Mario Sironi. L’eternità del mito

*Claudio Strinati*

La storiografia ha ormai chiarito in modo pressoché definitivo lo spinoso problema della più autentica interpretazione del Fascismo di Sironi, una vera e propria pietra dello scandalo che per molto tempo ha costituito un ostacolo quasi insormontabile per poter confermare con limpida coscienza quello che risulta comunque evidente: Sironi è stato un gigante nella storia dell’arte dell’Occidente, un modello di riferimento connotato sia della più eletta qualità grafica e pittorica sia della più nobile qualità morale ed espressiva. Ed è stato un chiarimento necessario perché permette oggi di sgombrare il campo da equivoci esegetici che avrebbero potuto costituire un impedimento gravissimo alla consacrazione definitiva del sommo artista, consacrazione che invece è ormai arrivata e che questa mostra fa comprendere nel modo migliore.

La soluzione al “problema Sironi” in realtà arrivò subito, già al tempo della sua attività tarda, negli anni Cinquanta del Novecento. In un certo senso si potrebbe sostenere legittimamente la tesi che il riscatto di Sironi da accuse infamanti e assolutamente infondate di connivenza ideologica e politica con il Fascismo divenuto dittatura sia tutto contenuto nell’episodio, più volte verificato e riesaminato dalla storiografia più aggiornata e competente, del suo salvataggio da parte di Gianni Rodari nel 1945 in una Milano sconvolta dagli scontri della guerra partigiana. Riconosciuto da una pattuglia e fermato col marchio di infamia di essere fascista, come da lui stesso ripetutamente proclamato con orgoglio, specie nei cruciali anni dal 1932 al 1938, è a un passo dall’essere condotto a morte ma Rodari, partigiano fermo e determinato, si oppone. Non si tocca un grande artista e Rodari, poeta e scrittore di grandissimo animo e di nobilissimo sentire, riconosce un fratello.

Rodari conosce bene la vicenda e le motivazioni che hanno portato Sironi a certe affermazioni e a certe opere. E sa come Sironi non abbia mai avuto altro obbiettivo che l’arte in sé. Come Rodari anche Sironi ha sempre pensato che si fa l’arte, quale che sia la tecnica con cui la si realizza, a beneficio della società e della comunità tutta, di chi vive con noi e di chi vivrà dopo di noi. L’arte non è rivolta alla politica, non ne è succube né interprete. È rivolta alla gente.

E non c’era dubbio sul fatto che Sironi avesse fatto questo negli anni Venti e Trenta del Novecento.

Aveva fatto l’arte per il popolo, inseguendo una utopia generosa e appassionata, peraltro gravida di contatti con le ardenti aspirazioni dell’arte sovietica dei primi dieci anni del Regime scaturito dalla rivoluzione russa del 1917, quando Malevich era stato proclamato artista del popolo ed era già arrivato a concepire l’idea che proprio l’efficacia del linguaggio visivo fosse il grimaldello attraverso il quale l’artista forza generosamente e impetuosamente la porta che sembra, per quella che era definita la mentalità borghese, separare la figurazione propriamente detta dall’astratto, opponendo così il più sterile intellettualismo alla più spontanea volontà di farsi capire da chiunque, dotto o ignaro che sia. L’intrinseca potenza evocativa del linguaggio visivo, nella dottrina post futurista dell’avanguardia russa, costituiva valore a sé ben prima della rivoluzione; dal 1913 in poi il tumultuoso avvicendarsi di nuove idee, tendenze, scoperte vere e proprie provenienti dall’Italia e dalla Francia, nutrirono la grande cultura russa che sarebbe poi divenuta una sorta di cavallo di ritorno per l’Italia e per gli artisti italiani da subito coinvolti con l’avanguardia futurista come Sironi.

Poi per Malevich e molti come lui era finita assai male e il realismo socialista aveva appiattito i fervori di un dibattito, pur mantenutosi altissimo anche durante l’inevitabile stretta del Regime sovietico. In Italia il culmine di queste tendenze originatesi dal Futurismo, consapevolmente avanzatissime dal punto di vista della sostanza estetica delle immagini, venne progressivamente a coincidere con il culmine della transizione del Regime fascista verso la Dittatura portatrice di morte, infamia, distruzione. Distruzione dei corpi e delle anime.

E qui si annida l’immensa grandezza e il sublime riscatto di Sironi che le opere raccolte in occasione di questa mostra mettono in luce con cristallina forza ed evidenza.

