

EMILY BRAUN

Mario SIRONI
MILANO 1992

Capitolo 8

La politicizzazione dell'estetica

Negli anni trenta Sironi divenne il principale protagonista della pittura murale, elaborando le sue teorie di un'arte fascista di stato in manifesti di grande risonanza e realizzando importanti opere pubbliche per il regime. Da militante, egli credeva che soltanto un'arte concepita per gli spazi monumentali e ritualistici degli edifici pubblici avrebbe potuto dar vita a uno stile fascista. Con l'espressione pittura murale egli si riferiva a tutte le forme di decorazione legate alle pareti da un punto di vista strutturale o visivo: affreschi, mosaici o bassorilievi. Rifiutava categoricamente la pittura di cavalletto, che riteneva responsabile dell'individualismo sfrenato sempre più diffuso tra gli artisti e della loro soggezione alle leggi del libero mercato. «Visione chiusa nelle anguste pareti delle cornici», essa rappresentava un «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».¹

Oltre alla sua funzione epica e alle dimensioni eroiche, l'arte a destinazione pubblica richiedeva una nuova disciplina da parte dell'artista e nuovi rapporti tra le arti plastiche che accordassero la pittura e la scultura all'architettura. Esigenze di scala, ruolo, tecnica e destinazione «vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi» e «lo costringono invece a temprarsi» in una «esecuzione decisa e virile».² Sironi stabiliva corrispondenze dirette tra l'imperativo «morale» dell'arte murale e lo stato «etico» fascista, che subordinava l'individualità a un più elevato fine collettivo.³ Le decorazioni murali rispondevano alla richiesta di un'arte politica che non soltanto

celebrava la dottrina fascista attraverso l'immagine e l'azione, ma trasformava le coscienze grazie ai poteri mitici della rappresentazione. Come dichiarava il *Manifesto della pittura murale*, scritto da Sironi nel 1933 e firmato congiuntamente da Carrà, Funi e Massimo Campigli:

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.⁴

L'affermarsi della pittura murale segnò l'abbandono di una «concezione individualista dell'arte per l'arte» e il ritorno alla tradizione di muri che parlano «alle masse». Ciò non significava, tuttavia, negare le autonome proprietà semantiche della linea, della forma e del colore che la ricerca modernista aveva portato alla luce. Al contrario, la nuova arte collettiva di espressione popolare prevedeva «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». Con l'ascesa della borghesia, sosteneva Sironi, l'arte era stata ridotta a un «culto profano della bellezza»; una volta allontanata dalle pareti degli edifici pubblici, essa aveva perduto non soltanto la propria funzione sociale, ma anche il suo fondamento nei «valori plastici» astratti.⁵ Perciò, «quando si dice pittura murale», sottolineava l'artista, non si intende

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. [...] Dal futurismo – 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.⁶

L'ideale della pittura murale di Sironi politicizzava la produzione e la ricezione dell'arte alta. Ma, riconoscendo la natura autoreferenziale dell'arte moderna, egli riservava paradossalmente all'artista e alla sua attività un ambito autonomo. Il paradosso risulta ancora maggiore se si pensa che per Sironi era proprio lo stile, e non il contenuto descrittivo, a garantire l'efficacia ideologica dell'immagine. Egli rifugiava

dall'idea di un tema specifico o prestabilito, e rifiutava anche qualunque illusionismo del genere trompe-l'oeil che potesse rivaleggiare con la superficie piana della parete. Sebbene non fosse un fautore dell'arte astratta, Sironi aborriva la descrizione naturalistica e l'uso strumentale di forme didattiche; allo stesso tempo, egli dovette adattare il proprio stile fortemente personale e non di rado trasgressivo ad allegorie che fossero coerenti con lo stato fascista. La teoria e la pratica dell'arte murale di Sironi – oggetto di questo e del prossimo capitolo – esemplificano le contraddizioni insite nel progetto dell'avanguardia di «educare le masse». Il tentativo di Sironi di mediare tra impegno ideologico e autonomia, tra propaganda politica ed espedienti modernisti finì inevitabilmente per risolversi in compromessi stilistici e lasciò la cultura alta in una posizione allo stesso tempo estranea e subalterna alla politica, secondo modalità imprevedute nello scenario originariamente ipotizzato dall'avanguardia.

La visione sironiana di un'arte fascista venne alla ribalta contemporaneamente allo stile internazionale in architettura, vale a dire al movimento razionalista, secondo la definizione con cui esso era noto in Italia. Sironi svolse un ruolo cruciale nella riorganizzazione della Triennale di Milano, dedicata alla modernizzazione dell'architettura e delle arti decorative, e si servì di questo evento tanto pubblicizzato per sperimentare nuove collaborazioni tra artisti e architetti (fig. 113). Nel corso degli anni trenta Sironi lavorò con i principali esponenti del movimento moderno – dal conservatore Marcello Piacentini ai progressisti Giuseppe Pagano e Giuseppe Terragni – e inserì il tema della decorazione murale nel dibattito sulla «italianità» degli stili architettonici e dei materiali modernisti. Nonostante le frequenti dispute, Sironi e i razionalisti unirono le loro forze quando si dovettero difendere dagli elementi più reazionari del Pnf. Come testimoniano le lotte interne tra progressisti, il margine di libertà creativa astutamente concesso dall'«egemonico» mecenatismo del regime sedusse i migliori talenti creativi dell'epoca, ma non bastò per raggiungere una posizione unitaria sul concetto di stile fascista.⁷ La ricezione critica dell'arte murale di Sironi, in particolare, illustra le mosse tattiche e le lotte di potere che caratterizzarono la politicizzazione dell'estetica nel secondo decennio del regime.

L'ambizione di Sironi di un «ritorno al muro» era frutto di una più ampia crisi della pittura di cavalletto che coinvolse gli artisti e gli archi-



113. Mario Sironi sul ponteggio mentre dipinge *Il lavoro*, Salone delle cerimonie, Palazzo dell'Arte, V Triennale, 1933.

tetti italiani tra le due guerre. Sin dal 1919, quando fu pubblicato il manifesto del Bauhaus, la Sarfatti aveva teorizzato la funzione sociale e l'integrità formale dell'arte murale.⁸ Né Sironi e i suoi seguaci erano i soli a diffondere l'ideale di questa forma d'arte nell'Italia fascista: il secondo futurismo rivaleggiava con loro per guadagnarsi l'approvazione ufficiale del regime con una propria versione di «plastica murale».⁹ Ma è all'ex futurista Gino Severini che si deve l'idea che la pittura murale fosse la forma più adatta all'espressione di un'arte fascista.

Rispondendo nel gennaio 1927 all'inchiesta di Bottai su «Critica fascista», nell'*Idolatria dell'«arte» e decadenza del «quadro»* Severini criticava la forma privata e dunque eticamente sospetta della pittura di cavalletto, sostenendo che «dipingere senza scopo è un po' gridare nel vuoto». Egli auspicava che qualità quali «integrità», «sacrificio» e «ordine» potessero amplificare la funzione sociale dell'arte senza comprometterne gli intrinseci valori formali.¹⁰ Il sentito cattolicesimo di Severini non aveva nulla a che spartire con la mistica religione dello stato professata da Sironi; ciò nonostante, molte sue idee furono elaborate da Sironi nei suoi manifesti sull'arte pubblica e infine realizzate col patrocinio dello stato fascista.

Il movimento per la pittura murale trovò condizioni favorevoli alla sua affermazione negli anni trenta, quando il regime avviò una campagna architettonica su larga scala. Sia funzionale sia celebrativo, il programma per l'edilizia di Mussolini si concretizzava in uffici dell'amministrazione pubblica e di governo, in centri cittadini e quartieri urbani completamente nuovi. Come ha mostrato Diane Ghirardo, la risposta italiana alla crisi economica della Grande Depressione nel particolare settore delle opere pubbliche fu praticamente identica a quella attuata nell'America del New Deal.¹¹ I progetti edilizi diedero impulso all'economia, crearono posti di lavoro e offrirono al governo uno strumento di autopromozione di grande visibilità. Inoltre, che fossero progettate in stile neoclassico, novecentista o razionalista, le nuove strutture richiedevano un'adeguata decorazione, sia per rivestire le ampie superfici parietali che per sottolinearne il carattere ufficiale. Il programma artistico divenne vincolante con la «legge del 2 per cento», grazie alla quale una percentuale della somma stanziata per ogni edificio pubblico doveva essere riservata alla decorazione.¹²

A Giuseppe Bottai, ministro delle Corporazioni (1929-32) e poi dell'Educazione nazionale (1936-43), si deve in gran parte l'intervento del governo a sostegno dell'arte a destinazione pubblica, compresa la «legge del 2 per cento». Oltre a fornire loro assistenza materiale, il governo riconobbe agli artisti il ruolo di tecnici e di figure-guida nella costruzione di una nuova società. Le teorie di Sironi su come favorire un'arte fascista corrispondevano alla lettera alle affermazioni pubbliche di Bottai, il quale, nella sua qualità di intellettuale di punta del periodo, sostenne il ruolo privilegiato degli artisti nell'ambito del sistema corporativo.¹³ Il rapporto tra arte e stato era basato su esigenze

reciproche e aspettative comuni. Il regime forniva agli artisti aiuti economici, una mossa destinata ad aggregare le forze produttive in una professione notoriamente «libera», e dava loro l'imperativo morale di creare un'«arte nuova del nostro tempo» che fosse anche della più alta qualità possibile. Fautore dell'idealismo militante di Gentile, Bottai sosteneva che la creazione di un'arte fascista non potesse essere affidata a «formule retoriche», ma che si sarebbe realizzata solo attraverso la partecipazione attiva degli intellettuali alla vita della nazione. In altre parole, lo stato avrebbe incoraggiato la libertà creativa, ma non avrebbe sostenuto il qualunquismo politico dell'«arte per l'arte»:

Per lo Stato Fascista, l'artista è, anzitutto, un lavoratore. Lo Stato vuole, che l'artista goda di tutti i diritti e adempia a tutti i doveri del cittadino; vuole, che la sua opera sia seria, utile, compresa, compensata; e, se respinge, come inutili, gli individualismi esasperati, le aride secessioni, le torbide indifferenze, dopo aver conferito agli artisti una nuova dignità sociale, dall'artista esige una ferma e precisa coscienza delle nuove responsabilità, che gli incombono.¹⁴

In teoria, lo stato fascista adempiva alla promessa della rivoluzione: ammodernare e unificare il paese, superare il conflitto di classe e produrre l'«uomo nuovo» fascista. In realtà, esso rafforzava le tradizionali gerarchie di classe e le strutture di potere, faceva ben poco per mitigare le disparità economiche e limitava la libertà personale con prescrizioni burocratiche e provvedimenti coercitivi e di censura. Nonostante ciò, la popolarità di Mussolini crebbe nella prima metà degli anni trenta, raggiungendo il culmine durante la campagna di Etiopia. L'attuazione del corporativismo, come quella del programma per l'edilizia, contribuì in modo determinante ad alimentare l'illusione di produttività e di armonia. Dal ministero delle Corporazioni, istituito nel 1926, dipendevano le confederazioni, organismi di carattere nazionale aventi il compito di coordinare l'attività sindacale delle varie federazioni e di rappresentare gli interessi delle categorie in esse organizzate.¹⁵ Il Sindacato di Belle Arti, ad esempio, era di competenza della Confederazione degli artisti e professionisti. Sotto la guida di Bottai, il corporativismo mirava a una mediazione tra gli interessi della classe lavoratrice e di quella imprenditoriale e al controllo del capitalismo liberistico attraverso l'istituzione di cartelli. Dopo il 1934, tuttavia, l'accresciuta burocrazia del sistema servì solo a mascherarne la reale inefficienza, frutto dell'assenza di potere contrattuale da parte

dei sindacati, del pesante intervento statale e delle concessioni accordate da Mussolini agli industriali.

