

ETTORE JANULARDO
SIRONI, IL "NOVECENTO",
LA PITTURA MURALE

Nel clima successivo alla grande guerra – in un contesto storico del tutto particolare – sembra delinearci una possibile convergenza fra due prospettive di ricerca artistica, quella di origine futurista e l'altra, di matrice metafisica.

L'opera figurativa di Mario Sironi condivide, con l'esperienza futurista, la percezione di uno spazio urbano come luogo deputato della civiltà contemporanea, ma rappresenta immagini che metamorfizzano il vorticoso entusiasmo meccanicista d'inizio secolo: lo spazio del dipinto, svuotato e mutato in un panorama semi-deserto di piccoli veicoli e di densi fumi, si offre sulla scorta di una riattualizzazione della volumetria pittorica italiana.

Mario Sironi nasce a Sassari nel 1885, da madre toscana e padre lombardo. Quest'ultimo, l'ingegner Eugenio, è uno dei firmatari – insieme a Giovanni Borgnini – del Palazzo della Provincia, edificato in stile neoclassico a partire dai primi anni '70 del XIX secolo. Mario trascorre i primissimi anni della sua vita in una casa in Via Roma, nei pressi della centrale Piazza d'Italia, per poi trasferirsi con la famiglia a Roma, ove il padre è impegnato nei lavori pubblici necessari a contrastare le piene del Tevere. Il futuro artista studia nella capitale, iscrivendosi alla Facoltà d'ingegneria: benché questi studi vengano abbandonati per iscriversi all'Accademia di Belle Arti, sostanziano per sempre le sue linee e i suoi volumi, nei dipinti, negli allestimenti di mostre, nelle sue battaglie ideologico-intellettuali. Pittore e illustratore per l'"Avanti della Domenica", ha modo di conoscere Balla, Boccioni e Severini. Dopo un soggiorno nel 1908 a Parigi e in Germania, rientra in Italia, stabilendosi a Milano e aderendo al futurismo, di cui condivide appieno l'interventismo. Pur se con accenti del tutto personali, opere come *Il camion* (1914) e *Composizione con elica* (1915) gli offrono l'opportunità di rappresentare aspetti

della civiltà industrial-urbana; è in questi anni che la periferia si costituisce come sfondo di scene con ciclisti o motociclisti. Al termine della grande guerra, una breve esperienza metafisica prepara l'adesione di Sironi al clima di ritorno alla tradizione pittorica italiana che segnerà gli anni Venti.

Al centro della tematica sironiana dei paesaggi milanesi – serie caratteristica per diversi anni, ma con un tono più narrativo intorno al 1925, quando vengono introdotte figure di mendicanti, di donne e di bambini – il *Paesaggio urbano* del 1921 rappresenta adeguatamente questa visione urbana lontana nel tempo, "all'antica" (come anche *Periferia* e *Paesaggio urbano*, del 1922).

Un linguaggio arcaizzante segna così dei dipinti dalla costruzione geometrica elementare, ove l'angoscia esistenziale è temperata dalla ricerca dell'ordine. È un bisogno che si manifesta nella struttura formale, come ordine compositivo, ma indica anche la volontà di un ordine sociale e ideologico, teso alla costruzione e alla strutturazione di una comunità nazionale. In questo contesto si situa la scelta politica di Sironi nell'ambito del fascismo, al quale sarà sempre legato, sebbene con posizioni critiche e sovente d'isolamento. Con i "dipinti milanesi", nucleo della sua rappresentazione poetica anche negli anni di fondazione del gruppo "Novecento", l'artista definisce una metonimia della città, ove la periferia milanese è il paesaggio urbano per eccellenza, punteggiato da volumi, oggetti e mezzi di trasporto isolati.

Nella logica figurativa degli anni Venti, le combinazioni geometriche si caricano di significati morali ambigui, evocati ed invocati. La scoperta dell'ordine è forma "moderna" di adesione alla tradizione, mediante una ricerca estetica che tende all'aspirazione etica. La percezione di Sironi si fa così umanesimo urbano, prima di attingere alle fonti antiche dell'arte italiana, e tecnica della rappresentazione pubblica dei messaggi che il regime diffonderà nella stagione dell'arte murale.

