

IL PALAZZO DELL'INFORMAZIONE E L'ARCHITETTURA MILANESE DEL NOVECENTO

Rossana Bossaglia

Il Palazzo dei Giornali, oggi Palazzo dell'Informazione, compiuto all'inizio degli anni Quaranta, sembra porsi simbolicamente a conclusione di un percorso dell'architettura che a Milano aveva avuto una sua evoluzione molto caratterizzata, anche se connessa con le grandi traiettorie dell'architettura moderna in tutti i paesi occidentali. Esso infatti rappresenta il culmine della vicenda inventiva e progettuale di Giovanni Muzio, e insieme il concretarsi di un'idea di palazzo rappresentativo dove erano confluite diverse teorie e ideologie stilistiche, con il contributo di artisti operanti in aree diverse.

Gli anni Trenta sono segnati, almeno nelle intenzioni, dall'appassionata concezione del sincretismo tra le arti, e insieme dall'aspirazione a tener legata l'architettura monumentale a quella d'uso corrente, rispettando in ambedue le applicazioni sia il principio della limpida funzionalità sia quello dell'espressività linguistica. Non è certo casuale, ed è contrassegno specifico del significato del Palazzo e della sua qualità, che nel pensarlo e realizzarlo si siano trovate congiunte due eminenti personalità della cultura milanese del primo dopoguerra, Giovanni Muzio e Mario Sironi: il primo sensibile non soltanto all'immagine spazio-strutturale dell'architettura, ma anche alla qualità dei materiali di rivestimento, alla finezza della decorazione, all'animata presenza di immagini; il secondo, ansioso di inserire il proprio discorso pittorico e scultoreo entro strutture architettoniche con cui fonderlo e costituire inscindibile unità, nella convinzione che l'opera artistica non sia un oggetto singolo, ma una presenza espressiva insieme complessa ed omogenea.

Nel momento in cui il Palazzo dei Giornali segna un traguardo dell'architettura milanese - traguardo destinato a porsi, anche qui simbolicamente, come parete ultima di un periodo storico che la guerra avrebbe chiuso - dunque l'ideale conclusione di una specifica vicenda culturale, esso rappresenta anche un allargamento di discorso rispetto ai modi e alle intenzioni espresse dai gruppi locali nel decennio precedente. In altre parole, se lo "stile Novecento" nell'architettura era stato una tipica elaborazione delle scuole milanesi, che avevano esordito, proprio con la Ca' brutta di Muzio, in un'atmosfera neoclassica e avevano a poco a poco mescolato in vari modi le loro ragioni con quelle delle giovani forze razionaliste, avviene negli anni Trenta un confronto tra le medesime scuole con il monumentalismo di tipo piacentiniano, in un rapporto dialettico di grande interesse. Il Palazzo dei Giornali segna il culmine di questa evoluzione dell'architettura milanese verso una più larga rappresentatività nazionale e insieme la risposta della cultura locale all'idea di architettura di rappresentanza.

Sarà opportuno rifare, per sommi capi, la storia di una vicenda che si svolge tra le due guerre e che in uno sguardo retrospettivo appare di precisa coerenza.

All'inizio degli anni Venti si verifica in Italia una situazione di gusto che ha molti corrispettivi nel resto d'Europa, ma esprime tuttavia forme particolari. Il fenomeno più immediatamente vistoso è costituito dall'esigenza di liberarsi dalle formule in uso prima della guerra, cioè in sostanza dal Liberty e anche da quell'"eclettismo di ritorno" che ne era stato al contempo coda ed alternativa. Per le arti applicate questa esigenza si traduce in gran parte nella ripresa di modelli della tradizione italiana illustre, addirittura rinascimentale; ma in architettura, anche a prescindere da ragioni economiche che potevano consigliare modi semplici, l'urgenza della modernità è più sentita. Nella duplice volontà di dar luogo a formule di facile applicabilità, senza rinunciare agli allettamenti di certa grazia decorativa, si va formando in Italia, e così a Milano, un tipo di edilizia per abitazione (ma anche, di lì a poco, a destino pubblico) che non rinnega del tutto la gentilezza edonistica delle forme Art Nouveau, ma le esprime in modulazioni più spaziate e regolari; è la versione nostrana di quello "stile 1925" che trionferà all'esposizione internazionale di Parigi dedicata alle arti decorative.

Ma proprio a Milano nel frattempo prendeva fisionomia una scuola, dapprincipio con differenti gruppi interni, poi più o meno omogenea, che si presentava, e si teorizzava, come "neoclassica". Il via era stato dato dal giovane architetto Giovanni Muzio il quale, partecipando alla progettazione e realizzazione di una nuova grande casa in via Moscova a Milano, la già menzionata Ca' Brutta, aveva dimostrato di saper giocare con il repertorio accademico in modo nuovo e persino arguto.

Muzio, che era appassionato di architettura greco/romana e si sarebbe fatto nel tempo una delle più straordinarie raccolte di libri antichi sull'architettura, utilizzava schemi, stilemi, modulazioni, soluzioni decorative della tradizione aulica come un sottile rivestimento, quasi una garbata, sommessata mise en scène. Tutta la scuola milanese degli anni Venti segue più o meno, con soluzioni personali da caso a caso, questo criterio della leggera e leggiadra parafrasi dell'antico: persino quelli che mostrano di avere più assimilato la lezione della scuola viennese, la interpretano in senso estetizzante quando non ludico. Gli architetti milanesi che, con applicazione estensiva del termine coniato per una scuola pittorica, verranno nel tempo definiti "novecentisti", si raccoglievano agli inizi in due associazioni: l'una, la "scuola di via S. Orsola", dal nome della strada dove avvenivano le riunioni, che annoverava appunto tra i suoi membri Giovanni Muzio; l'altra, appena posteriore, con il nome più impegnativo di "Club degli urbanisti". Il confronto più significativo tra questi gruppi si ha nel concorso per il piano regolatore di Milano, del 1926-27, dove si associano e incontrano vari punti di vista, tutti ispirati tuttavia al principio di utilizzare le strutture storiche della città, intervenendo con delicatezza e persino con humour; gli intenti dissacratori, quando ci sono, appaiono piuttosto come intellettuali provocazioni che non come proposte di rinnovamento totale in senso moderno. È in questo confronto che maturerà appunto la linea architettonica cui poi verrà applicata l'etichetta di Novecento: i cui tratti possiamo riassumere indicandola come una scuola non storicistica, ispirata di partenza al formalismo viennese, resa originale dal recupero brillante dei repertori classici e non estranea, proprio in questa direzione, alle arguzie del Déco.

Non si identificano con il Novecento i più rigorosi razionalisti che vanno affermandosi negli anni immediatamente successivi, avendo la prima comparsa pubblica nel 1927, alla Biennale e da questo momento Triennale di Monza. E il razionalismo agisce sull'idea generale dello stile decretando, all'imbocco degli anni Trenta, la fine del citazionismo ammiccante: ne è testimone lo stesso Muzio, che con il padiglione d'ingresso della Triennale milanese del 1933 dimostrerà di non aver rinunciato a una concezione elegante dell'architettura né a una certa falsariga classica, ma senza alcun riferimento ormai a piccoli giochi calligrafici e anzi ispirata a una sobrietà quasi ascetica.

Alla spinta razionalista fa da controcanto, nel corso degli anni Trenta, la tendenza monumentale, che intende costituirsi come solenne emblema della tradizione italiana. Il fenomeno ha, ancora una volta, vistosi corrispettivi in molti paesi, e in Italia assume tratti diversi a seconda delle città in cui si manifesta: il che significa a seconda delle scuole. La formula di Piacentini, abilmente mediatrice fra le varie correnti, ha una speciale congruenza nel contesto romano; ma è quella destinata a una più forte, e diciamo pure più facile, diffusione; in ogni caso, incarna la proposta di un monumentalismo trionfale e di una solennità celebrativa tutte le volte che l'architettura sviluppi funzioni pubbliche e ne assuma la rappresentatività.

Questa formula viene recepita in modi diversi; è talora parzialmente contraddetta anche da coloro che non la avversano sul piano teorico (la posizione antitetica è appunto quella dei razionalisti in senso stretto, raccolti nel Miar; mentre i moderati si raggruppano nel Rami): si pensi al caso, grandioso e inquietante, dell'architetto Angiolo Mazzoni, che incarna, soprattutto negli edifici pubblici in Lazio e in Sicilia, un concetto di monumentalismo insieme prepotente e limpido. Il Novecento milanese tende esso stesso a superare i propri limiti di gusto per adeguarsi all'idea di una grande architettura nazionale: dopo aver rinunciato alle grazie del Déco, si orienta a un'interpretazione simbolica degli stessi schemi compositivi assunti dal razionalismo, non ultima quella di stesure lisce e continue, senza aggetti e articolazioni di timpani, cornici, balaustre e così via.

Tra il 1932 e il 1940, Marcello Piacentini, che alla fine degli anni Venti aveva eretto in Milano il palazzo dell'Inps, realizza, su progetto proprio e di Rapisardi, la spropositata mole del Palazzo di Giustizia, con la quale intende imporre un'immagine autoritaria e intimidatoria del pubblico potere. Muzio coglie il messaggio, e l'idea che vi è implicita, in qualche misura la condivide, là dove essa testimonia la necessità di conferire all'architettura forza simbolica. Ma, in una con la concezione dell'arte propria di Sironi, ambisce a produrre una formula che pur apparendo solenne e severa, non sia oratoria tantomeno oppressiva, anzi energicamente vitale. È ben vero che il palazzo destinato al quotidiano "Il Popolo d'Italia" non avrebbe avuto ragione di porsi con la virulenza retorica di quello destinato all'amministrazione della giustizia; ma l'idea è certo quella di conferirgli un alto valore rappresentativo, come punto di riferimento ideologico, tanto più considerata la collocazione dell'edificio in un luogo nodale della vita della città. Si erano dati qualche anno prima, a Milano, palazzi che intendevano esibirsi come grandiosi e solenni: si pensi a quelli,

dovuti a vari architetti, attorno a piazza Meda; ma la loro imponenza e suggestione era concepita, ancora una volta, in ragione diretta del riattivato uso di tipologie tradizionali, tra il neoclassico e il neo cinquecentesco. Muzio e Sironi pensano a un'altra cosa; intendono essere moderni con pienezza e contrapporre a ogni rivisitazione accademica una sorta di forbitezza ieratica, l'ascetica pulizia delle strutture, il disprezzo per ogni vezzosità o arrotondamento del discorso; vogliono dimostrare che la nudità delle forme non impedisce splendore rappresentativo e che la bellezza di un palazzo che voglia porsi come suggestivo modello risiede nella sua equilibrata logica formale e nell'accurata finitezza di ogni elemento. E ancora, poiché il palazzo è contenitore di un'attività specifica, dunque deve impegnarsi a esprimerla simbolicamente, l'architetto si accorda con l'artista nel concepire inserti figurati che, senza scarti di effetti materici o coloristici, animino in special modo alcuni punti eli richiamo. Una severità appena addolcita dall'eleganza, un blocco materico attraversato dalla luce intellettuale. La grande speranza eli Sironi, che certo Muzio divideva, era quella di dar luogo a un'arte immune da qualsiasi banalità e indulgenza al facile, tuttavia diretta alla collettività, in qualche modo, popolare.

RACEMI D'ORO: IL MOSAICO DI SIRONI NEL PALAZZO DELL'INFORMAZIONE

Emily Braun

Nel marzo del 1935 Sironi scrisse un articolo sui mosaici bizantini, che venne pubblicato su «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», supplemento culturale mensile del giornale di Mussolini «Il Popolo d'Italia». Il saggio, intitolato Racemi d'oro, analizzava la bellezza ed il potere comunicativo degli splendidi mosaici che avevano ispirato la cristianità per più di otto secoli. Sironi non solo mise in luce l'affinità che, secondo lui, esisteva tra la tecnica del mosaico ed i principi modernisti, ma trovò delle analogie perfino con il divisionismo di Seurat e Van Gogh, con la concreta pennellata di Cézanne, e con le sinfonie cromatiche di Kandinsky. Sironi era convinto che la tecnica del mosaico potesse realizzare esattamente il suo ideale di decorazione, sia a livello estetico sia ideologico: si trattava di un'arte generata dagli autonomi valori pittorici di linea, forma e colore, che venivano utilizzati per divulgare una dottrina politica o etica. Secondo Sironi, né il naturalismo illusionistico, né la minuziosa descrizione pittorica, garantivano la proprietà espressiva e persuasiva dell'arte, che poteva invece essere resa dall'effetto dei frammenti di colore astratti e dalla deformazione figurativa.

L'articolo di Sironi fu pubblicato l'anno precedente alla presentazione al pubblico del suo primo mosaico, il lavoro fascista (successivamente noto come L'Italia corporativa) che gli era stato richiesto in occasione della sesta Triennale di Milano. Probabilmente il pezzo fu scritto in conseguenza all'incarico, affidatogli nel 1935. Il mosaico viene interpretato come l'allegoria del regime; raffigura infatti i temi più cari al fascismo: il lavoro, la famiglia, il governo, l'impero, che fanno da cornice alla figura centrale e dominante dell'Italia. Tale rappresentazione, pur facendo uso della tradizionale allegoria, è indipendente da ogni interpretazione narrativa: le figure si ergono isolate ed autonome, imponenti e statuarie, in uno spazio vago e in un tempo indefinito, come se fossero state modellate nella pietra. Il motivo dei contorni e delle pieghe dei drappaggi nega una qualunque concezione di proporzione anatomica. L'opera segue il progetto che le ha dato vita: quello di far uso di divisioni rettangolari e di mescolare registri diversi, mentre [a rigidità della struttura è celata sia dal disegno della superficie sia dai piani, che si stagliano sullo sfondo d'oro brunito.