Per quanto paradossale possa apparire alla luce della brutalità del regime, gli intellettuali restarono particolarmente affascinati dalla retorica dell'umanesimo fascista, che veniva applicata, in modi diversi, all'etica del lavoro cooperativo e dello stato totalitario. Pur dichiarando di riconoscere la dignità e l'iniziativa individuale, i teorici fascisti ribadivano che il potere d'azione personale poteva concretizzarsi solo se posto al servizio della collettività.¹⁶ La fatica quotidiana, secondo Mussolini, costituiva l'essenza della natura umana. Attraverso «l'abnegazione di sé, il sacrificio dei suoi interessi particolari», l'individuo «realizza quell'esistenza tutta spirituale in cui è il suo valore di uomo».¹⁷ L'onnicomprendente stato «organico» o etico rappresentava l'umanesimo autentico, ben diverso dall'eccessivo individualismo del liberalismo o dall'anonimato del comunismo: esso proteggeva i cittadini sia dallo sfruttamento capitalista sia dalla tirannia delle masse. Erede del primato universale dell'antica Roma e della Chiesa cattolica, l'organico stato fascista era portatore di una nuova civiltà mondiale, quella della «Terza Roma».¹⁸

Le corrispondenze tra l'umanesimo del lavoro proposto da Mussolini e la tradizione umanistica italiana si rivelarono cruciali per il ruolo dell'intellettuale. Le belle arti, non la cultura di massa o l'estetica produttivistica, sarebbero state la testimonianza tangibile della rivoluzione spirituale del fascismo. Lo spazio creativo concesso ad artisti e scrittori dava loro motivo di distinguere il regime «umano» di Mussolini dalle brutali dittature di Hitler e Stalin.¹⁹ Esprimendosi contro le politiche culturali di questi ultimi, nel 1933 Carrà affermava che «la tendenza a livellare tutti gli artisti in una linea di massa, se talvolta si è manifestata nel Sindacato nostro, tale tendenza non sarà mai quella di Mussolini, grande assertore della personalità umana». Egli paragonava Mussolini a un principe del Rinascimento e gli attribuiva la rinascita della tradizione italiana del mecenatismo illuminato. A differenza dei politici dell'epoca liberale, indifferenti all'arte, Mussolini rafforzava il prestigio culturale dell'Italia all'estero.²⁰ Il regime, a sua volta, utilizzava l'innovazione estetica e il sostegno degli intellettuali per migliorare la propria immagine pubblica, quella fama di accolta di criminali e burocrati che lo aveva tormentato sin dagli inizi.²¹

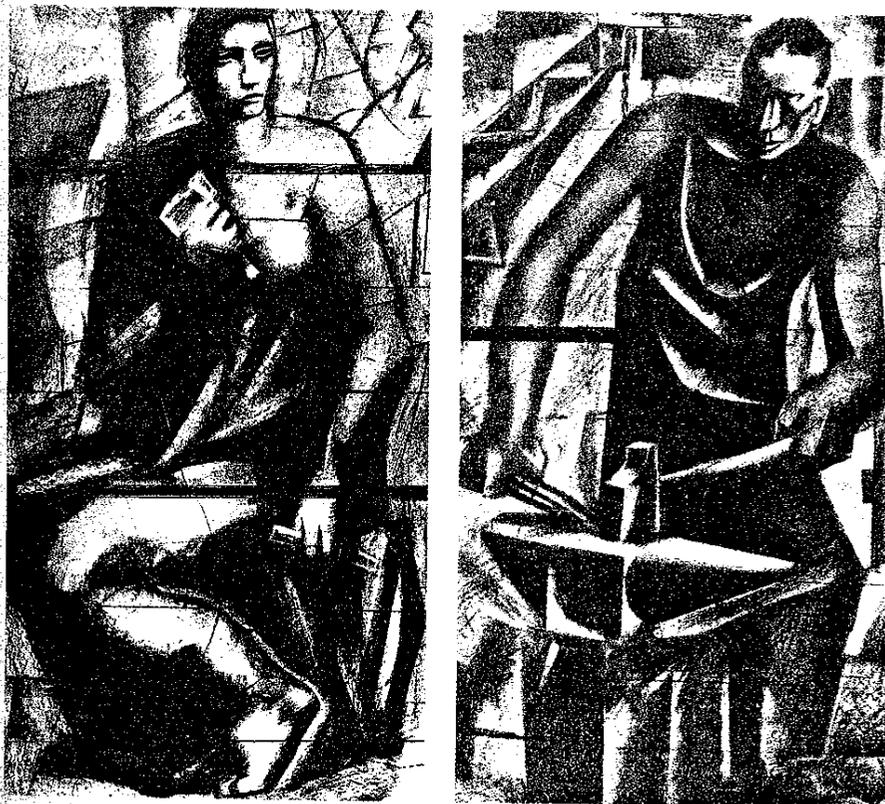
Il nuovo mecenatismo statale nei confronti dell'arte a destinazione pubblica e la propaganda di un umanesimo fascista erano esemplificati dalla sede del ministero delle Corporazioni, un edificio realizzato tra il 1926 e il 1932 in via Veneto.²² Bottai sovrintese alla costruzione e al programma decorativo, intervenendo in prima persona nella scelta degli artisti e presentando le varie proposte a Mussolini. Progettato da Piacentini e da Giuseppe Vaccaro secondo uno stile fatto di elementi classici astratti, il palazzo era un compromesso tra modernismo e tradizione e simbolicamente affermava il sistema corporativo come «terza via» tra capitalismo e comunismo. Era preciso intendimento di Bottai che l'integrazione tra arte e architettura e la coordinazione di artisti e tecniche diversi illustrassero in modo esemplare il valore del lavoro cooperativo.²³ Anche le decorazioni dell'interno in stile art déco, che includevano un fregio in maiolica di Gio Ponti e arazzi di Ferruccio Ferrazzi, parlavano a favore di un ritorno all'artigianato tradizionale e confermavano che esso era compatibile con un'ambientazione moderna.²⁴ A Sironi fu affidata l'opera più importante, per dimensioni, collocazione e programma allegorico: una vetrata dedicata alla Carta del lavoro (1931-32; tav. XIII). Esaltazione dei valori etici dello stato, la composizione di Sironi proclama i benefici della gerarchia e della disciplina collettiva, ma tradisce l'elitarismo del sistema proprio attraverso la rappresentazione dell'artista-operaio. *La Carta del lavoro* di Sironi riesce magnificamente a costruire il mito dello stato organico come opera d'arte collettiva grazie sia all'iconografia del lavoratore sia alla potenza straordinaria del suo stile.

La finestra tripartita realizzata da Sironi si innalza dal pianerottolo centrale di una grandiosa scalinata in porfido rosso e domina l'atrio rivestito in travertino dell'edificio. Al centro del pannello principale, in basso, la figura dell'Italia solleva cerimoniosamente la Carta del lavoro verso un fascio in pietra, simile a un altare, posto nel punto focale della scena.²⁵ Come lo stato fascista, esso è costruito pietra su pietra, monumento all'ovvia verità che la somma è maggiore delle sue parti. Una metafora simile è sottesa all'intera composizione: l'Italia è attorniata da muscolosi costruttori a torso nudo e da una madre con il suo bambino (allusione al lavoro femminile), uniti come un fascio di produttività umana. Queste figure, collocate nell'ordine inferiore, costituiscono la base letterale e figurata della narrazione visiva, che si sviluppa verso l'alto in una scena agreste tra i cui elementi è compreso

(A)

anche un reperto archeologico. I campi sono sormontati da un paesaggio urbano e dall'ardito scorcio delle campate di un acquedotto, di cantieri navali e di ciminiere, sopra i quali aerei in volo solcano i cieli. Nella sequenza verticale il percorso allegorico si eleva dal duro lavoro manuale alla trascendenza spirituale, dall'economia agricola a quella industriale, dal lavoro individuale all'impresa collettiva. Come avviene in numerose decorazioni murali americane degli anni trenta, Sironi evita di rappresentare la produzione industriale o l'impresa capitalista; il suo stile arcaicizzante e lo stesso mezzo usato – la vetrata – rafforzano il senso di nostalgia per un'arte basata su un lavoro non alienante e ancora artigianale.²⁶

I due pannelli laterali presentano personificazioni dei diversi settori dell'economia: agricoltura, commercio, industria manifatturiera, industria pesante, edilizia, navigazione, architettura e arti liberali (figg. 114, 115). Sironi ritrae i lavoratori come figure maschili titaniche; fanno eccezione le figure femminili sedute che rappresentano l'architettura e le arti, la cui muscolatura e il cui atteggiamento sono ripresi dalle sibille michelangeloesche della volta della Cappella Sistina. Tipicamente, Sironi accentua le differenze di genere non nella resa dei corpi, ma attribuendo ruoli sociali che sottolineano la connotazione «eroica» del lavoro «virile». Nel complesso, l'iconografia sironiana del lavoratore come essere moralmente superiore – fatta di corpi dai muscoli tesi nello sforzo e di espressioni severe – discende direttamente dalle opere grafiche tardo ottocentesche di artisti socialisti quali Théophile-Alexandre Steinlen e Käthe Kollwitz e rimanda alle radici politiche dello stesso Sironi (nonché a quelle del movimento fascista) all'interno del socialismo umanitario. L'atteggiamento nei confronti dell'uomo comune risulta ora, tuttavia, trasformato dalle connotazioni specificamente fasciste dello stile espressionista e monumentalizzante di Sironi. Il riferimento a un artista della fama di Michelangelo è un chiaro esempio di come in Italia il patrimonio culturale costituisse una forma di cultura popolare. Le immagini del lavoro di Sironi erano immediatamente riconoscibili dalla gente comune, consentendo così all'artista di adempiere al compito di creare un'arte socialmente utile. Nell'equilibrio tra città e campagna, espressionismo e classicismo, innovazione e tradizione, Sironi seppe creare un modernismo di compromesso, simile all'ideologia della «terza via» fascista.



114-15. Mario Sironi, Due studi preparatori per *La Carta del lavoro*, 1931-32. Ubicazione ignota.

Ma *La Carta del lavoro* evita la fiacca retorica che caratterizza gran parte dell'arte europea e americana a destinazione pubblica degli anni trenta, in cui banali figure di lavoratori felici svolgono la loro opera quotidiana. I tratti peculiari dello stile di Sironi – l'esagerazione nella resa dei corpi e il suo drammatico chiaroscuro – rendono difficile relegare quest'opera nell'ambito della propaganda maldestra o dell'arte di second'ordine. Sironi trasferì in questo lavoro il suo stile personale, dipingendo le ombre direttamente sulla superficie delle tessere in vetro già finite, creando forti contrasti tra profondità vellutate e sacche radiose di luce e conferendo ai suoi lavoratori, modellati uno per

uno, un «pathos eroico». ²⁷ Il tocco accentuato, pittorico rivela la mano dell'artista e la forza della sua personalità, indelebile testimonianza di una coscienza e di una volontà individuali rivolte verso lo stato etico fascista. La tensione palpabile tra il suo umore cupo e la visione idillica di un'armonia collettiva finì per accrescere l'efficacia propagandistica dell'opera: essa è un'insidiosa dimostrazione di ciò che Mussolini definiva il «senso religioso nell'umanesimo di Sironi». ²⁸ La vetrata era così priva di riferimenti temporali nelle immagini raffigurate (nonostante il fascio in pietra) e così estranea a qualunque propaganda, che dopo la caduta del regime nessuno ritenne necessario coprirla né sostituirla, come accadde invece per altre opere presenti nell'edificio.