Il dopoguerra e il "Novecento"

Nel 1922, nella Galleria Pesaro di Milano, si costituisce il gruppo "Novecento". Costituita da Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville,

Achille Funi, Gianluigi Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Sironi, la compagine espone per la prima volta l'anno successivo nello stesso spazio milanese. La prima partecipazione significativa avviene nel 1924 alla Biennale di Venezia, ove la promotrice Margherita Sarfatti auspica l'adesione di altri artisti. E, in occasione della Prima e della Seconda Mostra d'Arte del Novecento Italiano, tenutesi a Milano nel 1926 e nel 1929, sono esposti numerosi e rappresentativi pittori e scultori. Ma l'ambizione della Sarfatti, di Massimo Bontempelli e di Ugo Ojetti, di farne il movimento artistico di riferimento su scala nazionale – nonché la vetrina dell'arte italiana all'estero – non si concretizza mai del tutto.

Il nome scelto, la cui paternità è attribuita a Bucci, dovrebbe di per sé indicare la rilevanza nazionale del movimento, sulla scorta delle denominazioni storicizzate come "Quattrocento", "Cinquecento", ecc.: in quest'ottica, che evidenzia inoltre la volontà di segnare il secolo all'insegna dell'italianità, Bucci considererà superfluo l'aggettivo "italiano" attribuito al gruppo a partire dal 1926.

Senza rinunciare integralmente all'esperienza delle avanguardie artistiche d'inizio secolo, di cui si conserva il principio della semplificazione formale, il "Novecento" si situa all'interno della tendenza europea del ritorno all'ordine. Riaccostandosi ai "primitivi" italiani (Giotto e il primo Rinascimento), si elaborano forme dai volumi solidi e pieni, memori anche delle recenti esperienze della metafisica e dei "Valori Plastici". I risultati pittorici determinano una tipologia sintetica di "realismo magico" che trasfigura la percezione immediata del soggetto rappresentato.

Nonostante l'assenza di una cifra stilistica unitaria fra gli artisti del "Novecento", interessi comuni si manifestano nella rappresentazione di ritratti, di paesaggi e di nature morte, nonché nella tendenza a rendere "estranea", o sublime, la realtà quotidiana.

Strettamente connessa alle premesse fondative del "Novecento", ma orientata a superare i limiti di quest'esperienza in nome di una mitica riscoperta della decorazione murale "all'antica", si pone la successiva pratica degli affreschi, dei mosaici e dei rilievi decorativi. Sironi, Funi, Campigli, Severini, Arturo Martini sono tra coloro che più contribuiscono alla rinascita di tali espressioni artistiche, considerate dai teorici più impegnati come la manifestazione privilegiata, e "necessaria", della nuova epoca e della concezione corporativo-fascista dello spazio urbano e degli edifici pubblici.

Dal "Novecento" alla pittura murale

All'inizio degli anni Trenta, con l'esperienza acquisita in "Novecento", Sironi compie un ulteriore passo verso un'accezione architettonica, su scala urbana, dell'opera d'arte. Parte così dalla riscoperta di antiche tecniche tradizionali, come l'affresco, considerate come patrimonio artistico nazionale. Ma la riproposizione degli affreschi e della decorazione murale non si limita a una valenza tecnica: la natura artigianale e la portata pubblica di queste elaborazioni artistiche virano verso una dimensione semi-rituale, in grado di rendere lo spirito e le tradizioni di comunità chiamata a identificarsi nelle rappresentazioni proposte. Mediante soggetti privilegiati – il lavoro, la città, la campagna, l'attività industriale, il commercio, ecc. –, scelta delle dimensioni – grandi opere esposte negli spazi pubblici –, collocazione in risalto delle opere pittoriche o scultoree – sulle facciate o negli atri degli edifici pubblici del regime – Sironi e i "muralisti" si propongono di trasformare la pratica artistica individuale e "borghese" in attività "politica", nel senso etimologico e ideologico del termine, pensata per la collettività, per i suoi ideali e i suoi "valori".

Attraverso una rilettura dell'elaborazione artistica del passato italiano che si rifiuti di disconoscere gli apporti del futurismo e del cubismo, l'arte murale – nelle proposte teoriche sironiane – pone quindi problemi di ordine tecnico-espressivo, spaziale, tematico-contenutistico:

È ovvio che l'ideale mediterraneo, solare, del risorgimento dell'affresco, del mosaico, della grande arte decorativa, non possa raggiungersi sotto certi aspetti che in Italia ... Dal futurismo ... dal cubismo a noi, il cammino della pittura esce dall'ambito della rappresentazione naturalistica ottocentesca e crea le norme architettoniche del quadro.¹

Rifiutando il disimpegno della pittura a cavalletto del XIX secolo, il muralismo si fonda su una rappresentazione con materiali durevoli e dai solidi valori figurativi, con ambizioni costruttive nella resa della scena e nella sua collocazione in spazi chiaramente e apertamente definiti, nell'ottica di una sintesi tra le arti:

1 M. Sironi, *Pittura murale*, 1932, in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, III, Torino 1990, p. 132.

È giusto quindi parlare di accordo auspicato tra le arti plastiche. Da questo accordo dovrà scaturire un rinnovamento delle tre arti. Rinnovamento dell'architettura, alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa, rinnovamento della pittura e della scultura rinsanguate da nuovi principî costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali oggi, tanto spesso deturpate da decoratori e mestieranti.²

Per Sironi, l'arte murale è la manifestazione più significativa degli anni Trenta. Ma le sue affermazioni teoriche e le sue realizzazioni non mutano la realtà estetico-ideologica di un decennio, che vede l'architettura affermarsi, di fatto, come arte di Stato, relegando l'ambito decorativo ad un ruolo complementare. Evidenziando le norme architettoniche del dipinto, si sottolinea la vocazione costruttiva assegnata alla pittura, nonché una volontà di edificazione morale ("nuovi principî costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali") che si propone di segnare l'immagine artistica e ideologica della città.

Pur non precisando quale tipo di contenuto debba essere espresso dall'arte monumentale, Sironi prospetta i cicli murali degli anni Trenta all'insegna del "calore profondo" che la decorazione può apportare all'architettura: le linee rette dei suoi antichi paesaggi urbani – simboli di un percorso che non conosce variazioni – si curvano e si arricchiscono di richiami alle immagini del passato. E questi riferimenti sono il contesto ideologico necessario, per l'artista, allo stato corporativo fascista, cui offrire tali forme rappresentative. Il fascismo delle origini, e il regime in seguito, si sono d'altronde serviti delle differenti immagini emblematiche fornite dagli artisti: dalle rappresentazioni futuriste della "città che sale" – proposte da Boccioni e Sant'Elia – si giunge, anni dopo, alla realizzazione e alla decorazione degli edifici del potere ("Case del Fascio", facoltà universitarie, centri sportive, tribunali, stazioni).

Sottolineando come, nell'ambito artistico-intellettuale, la rappresentazione della città utilizzi immagini e concetti legati al sistema politico-ideologico al potere, il dramma artistico-esistenziale di Sironi – e la debolezza delle sue proposte sull'arte murale rispetto al protagonismo degli architetti del regime – consiste nella contraddi-

2 *Ibid.*

zione tra un utopistico appello a partecipare alla vita della comunità e la nozione di gerarchia che discende dal capo supremo. Ove la libera espressione è proibita, e l'eloquenza si fa retorica del "monumentale", ci si scontra con l'idea di giustizia e ci si oppone ad ogni libera concezione dello spazio urbano: nell'impossibilità di stimolare il dibattito e la partecipazione sociale, il "calore" decorativo della decorazione murale proposta da Sironi non può che restare un'immagine, sfondo destinato a dare il proprio contributo alla logica del sorvegliare e punire.

Nel *Manifesto della pittura murale*, pubblicato nel dicembre 1933 nella saviniana rivista "Colonna", Sironi esprime nel modo più strutturato possibile la volontà di proporre una funzione sociale e politica – quindi legata alla *polis* – al lavoro del pittore, chiamato a padroneggiare le superfici e i materiali dei grandi edifici pubblici. Si tratta del tentativo più organico di dare una nuova valenza collettiva³ alle ristrutturazioni e alle trasformazioni urbane determinate dal fascismo.⁴

Nel *Manifesto* sironiano l'incipit proclama l'ideale di una pittura anti-ottocentesca e anti-borghese, "rivoluzionaria" in quanto legata al potere fascista:

Il Fascismo è stile di vita: è la vita stessa degli Italiani. Nessuna formula riuscirà mai a esprimerlo compiutamente e tanto meno a contenerlo. Del pari, nessuna formula riuscirà mai a esprimere e tanto meno a contenere ciò che si intende qui per Arte Fascista, cioè a dire un'arte che è l'espressione plastica dello spirito Fascista. L'Arte Fascista si verrà delineando a poco a poco, e come risultato della lunga fatica dei migliori.⁵

3 Sironi ha guardato con attenzione all'esperienza del muralismo messicano e alle manifestazioni artistiche derivate dalla rivoluzione sovietica, suscitando le critiche dei rappresentanti più "ortodossi" e conservatori dell'intellettualità fascista.

4 Tra il 1936 e il 1939, nel momento in cui le ristrutturazioni e la propaganda "imperiale" del fascismo raggiungono l'acme, Mario Mafai si consacra a un tema iconograficamente e ideologicamente sovversivo: è la serie delle *Demolizioni*, con la distruzione di edifici e zone di Roma interessate dalle operazioni urbanistiche del regime.

