

MARIO SIRONI

Pittura murale«Il Popolo d'Italia», Milano, 1° gennaio 1932⁸⁰

L'idea di un ritorno alla pittura murale non è certo di oggi. Per tutto l'ottocento in Italia si è pensato, a intervalli, a sbalzi subitanei e senza seguito, alla rinascita di una forma d'arte che ci appartiene così intimamente in tutto lo svolgersi della sua gloriosa tradizione. Ma nell'ottocento, oltre all'abitudine, alla disciplina nell'esprimersi nel modo della pittura murale, mancavano anche principi e norme pittoriche e plastiche adatte. Gli ideali erano troppo divergenti.

Nei moderni l'aspirazione profonda alla pittura murale è vissuta e si è mantenuta attraverso interminabili attese, fino dai tempi ormai lontani, nei quali passavano, negli occhi giovanili delle generazioni di pittori di avanguardia oggi maturi negli anni, gli splendidi fantasmi dell'arte classica. Il problema della rinascita dell'affresco, delle pitture murali in genere, che ritorna ormai ad ogni primavera ad agitare gli spiriti, è legato appunto a queste visioni lontane e superbe offuscate ed anebbiolate dall'esercizio banale di tanta pittura contemporanea.

Oggi si sono fatti molti passi avanti verso una recisa chiarezza di idee e di propositi. Indubbiamente, il lento ma progressivo affermarsi delle aspirazioni a realizzare della pittura murale costituisce il fenomeno più importante e più interessante dell'oggi pittorico.

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. Con tutto ciò all'estero sono ben più avanti di noi nei propositi e nelle esperienze. La Germania ha tentato moltissimo su questa via. In Francia Cézanne, il più grande «decoratore» moderno, inizia il ritorno ai primitivi, con una forza meravigliosa. Ma i francesi non hanno che un obiettivo volontario o involontario e sot-

taciuto nell'ultimo ottocento e oggi: nascondere, velare la grandezza degli italiani dei grandi secoli. Cento anni fa la gloria pittorica dell'Italia classica aveva un'eco immensa che si rifletteva in ogni senso. Ma si è preteso in Francia di aver «superato» quella grandezza, si sono dati ai moderni modelli nuovi. A poco a poco, aiutati dalla formidabile macchina di carta stampata francese, i nomi di Michelangelo, di Orcagna, di Giotto e di Raffaello sono stati sostituiti con Ingres, Delacroix, Manet, Renoir. Costoro sono la pittura. Sono il tutto pittorico. E gli italiani vivono una vita lontana di tombe sigillate, di grandezze inutili e sepolte. Eppure essi sono terribilmente vivi, ben più vivi spesso di qualunque francese. Bisogna spezzare l'abile cerchio di silenzio della dominante arte francese verso i grandi italiani. Il metro per misurare l'arte l'hanno in mano questi, non quelli.

E il ritorno alla pittura murale significa ritorno agli esempi italiani e alla tradizione nostra, alla quale oggi è impossibile effettivamente collegarsi, nonostante che tanto spesso se ne senta la modernità affascinante e si intuisca la spinta possente che potrebbe venire all'arte moderna dal suo esempio e dalla sua disciplina.

Quando si dice pittura murale non si intende dunque soltanto il puro ingrandimento sopra grandi superfici di quadri che siamo abituati a vedere, con gli stessi effetti, gli stessi procedimenti tecnici, gli stessi obiettivi pittorici. Si prospettano invece nuovi problemi di spazialità, di forma, di espressione, di contenuto lirico o epico, o drammatico. Si pensa ad un rinnovamento di ritmi, di equilibri, di uno spirito costruttivo, nel quale ritornino per l'arte quelle significazioni che il trionfo del realismo nordico ottocentesco aveva distrutto. È un terreno sul quale possono fiorire infiniti germogli che, purtroppo, la pittura moderna deve invece necessariamente soffocare. Un fiume nel quale possono confluire tante correnti oggi disperse e inutilizzate. Dal futurismo – quello di un tempo intendiamo – dal cubismo a noi, il cammino della pittura esce dall'ambito della rap-

presentazione naturalistica ottocentesca e crea le norme architettoniche del quadro. Crea e ritrova gli equilibri plastici e pittorici che vivono indipendentemente dal «vero» della scena osservata e definita, poiché esiste un «vero» superiore, in tutto simile all'altro, e formato da un accordo di masse, di superfici, di linee, di colore, che tessono una nuova realtà nella loro trama invisibile e pur fermissima.

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 scultura rinsanguate da nuovi principi costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali, oggi tanto spesso deturpate da decoratori e mestieranti. L'ambizione degli artisti è stata finora per il quadro. Forma ormai ristretta e insufficiente per le sintesi attuali, visione chiusa nelle anguste pareti delle cornici, accordo monotono e troppo semplice per le complesse orchestrazioni della vita moderna, o troppo debole e incapace di incatenare l'attenzione degli uomini, in questa epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti.

ACHILLE FUNI

Le origini del «Novecento»
lettera aperta, «La Sera», Milano, 2 giugno 1933⁸¹

Leggo in «Regime Fascista» del giorno 27 maggio corrente anno, nel contenuto in risposta alla lettera di Margherita Sarfatti, la seguente asserzione: «Il Fascismo è nato in Italia, il '900 è sorto altrove, ed ha avuto il maggiore sviluppo in Russia e nei paesi nordici, dove certamente il Fascismo non esisteva». Da questa asserzione si può dedurre che chi ha formulato il commento non ha la più elementare conoscenza di quanto è stato fatto nel campo dell'arte in Italia ed all'estero.