Come conciliava Sironi il suo stile personale con il ruolo di artista «militante», che «subordina la propria individualità all'opera collettiva»? Questo è il «problema di ordine morale» che ogni artista deve affrontare, secondo quanto afferma il *Manifesto della pittura murale* firmato da Sironi e dai suoi colleghi, e le risposte rivelano il paradosso implicito nella «capacità produttiva» degli intellettuali fascisti. Sironi utilizzò l'opera commissionatagli per la sede del ministero delle Corporazioni come riflessione sul ruolo dell'artista nella società, inserendo un autoritratto nell'angolo inferiore destro della composizione. Vestito con un grembiule da artista, l'uniforme della sua professione, Sironi imita il caratteristico atteggiamento dei ritratti degli artisti delle corporazioni del primo Rinascimento, a lungo considerate il modello di riferimento per i moderni sindacati degli artisti. ²⁹ Come Léger, Sironi lamentava l'insorgere della «vanità» nel tardo Rinascimento e prediligeva l'esempio dell'«artigiano» medievale, lontano dall'egocentrismo e completamente dedito al mestiere. ³⁰ Ma nella *Carta del lavoro* l'artista si rappresenta nell'atto di guardare fuori dell'opera, in direzione dell'osservatore, e il suo è l'unico ritratto individualizzato nella composizione; inoltre, la firma di Sironi è inserita proprio sopra la sua figura, un particolare che rende più difficile comprendere la sua dichiarata rinuncia all'«egocentrismo». Come annunciato nel *Manifesto della pittura murale*, Sironi e i suoi colleghi ponevano l'impegno sociale al di sopra dell'interesse personale:

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. [...] Noi crediamo che l'imposizione volontaria di una disciplina di mestiere è utile a temprare i veri e autentici talenti. ³¹

«Uomo tra gli uomini» è un concetto deliberatamente scelto che riprende la frequentissima designazione di Mussolini come «l'Uomo» nella retorica politica contemporanea; esso conferma la corrispondenza esistente tra la professione dell'artista e quella del politico, rafforzando anche la mistica della personalità «maschile» eccezionale. ³² Sebbene il sistema corporativo garantisse gli stessi diritti agli artisti-lavoratori e agli altri cittadini, le «opere» dei primi erano concepite come qualitativamente e quantitativamente diverse dai «prodotti» standardizzati della società industriale moderna. L'artista operava nel regno dello spirito: il suo compito pedagogico si distingueva dalla fatica del lavoratore manuale o dell'impiegato, e collocava la sua figura nei ranghi dell'élite dirigente. Come afferma l'autoritratto di Sironi, l'artista non partecipa alla scena che egli rappresenta (una scelta che rompe la perfezione del testo visivo e ne snatura inconsapevolmente la funzione mitica): egli lavora per il «popolo» ma non appartiene ad esso; egli non è integrato con i mezzi della nuova tecnologia, a differenza dell'intellettuale organico di Gramsci, ³³ o dell'autore-produttore di Benjamin.

Stando alla tesi di Benjamin, praticamente contemporanea al manifesto di Sironi, il rifiuto di rivoluzionare gli strumenti e lo status del lavoro intellettuale – cioè di annientare l'autonomia dell'arte identificandola con i materiali e i mezzi di produzione della cultura di massa – svuotava di senso l'intera questione dell'arte impegnata. ³⁴ Al contrario, era proprio la distanza che la separava dalla cultura di massa a testimoniare la forza ideologica dell'opera d'arte fascista e il potere d'azione dell'intellettuale. Le stesse illustrazioni politiche di Sironi, così come i suoi fotomontaggi e altre forme riprodotte meccanicamente, non erano che veicoli di indottrinamento politico e dunque di poco prestigio e di scarsa qualità estetica, mentre l'arte «a statuto nobile» operava con un ben diverso capitale simbolico. ³⁵ L'«immagine colta» si opponeva al livellamento dei valori – alla distruzione dell'individualità, dell'unicità e del genio creativo nell'arte – e implicitamente alla democratizzazione della politica. All'interno di una gerarchia delle forme e della pratica artistiche, la decorazione murale occupava la posizione più elevata: essa chiamava in causa il patrimo-

nio nazionale, e con esso il senso di identità e di orgoglio collettivo. La decorazione murale evitava il contenuto esplicito, privilegiando invece la scelta di soggetti archetipali e di metafore che «elevavano lo spirito», condizionando ed entusiasmando gli spettatori. Grazie al suo contenuto universale e classico la pittura murale, secondo Sironi, «opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori».³⁶

La prospettiva elitaria di Sironi, come quella promossa dalla politica culturale ufficiale, deriva direttamente dalla «trincerocrazia» di D'Annunzio e dall'idea futurista del «proletariato dei geniali», di un avanguardismo che si definiva in contrapposizione sia alle finalità del collettivismo comunista sia a quelle della democrazia liberale. Pur abbracciando lo stile delle forme standardizzate e i moderni mezzi di riproduzione tecnica dell'arte, Marinetti si dichiarava contrario «accanitamente ad ogni volontà di livellamento»; e aggiungeva: «Tutto, tutto sia concesso al proletariato manuale, salvo il sacrificio dello spirito, del genio, della gran luce che guida».³⁷ L'adozione del termine «proletariato» da parte di Marinetti – con le sue connotazioni marxiste e di lotta di classe – è un sovvertimento particolarmente illuminante, dato che la prosa fascista gli avrebbe più tardi preferito il concetto organico di «popolo».³⁸ Il «proletariato dei geniali» ben si conciliava con il mito dell'avanguardia come la forza rivoluzionaria – antiborghese, sostenitrice della causa dei lavoratori ed economicamente marginale – destinata a guidare la nuova «dittatura dello spirito». Questo mito era abbastanza radicato da assicurarsi l'adesione e l'illusione degli intellettuali nel secondo decennio del ventennio, anche quando il regime tradì la promessa di sostenere l'individualismo umanistico irregimentando le masse nello stereotipo dell'«uomo nuovo» fascista.³⁹

Se ogni tentativo di presumere quali fossero le aspettative delle masse rispetto alla rappresentazione collettiva può essere considerato paternalistico, ciò che distinse il punto di vista fascista fu il suo sfrontato elitarismo, la sua scelta di un'arte alta contrapposta all'uniformità della modernizzazione e la sua negazione dell'uguaglianza tra artista e lavoratore in termini di potere ideologico, se non economico. Come teorizzarono Sironi, Bottai, Marinetti e altri, la nuova arte fascista non sarebbe sorta spontaneamente dalle masse ma sarebbe stata generata da un'élite di intellettuali, ideologicamente elaborata

dallo stato e quindi «redistribuita» al popolo.⁴⁰ La funzione pedagogica, in altri termini, non prevedeva anche l'educazione dell'osservatore all'interpretazione dialettica o al riconoscimento della funzione naturalizzante dell'ideologia, come avrebbe voluto l'estetica di emancipazione di Bertolt Brecht.⁴¹ Gli artisti fascisti, anche quelli che avevano adottato lo stile più modernista, avrebbero dovuto dedicarsi alla costruzione, non alla critica: il loro investimento nella retorica della rivoluzione spirituale, nella rigenerazione dei valori umanistici e nella missione civilizzatrice dell'Italia era troppo alto.

Lo status accordato sotto il fascismo all'arte alta e all'artista che operava nella sfera delle belle arti «rafforzò il rispetto nei confronti della cultura ufficiale e del prestigio tradizionale dell'intellettuale».⁴² Tuttavia il riconoscimento di una differenza qualitativa tra l'analisi dell'arte alta e il consumo di immagini a statuto e linguaggi diversi creò una spaccatura nell'auspicata unità del tessuto totalitario. Rifiutando di raffigurare contenuti espliciti e ricorrendo agli strumenti indiretti dell'evocazione e della metafora, Sironi rinunciò anche al controllo della ricezione, lasciando le proprie opere aperte all'interpretazione – anche a letture critiche del dogma fascista. Come ha sostenuto Theodor Adorno nella sua replica alla critica avanzata da Benjamin contro l'estetica tradizionale, «il centro dell'opera d'arte autonoma non va dalla parte del mito [...]; essa è intrinsecamente dialettica; al suo stesso interno giustappone il magico e il marchio della libertà».⁴³ Senza dubbio solo chi ha una cultura visiva molto raffinata può permettersi di cimentarsi in questa dialettica. È un dibattito sul potenziale egemonico della tradizione umanistica – una tradizione innegabilmente e implacabilmente sfruttata dal regime fascista – che continua ancora ai giorni nostri.

Se sotto il fascismo gli intellettuali non misero in dubbio il ruolo privilegiato del lavoro creativo né la sua «funzione spirituale», essi scatenarono aspre discussioni su quale fosse lo stile più rappresentativo dell'ethos fascista. In armonia con la linea ufficiale, la maggioranza riteneva che una nuova forma espressiva non potesse essere imposta, ma soltanto coltivata in condizioni favorevoli, e grazie all'«imposizione volontaria di una disciplina di mestiere». Come Sironi sosteneva nel *Manifesto della pittura murale*, «nessuna formula riuscirà

mai a esprimere e tanto meno a contenere ciò che si intende qui per Arte Fascista [...] L'Arte Fascista si verrà delineando a poco a poco, e come risultato della lunga fatica dei migliori». In particolare, egli era convinto che «un'arte che è l'espressione plastica dello spirito Fascista» sarebbe necessariamente sorta dalla coordinazione pratica delle arti sotto l'egida dell'architettura e dall'applicazione della grande tradizione dell'arte murale a una «profonda comprensione del tempo nostro». ⁴⁴ Ma restava aperta la questione di quale fosse la forma decorativa più adatta alle superfici nude delle strutture moderne e alle nuove tecnologie. La pubblicazione sul «Popolo d'Italia» del primo saggio di Sironi sulla pittura murale nel gennaio 1932 avviò tra gli artisti d'avanguardia e sulle riviste di architettura il dibattito intorno al valore delle sue idee su questo argomento. Gli intervenuti erano generalmente concordi sul fatto che pittura e architettura moderne fossero per loro natura compatibili, ma molti consideravano la decorazione murale come una forma d'arte potenzialmente anacronistica per stile e tecnica, e paventavano il rischio di un'oratoria visiva pretenziosa tipica delle proporzioni monumentali. ⁴⁵

I conflitti e le alleanze tra artisti dell'arte murale e architetti moderni divennero evidenti all'esposizione della Triennale di Milano, salutata come un esempio della fioritura del genio sotto la guida di Benito Mussolini. ⁴⁶ Dedicata «alle Arti decorative e industriali moderne e all'Architettura moderna», la Triennale promosse mostre temporanee di tipi di costruzioni, materiali e stili nuovi (compresa l'edilizia popolare), con un occhio attento ai più recenti sviluppi del Nord Europa. L'esperienza maturata da Sironi fin dal 1927 a fianco della Saffatti e di Gio Ponti nel comitato direttivo e fondatore della rivista «Domus», gli fu utile nella riorganizzazione della Triennale nel solco del Deutscher Werkbund e dell'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1925. ⁴⁷ I pezzi furono esposti secondo la tipologia degli oggetti prodotti in serie piuttosto che sulla base di criteri geografici regionali di produzione artigianale e gusto folcloristico. Sironi vedeva nella Triennale un «colpo decisivo» alle pacchiane imitazioni degli stili del passato e la considerava un passo fondamentale verso la definizione di uno stile fascista: «E insieme alla casa, al mobile, il soprammobile, le stoffe, i lampadari, tutto ciò che ci attornia, che porta l'impronta della nostra vita, della nostra civiltà, cessano di essere scelti da una passiva abitudine, per

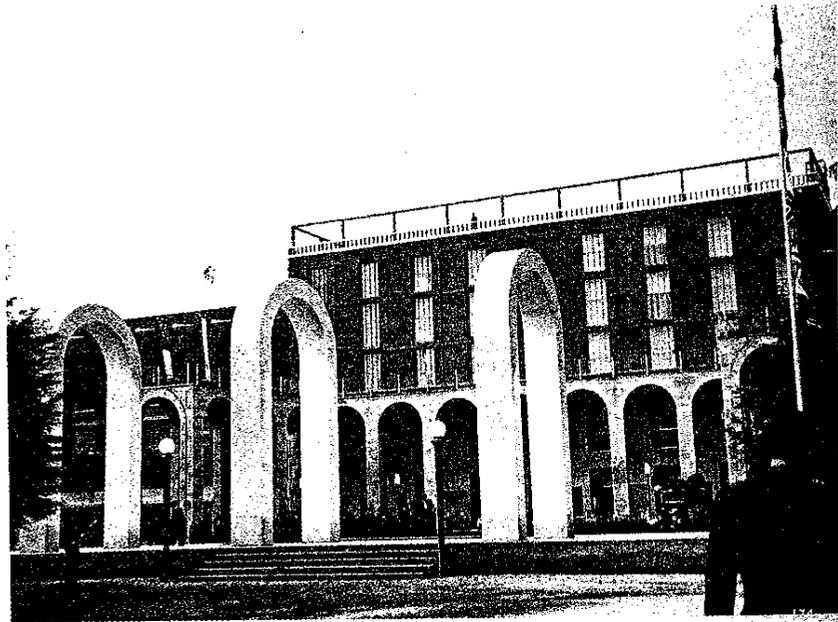
diventare una nostra espressione inconfondibile, un atto di volontà che porta il nostro sigillo non solo individuale ma collettivo». ⁴⁸

Trattandosi di un'esposizione temporanea, la Triennale costituì un'arena di sperimentazione e di polemica che non avrebbe potuto avere luogo altrimenti nel contesto ufficiale dell'edilizia di regime. Essa divenne il simbolo del fronte settentrionale di un conflitto tra Milano e Roma, tra la prospettiva internazionale di una generazione di architetti più giovani e lo «stile littorio» enfatizzato dal più conservatore Piacentini, la figura di maggiore spicco dell'architettura italiana tra le due guerre. ⁴⁹ In generale, il movimento a favore dell'architettura moderna in Italia può essere suddiviso in due fazioni: il classicismo geometrico dello stile novecentista (ben rappresentato da Giovanni Muzio e dalla rivista «Domus» di Ponti) e il razionalismo (messo in pratica da Pagano e Giuseppe Terragni, e promosso sulle riviste «Casabella» e «Quadrante»). ⁵⁰ La Triennale sostenne entrambe, giacché entrambe avevano come obiettivo la soppressione dell'eclettismo ottocentesco e la modernizzazione dell'architettura in un contesto naturalmente italiano. Nacquero comunque diatribe tra modernisti moderati e progressisti su quanto fosse opportuno lo stile funzionalista, con le sue connotazioni «nordiche» che si erano sviluppate in condizioni climatiche e storiche diverse: in poche parole sulla questione dell'«italianità».