Sironi era stato il pittore-costruttore per antonomasia nell’arte italiana della prima metà del ventesimo secolo. Aveva aderito per tempo al Futurismo, sia pur da una posizione di sostanziale indipendenza di pensiero e di azione. E se lo poteva permettere perché i suoi esordi si collocavano ben prima dell’avvento del Futurismo. Era naturale per lui, uomo scabro e introverso, afflitto per tutta la vita da un’angoscia esistenziale e un costante timore di restare isolato e incompreso. Peraltro da subito si era dimostrato aggiornatissimo e agguerritissimo, con una dedizione totale alla sua arte, vissuta con quel senso di assoluta e imprescindibile necessità che caratterizza sovente i maestri supremi, e non solo in campo artistico, beninteso. Pur mantenendo, infatti, una sua posizione libera e indipendente, aveva assimilato da par suo anche quella singolarissima dimensione metafisica che De Chirico e Carrà avevano portato a esiti altissimi. Sironi era sufficientemente disincantato per non ignorare anche certi aspetti alquanto rimarchevoli che mettevano in evidenza anche realtà meschinamente conflittuali alle origini di un’arte in apparenza così pura e sublime come appunto la Metafisica, pur generata da pittori eccelsi.

Sironi, coinvolgendosi con queste che erano le tendenze artistiche più belle e avanzate del suo tempo, ne avvertiva le carenze etiche e sociali. Avvertiva qualcosa che suonava in falso o, perlomeno, non del tutto convincente. Non perché pensasse che l’artista vale in quanto proclamatore della Verità, come di tempo in tempo affermavano sovente proprio quelli animati da più segrete esigenze di affermazione sociale, guadagno, ottenimento di cariche pubbliche e di ben concreto potere. Ma Sironi credeva in maniera assoluta e perentoria alla moralità del lavoro artistico. Questo sì e con convinzione, senza ambiguità. Non, dunque una retorica Verità in definitiva priva di concreto contenuto, ma la verità del proprio lavoro. Non il presunto messaggio sociale del realismo socialista, ma l’immagine poetica che è vera in sé perché comunica la propria essenza che è la bellezza e la percezione di pienezza del nostro essere quando ce la troviamo di fronte.

Questa mostra ci porta a contatto con Sironi a cose fatte, nel senso che non ci accompagna passo passo nella ricostruzione delle diverse fasi della giovinezza e della prima maturità, quando il maestro giovanissimo, da poco varcata la soglia del ventesimo secolo, è tutto concentrato sulla ritrattistica, passando da una fase di assoluta introspezione e quiete a una altrettanto assoluta dimensione di turbolenza, appunto futurista, che sembra portarlo a esplorare i terreni dell’inconscio freudiano e quasi del delirio mentale. Ma quando arriva alla soglia degli anni Venti ecco il Sironi che poi conosceremo e riconosceremo nella sua forma definitiva e che riscontreremo adesso nelle opere concentrate nella sua fase matura e tarda.

Sironi arriva presto a depurarsi da tutti gli orpelli, pur bellissimi, del Futurismo e della Metafisica stessa.

I posteri lo ricorderanno poi come l’artista della sintesi per antonomasia.

Arriva a questo attraverso un processo interiore che ha pochi confronti nell’arte del secolo scorso, che pure ha conosciuto innumerevoli esponenti di un recupero di classicità immota e solenne echeggiante i modelli del grande Rinascimento pierfrancescano.

Si potrebbe interpretare Sironi anche attraverso una chiave consimile, ma non è sufficiente a entrare veramente nella sua arte e nel suo sentimento più profondo.

È logico che Sironi possa essere accostato ad altri e talora sommi maestri del Ritorno all’ordine degli anni Venti, ma è altrettanto evidente come la sua parabola abbia una giustificazione e una chiarificazione conseguente in sé, in un processo di sviluppo mirante a una consapevolezza dell’essere e a una eticità del fare che solo per equivoco poterono essere scambiate – e, non va minimizzato, dall’artista stesso per primo – con l’idea dell’Arte di Stato fascista, respinta in un primo tempo dal Duce ma poi di fatto vigente nel corso degli anni Trenta.

Negli anni Venti e Trenta Sironi vide scorrere davanti a sé gli impulsi più potenti di rigenerazione, riscatto, desiderio di bellezza, e nel contempo poté constatare con sconcertata impotenza danni spaventosi, aggressioni ai limiti della follia. Al tempo della sua primissima giovinezza aveva ben percepito come stabili e robusti gli ideali di autentica crescita morale e culturale, nonché quel senso di inarrestabile e felice progresso che pareva condurre a una sorta di ennesimo neorinascimento nel passaggio fatale tra i due secoli diciannovesimo e ventesimo.

Era anche lui figlio dei prodigiosi sviluppi della tecnologia, dei benefici incomparabili della pace sociale, del consolidamento delle democrazie parlamentari.