È perciò necessario affermare che solo in Italia fu possibile la formazione e lo sviluppo di un movimento artistico quale è il «900», conseguenza spirituale del clima creato dal Fascismo nella sua grande opera totalitaria di rinnovamento. Fu per questo grande avvenimento politico che le basi essenziali della gloriosa arte italiana, nelle sue più grandi tradizioni, ritornarono ad imporsi alle menti ed agli spiriti degli artisti nostri, che già da lunghi anni si erano preparati con tutta la passione e molti sacrifici, superando difficoltà materiali ed intellettive, a riceverle, a studiarle, a comprenderle; disciplina iniziata fin dai primi anni di studio per farne il loro più alto ideale di vita operante. La stessa cosa non poteva verificarsi altrove, tanto meno in Russia dove non vi era una tradizione artistica da salvare e da rinnovare, e ancor meno nei paesi nordici ove il carattere di quelle tradizioni è di natura opposto a quello italiano.

Non si comprende quindi a quale razza di novecentismo alluda «Regime Fascista». Forse al lavoro di ricerca e di progresso che ogni popolo si studia di attuare secondo lo spirito del proprio ambiente e che passa sotto il nome generico di avanguardismo? Basterebbe saper distinguere il carattere ed il valore dell'opera di ognuno di questi popoli, per convincersi che nulla ha a che vedere col carattere delle opere del «900» italiano.

Si vuole forse alludere ad apparenti affinità formali fra quella e questa nostra arte? Ma ciò non dimostra nulla nei confronti dell'affinità dei valori artistici, ma solamente che l'Italia è in Europa, e che le esperienze dei singoli sconfinano in ogni campo delle attività umane.

La campagna denigratoria, distruttiva, che rivela malanimo e negazione aprioristica di ogni nobile attività di rinnovamento, capeggiata da «Regime Fascista», come può essere spiegata?

La dimostrazione palese dell'assenza di ogni preparazione per giudicare l'arte delle nuove generazioni dell'Italia Fascista, come deve essere giudicata?

Abbiamo di proposito taciuto fino ad oggi di fronte alle periodiche astiose incomprensioni e diffamazioni, per dedicare soltanto ogni nostra attività al lavoro e non esserne distolti da distrazioni di sorta (perché la nostra divisa morale è quella di «badare» più alle opere che alle chiacchiere), sperando che tale nostro lavoro fosse sufficiente a persuadere i più recalcitranti ritardatori da quale spirito informatore fosse animato. Se ciò non è avvenuto, lasciamo al tempo galantuomo l'opera di ammonimento e di persuasione: vedremo allora rientrare in colonna coloro che sono rimasti in coda a distanza per il rapido cammino della marcia fascista, per mancanza di buone gambe e di sani polmoni.

Grato della pubblicazione, mi creda

Achille Funi

SIRONI, FUNI, CARRÀ, CAMPIGLI

Manifesto della pittura murale

«La Colonna», I, n. 12, Milano, dicembre 1933⁸²

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. Quello che fin d'ora si può e si deve fare, è sgombrare il problema che si pone agli artisti dai molti equivoci che sussistono.

Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice. Essa deve tradurre 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.

La concezione individualista dell'«arte per l'arte» è superata. Deriva di qui una profonda incompatibilità tra i fini che l'Arte Fascista si propone, e tutte quelle forme d'arte che nascono dall'arbitrio, dalla singolarizzazione, dall'estetica particolare di un gruppo, di un cenacolo, di un'accademia. La grande inquietudine che turba tuttora l'arte europea, è il prodotto di epoche spirituali in decomposizione. La pittura moderna, dopo anni e anni di esercitazioni tecnicistiche e di minuziose introspezioni dei fenomeni naturalistici di origine nordica, sente oggi il bisogno di una sintesi spirituale superiore.

L'Arte Fascista rinnega le ricerche, gli esperimenti, gli assaggi di cui tanto prolifico è stato il secolo scorso. Rinnega soprattutto i «postumi» di essi esperimenti,

che malauguratamente si sono prolungati fino al nostro tempo. Benché vari in apparenza e spesso divergenti, questi esperimenti derivano tutti da quella comune materialistica concezione della vita che fu la caratteristica del secolo passato, e che a noi non solo è estranea ma riesce profondamente odiosa.

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. Lo costringono invece a temprarsi in quella esecuzione decisa e virile, che la tecnica stessa della pittura murale richiede: lo costringono a maturare la propria invenzione e a organizzarla compiutamente. Nessuna forma di pittura nella quale non predomini l'ordinamento e il rigore della composizione, nessuna forma di pittura « di genere » resistono alla prova delle grandi dimensioni e della tecnica murale.

Dalla pittura murale sorgerà lo « Stile Fascista », nel quale la nuova civiltà si potrà identificare. La funzione educatrice della pittura è soprattutto una questione di stile. Più che mediante il soggetto (concezione comunista), è mediante la suggestione dell'ambiente, mediante lo stile che l'arte riuscirà a dare una impronta nuova all'anima popolare.

Le questioni di « soggetto » sono di troppo facile soluzione per essere essenziali. La sola ortodossia politica del « soggetto » non basta: comodo ripiego dei falsi « contenutisti ». Per essere consoni allo spirito della Rivoluzione, lo stile della Pittura Fascista dovrà essere antico e a un tempo novissimo: dovrà risolutamente respingere la tendenza tuttora predominante di un'arte

IDEA DEL "FAR
C'LAUDE" COME
VERA ARTE

NB

piccinamente abitudinaria, che poggia sopra un preteso e fondamentale falso « buon senso », e che rispecchia una mentalità né « moderna » né « tradizionale »; dovrà combattere quei pseudo « ritorni », che sono estetismo dozzinale e un palese oltraggio al vero sentimento di tradizione.

A ogni singolo artista, poi, s'impone un problema di ordine morale. L'artista deve rinunciare a quell'egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il suo spirito, e diventare un artista « militante », cioè a dire un artista che serve un'idea morale, e subordina la propria individualità all'opera collettiva.