Per quanto fosse assolutamente favorevole all'architettura moderna, Sironi affermò chiaramente che essa andava concepita «all'infuori di una funzionalità meccanica della vita» e «secondo i bisogni dello spirito latino». Egli era convinto che il criterio della funzionalità fosse antitetico al carattere umanistico e «solare» italiano e in contrasto con il sentimento nazionalistico – cioè con un'emotività strumentale al consenso politico – che poteva essere suscitato dal ricorso alla tradizione e alla monumentalità. ⁵¹ Sironi riteneva che il movimento razionalista desse segni promettenti in Italia, ma notava come i suoi aspetti più estranei al carattere nazionale dovessero essere trasformati e adattati a un contesto autoctono. Un'architettura fascista richiedeva «i materiali costruttivi più nobili» e non certo le «freddezze razionali della vernice, dei vetri, che mettono un che di malinconico anche se coloratissimi». Come altri critici, egli disapprovò l'interpretazione ultraortodossa di un funzionalismo che esaltava l'utilità e la tecnologia a spese della decorazione e dei «bisogni dello spirito»: «una bella

superficie di vernice alla cellulosa non basta a fare un'opera d'arte, anche se basta a farci dimenticare le odiose rifritture del settecento e dei vari Luigi». ⁵² Né la decorazione poteva essere semplicemente «un capriccio» o «un'appiccatura», ma era essenziale integrazione che rendeva il progetto architettonico più «vivente e molteplice». ⁵³

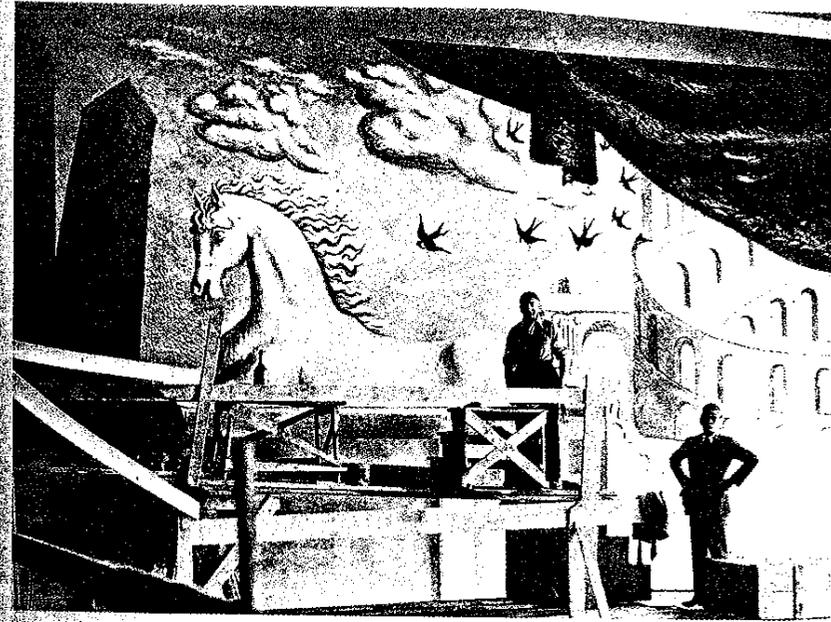
Sironi lavorò in diverse occasioni con Muzio, Terragni e Pagano, rivelandosi a proprio agio all'interno delle diverse tendenze dell'architettura moderna. ⁵⁴ Era anche buon amico di Alberto Sartoris, uno dei principali promotori dello stile internazionale in Italia e all'estero e, come Ponti, sincero sostenitore delle posizioni intransigenti di Sironi nel campo dell'arte murale. ⁵⁵ Dal canto loro, i razionalisti italiani non avevano alcun problema con la scala monumentale né con il ruolo simbolico tradizionale degli edifici governativi ufficiali. ⁵⁶ Essi erano favorevoli alle qualità più propriamente mediterranee e fasciste dell'architettura moderna, dalle rigorose strutture basate sulla geometria classica agli stili locali delle pareti in vetro, dei soffitti piatti e delle costruzioni



116. Mario Sironi, Gli archi isolati sul piazzale d'onore davanti al Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio, V Triennale, 1933.

cubiche. I razionalisti inserivano spesso dipinti murali e bassorilievi nei loro progetti di edilizia privata e civile, specialmente quando concorrevano per incarichi pubblici di prestigio; la presenza di decorazioni parietali era in effetti uno strumento fondamentale per affermare l'identità nazionale e confutare le accuse di bolscevismo artistico. ⁵⁷

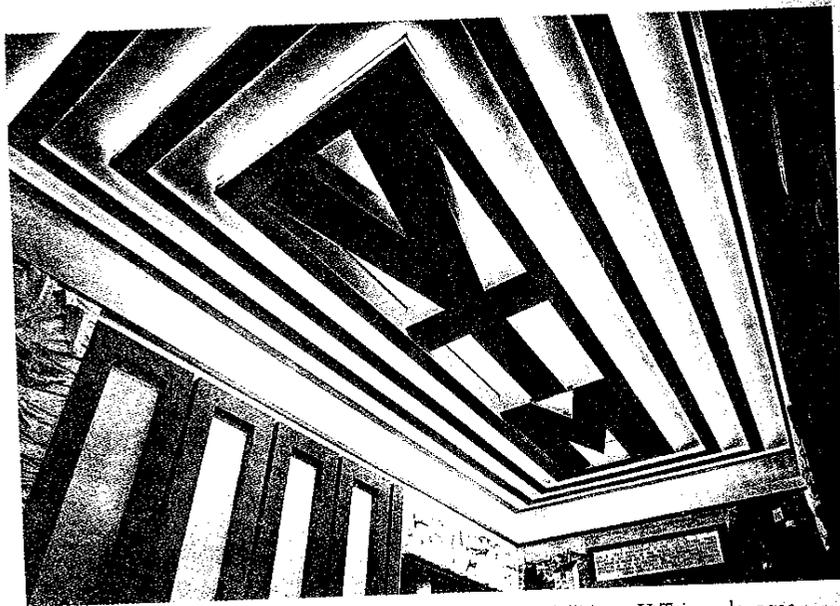
Il dibattito sul ruolo estetico e ideologico dell'arte murale si spense con la V Triennale del 1933, del cui contenuto Agnoldomenico Pica scrisse: «Novecento nelle arti figurative, Razionalismo nell'architettura». ⁵⁸ Sironi selezionò personalmente i trenta artisti – tra cui de Chirico, Savinio, Campigli, Carrà, Funi, Severini, Depero e Prampolini – che avrebbero decorato le pareti delle diverse sale del Palazzo dell'Arte, appena terminato su progetto di Muzio (fig. 116). ⁵⁹ Era la prima volta che in un'esposizione pubblica uno spazio di così vaste dimensioni veniva assegnato a un numero così alto di artisti tanto diversi tra loro (fig. 117). Come si legge nel catalogo, Sironi considerava il contenuto un aspetto di secondaria importanza; si rifiutò perciò di



117. Mario Sironi con Giorgio de Chirico che dipinge l'affresco *Cultura italiana*, Salone delle cerimonie, V Triennale, 1933.

commissionare temi o stili specifici. Negli spazi grandiosi del Salone delle cerimonie gli artisti più noti (compreso Sironi) si dedicarono ai temi piuttosto generici, per quanto chiaramente fascisti, «del lavoro, dello sport, dello studio e della vita familiare», mentre gli artisti più giovani furono lasciati liberi di esprimere le proprie idee negli ambienti meno prestigiosi del palazzo.⁶⁰ Sia la reputazione personale di Sironi sia il futuro dell'arte a destinazione pubblica dipendevano dall'esito del programma. In occasione dell'inaugurazione ufficiale della Triennale il 6 maggio, Sironi stesso guidò la visita del rappresentante della casa reale, l'erede al trono principe Umberto, per assicurarsi che i messaggi espressi dalle opere commissionate fossero perfettamente compresi.⁶¹

Anche se era la più importante, la sezione riservata all'arte murale era solo una delle sezioni curate da Sironi, i cui contributi nei diversi campi dell'architettura, della pittura, della scultura e dell'allestimento della mostra miravano alla realizzazione di uno stile fascista totale. Fu lui a disegnare gli ingressi monumentali al parco della Triennale come pure una serie di giganteschi archi isolati che attraversavano la piazza



118. Mario Sironi, Soffitto dello scalone d'onore, Palazzo dell'Arte, V Triennale, 1933.

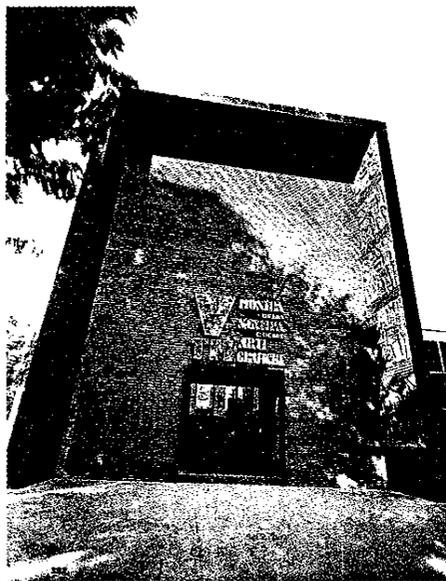
antistante l'edificio mettendo in risalto il sobrio classicismo della facciata di Muzio (fig. 116). Sironi impresso il proprio marchio all'interno del palazzo, specialmente nello scalone d'onore, dove incombevano sul visitatore i bassorilievi con geometrie minimaliste e il maestoso soffitto illuminato da dietro, su cui campeggiava la scritta a caratteri cubitali VTM (abbreviazione di V Triennale di Milano) (fig. 118). Egli realizzò anche alcuni disegni per sculture e bassorilievi (fig. 119), tra cui una rappresentazione delle arti tipografiche per la facciata del padiglione della Stampa di Luciano Baldessari (figg. 120 e 121).⁶² Sul piano amministrativo, Sironi fu inoltre cocuratore delle



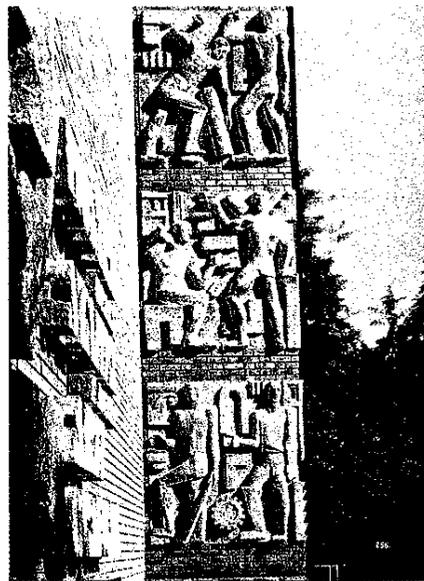
119. Mario Sironi, *Donna seduta* (realizzata da Leone Lodi), fontana nell'impluvio del Palazzo dell'Arte, V Triennale, 1933.