Così nel 1933, certo di interpretare al meglio gli impulsi scaturiti soprattutto dalla sua adorata Margherita Sarfatti, dotta e fervida intellettuale dotata di una competenza e un gusto finissimo per le Belle Arti, aveva maturato l’idea che fosse il Regime stesso a volere un’arte che, come in un clima di rinascenza invero immaginaria, potesse e dovesse parlare a tutti.

Sironi, qui più per convincimento personale che su influsso della Sarfatti, negava il presupposto in base al quale solo chi ha un reale sostrato di cultura e di esercizio erudito della riflessione può “capire” l’arte figurativa.

L’esperienza recente delle avanguardie sembrava smentire clamorosamente una simile tesi.

Pareva infatti lampante al pubblico dell’arte come soltanto i grandi intellettuali potessero capire (o, forse, secondo una non irrilevante maggioranza, far finta di capire) Picasso, Kandinsky, Duchamp, Boccioni. Si poteva pensare come con le avanguardie storiche cominciasse la netta divaricazione del pubblico dell’arte culminata poi nella seconda metà del Novecento.

Da qui in poi, sempre più spesso, si sarebbero sentiti quelli che negano l’arte moderna, divenuta una categoria a sé, che sostengono appunto di non capirla, di non provare nulla di fronte a certe opere, di non considerarle neppure arte nel senso proprio della parola, posto che un tal senso esista.

Sironi questo punto lo aveva ben fisso in mente.

Neppure lui avrebbe saputo dare una definizione di Arte che sgombrasse il campo da ogni equivoco e da ogni dubbio.

Ma di una cosa era certo: del pubblico dell’Arte.

E questo pubblico è il popolo, perché l’arte non si rivolge a chi sa ma, paradossalmente, si rivolge ancora meglio a chi non sa di teoresi estetica ma sa che cosa vuole dal dominio dell’estetica.

Sironi pensa all’essere umano semplice e vero, legato alla sua terra, ai valori della famiglia, dell’agricoltura, delle leggi del tempo e delle stagioni. L’essere umano che desidera l’arte con la stessa necessità dei beni della sopravvivenza e di quelli elargiti dall’amore e dall’amicizia. Pensa all’essere umano che sa d’istinto come l’Arte sia un linguaggio particolare che ci fa vedere la nostra stessa vita nei suoi termini essenziali, procurandoci una forma peculiare di piacere che non è quello del cibo, non è quello del sesso, non è quello della salute fisica ma è quello, altrettanto presente e indispensabile, della salute spirituale. Quel piacere che è scisso dall’interesse economico, pratico e che pure avvertiamo come necessitante.

Tale desiderio è, dunque, l’elemento primordiale per antonomasia. Ma tutto dipende dal senso che un artista come Sironi conferisce all’idea di una dimensione primaria.

Questa, nel suo pensiero, è l’esatto opposto del rozzo e del primitivo ma è il fondamento, la base, l’essenza della struttura costituente l’essere umano.

Quella struttura, fisica e spirituale, su cui l’essere umano costruisce sé stesso e vive la pienezza dell’esistenza, ove la costruzione riesca.

Ma questo sublime e insieme semplicissimo pensiero è costantemente smarrito e ritrovato nella storia dell’Umanità.

Sironi nel corso degli anni Venti e Trenta, durante i quali entriamo nella nostra mostra, pensa con progressiva chiarezza come l’equivoco che ha portato all’ennesimo smarrimento di quel supremo principio sia riemerso proprio dalle classi borghesi quando ritornano a vedere l’Arte come fatto decorativo ed economico.

Quanto vale quel quadro? Sta bene nel mio salotto? Si intona con l’arredo? È piacevole? Reca dei bei colori? Rappresenta cose e persone belle? Mi rallegra e rassicura? E costituisce uno status symbol dato che l’artista di cui ho acquistato o ottenuto l’opera è famoso o almeno di certo lo diventerà, magari discusso perché moderno ma rispettato e desiderato da chi se ne intende?

È possibile che Sironi nelle sue profonde e sovente amare considerazioni annettesse, su probabile influsso della Sarfatti, singolare rilevanza alle sue origini isolane, quasi che un incardinamento profondo e ancestrale alla tradizione sarda avesse provocato in lui una percezione di sacrale rispetto per quei valori di incontaminata purezza e durezza di pensiero e comportamento che una tradizione, di certo non infondata, tendeva e tende ad attribuire ai discendenti di una civiltà indubbiamente peculiare.

Peculiare perché avvertita come lontana, solitaria e fondamentalmente non coinvolta con la corruzione della classe borghese, classe da cui peraltro Sironi stesso proveniva.