Non si vuole propugnare con ciò un anonimato effettivo, che ripugna al temperamento italiano, ma un intimo senso di dedizione all'opera collettiva. Noi crediamo fermamente che l'artista deve ritornare a essere uomo tra gli uomini, come fu nelle epoche della nostra più alta civiltà.

Non si vuole propugnare tanto meno un ipotetico accordo sopra un'unica formula d'arte – il che praticamente risulterebbe impossibile – ma una precisa ed espressa volontà dell'artista di liberare l'arte sua dagli elementi soggettivi e arbitrari, e da quella speciosa originalità che è voluta e rinutrita dalla sola vanità.

Noi crediamo che l'imposizione volontaria di una disciplina di mestiere è utile a temprare i veri e autentici talenti. Le nostre grandi tradizioni di carattere prevalentemente decorativo, murale e stilistico, favoriscono potentemente la nascita di uno Stile Fascista. Tuttavia le affinità elettive con le grandi epoche del nostro passato, non possono essere sentite se non da chi ha una profonda comprensione del tempo nostro. La spiritualità del primo Rinascimento ci è più vicina del fasto dei grandi Veneziani. L'arte di Roma pagana e cristiana ci è più vicina di quella greca. Si è arrivati nuovamente alla pittura murale, in virtù dei principi estetici che sono maturati nello spirito italiano dalla guerra in qua. Non a caso ma per divinazione dei tempi, le più audaci ricerche dei pittori italiani si concentrano già da anni sulla tecnica murale e sui problemi di stile. La vita è se-

Pieno
Rinascimento
E
Fetna

gnata per il proseguimento di questi sforzi, fino al raggiungimento della necessaria unità.

Massimo Campigli - Carlo Carrà
Achille Funi - Mario Sironi

La V Triennale di Milano

Vittorio Fagone

I 641.126 visitatori paganti della V Triennale di Milano costituiscono, a oggi, un tetto di frequenze per le manifestazioni espositive dedicate all'architettura e all'arte contemporanea solo raramente raggiunto o superato. L'impegno e le risorse profuse dall'ente organizzatore, alla base del fortunato esito della mostra, sono tempestivamente registrati e messi in evidenza nei titoli e sottotitoli del quotidiano "L'Ambrosiano" del 10 maggio 1933, dedicato quasi per intero alla V Triennale: "Rassegna d'arte, di lavoro e di civiltà unica nel mondo - 23 nazioni partecipanti - 35 costruzioni fabbricate in 60 giorni - 2000 ditte e 5860 operai occupati nei lavori - Collaborazione di 120 artisti - 100 milioni di opere, prodotti e oggetti esposti." Allo straordinario risultato dell'iniziativa milanese contribuiscono la convergenza e l'intreccio di diversi elementi di interesse, specifici della cultura italiana degli anni Trenta, qui di seguito delineati.

L'Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna è erede e diretta prosecutrice delle quattro edizioni dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa e industriale moderna, tenute con cadenza prima biennale, poi triennale, nella Villa Reale di Monza tra il 1923 e il 1930. L'ultima edizione della Triennale di Monza (1930) e la prima della Triennale di Milano (1933) sono accomunate da una stessa definizione programmatica: ogni oggetto in esposizione deve esprimere "modernità, originalità, perfezione tecnica ed efficienza di produzione" in modo da dimostrare "la capacità del produttore di rispondere con prontezza, convenienza e lealtà alle richieste del mercato". L'esplicitazione nell'intestazione della Triennale di Milano di mostra internazionale dedicata all'"architettura moderna" ha un particolare valore in quanto stabilisce un ruolo rilevante - se non di dominanza - assegnato all'architettura. Questo dato caratterizzerà tutte le successive edizioni della manifestazione.

All'inaugurazione del 10 maggio 1933 la rinnovata iniziativa espositiva, aperta al pubblico per 175 giorni, oltre a estendersi per una gran parte del Parco di Milano, occupa per intero la nuova sede del Palazzo dell'Arte appositamente costruito, su progetto dell'architetto Giovanni Muzio, tra il 1931 e il 1933. Anche se criti-

V TRIENNALE DI MILANO

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE E DELL'ARCHITETTURA MODERNA-1933-XI

DIPLOMA
DI MEDAGLIA D'ARGENTO

A

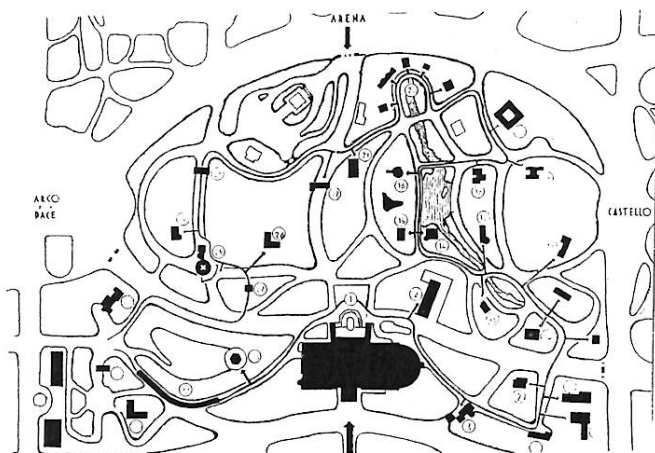
IL PRESIDENTE DELLA TRIENNALE
PRESIDENTE DELLA GIURIA

IL DIRETTORIO



116. Mario Sironi, *Diploma di medaglia d'argento per la V Triennale*, 1933.

cato dagli architetti razionalisti più radicali - Pagano lo definisce "ultimo tentativo di salvataggio neoclassico [...] estremo congelamento dell'aulicità palladiana" - l'edificio di Muzio, con le imponenti dimensioni dei suoi spazi espositivi e l'accurata definizione della sua immagine complessiva, ottenuta attraverso una suggestiva commistione di materiali da costruzione "classici" e soluzioni tecnologiche moderne, costituisce elemento di indubbia at-



V Triennale di Milano, 1933. Pianta del Palazzo dell'Arte e delle 35 costruzioni realizzate nel Parco.