mostre internazionali di fotografia, di grafica, della stampa (un'altra versione degli allestimenti realizzati per i padiglioni del «Popolo d'Italia») e di architettura. Suoi, infine, anche il manifesto ufficiale, le medaglie d'onore e i diplomi. Nonostante lo zelo, Sironi si rivelò tutt'altro che infallibile: il trono che egli progettò per Vittorio Emanuele in occasione dell'inaugurazione ufficiale nel Salone delle cerimonie risultò troppo grande per la piccola statura del re, le cui gambe non riuscivano a toccare il pavimento, creando imbarazzo durante la cerimonia di apertura.⁶³

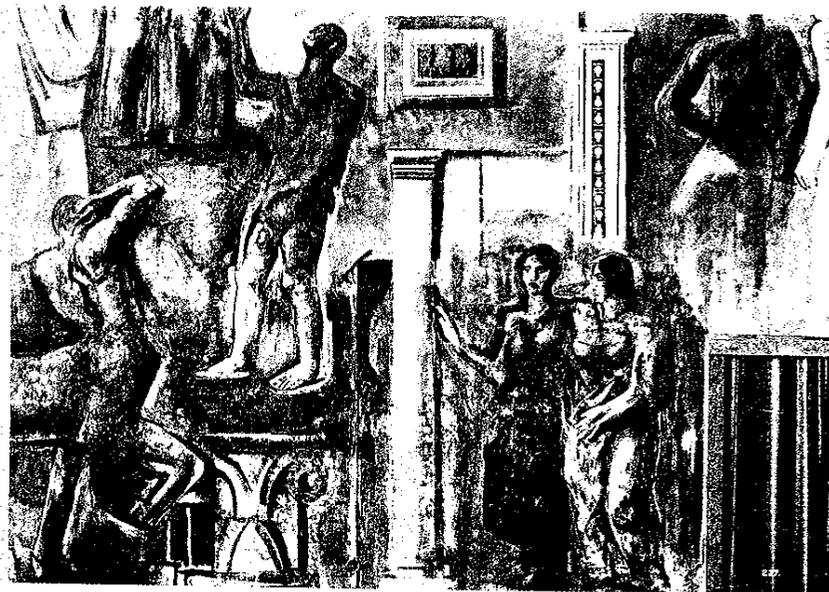
Questo incidente tuttavia scompare di fronte all'insuccesso del programma della decorazione murale, che suscitò «lo scandalo più vasto e la più urlante canea in tutte le gazzette d'Italia», come racconta Pica.⁶⁴ L'impressione generale non fu certo migliorata dai segni di sbriciolamento e dalle bolle che comparvero sulle superfici dei muri a causa dell'inadeguata preparazione dei colori e delle pareti (fig. 122).⁶⁵ Critici moderati quali la Sarfatti, Ponti, Pier Maria Bardi e Lamberto



120. Luciano Baldessari, Padiglione della Stampa, con bassorilievi di Sironi (realizzati da Leone Lodi), V Triennale, 1933.



121. Mario Sironi, Bassorilievi (realizzati da Leone Lodi) per il padiglione della Stampa di Luciano Baldessari, V Triennale, 1933.



122. Mario Sironi, *Il lavoro* (particolare con tracce di deterioramento), Salone delle cerimonie, Palazzo dell'Arte, V Triennale, 1933.

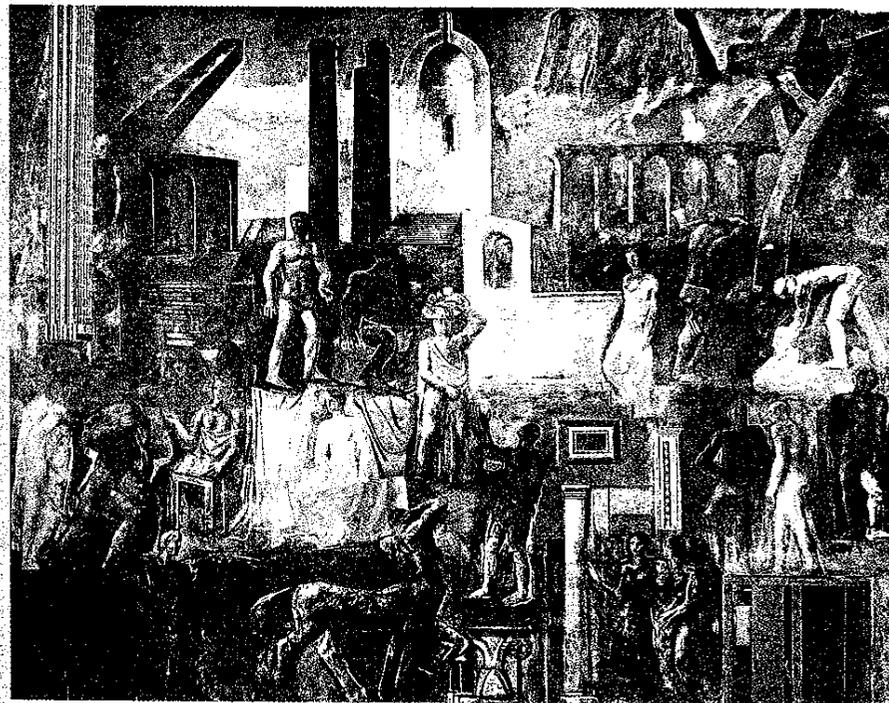
Vitali in generale difesero l'impresa, sottolineandone la natura sperimentale, mentre accuse pesanti piovvero sia dagli ambienti più progressisti sia da quelli più reazionari: si sosteneva che la mostra fosse viziata dalla presenza di troppi artisti di livello eterogeneo, da una pletera di stili e immagini discordanti nonché da una sostanziale imperizia tecnica.⁶⁶ Le critiche più aspre vennero dai razionalisti: gli architetti più giovani contestavano le basi teoriche della «pittura decorativa», sostenendo che gli affreschi fossero isolati dall'architettura, come se vivessero una vita propria.⁶⁷ Pagano, in genere favorevole alla causa della pittura murale, lamentò la prevalenza del gusto classicheggiante, mentre secondo Edoardo Persico con il progetto si era consegnata la carta vincente nelle mani degli avversari dell'architettura moderna.⁶⁸

Il punto più contestato era la mancanza nei dipinti murali di una tematica e di uno stile coerenti. Roberto Papini si disse convinto che la varietà stilistica creasse un senso di «anarchia dominante», invece che di disciplina e di ordine fascisti, dando l'impressione che l'individualismo ottocentesco fosse ancora vivo.⁶⁹ Sebbene pochi auspicassero

un ritorno alle ricostruzioni storiche, i critici rilevarono che la funzione politica dell'arte a destinazione pubblica richiedeva una certa dose di contenuto didattico e temi «precisi e concreti finché ne venga fuori un'espressione chiara e decifrabile». Gli idealisti (compreso Sironi) insistevano tuttavia nel sostenere che qualunque tentativo di imporre tematiche specifiche avrebbe compromesso la qualità della realizzazione creativa, sfociando inevitabilmente in un arido accademismo. «Sarebbe stato indizio di scarsa conoscenza del fenomeno estetico pretendere la rappresentazione di determinati soggetti obbligati», affermava un commentatore sulla «Rivista Illustrata del Popolo d'Italia». ⁷⁰ Ancora una volta la definizione di un'arte fascista si arenava sul grado di subordinazione e di relativa autonomia da concedersi alle belle arti.

Anche coloro che erano favorevoli al programma della pittura murale ammettevano, comunque, che ben pochi artisti, a parte Sironi, avevano sufficiente talento da potersi permettere di lavorare su grande scala. L'affresco *Il lavoro* fu ammirato perché Sironi era riuscito a trasferire la sua caratteristica «grandiosità d'immagine» sulle pareti maestose del Salone delle cerimonie (fig. 123). ⁷¹ Benché oggi lo si possa giudicare soltanto grazie ad alcune fotografie che lo riproducono già parzialmente deteriorato, l'affresco resta probabilmente l'opera di maggior successo della carriera di Sironi. Esso è contraddistinto da una fattura morbida, pittorica, e da una composizione ispirata alla tecnica del collage, che lo differenziano dai tentativi più didascalici intrapresi da Sironi alla fine degli anni trenta. ⁷² Il poco tempo a disposizione giocò forse a suo favore, poiché *Il lavoro* conservò gran parte della spontaneità gestuale presente nello schizzo preparatorio. Sironi evitò una recessione prospettica profonda accatastando la composizione in senso verticale e isolandone i motivi in registri orizzontali che sottolineavano la dimensione piana della parete: l'atmosfera sospesa e i campi spaziali fluttuanti richiamavano le composizioni di de Chirico e insieme l'antica pittura murale romana. L'artista riprese molti dei tipi a lui più cari: la donna che porta un cesto di frutta, figure virili ritratte in pose energiche e nudi femminili meditabondi, seduti, simboli delle arti. Singole sciabolate di colore animavano le figure massicce (oltre una volta e mezza più grandi del naturale) e allo stesso tempo davano unitarietà alla superficie che altrimenti sarebbe risultata frammentaria.

Esortazione all'armonia e all'operosità collettiva, l'affresco rappresentava la civiltà pagana e quella cristiana, simboleggiate rispettivamente dal centauro raffigurato in basso al centro della composizione e dalla coppia posta all'estrema sinistra, la cui fuga ricorda vagamente la *Cacciata dal Paradiso terrestre* dipinta da Masaccio nella Cappella Brancacci. Nel registro superiore Sironi raffigurò una gru e delle ciminiere, come reliquie di un tempo remoto, accanto a un'arcata classica e a un'abside romanica sormontate dai profili scoscesi del suo caratteristico paesaggio primitivo. Egli rappresenta i monumenti industriali come emblemi di un futuro già passato. A differenza dei gruppi omogenei presenti nella *Carta del lavoro*, qui figure ed elementi architettonici sono distinti nello spazio e nel tempo. Rassegna di archetipi culturali, le figure di Sironi sono fatte «schizzare dalla continuità della



123. Mario Sironi, *Il lavoro* (andato distrutto), Salone delle cerimonie, Palazzo dell'Arte, V Triennale, 1933.

storia» nel presente carico di eternità del tempo mitico fascista.⁷³ La negazione della narrazione lineare e della descrizione naturalista non soltanto promuove la causa del modernismo, ma si pone come una sorta di puntello dell'ideologia fascista. Citando le parole di Mussolini, lo stato etico fascista affranca l'individuo dalle sue egoistiche preoccupazioni effimere e materialiste, riconsegnandogli «una vita superiore libera da limiti di tempo e di spazio».⁷⁴

Non è certo sorprendente che le stesse qualità espressioniste che connotavano il murale di Sironi, distinguendolo per la sua forza pittorica dagli altri, abbiano attirato gli attacchi più feroci da parte dei fascisti estremisti. Non appena la mostra aprì i battenti nel mese di maggio, Roberto Farinacci e Gianfranco Sommi Picenardi sulle colonne del «Regime fascista» indirizzarono una litania di accuse contro gli organizzatori della Triennale. Sebbene Novecento non fosse più un movimento in auge, essi lo scelsero, insieme con Sironi e la Sarfatti, come obiettivo per una campagna antimodernista e xenofoba. (Ironia della sorte, in virtù di un temporaneo sodalizio con Marinetti, fondato sui comuni sentimenti antinovecentisti, gli intransigenti alleati di Farinacci sostenevano il futurismo in quanto «genuinamente italiano», mentre deprecavano «il novecentismo» per le sue «origini esotiche».)⁷⁵ Questi fanatici avevano l'appoggio del potente critico conservatore Ugo Ojetti, che scriveva per il «Corriere della Sera» ed era nemico di vecchia data della Sarfatti. Nella recensione di Ojetti l'affresco di Sironi veniva deriso come «abbozzato e improvvisato».⁷⁶ La Sarfatti non esitò a entrare nella mischia, e la sua replica accese un aspro battibecco tra i partigiani dei due fronti che si trascinò per l'intero autunno del 1933 degenerando nell'insulto personale e addirittura nell'ingiuria antisemita da parte di Farinacci e compagni.⁷⁷ A parte le riserve espresse sulla lealtà politica, che spesso scadevano al livello di attacchi personali, l'arbitrato sul gusto del pubblico divenne occasione di dibattito politico e di sfoggio di demagogia. Per Farinacci e la sua consorteria, Novecento era una «camorra» del mondo artistico sprezzante del pubblico e delle sue esigenze. La loro retorica diffamatoria precorreva la campagna antisemita e antimodernista che sarebbe esplosa con tutto il suo vigore dopo la promulgazione delle leggi razziali nel 1938.