Il lavoro fascista misura 12 metri per 8 ed è composto da 96 pannelli, ognuno di un metro quadrato; un tale formato modulare rendeva possibile il trasporto dell'opera, il suo allestimento e l'eventuale trasferimento in un'altra sede. Il mosaico fu realizzato dalla ditta veneziana specializzata in opere in smalto e mosaici Salvati, che si ispirò fedelmente al progetto di Sironi col quale collaborò in modo regolare e continuo. Ogni pannello consiste di una base di cemento nella quale sono incastonate centinaia di frammenti di pietra, di vetro e di innumerevoli smalti; tale insieme dà origine ad una superficie spezzata, composta da densità opache, trasparenti e vetrose, che coprono tutto lo spettro dei colori. La tonalità dominante dello sfondo è un rosso mattone - messa in maggior evidenza dai rossi brillanti e dai gialli ocra - che risalta ancor di più per la presenza di macchie di un grigio-blu molto luminoso, le cui gradazioni vanno dal bianco all'azzurro oltremare. Il mosaico di Sironi si muove in una tensione costante tra le forme scultoree dell'immagine e gli effetti smaterializzanti della luce che viene riflessa dalla superficie, minuziosamente frantumata.

L'opera comunque rappresenta qualcosa di più della semplice applicazione di una nuova tecnica da parte dell'artista. L'incarico gli fu affidato in conseguenza alla controversia sorta in occasione della Triennale del 1933 sulla validità e lo scopo dell'arte murale. Era stato lo stesso Sironi a dirigere il progetto della Triennale, per il quale aveva organizzato una grande esposizione di affreschi, mosaici e bassorilievi, ad opera di una trentina di artisti. Egli, visionario e accattivante, rispettato dai suoi colleghi, difendeva tutto ciò che esisteva di più promettente e tuttavia di più insidioso nell'arte murale di cui era il portavoce. Gli artisti più giovani si raccoglievano attorno a lui, o contro di lui si ribellavano, mentre i critici lo lodavano o denigravano la sua opera. Perciò il lavoro fascista deve essere considerato nell'ottica più ampia del dibattito italiano sull'arte e l'architettura, così come si era sviluppato soprattutto a metà degli anni Trenta.

La Triennale fu anche una sede importante per la divulgazione della politica culturale del regime, e l'esposizione del '36 segnò una nuova svolta nel campo dell'architettura razionalista. Sebbene in teoria Sironi criticasse duramente il Razionalismo, in pratica egli lavorò molto spesso con i maggiori esponenti di questa scuola. In occasione della Triennale del '33, l'artista fece parte del consiglio direttivo insieme a Gio Ponti - un sostenitore moderato del movimento moderno. Tre anni dopo condivise responsabilità

amministrative con Giuseppe Pagano, forse l'esponente più rigoroso dell'architettura modernista in Italia. Se da una parte la sesta Triennale segnò una netta divisione tra moderati e avanguardia, dall'altra le due opposte tendenze dovettero necessariamente allearsi per creare un'opposizione alle forze culturali reazionarie all'interno del regime. I vari articoli riguardanti il mosaico di Sironi, rivelano in modo particolare sia la difficoltà di assumere un atteggiamento critico nei confronti dell'opera, sia la posizione di rilievo che l'artista indubbiamente aveva assunto.

Uno dei grandi paradossi della storia della cultura fu che Sironi, la cui fedeltà al fascismo non era mai venuta meno, dovesse diventare la vittima di alcuni estremisti capeggiati dal ministro Roberto Farinacci. Una più attenta analisi iconografica de Il lavoro fascista dimostra quanto fossero salde le convinzioni politiche dell'artista, e di come egli promuovesse sia il sistema corporativo, sia la campagna di espansione imperialista. Il mosaico fa riferimento alla grandezza dell'antica cultura latina e di quella fascista contemporanea, che da quella si voleva trarre origine. L'uso della storia, i continui riferimenti alla gloria dell'impero e alla tradizione culturale italiana una tradizione che non aveva termini di confronto costituivano i migliori mezzi di propaganda politica, ed erano tutti temi che Sironi divulgava con grande abilità. Ma fu proprio la sua ardente fede fascista a spingerlo a maturare una concezione dell'arte fortemente individualistica e -a tratti -trasgressiva, che si realizzava attraverso uno stile classicheggiante, espressionistico, moderno ed arcaizzante al tempo stesso. Con Il lavoro fascista Sironi si confrontò e si adattò ad una nuova tecnica, e ciò gli fu utile a rafforzare il suo stile più maturo. Infatti la sua opera, sebbene già caratterizzata dalla rappresentazione di figure massicce e da un uso efficace del rilievo, sviluppò in seguito un nuovo manierismo stilistico con un cambiamento del rapporto tra la figura e lo sfondo. Il dialogo con la materialità, la fisicità e la conformazione irregolare del mosaico, diedero vita ad una nuova metafora pittorica, metafora di erosioni geologiche e fenomeni di stratificazione, di forme apparentemente consunte e scavate dal peso della storia e dei secoli. In sintesi, Sironi consolidò una rappresentazione viva di resistenza ed eternità che alludeva al mitico destino dell'Italia sotto il regime.

La storia dell'incarico

Nel 1990 Il lavoro fascista fu restaurato nella sua stabile collocazione di Milano, al quinto piano del Palazzo dell'Informazione in Piazza Cavour, dopo un lungo e sofferto pellegrinaggio attraverso la storia politica italiana e quella del costume. All'inizio l'opera era stata destinata ad uno spazio specifico: ai piedi della grande scalinata nel Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio. Né Sironi né la ditta Salviati riuscirono ad ultimare il mosaico per l'inaugurazione della sesta Triennale; di conseguenza fu allestita solo la porzione centrale dell'opera, quella che rappresentava l'Italia sul trono, affiancata da un fascio e, più in basso, l'immagine di un costruttore. Anche se solo una parte del mosaico fu esposta al pubblico, ciò non impedì un'accoglienza molto favorevole da parte dei critici, e confermò ancora una volta la maestria di Sironi nella realizzazione di opere di grandi dimensioni. Come affermò Roberto Papini, critico d'architettura per "Emporium":

«Mario Sironi ha ideato tre grandi mosaici per lo scalone, dei quali abbiamo potuto vederne uno solo; ma ci basta per confermarci la vecchia ammirazione che abbiamo per la personalità potente e prepotente di questo artista nostro, dalla fisionomia inconfondibile e dalla convinzione inattaccabile».

Il mosaico era affiancato su entrambi i lati da una tenda grigia a pieghe, che cadeva lungo la parete, fino a terra. Questa tenda era stata disegnata da Giuseppe Pagano, e costituiva tanto un accompagnamento neutro ed elegante all'opera di Sironi, quanto un contrappunto ritmico rispetto alla scalinata stessa. L'idea di collocare Il lavoro fascista su uno sfondo in stoffa poteva essere valida per inserire in un secondo tempo i pannelli mancanti del mosaico. Nello stile razionalista, la tenda, elemento essenziale e scarno, realizzava comunque un crescendo visivo, che culminava nella "rivelazione" dell'immagine centrale dell'Italia sul trono.

Successivamente il mosaico completo fu trasportato a Parigi nell'Exposition Internationale des arts et de techniques dans la vie moderne del 1937, e fu collocato nel Salone d'Onore del padiglione italiano, ideato da Marcello Piacentini. In realtà, i progetti per questo padiglione erano già stati inclusi nell'esposizione architettonica della sesta Triennale, dopo l'approvazione di Mussolini, del marzo dello stesso anno.

sappiamo se Sironi, quando progettò il mosaico per la Triennale, avesse già ricevuto l'incarico di eseguirlo per la mostra di Parigi. Se così fosse stato, ecco perché l'artista l'avrebbe progettato in un formato tale da renderne facile il trasferimento.

D'altra parte, può darsi che Sironi avesse deciso di progettare il mosaico in quel modo non per renderlo trasportabile, ma per evitargli la sorte che era capitata al suo affresco *Le opere e i giorni*, e a tutte le altre opere murali eseguite per la Triennale del '33, poi distrutte per lasciare spazio alla mostra successiva. Solo due mosaici sopravvissero, il primo di Gino Severini, il secondo frutto della collaborazione tra Leonor Fini e Achille Funi. Non fu la loro qualità a garantirne la conservazione, bensì la solidità del materiale con cui vennero realizzati, oltre alla loro stessa costitutiva caratteristica di mosaici che, in quanto tali, erano strutture destinate ad essere permanenti. Tuttavia, con il passare del tempo, le due opere sembrarono essere sempre più estranee alle altre immagini murali che furono allestite intorno a loro.

In occasione della mostra eli Parigi del '37, Piacentini collaborò con Pagano e Cesare Valle alla costruzione eli un padiglione che risultava essere più razionalista nello spirito che non nello stile neoclassico moderno, tipicamente piacentiniano. L'edificio era diviso in due parti: una torre a cinque piani collegata ela una galleria ad un padiglione a due piani orizzontali. Sironi lavorò ancora con Pagano, che diresse l'allestimento del Salone d'Onore -dedicato al tema de "La Carta del Lavoro" -all'ultimo piano della torre. Il mosaico occupava la parte centrale della sala e, secondo "Casabella", riassumeva "l'atmosfera dell'ambiente con la sua potenza espressiva". L'opera era affissa perpendicolarmente ad un'imponente parete di marmo bianco, interrotto da venature verdastre che accompagnavano la sfumatura più scura, della medesima tonalità, del pavimento. Sullo sfondo in marmo si stagliavano due busti di ceramica nera, raffiguranti il Duce e il Re, opera di Fausto Melotti. Il mosaico si imponeva sulle altre opere come il simbolo di un programma di propaganda - di una certa ricercatezza artistica - interpretato da differenti autori la cui collaborazione si esprime in un fregio, sempre in ceramica, raffigurante le varie corporazioni, in alcune tele singole delle nove confederazioni, in una finestra realizzata in vetro colorato, e in alcune fotografie che esaltavano le organizzazioni sociali fasciste.

In questo allestimento così originale, il mosaico funzionava come una trave a mensola: dal muro di marmo che lo sosteneva si affacciava sulla stanza, senza però essere collegato in alcun modo né al pavimento né tantomeno al soffitto (fig. 9). Da un estremo del mosaico correvano per tutta la lunghezza della sala una serie di pilastri sottili, che disegnavano un terzo della superficie del pavimento creando una sorta di recinto aperto, ma ben delineato. Il progetto, di Pagano, mentre dava un senso di libertà di movimenti, delimitava la sala con geometrie spaziali e volumi ben definiti. Sembrava quasi che il mosaico rimanesse sospeso a mezz'aria; l'effetto si accompagnava molto bene con la particolare superficie dell'opera, che si presentava minutamente frammentata, splendente ed immateriale.

Sironi si occupò anche della realizzazione di un rilievo in gesso, intitolato *L'Italia colonizzatrice*, per il Salone dell'Italia dell'Oltremare. Fu sistemato a pianterreno dell'edificio, ma poi, alla chiusura della mostra, venne distrutto.

In seguito il mosaico venne trasferito di nuovo in Italia, dove probabilmente non fu collocato nel Palazzo dell'Arte in via Alemagna, ma relegato in qualche suo deposito; per lo meno questo è ciò che si è portati a credere, anche se le informazioni in merito sono abbastanza confuse. L'opera non poteva ritornare alla sede d'origine poiché la parete ai piedi della grande scala era stata abbattuta in seguito ad una ristrutturazione eseguita in occasione della Triennale del '39. Così, prima del '41, il mosaico fu collocato al quinto piano della nuova sede de "Il Popolo d'Italia", progettata sin dal '38 da Giovanni Muzio, mentre Sironi aveva curato la parte decorativa e quella relativa alle sculture.

Nel '39 cominciarono i lavori nella nuova sede di Piazza Cavour, e le immagini evocative progettate da Sironi per la facciata apparvero nel numero di novembre dello stesso anno de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia". Per la parte centrale della facciata, l'artista eseguì non solo un enorme bassorilievo in marmo, intitolato *Il Popolo italiano* ma anche un fregio più piccolo, in porfido rosso, che sormontava il portone d'ingresso. Per l'interno creò bassorilievi di piccole dimensioni; tra questi, alcune insegne romane per il salone d'ingresso.

Muzio e Sironi avevano lavorato insieme in altre circostanze, e la scelta di Sironi di collaborare alla costruzione della nuova sede de "Il Popolo d'Italia" era stata del tutto naturale: l'artista aveva infatti

lavorato per più di vent'anni come capo-caricaturista in questo giornale; era inoltre anche grande amico di Giorgio Pini, direttore del quotidiano. Comunque l'allestimento del mosaico in Piazza Cavour fu del tutto casuale, e non ci fu nulla di predeterminato. Come si sapeva, i rapporti fra la Triennale e "Il Popolo d'Italia" erano numerosi: oltre ai contatti personali di Sironi con entrambe le parti, Giulio Barella, presidente della Triennale, era anche il direttore amministrativo de "Il Popolo d'Italia". Barella aveva in precedenza prestato servizio in qualità di Commissario Generale del Governo Italiano ai padiglioni della stampa italiana anch'essi progettati da Sironi e Muzio -durante le mostre di Colonia e Barcellona, rispettivamente nel '28 e nel '29.

Sembra che fu proprio il critico Raffaele Calzini, direttore della Triennale dopo il '38 e sostenitore dell'opera di Sironi, a consigliare a Barella di trasferire il mosaico nella nuova sede di Piazza Cavour. Il 28 maggio 1942 Calzini pubblicò su "Il Popolo d'Italia" un articolo colmo di ammirazione per Sironi, proprio mentre il palazzo stava per essere ultimato, la sua descrizione delle immagini di Sironi - i cavalli, le aquile, i frammenti architettonici, i paesaggi primitivi - fu scritta avendo indubbiamente ben presente il mosaico.

