articola nel corso delle fasi successive della sua carriera. Molti critici hanno scritto a proposito di queste opere che in effetti costituiscono una vera e propria dichiarazione programmatica dell’artista. Superata infatti la fase futurista il giovane Sassu inizia a frequentare gli artisti e intellettuali che gravitano intorno alla Galleria Milano e alla Galleria del Milione ed entra

in contatto con alcune figure che, opponendosi al magniloquente classicismo del Novecento Italiano di Margherita Sarfatti, promuovono un’arte dai toni decisamente più intimistici che si ispira ai modelli d’oltralpe. Frequentando figure come Birolli, Grosso e Manzù il pittore attesta le proprie posizioni su scelte figurative alle quali attribuire un valore di significato profondo sia dal punto di vista formale che cromatico. La scelta del rosso come tono predominante ha certamente un valore politico soprattutto di contrapposizione al regime fascista ma nel contempo costituisce una importante chiave di lettura che, partendo proprio dalle cromie accese delle opere futuriste, trova adesso una nuova motivazione nella ricerca in senso espressionistico di una forma archetipica. I suoi Uomini rossi assumono dunque un significato quasi primordiale. Sono figure mitologiche attraverso cui Sassu racconta l’origine della vita e dell’arte. Inscritte in un tempo e in uno spazio non riconosciuti, i suoi Uomini rossi diventano simbolo dell’umanità priva di strutture. Come ricorda Bonini: “La nudità esprime una purezza archetipica, primigenia, mitica, tanto che le figure, quasi sagome, paiono provenire piuttosto da un mondo onirico che reale, sospese come sono in una dimensione atemporale”².

Gli Uomini rossi di Sassu sono musicisti, pugili, ciclisti, Dioscuri, Argonauti, saltimbanchi, cavalieri, tutti espressione di un’umanità che non è asservita alle logiche sociali. Le opere presenti in mostra costituiscono chiaro esempio di quanto detto finora. *Il suonatore di mandola* (a catalogo, p. 18) e *Il concerto* (p. 19), entrambi del 1930, sono tra i primi dipinti in cui l’artista inserisce il suo nuovo universo creativo. Tutte e due le opere presentano evidenti rimandi al mondo della musica. Ne *Il suonatore di mandola* Sassu si attarda nella definizione della figura che, inserita in un interno quasi del tutto disadorno, fa concentrare su di sé lo sguardo dello spettatore. Al contrario ne *Il concerto* l’artista delinea un ambiente esterno, prospetticamente rivolto verso un orizzonte dominato dalla presenza del sole che irradia del suo colore rosso l’intera scena. Le figure dei musicisti sono appena delineate, avvolte e inghiottite dalla luce solare. Più forti e definite dal punto di vista dell’impianto costruttivo sono gli *Uomini rossi* (p. 20) e *Ermes* (p. 21), realizzati nel 1931. Nel primo dei due dipinti in particolare si coglie il senso di atemporalità a cui si faceva riferimento prima. Inscritte in un paesaggio naturalistico di cui si colgono pochi elementi, le figure ne dominano lo spazio con la forza ancestrale dei loro corpi. Diversamente in *Ermes* Sassu sembra voler mantenere il registro compositivo su un tono più sognante e poetico. La figura è rappresentata seduta e inserita all’interno di un ambiente vuoto e spoglio. Le pennellate ne definiscono la profondità delimitando e accompagnando il corpo dell’uomo.

Allo stesso gruppo, sebbene più tardi, appartengono anche *Gli Argonauti in Colchide* (p. 22) del 1935 e *I saltimbanchi* (p. 23) del 1942. In entrambe le opere le cromie che prima tendevano al rosso acceso volgono adesso verso una ricerca più naturalistica. Nel primo di questi due dipinti il paesaggio in cui sono inserite le figure assume un ruolo determinante nella definizione di uno spazio mitologico dal chiaro sentore ancestrale. Gli Argonauti e i loro cavalli sono parte del racconto attraverso cui l’artista spiega l’origine dell’umanità e della storia. Diversamente ne *I saltimbanchi* Sassu compie un’ulteriore operazione. Le figure maschili e femminili sono nuovamente vestite e inserite in un contesto a noi riconoscibile che lascia spazio ad una narrazione di picassiana memoria.

¹ A. Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, Todaro Editore, Lugano 1998, pp. 25-27.

² A. G. Bonini, *Aligi Sassu, gli anni trenta*, in *Sassu. Dal mito alla realtà. Dipinti degli Anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di G. Bonini (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno - 7 settembre 2008), Skira, Milano 2008, p. 22.



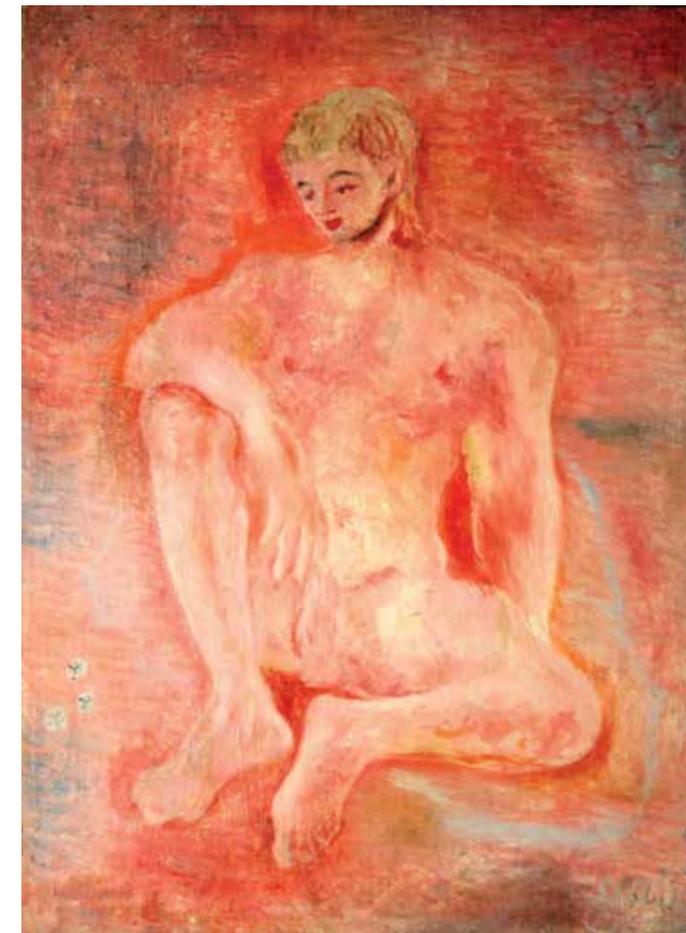
Il suonatore di mandola
1930, olio su cartone, cm 41 x 32
Collezione privata



Il concerto
1930, olio su tela, cm 51 x 41
Milano, collezione privata



Uomini rossi
1931, olio su tela, cm 58,5 x 74
Milano, collezione privata



Ermes
1931, olio su tela, cm 72 x 52,6
Milano, collezione privata



Gli Argonauti in Colchide

1935, olio su tela, cm 85 x 145
Milano, collezione privata



I saltimbanchi

1942, olio su tavola, cm 25 x 35
Bergamo, collezione privata

Lo sport: i ciclisti

di Paola Silvia Ubiali

Come molti ragazzi della sua età, anche il giovane Aligi Sassu è infervorato dalla passione sportiva. Motociclisti, sciatori, lanciatori del disco, pugilatori, arcieri, sono protagonisti di numerose opere realizzate verso la fine degli anni Venti, alcune delle quali improntate agli stilemi del Futurismo¹, movimento artistico al quale Sassu aderisce nel 1928. Ben presto si affiancano i ciclisti a costituire un tema che rimane dominante per buona parte della sua carriera e che l'artista tradurrà anche in scultura. È noto quanto lo sport, in particolare il ciclismo, sia stato caro a gran parte degli artisti futuristi e non solo per chi come Boccioni, Marinetti, Russolo e Sironi si arruolò nel 1915 nel Battaglione lombardo volontari ciclisti e automobilisti. L'attività sportiva rispecchia alcuni dei concetti fondanti del Futurismo: modernità, forza e dinamismo. In tale contesto, vale la pena ricordare la redazione, da parte di Aligi Sassu e Bruno Munari, del Manifesto della pittura "dinamismo e riforma muscolare" datato 31 marzo 1928 che recita: "[...] Abbiamo così creato la 'riforma muscolare' con cui una nuova muscolatura e una nuova muscolatura applicata alla forma del soggetto trattato e una nuova composizione prospettica otteniamo degli esseri che conservano ancora qualche forma umana, ma hanno una nuova muscolatura, più potente e più dinamica, ottenendo forme dinamiche nuove e meccanizzandole anche in una visione sintetica antiprospectica, abolendo quindi la prospettiva naturale. [...]"². È fondamentale sottolineare come l'insistenza sulla conservazione della forma umana e il legame con la tradizione, benché non accademica, fosse imprescindibile per Sassu. Questa presa di posizione gli impedisce di allontanarsi dalla figurazione, contrariamente a quanto farà in seguito l'amico Munari. I ciclisti che a partire dal 1929 cominciano a costellare il vasto catalogo di Aligi Sassu, con i loro corpi solidamente ben piantati a terra e il saldo possesso delle forme, costituiscono il compiuto distacco dal Futurismo. L'artista afferma di aver sperimentato questo sport in prima persona, partecipando con il fratello Cecchino a numerose competizioni in tutta l'alta Italia³. Nel 1932 la preparazione sportiva gli permette di pedalare per 300 chilometri per raggiungere a Firenze il critico Sandro Bini che lo stesso anno scrive un importante testo a lui dedicato⁴. Il dipinto *Ciclisti*, 1934 (a catalogo, p. 25), con le sue linee pulite e sintetiche, illustra perfettamente il glorioso ciclismo dell'epoca, fatto di muscoli indolenziti, gambe deformate dal duro allenamento a cavallo di bici pesanti e senza cambi, nella totale assenza di protezioni e caschi, ma equipaggiato soltanto di leggeri cappellini, occhiali e maglie rigorosamente di lana, anche d'estate. La forte carica espressiva dell'affollato *Ciclisti al traguardo*, 1951 (p. 25) di potente ritmo narrativo dà conto non solo di un cromatismo acceso, corposo e veemente, carico di forza emozionale ma anche dell'interesse per un linguaggio nel segno del realismo, che resta a lungo una costante nella pittura dell'artista.

¹ Sassu, *Catalogo generale della pittura*, a cura di A. Negri e C. Pirovano, vol. I, Electa, Milano 2011, n. 1927.28, 1927.29, 1927.30, 1929.18, 1919.19, 1929.20, 1929.21.

² A. Negri, *Aligi Sassu*, Ilisso edizioni, Nuoro 1995, p.14.

³ A. Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, Todaro editore, Lugano 1998, p. 29.

⁴ S. Bini, *Aligi Sassu*, in *Artisti*, Edizioni "Libreria del Milione", Milano 1932, pp. 90-98.



Ciclisti

1934, olio su tela, cm 90 x 55
Milano, collezione privata



Ciclisti al traguardo

1951, olio su masonite, cm 50 x 70
Bergamo, collezione Bellini

Cavalli

di Paola Silvia Ubiali

“*Fait-on toujours des chevaux en Italie?*”. La domanda che Picasso rivolge ad Aligi Sassu in occasione del loro primo incontro avvenuto nel 1954 presso la ditta di ceramiche Madoura a Vallauris in Provenza, è un ricordo scolpito nella memoria del pittore italiano¹. In effetti sì, si fanno ancora cavalli in Italia e Sassu è uno degli ultimi esponenti della gloriosa tradizione che nel XX secolo vide indagare a fondo questo soggetto, con altissimi esiti, grazie ad artisti di rilievo quali gli scultori Arturo Martini, Marino Marini, Francesco Messina e i pittori Giorgio de Chirico e Alberto Savinio.

Per Aligi Sassu il cavallo è il filo conduttore che gli consente di legare tra loro diversi temi: uomini rossi, battaglie, mitologia e paesaggi. Assimilando la grande tradizione del passato e attraverso lo studio approfondito a Parigi delle opere di uno dei principali esponenti dell'Ottocento romantico, Eugène Delacroix, Sassu elabora un archetipo di eterna bellezza.

Tra i nove e i dodici anni circa, Sassu vive a Thiesi, in Sardegna con la famiglia. Il padre aveva deciso di tornare nella regione di origine per avviare un'attività commerciale. È un periodo che l'artista ricorda con profonda nostalgia, sia per la ricchezza del paesaggio, che agli occhi di un adolescente appariva come il paradiso, sia per i cavalli, elementi imprescindibili dalla cultura sarda. *Cavalli bianchi e puledro*, 1946 (a catalogo, p. 27) sembra riecheggiare le parole di Sassu nel racconto della sua giovanile percezione di questi animali: “E agli occhi miei – come forse agli occhi degli altri ragazzi – i cavalli non erano più gli animali stanchi dei pastori solitari che rientravano a casa nella luce dorata del tramonto. Erano piuttosto i cavalli nervosi, dalle code sferzanti come fruste e dalle criniere inquiete”². È soprattutto nell'arte del XX secolo infatti che il cavallo abbandona il ruolo di figura al servizio dell'uomo e diventa protagonista, entrando nell'immaginario collettivo e nel mito. *I cavalli del sole*, 1948 (p. 28) esprimono lo splendore della vitalità, sono animali magmatici, dipinti col fuoco, colti in una danza dinamica di assoluta libertà. Il cavallo è per Sassu una costante fonte di ispirazione che tra anni Quaranta e Cinquanta gli consente di sperimentare anche composizioni insolite, con rimandi alle enigmatiche ambientazioni di de Chirico. *Il cavaliere occidentale*, 1948 (p. 28), caratterizzato dalla misteriosa presenza nera in *silhouette* sullo sfondo e da colori antinaturalistici, ben esprime questa vicinanza al clima metafisico di cui il pittore greco, che Sassu ben conosceva, fu iniziatore. Il cavallo di Sassu è simbolo di azione e libertà, ma attraverso il suo cavaliere, si può far portatore di virtù militari che si esprimono nella tragedia. Il cavallo di *Patroclo*, 1951 (p. 29) è il fedele destriero che accompagna l'eroe greco nella morte.



Cavalli bianchi e puledro

1946, olio su tela, cm 51 x 71

Collezione Ada e Carlo Busatti

¹ A. Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, Todaro editore, Lugano 1998, p. 102.

² A. Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, op. cit., p. 10.



I cavalli del sole
1948, olio su tela, cm 73 x 99
Milano, collezione privata



Il cavaliere occidentale
1948, olio su tela, cm 150,6 x 200
Milano, collezione privata



Patroclo
1951, olio su tela, cm 70 x 100
Milano, collezione privata

Paesaggi naturalistici

di Paola Silvia Ubiali

Come Sassu racconta nella sua autobiografia, sfruttando un providenziale passaggio in auto da parte di uno zio, nell'autunno 1934 compie il suo primo viaggio a Parigi, al quale se ne aggiunge un secondo in treno l'anno successivo, con breve sosta a Losanna per incontrare il pittore Gino Severini¹. Il fascino esercitato sul giovane artista dalle opere degli Impressionisti e dei post-Impressionisti francesi, in particolare Renoir e Cézanne, visti all'Orangerie e per i quali sente viscerale ammirazione, è percepibile nei numerosi paesaggi naturalistici dipinti in quello stretto giro di anni. È ancora Sassu a ricordare che "Vedendo da vicino Renoir e Cézanne – il primo certamente più universale, ma il secondo per certi versi più profondo nella sua violenza – capii qual era la linea di pittura da seguire e cioè che si trattava di costruire la forma col colore, di far sì che luce, colore e forma diventassero un *unicum* armonioso, sinfonico di tutto il quadro"².

Il nonno di Sassu, anch'egli artista, era allievo di Antonio Fontanesi e probabilmente il primo impatto del giovane con questo genere pittorico avviene tra le pareti domestiche. Se nei paesaggi degli anni immediatamente precedenti i soggiorni parigini s'impone uno spiccato senso drammatico del colore, reso con la violenza di blu, rossi, gialli e verdi accostati in forme nette e spigolose, in molti di quelli successivi, come *Paesaggio (Campodolcino)*, dipinto nel 1935 (a catalogo, p. 31) si avverte invece un dolce scioglimento della forma nel colore dentro impasti vibranti e ricchi di sfumature. Campodolcino, in provincia di Sondrio, vede a più riprese la presenza di Sassu. Alla fine degli anni Venti è il luogo di villeggiatura estiva dove soggiorna insieme ai genitori, mentre negli anni della guerra vi si rifugia da sfollato con la moglie Fernanda e con la figlia Maria Antonietta morta qui di meningite nel 1944. Da Campodolcino Aligi Sassu scrive a Gino Severini: "[...] sento che l'esperienza di Parigi, mi [è] stata utilissima in tutti i sensi solo con una visione dell'800 francese ci si pu[ò] riallacciare alla tradizione pittorica dei secoli passati e lavorare su basi di esperienza sicure [...]"³. Anche *Ulivi a Forte dei Marmi*, 1936 (p. 32) risente dell'influenza francese; la pennellata a ventaglio e il modo di trattare la luce, si ispirano innegabilmente alla lezione cézanniana. *Zorzino*, 1944 (p. 33) ritrae il delizioso borgo affacciato sulla sponda bergamasca del lago d'Iseo dove nel 1943 Sassu, tramite l'amico Giacomo Manzù, è invitato dall'industriale e collezionista Minervino che gli commissiona un affresco per la sua residenza. Incantato dal luogo, Sassu decide di acquistare un piccolo terreno e far costruire una casa tra gli ulivi, dove vive tra il 1944 e il 1945. È ancora tempo di guerra e Sassu, entrato in contatto con i partigiani della Valcamonica, svolge attività antifascista collaborando con la 53^a Brigata Garibaldi. Il dipinto raffigura una veduta panoramica dall'alto, dove, seminascosta dalla vegetazione sul pianoro ai margini dell'abitato in località Gargarino, si erge la chiesetta medievale dei Santi Ippolito e Cassiano. A Zorzino Aligi Sassu vive gli intensi giorni della Liberazione, nell'aprile del 1945, prima di far ritorno a Milano.