Sironi in Sardegna è soltanto nato. Le sue città sono fondamentalmente, anche se non esclusivamente, Milano e Roma; la sua vita è quella di un artista metropolitano dall’enorme respiro nazionale e internazionale, basti considerare i suoi rapporti rilevantissimi con la cultura fiorentina o con il mondo germanico.

Né sarebbe lecito interpretare certe sue iconografie, peraltro memorabili come quelle della Famiglia, quali sognanti evocazioni del mondo del pastore sardo.

Però un margine di verità c’è nell’individuare la presenza nell’opera matura di Sironi (la mostra ce ne presenta un insieme ragguardevole) di uno stato d’animo e di una conseguente formulazione figurativa, di fattori espressivi e compositivi che non sono riscontrabili in altri pittori a lui coevi, alcuni dei quali, peraltro, ne hanno condiviso aspetti cruciali dell’impostazione stilistica e delle tendenze iconografiche/iconologiche come Campigli o Funi, cui fu documentatamente molto vicino.

E tali fattori, ravvisabili in modo pressoché esclusivo nel mondo figurativo di Sironi, sono quelli inerenti a un’idea di silenzio, di sosta, di peso, proprio in senso letterale, dell’esistenza che costituiscono la quintessenza della sua esigenza espressiva.

Sono questi gli argomenti di cui Sironi vuole trattare nel suo lavoro di pittore, pur senza scindere tale esigenza, così profonda e nel contempo elementare, dalla potente “verve” della sua attività celebratissima di disegnatore, vignettista, satirico che lo accompagnerà sempre nel corso della sua complicata esistenza di uomo e di artista e di cui la mostra presenta una documentazione di primissimo piano.

E, ancora una volta, sembrerebbe contraddittoria questa sorta di apparente schizofrenia artistica per cui Sironi, di volta in volta, ci si manifesta come acutissimo, acre e spiritoso disegnatore satirico che dialoga con un pubblico vasto e conflittuale; come dolente poeta della solitudine e dell’introspezione; come celebratore dei fasti della politica fascista e aedo del culto della personalità mussoliniana.

Eppure in tutte le sue forme Sironi è sempre lui e sempre immediatamente riconoscibile.

Il suo stile è coerente e magnifico, dalla più monumentale composizione al più veloce schizzo; il suo tratto grafico infallibile e sintetico, le masse cromatiche, sia dei dipinti mobili sia di quelli murali, compatte e maestose; la severità della forma inflessibile e solenne, qualunque sia il tema trattato.

E si è tentati di sostenere come questo dipenda proprio da quella radice da lui avvertita, oscuramente e pure acutamente, della sua provenienza da un mondo come quello sardo, di fatto a lui sostanzialmente estraneo, sia a livello familiare sia personale, ma sentito quale archetipo latente, neppure individuabile nella sfera dell’inconscio. Nessuna terapia psicanalitica avrebbe potuto in un caso come questo approdare alle scaturigini del suo stesso essere.

Piuttosto l’argomento si profilava in lui come un relitto antropologico, forse realmente esistito o forse no, comunque incombente su una coscienza affaticata e dolente. Sironi percepiva come le origini del suo essere fossero rimaste ancora lì, nella terra lontana e solitaria che in qualche modo aveva dovuto marcarne il DNA, anche se al tempo di Sironi di DNA ancora ben poco si parlava. E tuttavia proprio questa era la insondabile ipotesi e Sironi se la configura in una sorta di visione mitica, proprio nella fase storica in cui il Regime sta facendo piazza pulita di tutto ciò che attiene alla sfera profonda del “personale” per approdare a un atroce convenzionalismo semplificatorio, che ritiene di poter dettare agli esseri viventi i più veri e reali bisogni che unificano gli individui nella massa da proteggere e guidare.

La sensibilità di Sironi, all’aprirsi degli anni Trenta, è al capo opposto.

Sironi pensa fermamente che il Fascismo ci restituirà la gioia e la sanità del vivere.

Ci protegge, pensa. Ritiene che il Regime incoraggi gli artisti a beneficare il popolo. Quel popolo che deve crescere concorde, sviluppare le sue potenzialità, creare una comunità nuova ed espansa anche fuori dai confini nazionali, proiettata verso il futuro.

In apparenza è proprio quello che Sironi aveva cercato a lungo e ora si accingeva a realizzare con la pittura murale. A chi gli avesse fatto osservare come un simile orientamento non potesse non coincidere inevitabilmente con l’idea dell’Arte di Stato del tutto simile, negli intenti e negli esiti, al tronfio realismo socialista dell’URSS e all’atroce propaganda nazista, avrebbe risposto manifestando forti perplessità. Gran parte della pittura umanistica delle corti del Quattrocento, così ammirata e imitata, non era forse Arte di Stato volta alla celebrazione dei vari Borso d’Este, Ludovico Gonzaga, Federico da Montefeltro, Sigismondo Pandolfo Malatesta, Lorenzo il Magnifico?