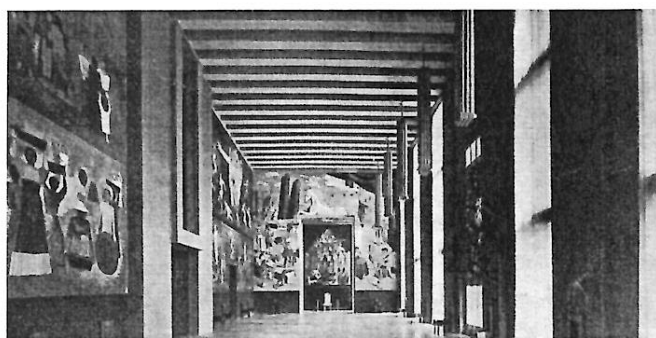
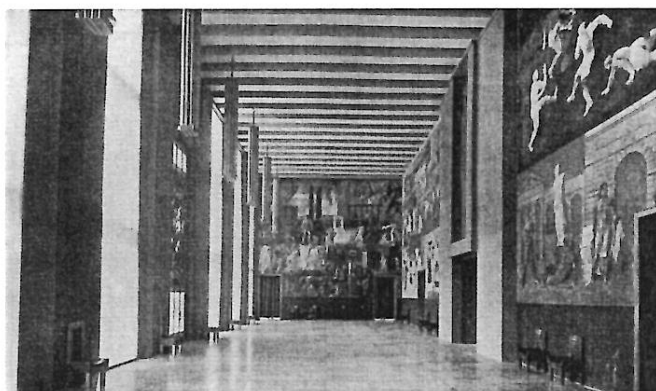
trazione. Il Palazzo dell'Arte esemplifica a Milano la possibilità di una dimensione sociale dell'architettura, tramite comunicativo essenziale oltre che spazio specifico della nuova cultura ostensiva. La V Triennale di Milano ha il suo fulcro nella mostra di architettura a cui partecipano, insieme, i grandi maestri dell'architettura moderna internazionale (da Le Corbusier a Hoffmann, da Wright a Gropius) e i nuovi emergenti architetti razionalisti italiani. L'altro nucleo, che sviluppa il profilo storico della manifestazione come delineato nelle precedenti edizioni di Monza, è costituito dalla mostra di arte decorativa italiana e straniera fitta di presenze e iniziative particolari.

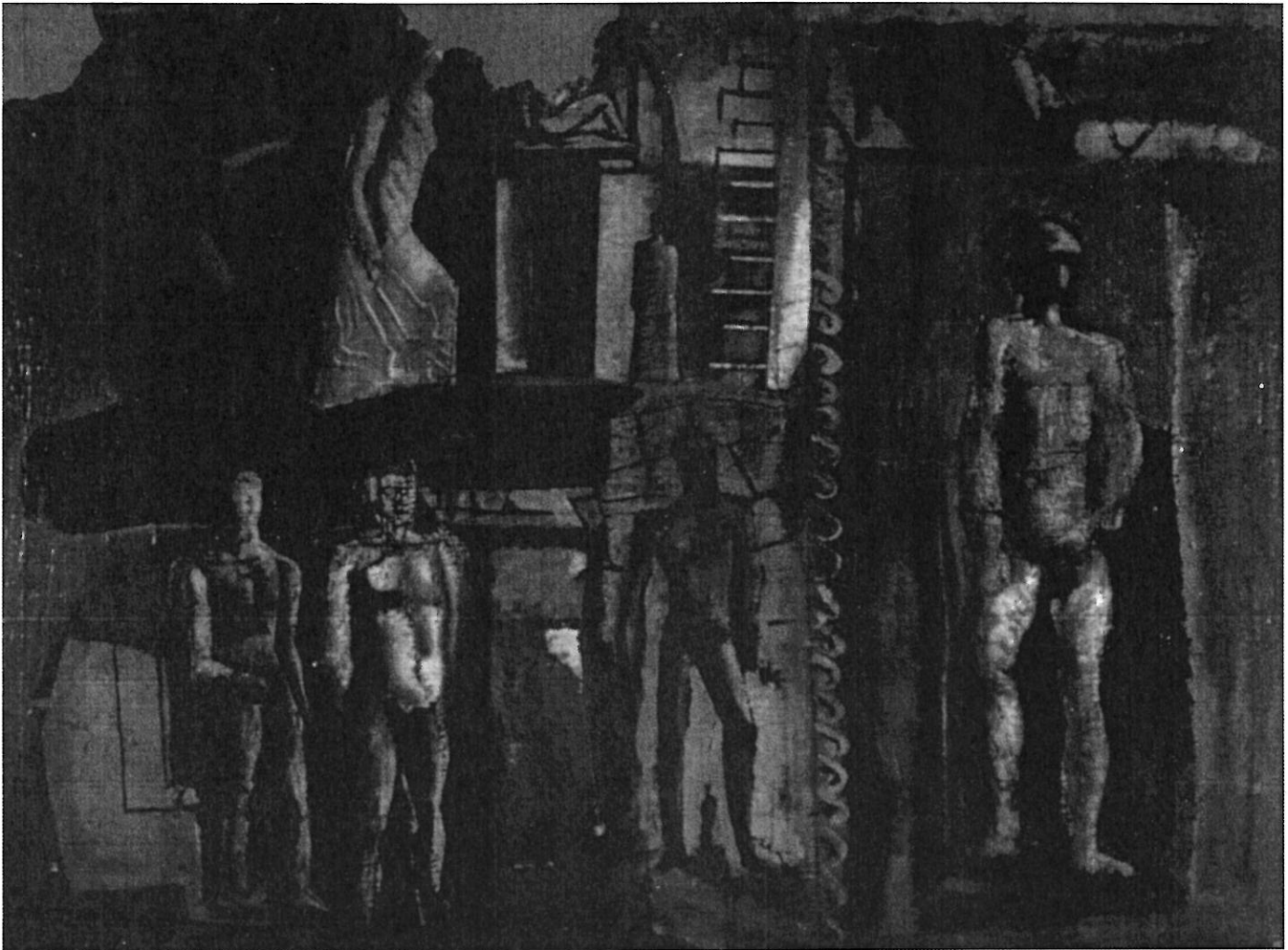
La V Triennale deve il suo momento di massima notorietà, ma anche di polemiche, all'ampiezza con cui viene esemplificata la proposta di una pittura murale, a ponte tra decorazione e architettura moderna, fortemente sostenuta da Mario Sironi, componente assai influente, con Gio Ponti e Carlo Alberto Felice, del direttorio della manifestazione.