¹ A. Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, Todaro editore, Lugano 1998, p. 43.

² A. Sassu, *Un grido di colore*, op. cit., p. 46.

³ Lettera di Aligi Sassu a [...] Severini, Tribunale Speciale Difesa Stato, b. 578, f. "Sassu Aligi", in A. Sassu, *Un grido di colore*, op. cit., pp. 167-168.



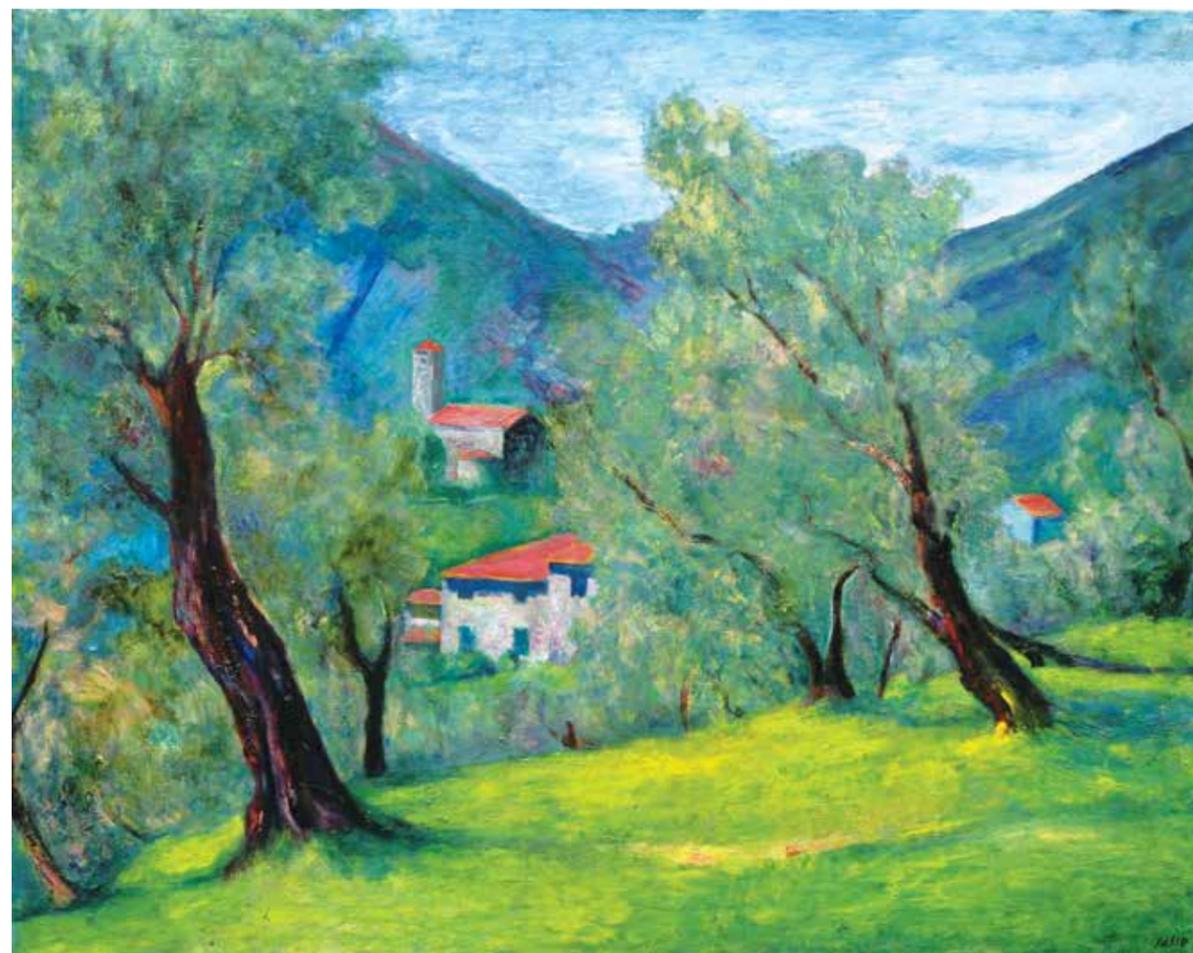
Paesaggio (Campodolcino)

1935, olio su tela, cm 63 x 75

Milano, collezione privata



Ulivi a Forte dei Marmi
1936, olio su tela, cm 49 x 66
Milano, collezione privata



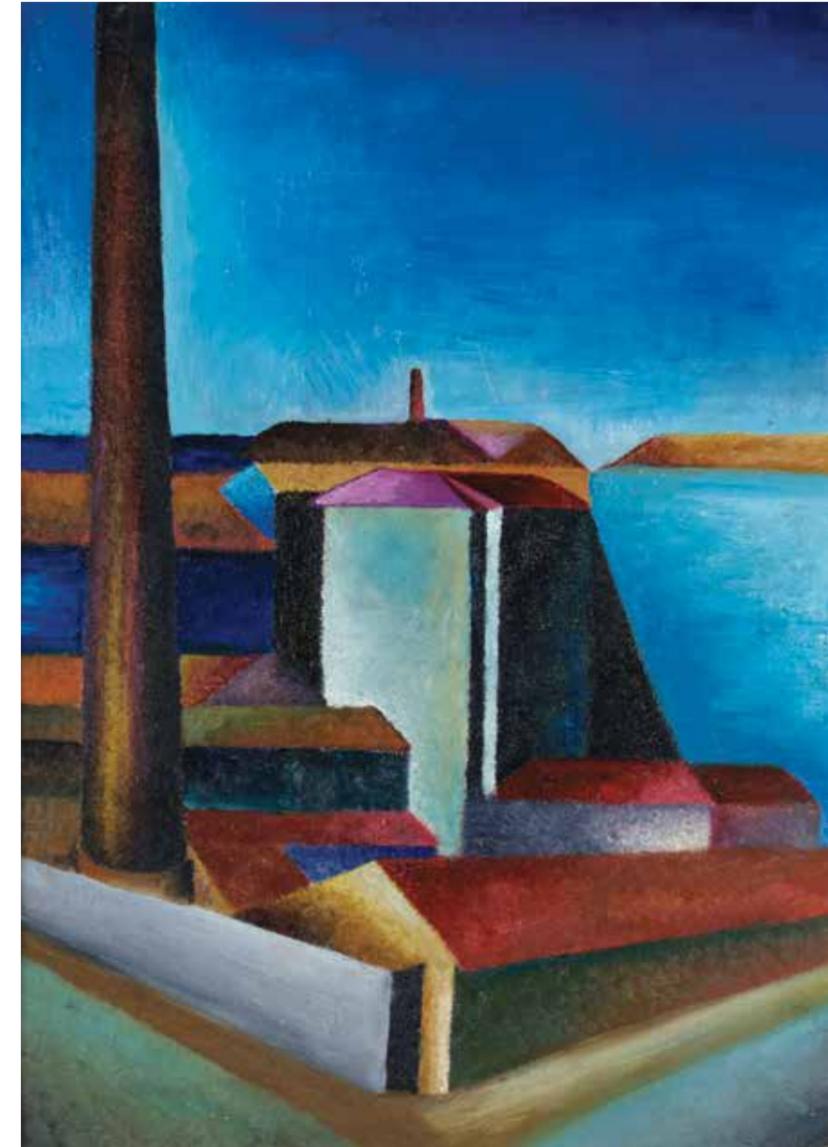
Zorzino
1944, olio su tela, cm 80 x 100
Milano, collezione privata

Paesaggi urbani

di Valentina Raimondo

Nella Milano a cavallo tra gli anni Venti e i Trenta il paesaggio urbano costituisce per molti artisti un soggetto chiave attraverso cui testimoniare il processo della città che cambia e, nel contempo, offrire uno sguardo su aree e vie periferiche su cui difficilmente l'attenzione dello spettatore si posava. La scelta di proporre una nuova percezione del paesaggio, letto in chiave industriale, era già stata condivisa all'inizio del secolo dal Futurismo che ne aveva esaltato gli aspetti legati alla trasformazione urbanistica e industriale interpretati come rivoluzione dinamica del contesto territoriale. Lo stesso Sassu, che d'altronde proviene dall'esperienza dell'avanguardia futurista, risente della forte influenza di quest'impostazione. Un'opera come *Paesaggio industriale* (a catalogo, p. 35) del 1929 ne è una chiara testimonianza attraverso la scelta di spartire quasi geometricamente lo spazio e di scomporre i piani in un gioco di rimandi volumetrici e di campiture uniformi di colore. Se però da un lato il dipinto si colloca in linea con le opere che l'artista aveva eseguito negli anni precedenti e che pienamente si inserivano nel contesto dell'avanguardia, nel contempo si percepisce da parte del pittore la necessità di giungere a una nuova definizione stilistica del proprio percorso. Tra il 1929 e il 1930, anni a cui appartengono tutte le opere di questa sezione, si assiste infatti a un progressivo allontanamento di Sassu dal Futurismo e un conseguente inizio di riflessione nuova che coinvolge le forme e i colori della sua arte. Nel gruppo dei Paesaggi urbani il cambiamento si percepisce in modo forte. C'è infatti un'evidente cesura tra *Paesaggio industriale* e le altre opere presenti in mostra che costituiscono "visioni di una Milano che cresce lungo direttrici di sviluppo urbanistico, che Sassu registra con un'adesione umile, da semplice cittadino che tra quelle strade, entro quelle case vive e lavora, circondato da uno scenario dinamico, percorso dalle rotaie dei tram, dai segni di un traffico che va facendosi intenso"¹. In questa descrizione si inseriscono dunque i ritratti delle vie e delle piazze di Milano. La città è descritta nei diversi momenti della giornata: alle prime luci come per *Ciclista in città* (p. 36) e *Via Fatebenefratelli* (p. 36 e 37), al tramonto di *Via Pisacane* (p. 37), fino alla sera del *Notturmo* (p. 38). Per raccontare la sua visione di Milano l'artista sceglie i colori ad acquerello che gli consentono una resa rapida dell'impressione ricevuta e una forza cromatica che Sassu già dagli inizi della sua carriera ama caricare di potenza espressiva. Le suggestioni di questi paesaggi cittadini delineano il tentativo del pittore di sperimentare nuove forme stilistiche in cui la narrazione diventa elemento fondante. Ancor più che in *Paesaggio industriale* di ascendenza futurista in cui domina la visione della scomposizione delle forme, negli altri dipinti i protagonisti sono gli edifici con i loro colori, dettagli e finestre, le strade che prospetticamente lasciano intuire gli spazi oltre l'opera, gli scorci attraverso cui si intravedono le chiese, come per i due acquerelli che ritraggono *Via Fatebenefratelli*. L'elemento umano è assente, fatta eccezione per *Ciclista in città* dove l'individuo viene accolto come parte integrante del racconto e dell'arredo urbano.

¹ L. Caramel, *Il giovane Sassu tra primitivismo e primordialismo*, in *Sassu primitivista 1929-1931*, Fondazione Aligi Sassu e Helenita Olivares, Lugano 2000, p. 15.



Paesaggio industriale

1929, olio su cartone telato, cm 69,4 x 49,6

Milano, collezione privata



Via Fatebenefratelli

1929, inchiostro di china, tempera, pastello e acquerello su carta, cm 21 x 31
Milano, collezione privata



Via Fatebenefratelli

1930, inchiostro di china e tempera su cartoncino, cm 22,3 x 36
Milano, collezione privata



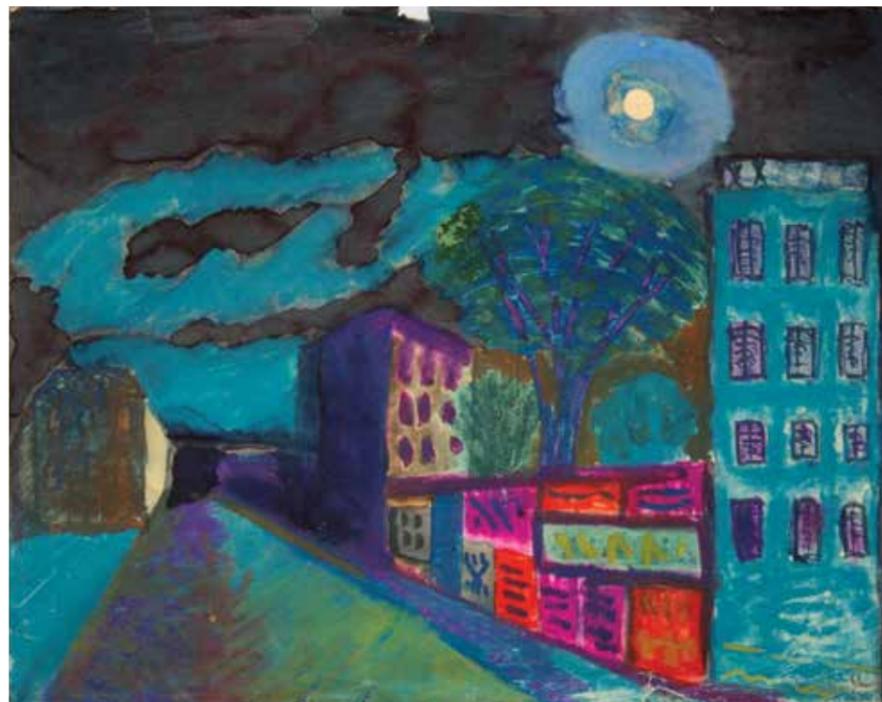
Ciclista in città

1930, tecnica mista su carta, cm 34,5 x 36
Milano, collezione privata

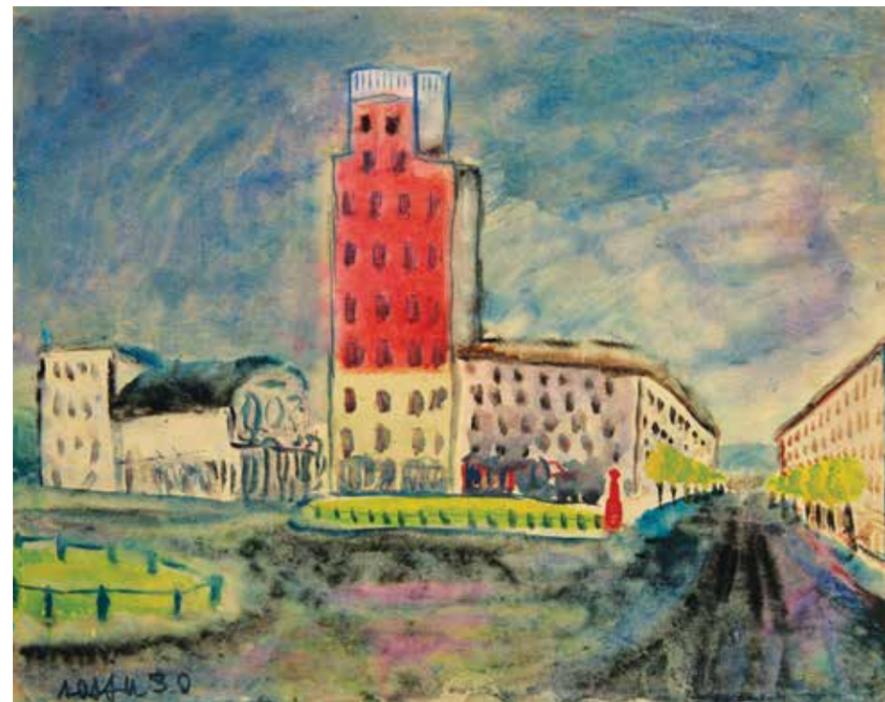


Via Pisacane

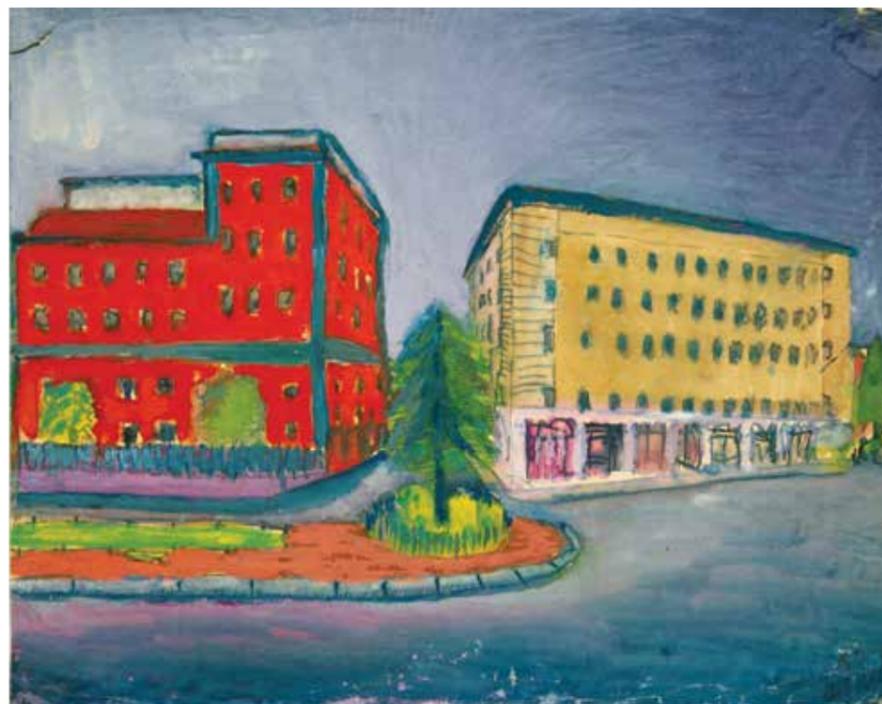
1930, inchiostro di china e acquerello su carta, cm 21 x 31
Milano, collezione privata



Notturmo
1930, tempera e china su carta, cm 23,1 x 28,9
Milano, collezione privata



Piazza Piemonte
1930, acquerello su carta, cm 23,2 x 28,8
Milano, collezione privata



Piazza milanese
1930, tempera e acquerello su carta, cm 23,3 x 29
Milano, collezione privata



La luna
1930, tempera, matite colorate, acquerello su carta, cm 21 x 31
Milano, collezione privata

Caffè

di Valentina Raimondo

L'atmosfera sognante dei caffè milanesi costituisce per Sassu un soggetto ideale attraverso cui raccontare una storia fatta di sensazioni, di luci, di colori, di un'umanità varia che si incontra senza mai realmente vedersi. Il tema è affrontato dall'artista a partire dal 1933 e diventa centrale dall'anno successivo in concomitanza con i primi soggiorni parigini durante i quali Sassu si trova a confrontarsi con la pittura impressionista. Da questo confronto, reso necessario soprattutto dallo studio della superficie e della luminosità, il pittore esce arricchito dalla necessità di rappresentare concretamente gli spazi e i protagonisti dei suoi racconti visivi. *Il caffè* (a catalogo, p. 41) e *Caffè azzurro* (p. 42), opere del 1934, costituiscono già un chiaro esempio della prorompente necessità narrativa che diventerà sempre più fondante nell'arte del pittore. Nel primo dei due dipinti tre eleganti figure sono sedute intorno ad un tavolino tondo. Una tenda rossa si staglia sulla parete azzurra e delimita lo spazio dello sfondo. I dettagli della scena sono scarni ma ne definiscono l'ambiente. La donna raffigurata a destra tiene in mano un guinzaglio a cui è legato un cane. Ognuna delle figure guarda in una direzione diversa, non c'è interazione tra di loro. Il tono cromatico prevalente è l'azzurro le cui sfumature si colgono sul pavimento, sul vestito della donna a destra e sulle pareti. La medesima cromia domina il *Caffè azzurro* il cui titolo non può non lasciar supporre un omaggio alla pittura di Picasso. L'ambiente raffigurato è lo stesso del primo dipinto. Si riconoscono il pavimento e la tenda rossa che si staglia contro le pareti. Le figure rappresentate sono quattro, anch'esse coinvolte in una narrazione fatta di silenzi e attese in cui gli sguardi dei protagonisti non si incrociano.