Tiranni efferati, politici sagaci e accorti e uomini d’armi e di lettere. Propugnatori di cultura e committenti sapientissimi, capaci di iscrivere il proprio nome nella storia del Bello, del Buono, del Giusto e del Vero.

I grandi storici dell’arte italiani di quegli anni, primo fra tutti il sommo Roberto Longhi, avevano dato quel che sembrava a molti dotti l’inquadramento definitivo di tale forma interpretativa. Basti rileggere in proposito il libro su Piero della Francesca o quello sull’Officina ferrarese che, uscito nel 1935, fissò in modo apparentemente definitivo i criteri di decifrazione della pittura umanistica e rinascimentale al suo culmine massimo e insuperato.

Sironi teorizza in quello stesso momento storico la pittura murale, praticandola con risultati sovente eccelsi, come unica forma d’arte degna di dialogare realmente col popolo nutrendone le più alte aspirazioni. Scriverà in proposito un vero e proprio manifesto, firmandolo con Campigli, Carrà e Funi che gli sono veramente vicini e il cui stile è pieno di echi e di scambi.

L’entusiasmante avventura alla Triennale di Milano del 1933 coinvolge nell’esperienza muralista anche artisti non così legati a Sironi come Giorgio de Chirico ma desiderosi di condividerne le generose e nobili motivazioni.

Due anni dopo, nel 1935, Sironi esegue la pittura murale dell’Aula Magna dell’Università di Roma in cui celebra sì le arti e le scienze, ma fondamentalmente erige un monumento pittorico alla grandezza del Duce, talmente esplicito da subire, dopo la guerra e la disfatta del Fascismo, una violenta ridipintura volta a cancellare i simboli del Regime. Quando il murale sironiano fu giudicato opera servile e indegna, gli stessi che intervennero non poterono non ammirarne il superbo livello stilistico e compositivo da cui emergeva ed emerge, per nulla trasfigurato di vacuo trionfalismo, una sorta di specchio di un’epoca intera, di una cultura, di un afflato popolare che prende corpo nelle immagini elette dispiegantesi davanti ai nostri occhi.

Non è difficile intravedere, dentro la retorica delle figurazioni allegoriche, l’idea della frustrazione individuale, dell’impotenza collettiva di fronte alle forze effettive che muovono i destini dei popoli, dell’atroce delusione che accompagna come un’ombra remota ma incombente il racconto figurativo che dovrebbe parlare, e parla effettivamente, di “magnifiche sorti e progressive”.

È evidente il senso ultimo di tutto ciò: Sironi era ed è sempre stato in perfetta buona fede. L’arte sua è anzi la quintessenza della buona fede, in quanto Sironi non ha mai fatto nulla che non fosse animato dalla sua attitudine a trasformare in pensiero proprio l’ordine del committente.

E in questo veramente lo si può comparare ai grandi del Rinascimento che hanno fatto ciò che veniva richiesto ma sempre passando l’informazione prescritta dal committente al vaglio del proprio sapere, della propria professionalità, delle proprie intenzioni.

Paradossalmente noi potremmo anche ignorare completamente quale fosse veramente il pensiero e quali fossero le intenzioni morali e politiche di Sigismondo Pandolfo Malatesta, ma non avremmo mai alcuna esitazione a decifrare l’affresco del Tempio malatestiano di Rimini dove Piero della Francesca lo raffigurò orante, secondo i principi che leggiamo inequivocabilmente in quella pittura considerata in sé e per sé. E sono i principi della dignità dell’essere umano, della imperscrutabile profondità del pensiero filosofico, della complessità mirabile del sistema geometrico della proporzione, della bellezza e dell’armonia, in definitiva, obbiettivi supremi dell’arte stessa.

Tutto questo Sironi lo aveva maturato dentro di sé ben prima che Mussolini marciasse su Roma nel 1922 e ben prima che il Regime proclamasse l’avvento dell’era fascista.

Già nei primissimi anni Venti, questo giovane introverso, nato in Sardegna senza essere sardo e pure così marcato dal fatto di essere spuntato in questo mondo proprio da quelle parti, era stato notato come artista scrutatore delle coscienze e dei luoghi abitati da uomini e donne intenti a pensare il lontano e il remoto. Apparentemente preoccupati. Dipinti da una materia cromatica oscura e morbida alla percezione che descrive un mondo né triste né lieto.