Mario Sironi così aveva delineato ("Il Popolo d'Italia", 1 gennaio 1932) le ragioni che stanno alla base di quella che egli considera una metamorfosi essenziale per la pittura, "forma ormai ristretta e insufficiente per le sintesi attuali, visione chiusa nelle anguste pareti delle cornici, accordo monotono e troppo semplice per le complesse orchestrazioni della vita moderna, o troppo debole e incapace di incatenare l'attenzione degli uomini, in questa epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti". Per Sironi tuttavia l'operazione non va in nessun modo considerata un "ricalco" classicheggiante. Egli dichiara: "Dal futurismo - e quello di un tempo intendiamo - dal cubismo a noi, il cammino della pittura esce dall'ambito della rappresentazione naturalistica ottocentesca e crea le norme architettoniche del quadro. Crea e ritrova gli equilibri plastici e pittorici che vivono indipendentemente dal 'vero' della scena osservata e definita, poiché esiste un 'vero' superiore, in tutto simile all'altro, e formato da un accordo di masse, di superfici, di linee, di colore, che tessono una nuova realtà nella loro trama invisibile e pur fermissima."

Le argomentazioni di Mario Sironi non contrastano con le particolari declinazioni dell'architettura razionale italiana. Gabriele Mucchi, pittore ma anche architetto razionalista negli anni Trenta, autore nella V Triennale della pittura murale *La madre*, è convinto che "l'opera murale debba lasciare al muro, quale elemento d'architettura, tutte le sue prerogative formali e le sue funzioni spaziali. In altre parole la pittura murale non dovrebbe 'bucare' la parete con un suo mondo fittizio, al di là di essa parete, secondo la pratica della prospettiva delle figure e degli spazi. Deve 'stare' sul muro. Era un principio molto logico. Contrastante però con mille esempi di pittura murale, a cominciare dall'*Ultima Cena* di Leonardo a Santa Maria delle Grazie, in cui il muro appare del tutto annullato attraverso una prospettiva creante l'illusione che lo spazio obiettivo della sala continui addirittura oltre il dipinto, nell'infinito, oppure, negli anni nostri, le pitture di Siqueiros, che distruggono l'architettura creando spazi illusori e sottraendo ogni forma allo spazio" (G. Mucchi, 1994).

Va sottolineato che l'esperimento della pittura murale della V Triennale coinvolge molti artisti italiani di diverse generazioni e orientamento: A.P. Graziani, G. Mucchi, P. Borra, E. Morelli, C. Barbieri, C. De Amicis, E. Sobrero, R. Sosso, F. Depero, E. Prampolini, R. De Grada (tutti raccolti in una grande galleria) e, in altri spazi del Palazzo dell'Arte, C. Carrà, A. Canegrati, G. Usellini, C. Cagli, G. de Chirico, A. Saliotti, E. Pratelli, A. Funi, M. Campigli, oltre allo stesso Sironi. Dopo la mostra tutte le pitture su muro vengono ricoperte di bianco e quindi distrutte. Restano solo gli studi e le opere realizzate su un diverso supporto.



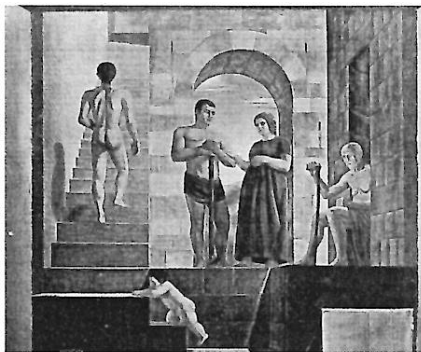


115. Mario Sironi, *Allegoria del lavoro*, 1932-33.

A fronte:
V Triennale di Milano, 1933. Due vedute del Salone d'Onore con gli affreschi di Sironi (*Le opere e i giorni*), Campigli (*Le madri, le contadine, le lavoratrici*), Funi (*Giochi atletici italiani*) e de Chirico (*Cultura italiana*). Dal numero speciale de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", 1933.



10. Corrado Cagli, *Preparativi di guerra*, 1933.



V Triennale di Milano, 1933. Affresco di Gianfilippo Usellini, *Le quattro età*. Da "Città di Milano", 1933.



