

7

*Galleria dello Scudo*



*Verona-Via Scudo di Francia, 2 (ang. Mazzini)-Tel. 590.144*

# Sironi



# Mario Sironi

*La Galleria ringrazia  
la Signora Matilde Sironi  
per l'assistenza data  
nella realizzazione di questa mostra  
alla cui inaugurazione sarà presente.*







**A**lla fine, l'equivalenza che è alle origini tra vaticinio e poesia, tra vaticinio e arte, è tutta da riconoscere in questa carica inventiva che dell'arte è la ragione e la vis più vera e profonda. E tuttavia l'importanza, e diciamo pure l'unicità, del fenomeno Sironi non si spiegherebbero semplicemente con la definizione, del resto ovvia, della sua posizione di creatore. Il suo avvenirismo, per usare una parola brutta e « demodée », poteva costituire un fatto importante e « scandaloso » fino al '40, e in effetti lo fu, ma non più certo nella Europa di questo disarginato dopoguerra, periodo al quale senza dubbio appartengono alcune delle sue affermazioni più limpide e alte.

E' chiaro che le qualità di questa pittura vanno ricercate e intese all'infuori di quelli che furono i suoi impressionanti e incidentissimi, ma provvisori, valori « rivoluzionari ».

I motivi sironiani sono molteplici e, in certo modo, scandiscono attraverso mutazioni appariscenti un curriculum lungo glorioso e spirtualmente tumultuoso.

Tentiamo di elencarli.

Il fugace e sperimentale divisionismo degli anni adolescenti, l'intingimento futurista teoricamente non impegnato e breve, ma non tanto da non consentirgli accanto a Balla a Boccioni a Sant'Elia una posizione di massimo rilievo. Il Novecento — la battaglia della maturità — prima e massiccia affermazione europea dell'arte italiana seguita in opposizione e insieme a rincalzo del futurismo, il Novecento di cui Sironi, con Arturo Martini, rimane il più sicuro garante e il protagonista, come Margherita Sarfatti ne fu l'impareggiabile e sensibilissima avvocatessa. Poi la passione murale e la difesa della vocazione « decorativa » della pittura, che si identifica con l'aspirazione monumentale e subisce una sorta di catarsi nell'opera ultima nella

quale un certo intimismo psicologico sembra battere alle soglie impervie non già di un opinabile « inconscio » ma, piuttosto, della espressione pura, del linguaggio pregnante del simbolo, della essenzialità significativa.

A tutto questo aggiungiamo l'interesse e l'impegno per la scultura e per l'architettura, l'esercizio assiduo della grafica, intesa nel senso più attuale, le brucianti escursioni nella storia e nella critica dell'arte, la pratica della scenografia e avremo un quadro ricchissimo di componenti di variazioni di rivelazioni, un mondo multanime, spesso corrusco, talora grandioso, ma non avremo ancora le ragioni, le radicali del prestigio che il magistero di Sironi esercita con il vigore del fascino...

... Anche Sironi, come Balla come Boccioni come Carrà, è partito, or sono molti anni, da un certo divisionismo, ma anche meno di quelli vi rimase impigliato per subito contrapporsi nella esperienza futurista.

Da allora — dal futurismo al Novecento, dalla pittura murale alla esaltazione mitica, dai moderni miti del lavoro dei paesaggi urbani delle deserte periferie alla pittura ultima, alle « moltiplicazioni » ritmiche e ossessive, al « segnò » e al « simbolo » puri, alle « pareti » enigmatiche — Sironi si è scelto (correggiamo: ha avuto dal destino) la parte di promotore e insieme testimone del tempo suo, continuamente e intimamente presentendolo e quasi soffrendolo in anticipo.

È una posizione che un linguaggio recente, e tuttavia già scaduto, definirebbe di avanguardia, senonché è — da sempre — la posizione naturale, e anzi necessaria, del creatore, dell'inventore, di colui che nella vita si assume la parte attiva, con la gloria ma anche la pena e i rischi che essa comporta.

*Agnoldomenico Pica*

(dal catalogo della Biennale di Venezia, 1962)



**C**ol 1932 Mario Sironi viene attirato dai problemi del rapporto fra la pittura e l'architettura. Non si trascuri il fatto che sono, quelli, appunto gli anni delle prime affermazioni dell'architettura razionale italiana, con la casa di Lingeri a Milano in corso Sempione, con l'allora Casa del Fascio di Terragni, a Como, con la Stazione a Firenze di Michelucci, da cui si generò una lunga disputa architettonica, che dovette alla fine servire fundamentalmente al tirocinio della nuova generazione di architetti italiani. La prima attuazione di questo rapporto in termini di equivalenza artistica e non di mero asservimento decorativo, risaliva a qualche anno prima, alla « Mostra della stampa » a Colonia nel 1928; poco dopo, e con più spicco, avviene a Roma nel 1932 con la « Mostra della rivoluzione », cui segue, l'anno dopo, il grande affresco « Le opere e i giorni » alla V Triennale di Milano: comincia cioè a predominare, sul pessimismo delle opere precedenti, l'idea del mito.