Fremente, tuttavia, e per nulla lontano dalla dinamica del quotidiano e della grande politica.

Lo dimostra proprio la sua carriera di vignettista satirico sviluppatasi ben presto con esiti formidabili e coinvolgenti che fecero scuola e piacquero enormemente.

La sua mano, fortissima, possente, nitida e acuminata lo rese un personaggio affascinante, aureolato della fama robusta di severo e irridente controllore dei mali sociali, acuto diagnosta di situazioni incresciose, fustigatore di personalità corrotte, di politici disastrosi.

Ma non c’è dubbio sul fatto che, come ogni grande satirico, Sironi fosse in tutta evidenza un pessimista che crede nel potere salvifico dell’arte in generale e della sua in particolare, capace anche di manifestare frenetico entusiasmo e slancio ardente.

Una autentica fede lo agita e lo spinge a concepire, nella veste di pittore, una materia che sembra impastata direttamente dalla terra da cui tutti veniamo e torneremo.

Rappresenta allo stesso modo la famiglia, come colta in un eterno paradiso terrestre di cui ci dice la Genesi, e la città moderna, industriale, desumendo di certo spunti importanti da De Chirico e la Metafisica ma restando comunque autonomo e personalissimo sia nella condotta stilistica, sia nella struttura compositiva delle figurazioni.

Ma, sia nelle prime prove degli anni Venti, sia nelle opere tarde degli anni Cinquanta e Sessanta, che restano comunque in perfetta coerenza con i presupposti iniziali, nulla c’è in Sironi di quella dimensione dell’incanto stupito e dell’enigma inspiegabile che De Chirico ha posto alla base delle sue meditazioni figurative e che già all’inizio degli anni Dieci affascinano e seducono i più grandi intenditori d’arte che vi ravvisano una italianità nuova e sorprendente. La leadership artistica francese sembrava così incrinarsi di fronte alle magie dei nostri maestri italiani, fossero audaci futuristi, fossero malinconici metafisici. Del resto gli italiani non amavano ingabbiarsi in categorie predefinite e Sironi non venne di certo meno a tale impostazione così tipica della nostra tradizione, tendente sempre a nutrire di criteri metodologici e teoretici il concreto del fare arte. Prima di Marinetti, personaggi del calibro di Leon Battista Alberti nel Quattrocento o Federico Zuccari nel Cinquecento avevano svolto attività di dottissimi e originali teorici affiancando, nel pensiero e nell’azione, la concreta produzione artistica dei loro tempi, e gli esempi in tal senso si potrebbero moltiplicare.

Certo il Futurismo compare in un editoriale del *Figaro*, come vero e proprio manifesto cui altri seguiranno tra fervori, scontri, ripulse, smentite più o meno clamorose.

Marinetti teorizza, Apollinaire fa altrettanto. Teorizzano i cubisti, pur con mille ripensamenti e dubbi, teorizzano i dadaisti, ma la Metafisica è già qualcosa di diverso anche se De Chirico e Savinio verseranno fiumi di inchiostro nell’agone della critica e della teorica d’arte nonché in quello della narrativa simbolica e allegorica. La Metafisica diventerà ben presto, anche nella riformulazione surrealista, una sorta di categoria mentale, non propriamente una teoria sistematica, anche se la base seriamente teoretica nelle opere di De Chirico è fortissima.

Sironi inizialmente è meno incline a delineare teorie, ma ci arriverà all’inizio degli anni Trenta e con esiti che terranno gran conto delle più avanzate tesi del tempo, specie quelle di Massimo Bontempelli, estrose, disincantate e pure così profondamente vere quando disquisirà di Realismo magico.

Negli anni Venti Sironi è il poeta di individui e, soprattutto, di città paradossalmente solitarie, ma in effetti gremite di industrie e commerci. Nelle automobili in sosta non c’è nessuno. Gli esseri umani, uomini o donne che siano, e le città stesse sono in Sironi rappresentazioni di stati di sofferenza. Tutto è gravato come di un sentimento ancestrale alle origini del mondo, quando non c’erano automobili, non fiorivano industrie e forse non c’erano neppure esseri viventi.

Per tutta la vita Sironi resterà a scrutare e raffigurare questo mito nel mito, e sempre rimarranno intatte nei suoi quadri quelle figure solenni, quei fragili e possenti giganti che sembrano arrivati a ripopolare una terra desolata. Del resto il poemetto celeberrimo di Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land* (‘la terra desolata’, appunto) usciva proprio nel 1922, in perfetta concomitanza con l’apparizione dei titani sironiani. Titani caduti ancor prima di innalzare le proprie membra alla conquista di un mondo che non li accoglierà e neanche li conoscerà. Probabilmente potrà evocarli, in una sorta di grottesca e fatale deformazione imposta, questa sì dalla retorica fascista, che non li aveva però di certo creati.