5 M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, 1933, in *Annitrenta – Arte e Cultura in Italia*, Milano 1982, p. 46.

Al di là delle specifiche caratterizzazioni stilistiche, evidentemente secondarie in quest'ottica, si aggiunge: "Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione educatrice. Essa deve produrre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà a essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale".⁶

Rifiutando le ricerche artistiche del passato, esito della "materialistica concezione della vita" del XIX secolo, si esalta il significato collettivo dell'arte murale:

La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'arte fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), sia le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell'elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l'architettura vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi.⁷

Sironi vorrebbe approdare ad una tecnica artistica non fondata su un realismo di tipo fotografico ma in grado di definire grandi sintesi nell'ambito della composizione dello spazio pittorico, nonché in quelli dell'immaginario e dell'ideologia: il suo muralismo si fa campo di battaglia figurato della nascita di una coscienza politica e statale. Conseguentemente, la cifra spaziale della pittura murale dovrebbe costruirsi in accordo con la concezione dell'architettura, definita nelle sue linee essenziali con il contributo del pittore.

Mostre e polemiche

Conseguenza logica di tale "costruzione" della rappresentazione pittorica è l'utopia sironiana dell'edificazione di una "civiltà

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

figurativa"⁸ – dallo stile specifico, che si pretende “moderno” –, attraverso la quale contribuire in modo decisivo alla nascita di un uomo nuovo.

Ma la pretesa sironiana di offrire il manifesto artistico dell'uomo nuovo ripropone un aspetto della sua adesione giovanile all'atmosfera futurista, di cui l'artista eredita l'ambizione totalizzante, non riuscendo ad accettare che, nel 1933, l'epoca dell'avanguardia globale è conclusa. E il suo *Manifesto* diviene bersaglio di polemiche e malintesi, tanto dalla sponda del potere politico – che si considera il solo protagonista della nascita dell'*homo fascisticus* – quanto da parte di artisti, architetti ed urbanisti che non si riconoscono nella prospettiva “trasversale” promossa da Sironi e preferiscono mantenere le proprie specificità tecniche e professionali.

Polemiche si sviluppano così in relazione a diversi aspetti del dibattito suscitato da Sironi:⁹

- controversie essenzialmente artistiche, relative all'ipotetica “modernità” dell'arte murale e delle tecniche utilizzate: degli affreschi possono definirsi una forma di pittura moderna?
- polemiche sulla pretesa dei *muralisti* di concepire le loro realizzazioni come la sola “arte fascista” dal significato etico e sociale;
- senso di fastidio per l'aspetto sovente “oscuro” dell'arte murale e per la sua “mancanza di ottimismo”;
- domande sulla relazione tra pittura ed architettura: è davvero necessaria?
- dispute che coinvolgono le due principali città d'Italia: se Milano ha visto l'origine del gruppo “Novecento”, l'arte murale potrebbe sottolineare una primogenitura a cui si guarda con sempre maggior fastidio da parte degli ambienti politico-intellettuali romani.

Molti architetti sono inoltre consapevoli della difficile coesistenza tra i valori “permanenti” proposti dal “Novecento” e le caratteristiche dell'architettura contemporanea. Cercando una possibile mediazione, Giuseppe Pagano propone un'architettura atta a rendere accessibili comprensibili i valori e le tecniche della modernità artistica. Più intransigente di Pagano, Edoardo Persico vede nelle

8 Cfr. AA.VV., *Muri ai pittori*, Milano 1999, pp. 13-23.

9 *Ibid.*.

più recenti realizzazioni pittoriche delle connotazioni reazionarie e dalle pagine di "Casabella" presenta, in nome di un razionalismo europeo rigoroso e dagli accenti mistici, un'alternativa culturale alle immagini del "Novecento".

In assenza di una visione condivisa tra architetti e artisti, sono certo questi ultimi a patirne maggiormente. Le opere effimere della V Triennale del 1933, la prima al di fuori dell'iniziale sede monzese, sono cancellate come previsto. Ma conta soprattutto il giudizio liquidatorio di Mussolini, secondo quanto riportato da Ogetti:

Novecento, Novecento. Queste orribili figure con questi manoni, questi piedoni, sono ridicole, fuori del buon senso, fuori dalla tradizione, fuori dell'arte italiana. È ora di finirla, dico, di finirla. E Mario Sironi è un imbecille.¹⁰

Siamo ormai lontani da quanto il Duce aveva dichiarato in occasione della "Prima Mostra d'Arte del Novecento Italiano", nel febbraio 1926, paragonando le creazioni dell'artista ai progetti del politico, l'uno e l'altro perennemente insoddisfatti dei risultati raggiunti:

... la pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia d'oggi è forte nello spirito e nella sua volontà.¹¹

Nel salone al primo piano del Palazzo della Triennale la decorazione, eseguita sotto la direzione di Sironi, è consacrata al "Lavoro": le opere di Sironi, Campigli, De Chirico, Severini¹² sembrano costituire la tangibile anticipazione delle indicazioni contenute nel *Manifesto* del dicembre 1933.