Sironi rispose alle accuse in un articolo intitolato *Basta!* pubblicato sul «Popolo d'Italia» il 31 maggio 1933,⁷⁸ e replicò di nuovo sullo

stesso giornale il 3 giugno successivo con *Tanto peggio*, continuando a sostenere ciò che aveva asserito senza mezzi termini in altre occasioni: il pubblico aveva bisogno di essere educato all'arte moderna perché l'affinità borghese con la pittura di genere aveva completamente corrotto e livellato l'esperienza estetica e, a peggiorare le cose, l'intervento di critici filistei aveva rafforzato il pregiudizio contro l'arte moderna. Secondo Sironi erano la competenza tecnica e intellettuale, e non semplicemente considerazioni estetiche, a determinare chi avesse il diritto di sviluppare un'arte fascista. Allo stesso modo in cui il fascismo aveva spazzato via il mito democratico secondo il quale era necessario richiedere l'opinione politica di ogni uomo comune, sosteneva Sironi, l'élite artistica fascista non doveva sentirsi in obbligo di soddisfare le stravaganze di un gusto di massa ineducato. Citando la Sarfatti, Sironi ribadiva l'integrità dei comuni ideali novecentisti: «Volontà di potenza, volontà di vita, volontà di grandezza; queste parole d'ordine, parole maestre del Fascismo esprimono lo stile di questa nostra arte improntata allo stesso afflato di austera audacia e di equilibrata prodezza che oggi la rendono già così significativa».⁷⁹

L'ingresso di Sironi nella disputa non fece che infervorare il campo nemico e infiammare i sentimenti antimodernisti. Immediatamente dopo il suo primo articolo, sul «Regime fascista» e su «Perseo» i critici chiesero a Sironi di rendere conto del proprio elitarismo e, presentandosi come portavoce del pubblico in generale, dichiararono il loro fastidio per il «brutto, bruttissimo, nauseante, ripugnante» progetto artistico di Novecento.⁸⁰ Passarono poi a esporre i loro dubbi sulla fedeltà di Sironi al movimento fascista, sostenendo che egli si era iscritto al partito soltanto di recente e riferendosi sarcasticamente alla sua adesione come alla «tessera dell'Anno Santo».⁸¹ Nella sua seconda e ultima replica, Sironi si disse sconcertato dal fatto che la sua appartenenza o la sua fede al fascismo potessero essere messe in discussione e mise in chiaro che «la data della mia tessera è registrata nella collezione del "Popolo d'Italia", quando dieci anni fa Iddio volle che mi recassi dal Duce per la prima delle millecinquecento vignette e delle molte migliaia di disegni di preparazione che ho fatto ad esaltazione del Fascismo».⁸² Ignorando la fama di Sironi quale «fascista della prima ora», «Il Regime fascista» continuò a pubblicare articoli incendiari contenenti riproduzioni di alcune delle tele più espressioniste di Sironi,

accompagnate dal titolo canzonatorio «L'arte che non comprendiamo» (figg. 124, 125).⁸³

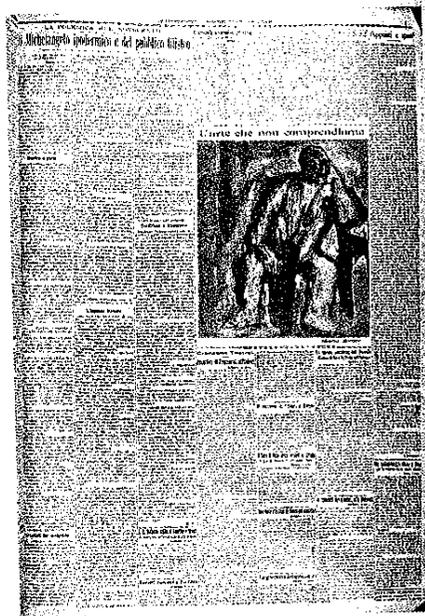
Nel frattempo, la campagna diffamatoria messa in atto sulla stampa ebbe ripercussioni politiche. Mussolini intervenne a metà giugno 1933, poco dopo la schermaglia tra Sironi e Sommi Picenardi.⁸⁴ Fu più o meno allora che Sironi smise di scrivere come critico d'arte sul «Popolo d'Italia». ⁸⁵ Non sappiamo se la sua uscita dal giornale sia avvenuta per ordine del duce o se l'artista si sia dimesso perché stanco di quel genere di polemica e oberato da altri impegni.

Entrambe le teorie trovano sostegni in fonti non ufficiali. In un passo dei suoi diari, Ogetti sostiene che la disputa su Novecento seguita alla Triennale aveva fatto infuriare Mussolini, che era stufo della «orribile» arte novecentista e che aveva definito Sironi un «imbecille». ⁸⁶ Ma la conversazione pubblicata di recente tra Mussolini e il suo biografo Yvon De Begnac offre una versione un po' diversa: il più strenuo difensore di Sironi sarebbe stato, infatti, proprio il duce. In

L'arte che non comprendiamo



Un lavoro "felice" di Mario Sironi



124-25. Riproduzioni di dipinti di Sironi (titoli e ubicazioni ignoti) pubblicate sul «Regime fascista», 4 e 7 giugno 1933.

diverse occasioni, intorno alla metà degli anni trenta, dopo la Triennale, Mussolini espresse la sua ammirazione per Sironi: «Nel campo dell'arte, mi glorio di essere il responsabile di due scoperte: Ungaretti e Sironi». Mussolini sminuisce poi il gusto e il ruolo di Ogetti in campo artistico, parteggiando decisamente per Sironi e per la sua avversione nei confronti dell'arte facile: «Io mi tengo il mio Sironi. E vinco la partita». ⁸⁷

Ma la prova più evidente – e di pubblico dominio – della ininterrotta fortuna di Sironi, è costituita dal numero di incarichi che l'artista continuò a ricevere, giacché simili riconoscimenti non venivano concessi senza il consenso dei più potenti architetti del regime, per non parlare della tacita approvazione di Mussolini stesso. Prima della fine dell'anno, Sironi fu incaricato di eseguire un affresco, *L'Italia fra le arti e le scienze* (tav. XIV), per l'aula magna della nuova Città universitaria romana. Si trattava di uno dei più importanti progetti del regime, che prevedeva la costruzione di sedici fabbricati e il coinvolgimento di undici architetti, tra i quali figuravano anche esponenti del razionalismo. ⁸⁸

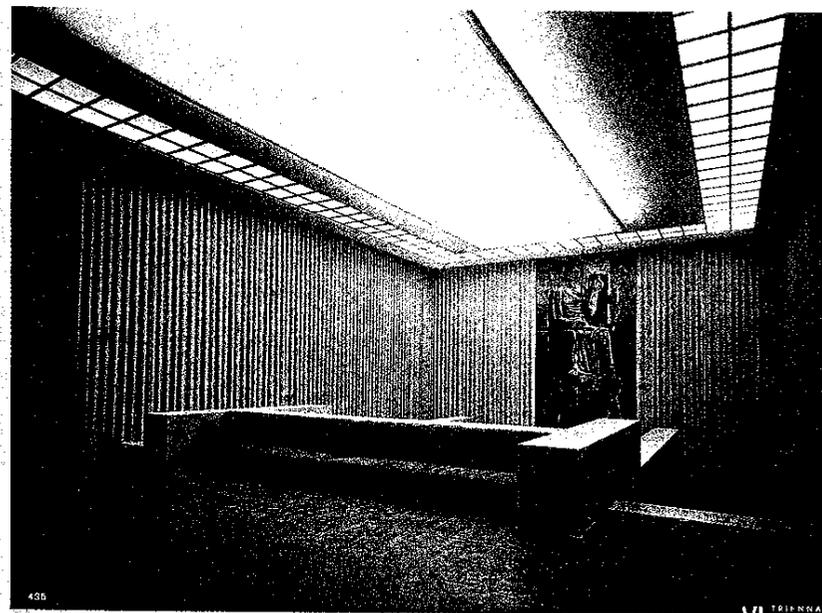
Intanto i dipinti murali del Palazzo dell'Arte, concepiti come progetti temporanei, furono cancellati per lasciare spazio alla VI Triennale del 1936. Sironi entrò anche questa volta a far parte del comitato direttivo con Carlo Alberto Felice, ma il ruolo di Ponti fu assunto da Giuseppe Pagano. Dopo l'ondata di attacchi antimodernisti, questa nomina segnalava un cambiamento di rotta da una posizione moderata a una linea aggressivamente favorevole al progetto funzionalista e una nuova alleanza tra Sironi e i razionalisti. Nel progetto dell'esposizione, Pagano lavorò a stretto contatto con Edoardo Persico, con cui condivideva la direzione di «Casabella», il quale era non soltanto un antifascista, ma anche il più intransigente sostenitore del movimento moderno in Italia. ⁸⁹ Destino volle che entrambi fossero assenti all'apertura della mostra: Persico era morto a gennaio, mentre Pagano era stato costretto alle dimissioni dal direttorio poco prima dell'inaugurazione a causa di un'altra pubblica schermaglia con Farinacci e Sommi Picenardi. ⁹⁰

Alla VI Triennale le arti decorative ebbero minore rilievo rispetto a tre anni prima e le opere più importanti furono assegnate a veterani del campo attentamente selezionati – Sironi, Casorati e Carrà – e al più giovane Corrado Cagli. Sironi ebbe a disposizione l'ambiente più pre-

stigioso, l'androne dello scalone d'onore, per realizzarvi il mosaico *Il lavoro fascista* (tav. XV). Opera di otto metri per dodici secondo il progetto, il mosaico non fu completato in tempo per l'apertura della mostra. Perciò soltanto la parte centrale fu montata, con la figura monumentale di un'Italia in trono accompagnata da un fascio e, più in basso, dalla figura più piccola di un costruttore (fig. 126). Lo spazio restante fu coperto da una tenda a pieghe grigia disegnata da Pagano, che oltre a incorniciare l'immagine costituiva un fondale uniforme per le pareti circostanti della scala. Sebbene incompiuto, il mosaico di Sironi fu elogiato per la sua straordinaria potenza, la consistenza spezzata e irregolare della superficie creata dalle tessere, trasformata in efficace strumento per accentuare le distorsioni anatomiche e gli effetti cromatici del suo stile espressionista. Pagano sottolineò con parole entusiaste il suo «magico ed eroico senso compositivo» ed esaltò la sua «preziosa interpretazione cromatica piena di vibrazioni, di barbagli e di incandescenze», cogliendo la tensione visiva tra le compatte masse scultoree e gli effetti smaterializzanti della luce riflessa.⁹¹

Nella guida ufficiale, Pagano preparava il terreno per il programma razionalista prendendo le distanze dal cosiddetto scandalo del 1933. Egli esprimeva il proprio sostegno all'impresa murale di Sironi senza mezzi termini («questo coraggiosissimo esperimento»), come pure il proprio disprezzo per «i filistei» della critica quali Farinacci, Ogetti e coloro che vedevano semplicemente «deformazione» nei più alti esempi dell'arte italiana contemporanea. L'obiettivo principale della Triennale era quello di contrastare «la malafede», il provincialismo, la censura e una campagna antimodernista scatenata da motivazioni politiche. «Non abbiamo avuto paura né dei "piedi grossi" di Sironi né delle "mani stecchite" di Carrà – affermò Pagano. – Queste ogettiane valutazioni conformistiche non ci hanno mai interessato».⁹²

Nel prosieguo del suo discorso sull'architettura e sulla decorazione moderne, Pagano usò argomentazioni note, tratte dagli scritti di Sironi. Il punto di riferimento per l'intero movimento dell'arte murale contemporanea era, indubbiamente, «la volontà di Mario Sironi di uscir fuori dal convenzionalismo del quadro da cavalletto per buttarsi sul muro». Incurante delle differenze artistiche che li dividevano, Pagano considerava Sironi un artista e una personalità al di sopra di qualunque rimprovero.⁹³ Quello stesso anno il Convegno Volta (promosso dall'Accademia d'Italia) tenne la propria conferenza annuale sui «Rap-