Sebbene il lavoro fascista avesse trovato una sede, non era certo quello il luogo più adatto alla sua esposizione, L'architettura della costruzione non poteva essere modificata per ospitare l'opera, che fu allestita nella sala riunioni del quinto piano, di fianco alla fila di poltrone dell'auditorium, Anche se la parete della sala era abbastanza ampia da sostenere le particolari dimensioni dell'opera, non forniva né lo spazio, né l'adeguata prospettiva per poter ammirare il mosaico, Il 18 ottobre del '42 furono inaugurati i nuovi uffici de "Il Popolo d'Italia", che rimasero operativi solo per diciotto mesi, fino alla caduta del regime, nel luglio del '43, La struttura esterna del palazzo resistette agli attacchi degli Alleati e ai bombardamenti, mentre l'interno fu ridotto in macerie. Sia i bassorilievi di Sironi sia il mosaico ebbero la fortuna di non essere seriamente danneggiati.

Il lavoro fascista, la sua storia, il valore simbolico delle sue immagini, rappresentavano il regime in molti dei suoi aspetti; non è un caso, quindi, che l'opera venisse trascurata nel dopoguerra. L'ex palazzo de "Il Popolo d'Italia" rimase la sede dei mass-media e dei mezzi di comunicazione, con il nome di Palazzo dei Giornali, di proprietà della SAME (Società Anonima Milanese Editrice). Più tardi, l'auditorium al quinto piano fu trasformato in uno studio di registrazione: le pareti e il soffitto furono ricoperti di un materiale che garantisse l'isolamento acustico, le finestre vennero sigillate e il lavoro fascista fu coperto con un telone. In quella sede, la storia del mosaico non fu molto fortunata: dopo essere stata esibita al pubblico in condizioni precarie, l'opera fu prima ignorata, poi negata. Solo nel 1985, quando il palazzo fu venduto all'Immobiliare Metanopoli (società del gruppo ENI), il mosaico fu 'riscoperto', restaurato totalmente ed esposto al pubblico nel modo più appropriato. L'architetto Gian Casè risistemò la sala, tolse la vecchia infrastruttura ed inserì una piattaforma molto sobria e una sorta di passerella, da cui era possibile ammirare il mosaico nella sua interezza.

Anche il titolo dell'opera aveva affrontato molte difficoltà, così come l'opera nella sua storia. Mentre nel catalogo ufficiale della Triennale del '36 il mosaico era intitolato Il lavoro fascista, in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia» il recensore lo aveva chiamato Nuova Italia costruttrice, mentre con il nome di Italia costruttrice era stato citato negli atti del Convegno Volta dello stesso anno. Persino Margherita Sarfatti, amica e collega di Sironi, aveva dato al mosaico tre diversi titoli: Il trionfo di Italia, L'Italia trionfante, L'Italia in trono. Nel catalogo della Triennale del '38, Giuseppe Pagano aveva presentato l'opera con la didascalia Italia fascista Corporativa, mentre all'Exposition Internationale di Parigi il mosaico assunse il titolo di La carta del lavoro, che era il tema dedicato al Salone d'onore.! L'immagine del mosaico si adatta meglio all'idea di Margherita Sarfatti, quella di un'Italia trionfante, considerando che solo la metà inferiore dell'opera rappresenta scene di lavoro, e anche in questo caso solo tre figure stanno effettivamente lavorando.

Oggi il mosaico di Sironi è chiamato L'Italia corporativa, un titolo che si riallaccia al tema originale, ma che non fa aperto riferimento al fascismo. Le variazioni sul titolo possono essere dovute al fatto che il mosaico non era stato ancora finito all'apertura della Triennale, con il conseguente rifiuto da parte di Sironi di intitolare un'opera ancora in progresso. In generale le varie denominazioni gravitano intorno all'idea di lavoro, e più precisamente di costruzione, che - nell'ottica fascista - incarnava il trionfo del sistema economico corporativo. Non è certo se Sironi avesse deliberatamente scelto di non dare un nome all'opera; comunque egli volle incoraggiare la polinomia, fonte di associazioni simboliche, che ben esemplificavano la concezione mitica dell'arte, in cui Sironi credeva.

Il mosaico e l'ideale di decorazione

“Il lavoro fascista” rappresenta il primo tentativo fatto da Sironi nel cimentarsi in una nuova tecnica, quella del mosaico, anche se già in precedenza nei suoi articoli aveva considerato come questa antica pratica costruttiva ed espressiva potesse essere ripresa per la realizzazione di un'arte pubblica, contemporanea e monumentale. Alla sesta Triennale, il mosaico fu presentato come l'esempio ideale di decorazione murale secondo Sironi, e veniva definito nel catalogo una fusione di “plasticità architettonica e decorativa, di espressione lirica ed interpretazione immaginaria di volume costruttivo”.

Sironi pensava che l'unica arte degna di essere considerata assolutamente italiana e fascista fosse quella concepita per gli spazi specifici e la struttura di una data architettura. Sebbene l'artista parlasse spesso di pittura murale, per lui il termine era sinonimo di qualunque forma d'arte murale, in cui la decorazione - fosse essa un affresco, una scultura a rilievo o un mosaico - dipendesse strutturalmente e visivamente dalla parete su cui era stata realizzata. Era un genere di arte sia astratta che didattica, comprensibile alle masse senza compromettere l'integrità dei “valori plastici”, i poteri autonomi ed espressivi di linea, forma e colore. Secondo l'artista l'indottrinamento ideologico non era antitetico alle connotazioni 'cerebrali' o ermetiche dell'astrazione stessa. In realtà la sua teoria di arte murale si basava sulla sintesi tra propaganda e modernismo.

Negli anni Trenta, Sironi si dedicò alla realizzazione di progetti murali su vasta scala, rifiutando il quadro da cavalletto e il relativo commercio di tele, direttamente collegato alle mostre d'arte. Secondo lui, la scelta dei soggetti e l'uso della scala ridotta – tipici della pittura ad olio - ne limitavano la vera funzione educatrice, relegandola ed umiliandola a livello di insipida decorazione borghese. Sebbene l'artista si prendesse gioco degli eccessi futuristi, che volevano radere al suolo i musei, tuttavia credeva che le pinacoteche fossero mausolei, e che uccidessero la qualità e l'esperienza della creatività stessa. Sironi affermava che un'immagine sacrificata entro gli stretti confini di una cornice fosse troppo semplice e monotona per le “complesse orchestrazioni della vita moderna e troppo debole ed incapace di catturare l'attenzione del genere umano in un periodo di grandi miti e di enormi sconvolgimenti”.

La concezione ambiziosa di Sironi faceva parte di un revival generale nei confronti dell'arte murale, che interessò l'avanguardia europea dopo la prima guerra mondiale. Già nel 1915, Giacomo Balla e Fortunato Depero, nel loro manifesto ‘Ricostruzione futurista dell'universo’, dichiararono l'intenzione di dar vita a una concezione artistica completamente rinnovata. La concezione di Sironi, che considerava la pittura murale una forma d'arte moderna e collettiva, è molto simile a quella degli artisti di De Stijl e Bauhaus, anche se il loro stile astratto differiva da quello prevalentemente figurativo e classicheggiante italiano. L'idea che Sironi aveva dell'utilità politica dell'arte pubblica, realizzata su vasta scala, ricordava sia la propaganda monumentale di Lenin, sia lo slogan del movimento murale messicano, che sosteneva "un'arte proletaria,, Sironi e i suoi imitatori non furono gli unici a divulgare nell'Italia fascista un ideale sociale e politico di decorazione: la seconda generazione di futuristi, attraverso un'interpretazione personale dei "plastici murali", lottò per ottenere il riconoscimento ufficiale del regime.

Ma fu Gino Severini che per primo riconobbe l'arte murale come la forma artistica più appropriata dell'epoca fascista. In L'idolatria dell'arte, del 1926, scritto in risposta ad un'inchiesta di Bottai sull'arte del regime, pubblicata sulla "Critica Fascista", Severini attaccò la vena individualistica, e perciò eticamente sospetta, del quadro da cavalletto. Inoltre rifiutò il motto "arte per amore dell'arte", e scrisse: "Dipingere senza scopo è un po' gridare nel vuoto". Severini si batteva a favore della nascita di un nuovo umanesimo, basato sulla funzione sociale dell'arte, ma che non fosse in contraddizione con i suoi valori formali intrinseci.

Nello stesso articolo, Severini condannò le forti pressioni della moda e del mercato dell'arte; le stesse critiche furono mosse più tardi da Sironi. Severini propose anche un ritorno al concetto tradizionale di decorazione, intesa come subordinazione delle arti plastiche all'architettura, considerata alla stregua di loro "madre". Egli mise in pratica ciò che diceva, ritornando all'uso di tecniche del passato – dagli affreschi al mosaico – in una serie di opere che eseguì sia all'estero che in Italia. Sebbene Sironi considerasse assurdo il

cattolicesimo di Severini, tuttavia nei diversi manifesti sull'arte fascista riprese molte delle sue opinioni teoriche.

La prima volta che Sironi espresse i suoi giudizi sull'arte murale, fu in un articolo del gennaio del '32, pubblicato ne "Il Popolo d'Italia", articolo sostituito l'anno successivo dal Manifesto della pittura murale, alla cui stesura collaborarono anche Carlo Carrà, Massimo Campigli e Achille Funi. Sebbene nell'arco di dieci anni Sironi avesse sviluppato e modificato le sue opinioni, esponendole in una serie di articoli apparsi nelle pagine di "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", i principi fondamentali riguardanti l'arte e l'architettura, presentati nell'articolo del '32, rimasero sostanzialmente gli stessi. Sironi scrisse:

"Quando si dice pittura murale non si intende dunque soltanto il puro ingrandimento sopra grandi superfici di quadri che siamo abituati a vedere, con gli stessi effetti, gli stessi procedimenti tecnici, gli stessi obiettivi pittorici. Si prospettano invece nuovi problemi di spazialità, di forma, di espressione, di contenuto lirico o epico, o drammatico. Si pensa ad un rinnovamento di ritmi, di equilibri, di uno spirito co-struttivo, nel quale ritornino per l'arte quelle significazioni che il trionfo del realismo nordico ottocentesco aveva distrutto (...) 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 pur fermissima".

L'artista non dettò mai le direttive di uno stile preciso nell'arte murale, poiché riconosceva implicitamente la libertà creativa del singolo artista, e rifiutò di imporre un tema specifico. Il suo ideale di arte murale implicitamente escludeva ogni forma di trompe-l'oeil o di illusionismo prospettico, volti a creare uno spazio completamente immaginario e in netta opposizione con quello architettonico, eminentemente realistico. Anche se l'artista non era un sostenitore della pura astrazione, egli voleva trovare un compromesso tra il didatticismo e la "pura" arte, evitando però la pittura naturalistica e l'aneddoto visivo, ed ogni altro tipo di descrizione dettagliata. Invece, il significato dell'opera era affidato a temi universali, come la famiglia, la nazione, il lavoro, la missione civilizzatrice italiana, resi nel contesto del mitico e dell'archetipico. Qui l'idea del mito, sebbene fosse conforme alla politica del regime, paradossalmente proteggeva la libertà espressiva dell'arte italiana.

Il punto chiave del Manifesto della pittura murale del '33 fu quello di sfruttare il potere politico dell'arte – il suo potenziale scopo persuasivo solo attraverso lo stile, tralasciando il contenuto, poiché il predominio di quest'ultimo sul primo era considerato tipico della pittura "comunista", mentre l'arte fascista si rivolgeva alla coscienza popolare, facendo uso della suggestione e del potere evocativo dell'arte stessa. Come Sironi, Carrà, Campigli e Funi scrissero nel manifesto:

"Le questioni di 'soggetto' sono di troppo facile soluzione per essere essenziali. La sola ortodossia politica del 'soggetto' non basta: comodo ripiego dei falsi 'contenutisti'. Per essere consono allo spirito della Rivoluzione, lo stile della Pittura Fascista dovrà essere antico e a un tempo novissimo: dovrà risolutamente respingere la tendenza tuttora predominante di un'arte piccinamente abitudinaria, che poggia sopra un preteso e fondamentalmente falso 'buon senso', e che rispecchia una mentalità né 'moderna' né 'tradizionale'; dovrà combattere quei pseudo 'ritorni', che sono estetismo dozzinale e un palese oltraggio al vero sentimento di tradizione".

'La pittura murale', firmato da quattro artisti che si erano formati nell'avanguardia storica, rifletteva l'interesse di quella generazione nei confronti dei mezzi di autonomia creativa e formale. Tuttavia il manifesto era funzionale da un punto di vista ideologico così come lo era stato quello del realismo sociale o della pittura accademica. Il manifesto, che considerava la pittura murale come espressione di suggestioni subliminali, presentò il potere di manipolazione delle immagini in una prospettiva più sofisticata ed insidiosa. L'elogio della forma astratta non rappresentava semplicemente una fede idealistica nella superiorità del lirismo rispetto alla rappresentazione veristica. L'estetica a collage del cubismo o le esasperazioni formali e le distorsioni dell'espressionismo, erano molto più efficaci a causare emozioni, a catturare l'immaginazione e a divulgare la conoscenza. Nel suo stile Sironi integrò i principi modernisti di disgiunzione e distorsione ad uno stile figurativo tradizionale e ad un'arte iconografica.

In breve, anti-naturalismo era la parola d'ordine dell'arte fascista, Sironi, attraverso i suoi scritti e le immagini derivate da un'arte più antica, si sforzò di dimostrare che l'anti-naturalismo comprendeva l'essenza stessa della tradizione italiana. Dai perfetti volumi di una Venere classica, agli arabeschi di Botticelli e alle muscolature esorbitanti di Michelangelo, egli scrisse: "L'arte è una evasione dalle sfere normali». Anche in questo caso l'artista citò i mosaici bizantini come esempi di tecnica di deformazione visiva: «Tutti gli italiani sono un vortice secolare di arbitrio, tale che si può ben dire avere essi generato una natura antinaturale, una realtà della creazione fuori e contraria alla realtà comune».