Sul finire degli anni Trenta e soprattutto dai Quaranta le atmosfere dei Caffè diventano più luminose e sognanti. L'artista vi introduce come nuove protagoniste le prostitute che con la loro sensualità e la dolcezza dei lineamenti smarcano il tema dei Caffè dalla pura narrazione per trasferirlo in un genere che propone "chiavi di lettura improntate a una riflessione partecipata a una condizione umana fatta di emarginazione e sofferenza"¹. È il caso di *Malinconia* (p. 43), dipinto dalle tonalità cromatiche calde e intense che lasciano intuire il profumo dolciastro e sensuale dell'ambiente descritto da Sassu. Le figure femminili possiedono nei profili dei volti una minore definizione di dettaglio rispetto ai personaggi che compaiono nelle opere del 1934, diventando in questo modo simbolo di una umanità esposta e sfruttata per il piacere altrui.

Come ricorda lo stesso Sassu: "Posso dire di aver vissuto nei caffè, che divennero infatti un universo di riferimento della mia pittura fin dall'inizio degli Anni Trenta. [...] E si trattava, piuttosto che ripetere il naturalismo dei grandi contemporanei francesi, di ricreare in pittura il caffè, di restituire alla tela un sogno incendiato di colori; la vanità di un punto d'incontro, l'attesa, non l'attesa del Castello, che ha dato Buzzati nel *Deserto dei Tartari* ma quell'indefinibile attesa del nulla che si profila in crescendo per un universo di gente che entra e esce nel mondo. Per il pittore ne è la realtà variegata dell'anima, della gente che non ha storia, ma di una storia millenaria che si ripresenta ad ognuno di noi, che il pittore legge ogni volta e trascrive in una variegata miscela di colori e di anime che volgono stanti in attesa del nulla"².

¹ A. Negri, *Aligi Sassu*, Ilisso, Nuoro 1995, p. 102.

² A. Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, Todaro Editore, Lugano 1998, p. 38.



Il caffè

1934, olio su tela, cm 124,7 x 95,2

Milano, collezione privata



Caffè azzurro
1934, olio su tela, cm 64 x 48
Milano, collezione privata



Malinconia
1946, olio su tela, cm 85 x 125
Collezione Ada e Carlo Busatti

Tema politico

di Valentina Raimondo

L'impegno politico costituisce una delle caratteristiche principali della carriera artistica di Sassu. Abituato sin da piccolo all'esercizio della libera espressione ideologica dal padre Antonio, di fede socialista, Aligi ha mantenuto nel corso degli anni della sua vita un particolare fervore espresso nella necessità di un impegno civile. È soprattutto durante gli anni del regime fascista che questo elemento della sua personalità si fa più forte. In contatto con molti antifascisti sia a Milano che a Parigi e Lugano, la sua formazione di artista passa anche attraverso quella politica. È in occasione di uno dei suoi soggiorni parigini, nel 1935, che il pittore dà vita alla sua prima opera a carattere apertamente politico, la *Fucilazione nelle Asturie* (a catalogo, p. 45). Come ricorda Negri parlando proprio di questo dipinto: "Dove viveva [a Parigi, NdR] c'erano molti spagnoli, giovani, operai, in un clima di forte effervescenza ideologico-politica: così, i suoi primi contatti con la Spagna avvennero in un momento di particolare tensione ed emozione anche dall'osservatorio parigino: la prima repubblica, l'abdicazione di Alfonso XIII, le agitazioni operaie e la rivolta delle Asturie furono tutti eventi intensamente sentiti, largamente raccontati dai giornali francesi e accompagnati da manifestazioni anche a Parigi"¹. Il dipinto raffigura un uomo a torso nudo imprigionato dalla *guardia civil* e portato all'esecuzione. I toni dell'opera sono decisamente cupi. Sul fondo scuro si stagliano le due guardie in uniforme nera e al centro il vero protagonista del dipinto: l'uomo imprigionato, simbolo dell'umanità costretta al sacrificio per motivazioni ideologiche. Rispetto ai dipinti precedenti la pennellata si fa in questo caso più densa e pastosa. I contorni delle tre figure sono volutamente lasciati sbazzati: non si riconoscono infatti i profili né dell'uomo al centro né dei due soldati. Sassu non racconta un episodio documentato, ma la scena si ispira ai fatti di cronaca realmente accaduti.

A quest'opera se ne connettono altre tre: un disegno (p. 75) che probabilmente serviva da preparazione all'opera in mostra, un'incisione ad acquatinta del 1935 intitolata anch'essa *Fucilazione nelle Asturie* e di impostazione pressoché identica a quella del dipinto, e *Spagna*, una tela del 1937 di impianto più narrativo.

Il contatto con gli ambienti antifascisti e con alcune figure, tra le quali Raffaellino De Grada, che alimentarono le sue esigenze politiche, spinsero Sassu a promuovere un'attività propagandistica sovversiva a causa della quale il 6 aprile 1937 il pittore fu arrestato. Trascorsi diversi mesi di isolamento tra il carcere di San Vittore di Milano e quello di Aracoeli di Roma Sassu fu processato e condannato a dieci anni di carcere da scontare a Fossano in Piemonte. Fu solo grazie al padre Antonio che, rivoltosi a Filippo Tommaso Marinetti e al dottor Veratti, medico vicino a Mussolini, il pittore dopo diciotto mesi di prigione ottenne la grazia dal Re, uscendo però con la condizione di "sorvegliato speciale".

Al contrario di altre tematiche come quella degli Uomini rossi o delle Battaglie che si sviluppano attraverso la realizzazione di gruppi di opere in cui il pittore si attarda nella definizione stessa dei soggetti, quella politica si manifesta in modo meno organico. I dipinti e i disegni che appartengono a questo tema sono più episodici ma, come per *Fucilazione nelle Asturie*, dal forte impatto emotivo.

¹ A. Negri, *Aligi Sassu*, Ilisso, Nuoro 1995, p. 75.



Fucilazione nelle Asturie

1935, olio su tela, cm 64 x 47

Milano, collezione privata

Tema sacro

di Valentina Raimondo

Quello dei soggetti a carattere sacro è uno dei temi con cui Sassu si confronta più spesso nel corso degli anni e attraverso cui definisce alcuni passaggi fondamentali del suo percorso stilistico. Se da una parte la sua riflessione sul tema inizia negli anni Trenta grazie soprattutto a una figura chiave quale Edoardo Persico che pose intellettualmente la questione della necessità di trovare una nuova forma all'arte sacra, dall'altra durante gli anni di guerra Sassu inizia ad adoperare il tema come strumento di denuncia dell'umanità martoriata dagli eventi bellici. Tra l'inizio degli anni Quaranta e il decennio successivo invece definisce un nuovo indirizzo stilistico dando più importanza nelle sue opere agli aspetti formali.

In *Studio per "Ultima Cena"* (a catalogo, p. 47) il pittore promuove chiaramente un processo di attualizzazione del soggetto sacro. L'opera, preparatoria al dipinto che secondo Negri segna il vero avvio per l'artista della pittura a soggetto sacro, presenta infatti la scena religiosa all'interno di un contesto moderno, contemporaneo. Gli apostoli, vestiti con giacca e cravatta, siedono al tavolo di un ristorante. La parete di fondo è scandita da arcate che lasciano intravedere il paesaggio urbano circostante. Se nell'opera esposta in mostra il contesto cittadino è definito da edifici, nella versione definitiva l'artista si attarda a descrivere, oltre le abitazioni, anche le strade, inserendo dunque nel dipinto un secondo tema, quello paesaggistico. Di lì a qualche anno il pittore insiste sulla ricerca del tema religioso alimentato nelle sue riflessioni dalle influenze di Persico, Renato Birilli e Tullio Garbari. Nel 1932 dà infatti alla luce alcune delle opere più intense di questi anni in cui appare evidente anche un dialogo aperto con altre tematiche a lui care come gli Uomini rossi. *Resurrezione* (p. 48), studio per il *Cristo risorto*, opera che sarà esposta nel 1933 in occasione della Prima Mostra del Sindacato Nazionale delle Belle Arti a Firenze, presenta un chiaro impianto a impostazione verticale e piramidale la cui base è delimitata dalle figure dormienti e l'apice da Gesù Cristo. Al contrario dell'*Ultima cena* in questo caso l'artista non sente la necessità di leggere l'episodio in chiave moderna ma lascia invece intuire lo studio della pittura antica e in particolare del Beato Angelico e di Masolino.

La direttrice verticale che impronta la *Resurrezione* del 1932 si perde del tutto in *Cristo davanti al Sinedrio* (p. 49), opera che entra a pieno titolo nel gruppo di dipinti su cui l'artista lavora dall'inizio degli anni Quaranta e che prende avvio da *Il Concilio di Trento*. La serie presenta caratteristiche del tutto diverse da quelle dei dipinti precedenti sia da un punto di vista cromatico che formale. È il potere istituzionale della chiesa a diventare protagonista dell'opera di Sassu. I vescovi con le loro mitre svettanti e i colori luminosi e caldi scandiscono lo spazio architettonico del dipinto. Come i Cardinali di Manzù le figure diventano simbolo di uno studio della forma che sembra tendere verso l'astrazione. Sebbene in *Cristo davanti al Sinedrio* questo aspetto si percepisca in forma ridotta si può già notare la predominanza della componente politica nel tema religioso. Cristo crocifisso davanti alle figure del Sinedrio sembra volutamente elemento marginale del dipinto quasi a voler distinguere nettamente l'aspetto della sacralità da quello del potere.



Studio per "Ultima Cena"

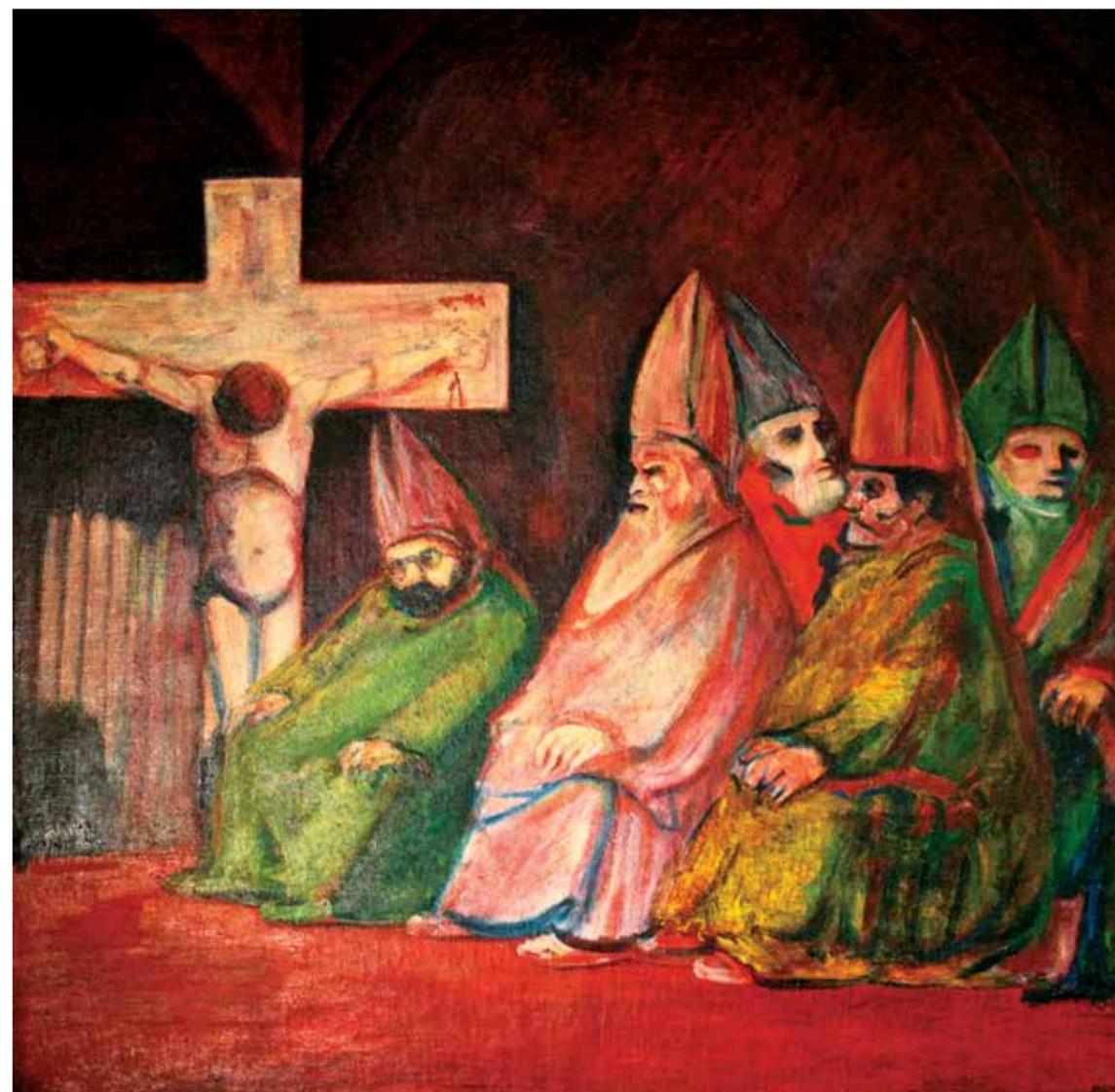
1930, olio su tela, cm 64,2 x 65

Milano, collezione privata



Resurrezione

1932, sanguigna su carta intelata, cm 120 x 80
Milano, collezione privata



Cristo davanti al Sinedrio

1948, olio su tela, cm 140 x 140
Milano, collezione privata

Ritratti

di Valentina Raimondo e Paola Silvia Ubiali

Tra i molti modi con cui Sassu dimostra il proprio amore nei confronti dell'arte c'è anche la particolare attenzione con cui si applica al ritratto. La propensione per il genere delinea la volontà di adoperare la pittura come strumento di conoscenza e di narrazione. Ecco che i volti ritratti compaiono già dall'inizio della sua carriera e si moltiplicano negli anni. Sassu indaga l'animo delle persone che ritrae ed esalta i caratteri degli effigiati. Se da un punto di vista stilistico tra i dipinti in mostra, che vanno dalla fine degli anni Venti all'inizio dei Novanta, si notano delle differenze formali determinate dall'evoluzione a cui andò incontro il suo stile, alcuni elementi restano pressoché immutati attraverso le fasi della sua carriera. È l'uso di cromie accese e l'impostazione compositiva ravvicinata a costituire un vero e proprio *leitmotiv* con cui osservare questi dipinti.

Ritratto di Vanoni (a catalogo, p. 52), conosciuto durante gli anni di Brera, del 1929 risente di quel clima di passaggio che portò l'artista a distaccarsi dall'esperienza futurista. Il ragazzo è raffigurato di profilo. I contorni netti del volto staccano rispetto allo sfondo rossastro.