È necessario tener conto, a illuminare questo lavoro di sintesi arte-architettura, della lunga applicazione di Sironi ai problemi della grafica, dell'impaginazione tipografica oltre che dell'illustrazione. Non che sia lo stesso problema, beninteso. Ma da certe regole fondamentali del ritmo compositivo, integrato dallo studio appassionato condotto sull'architettura e la scultura romanica, così in sintonia col sentire monumentale dell'ispirazione dell'artista (e questo studio gli suggerì alcuni saggi critici meritevoli di essere tolti dall'oblio), Sironi penetrò nella viva problematica dell'architettura moderna e maturò man mano una sua visione unitaria delle arti, che caratterizzò non poche costruzioni sorte allora. Non si può, sull'orrenda deviazione celebrativa di tanti esempi architettonici e pittorici eseguiti da altri in quel periodo, travolgere negativamente tutte le opere realizzate allora.

Malauguratamente il tempo, e più la provvisorietà di certe opere eseguite per esposizioni temporanee, come la Triennale milanese, ha disperso non pochi esempi sironiani. Per taluni di essi, documentati solo fotograficamente, e per altri sopravvissuti fino a noi, come l'affresco dell'Aula Magna dell'Università di Roma, è spontanea una certa perplessità per gli atteggiamenti stilistici e le posture atletiche che li caratterizzano. Si scorge in essi quella declinazione estetica che involse in una fase di neoclassicismo alcuni aspetti dell'arte italiana novecentesca: gigantismo, titanismo, atteggiamenti teatrali, dilatazione del mito nell'allegoria e nel fregio. Ma è sopravvissuto anche quanto basta per affermare un diverso giudizio su questa attività più pratica o « in grande » di Sironi, dai manifesti murali alle impaginazioni grafiche, dalle sculture sulla facciata ai mosaici dei saloni interni dell'attuale « Palazzo dei giornali » a Milano, alla vetrata per la cappella dell'Ospedale Maggiore di Niguarda. Non è arduo affermare alla luce di questi esempi, che nella linea tracciata da Sironi in

questo campo (dove non è possibile ignorare l'incontro con Sant'Elia, a suo tempo avvenuto nel gruppo dei futuristi milanesi), hanno lavorato e proseguito molti limpidi ingegni, da Persico a Nizzoli, da Baldessari a Pagano. E da quanto si è cercato nelle pagine precedenti di individuare come carattere costante della pittura di Sironi: il senso plastico predominante, la visione in sintesi e monumentale, appare chiaro che non fu un'applicazione marginale dell'artista su impegni occasionali o meramente celebrativi, ma fu invece un suo preciso impegno di risolvere in nuove espressioni il problema architettonico e di collaborazione o di unicità fra le arti, vivo e dibattuto negli stessi anni in tutti i paesi europei: dalla gloriosa Bauhaus tedesca, ai gruppi russi di Lenigrado, a quelli olandesi e scandinavi. Per Sironi lo spazio dell'architettura deve continuare ad assimilarsi allo spazio pittorico; la proiezione figurale deve sorgere dalle stesse necessità ritmiche dell'architettura. Il richiamo agli esempi antichi dell'arte italiana, e con preferenza per quelli dell'età romanica, dove predomina un senso di squadratura monumentale, di rilievo plastico e di totale disponibilità lirica degli spazi, senza costrizioni di illusionismi prospettici, può aver condotto un certo spirito culturalistico nel lavoro di Sironi di questo periodo. Ma bisogna riconoscere obiettivamente che si rivelò in Sironi una nuova proiezione della funzione pittorica, anti-borghese nel senso di rompere la consuetudine del quadro da cavalletto di ornamentazione privata, per riportarla a una funzione collettiva, civile, e a visioni di respiro monumentale. Di questa lunga operazione critica e creativa, entro cui si torna a dibattere l'illustre questione fra « decorazione » e « architettura », rimarrà in Sironi una profonda impronta, anzi una netta impostazione di nuovi valori compositivi nei suoi dipinti successivi al 1940. Sironi era profondamente persuaso che la decoratività dell'arte è praticamente coincidente con la sua funzionalità e quindi è fatale una sua destinazione architettonica, non come riempitivo o rallegramento di pareti con pretesti colorati, ma come proiezione di un'idea unica della struttura spaziale architettonica. In una bella e acuta indagine del 1942, quasi una confessione raccolta da Massimo Bontempelli, « Ragioni dell'artista », Sironi afferma a un certo punto: « L'arte non è in primo luogo che spazialità, ed ecco un minimo comun denominatore capace di gettare le basi di una pittura e di un'architettura corrispondenti che vogliano intendersi ».

Su questa intuizione torna perciò a vivere nella mente di Sironi l'ideale di una pittura e di una scultura a destinazione pubblica, nel senso della grande tradizione italiana dei mosaici, degli affreschi, delle facciate di cattedrali scolpite.

*Marco Valsecchi*

(dal volume « Mario Sironi », Roma, Editalia 1962)