127. Gianfilippo Usellini, *Le quattro età*, 1933 c.

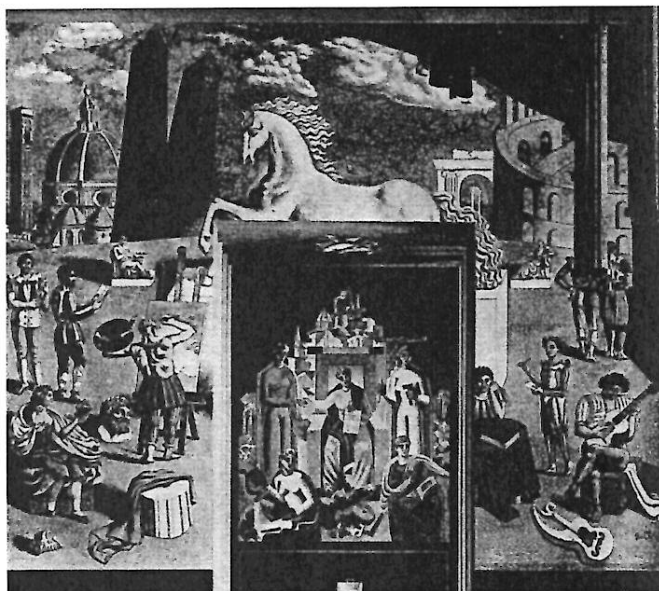


103. Gino Severini, *Studio di testa per "La letteratura"*, 1933 c.



104. Gino Severini, *Studio di testa per "La musica"*, 1933 c.

V Triennale di Milano, 1933. Veduta del Salone d'Onore con l'affresco *Cultura italiana* e nello sfondo il mosaico di Gino Severini, *Le arti*. Da "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 1933.





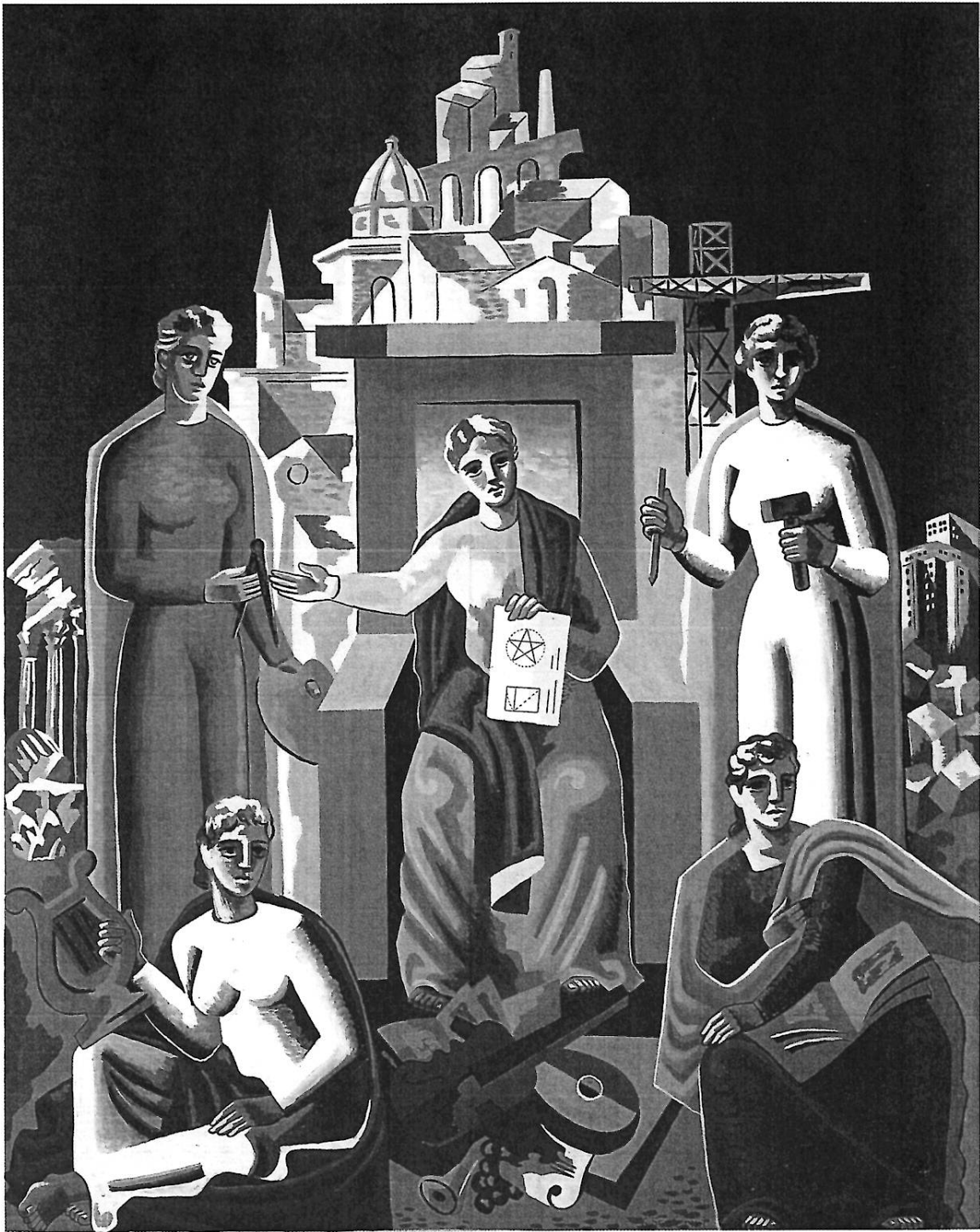
89. Alberto Salietti, *Figura femminile con cesto d'uva*, 1933 c.



Alberto Salietti sui ponteggi davanti al suo affresco *La vendemmia* nel vestibolo del primo piano alla V Triennale. Da "Domus", 1932.



75. Gabriele Mucchi, *La madre*, 1933.



102. Gino Severini, *Le arti*, 1933.



32. Felice Casorati, *Scena familiare*, 1936.

55.

Virginio Ghiringhelli: "Pitture murali nel palazzo della Triennale"
("Il Quadrante", 1933-34)

La pittura murale è all'ordine del giorno. Il desiderio di abbandonare il quadro di cavalletto per concentrare l'attività pittorica sulle pareti è sentito da tempo, e non soltanto in Italia. Nel Palazzo del Parco di Milano il problema è stato affrontato attraverso una prima realizzazione.

Per merito della Triennale è stato possibile passare da una fase di discussione (discussione alcuni anni fa proposta dal giornale "Belvedere") a una fase di esperienza condotta con mezzi assai imponenti.