All'interno di questa tradizione di violente distorsioni e di espressione arbitraria, i mosaici di Ravenna sono con ragione affiancati ai murali pompeiani, alle sculture a rilievo di stile romanico, e agli affreschi del primo Rinascimento, come simboli dell'arte italiana.³ Sironi esalta il mosaico, perché esso si oppone alla tecnica del trompe-l'oeil, e - di conseguenza - al gusto borghese per il realismo accademico. A differenza dei più importanti esempi di affreschi, già «civilizzati» dallo sviluppo della prospettiva rinascimentale e dal naturalismo, la tecnica del mosaico forniva solo segni arbitrari della rappresentazione. Per gli sfondi in oro, i motivi in arabeschi e quelli lineari delle pieghe dei drappaggi, non si trattava semplicemente di un diletto decorativo, "ma di un vero e proprio imperativo morale che emana dall'architettura". Secondo Sironi: "bizantini sono gli elementi modernisti dell'arte antica», e le loro composizioni fantastiche ed ermetiche avevano molte caratteristiche comuni con la pittura moderna: il colore indipendente della impostazione veristica, le tonalità sintetiche atte ad assumere forza enorme nelle grandi superfici, la notazione pittorica essenziale, volta a realizzare nella veste smagliante del colore i valori plastici costruttivi".

In che modo Sironi riuscì a conciliare la realtà geografica e storica di Bisanzio con il sentimento nazionalistico di un'innata tradizione italiana? Come affermò, non si trattava di "arte latina", ma di un'arte che manteneva viva e anzi rafforzava la tradizione ellenistica, "oltre tutto dando sostanza e corpo ad una nuova realtà". La tecnica del mosaico, essendo una tendenza artistica dominante, aveva "avvinto a sé tutte le forze, tutte le possibilità di artefici italiani", regalando come risultato finale al mondo rinnovato la nascita dell'arte del Trecento italiano: "Giotto raccolse una fioritura che l'arte musiva aveva reso possibile".

L'analisi storico-artistica fatta da Sironi dello stile e dello sviluppo dei mosaici bizantini, rispecchia gli studi specialistici eseguiti da alcuni suoi contemporanei, come per esempio *La Peinture Byzantine* di Paul Muratoff, pubblicato nel '28, a Roma, da Valori Plastici. Un altro volume scritto da Muratoff, che si occupava di icone - *La pittura russa antica* - faceva parte della biblioteca personale di Sironi." Il suo articolo ricalca a grandi linee l'analisi più approfondita di Muratoff sullo stile bizantino, definendolo come un punto d'incontro tra Oriente e Occidente, un innesto di simbolismo cristiano negli schemi figurativi ellenistici, come pure la tradizione che condusse alla fioritura dell'arte del Trecento rappresentata da Giotto.

Molto più interessante è la difesa che fa Muratoff della qualità "convenzionale dello stile bizantino: egli afferma che tutta la pittura è convenzione - da Raffaello agli Impressionisti - poiché consiste nella proiezione di oggetti tridimensionali su piani bidimensionali, Lo schema seguito dall'arte bizantina è semplicemente un diverso sistema di rappresentazione, equivalente a qualunque altro sviluppatosi nel corso della storia dell'arte, L'aspetto che appare più rigoroso all'occhio abituato alla rappresentazione naturalistica, è la subordinazione arbitraria del disegno, più generico, alla "legge del ritmo.., Inoltre, il linguaggio bizantino della forma ritmica rappresentava più una risposta simbolica ai precisi rituali della liturgia, che non una restrizione alla libertà creativa, In breve, l'arbitrarietà della convenzione artistica rivela il linguaggio determinante del potere politico.

Nello stesso articolo, Sironi si oppose all'idea secondo cui l'arte bizantina sopprimeva l'esperienza individuale, a favore di un'assoluta adesione ad una formula data, Allo stesso modo, l'artista credeva che il rigore della rappresentazione, ricca in "autorità", "convenzione" ed "assolutezza", simboleggiasse le direttive precise e preordinate del governo:

"È stato detto che l'arte bizantina ha stroncato le volontà individuali, ha soffocato gli artefici nei fissi schemi iconografici; ma ciò è proprio vero? Non furono costantemente nelle maggiori epoche gli schemi ai quali ognuno deve ricondursi? ... La sua pretesa convenzionalità le è necessaria come la gerarchia ad uno stato".

Sironi compiangeva gli atteggiamenti dell'artista contemporaneo, che con ,di tono dello straccione e del rivendugliolo, sbraitava con democratica prepotenza che lo scopo dell'arte è una umana espressività indipendente da ogni concetto di superiore e sostanziale gerarchia e disciplina formale.' Grazie alla perfetta

corrispondenza tra volontà artistica e politica, Sironi affermò implicitamente che lo stile più consono al periodo fascista era uno stile di "assoluta severità", "ardente semplicità" e "deformazione audace". Più la forma fosse stata espressiva, più avrebbe evocato "le visioni sovrumane della vita eletta e le più ardenti parole della fede. In questo modo l'artista difendeva in modo implicito anche il suo stile arcaizzante ed anti-naturalistico, adducendo come argomentazioni tanto la storia dell'arte tout-court, quanto le esigenze del regime politico contemporaneo, Sironi e il movimento murale. La decisione di Sironi di allontanarsi dalla pratica del quadro da cavalletto a favore dell'arte murale fu presa nel momento più opportuno, proprio quando, durante il secondo decennio dell'epoca fascista, il governo promosse una grande campagna architettonica. Il programma di Mussolini, da una parte utilitaristico e dall'altra autocelebratorio, si rispecchiava in edifici amministrativi e governativi, in centri di pubblico servizio e in alcune città, costruite ex-novo. A tutti questi edifici - sia che fossero in stile pseudo-neoclassico, sia Novecentesco o Razionalista - occorre decorazioni che adornassero in modo appropriato le grandi superfici murali delle costruzioni, sottolineandone il carattere ufficiale. Il programma fu reso effettivo dalla legge del «due per cento per l'arte», grazie alla quale una precisa percentuale del costo di ogni edificio realizzato dal governo veniva stanziata per la realizzazione di opere d'arte. Il programma governativo, oltre ad offrire lavoro a molti artisti, li considerava non solo veri e propri specialisti, ma guide spirituali della nazione, che con la loro opera avrebbero collaborato a costruire una nuova società.

Negli anni Trenta, Sironi ricevette molti incarichi dal governo. Incominciò con la realizzazione della vetrata per il Palazzo dell'Industria a Roma, continuò poi con il progetto per la Città Universitaria e la Casa Madre dei Mutilati, sempre a Roma, e proseguì con il Palazzo di Giustizia a Milano e l'Università Ca' Foscari a Venezia. L'artista diresse anche l'allestimento dei saloni per la Mostra della Rivoluzione Fascista del '32, che Sironi stesso e molti critici consideravano il più bell'esempio di incontro tra arte, architettura e propaganda politica. Poiché l'artista era sempre invitato a prestare la sua opera per i più importanti edifici del regime, in cambio esaltava lo stato, attraverso la raffigurazione di allegorie del lavoro, dell'armonia sociale e del destino della nazione.

Se, da una parte, gli anni Trenta offrirono opportunità senza precedenti agli artisti che lavorarono per il governo, dall'altra questo periodo segnò anche un incremento nella propaganda del regime, con una conseguente irregimentazione della vita quotidiana. Artisti come Sironi subirono nuove pressioni affinché esprimessero attraverso le loro opere le idee del regime, che stava prendendo sempre più una svolta autocelebrativa. Nel frattempo il gusto della classe al potere si stava orientando in un senso sempre più reazionario: nel '31 l'intransigente Roberto Farinacci organizzò una campagna contro l'arte moderna.

All'inizio il movimento, così come era stato concepito da Sironi e da altri artisti del Novecento - Carrà, Campigli, Funi - non si occupava solo di arte murale. La teoria modernista insita nell'ideale di decorazione di Sironi, sosteneva anche che l'artista avesse libertà creativa, dovesse godere di un certo grado di autonomia ed essere immune da ogni forma di strumentalizzazione politica. In questo, l'opinione di Sironi trovò un sostegno nella dichiarazione ufficiale di Giuseppe Bottai, quando affermò che il regime non doveva assolutamente dettare i parametri dell'estetica, ma poteva solo «chiedere alle energie artistiche della nazione una militante partecipazione alla vita politica. Bottai, durante il periodo in cui fu ministro dell'Educazione Nazionale - dal '36 al '42 - rappresentò un'efficace opposizione al vergognoso anti-Modernismo di Farinacci; Bottai insisteva in un'implicita difesa dell'astrazione, quella qualità non semplicemente inerente al contenuto, ma che determinava l'efficienza politica dell'arte.

Prima ancora che Sironi eseguisse il lavoro fascista, il dibattito sull'arte murale, e specialmente quello sullo stile ideale, trovò una soluzione durante la Triennale di Milano del '33. Sironi faceva parte da molto tempo del comitato organizzativo della manifestazione, sin dal 1927, quando la mostra era ancora biennale e si svolgeva a Monza. Insieme alla Sarfatti, a Carlo Alberto Felice e a Gio Ponti, l'artista fece varcare alla Triennale le soglie dell'era moderna, riorganizzandola in base ai tipi di opere presentate piuttosto che alle regioni da cui provenivano; prestando maggior attenzione alle arti industriali - considerate prodotti di massa - piuttosto che al gusto folcloristico e artigianale; organizzando mostre sull'architettura razionalista. Ma l'aspetto più importante per Sironi fu che la Triennale divenne una specie di laboratorio, in cui venivano sperimentate nuove forme di collaborazione tra artisti e architetti.

A questo scopo, nel '33, egli istituì una sezione speciale della mostra, intitolata alla "pittura murale e alla scultura decorativa». Affidò quindi a circa trenta artisti -tra cui De Chirico, Savinio, Campigli, Carrà, Funi,

Severini, Depero e Prampolini -la decorazione degli interni delle varie sale del Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio. Era la prima volta che un così ampio spazio veniva affidato a tanti artisti, tanto diversi tra loro, a cui spesso Sironi rifiutava di suggerire un tema o uno stile specifico, lasciandoli liberi di scegliere ciò che volevano. Altre volte, invece, assegnava loro un tema molto generale, come per esempio il lavoro fascista o lo sport.

Le opere esposte alla Triennale diedero origine a ciò che Agnoldomenico Pica definì: "lo scandalo più vasto e la più urlante canea in tutte le gazzette d'Italia". La maggior parte dei artisti di tendenze moderate, come Carrà, la Sarfatti, Ponti e Lamberto Vitali, appoggiarono l'iniziativa, mentre i critici appartenenti all'estrema avanguardia e i più reazionari la osteggiarono, adducendo svariate ragioni: c'erano troppi artisti; mancavano di un'adeguata preparazione tecnica; la mostra esponeva un'accozzaglia di immagini diverse e numerosi stili troppo dissonanti fra loro.³³ Per gli esponenti del Razionalismo, l'intera manifestazione sembrava essere anacronistica; dagli intransigenti era invece considerata radicale e di spirito esageratamente esterofilo. Perfino i moderati - e quindi i sostenitori stessi dell'iniziativa - dovettero ammettere che, sebbene l'idea di un rinascimento nell'arte murale fosse valida in teoria, in pratica solo pochi artisti - come Sironi - avevano il talento e la capacità di decorare grandi spazi, e di utilizzare con bravura tecniche artistiche del passato.

Ciò che accadde in occasione della Triennale del '33 fu ben documentato durante il periodo fascista, poiché i punti chiave del dibattito illustrano molto chiaramente la contraddizione interna a quel "totalitarismo imperfetto", che era la politica culturale del regime. Mussolini non volle stabilire uno stile o una tendenza ufficiale, e affidò agli artisti e ai critici il compito di discutere quale potesse essere la forma più appropriata dell'arte fascista. La scaltra strategia della tolleranza aveva l'effetto di dividere

o unire gli animi, e di reprimere ogni chiara opposizione. Quello che accadde in occasione della Triennale del '33 è passato alla storia come l'apoteosi della campagna contro il Novecento, condotta dal ministro Farinacci e dal giornalista Sommi-Picenardi in "Il Regime Fascista" di Cremona."

Sebbene il movimento del Novecento fosse già stato sciolto prima del '33, i suoi oppositori lo presero come bersaglio per denunciare il movimento murale e l'arte moderna, che definivano come un'arte "orrenda, nauseante e ripugnante".

Lo stile di Sironi, il suo tono espressionista, furono accusati di essere inumani nella loro incomprendibilità; persino la devozione dell'artista al fascismo e alla patria fu messa in discussione. Sironi fu danneggiato soprattutto dall'attacco di Ugo Ojetti, critico potente e iperconservatore del "Corriere della Sera", piuttosto che da quello esasperato mossogli da "Il regime fascista". Infatti Ojetti, scrivendo della Triennale del '33, considerava lo stile di Sironi come l'apoteosi del mal concepito e dell'incompleto: "Sironi è uno dei pittori più rappresentativi dell'arte di oggi, e se pochi del pubblico sono persuasi di questa verità la colpa è del pittore che non trova mai il tempo di condurre a fine le sue pitture e le lascia sempre con un che di abbozzato ed improvvisato".³⁶ Proprio in base a questi giudizi, l'artista veniva considerato pittore di "piedoni", grossi come i piedi di un elefante, e di membra deformi.

Sironi si difese da queste accuse nella rubrica che teneva su "Il Popolo d'Italia", esprimendo la sua intolleranza verso la fazione "filistea" del Partito Nazionale Fascista e riaffermando - più o meno intenzionalmente - la posizione elitaria dell'avanguardia storica. La polemica tra Sironi e il regime giunse a tali estremi che il Duce stesso dovette intervenire ed interrompere bruscamente lo scambio di insulti che era ospitato dai due giornali. Secondo un celebre aneddoto raccontato da Ojetti, Mussolini alla fine arrivò a non sopportare più il Novecento, e a definire Sironi un "imbecille", disprezzandone lo stile, che consisteva nella rappresentazione di "queste orribili figure con questi manoni, questi piedoni".