Le meravigliose figure sironiane sopravvivranno all’aggressione fascista e risorgeranno, tuttavia come avvilite e mortificate nella loro possente essenza, dopo la guerra ma in forme rotte e frammentarie impossibilitate a ricomporsi nell’epica da cui sono state di fatto schiacciate.

Quelle del Sironi postbellico sono veramente immagini di reduci sopravvissuti al loro stesso annichilimento e che riprendono, con dolente ma commovente stento, il loro più nobile e segreto assetto.

Un ritorno come nel mito greco di Ulisse che riconquista la patria e di nuovo riafferma sé stesso e la sua più profonda essenza.

La mostra allinea tutta una serie di opere che raccontano questa storia, più unica che rara nella vicenda dell’arte italiana novecentesca.

Dopo il 1945 Sironi riprende lentamente, ma con formidabile continuità e creatività, le fila del suo immenso apparato iconografico e stilistico. E ricomincia a raccontare, ma l’antico autore di vignette, di dolenti satire, di manifesti energici e financo clamorosi sembra premere dentro l’altrettanto antico autore di epico respiro.

Ora le immagini sono frammentarie, come bassorilievi recuperati mezzi rotti e coperti di terra da archeologi dotti e solerti che scavano in uno spazio dove sanno (o suppongono) essere avvenuto un cataclisma, che ha rivoltato la terra e fatto sprofondare ogni cosa.

Il recupero, almeno parziale, di quello che le testimonianze attestavano in un luogo remoto, prima è apparso probabile, poi è avvenuto sul serio. Anche se non sarà più possibile ricostruire integralmente ciò che la fatalità del tempo e la malvagità degli uomini hanno tentato di distruggere. Ritornano quei personaggi che già all’atto del loro concepimento sembravano i discendenti di una generazione che fu forse quella del mito di Deucalione e Pirra, che racconta della ricomparsa degli esseri viventi dalla terra stessa che li aveva annientati per farli rinascere con un prodigio inimmaginabile. I massi scagliati dietro le loro spalle dai due progenitori diventano uomini e donne, l’umanità si rigenera.

E le figure di Sironi tornano a essere, sia pure in proporzioni minori, come dei giganti ma quieti e buoni che stanno riappropriandosi delle gioie della famiglia, dando origine a una nuova età.

Questa però è rappresentata dal sommo maestro senza un tempo preciso di riferimento.

Così nel Sironi tardo degli anni Cinquanta e Sessanta, che la mostra ci restituisce con pienezza e bellezza, possiamo intravedere, forse con pari legittimità, un passato remotissimo o un futuro inattingibile.

La produzione degli anni Venti già prelude a questa ansia di rivolgersi solo ed esclusivamente a un pubblico immenso e indifferenziato, a una umanità compatta e silenziosa, come gravata da dolori insondabili e insieme forte, positiva, eroica, là dove l’eroismo consiste anche soltanto nell’allevare i figli con cura e amore infinito o nel sostare assorti in riflessioni inestinguibili, dove si legge sui volti delle persone nostalgia e speranza, magnanimità, languore, e ansia di gloria.

Sironi, attraverso un serrato scambio di pensieri e di opere con Margherita Sarfatti, pensò di aver individuato da subito la strada suprema dell’arte e si convinse senza troppa difficoltà e in perfetta buona fede che su quella strada passasse fatalmente la gloria dell’era fascista. Il Regime gli chiese di ingigantire ancora di più questo suo pensiero sino a farne un emblema universale in cui le generazioni presenti e future avrebbero potuto immediatamente riconoscersi.

La sola idea di un’arte di Stato, gonfia, retorica, propagandistica, vuota di reali contenuti, gli faceva orrore e la Sarfatti condivideva appieno.

Il bello è che anche Mussolini sembrò, e non per breve tempo, condividere sinceramente tale tesi, per cui Sironi più che essere fascista, si adagiò con estrema naturalezza nel sentirsi tale e sentirsi assai bene proprio per questo. Arrivò così, pieno di robuste certezze, alla Triennale di Milano del 1933 convinto di avere toccato la meta.

Non avrebbe più dipinto quadri, non avrebbe partecipato alle mortificazioni del mercato e all’avvilimento dell’artista pronto a far di tutto pur di vendere e di surclassare i rivali.

Torniamo a dipingere sul muro come in antico, sostenne Sironi. Riteneva fermamente che i frescanti parlassero al popolo nel Rinascimento e il popolo chiedesse questa tipologia di linguaggio visivo, quella in cui le figure parlano da sole e non servono didascalie, non servono spiegazioni dei critici, paradossalmente non serve neppure il culto della personalità dell’autore, non serve quindi neppure una valutazione finanziaria, essendo il valore di un’opera d’arte puramente ed esclusivamente spirituale e morale.