Negli anni successivi Sassu elaborerà alcuni dei temi a lui più congeniali come gli Uomini rossi e i Pugili. Tra le opere che si inseriscono in questi gruppi si annoverano anche i dipinti *Testa di pugile* del 1930 (p. 53) e *Testa di giovane* del 1931 (p. 54) che, benché riproducano figure non riconoscibili nella loro identità, costituiscono una prova che rientra nel genere della ritrattistica. In queste opere però non si attarda nella definizione puntuale del volto come invece fa nel *Ritratto di Raffaello Marchi* del 1933 (p. 55). L'intellettuale e artista nuorese è raffigurato mentre osserva diritto negli occhi lo spettatore, quasi a voler instaurare un muto dialogo. L'impostazione del dipinto è quasi fotografica. Nel 1933 d'altronde Sassu esegue alcuni importanti autoritratti, la maggior parte dei quali mentre dipinge. Tali opere sono evidentemente frutto di una meditazione sul genere che condurrà agli sviluppi futuri, espressi per esempio nel vigoroso *Autoritratto* del 1944 (p. 57) dove invece né l'abbigliamento, né gli strumenti tipici dell'attività di pittore, entrano in gioco. L'artista si ritrae assorto nei suoi pensieri, forse in un momento di pausa al caffè Craja o al Mokador come molti protagonisti dei suoi dipinti che secondo una puntuale descrizione di Guttuso "oziano vestiti in giacchetta e cravatta, nei caffè milanesi e parigini"¹. Si discosta quasi del tutto da quanto affermato finora *Il tavolo verde*, del 1944 (p. 56). All'interno di un ambiente rosso, che non lascia intuire lo spazio dell'opera, è inserita una figura femminile seduta a un tavolino di colore verde. La sedia su cui la donna è poggiata è verde anch'essa, come il colore della pelle e dei capelli. Rosso è invece il vestito che si confonde con lo sfondo. Le braccia sono appoggiate sul tavolino e il busto è proteso in avanti in atteggiamento dimesso che sottende uno stato malinconico. Sebbene più difficilmente il dipinto si inserisca nel genere del ritratto i lineamenti della donna e la sua posa lasciano intuire che l'artista abbia voluto trasporre sotto forma di racconto pittorico un'esperienza di vita vissuta.

Discorso a sé va fatto a proposito dei ritratti di Helenita, la seconda moglie di Sassu e figura di estrema importanza per la sua vita e per la sua carriera. Helenita Olivares è una cantante colombiana. I due si conoscono ad Albissola nel 1958. Musa ispiratrice, Helenita compare da subito nella sua opera. Il ritratto del 1958 (p. 63) è il primo che esegue per lei. Rappresentata sorridente la donna appare radiosa e solare. La carica vitale della compagna è pienamente colta dal pittore che in questo caso sceglie dei toni cromatici più vicini alla resa reale del soggetto. Nei due ritratti successivi, entrambi del 1965, la raffigurazione della moglie si manifesta

in modo diverso. In *Teresita ed Helenita* (p. 66) è insieme alla sorella che compare sulla sinistra del dipinto. Lo sguardo delle donne è assorto e sognante. In *Helenita e Barbara* (p. 67) invece Sassu si attarda in un esercizio di matissiana memoria in cui le forme sono definite da tocchi di colore espressionista. Helenita appare a sinistra ed è rappresentata come una bimba che guarda la figura a destra, Barbara Campbell, un'amica conosciuta a Maiorca. La donna, di cui il pittore trascura volutamente i lineamenti, è figura dal chiaro sentore onirico.

Nel percorso espositivo si incontrano altri ritratti femminili non riconducibili a personaggi precisamente identificabili: *La bella*, 1948 (p. 58), *La bella calabrese*, 1955 (p. 61), *Maria Teresa*, 1955 (p. 62), *Volto di donna*, 1959 (p. 64). Dipinti di questo tipo, molto frequenti nella produzione di Sassu, sono da considerarsi omaggi alla bellezza muliebre in generale che, come racconta il figlio Vicente, l'artista dipingeva per soddisfare una necessità che scaturiva spontaneamente, come è il caso appunto di Maria Teresa, conosciuta nel 1955 ad Albissola².

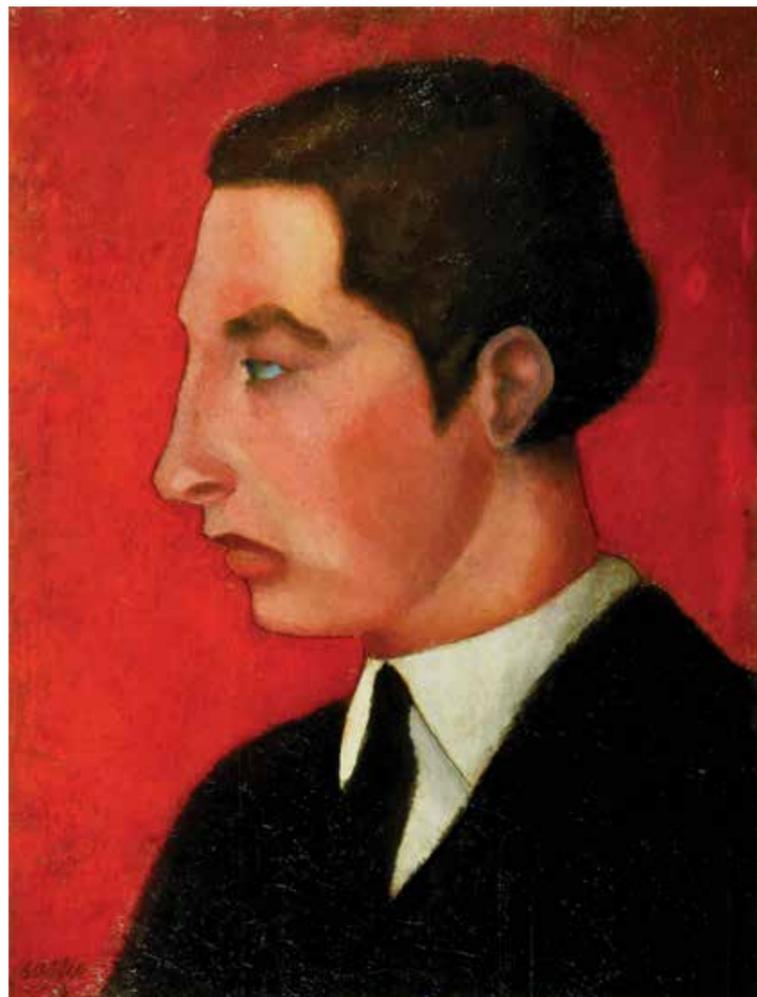
Aligi Sassu ebbe l'occasione di conoscere Gina Lollobrigida quando l'attrice si trovava all'apice della sua carriera. La "Lollo" come anche Sassu amava chiamarla³ posò per lui numerose volte. In questo ritratto del 1954 (p. 59) Sassu la raffigura in tutta la sua sensuale e prorompente bellezza ma in una posa innaturale, probabilmente faticosa da sopportare a lungo. Lo stesso anno Sassu esegue l'intenso ritratto di *Madame Hemy Corneille* (p. 60), seconda moglie dell'artista belga Guillaume Corneille, incontrato ad Albissola e membro del gruppo artistico COBRA. Grazie all'ospitalità di Tullio Mazzotti che aveva una fornace nella località ligure, Sassu, Corneille, Fontana, Fabbri e molti altri artisti, ebbero l'occasione di sperimentare le svariate possibilità dell'arte della ceramica. *Ritratto di Mario De Micheli* (p. 65) è un dipinto del 1961. La sua importanza è ribadita dalla presenza in catalogo delle poesie di Sassu che proprio De Micheli aveva affidato ad Attilio Pizzigoni. Il critico è ritratto con toni a dir poco familiari. Seduto su una sedia di cui si intravedono i braccioli, l'intellettuale osserva un punto lontano, oltre il limite del dipinto. Non incrocia mai lo sguardo del pittore che lo ritrae né dello spettatore che lo osserva, completamente assorto nei suoi pensieri. Nella primavera del 1964 la famiglia Sassu acquista una casa a Maiorca, nell'arcipelago delle Baleari, dove soggiorna in alcuni periodi dell'anno. Inizia qui uno dei periodi più sereni della vita dell'artista, in un ambiente diverso da quello a cui era abituato e che gli ricorda la giovinezza trascorsa in Sardegna. Sassu si innamora della Spagna già da bambino, con le letture di Eugène Sue e con il cinema, in particolare *Sangue e Arena*, film del 1922 che rivede più volte, nel quale un affascinante Rodolfo Valentino indossa le vesti del matador Juan Gallardo⁴. In Spagna la corrida diventa una passione irrinunciabile per l'impetuoso Sassu. *Belmonte toreando a la luz de la luna desnudo*, 1989 (p. 68) è un ritratto di fantasia di uno dei più grandi toreri spagnoli, Juan Belmonte Garcia. Tra leggenda e realtà Sassu immagina il famoso torero concentrato in un serrato combattimento intimo e solitario con il toro, molto distante dalle affollate corride dipinte in precedenza. *La bella signora Ada*, 1989-91 (p. 69) è un ritratto di Ada Teggi, collezionista di opere di Sassu insieme al marito Carlo Busatti. Il dipinto è frutto della sincera amicizia nata tra le due famiglie a Maiorca nel 1987 e venne realizzato dal vero, in più sedute, in uno dei cortili esterni di Can Marimon, residenza dei Sassu a Ternelles, frazione di Pollença. Il figlio Luca ricorda che Sassu aveva la pazienza di attendere quotidianamente le condizioni di luce ideali per continuare, giorno dopo giorno, l'esecuzione del quadro. Quando sentiva che presto sarebbe giunto il momento adatto, chiamava al telefono la signora Ada pregandola di indossare il luminoso abito giallo, appoggiare sul collo il prezioso filo di perle e posare per lui.

¹ R. Guttuso, *Per l'amico Aligi Sassu, in ricordo degli "anni Trenta"*, in Sassu, catalogo della mostra a Milano, Galleria delle Ore, 1959, s.i.p.

² A tergo del dipinto è presente l'iscrizione autografa "Aligi Sassu / 1955 / Albissola / Maria Teresa".

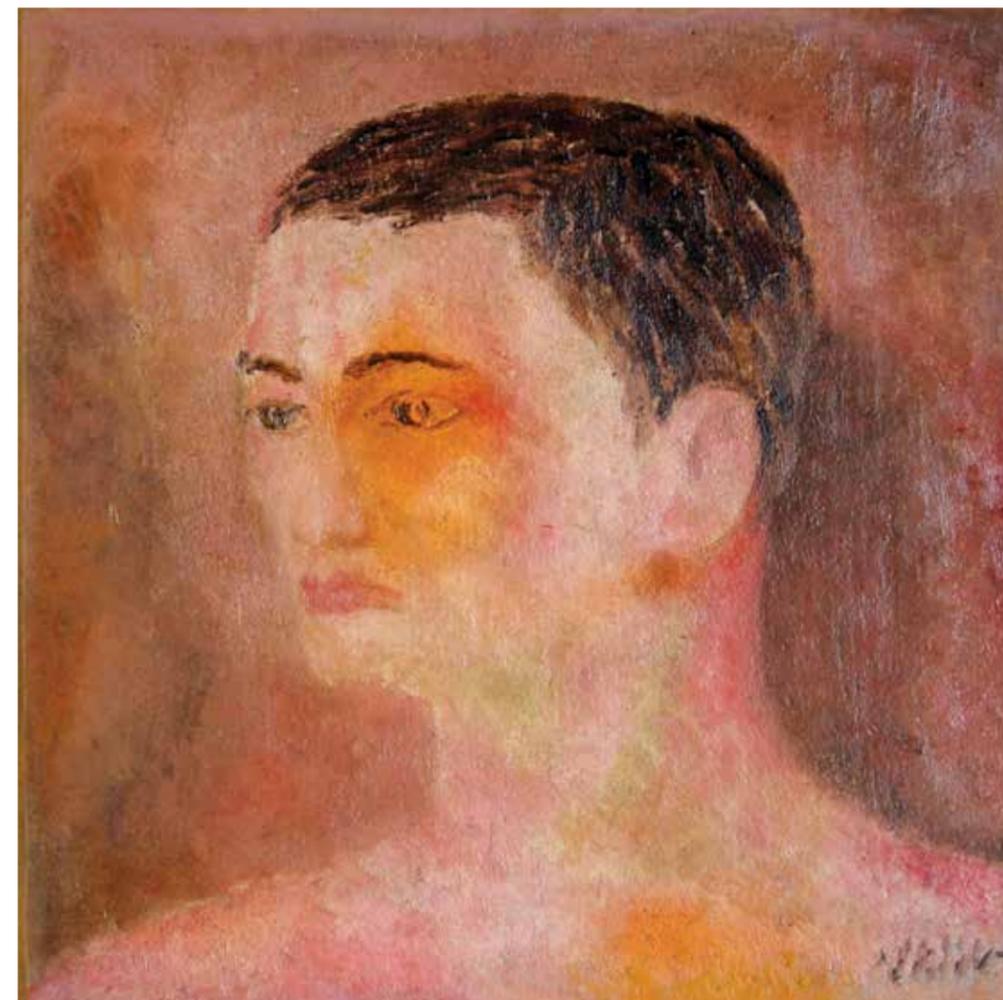
³ Gina Lollo è il titolo di un altro ritratto dell'attrice, Sassu. *Catalogo generale della pittura*, op. cit., numero 1955.19.

⁴ A. Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, Todaro editore, Lugano 1998, p. 131.



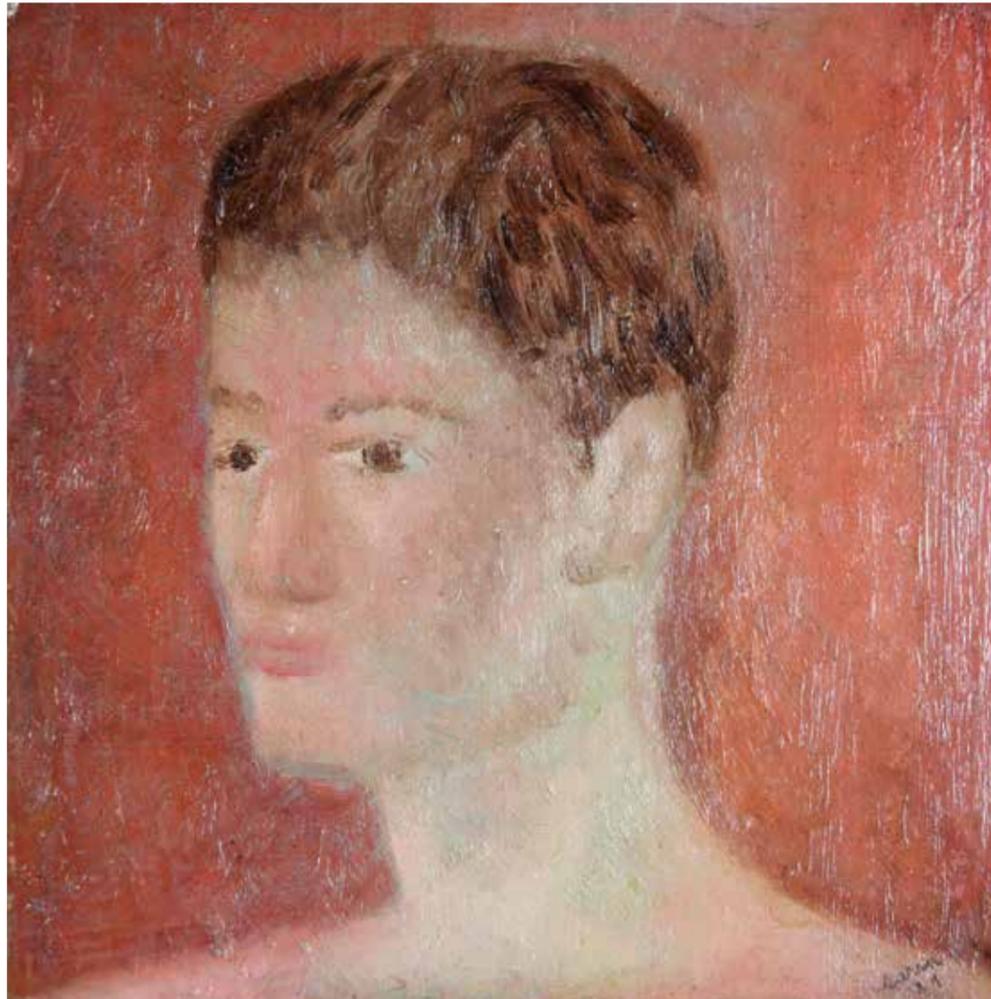
Ritratto di Vanoni

1929, olio su tavoletta applicata su tavola multistrato, cm 43,7 x 33
Milano, collezione privata