La conseguenza più immediata della polemica con il regime fu che Sironi smise immediatamente di scrivere su "Il Popolo d'Italia", e l'aneddoto di Ojetti - vero o falso che sia - coincise con la fine del movimento murale e con la perdita, da parte di Sironi, della sua posizione privilegiata. Tuttavia esistono documenti che attestano come il Duce continuasse ad ammirare la tenacia e l'arte di Sironi, ad esempio quando lo definiva "forse il solo gran pittore al quale ho dato la possibilità di interpretare la stagione della mia rivoluzione". Anche molto più tardi, il giornalista Yvon De Begnac riferì di molte occasioni in cui Mussolini aveva dichiarato il rispetto che nutriva per l'artista. Nel campo dell'arte, mi glorio di essere il responsabile di due scoperte: Ungaretti e Sironi inoltre, in un'altra pagina dei Taccuini mussoliniani, il Duce sminuì l'importanza

e la posizione di rilievo di Ogetti in campo artistico, schierandosi fermamente con Sironi e con la sua campagna contro un'arte "volgare»: "lo mi tengo il mio Sironi. E vinco la partita".

Ma la prova più tangibile che l'artista fosse ancora nelle grazie del regime è data dal numero di incarichi artistici che continuava a ricevere, e che non avrebbe avuto senza l'appoggio degli architetti fascisti più importanti, per non parlare poi del tacito appoggio che gli forniva lo stesso Duce.

Sebbene la sesta Triennale prendesse una svolta ben diversa rispetto a quella precedente, e di conseguenza il programma dell'arte murale fosse stato radicalmente ridotto, tuttavia Sironi, la qualità del suo lavoro e l'ideale artistico che lo sosteneva, mantennero una posizione di rilievo grazie all'impatto che il lavoro fascista ebbe sul pubblico.

Il Mosaico nel contesto della Triennale e all'Exposition Internationale di Parigi del '37

L'allestimento de 'Il lavoro fascista' durante la sesta Triennale e alla mostra di Parigi del '37, permise a Sironi di collaborare con due fra i più famosi architetti del regime -Pagano e Piacentini -che in ambito architettonico erano i portavoce rispettivamente del Razionalismo, e del classicismo moderno. La collaborazione di Sironi con Pagano e Piacentini ci rivela sia la sua posizione rispetto al movimento modernista in campo architettonico, sia l'atteggiamento modernista verso la tradizione della decorazione tanto amata da Sironi. In entrambi i casi si realizzò un compromesso, un *modus vivendi*, che aveva poco a che fare con la teoria astratta ma molto in comune con il pluralismo e la mediazione, che rappresentavano la realtà della cultura fascista.

Il lavoro fascista fu la prima opera di Sironi eseguita per la Triennale, dopo la lunga polemica del '33 con il regime, e costituiva quindi una risposta dell'artista alla nuova impronta razionalista della mostra. Anche questa volta Sironi faceva parte del consiglio direttivo insieme a Carlo Alberto Felice, mentre Ponti era stato sostituito da Giuseppe Pagano. Questa sostituzione segnò un cambiamento in ambito architettonico, un passaggio dalla linea moderata nazionalistica (sia in ambito architettonico che decorativo), tipica dello stile novecentesco, ad un'impostazione che sosteneva fedelmente uno stile internazionale e funzionalista. Nell'organizzare la mostra, Pagano collaborò con l'antifascista Edoardo Persico, suo condirettore a "Casabella", l'esponente del Movimento modernista in Italia più alieno da compromessi'. L'ironia della sorte volle che i due fossero assenti all'inaugurazione della Triennale: Persico era morto il gennaio precedente, e Pagano era stato costretto a dimettersi dal consiglio direttivo poco prima dell'apertura della mostra, a causa della polemica che lo aveva opposto al ministro Farinacci e al giornalista Sommi-Picenardi.

La natura del movimento razionalista in Italia fu molto contraddittoria; sarebbe infatti un errore mettere sullo stesso piano il Razionalismo e la vena funzionalista del Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM). In realtà, la fazione italiana del movimento fu fortemente nazionalistica; combatteva a favore delle qualità dell'architettura moderna, tipicamente mediterranee e fasciste, che coprivano un vasto terreno: dalle strutture ordinate, basate su geometrie classiche e su armoniose relazioni tra piani orizzontali e verticali, alla natura "solare" di pareti di vetro alle costruzioni in cemento. Sebbene il gruppo ufficiale, conosciuto come Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR), si fosse sciolto prima del '31, c'erano ancora diversi architetti razionalisti che continuavano a ricevere incarichi dal governo. Lo stesso Mussolini coerente con la sua politica artistica, astutamente mostrò simpatia per tutti gli stili, senza privilegiarne alcuno in particolare.

In generale il Movimento modernista in Italia si può dividere in due correnti: quella novecentesca -il cui esponente più importante fu Giovanni Muzio - e quella razionalistica - così come era rappresentata da Pagano e Giuseppe Terragni. La Triennale sostenne entrambi gli stili, poiché si battevano per l'eliminazione dello storicismo del Diciannovesimo secolo, e a favore della modernizzazione dell'architettura in un contesto puramente italiano. Nonostante ciò, tra le ali più moderate e quelle più progressiste dell'avanguardia, sorse una polemica che discuteva quanto fosse appropriato far uso di uno stile con connotazioni "nordiche" derivato da condizioni storiche e climatiche del tutto diverse da quelle italiane. In breve, la discussione verteva intorno al concetto d'italianità.

Sebbene Sironi fosse completamente a favore dell'architettura moderna, affermò senza mezzi termini che doveva essere concepita all'infuori della funzionalità meccanica della vita e di tutti i concetti che essa ha generato' e secondo i bisogni dello spirito latino. Egli pensava che il criterio utilitaristico fosse antitetico al temperamento italiano, umanistico e "caldo" e che si opponesse totalmente ai sentimenti nazionalistici - utili per ottenere il consenso politico - che potevano essere suscitati facendo ricorso alla tradizione e alla monumentalità. Sironi riconobbe che il movimento razionalista in Italia dava pochi segni di speranza, ma affermò pure che gli aspetti meno 'italiani' dovevano essere trasformati ed adattati ad un contesto tipicamente nazionale: la nostra plasticità mediterranea e solare ci fa amare meglio i materiali costruttivi più nobili, delle freddezze razionali della vernice, dei vetri, che mettono un che di malinconico anche se coloratissimi.

In secondo luogo, sorsero delle polemiche nei confronti dell'enfasi funzionalista sull'utilità, a scapito invece della decorazione e dell'armonia. Secondo Sironi, la decorazione esprimeva il contenuto spirituale, dell'architettura. Riteneva inoltre che decorazione e struttura architettonica fossero letteralmente inseparabili - infatti la prima non era solo una copertura complementare alla seconda, ma ne costituiva una parte essenziale: "Una bella superficie di vernice alla cellulosa non basta a fare un'opera d'arte, anche se basta a farci dimenticare le odiose rifitture del settecento dei vari Luigi ...", Sironi non si schierava contro la modernità, ma, al contrario, attaccava gli ammiratori delle pareti nude, accusandoli di voler "proibire l'arte" quando, dopo tutto, la stessa estetica funzionalista affondava le sue radici nei movimenti pittorici moderni, quali il cubismo e il costruttivismo.

Sironi concentrò il suo attacco sulla base di un'interpretazione ipotetica ed estremistica dell'estetica funzionalista, secondo cui l'architettura si fondava unicamente sul criterio utilitaristico, con l'esclusione di ogni forma di ornamento. In realtà, Sironi collaborò con Muzio e Terragni e rivelò di trovarsi tutt'altro che male all'interno delle tendenze moderniste. L'artista era anche grande amico di Alberto Sartoris, uno dei più importanti promotori del Movimento modernista in Italia, ed uno dei pochi architetti ad avere grande esperienza e rilevanti amicizie in campo internazionale. Questi però non fece sentire molto la sua influenza quando lavorò con Pagano alla Triennale e all'Exposition Internationale di Parigi.

Al contrario, i razionalisti italiani spesso includevano la pittura murale e i bassorilievi nei loro edifici residenziali e civili, e concepivano i loro progetti su linee monumentali. Sebbene Pagano decantasse - specialmente nella rivista 'Casabella' - l'opera dei funzionalisti all'estero, fu abbastanza obiettivo da rendersi conto che in ambito italiano il movimento avrebbe dovuto cambiare la sua matrice ideologica ed estetica. Alla Triennale del '36, Pagano aveva in pugno la situazione, e quest'occasione era la più adatta a dimostrare l'attuabilità dell'estetica razionalista nelle arti decorative e in ambito architettonico. Al Convegno Volta, sempre nel '36, mise finalmente a tacere la falsa opinione secondo cui l'architettura moderna era ostile alle tecniche di decorazione. Pagano si oppose anche all'attacco mossogli da Ojetti, che considerava il razionalismo come l'apoteosi della parete vuota. E, ricalcando da vicino le parole di Sironi, riconobbe il ruolo e le diverse forme della pittura moderna, che considerava i precedenti più prossimi dell'estetica razionalista:

"Per conto mio desidero soltanto affermare che gli architetti moderni, quelli delle pareti nude, quelli che difendono un'architettura che egli definisce come priva di elementi positivi, son nati per diretta comprensione e derivazione dei movimenti pittorici degli ultimi anni, assai più che per effetto degli insegnamenti delle scuole di architettura. I nostri primi amici, e direi anzi i nostri primi maestri) sono stati i pittori. Ricordo Casorati, Carrà, Sironi e i futuristi di anteguerra. È assolutamente infondato il pregiudizio di ostilità degli architetti verso i pittori. I nostri rapporti tra pittura e architettura hanno carattere etico ed artistico".

Pagano e Sironi avevano già lavorato insieme in occasione della Mostra Aeronautica Italiana del '34, allestita nello stesso Palazzo dell'Arte. La mostra, frutto della collaborazione tra Pagano e Persico, fu impostata sull'esempio degli allestimenti utilizzati in manifestazioni a sfondo politico, come la Mostra della Rivoluzione Fascista del '32 (manifestazione largamente ispirata da Sironi). L'esposizione fu così portata al passo con le più moderne tendenze europee, secondo una concezione estetica più 'pulita', e funzionale. In occasione della Mostra della Rivoluzione Fascista, Sironi si era ispirato direttamente ai progetti costruttivisti di El Lissitzky, ed era così pronto ad affrontare un dialogo a livello europeo, come ad accettare lo spirito modernista, rappresentato da Pagano e Persico. In occasione della Mostra Aeronautica, Sironi progettò la

Sala dell'Aviazione nella Grande Guerra, affidandosi al fotomontaggio, ai modelli, e al dettaglio architettonico, conservando così la caratteristica monumentalità della sua opera, ed impiegando lo spazio in modo scultoreo e dinamico. Tuttavia, l'incarico affidato all'artista in occasione della sesta Triennale, fu di genere diverso rispetto a quello della mostra; si trattava infatti di un'opera monumentale, permanente, in contrasto con una manifestazione temporanea e didattica. Sebbene Sironi affermasse che l'arte murale dovesse interagire con l'ambiente circostante, e lo dovesse ultima analisi influenzare, un piano decorato, piatto, non poteva ovviamente proiettarsi nello spazio in modo dinamico, frangendo i limiti della propria bidimensionalità. Questi furono i primi problemi che Sironi dovette affrontare nella sua carriera: come integrare l'arte pittorica tradizionale (comprendendo la tecnica del mosaico e quella del vetro colorato) in un mezzo valido di indottrinamento politico di massa. E, in secondo luogo, come si poteva riconciliare la posizione privilegiata delle belle arti, e delle suggestive immagini figurative, con la cultura della produzione di massa e del design industriale.

Durante la Triennale del '36, il programma d'arte decorativa fu oggetto di minor attenzione rispetto a quello di tre anni prima, e gli incarichi più importanti furono affidati ad artisti veterani in questo ambito: Sironi, Casorati, Carrà, Cagli. Il mosaico di Sironi, il bronzo di Mattini intitolato L'eroe doma il leone di Giuda e l'affresco di Cagli La Battaglia di San Martino, furono molto apprezzati. I critici ammirarono l'opera di Sironi per molte ragioni, soprattutto per la grande abilità tecnica nel far uso di un nuovo mezzo di raffigurazione artistica, e per le qualità espressive dell'opera murale, le cui caratteristiche ben si adattavano al suo stile personale. Tra gli altri, Margherita Sarfatti commentò favorevolmente la ripresa fatta da Sironi degli sfondi dorati, tipici degli antichi mosaici; anche Pagano apprezzò la "preziosa interpretazione cromatica piena di vibrazioni, di barbagli e di incandescenze, dei toni rossi, marroni e gialli.

In particolare, Margherita Sarfatti considerò il lavoro fascista (da lei chiamato L'Italia in trono) uno dei pochi esempi di arte contemporanea che funzionasse su scala monumentale. Ebbe pure modo di osservare che le opere murali su vasta scala risultavano generalmente puri esercizi retorici, vuoti e pomposi, anche se eseguiti dai maestri della pittura da cavalletto. Al contrario Sironi non era solo l'artista più preparato da un punto di vista tecnico e teorico, ma il suo stile (quello stile stesso che Pagano definì il suo "magico ed eroico senso della composizione,,) si prestava naturalmente alla realizzazione di opere di grandi dimensioni.

In particolare, la Sarfatti, capì che la qualità e il disegno del mosaico dipendevano sia dal gioco dei motivi di superficie -masse semplici e compatte -, sia dal rifiuto di far uso di un sistema unitario di modellazione illusionistica, o di impostazione prospettica:

"Ecco un'opera, che può armoniosamente inquadrarsi nella cornice di qualsiasi architettura moderna dalla statica funzionale austera; ne sposa l'austerità essenziale, ma pure la approfondisce e illegiadrisce con duttilità e ricchezza, morbida e misteriosa, di colori e segni".