126. Mario Sironi, Pannello centrale del *Lavoro fascista*, mosaico, Scalone d'onore, Palazzo dell'Arte, VI Triennale, 1936.

porti dell'architettura con le arti figurative».⁹⁴ Anche in questa occasione Pagano volle sconfiggere la falsa convinzione dell'antipatia da parte dell'architettura moderna per la decorazione: «È assolutamente infondato il pregiudizio di ostilità degli architetti verso i pittori. I nostri rapporti tra pittura e architettura hanno carattere etico ed artistico».⁹⁵

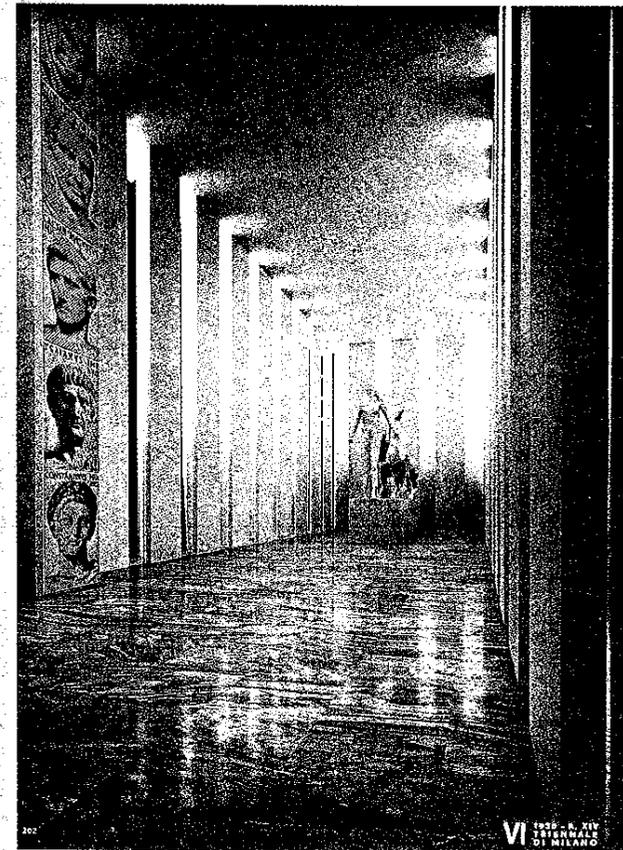
Assumendo la Triennale del 1933 come punto di partenza, tuttavia, Pagano indicava chiaramente le differenze tra la propria concezione e quella che aveva animato l'esposizione precedente. Egli sosteneva che il programma decorativo del 1936 comunicava un maggior senso di unità e di gerarchia e mostrava minore conflitto tra le singole opere d'arte e l'architettura circostante. E in termini più specificamente razionalisti, egli abilmente riaffermava la validità di materiali e strutture astratti: «L'armonia dei piani nello spazio, la valutazione di una forma, la determinazione di un colore, i rapporti geometrici dei volumi sono percepiti come veri termini decorativi».⁹⁶ Ma soprattutto

Pagano distingueva le opere d'arte individuali dalle sale progettate come un insieme organico, mettendo meglio a punto la definizione di decorazione in rapporto all'architettura. Nel caso della VI Triennale, l'esempio più rilevante di «moderna decorazione monumentale» era il mosaico di Sironi, mentre il Salone della Vittoria costituiva un «riuscitissimo accordo fra architettura e arti decorative». Per i razionalisti, la seconda alternativa era più moderna, collettiva, e perciò intrinsecamente fascista: «La ricerca di una unità è evidente. Essa è nata dall'affiatamento degli artisti, dalla loro profonda partecipazione ad un unico ideale estetico».⁹⁷ Con questa argomentazione contro l'opera d'arte individuale, realizzata secondo lo stile riconoscibile di un singolo maestro, Pagano minava sostanzialmente l'idea di Sironi secondo la quale l'arte murale esprimeva l'ethos collettivo dello stato fascista.

Il Salone della Vittoria rappresentava lo sforzo congiunto di Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Lucio Fontana (fig. 127). Le pareti della sala erano scandite da elementi che ritmavano lo spazio, creando un gioco di luce tra i solidi pilastri e i vuoti in una interpretazione piuttosto astratta del colonnato classico. All'ingresso, su un pilastro, facevano mostra di sé le riproduzioni fotografiche ingrandite dei busti di cinque grandi condottieri romani (Scipione, Cesare, Augusto, Traiano e Costantino), che annunciavano il tema imperiale del progetto. La sequenza ritmica e la veduta prospettica culminavano con la scultura in gesso di Fontana raffigurante la Vittoria che avanza a grandi passi e due cavalli impennati. La scultura di Fontana era l'unica concessione alle arti plastiche tradizionali, ma le sue forme allungate e il suo delicato modellato erano in perfetta armonia con l'atmosfera eterea della sala. Spoglio e persino mistico nella sobrietà dei suoi elementi e nella luminosità attentamente calibrata, il Salone della Vittoria incarnava la disciplina e l'unità così care all'ideologia del regime e dei razionalisti.

Le differenze estetiche che lo distinguevano da Sironi non impedirono a Pagano di sentirsi vicino a lui nella comune battaglia per la libertà di espressione e per un'arte fascista basata sul primato dell'architettura (concetto centrale anche negli scritti di Sironi). Più precisamente, il mosaico di Sironi e il Salone della Vittoria in stile razionalista erano legati da un'affinità di contenuto politico e celebrativo. Entrambi ricorrevano ai mezzi offerti dall'arte moderna per promuovere l'idea dell'impero, che aveva preso corpo con la recente invasione

dell'Etiopia. La VI Triennale aprì i battenti solo qualche settimana dopo la presa di Addis Abeba da parte delle truppe italiane, avvenuta il 5 maggio 1936. Sebbene non specificamente dedicata al tema della conquista, la versione finale del *Lavoro fascista* presenta precisi riferimenti iconografici alla supremazia culturale e militare di Roma, quali l'aquila, il capitello composito e il soldato in armi del registro inferiore. Il tema della «Vittoria» presente nel progetto razionalista era più diretto nel sostegno alla politica di aggressione militare del regime.



127. Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Lucio Fontana, Salone della Vittoria, Palazzo dell'Arte, VI Triennale, 1936.

Il colonnato classico e i ritratti degli imperatori e dei guerrieri romani evocavano un passato glorioso, riscattato ora dal presente fascista, come ribadiva l'iscrizione sulla base della scultura di Fontana: «Il popolo italiano ha creato con il suo sangue l'impero. Lo feconderà col suo lavoro e lo difenderà contro chiunque con le armi. Mussolini 9.V.XIV». ⁹⁸

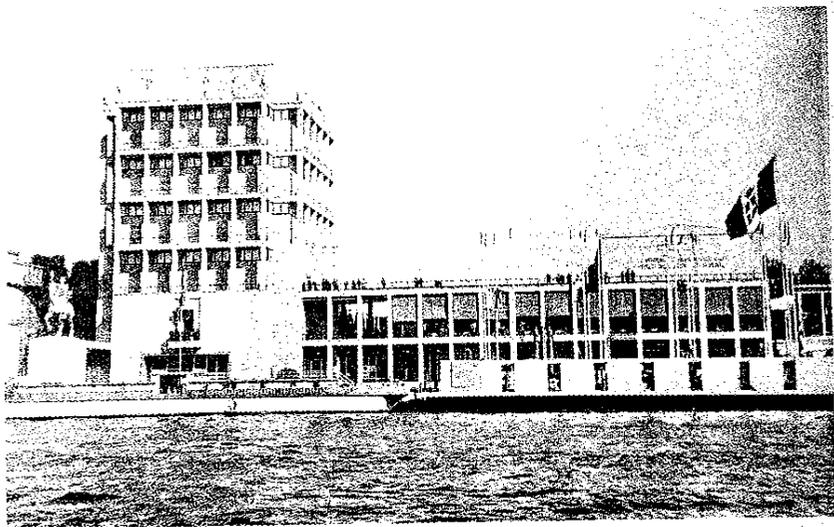
Le implicazioni imperiali divennero evidenti nel padiglione italiano dell'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne allestita a Parigi nel 1937, dove al mosaico di Sironi raffigurante *Il lavoro fascista*, ora ultimato, fu riservato il ruolo centrale nel programma decorativo e di propaganda (fig. 128). Nel corso della primavera precedente, Mussolini aveva opposto il veto alla partecipazione dell'Italia all'esposizione parigina per il clima di tensione e le impellenti necessità economiche richieste dalla campagna coloniale. Nel luglio 1936, dopo la vittoria in Etiopia, il duce diede il suo avallo al progetto. ⁹⁹ Il padiglione aveva indubbiamente un enorme potenziale di propaganda per il regime come vetrina delle arti, con allestimenti didattici che promuovevano l'economia e la cultura italiane. Inoltre, il fatto che l'Italia potesse partecipare a questo evento internazionale (ed essere uno dei pochi paesi con un padiglione pronto per la data dell'inaugurazione), nonostante le sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni, mostrava al mondo occidentale quanto il regime fosse autonomo e capace di agire in breve tempo.

Alla luce della svolta in senso repressivo impressa alla politica culturale in seguito all'invasione dell'Etiopia (e della conseguente riorganizzazione del ministero della Cultura popolare nel 1937), l'arte e l'architettura del padiglione italiano presentavano un profilo marcatamente moderato, che evitava qualunque presa di posizione dichiaratamente modernista o reazionaria. Lo spirito di compromesso era rappresentato dalla collaborazione tra Piacentini e Pagano, il primo responsabile del progetto del padiglione e il secondo degli allestimenti interni. Un armistizio tra i due era stato raggiunto quando Piacentini aveva coinvolto Pagano e altri razionalisti nel monumentale progetto edilizio della nuova Città universitaria di Roma. Per il padiglione italiano essi miravano a uno stile uniforme, che enfatizzasse la «tipica tradizione mediterranea» in forma e materiali contemporanei. «Unità» divenne infatti il motto dell'esposizione italiana, poiché essa incarnava «la base etica della Rivoluzione Fascista». ¹⁰⁰



128. Veduta del Salone d'onore del padiglione italiano, con il mosaico di Sironi, *Il lavoro fascista*, alla Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, Parigi, 1937.