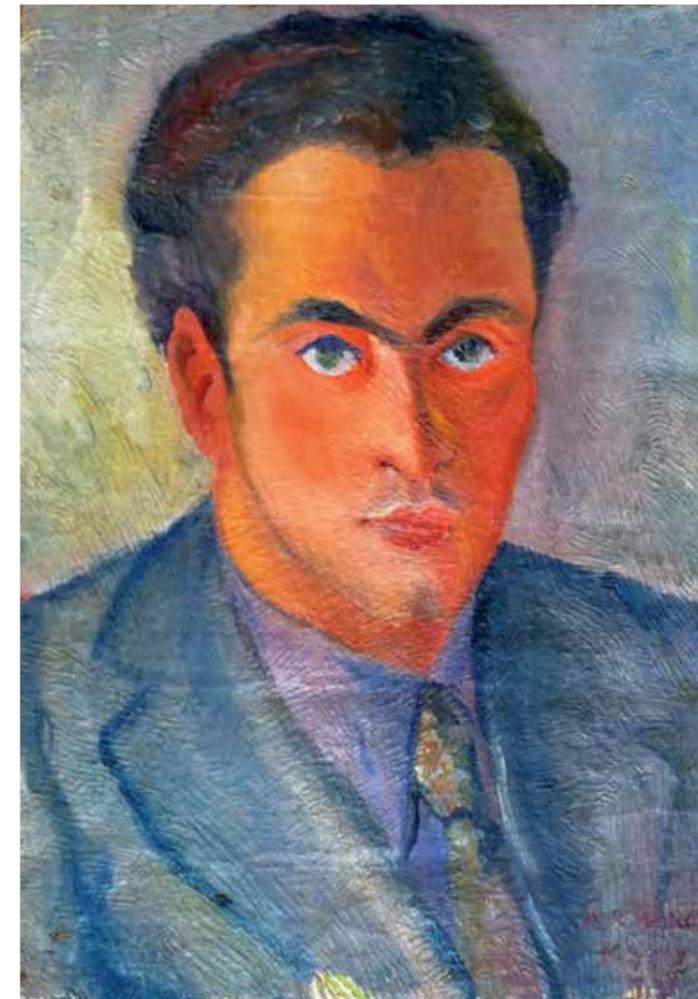


Testa di pugile

1930, olio su tela, cm 31,6 x 31,6
Milano, collezione privata



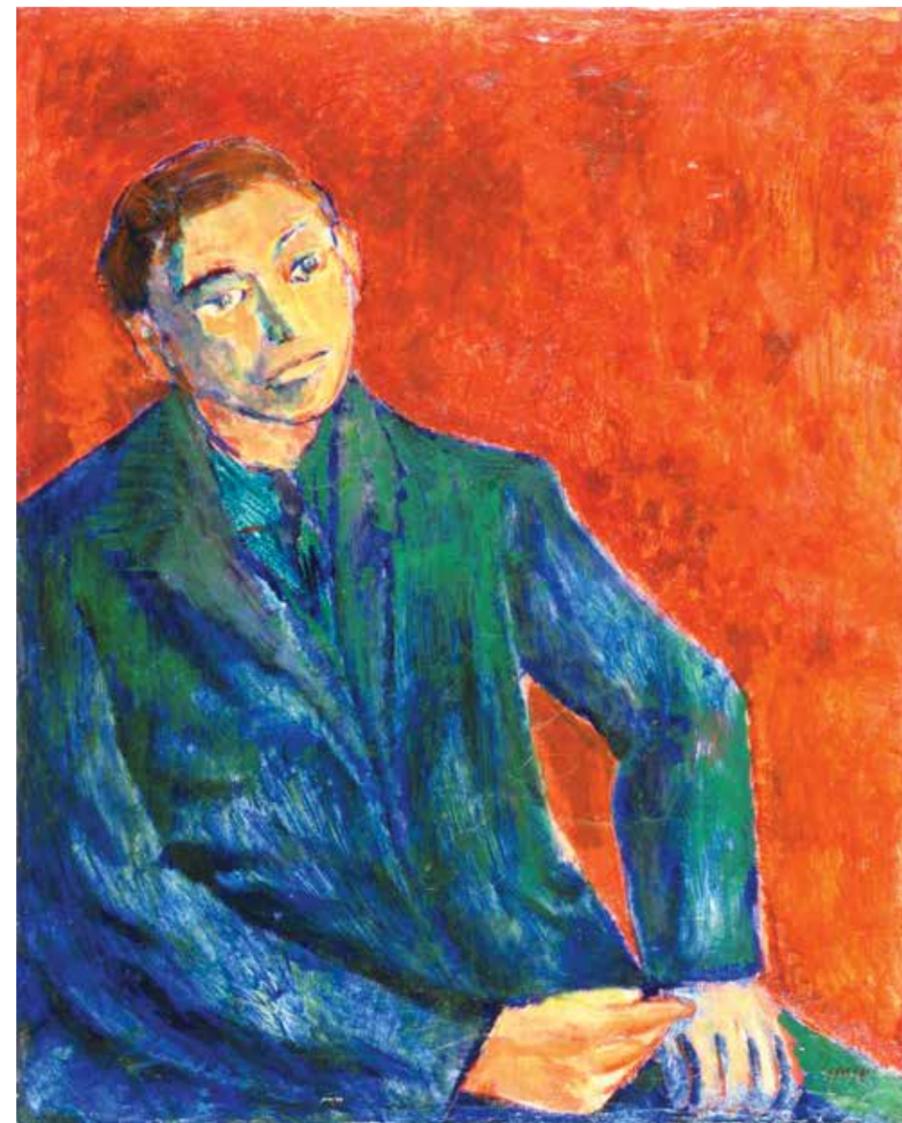
Testa di giovane
1931, olio su tela, cm 25,4 x 24,8
Milano, collezione privata



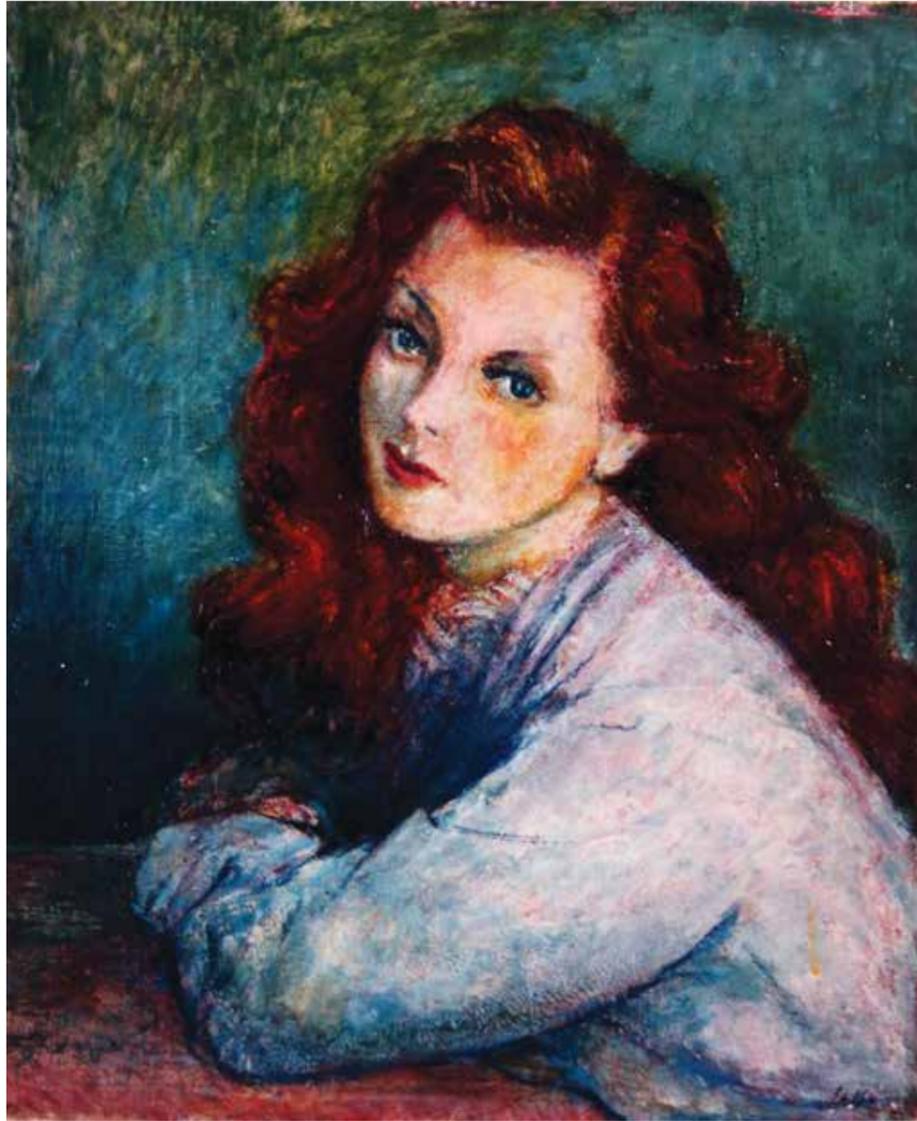
Ritratto di Raffaello Marchi
1933, olio su tavola, cm 40,3 x 28,3
Archivio Raffaello Marchi



Il tavolo verde
1944, tempera su carta applicata su tela, cm 102,4 x 71
Milano, collezione privata



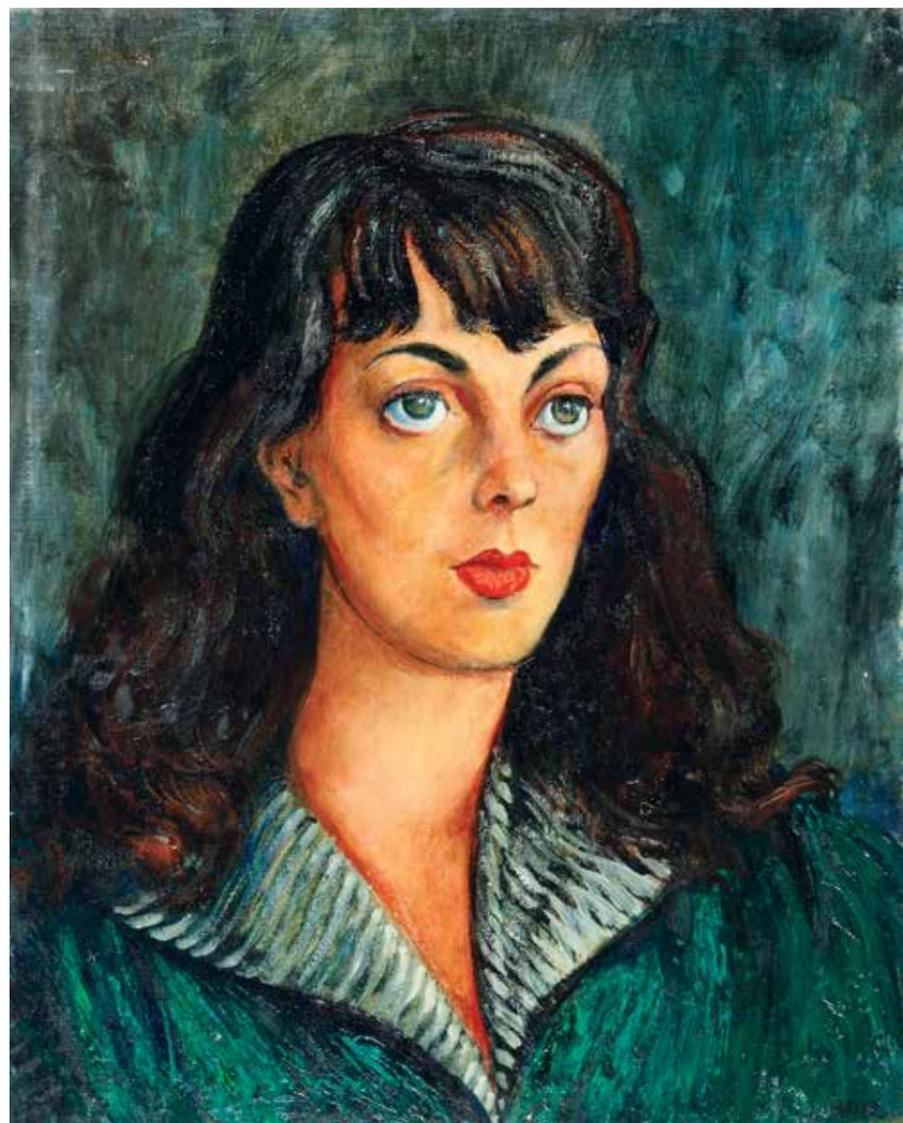
Autoritratto
1944, olio su tela, cm 66 x 53,3
Milano, collezione privata



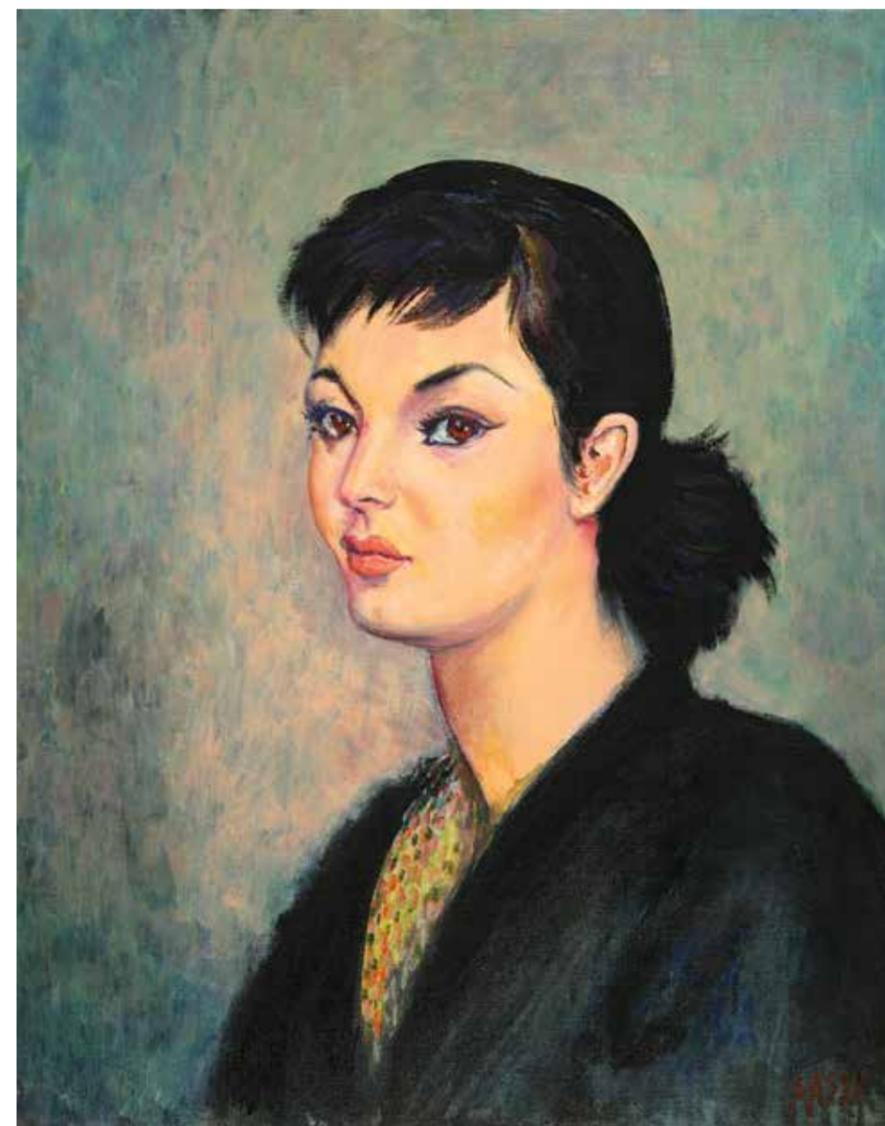
La bella
1948, olio su tela, cm 59,7 x 50
Milano, collezione privata



Lollobrigida
1954, olio su tela, cm 100 x 67,5
Milano, collezione privata



Madame Hemy Corneille
1954, olio su tela, cm 49,6 x 40
Milano, collezione privata