Le osservazioni di Margherita Sarfatti fecero inavvertitamente affiorare un tema cruciale nel rapporto tra arte moderna ed architettura. Nonostante l'armonia apparente fra Sironi e il fronte razionalista della sesta Triennale, venne alla luce una concezione fondamentalmente diversa nei confronti della decorazione: da un lato un'idea di decorazione autonoma e completa in sé, posta all'interno di una struttura architettonica; dall'altro un unicum inscindibile dall'architettura stessa. Come tutti i critici ben sapevano, le due diverse posizioni erano rappresentate l'una dal mosaico di Sironi e l'altra dalla Sala della Vittoria. Per i razionalisti, il punto chiave della sesta Triennale era la Sala della Vittoria, frutto della collaborazione tra Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Lucio Fontana. Le pareti della Sala consistevano in una serie di divisioni che davano origine ad un gioco alternato di pilastri solidi, creando effetti di luce, in un'interpretazione totalmente astratta del colonnato classico. All'ingresso si ergeva un pilastro su cui erano riprodotti in modo fotomeccanico i busti di cinque grandi condottieri romani - Scipione, Cesare, Augusto, Traiano e Costantino; lo stesso pilastro annunciava il tema imperiale dell'opera, se la progressione ritmica e la prospettiva culminavano con le sculture in gesso di Fontana, raffiguranti una Vittoria che avanzava a grandi passi, e due cavalli impennati sulle zampe posteriori. L'impatto retorico delle proporzioni colossali era attenuato dall'esagerato allungamento delle forme scultoree, i cui delicati contorni erano in perfetta armonia con l'atmosfera eterea della stanza. La Sala della Vittoria, spoglia e persino mistica nei suoi scarni elementi e nella sua luminosità misurata, incarnava la disciplina e la gerarchia care all'ideologia del regime e a quella dei razionalisti. Come osservò Gio Ponti, la Sala rappresentava il fine ultimo della mostra, così come gli affreschi avevano caratterizzato il programma della Triennale del '33: "due concezioni agli antipodi,

antagonistiche collegate solo da un ideale di grandezza e dalla nobiltà". Mentre i murali del '33 dipendevano da colori forti, erano masse di forma enorme e di impianto illusionistico, al contrario il progetto della Sala della Vittoria mise a fuoco gli effetti luministici e quelli strutturali utili a creare un'atmosfera evocativa e onnicomprensiva. La scultura di Fontana rappresentava l'unica concessione fatta alle arti plastiche tradizionali; ma il suo colore, la struttura e la collocazione, la sua stessa forma, erano subordinate allo schema più generale; quest'opera, vista da sola, avrebbe dimostrato l'assenza di un contesto.

Nel catalogo ufficiale, Pagano preparò lo scenario per il SLIO programma della sesta Triennale, discutendo il cosiddetto "scandalo" del '33. Egli fu favorevole in modo assoluto all'opera murale di Sironi l'esperimento più coraggioso, ed espresse sdegno per la critica "filistea" di Farinacci, Ojetti e di tutti quelli che vedevano solo "deformazione" nei più grandi esempi di arte italiana contemporanea. Pagano, nella sua disquisizione sull'architettura moderna e sulla decorazione, utilizzò gli stessi argomenti di Sironi. Distinse infatti tra la decorazione che veniva semplicemente aggiunta come qualcosa di supplementare (la tradizione storicistica del Diciannovesimo secolo), e le opere decorative concepite piuttosto come qualcosa di essenziale all'interno della costruzione stessa (i mosaici di Ravenna, ad esempio), "Come Cristo ha ripulito il tempio dai mercanti che ne offendevano la santità, con la stessa passione gli architetti e i critici d'arte più aggiornati hanno polemizzato e polemizzano contro la falsità scenografica, contro la decorazione insensata ed inutile", In realtà il punto di riferimento per l'intero movimento era "la volontà di Mario Sironi di uscir fuori dal convenzionalismo del quadro da cavalletto per buttarsi sul muro", Pagano considerava Sironi un grande artista, ineccepibile da un punto di vista personale, anche se le loro opinioni erano talvolta divergenti.

Tuttavia, cominciando dalla storia della Triennale del '33, Pagano indicò chiaramente la differenza tra la sua concezione artistica e quella sottesa alla manifestazione precedente, In questo senso, osservò che il programma riguardante la decorazione del '36 mostrava un più ampio senso di unità e gerarchia, mentre c'era meno "conflitto" tra le singole opere e l'architettura che le circondava, E, in termini più spiccatamente razionalisti, Pagano abilmente riconobbe la validità della struttura e del materiale, entrambi 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", Particolare ancora più importante, distinse tra le opere individuali e i saloni progettati come unità organiche, riuscendo con maestria ad armonizzare la definizione di decorazione in rapporto all'architettura, Nel caso della sesta Triennale, l'esempio più importante di "moderna decorazione monumentale", fu rappresentato dal mosaico di Sironi (intitolato allora L'Italia fascista corporativa), mentre la valutazione del «riuscitissimo accordo tra architettura e arti decorative» fu riservata alla Sala della Vittoria, Secondo i razionalisti, questa era la scelta preferibile e più "moderne!":

"Il mosaico di Sironi, le pitture di Carrà e di Cagli, la scultura di Martini, si giustificano da sé e creano intorno a se stesse quella forza attrattiva, propria della creazione artistica, Nel salone della Vittoria, invece, le 'decorazioni figurative' e la 'decorazione architettonica' partecipano decisamente e volutamente alla stessa unità di risultato, L'architettura assuefa il valore di un ritmo plastico, accentua una successione di chiari e di ombre dalla quale si distaccano i due gruppi con il valore di una conclusione musicale. La ricerca di una unità è evidente, Essa è nata dall'affiatamento degli artisti, dalla loro profonda partecipazione ad un unico ideale estetico".

Comunque Pagano, dopo aver introdotto questa distinzione, concludeva assimilando le due diverse prospettive in una lotta comune a favore della libertà di espressione e dello sviluppo di un'arte fascista, basata sul dominio dell'architettura (un motivo, questo, centrale anche negli articoli di Sironi), Lo scopo della Triennale era soprattutto quello di combattere la "cattiva fede", il provincialismo, la censura, la campagna anti-Modernista, portata avanti da politici opportunisti. Pagano scrisse: "Non abbiamo avuto paura né dei 'piedi grossi' di Sironi né delle 'mani stecchite' di Carrà. Queste ogettiane valutazioni conformistiche non ci hanno mai interessato". Alludendo chiaramente alla lotta di Sironi contro i critici reazionari del '33, e riferendosi ad una simile esperienza personale durante la sesta Triennale, Pagano concluse dicendo: "Di fronte a questo stato di cose l'unità delle arti si risolve, caso per caso, come un atto di volontà e di 'abuso di autorità' da parte di chi organizza una esposizione. È un gesto polemico che spera di avere un riconoscimento pratico, e che si serve dell'esposizione per entrare nella vita.

Al di là del problema della modernità, sia il mosaico di Sironi che la Sala della Vittoria, di stile razionalista, furono accumulati da una simile matrice politica e celebrativa, indipendentemente dal problema della modernità. Entrambi esaltavano la propaganda dell'impero, resa ufficiale dalla recente invasione e conquista dell'Etiopia. Non dobbiamo dimenticare che la sesta Triennale fu inaugurata poche settimane dopo la caduta di Addis Abeba, il 5 maggio 1936. Sebbene il lavoro fascista non fosse stato specificatamente dedicato al tema della conquista, rappresenta comunque una ben precisa iconografia, raffigurante la supremazia politica e militare di Roma, attraverso l'immagine dell'aquila, del capitello composito e della presenza, nella parte inferiore del mosaico, di un soldato in armi. Più vicino al tema imperialistico della "Vittoria", era la realizzazione razionalista, la cui rappresentazione coincideva con l'atteggiamento belligerante del regime. Nonostante il consueto vocabolario della Sala della Vittoria, il modello architettonico del colonnato si riferiva ad un passato glorioso, un'allusione resa esplicita dai ritratti degli imperatori romani e dall'allegoria tradizionalmente femminile del successo militare, per opera di Fontana.

I collegamenti con la politica imperialista vennero alla luce quando fu allestito il padiglione italiano in occasione della Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, del '37. Durante la primavera precedente, Mussolini aveva vietato la partecipazione dell'Italia alla mostra francese, a causa delle tensioni sempre crescenti che la guerra aveva fatto sorgere, e anche perché l'Italia stava sostenendo forti spese per continuare la campagna coloniale. Ma nel luglio del '36, dopo la conquista dell'Etiopia, il Duce rinnovò l'autorizzazione dei progetti per la manifestazione. Certamente il padiglione rappresentava un'importante sede di propaganda politica per il fascismo poiché, grazie ad allestimenti didattici, l'economia e la cultura del regime venivano celebrate e divulgate. Inoltre, il solo fatto che l'Italia potesse partecipare a questo evento internazionale, nonostante le sanzioni imposte dalla Lega delle Nazioni (e il fatto che fosse uno dei pochi Paesi ad avere un padiglione pronto in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione), dava prova della grande efficienza ed autosufficienza del regime, qualità che erano sempre state decantate dal governo stesso.

Alla luce della svolta più repressiva che aveva seguito la politica culturale fascista dopo l'invasione dell'Etiopia (con la conseguente riorganizzazione del Ministero della Cultura Popolare del '37), l'arte e l'architettura del padiglione italiano presentavano un profilo chiaramente moderato, alieno da qualunque eccesso, reazionario o avanguardistico che fosse. Lo spirito di compromesso era simboleggiato dalla collaborazione eli Piacentini con Pagano: il primo era responsabile del progetto del padiglione, il secondo degli allestimenti al suo interno. La pace tra i due era già stata fatta, da quando Piacentini aveva coinvolto il collega ed altri razionalisti a collaborare con lui nell'ambizioso progetto per la nuova Città universitaria a Roma. Per il padiglione italiano i due artisti scelsero uno stile unificato, che mettesse in luce "le tradizioni tipicamente mediterranee", facendo uso di forme e materiali contemporanei. "Unità" divenne infatti la parola chiave del padiglione, poiché era questa a rappresentare "la base etica della Rivoluzione fascista".

La torre consisteva in una serie eli arcate inserite in una struttura classica. Il critico Bardi arrivò ad affermare che la facciata della torre assomigliava al progetto che Terragni aveva eseguito a Como per la Casa del Fascio. Il forte orientamento verticale della torre si contrapponeva a quello spiccatamente orizzontale del padiglione adiacente, che si stendeva su due piani. L'organizzazione geometrica del volume e della superficie era messa in risalto dalla disposizione modulare delle finestre. In principio Piacentini aveva pensato di realizzare una facciata policroma, facendo uso eli marmi grigi, verdi e bianchi, ma la versione finale fu realizzata in cemento color avorio, un mezzo che riconosceva la validità dei materiali moderni e teneva conto della natura temporanea del padiglione.

Lo stile in cui era stata realizzata la parte esterna del padiglione era moderato rispetto alla sua stessa struttura, e comprendeva un gruppo equestre di Giorgio Gori (un artista italiano residente a Parigi), una serie di statue eseguite da ventiquattro artisti che, collocate in cima alla torre, dominavano, ed un bassorilievo di Leone Lodi (collaboratore eli Sironi in molte occasioni) intitolato L'Italia costruttrice. La parte interna del padiglione fu decorata da numerosi artisti (nel cortile fu messa in esposizione L'Italia trasvolatrice di Martini), ma sui giornali il mosaico di Sironi si distinse ancora una volta rispetto alle altre opere, come l'esempio più importante di arte pubblica nel padiglione italiano.

A parte la qualità riconosciuta alla sua produzione, il successo di Sironi era anche dovuto alla stretta amicizia che lo legava a Piacentini. I due artisti avevano già lavorato insieme a molti progetti romani, come

il Palazzo delle Corporazioni, la Città Universitaria e la Casa Madre dei Mutilati. Durante la mostra di Parigi, Sironi stava lavorando ad un altro mosaico per il Palazzo di Giustizia a Milano, realizzato su progetto di Piacentini, che era il personaggio più potente nell'architettura italiana tra le due guerre; era lui infatti ad avere il potere di affidare i lavori più importanti agli artisti che preferiva, e sceglieva con altri coloro che avrebbero eseguito opere decorative. Sebbene all'inizio Piacentini fosse stato un fiero avversario dell'architettura razionalista, più tardi si avvale della collaborazione di molti architetti di questa scuola (Pagano per esempio), affidando loro la realizzazione di opere per lo Stato. A definire lo stile littorio furono gli stessi edifici ad opera di Piacentini, con un compromesso modernistico che combinava un vocabolario spoglio, classico, e caratteristiche tecniche funzionaliste, a materiali nobili e a pesi e misure monumentali.

Sironi giudicava l'opera di Piacentini come la giusta miscela delle caratteristiche tipicamente mediterranee, moderne e monumentali, che egli stesso stava cercando di esprimere nella sua opera. Come mostra la loro collaborazione, Sironi considerava Piacentini l'architetto più favorevolmente disposto verso il grande ideale di decorazione: "Piacentini può ben dirsi l'unico architetto italiano che abbia fin dai tempi lontani conservato la fede in una significativa presenza delle opere dell'arte nell'architettura. Egli è andato spontaneamente verso di loro per nobiltà di intuizione e grandiosità di visione. In molti modi, l'arte murale di Sironi - pur moderna ed astratta nella forma - rappresentava, nella sua manifestazione più celebrativa, l'equivalente pittorico del piacentiniano uso retorico delle allusioni classiche in architettura. La presenza del mosaico di Sironi nella mostra del '37, sottolineava lo scopo comune di Piacentini e Pagano di rendere la sala "italiana e moderna insieme.