Ma dobbiamo subito affermare che il risultato non ha superato il valore di un tentativo sperimentale. Non si può certamente parlare di risultato positivo. Per conto nostro si è sbagliato credendo all'esistenza di un eccessivo numero di pittori capaci di cimentarsi nella prova murale. Trenta artisti sono molti, peggio se la selezione è stata cattiva. Se proprio trenta doveva essere il numero dei pittori, ci pare che si sarebbe dovuto tener conto, in un quadro più nazionale, delle personalità migliori: cioè, andavano prescelti i trenta più capaci. Invece pare che nella graduatoria della pittura il comitato, in alcuni casi, abbia addirittura cominciato a scegliere seguendo a ritroso il cammino della graduatoria. Negli ambienti vicini al Comitato si dice che dovette pervenire alla scelta che si discute, per quelle inevitabili pressioni di ordine organizzativo che sembrano una soggezione fissa nel mondo artistico. A noi non risulta che il Sindacato degli Artisti abbia questa volta la più piccola colpa. Crediamo piuttosto che le ragioni stiano in un campo molto più ristretto, individuabili soltanto nei piccoli cerchi delle clientele personali.

In una mostra internazionale il criterio di responsabilità doveva essere più vivamente sentito, e il terreno nazionale poteva offrire una media di elementi facilmente superiore.

TRIENNALE
LIONE
PILINO
ESPERIMENTALE

Questo non è stato ancora detto pubblicamente, per quella mania di tenersi in corpo le cose e di dirle sottovoce con piccole dosi di malignità. È bene dirlo sinceramente: alcune pareti sono veramente desolanti.

Sproporzioni
non
Utile
deleg
Artisti
Presenti

La sproporzione di statura tra gli artisti che si sono impegnati crea innegabilmente uno stato di confusione pericoloso a un chiaro indirizzo del pubblico, ottenendo in tal modo il rovesciamento dei fini che si proponeva un tale tentativo in sede di Mostra d'arte decorativa.

L'articolo in proposito di Ogetti sul "Corriere della Sera" che ha svisato interamente i risultati, ne è la prova più evidente.

L'esperimento è poi sciupato dal punto di vista tecnico in quanto le condizioni delle pitture sono veramente pietose, e ciò non è incoraggiante se la Triennale intendeva attuare la campagna per la pittura murale. La pittura di Carrà, una delle pareti più importanti, è rovinata da visibilissimi trasudi che la offuscano e la alterano in un modo così desolante che soltanto un attista il quale abbia amore per il suo lavoro può comprendere. Il risultato tecnico ha una grande importanza nel fascino misterioso dell'opera d'arte; i committenti non dovevano certo trascurare questo importante fattore e non dovevano porre gli artisti nella condizione svantaggiosa di dovere dipingere su muri umidi.

Ritornare ai muri, va bene; ma bisogna ritornare ai muri con tutti gli attributi e il desiderio di volontà del proprio tempo. Però la definizione *ritorno* può creare subito uno stato d'animo riflesso: i grandi esempi del passato inceppano la fantasia creativa. Ne nasce una visione preconcepita; tre, quattro, cinquecento, o Pompei, sorgono davanti con il loro gusto nel comporre, nel chiaroscurare, nello scompartire: e persino l'arcadia con tutto il suo bagaglio rettorico.

È il caso di Funi e di molti altri che tentano di portarci indietro, in un accademismo che è costato all'Italia qualche secolo di ritardo nella pittura europea.

È il culturalismo rettorico di un postdannunzianesimo che tenta di risommergerci.

Il problema della pittura sulla parete è un problema di architettura. Si deve accordare la pittura all'architettura; in altre parole cercare un'armonia tra l'artista architetto e l'artista pittore. Chiamare dei pittori ad affrescare muri è, innanzi tutto, un atto di stima e di intesa artistica. Anche chi accetta l'incarico di affrescare deve intendersi e stimare l'architetto.

ND
Proprio
Pittura
vs
Architettura

Esempi evidenti: la scultura equestre del Melotti partecipa esattamente allo stato d'animo che crea l'ambiente; la deliziosa pittura di De Amicis, specialmente come ci appare dallo scalone, è invece spaesata sotto l'architettura pesante e volgare.

Nel palazzo la pittura non ha funzione collaboratrice con l'architettura: si tratta di muri messi a disposizione di artisti. Un edificio con pitture va pensato, progettato, realizzato, partendo dall'idea che l'edificio ha pitture. Codesta è una mancanza: e è un peccato che la si debba rilevare proprio in occasione del primo e più grande esperimento di un ritorno alla pittura murale. Il risultato più certo è forse quello della prova tecnica di dipingere sui muri. Ma ciò per la ristrettezza del tempo. (Per il collocamento degli affreschi forse, il comitato non conosce quella buonissima regola leonardesca che una pittura va veduta alla distanza di sei volte la sua altezza: e come è possibile nelle gallerie strettissime osservare pitture?)

D'altra parte l'architettura neo-neoclassica di Muzio non poteva creare

ambienti favorevoli a un'arte liricamente moderna. Il pasticcio culturalista nasce da qui, e la questione stessa degli accostamenti casuali di pitture dissonanti e di valori enormemente disuguali avviene nel solito e nel peggiore dei modi di una qualunque esposizione di tele.

Mancato l'ordine informatore di un assieme, a noi non rimane che accostarci alla parete e osservarla singolarmente come fatto pittorico in sé.

E allora dovremmo rifare le osservazioni che si fanno in miglior modo, e in sede più adatta nelle esposizioni di quadri per la pittura di Carrà, di De Amicis, di Cagli, di Campigli, di De Chirico e anche di Severini se pure lo vediamo qui con un mosaico.

Questa esperienza murale ci lascia quindi nei singoli mondi di una fantasia individuale e di nuovo non resterebbe che la misura metrica della superficie.