La bella calabrese
1955, olio su tela, cm 50 x 40
Milano, collezione privata



Maria Teresa
1955, olio su tela, cm 50 x 40
Milano, collezione privata

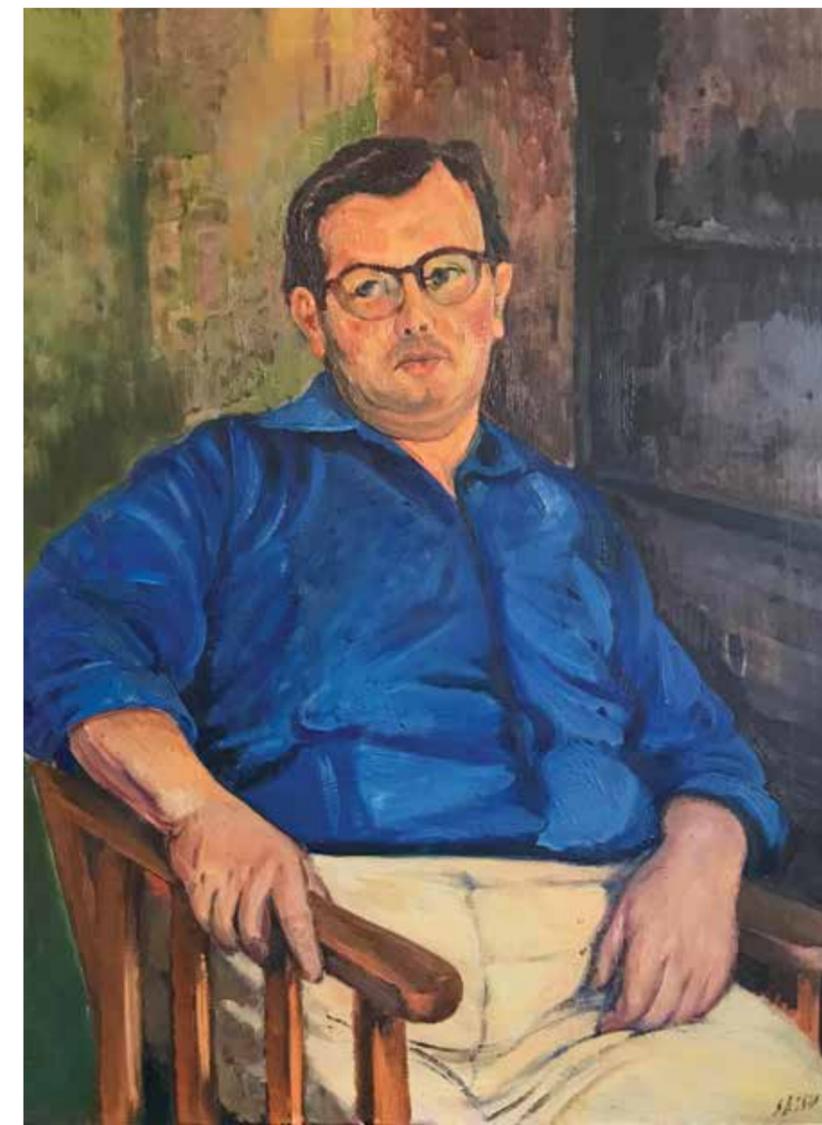


Helenita
1958, olio su tela, cm 54,8 x 44,8
Milano, collezione privata



Volto di donna

1959, olio su cartone intelato, cm 32,5 x 22,8
Collezione Banco BPM



Ritratto di Mario De Micheli

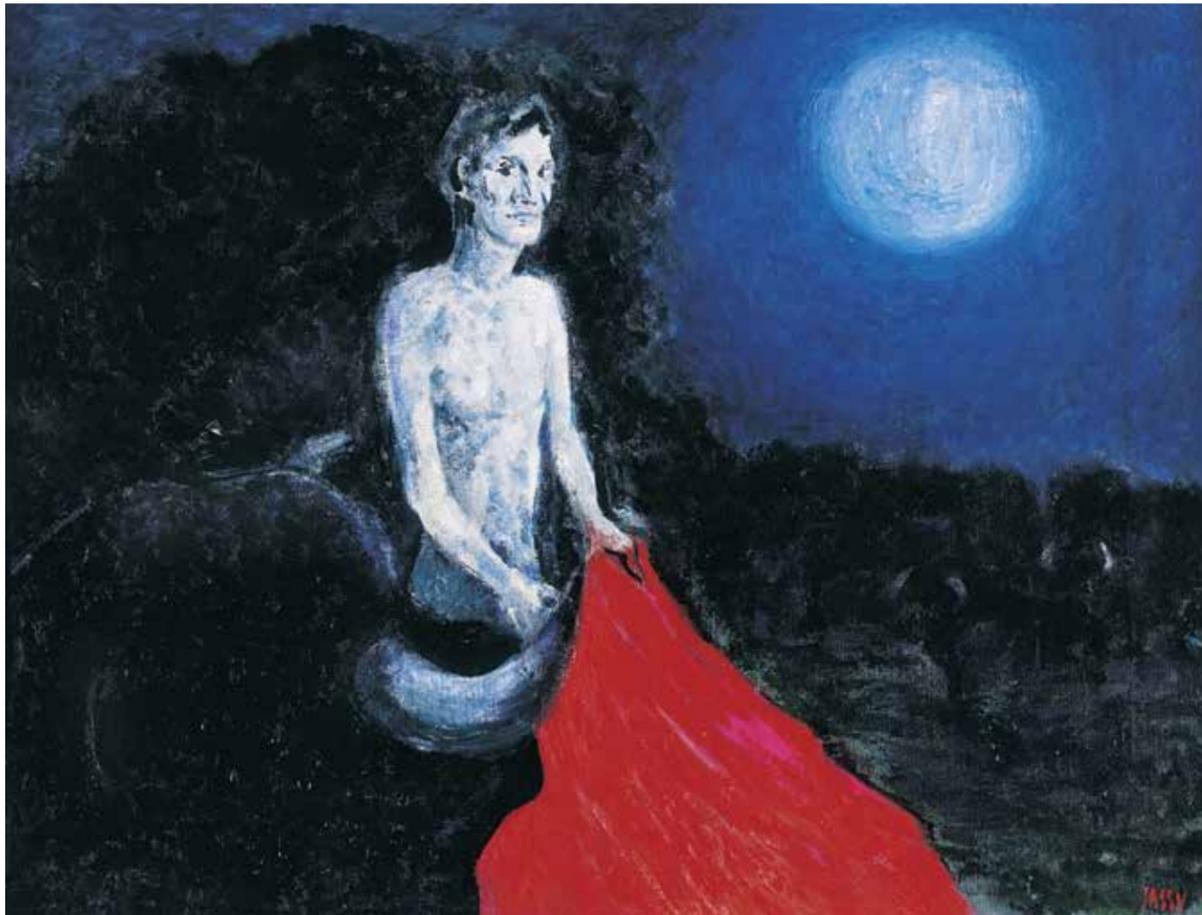
1961, olio su tela, cm 83 x 62
Trezzo sull'Adda, Associazione Culturale Ada e Mario De Micheli



Teresita ed Helenita
1965, olio su tela, cm 72 x 100
Milano, collezione privata



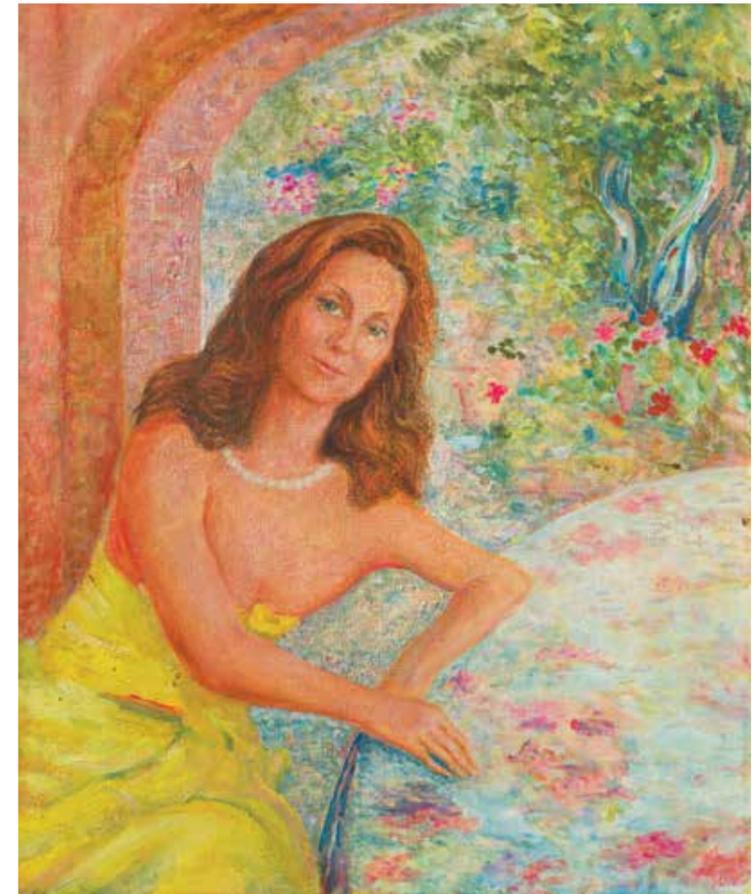
Helenita e Barbara
1965, olio su cartone, cm 35 x 50
Milano, collezione privata



Belmonte foreando a la luz de la luna desnudo

1989, olio su tela, cm 60,2 x 80,3

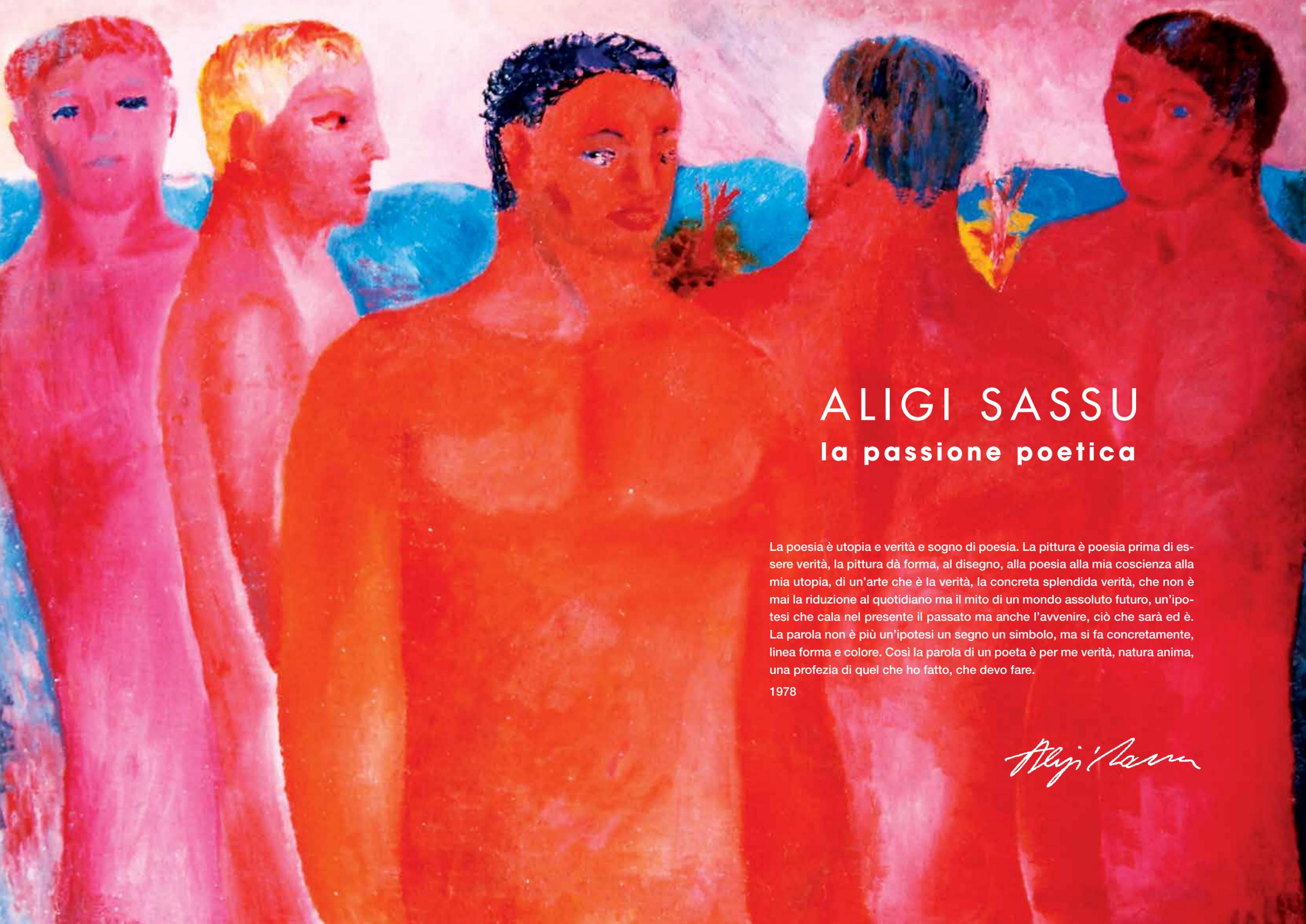
Milano, collezione privata



La bella signora Ada

1989-1991, olio su tela, cm 61 x 51

Collezione Ada Busatti



ALIGI SASSU

la passione poetica

La poesia è utopia e verità e sogno di poesia. La pittura è poesia prima di essere verità, la pittura dà forma, al disegno, alla poesia alla mia coscienza alla mia utopia, di un'arte che è la verità, la concreta splendida verità, che non è mai la riduzione al quotidiano ma il mito di un mondo assoluto futuro, un'ipotesi che cala nel presente il passato ma anche l'avvenire, ciò che sarà ed è. La parola non è più un'ipotesi un segno un simbolo, ma si fa concretamente, linea forma e colore. Così la parola di un poeta è per me verità, natura anima, una profezia di quel che ho fatto, che devo fare.

1978

Aligi Sassu

Parole dell'anima

La passione poetica di Aligi Sassu

di Attilio Pizzigoni*

Eravamo alla fine degli anni Ottanta quando Mario De Micheli mi consegnò queste ventitré poesie di Aligi Sassu che erano destinate a comporre un volumetto per la collana editoriale dell'amico Pierluigi Lubrina. In quella serie di "libri blu" già avevo curato la pubblicazione dei testi poetici di Mario De Micheli, oltre alle prose architettoniche di un grande poeta come Leonardo Sinisgalli. Ma le sfortunate traversie di quella piccola e generosa casa editrice lasciarono questi fogli abbandonati per molti anni sul fondo della mia libreria.

Ritrovarle e ripresentarle oggi in occasione di una rassegna delle opere pittoriche di Aligi Sassu non è solo una piacevole e inattesa sorpresa, ma è anche il modo più diretto per leggere i caratteri amari e incendiari della sua pittura. Non c'è infatti commento più esplicito alle immagini di Aligi Sassu della forza di quel sentimento che irrompe dalle sue stesse parole.

C'è in queste poesie lo stesso amore della vita che Sassu esprime nella pittura: un amore calmo e concitato che ha il ritmo e l'ardore del sangue, che come il rosso bagliore delle sue immagini ci coinvolge spiritualmente e intellettualmente, e al tempo stesso ci coinvolge nella passione morale fino ad emozionarci in uno slancio mistico, fortemente religioso.

Certo, nell'enfasi e nelle affermazioni assolute di questi brevi versi c'è lo stesso esaltato fervore con cui il pittore milanese ha saputo leggere la realtà della vita quotidiana attraverso i miti dell'uomo e della libertà. Gli Uomini rossi che si trasformano in combattenti contro ogni tirannide; l'Angelo morto che appare nell'eroismo sociale di Camillo Torres; il cammino dei "fucilati delle Asturie" riflesso nella tragedia degli Argonauti. Questa è la forza di una immaginazione che ci fa leggere le visioni poetiche di Aligi Sassu fuori da ogni nostalgia metafisica, fuori dalla gravità massiccia di quel Novecentismo in cui si era pittoricamente formato.

Ma la centralità di Sassu nel panorama delle Avanguardie Artistiche del Novecento si evidenzia nel linguaggio libero, epico e realistico assieme, retorico e sensuale ad un tempo, elegiaco e drammatico, così come lo cogliamo nel suono evocativo di questi versi al pari che nel colore e nella forma delle sue figure: pervasi da un'analoga immaginazione ora allusiva e carica di risonanze, ora diretta e incalzante, persino violenta, ma ugualmente generata dalla volontà di esaltare le emozioni e i sentimenti che danno luce alla vita e alla verità dell'uomo.

C'è insomma in questi versi, la stessa presenza, la stessa enfasi espressiva che anima i volti e i corpi dei suoi uomini-eroi; vi traspare l'identica profezia di futuro e speranza di amore che ci ha tramandato la presenza civile, culturale ed artistica di Aligi Sassu nella storia dell'arte contemporanea come una ineguagliata testimonianza di dolore, di visione del trascendente e di riscatto dell'uomo.

* Architetto e Critico d'arte. Professore Associato presso Università degli Studi di Bergamo.

PRIMAVERA

Il cielo è silenzio d'amore
la tenebra ferma nel tempo
macera l'uomo
come creatura di carne.
Agitata dal vento
tiepida la primavera
scorre nel sangue
come linfa, di morte.

1939

AUTOBIOGRAFIA

Sogno le nubi oscure che trascinate nella notte
s'illuminano di luci strane.
Da lungo tempo sognavo lo strano nero
da cui traevo nel mio sogno le nubi
lontane azzurre dall'alba.
Tempo fu ch'io sognai lo strano nero
da cui trassi nuvole lontane
azzurre dall'alba, vacue come sogni
strani, durevoli costellazioni
del mio morbido ancoraggio.
Un mantello di fiamme copre il mio cuore
esiliato tra gli uomini mi riconosco
fratello nel sangue. Nelle regioni
di luce della giovinezza la mia prigione
bianca fu muro di cielo,
m'impose una durevole costellazione
Perseo e la Bilancia. La Chimera, ignorata
stagione, incompiuto m'esiliava nel sangue.

16.10.1942

PER IL SAN BARTOLOMEO DI DIEGO RIBERA

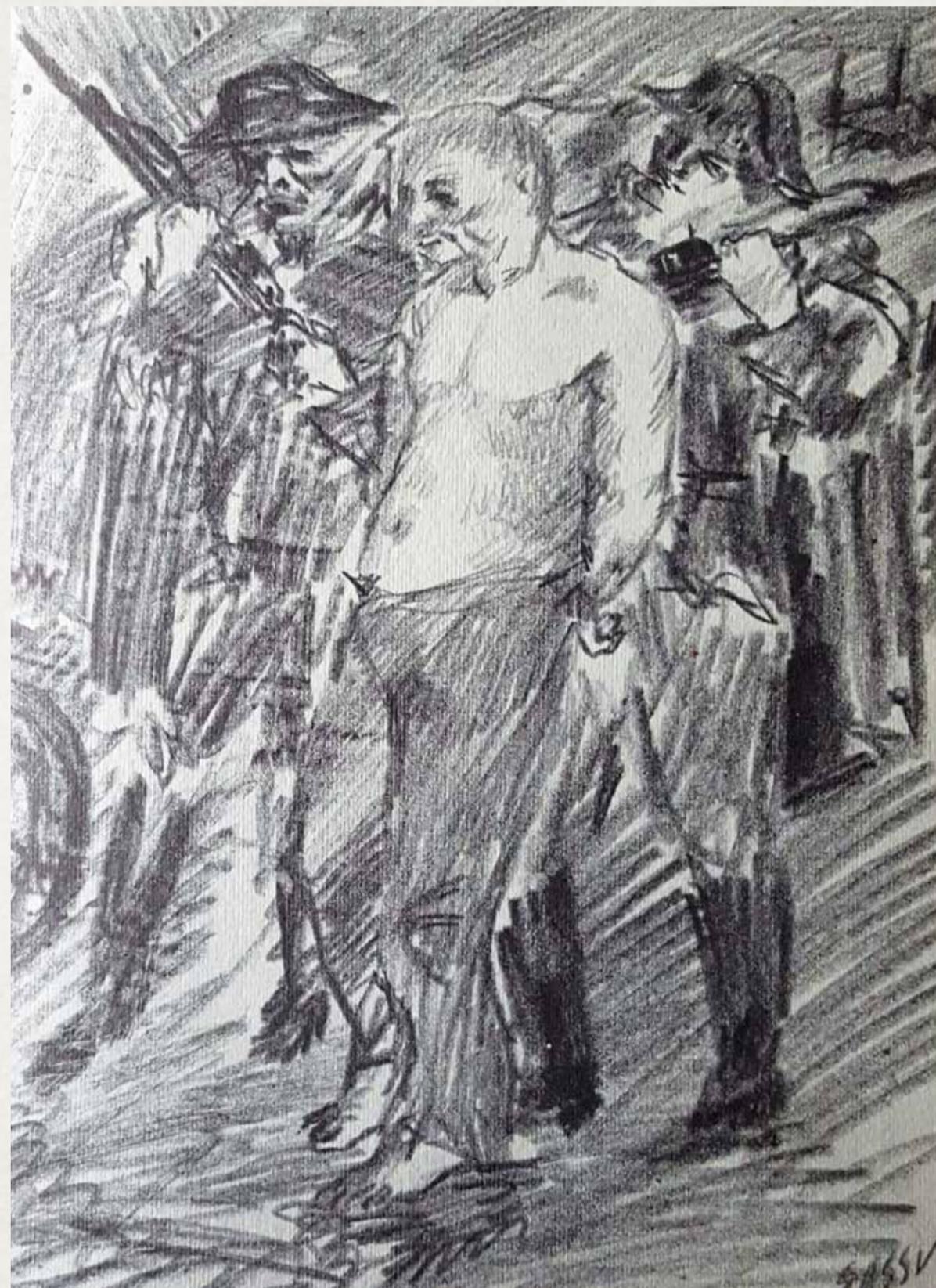
Ho tracciato il segno:
San Bartolomeo guarda lo specchio
alveolo del suo corpo;
l'uomo esplora il sangue del dio;
sulla pelle ben curata della donna
pulsava il sangue dell'amante.
Gli Asiatici e gli Europei
guardano il vivente ipogeo
del santo, la morte colore d'avorio.