Nonostante la costruzione di una torre verticale in tutti e tre gli edifici italiano, tedesco e sovietico - il padiglione italiano era in netto contrasto con le direttive architettoniche -monumentali ed autoritarie - imposte dalla Germania nazista e dall'Unione Sovietica. La tendenza razionalista nello stile di Piacentini e il tocco espressionista del mosaico di Sironi sottolineavano la particolare situazione dell'avanguardia in Italia e la peculiare posizione del regime: gli artisti erano liberi di creare stili modernisti, purché potessero essere interpretati come fedelmente italiani e fascisti. Paradossalmente lo stile di Sironi, reso tipico da un manierismo arcaico e da figure chiaramente distorte, sarebbe stato considerato "degenerato" rispetto ai criteri culturali della Germania nazista. Ma, d'altra parte, l'individualismo di Sironi impallidiva rispetto al realismo e alla critica politica incarnati dalla Guernica di Picasso, in esposizione nel padiglione spagnolo della stessa mostra.

Quando, nel '36, il padiglione italiano fu progettato, rappresentava la politica di compromesso e di tolleranza in campo artistico ancora tipica, a quel tempo, del regime. Ma accadde qualcosa che segnò una drammatica svolta nella politica culturale fascista. Corrado Cagli aveva eseguito una serie di grandi pannelli murali per decorare l'atrio principale della torre del padiglione. Cagli era ebreo e simpatizzante fascista, ed aveva raffigurato la storia di Roma e le immagini di grandi italiani. Durante l'esposizione, il ministro degli Esteri Galeazzo Ciano ordinò la distruzione dei pannelli, adducendo come scusa il loro stile, secondo lui inaccettabile; in realtà il fatto era la conseguenza di una sempre crescente politica antisemita.

Cagli era stato uno dei più fedeli discepoli di Sironi nel movimento murale ma, dopo che furono varate le leggi a favore del razzismo, nel '38, non poté più esporre pubblicamente le sue opere. In Italia non ci fu mai una mostra della Entartete Kunst (Arte Degenerata) organizzata invece dal partito nazista in Germania; ma ora gli artisti e i critici dovevano difendere la loro libertà di espressione, e questa era una situazione nuova rispetto al primo decennio del periodo fascista. In tale clima culturale - ormai così cambiato rispetto al passato - le posizioni si polarizzarono tra una fazione capeggiata da Farinacci, modesta ma che però faceva sentire la propria voce e sosteneva una linea piattamente propagandistica, ed un secondo gruppo guidato da Bottai, su posizioni più liberali. Il mosaico di Sironi -audace nello stile e nella concezione -anche se dogmatico nella sua iconografia, rappresentava gli ideali di una generazione precedente: quella dell'avanguardia storica, che non era più in sintonia ideologica con gli imperativi della propaganda fascista né con i valori culturali del regime.

L'Italia corporativa: il mosaico e il suo significato

Negli articoli sull'arte murale, Sironi sottolineò la "verità superiore" dei valori pittorici astratti. Tuttavia, non disse mai apertamente come si potesse preservare l'integrità di questi valori, o in che modo si potesse integrarli alle rappresentazioni esplicite dei simboli e dei dogmi fascisti. In realtà, nell'articolo Racemi d'oro,

l'artista riconobbe la natura ermetica ed inaccessibile della tecnica del mosaico, con il "colore indipendente della impostazione veristica" e "la notazione pittorica essenziale, volta a realizzare nella veste smagliante del colore i valori plastici costruttivi". Secondo Sironi un'arte fascista, così come quella "autorevole" bizantina, avrebbe dovuto esprimere la "volontà religiosa dello stato» e seguire "l'imperativo morale" architettonico. Ma in che modo Sironi voleva usare le proprietà simboliche di linea, forma e colore per divulgare un messaggio politico? Ne Il lavoro fascista, tentò di riconciliare le esigenze - apparentemente divergenti - del Modernismo e della propaganda politica, facendo ricorso al mito, trattando cioè temi eterni riferiti ad esperienze universali, tradotti in una dimensione atemporale e nel contempo suggestiva.

Il mosaico rispettava, sia nella forma che nel contenuto, i valori architettonici che Sironi considerava essenziali al rinnovamento dell'arte e della società italiana. Margherita Sarfatti descrisse l'opera come "una architettura in se stessa", una definizione che riconosceva la matrice astratta del mosaico e del disegno di superficie, entrambi indipendenti da ogni preoccupazione figurativa. L'artista modellò le singole figure come in altorilievo, inserendole però su uno sfondo privo di una qualunque prospettiva illusionistica ed unificata. Il risultato fu che le immagini sembravano librarsi sulla superficie, rafforzandone la piattezza, in modo conforme a quanto aveva affermato Sironi, secondo cui rimanevano "fedeli alla parete... Allo stesso tempo, la monumentalità e la conseguente imponenza delle immagini accentuano la loro funzione simbolica. Gli elementi allegorici del lavoro fascista, inseriti -come parti di un enorme edificio -in un'impalcatura di linea e colore, si ispirano al tema della costruzione dello stato.

In realtà, la morfologia e le immagini del mosaico rappresentano gli ideali sociali di una struttura gerarchica, basata sull'armonia collettiva, Sironi articolò la superficie dell'opera in due parti orizzontali, che a loro volta si sud dividevano in frazioni più piccole, ognuna delle quali conteneva singole figure o gruppi isolati. La disposizione dei personaggi e il loro significato allegorico ruotano intorno alla figura centrale e dominante dell'Italia, secondo una chiara subordinazione delle parti con il tutto, dell'individuo con lo stato, Il lavoro produttivo non è però l'unico tema dell'opera, anche se è uno degli elementi del mosaico a maggiore valenza ideologica; al lavoro si aggiungono inoltre la tradizione, la famiglia, la legge e l'esercito. L'immagine dell'Italia sul trono domina la parte centrale - quella più ampia - del mosaico, La nazione è affiancata su entrambi i lati da figure mitiche dell'antica storia cristiana, All'estrema sinistra dell'opera è rappresentata la figura di una donna in piedi con accanto un cane; i due sono sulla soglia di un portale, Lo sfondo scuro in cui si staglia l'immagine della donna e la ciotola che tiene in mano con solennità rituale, rimandano al culto dei morti, tipico della civiltà etrusca⁶⁷ La scena può anche essere interpretata come un'allusione alle origini, o alla stirpe del popolo latino, Il cane è un simbolo tradizionale della morte -Cerbero -il compagno di coloro che viaggiano negli inferi o il guardiano della porta che conduce ai gironi infernali. È questa una figura tipica dei sarcofagi e delle urne funebri, e la versione di Sironi, un cane con il muso da lupo, le orecchie alzate e i contorni squadrati, si ispira a classici esempi etruschi. All'estrema destra del mosaico, nella sezione quadrata in alto, appaiono i simboli della Roma imperiale. L'uomo nudo e il cavallo, piegato sulle zampe posteriori, rappresentano un cavaliere del Quirinale o i due dioscuri; l'aquila romana è simbolo di Giove e delle legioni; la colonna con un capitello composito rappresenta l'ordine architettonico della civiltà romana e dell'impero. Tra la figura dell'Italia e quella della sacerdotessa - la donna sul portale - Sironi inserisce Adamo ed Eva, la coppia per antonomasia, i progenitori del mondo cristiano. Probabilmente la loro inclusione nel mosaico si ispirava al famoso ciclo della genesi nella chiesa di San Marco a Venezia, dove le due figure vengono spesso rappresentate nel ciclo narrativo della rotonda. Così la parte superiore del mosaico afferma il destino inevitabile del fascismo, considerato l'erede del mondo latino, di quello romano e di quello cristiano.

La personificazione dell'Italia, fatta da Sironi, trae origine da illustrazioni politiche, in cui essa veniva rappresentata come la protagonista principale della storia fascista. In un mezzo di grande diffusione - come era il giornale - e in altre illustrazioni su scala ridotta, Sironi aveva già rappresentato l'Italia come una figura solida e forte, con una veste ad enormi pieghe, in aperto contrasto con le allegorie femminili - delicate e realistiche - del periodo artistico precedente: quello Liberty. Margherita Sarfatti, nella recensione che aveva dedicato al mosaico, commentò così il passaggio dalle proporzioni illustrative - eseguite per il giornale - a quelle monumentali: "La sua Italia, seduta in trono, ha quell'aria augusta e atipica, umana eppure remota e senza possibilità di mutamenti, propria alle iddie immortali e che alla rappresentazione e alla fisionomia dell'Italia impresse nella coscienza popolare questo pittore". Per quanto riguarda l'iconografia dell'aquila e

del capitello composito, questi due elementi erano stati rappresentati già dieci anni prima, nelle illustrazioni di Sironi per "La Rivista illustrata" e per "Gerarchia", in cui il riferimento all'idea dell'impero è reso esplicito dalle didascalie e dalle epigrafi.

L'immagine dell'Italia in trono, di proporzioni monumentali, dai contorni sbazzati e con membra enormi (come per esempio la gigantesca mano appoggiata sul grembo), chiaramente non si ispiravano al canone ideale ellenistico. Al contrario, la figura massiccia e goffa, le pieghe stilizzate della veste, si ispirano ad uno stile primitivo ed arcaico. In particolare, la posizione della figura, la veste rozza, che cade sulle ginocchia e sul piano dove l'Italia appoggia i piedi, ci ricordano le donne in trono delle sculture funerarie etrusche. L'immagine non allude solo al potere matriarcale: la mano sinistra è alzata e compie un gesto eloquente, e l'indice mostra l'epigrafe a malapena leggibile - "credere, obbedire, combattere", che sormonta ciò che una volta era un fascio stilizzato. Qui, l'atteggiamento autoritario caratterizzato dalla disposizione delle mani e dei piedi - è fedele ad un genere di iconografia imperialista associata ad Augusto, così come è stata illustrata in una riproduzione contemporanea tratta dalla "Rivista illustrata del Popolo d'Italia" nell'aprile del 1936. Inoltre, la rappresentazione iconografica dell'Italia, posta al centro dello sfondo dorato ed etereo, si ispira alla tradizione bizantina. Le dimensioni esagerate della figura, lo sguardo pietrificato e il gesto autoritario, assomigliano alle varie rappresentazioni del Cristo pantocrate o del governatore supremo.

In contrapposizione alle allegorie dell'origine e della stirpe nella parte superiore del mosaico, le immagini di quella inferiore rappresentano chiare allusioni al fascismo e quindi all'Italia moderna. Tuttavia, anch'esse assolvono ad una funzione archetipica: affondano le proprie radici nel passato e resisteranno nel futuro, inserite, come quelle soprastanti, in un contesto acronico ed atemporale. Nella parte centrale inferiore del mosaico, un muratore costruisce una parete che dà sostegno al trono e, metaforicamente, all'edificio della nuova Italia. La connessione esistente tra l'antica Roma, il fascismo e l'idea di costruzione, fu espressa da Mussolini: "Il fascismo costruisce edifici materiali ed ideali secondo lo stile romano, mettendo pietra su pietra, e anche questi, come quelli romani, sfideranno il tempo."⁷³ A sinistra del costruttore è raffigurato un tronco d'albero ed una forma a malapena riconoscibile, probabilmente un'interpretazione stilizzata di un torso, scolpito su un plinto di forma quadrata. Il tronco e il torso erano elementi ricorrenti nelle opere murali di Sironi; insieme, nel mosaico, stanno, a suggerire come la civiltà fascista affondasse le proprie radici tanto nel mondo dell'arte quanto in quello naturale.

All'estrema sinistra, una madre ed un bimbo procedono in avanti: rappresentano la maternità, la famiglia e la fecondità (la donna porta dei frutti, e sta di fronte all'albero in fiore della Fertilità). Vicino alla donna c'è un contadino che lavora: simbolo della paternità e dell'agricoltura. Anche se negli anni Trenta gli ideali della famiglia, la maternità e il lavoro agricolo divennero cruciali nella propaganda del regime, le immagini del mosaico hanno origine nei lavori di Sironi del decennio precedente. Tipicamente, la famiglia sironiana è di ceppo contadino e non borghese. La rappresentazione non fa alcun riferimento a realtà socio-economiche ben precise, né a conflitti di classe, e in essa l'artista mette in evidenza l'intenzione di creare delle immagini che si rivolgano alla «gente comune».

Il gruppo di famiglia trova un contrappunto all'estrema destra del mosaico, in basso, in un fregio raffigurante quattro personificazioni allegoriche: la Giustizia, la Legge, la Vittoria (che porta uno stendardo romano) e l'Esercito (rappresentato da un soldato in armi), con una chiara allusione alle conquiste militari. In realtà, nelle illustrazioni di Sironi, il soldato con l'elmetto apparve per la prima volta nel maggio del 1935, e le immagini degli stendardi diventarono sempre più frequenti all'inizio della campagna d'Etiopia.

Solo una delle figure del mosaico rompe la rigida divisione tra le due parti, collegando il mito delle origini a quello contemporaneo, ed unendo passato e presente. La figura è quella dell'uomo che alza una vanga, con un gesto di omaggio all'Italia. Il tema del lavoro, rappresentato dal contadino e dal muratore, collega la parte centrale-inferiore del mosaico a quella laterale-inferiore. Anche se i lineamenti del viso non sono ben definiti, senza dubbio, l'uomo con la vanga rappresenta il Duce: ne sono prova il profilo, la struttura della mascella e il capo completamente calvo. File semicircolari di tasselli musivi ricalcano la forma del cranio, determinando l'unico effetto di alone nell'intero mosaico. La veste, in parte toga e in parte abito da lavoro, allude al duplice ruolo che aveva Mussolini: quello di giudice supremo e di costruttore di una nuova Italia. La stessa immagine appare in un'illustrazione nel maggio del '36 (quando Sironi doveva ancora completare i pannelli laterali del mosaico), in cui il Duce viene di nuovo raffigurato in compagnia di un contadino, al

quale ispira senso del lavoro e patriottismo. Il mosaico, sia che venga chiamato Il lavoro fascista o L'Italia corporativa, celebrava la cooperazione e la gerarchia, considerandole pietre miliari dell'ideologia fascista.