A noi interessava segnalare l'importanza dell'esperimento, gli errori accaduti, la necessità di discutere a fondo, partendo dai muri della Triennale, il problema di un ritorno alla pittura murale.

Triennale
come punto
di partenza

Italia corporativa, 1936

tecnica mista su carta intelata,
cm 209 × 277
collezione privata, Roma

Esposizioni: *Opere scelte*, Roma 1990,
ripr. cat.; Milano² 1990, ripr. cat. n. 31
(1936).

Bibliografia: E. Braun, 1992, tav. n. 26.

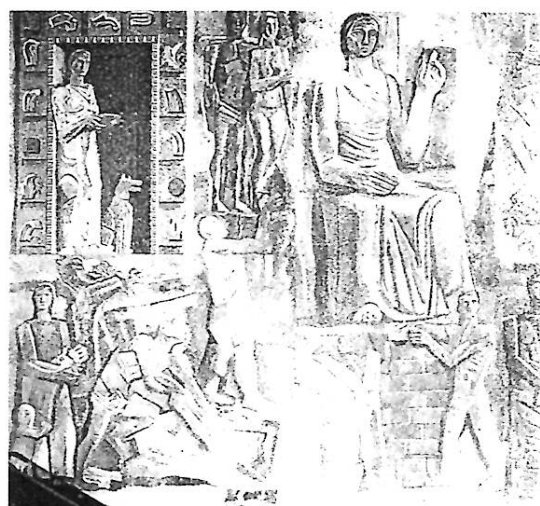
Questo grande cartone si deve considerare come lo studio "finale" per il grande mosaico che Sironi progettò per la Triennale di Milano del 1936, che per motivi tecnici (l'enorme estensione della superficie musiva costringeva a un lento procedere dell'esecuzione) fu esposto solo nella parte centrale (l'opera è montata su pannelli separabili per facilitarne il trasporto) a Milano, e finalmente completato all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937. Si tratta, come si diceva, del più grande studio complessivo noto, e probabilmente quello che Sironi considerò "definitivo", alla stregua di quelli eseguiti per opere di pittura murale, come *Le opere e i giorni* o *L'Italia fra le Arti e le Scienze*: infatti, benché rispetto all'opera terminata compaiano molte varianti, la composizione è già perfettamente calibrata nell'insieme; per l'esecuzione musiva Sironi eseguì invece una serie di cartoni a misura naturale, con le figure separate che sarebbero poi state composte assieme, per permettere alle maestranze (seguite assiduamente da Sironi: cfr. P. Rosazza nel presente catalogo) di operare su una traccia iconografica precisa.

Il soggetto (*Italia corporativa*) si può considerare la più alta e matura riflessione di Sironi sui principi fascisti, identificati epicamente con l'immagine sociale austera e potente che fornì Esiodo nel poema *Le opere e i giorni*, testo amatissimo dall'artista. Rispetto al murale della Triennale del 1933 (che pure era ispirato ai medesimi testi e ideologie) qui si precisano molti elementi, in una significativa evoluzione del suo pensiero e della stessa politica fascista: scompaiono le allusioni ai commerci marittimi e all'industria, facendo prevalere un'organizzazione fondata sul lavoro dei campi (e dunque su un'autonomia *autarchica* di so-

pravvivenza, in accordo con i tempi e le chiusure internazionali che si profilavano), che occupa tutta la parte sinistra della composizione. Nella parte destra campeggiano invece le figure allegoriche caratteristiche del Fascismo (le stesse che Sironi aveva collocato nel contemporaneo mosaico del Palazzo di Giustizia di Milano): Giustizia, Legge, Impero e Fascismo; sovrapposte vi sono immagini di forza e di potere: un uomo che trattiene un cavallo, un'aquila imperiale pronta ad afferrare la preda, una colonna (simbolo di forza e stabilità).

Una lettura "iconologica" è stata tentata dalla Braun (1992); in realtà la chiave di lettura è da trovarsi nel poema esiodico *Le opere e i giorni*, che descrive questa umanità primigenia e ben governata (cito la traduzione di F. Codino, Roma 1977): "Quelli che invece giudizi diritti a stranieri e paesani / rendono, senza lasciare in disparte le norme del giusto, / hanno città rigogliose, ché in esse fiorisce la gente / dove la pace fa crescere i giovani" (le due figure in alto, di giovani nudi); "Uomini retti in giudizio, mai li accompagna la fame / né la disgrazia, si godono in festa i terreni curati. / Ricchi prodotti dà loro la terra, sui monti la quercia / porta di sopra tra i rami le ghiande, nel tronco le api. / [...] le donne / partoriscono figli che sono il ritratto del padre" (sembra la descrizione della parte inferiore sinistra, con la madre e bambino con i frutti della terra, l'aratore e il vangatore, e l'albero, forse una quercia); la donna col cane, inquadrata da un portale monumentale che può essere solo di un tempio, se concepito in una società così austera, risponde probabilmente all'esortazione: "fa sacrifici agli dei immortali, secondo i tuoi mezzi, / puri e sinceri, arrostisci per loro le cose più belle. / Chiedi che siano benivoli, con libagioni ed offerte, / prima di andare a dormire e al brillare del sacro mattino, / per ottenere che abbiano cuore benigno", ed è probabilmente una vestale che porta offerte agli dei. Al centro siede l'Italia corporativa (il fascio è stato cancellato nel dopoguerra), in trono, così come Esiodo sembra collocare Zeus, arbitro assoluto dei de-

Italia corporativa, 1936-37. Milano, Palazzo dei Giornali



stini degli uomini, in una sovrapposizione certamente consapevole, laica: un'Italia fascista, solida costruttrice di destini (il muratore che edifica un muro sotto di lei) ove regna "la Giustizia, la vergine figlia di Zeus, venerata, / sacrosanta agli dei immortali abitanti l'Olimpo".

13