1942

L'ATROCE SOAVITÀ DELL'INFERNO

L'atroce soavità de l'Inferno
guardiano incatenato Minosse
feroce servitore della vita
m'apre i fianchi alla sorgente
disseccata dell'eterna attesa.
Araldo fiammante di sangue
l'angelo a dispetto degli esili
nodo tra il cielo e la terra
lacera il manto dell'enigma.
Eterno assalto de la rabbia oscura
spasimo d'un cuore che lega morte e vita
amo il tuo sangue sino al punto vivo
in cui il tempo oceano segreto
m'imprigioni implacabile alla terra
alla stretta fiera degli orizzonti
segreto mare della mia solitudine.

17/10/1942



Aligi Sassu, *Minatore delle Asturie condotto alla fucilazione*, 1935, disegno su carta, cm 27 x 21, Bergamo, collezione privata

MIA FIGLIA

Bambola viva mio sangue
che mi guardi tenera
occhi di muro al male
lieve terra mi fai
nei tuoi occhi di cielo s'aprono i mondi
non sfiora il sangue ancora
il tuo cuore e chiudi
l'animo mio all'abisso.

16 Ottobre 1942

ISOLA FELICE

Isola felice
Isola beata
tu sei la luce del mare.
Occhi azzurri
occhi di libeccio
spuma d'onda è il tuo sorriso
come tremula farfalla
nel vento palpiti
sul mio cuore,
Isola beata.
Il sapore delle tue lacrime
rugiada di cielo
immoto arcobaleno
di vita spenta
nella nera notte
dell'anima attorta
come orrida serpe
mi trafiggi di morte
Isola felice.

7/8.1950

RICORDO

Solco il mare del ricordo,
la scia bianca della gioia antica
l'albero del melograno
nel cortile bianco di sole. (di miele)
Rimemora il mio cuore
la persa giovinezza
(il) del tempo dell'inconscia speranza
Terra, riarsa terra di vulcani
di pietre emerse dal celeste mare,
angoscia dell'acciduo precipite sole
nella notte dei tempi a venire.

1950

CANTATA DELL'UGUAGLIANZA SENZA PIETÀ

Impiccato fosforescente
sei il cristo dei ladri
corpo sconosciuto
d'un'epoca oscura
sei viola del sangue
degli uomini onesti.
La lingua penzoloni
desideravi quello che
mai scegliești:
secca ed arida la gola,
le lacrime ti dissetano
di chi ti generò.
Albero sterile
d'un continente marcio
sei frolo come una pernice
sei nudo, di terra.
Misuri il pianeta con la corda
che strozza il tuo destino.
Fratello bruciato
il tuo corpo è verde,
è livido, è viola
il tuo ventre è aperto come un melograno,
e la fenice della tua tristezza
mi abbandona favoloso
nella grigia metropoli
impiccato fosforescente.

È VENUTO IL TEMPO DEL LUPO

Oltre lo squarcio del muro
il cielo e fiume nella pianura
riverbero d'ocaso vermiglio.
S'adagia nell'ombra il cuore,
il palmo della mano squarciata
s'innalza lento a chiedere la vita
l'aria, il cielo è pietra.
Rifarmi al Nord e al Sud
è inutile. Il cavallo è morto,
il cannone è spento.
È venuto il tempo del lupo.

UN AMORE

Bilancia del mondo
ho sperso il mio seme
furioso e pesante
sulla donna dai seni di notte
profumo acre
sommerso in porto oscuro
baciano le mie labbra la rosa
nel buio fumo della tua carne
scivolo lascivo.

SIMULACRO DI ROCCIA

Sul bituminoso marciapiede
nella stagione oscura della mia pena
mi perdo. Simulacro di roccia
frammento infecondo
d'una labile costellazione.

NELLE NOTTI NERE

Che i mondi coperti d'acqua crollino nell'immensità
sognavo gli angeli nelle notti nere
mentre gli uomini tristi seguono la curva delle età
sognavo gli angeli nelle notti nere
mi divora il sonno e lacerano la chimera
le frontiere effimere della realtà.

IL GIORNO È FINITO

Il blu profondo
Il rosso dell'abisso
Il giallo dell'aurora
Il verde meridiano
melanconico azzurro della sera
il giorno è finito.

14.10.1974

SENZA TITOLO

Il feroce fetore della morte.
Ilare farfalla una capa rosa volteggia sull'arena,
arancia sventrata
da due corna nere.
La porta il cavaliere nero
l'ombra del sole bianco
un incantesimo di sangue

5-8-1975

DANAE

Un sottile spazio arancione
si allarga tra le gambe di Danae
rosa come la vita
mentre la pioggia grigia
Argento mirra e oro
penetra, la penetra.

28-8-1975

SENZA TITOLO

La luce a volte è nera
nera come l'abisso
la luce è sole è sole
il sangue tra le dita
specchio del sole
riflesso di luce
sangue nelle mani
erba tenera innocente
come la morte

28-8-1975

RIO CARRAO

Un attimo di smarrimento
l'impalpabile velo si apre,
sul rio, il sole è una rosa
il velo si chiude

15.10.1975

LA LUCE A VOLTE È NERA

La luce a volte è nera
nera come l'abisso
la luce è sole è sole
il sangue tra le dita
traluce, specchio del sole
riflesso di luce
sangue nelle mani
nell'erba tenera innocente.
Innocente come la morte.
Un sottile spazio arancione
si allarga tra le gambe di Danae
rosa come la vita.
La pioggia grigia
argento, mirra, oro,
penetra, la penetra.

28.8.1975

Per un piccolo dipinto di titolo "Danae"

SENZA TITOLO

Il rio estaba negro
la selva estaba negra
el cielo y mi corazon
tambien estaba negro
en la curiara mi alma
re irre subendo el rio
dandome aliento
la luna aparecio
dandome aliento
dandome aliento
con la memoria de un amor
andando en el rio,
Negro estaba el rio
mi alma, la luna
era un lucero
un conuco en la noche,
un'alborada blanca
despegade en el cielo
de l'Anayan - Tepuy

21 Ottobre 1975

LETELIER, NON LO CONOSCEVO

L'FBI rifiutò la protezione
è morto nel viale degli aceri
il primo giorno d'autunno.
Uomini trovati all'alba,
come "sacchi di rifiuti",
"persone da eliminare".
Non si deve ostacolare le Multinazionali!
il passato è passato A.A.A.
mira che guapa la D.I.N.A.
in fondo al continente.
"SE REVISA" e s'inventa l'avvenire
"Nessun poliziotto si è curato
di assicurare i minimi controlli richiesti".
Il passato è passato A.A.A.
GIUSTIZIA INTERNAZIONALE!
ordine potenza benessere
Cristo è un comunista?
Fuciliamo anche lui.

Questa poesia è in parte un "collage" di frasi, di articoli di giornali in occasione dell'assassinio di Letelier a Washington da prezzolati di Pinochet con l'aiuto della Cia

SORVOLANDO L'AUAYAN TEPUI (Venezuela)

È proprio quel fuggire
che la scolta attenta
sul limitare del cielo
inchioda le ombre alle rocce

Il rio è profondo ma alta
la sponda del Dorado.
Di nuvole, il cielo semina acque
sulle rocce antiche.

Quadrati silenzi di antiche età
sollevati da labili onde
cavalcano l'immensità.

24.11.1976

TRACCIA PER UN RICORDO DI CAMILLO TORRES

Tanto dimenticato
Angelo giovane del popolo.
I giovani, il popolo, l'oligarchia,
La presa di coscienza. L'oligarchia i gringos,
La libertà, la predicazione, i dubbi.
Il cardinale. Il parroco amico?
La condanna, la reazione, l'obbedienza
L'identificazione della vita in Cristo,
nel popolo.
I dubbi, che fare? Continuare la lotta,
in che modo?
Togliersi la veste. Che martirio, la libertà!
Continuare la lotta quotidiana
Contro l'ignavia.
L'ignoranza cieca, l'oligarchia,
i militari, il potere.
Non sono. Non è più prete.
(l'unto del signore) No non rinnegare te stesso.
La guerriglia, i guerriglieros, Bandoleros della libertà.
Perché non sei con noi? Non combatti con noi?
Sei un prete spretato! Cosa fai con noi,
se non combatti, perché non ti comporti come noi?
La fede il potere ti tradiscono ancora.
Quale potere? L'angelo è morto.

25-1-77

Traccia per un ricordo di Camillo Torres

Tanto dimenticato
Angelo giovane del popolo.
I giovani, il popolo, l'oligarchia,
La presa di coscienza. L'oligarchia i gringos,
La libertà, la predicazione, i dubbi.
Il cardinale, il parroco amico?
La condanna, la reazione, l'obbedienza
L'identificazione della vita del popolo,
in Cristo.
I dubbi, che fare? Continuare la lotta,
in che modo?
Togliersi la veste. Che martirio, la libertà!
Continuare la lotta quotidiana
contro l'ignavia.
L'ignoranza cieca, l'oligarchia,
i militari, il potere.
Non sono. Non è più prete.
(l'unto del signore) No non rinnegare te stesso.
La guerriglia, i guerriglieros, Bandoleros della libertà.
Perché non sei con noi? Non combatti con noi?
Sei un prete spretato! Cosa fai con noi,
se non combatti, perché non ti comporti come noi?
La fede il potere ti tradiscono ancora.
Quale potere? L'angelo è morto.

25-1-77.

Alji' Carr



apparati



Lajos Péterfy
Autoritratto
1930, olio su tela, cm 119 x 78
Budapest, collezione Zsolt Márton

Aligi Sassu - La storia di un dipinto creduto distrutto e di Lajos Péterfy, il suo ultimo collezionista

di Zsolt Márton e Paola Silvia Ubiali

Nell'estate 2015, a quindici anni dalla scomparsa di Aligi Sassu, la Fondazione Helenita e Aligi Sassu riceve un'inattesa e sorprendente notizia dall'Ungheria: Zsolt Márton comunica di aver ereditato dal prozio materno Lajos Péterfy il dipinto *Battaglia di tre cavalieri* del 1941 (a catalogo, p. 14), opera che Sassu credeva irrimediabilmente distrutta a Budapest durante l'assedio del 1945 o nel corso dell'intervento armato delle truppe sovietiche nel 1956. Cavalieri e cavalli impongono alla scena a sinistra una rotazione senza fine fatta di morte e distruzione che nemmeno l'uomo nudo e disarmato sulla destra riesce a fermare. Il dipinto, uno dei più interessanti nella produzione di Sassu, può essere letto come uno straordinario manifesto politico contro la guerra, la violenza e il fascismo, al pari del più famoso *Guernica* realizzato da Picasso pochi anni prima.

Nel saggio dedicato alle Battaglie (pp. 8 e 9), si è dato rilievo alle prime travagliate vicende subite dal dipinto in oggetto, rifiutato dalla giuria al terzo Premio Bergamo nel 1941. Dalla verifica diretta del dipinto si comprende quanto l'opera fosse importante per l'autore stesso, il quale, alla notizia della non ammissione, non potendo esprimere pubblicamente tutta la collera e la delusione si sfogò marchiandolo irrimediabilmente e rendendo palese anche ai posteri lo stato d'animo di allora. Rischiano di rendere l'opera invendibile vi appose a tergo le iscrizioni seguenti, oggi parzialmente coperte da uno strato di pittura nera sotto la quale sono ancora chiaramente leggibili le parole che inseriamo tra parentesi quadre: "QUESTO QUADRO / E STATO SCARTATO AL / TERZO PREMIO BERGAMO DAI SEGUENTI [PORCI] / [...] O. ROSAI / [...] M. MACCARI / [...] A. FUNI / [...] PACCHIONI / [...] P. GALLARINI / [...] MASSERONI / [MERDA] PRADA"¹.



Aligi Sassu, *Battaglia di tre cavalieri*, 1941, verso

In realtà, come già anticipato nel saggio alle pagine 8 e 9, l'acquirente ci fu: Alberto Mondadori, figlio del grande editore Arnoldo². Prima della vendita, Sassu cercò di rendere meno evidenti gli ingiuriosi epiteti rivolti ai giurati, forse per non turbare la sensibilità del collezionista. Avrebbe potuto intervenire in modo drastico, coprendoli più pesantemente, ma non lo fece. Alberto Mondadori, cresciuto in "un quadro e in un clima familiare di consenso acritico e di alleanza operativa nei confronti del fascismo"³ e a capo del settimanale di regime "Tempo" lo acquistò comunque. È noto che il giovane Mondadori fosse un simpatizzante del "fascismo di sinistra" e spesso si avvaleva "tra redattori e collaboratori, di intellettuali antifascisti o critici verso il regime o comunque non iscritti al partito fascista"⁴.

Ma come si spiega il passaggio dalla collezione milanese di Alberto Mondadori alla raccolta di Lajos Péterfy a Budapest?

Figura *sui generis*, Lajos Péterfy nasce nel 1894 in una famiglia della media borghesia di Salgótarján, piccola cittadina nel nord-est dell'Ungheria. Il suo interesse per le arti, in particolare per la pittura, si manifesta già durante l'adolescenza. Sebbene Péterfy non riuscirà a soddisfare l'ambizione di diventare un pittore professionista, le sue inclinazioni non gli impediscono di coltivare l'amore per l'arte, espresso nell'intero corso della vita in diverse direzioni. Innanzitutto lo studio da autodidatta e la partecipazione a numerose esposizioni in Ungheria che gli conferiscono una discreta reputazione; in secondo luogo la capacità di mettere insieme una piccola ma ben selezionata collezione di opere d'arte, di cui il pezzo più importante è la *Battaglia di tre cavalieri* dipinta da Aligi Sassu nel 1941. Inoltre Lajos Péterfy approfondisce la sua cultura estetica e artistica, in particolare nei confronti dell'arte italiana, di cui nel suo lascito, si riscontrano diversi oggetti e libri, tra i quali l'"Estetica" di Benedetto Croce⁵. L'avvicinamento alla lingua italiana è per Péterfy la diretta conseguenza della sua partecipazione alla grande guerra come comandante di batteria, prima sul fronte di Trento e poi a Caporetto.

È ipotizzabile che Alberto Mondadori e Lajos Péterfy si fossero conosciuti direttamente e abbiano deciso la cessione del dipinto. Effettivamente i due si sarebbero potuti incontrare in varie occasioni. Tra il 1940 e il 1943 Alberto compie infatti per il settimanale "Tempo" e per il quotidiano "Il Popolo d'Italia" varie missioni come corrispondente di guerra in Ungheria, oltre che in Unione Sovietica, Germania e altre zone.

Nei sanguinosi anni tra il 1915 e il 1918 Péterfy si lega in amicizia con due giovani ufficiali di artiglieria, i fratelli Juhász, i quali nell'immediato dopoguerra fondano una nota società, la Gamma-Juhász, alla cui direzione, dal 1939, si aggiunge Lajos Péterfy. Un prodotto di rilievo dell'azienda era la *Centrale di tiro mod. 40 Gamma*, basata su un calcolatore analogico e usata per direzionare il fuoco nell'arma contraerea. Apparecchi di questo tipo vennero acquistati per il Regio Esercito Italiano a partire dal 1940 e impiegati a lungo durante la seconda guerra mondiale.

Ad oggi non è stato possibile confermare la presenza di Alberto Mondadori in Ungheria, al seguito di Vittorio Mussolini in visita alla Gamma-Juhász nel 1941⁶, ma egli fu certamente nella capitale ungherese in occasione del soggiorno ufficiale di Galeazzo Ciano, all'epoca Ministro degli Esteri, avvenuto



Aligi Sassu, *Battaglia di tre cavalieri*, 1941 (Budapest, abitazione di Lajos Péterfy)

tra il 15 e il 18 gennaio 1942, come ben evidenziato dagli articoli a sua firma nella stampa italiana, trascritti dalla stampa locale⁷. Ancora nel luglio 1942 Alberto Mondadori firmava come inviato speciale dall'Ungheria due articoli ne "Il Popolo d'Italia" nei quali raccontava con dovizia di particolari il viaggio in auto dalla frontiera tedesca attraverso i territori magiari fino alla frontiera polacca verso il fronte russo⁸. Secondo la stampa ungherese inoltre, una delegazione della Gamma-Juhász viaggiò a Roma tra il febbraio e l'aprile 1942 e dalla corrispondenza di Alberto Mondadori si evince la sua stessa presenza nella capitale il 13 febbraio dello stesso anno⁹.