L'edificio si componeva di due strutture: una torre a cinque piani collegata da una galleria a un padiglione orizzontale di due piani (fig. 129). La torre era stata progettata come una serie di porticati sovrapposti, secondo un linguaggio classico essenziale; il critico Bardi arrivò a ipotizzare che la facciata derivasse dal famoso progetto di Terragni per la Casa del Fascio di Como. ¹⁰¹ Inizialmente Piacentini



129. Marcello Piacentini e Cesare Valle, Padiglione italiano alla Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, Parigi, 1937.

aveva concepito una facciata policroma di marmi grigio-verdi e bianchi, ma la versione finale utilizzò cemento color avorio, materiale più appropriato alla natura temporanea del padiglione. Anche in questa occasione Sironi lavorò a stretto contatto con Pagano, che sovrintese alla collocazione delle opere nel Salone d'onore all'ultimo piano della torre, dedicato al tema della Carta del lavoro. La stanza conteneva anche busti del duce e del re realizzati da Fausto Melotti; altri artisti contribuirono con un fregio in ceramica che illustrava le diverse corporazioni, tele raffiguranti le sette confederazioni, una vetrata e alcune fotografie celebrative delle organizzazioni sociali fasciste. Ma era il mosaico di Sironi, secondo «Casabella», a riassumere «l'atmosfera dell'ambiente con la sua potenza espressiva».¹⁰²

Oltre che al peso della sua fama, la posizione privilegiata di Sironi all'esposizione era certamente dovuta anche ai suoi stretti rapporti con Piacentini. I due avevano già collaborato in diversi progetti, compresi il Palazzo delle Corporazioni, la Città universitaria e la Casa Madre dei Mutilati, tutti nella capitale. All'epoca dell'esposizione parigina, Sironi era impegnato nella realizzazione di un altro mosaico

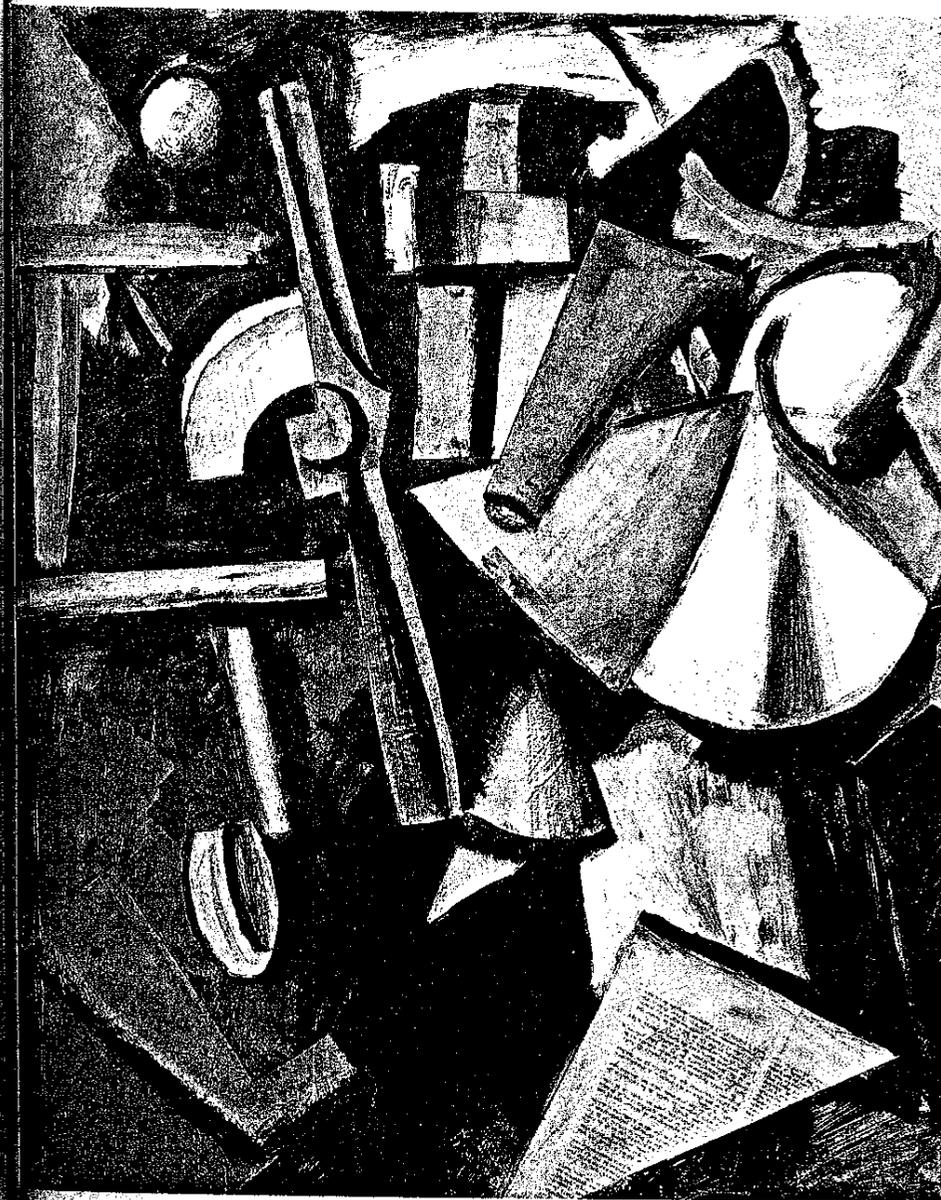
per il Palazzo di Giustizia di Milano progettato da Piacentini. Sironi elogiava l'opera di Piacentini come una riuscitissima fusione di quei diversi elementi tipicamente mediterranei, severi e monumentali, che egli stesso ricercava nel suo stile. Come attestano le loro collaborazioni, Sironi considerava Piacentini uno degli architetti più inclini ad accogliere il grande ideale della decorazione: «Piacentini può ben dirsi l'unico architetto italiano che abbia fin da tempi lontani conservato la fede in una significativa presenza delle opere d'arte nell'architettura. Egli è andato spontaneamente verso di loro per nobiltà di intuizione e grandiosità di visione».¹⁰³ Per molti versi l'arte murale di Sironi era – nel suo aspetto più fortemente celebrativo – l'equivalente pittorico dell'uso retorico da parte di Piacentini dell'allusione all'architettura classica, seppure in forme astratte. Nel caso dell'esposizione parigina, il mosaico illustrava l'ideale formulato da Piacentini e da Pagano della creazione di un'espressione architettonica che fosse «italiana e moderna insieme».¹⁰⁴

Il padiglione italiano era in netto contrasto con la monumentalità e l'autoritarismo espressi dalla Germania nazista e dalla Russia sovietica. Le inflessioni razionaliste di Piacentini e i tocchi espressionisti del mosaico di Sironi sottolineavano la posizione del tutto particolare dell'avanguardia nell'Italia fascista: gli artisti (futuristi inclusi) erano liberi di perseguire stili moderni finché questi potevano essere propagandati come intrinsecamente latini e mediterranei. Lo stile di Sironi, con i suoi evidenti arcaismi e le distorsioni delle figure, sarebbe stato definito «degenerato» secondo i criteri culturali nazisti. Ma, dal lato opposto, l'individualismo di Sironi impallidiva di fronte alla violenza espressiva e alla creatività surrealista di *Guernica* di Picasso, esposto nel padiglione della Spagna repubblicana. Il fatto che l'opera di Picasso fosse di gran lunga la più efficace dal punto di vista propagandistico ci dice molto sulla potenza dello stile ma anche sulla capacità creativa della critica rispetto al consenso conformistico (specialmente alla luce del minor successo riscosso dai manifesti realizzati da Picasso per il Partito comunista negli anni del dopoguerra).¹⁰⁵

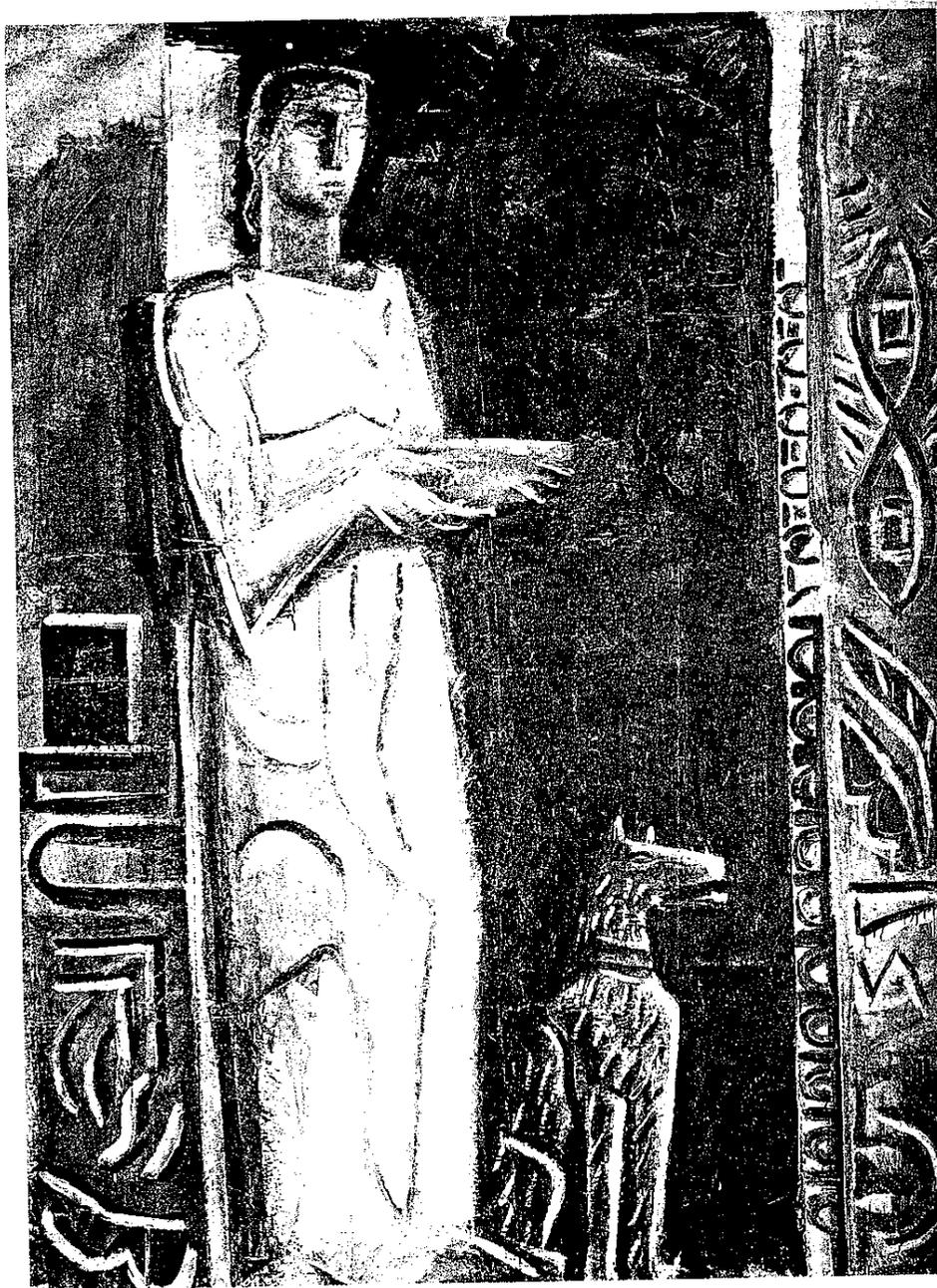
Quando fu progettato nel 1936, il padiglione italiano incarnava la linea pluralista e tollerante nel campo delle arti che ancora caratterizzava il regime. Un episodio avvenuto quasi al termine della manifestazione fu la spia di un mutamento radicale nella politica culturale

fascista. Corrado Cagli aveva eseguito una serie di ampi pannelli murali per decorare l'atrio principale della torre del padiglione. Ebreo, ma anche sostenitore del fascismo, Cagli aveva rappresentato la storia della «civiltà italiana», con ritratti delle «grandi figure storiche del genio italiano da Romolo a Mussolini». Nel corso della mostra, il ministro degli Esteri Galeazzo Ciano ordinò che i pannelli fossero distrutti, ufficialmente per il loro stile inaccettabile, ma chiaramente per l'antisemitismo che incominciava a diffondersi nei ranghi del regime.¹⁰⁶ Cagli, che era stato uno dei discepoli di Sironi più entusiasti dell'arte murale, non poté più esporre in pubblico dopo la promulgazione delle leggi razziali nel 1938.

Niente di simile alla *Entartete Kunst* (Arte degenerata), la scellerata esposizione organizzata dal Partito nazista, si verificò mai in Italia, ma dopo il 1936 artisti e critici dovettero lottare per difendere la libertà di espressione; una necessità che non si era mai posta nel primo decennio del regime fascista. Le posizioni si divisero radicalmente: a un estremo, un gruppo piccolo ma rumoroso guidato da Farinacci si batteva per un'arte di propaganda; all'altro, gli artisti dell'avanguardia storica e quelli della generazione più giovane, protetti da Bottai, inorridivano di fronte all'idea che fosse imposto loro uno stile o un soggetto.¹⁰⁷ Ma anche il fronte comune che aveva unito per un momento i fautori dell'arte moderna si disgregò in breve tempo nell'atmosfera di divisione provocata dalla repressione politica e dal timore di restare senza lavoro. Sebbene la fede di Sironi in un fascismo rivoluzionario fosse chiaramente smentita dalla politica del regime, egli non abbandonò mai il proprio ideale di un'arte nazional-popolare basata sulla tradizione della pittura murale e sull'astrazione formale. Al contrario, nel clima imperialista e bellicoso della fine degli anni trenta Sironi continuò a sostenere con convinzione sempre maggiore il potere mitico, cioè la forza propagandistica dell'arte moderna.



1. Mario Sironi, *Composizione con elica*, 1919. Collezione Mattioli, Milano.



XVI. Mario Sironi, *Donna con cane*, 1936, cartone preparatorio per il mosaico *Il lavoro fascista*, 1936. Collezione privata.