Per fortuna Sironi si accorse ben presto di quanto di utopistico ci fosse in un simile convincimento e forse il trauma dell’episodio con Gianni Rodari lo avrà aiutato a ricollocarsi in un mondo più vero e concreto. Ma la parte più bella e più autentica di quella vicenda la preservò sempre.

Non ebbe bisogno, dopo la fine della guerra, di rinnegare i suoi giganti, così amorevolmente e potentemente dipinti, che per tanti anni avevano dimorato sui muri. Non erano muri che dividono e segregano, ma muri che ci accolgono anche molto al di là delle intenzioni dei committenti.

Come gli antichi Sironi sapeva che compito dell’artista è indicare il modo di ritrovarci.

Non c’è dubbio sul fatto che Mussolini volesse ricreare l’impero, le legioni, i fasci.

È probabile che veramente sognasse la resurrezione dell’antico e la città eterna.

Ma le figure di Sironi non sono banalmente classicheggianti e soprattutto non nascono in omaggio a nessuno se non all’arte in sé.

Nascono in omaggio al genio dell’artista e al concetto della *dignitas* che fu così tipica dell’animo rinascimentale.

La *dignitas* è il rispetto di sé, non l’avvilimento.

Il vignettista duro e acremente critico e l’epico cantore di un mondo di maestosa calma e supremo dominio, sono lo stesso artista e la stessa persona.

Ma dominio di sé, non dittatura che umilia e costringe. Lo spirito critico di Sironi è e resterà sempre formidabile e capace di regolare una gamma espressiva vastissima, del tutto coerente e consequenziale.

Alla fine non è un caso che talvolta certi impaginati di Picasso, come in *Guernica* ad esempio, risultino singolarmente vicini a certi impaginati proprio del Sironi più coinvolto con l’iconografia fascista, come nell’*Italia corporativa*.

I pittori che firmano con Sironi il manifesto della pittura muralista sono altrettanti maestri che vedono nell’impegno etico e politico un’occasione di riscatto per la potenza pittorica, connotata di grandezza e di afflato comunicativo. Ed emblematico è soprattutto il caso di Campigli che Sironi guarderà sempre con sincero apprezzamento per quella magnifica capacità di costruzione figurativa intesa come bel composto di frammenti e relitti prelevati da un passato anche remotissimo, che si vanno come a re-incastrare in un contesto dove trapelano insieme il mondo etrusco e l’avanguardia futurista a consacrare l’idea surrealista dell’incontro di impossibilità.

Ma mentre in Campigli questo aspetto, invero inquietante, assume persino una dimensione ludica e rasserenata, per Sironi la direzione resta sempre quella opposta.

La scalata verso la felicità è destinata a fallire.

Nel 1936 la Sarfatti descrive Sironi come un uomo profondamente infelice e insoddisfatto e già alla metà degli anni Venti i suoi quadri parlano esplicitamente di solitudine e di tormento in un’ottica che ancora una volta sembra provenire dal profondo influsso della cultura russa, di Tolstoj in particolare, che alcuni indizi farebbero pensare essere stato (specie per quel che riguarda *Guerra e Pace*) una sorta di modello segreto per Sironi.

Un filone sotterraneo collega il sogno socialisteggiante ma fondamentalmente pessimistico di Tolstoj al Futurismo russo con i suoi frenetici impulsi marxisti, all’utopia suprematista di Malevich fino alle cupe turbolenze del giovane Sironi oscillante tra il più mesto intimismo e il più eroico slancio a porsi quale artista del popolo. In effetti alcuni lavori che precedono immediatamente la sortita del muralismo potrebbero tranquillamente essere interpretati in chiave marxista, come le opere per il Palazzo delle Poste di Bergamo; e così Sironi appare ancora alla Biennale di Venezia del 1932.

Del resto Mussolini stesso viene dal socialismo, e dal ’22 al ’32 temi come la battaglia del grano e il lavoro della famiglia potrebbero essere ancora interpretabili proprio nella chiave del riscatto socialista. Ma nella lettura sironiana incombe la desolazione che inibisce qualunque forma di trionfalismo vittorioso.

Il trionfo, sia nella vita sociale sia in quella individuale, non diventerà mai il tema sironiano per antonomasia. Al contrario l’affermazione di sé lo diventerà, ma lontano mille miglia da qualunque tentazione dittatoriale e prevaricatrice.

La nostra esposizione ce ne rende perfettamente consapevoli.