Qualora il pittore dilettante ungherese e il collezionista italiano si fossero effettivamente conosciuti, l'incontro deve essere accaduto non oltre il 10 dicembre 1944, data in cui Lajos Péterfy viene assassinato. Egli si era infatti unito a un gruppo sotterraneo di resistenza e di conseguenza ben presto divenne obiettivo di caccia da parte della Gestapo. *Sapienti sat*.

Zsolt Márton, erede di Lajos Péterfy racconta che la sua famiglia non era riuscita in questi anni, a decifrare completamente il senso dell'enigmatico dipinto *Battaglia di tre cavalieri*. Recentemente però, tra gli effetti personali dello zio, è emerso un breve articolo di Luciano Anceschi su Aligi Sassu¹⁰ nel quale il critico trascrive un illuminante distico di Gino Bonichi, pittore e poeta conosciuto con il nome di Scipione, contemporaneo di Sassu, scomparso precocemente nel 1933 di cui Sassu ben conosceva il lavoro, soprattutto dopo la mostra del 1939 alla galleria Barbaroux con Tomea e opere di Scipione, qualche anno prima di elaborare il dipinto in oggetto. In queste poche parole egli rintraccia un legame profondo con l'opera ereditata:

[...] *la lancia si sprofonda nelle reni della cavalla
che corre – ed urla con la testa nel cielo [...]*

Se volessimo immaginare i motivi che indussero Aligi Sassu a credere che il suo prezioso dipinto fosse andato distrutto, dovremmo leggere gli scioccanti reportage di guerra scritti da Indro Montanelli o da Luigi Fossati durante la rivolta antibolscevica duramente repressa dalle truppe sovietiche tra fine ottobre e inizio novembre 1956 e le descrizioni della città, non ancora ristabilita dall'assedio del 1945, ulteriormente massacrata di orrore e violenza.

Il dipinto venne invece custodito da Lajos Péterfy e in suo omaggio si pubblicano in questa occasione l'*Autoritratto* del 1930 e alcuni paesaggi eseguiti dal 1915 al 1935. Essi esprimono una pittura competente, colta e aggiornata sulle contemporanee ricerche artistiche europee, nonché una profonda sensibilità, già peraltro testimoniata dall'acquisizione e dalla conservazione della ritrovata *Guernica* italiana.

¹ Nella giuria di accettazione delle opere ed assegnazione dei premi, oltre a Gino Gallarini, Achille Funi, Mino Maccari, Guglielmo Pacchioni, Carlo Prada, Ottone Rosai citati da Sassu risulta presente anche Giovanni Pieragostini.

² Alberto Mondadori (Ostiglia, 1914 – Venezia, 1973), giovane inquieto e insofferente, nel 1927 comincia a seguire l'attività paterna nelle sedi della Mondadori. Negli anni Trenta, frequenta liberamente le lezioni di Antonio Banfi all'Università di Corso Roma. I corsi erano affollati di non iscritti, tra cui anche Aligi Sassu. Nel 1935 Alberto Mondadori gira un film sperimentale tratto dal romanzo *I ragazzi della via Paal* dell'ungherese Ferenc Molnár e nel 1939 fonda e dirige il settimanale "Tempo" con Indro Montanelli alla redazione e Bruno Munari alla grafica.

³ G. C. Ferretti, *Alla sinistra del padre*, in *Alberto Mondadori, Lettere di una vita 1922-1975*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996, p. XVI.

⁴ G. C. Ferretti, *Alla sinistra del padre*, op. cit., pp. XXX-XXXI.

⁵ A. Sassu in *Un grido di colore. Autobiografia*, 1998, p. 75, racconta che nel carcere di Fossano riprese a leggere l'*Estetica* di Croce.

⁶ Miklauzich István, *Gamma-Juhász Lőelemképző, Hármás együttállás a Földön*, Mécses 2. Kötet, 2017.

⁷ A. Mondadori, *Il Ministro Ciano a Budapest*, in "Il Popolo d'Italia", 16 gennaio 1942; A. Mondadori, *Il soggiorno di Ciano in Ungheria*, in "Il Popolo d'Italia", 17 gennaio 1942; A. Mondadori, *Il conte Ciano ripartito per l'Italia*, in "Il Popolo d'Italia", 19 gennaio 1942.

⁸ A. Mondadori, *Budapest*, in "Il Popolo d'Italia", 4 luglio 1942; A. Mondadori, *Budapest-Sianki: via della guerra*, in "Il Popolo d'Italia", 16 luglio 1942.

⁹ Lettera da Milano di Alberto Mondadori in data 10 febbraio 1942 inviata a Roma a Cesare Zavattini in *Alberto Mondadori, Lettere di una vita 1922-1975*, op. cit., p. 51, n. 32.

¹⁰ L. Anceschi, *La pittura di Aligi Sassu*, in "Corriere Padano", 22 gennaio 1942.



Lajos Péterfy, *Capanna nel bosco*, 1915-1917
matita e acquerello su carta, cm 19,5 x 24, Budapest, collezione Zsolt Márton



Lajos Péterfy, *Vecchia casa a Alsóörsön II*, 1935
tempera su cartone, cm 50 x 66, Budapest, collezione Zsolt Márton



Lajos Péterfy, *Veduta da Krisztina tér*, 1930
acquerello su cartone, cm 72 x 51, Budapest, collezione Zsolt Márton



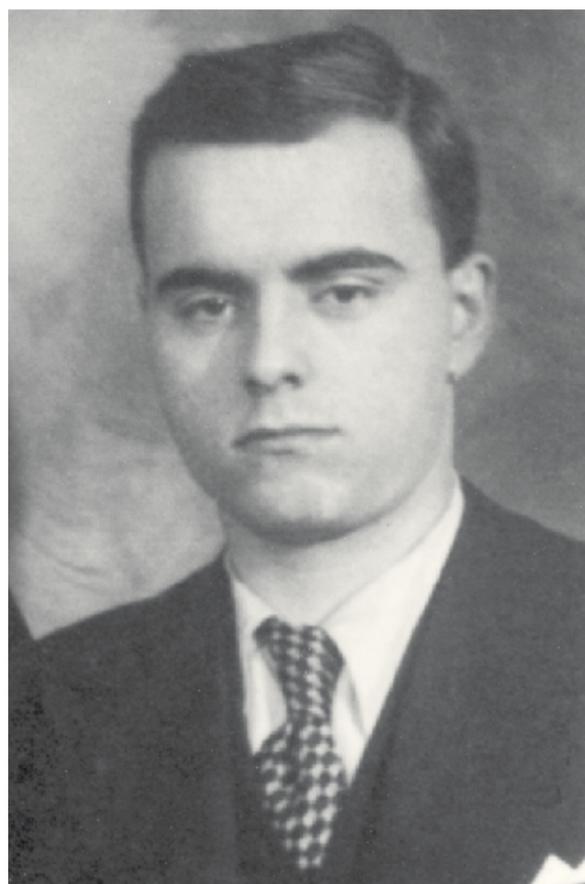
Lajos Péterfy, *Pioppi*, 1935
tempera su cartone, cm 35,5 x 46, Budapest, collezione Zsolt Márton

ALIGI SASSU - biografia

a cura della Fondazione Helenita e Aligi Sassu

ALIGI SASSU nasce a Milano il 17 luglio 1912, trascorre l'infanzia tra Thiesi e Milano. Date le difficoltà economiche della famiglia, abbandona la scuola per lavorare come apprendista in un'officina litografica e come aiutante di un decoratore murale. Insieme all'amico Bruno Munari viene a sapere che Filippo Tommaso Marinetti avrebbe incontrato giovani artisti all'Hotel Corso: si presenta mostrandogli i disegni su Mafarka il futurista. La sera successiva, durante una manifestazione, Marinetti li indica come "due giovani promesse dell'arte italiana" e nel 1928 invita Sassu (appena sedicenne) a mandare due opere alla Biennale di Venezia. Si iscrive nel frattempo ai corsi serali dell'Accademia di Brera, stringendo amicizia con Lucio Fontana, Renato Birolli, Umberto Lilloni e Giacomo Manzù, col quale dividerà lo studio di piazzale Susa. Lasciata l'Accademia per motivi economici, frequenta la Libera Accademia l'Avanguardia Artistica, aperta dal gallerista Barbaroux.

Si allontana progressivamente dal Futurismo e, in antitesi con Novecento, inizia un filone primitivista che lo porterà poi alla serie dei Ciclisti e degli Uomini rossi.



1930, Aligi Sassu a diciotto anni

Nel 1932 espone con Birolli, Cortese, Grosso, Manzù e Tomea alla Galleria del Milione, iniziando a dipingere opere di tema sacro e le Battaglie. Nel 1934 soggiorna a Parigi, dove tornerà anche l'anno successivo, approfondendo lo studio della pittura di stampo classico realista, e accrescendo il suo impegno politico, in particolare antifranchista che lo porterà a dipingere la *Fucilazione nelle Asturie*, sorta di manifesto dell'opposizione europea al fascismo. Inizia a dipingere i caffè, ispirati alla catena Chez Dupont appena inaugurata. Tornato in Italia frequenta Birolli, De Grada, Guttuso, Migneco, Mucchi: nasce tra di loro un clima particolare che darà vita qualche anno dopo al movimento intellettuale di Corrente. Ma è la sua attiva partecipazione ad azioni di disturbo e alla diffusione di stampa clandestina, che lo porterà ad essere arrestato dall'OVRA nel 1937. Accusato di complotto e sovvertimento dell'ordine di Stato, viene condannato a dieci anni di reclusione. Nel 1938 grazie alle pressioni politiche del padre Antonio, di Marinetti e del dottor Veratti, riceve la grazia dal Re e vivrà come sorvegliato speciale per qualche tempo.



1942, Aligi Sassu dipinge i *Ciclisti*



1950, Lucio Fontana, Agenore Fabbri e Aligi Sassu



1955, con Gina Lollobrigida



1960, con Helenita Olivares



1960, con Giorgio de Chirico



1980, con Felice Gimondi



1984, con Giulio Carlo Argan



1989, con Rita Levi Montalcini



1992, con il Presidente Cossiga



Aligi Sassu al lavoro nel suo studio di Milano sulla *Battaglia di tre cavalieri* (1975-1991, a catalogo p. 15)

Nel 1941 allestisce una personale nella Bottega di Corrente, dove espone per la prima volta gli Uomini rossi. Soggiorna ad Albissola dedicandosi all'attività di ceramista, e sposa Fernanda, da cui ha la figlia Maria Antonietta. Nel 1944 inizia il ciclo delle Maison Tellier, ma è un periodo di grande sofferenza: perde, a causa di una meningite, l'adorata figlia e solo qualche mese più tardi assiste in prima fila alla fucilazione dei martiri di Piazzale Loreto. In soli due giorni, riutilizzando una tela su cui aveva già finito un *Ciclista*, dipinge l'opera omonima. Entra in una profonda crisi, da cui uscirà grazie all'intenso lavoro e alla sperimentazione di nuove tecniche, in particolare lavorando prima a Castel Cabiaglio e poi ad Albissola alla ceramica. Nel 1948 espone per la terza volta alla Biennale di Venezia, dove tornerà anche nel 1954 e nel 1956. Partecipa inoltre alla Quadriennale di Roma nel 1959, alla XII Triennale di Milano e alla mostra storica di Corrente da Gianferrari nel 1960. Nel 1964 apre uno studio a Maiorca, iniziando quella che Dino Buzzati chiamerà la sua nuova giovinezza, grazie anche alla sua nuova compagna di vita, la soprano colombiana Helenita. Nel 1973 si dedica a scene e costumi dei *Vespri siciliani* per la riapertura del Teatro Regio a Torino e si inaugura in Vaticano la Galleria d'Arte Moderna, dove gli viene dedicata una sala. Segue un'attività espositiva ricca di impegni e di riconoscimenti, tra cui si segnalano le antologiche di Cagliari nel 1967; a Palazzo dei Diamanti di Ferrara, a Castel Sant'Angelo a Roma e a Palazzo Reale a Milano nel 1984; a Monaco di Baviera e al Castello di Rivoli nel 1987, a Palau Robert di Barcellona nel 1989 e a Palazzo Bandera di Busto Arsizio nel 1991. Nel 1993 inaugura *I Miti del Mediterraneo*, grande murale in ceramica per la sede del Parlamento Europeo a Bruxelles. Nel 1995 la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo ospita la personale *Sassu. Dal 1930 a Corrente*. Aligi Sassu muore la sera del suo ottantottesimo compleanno, il 17 luglio 2000, nella sua casa di Can Marimon a Pollença.

ALIGI SASSU - bibliografia

- Sandro Bini, *Artisti*, Edizioni "Libreria del Milione", Milano 1932
- Il Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, S. A. Conti, Bergamo 1940
- III Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1941
- Il Tesoretto, Almanacco dello «Specchio» 1942*, a cura di Alberto Mondadori e Arturo Tofanelli, Mondadori, Milano 1941
- Alberto Mondadori, *Il Ministro Ciano a Budapest*, in "Il Popolo d'Italia", 16 gennaio 1942
- Alberto Mondadori, *Il soggiorno di Ciano in Ungheria*, in "Il Popolo d'Italia", 17 gennaio 1942
- Alberto Mondadori, *Il conte Ciano ripartito per l'Italia*, in "Il Popolo d'Italia", 19 gennaio 1942
- Luciano Anceschi, *La pittura di Aligi Sassu*, in "Corriere Padano", 22 gennaio 1942
- Alberto Mondadori, *Budapest*, in "Il Popolo d'Italia", 4 luglio 1942
- Alberto Mondadori, *Budapest-Sianki: via della guerra*, in "Il Popolo d'Italia", 16 luglio 1942
- Enrico Emanuelli, *Aligi Sassu*, Galleria Ciliberti, Milano 1945
- Renato Guttuso, *Per l'amico Aligi Sassu, in ricordo degli "anni Trenta"*, in *Sassu*, Galleria delle Ore, Milano 1959
- Carlo Munari, *Aligi Sassu*, in "L'Arte", estratto dal fascicolo gennaio-giugno 1962, vol. 27, 1-2, anno LXI, Milano 1962
- Carlo Munari, *Aligi Sassu*, Officine Grafiche Esperia, Milano 1963
- Raffaele Carrieri, *Aligi Sassu. Gli uomini rossi, 1929-1933*, Vangelista, Milano 1971
- Riccardo Barletta, *Sassu. Il rosso è il suo barocco. Il mondo di Aligi Sassu*, Priuli & Verlucca, Ivrea 1983
- Il premio Bergamo. 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, a cura di Marco Lorandi, Fernando Rea, Chiara Tellini Perina, con la collaborazione di Orietta Pinessi, Electa, Milano 1993
- Antonello Negri, *Aligi Sassu*, Ilisso, Nuoro 1995
- Gian Carlo Ferretti, *Alla sinistra del padre*, in *Alberto Mondadori, Lettere di una vita 1922-1975*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996
- Aligi Sassu, *Un grido di colore. Autobiografia*, Todaro editore, Lugano 1998
- Sassu primitivista 1929-1931*, Fondazione Aligi Sassu e Helenita Olivares, Lugano 2000
- Sassu. Dal mito alla realtà. Dipinti degli Anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Bonini (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno - 7 settembre 2008), Skira, Milano 2008
- Aligi Sassu. Uomini rossi (1929-1934)*, Flavio Arensi, Gabriele Francesco Sassone Allemandi in collaborazione con Vicente Sassu Urbina, Torino 2009
- Tra '800 e '900. La collezione d'arte moderna della Banca Popolare di Milano*, a cura di Antonello Negri, Skira, Ginevra-Milano 2010
- Sassu. Catalogo generale della pittura*, a cura di Antonello Negri e Carlo Pirovano, voll. I-II, Electa, Milano 2011
- Miklauzič István, *Gamma-Juhász Löelemképző, Hármás együttállás a Földön*, Mécse 2. Kötet, 2017

Finito di stampare nel mese di settembre 2018
da GRAFICA & ARTE - Bergamo

GRAFICA & ARTE 

© Copyright 2018 Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

© Aligi Sassu by SIAE 2018

© 2018 Gli autori per i loro testi

Crediti fotografici

© Fondazione Credito Bergamasco

© Banco BPM SpA

© Collezione Giuseppe Iannaccone

© Fondazione Helenita e Aligi Sassu, Pollença, Maiorca - Milano

© Comune di Bergamo - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

© Lidia Patelli

ISBN 978-88-85478-11-4

La mostra *ALIGI SASSU colore e libertà* ha carattere divulgativo e non ha scopi di lucro; l'ingresso all'esposizione è libero e il presente catalogo è a disposizione gratuita del pubblico fino ad esaurimento delle copie.

La Fondazione Credito Bergamasco ringrazia Fondazione Helenita e Aligi Sassu, Helenita Sassu, Vicente Sassu Urbina, Banco BPM, GAMeC - Bergamo, nonché tutti i collezionisti privati che hanno generosamente concesso i prestiti. Manifesta altresì il più sentito ringraziamento a *Camozzi Automation, Cromoplastica C.M.C., Immobiliare Percassi, Nettuno Srl*, per il sostegno assicurato nel 2018 alle iniziative culturali della Fondazione stessa.

La mostra *ALIGI SASSU colore e libertà* è dedicata alla memoria di Giancarlo Fratus, Amministratore Delegato di Nettuno Srl, recentemente scomparso.

 **FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO**

Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it