Pagano, che in occasione della V Triennale sostiene di non poter concepire una collaborazione diretta e paritaria tra architetti e pittori, tre anni più tardi – intervenendo al VI Convegno Volta –, prende le distanze dalle posizioni più tradizionaliste. Riafferma dunque le ragioni dell'architettura in linea coi tempi rendendo omaggio ai pro-

10 U. Ogetti, *I taccuini. 1914-1943*, Firenze 1954, p. 414.

11 *Il Novecento*, in E. e D. Susmel, *Opera omnia di Benito Mussolini*, Firenze 1957, vol. XXII, p. 84.

12 In "Quadrante" di ottobre 1933, si sottolinea che le decorazioni murali della V Triennale non sono – dal punto di vista tecnico – degli affreschi tradizionali, in quanto non sono tracciate su intonaco fresco.

tagonisti di una figurazione mostratasi capace di precorrere le tendenze della contemporaneità artistica e citando esplicitamente – tra i “migliori amici” e i “migliori maestri” degli “architetti moderni” – i futuristi, Casorati, Carrà e Sironi.¹³

Dal riconoscimento di una linea pittorica in grado di fornire anche nuovi modelli di percezione e di rappresentazione dello spazio urbano, Pagano evolverà verso una doppia linea d’impegno, legata – da una parte – al contributo dato ai progetti costruttivi del regime e – dall’altra – a una progressiva consapevolezza critica, che determinerà per lui scelte definitive e tragiche.

Quanto a Sironi, l’allontanamento dall’agone politico-creativo romano, la fine del regime fascista, i tormenti familiari, come il suicidio della figlia Rossana, acuiscono in lui un senso di tragica impotenza e di solitudine che si fa dolore esistenziale. In uno scenario milanese ove ritrova esasperate le asprezze dei suoi “paesaggi di periferia”, città sentita come estranea ed ostile – scrive in una lettera al fratello, nel 1956: “A Milano il solito fumo e la solita tetraggine sconsolata. Il che del resto va d’accordo con l’amara tristezza che mi rode in eterno la vita”; e ancora: “Che cosa può darmi la città commerciante se non il ribrezzo e il bisogno di difesa contro la sua stessa potenza?” –, l’artista affronta desolati soggiorni “in una camera appena ammobiliata” e traccia scene pittoriche che risultano impasti di graffiti dell’anima, tracce di sofferenza che negli scorci semi-informali sembrano riattingere ad elementi terrosi della lontana Sardegna natia. Nel capoluogo lombardo muore nell’agosto del 1961.¹⁴

13 Cfr. Reale Accademia d’Italia Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni 6, Convegno di arti 25-31 Ottobre 1936, *Tema: Rapporti dell’architettura con le arti figurative*, Roma 1937, pp. 119-129.

14 La mostra celebrativa per il centenario della nascita di Sironi, tenutasi a Sassari nel 1985, determina il nucleo fondante della “Collezione Mario Sironi del Banco di Sardegna”. Scrive Maria Grazia Cadoni, Banco di Sardegna SpA, Ufficio Relazioni Esterne-Biblioteca: “Sono 40 pezzi – olii, tempere, tecniche miste, disegni, sculture – che Sironi ha creato in un arco temporale molto vasto, dal 1926 al 1958, e che quindi offrono una eloquente anche se parziale testimonianza dell’imponente produzione artistica del Maestro. A questa raccolta si aggiungono altre due opere: un disegno donato dalla signora Aegle Sironi, figlia dell’artista, e un olio che



ALLEGORIA DEL LAVORO (1932-33)
tecnica mista su carta intelata, cm. 200x270

era già di proprietà del Banco. Tra le opere donate, per la maggior parte inedite, fa spicco il grande dipinto *Allegoria del lavoro*, ritrovato nella primavera del 1985 ed esposto nella mostra celebrativa di Sassari”.



PANORAMA CON MONTAGNA (1950) olio su tela

Le immagini, relative ad opere della "Collezione Mario Sironi del Banco di Sardegna", a Sassari, sono tratte da

http://www.bancosardegna.it/il_banco/Patrimonio_Artistico/sironi.jlcm#