Queste idee vennero sviluppate tra la metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta con l'auspicio del Ministero delle Corporazioni, un'istituzione economica composta da sette associazioni, ognuna delle quali rappresentava un ramo dell'industria e delle professioni.⁷⁶ Sironi aveva già affrontato il tema del sistema corporativo con la vetrata La Carta del Lavoro, nel '31, per il Palazzo delle Corporazioni, che raffigurava i vari rami della produzione. Il lavoro era anche stato il tema dell'affresco Le opere e i giorni, realizzato per la Triennale del '33, nel quale diverse figure mitiche si mescolano al paesaggio fluttuante, arcaico e moderno al tempo stesso. Se confrontata a La Carta del Lavoro, L'Italia corporativa si rivela subito come un'allegoria più generale della produzione corporativa, ma è anche una composizione più strutturata e articolata quanto ai valori sociali cui fa riferimento, rispetto a Le opere e i giorni. Nonostante fosse stata esposta nella sala dedicata alle Corporazioni durante la mostra di Parigi, l'opera manca di un riferimento preciso alla Carta del Lavoro o alle singole corporazioni. Tale mancanza, probabilmente deliberata, fu propizia; quando infatti Sironi realizzò il mosaico, il sistema Corporativo era diventato un ingombrante apparato burocratico, la cui complessità mascherava ormai un'inutilità pressoché assoluta. Al contrario, a parte il titolo, il mosaico rappresenta chiaramente un peana al regime fascista: sostenuto dalla colonna centrale del nazionalismo (rappresentato dalla gigantesca immagine dell'Italia), le sue fondamenta hanno radici nella storia antica, e il suo futuro si basa sugli interessi dell'uomo comune.

Nonostante L'Italia corporativa, il cui contenuto era perfettamente conforme al dogma ufficiale, metta in scena personificazioni allegoriche, l'opera si distanzia notevolmente dai puri esercizi retorici e dal realismo pedante che caratterizzavano l'ideale di un'arte fascista, sostenuta da Farinacci e dai suoi seguaci. In realtà, il mosaico mostra il totale disinteresse di Sironi nella ricerca della proporzione anatomica: raffigura infatti membra goffe, sgraziate, delineate a sommi tratti; questo tipo di rappresentazione fu la causa delle accuse mossegli dall'ala più reazionaria, che lo considerava un artista degenerato e un anti-italiano. Immagini come, per esempio, quella della testa dell'addestratore di cavalli, sono astratte e incomprensibili, se si considerano in dettaglio. Inoltre le varie posizioni e i gesti delle figure sono rappresentati nelle loro linee più essenziali e rudimentali.

Sironi non fece uso di un tipo di rappresentazione ben delineata, ma compose il mosaico come un insieme di diversi segni iconografici. I protagonisti rimangono isolati, senza alcuna interazione psicologica o retorica fra loro, ed assumono un atteggiamento meditativo, di stasi metafisica, che distanzia ancor più l'opera dalle esigenze - esplicite, immediate, e pratiche - della propaganda politica. A questo scopo, Sironi seppe utilizzare con abilità sia la natura frammentaria della composizione musiva, sia le associazioni trascendentali o "ultra-terrene" dello sfondo brunito. L'artista riuscì a creare l'effetto della superficie, brillante e dorata, senza utilizzare alcun materiale veramente prezioso, ma semplicemente contrapponendo tasselli musivi di color giallo, marrone e rosso -tonalità ben in armonia tra loro -, modulate da delicate sfumature dello stesso colore. I contorni irregolari e le varie angolazioni di centinaia di piccole tessere, che riflettevano e rifrangevano la luce, davano l'effetto di un campo ottico scintillante. Come osservò Margherita Sarfatti:

"Lo sfondo dorato rappresenta l'unione dei sensi e della storia, del visuale e dello spirituale (concetti inseparabili dall'idea stessa di mosaico), in cui Sironi riconcilia elegantemente la presenza morale con l'assenza fisica. L'oro, come la carezza della memoria, è percepito, tua non c'è".

Il gioco fantasioso di ombre e motivi astratti, che danno origine allo sfondo brunito dell'Italia corporativa, derivava in parte dalla composizione frammentaria del mosaico. Infatti, alla Triennale del '36, l'artista allestì solo la parte centrale dell'opera e alcune fotografie ci mostrano quanti cambiamenti significativi erano stati compiuti dall'artista durante le varie fasi della realizzazione del mosaico. Il costruttore, per esempio, in un primo tempo aveva a destra uno sfondo senza alcune immagini, "vuoto", mentre ora è affiancato dalla rappresentazione allegorica della Giustizia; anche il suo profilo, un polpaccio e la caviglia, hanno subito delle modifiche rispetto alla versione iniziale. Allo stesso modo, in un primo tempo, la rappresentazione di un viso scolpito nella pietra faceva da sfondo alla firma dell'Italia sul lato sinistro, ma l'immagine fu più tardi eliminata e sostituita dall'immagine di Adamo ed Eva. I cambiamenti di tonalità dello sfondo indicano che Sironi non solo cambiò un'unità modulare con un'altra, ma che dovette anche togliere e sostituire intere superfici di tessere nella sezione centrale del mosaico. Le indistinte fessure e i piani che affiorano sullo

sfondo dorato, oltre a fornire l'effetto di lucentezza decorativa, rappresentano una sorta di tessitura visiva di collegamento, che rende omogenea la composizione e nasconde le cuciture.

I cartoni fatti per il mosaico ancora reperibili dimostrano che Sironi aveva l'abitudine di lavorare in uno stato di continuo cambiamento ed evoluzione. Le grandi tempere comprendono sia studi per la realizzazione di figure individuali sia uno di composizione generale. Può darsi che l'artista eseguisse ricerche più dettagliate per il compimento dell'opera mentre il mosaico veniva realizzato poco per volta, di settimana in settimana, presso la ditta Salviati. Comunque, è chiaro come la creazione di interi settori musivi e di numerosi dettagli venisse decisa solo durante l'effettivo inserimento dei frammenti che componevano il mosaico, quando Sironi lavorava con i tecnici della Salviati.

Le grandi tempere indicano le posizioni specifiche delle figure, le tonalità con cui dovevano essere realizzate e il gioco di ombre, da rendere con l'utilizzo di pietre colorate. I cartoni mettono in evidenza soprattutto il netto contrasto tra luce ed ombra, tipico dello stile sironiano. Il contorno di ogni immagine è accentuato da un'profilo di massima luce o di ombra, in modo che le figure venissero "gettate" in forti rilievi, aumentando così l'effetto brillante delle tonalità più chiare. Passaggi bruschi tra la superficie e lo sfondo caratterizzavano la ricerca eseguita dall'artista per la realizzazione dei pesanti mantelli di stoffa, che coprono la Legge e la Giustizia. Sironi, con energia rapida ed aggressiva, era in grado di raffigurare le pieghe delle vesti come se fossero squarci o solchi incisi in un materiale grezzo. In generale si può affermare che l'abbozzo iniziale del mosaico, le figure dalle forme sproporzionate e gli schizzi furono rispettati nella realizzazione finale dell'opera, e, paradossalmente, grazie ad essi Sironi dimostrò il suo talento innato nell'utilizzo della pietra. Persino nella perfetta collocazione dei tasselli musivi, l'artista riuscì a creare molteplici contorni, che rendevano molto bene la fatica fisica dei personaggi, oppure, sempre utilizzando in un certo modo le tessere, apportava cambiamenti nel volume e nella disposizione delle membra di quelle stesse figure. Lo studio compositivo finale del mosaico dimostra che Sironi aveva previsto la distribuzione generale dei soggetti, ma aveva ancora molto da decidere prima di realizzare l'opera. La figura centrale dell'Italia era già al posto che occuperà nella versione definitiva, così come i lavoratori in basso, il cavallo e l'addestratore all'estrema destra in alto, e il fregio con le quattro figure ancora in basso. Una solitaria immagine femminile occupava la zona in cui più tardi furono rappresentati la madre con il bambino. Le trasformazioni più radicali avvennero nel quadrato in alto, a sinistra, che nel disegno iniziale non presentava traccia né della coppia Adamo ed Eva né della figura più imponente della donna con il cane. Al loro posto, Sironi aveva ideato una composizione architettonica formata da cubi ammassati, che più tardi fu sostituita dai motivi geometrici del portale e dallo scuro e rigido rettangolo che lo componeva.

La buia apertura del portale permise all'artista di impiegare un espediente spaziale, tipico delle composizioni musive: si trattava di uno strumento narrativo e, nello stesso tempo, di un mezzo che rendeva bene l'idea di uno sfondo ulteriore a quello del portale, senza il ricorso a prospettive illusionistiche. Una tecnica analoga era stata utilizzata nel pannello murale, che raffigurava l'Imperatrice Teodora nella chiesa di San Vitale a Ravenna (immagine scelta da Sironi per le illustrazioni che appaiono in *Racemi d'oro*). La zona scura, non modulata, simboleggiava anche la morte o il regno sconosciuto (e, quindi, non rappresentabile), raffigurato in alcuni episodi tratti dal Vangelo, come la Resurrezione di Lazzaro nella basilica di S. Apollinare Nuovo, sempre a Ravenna. Un altro pannello, che si trova sempre nella stessa chiesa, ha sicuramente ispirato l'immagine della sacerdotessa nel mosaico sironiano: quella che raffigura la posizione e le offerte dei Santi nella navata centrale (fig. 29). Nel mosaico c'è il medesimo utilizzo del contrapposto, abbastanza primitivo: la disposizione delle braccia della sacerdotessa e la ciotola ricalcano da vicino l'atteggiamento dei santi.

Nello schizzo, che rappresentava la donna con il cane, l'ornamento decorativo del portale fu realizzato solo parzialmente con motivi stilizzati di ovoli, foglie e forme geometriche. Questa immagine si sviluppò e si evolse così bene, che nella realizzazione finale dell'opera, diventò l'aspetto più raffinato di tutto il mosaico. Sironi infatti rivestì la porta con un motivo alla greca, poi divise la superficie del portale in rettangoli, ognuno dei quali, singolarmente, dava origine ad un motivo ornamentale. Scelse gli ornamenti da dettagli architettonici - le volute e le foglie di acanto, che si trovano sui capitelli e sulle modanature - oppure utilizzò le forme geometriche più comuni: il quadrato e il cerchio. Tuttavia questi ornamenti venivano rappresentati come puri frammenti, rivelando il fascino che Sironi subiva nei confronti delle tracce del passato - o, più semplicemente, anche di sue parziali ricostruzioni - e sottolineando la conoscenza che l'artista aveva

della ricerca archeologica contemporanea. In particolare ammirava il dettaglio decorativo etrusco, i cui esempi più significativi erano stati presentati su alcuni testi, come per esempio *L'arte etrusca* di Giulio Quirino Giglioli, del '35, e che vennero più tardi riprodotti nell'articolo di Sironi riguardante l'ornamento architettonico, intitolato 'Il Volto' del '38. L'ammirazione che Sironi nutriva per l'arte etrusca era anche evidente nella rappresentazione stilizzata dell'abito della sacerdotessa, le cui pieghe angolari e i cui motivi lineari ricordano lo stile arcaico di Apollo di Veio.

Tre anni prima, in occasione della Triennale del '33, Sironi aveva eseguito numerosi bozzetti per realizzare l'ingresso della Mostra dell'architettura, utilizzando motivi geometrici e fregi che ornavano il montante e l'architrave del portone. Anche se la versione finale non presentava alcun disegno decorativo, il bozzetto che era stato richiesto a Sironi costituì comunque un punto di partenza per il suo interesse verso i principi dell'architettura ornamentale. Nello stesso periodo Sironi, in alcune illustrazioni che eseguì per "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia" cominciò a far uso di palmette, disegni di ovoli, trabeazioni decorate; ma non solo: venne utilizzato persino lo stesso motivo del mosaico, che raffigurava l'apertura scura del portale con una cornice decorata. L'artista, oltre citazioni erudite, si diletta a sottolineare i contrasti tra i contorni chiari e scuri, attraverso il contatto dei bianchi e dei neri.

Tuttavia, fu solo con la realizzazione dell'Italia corporativa che Sironi utilizzò il dettaglio decorativo, applicandolo a forme monumentali. E fu soltanto durante la collaborazione con Muzio, per la costruzione del Palazzo de "Il popolo d'Italia" che l'artista poté finalmente applicare il suo ideale di ornamento architettonico ad una struttura vera e propria. Per il portale dell'ingresso principale e per la porta laterale della facciata, Sironi disegnò continue bande di ovoli e di foglie, di forma curvilinea e molto semplificata, incise sulla superficie di marmo. Nell'atrio interno, le porte erano articolate da un contorno dentellato, mentre le pareti erano decorate da bassorilievi raffiguranti stendardi romani ricavati da una serie di cerchi e rettangoli ammassati. In ogni caso Sironi, piuttosto che ripetere esempi antichi o arcaici, ideò un'interpretazione moderna di geometrie scavate, complementari all'austero vocabolario classico del Palazzo di Muzio.

I riferimenti all'Italia preclassica non si limitavano, nel mosaico, a singoli dettagli decorativi. Infatti, l'intero stile dell'Italia co'1Jomtiva si può definire arcaico o primitivo sia nella negazione del canone ellenistico ideale, sia nell'allusione pervasiva ad un periodo di antichità precedente alla storia conosciuta. Le grandi forme sono scavate ed incise nella ruvida pietra, e la loro superficie è consunta come un reperto preistorico. Persino le parole del credo fascista sono in parte oscurate dallo sfondo, e sembrano erose dai secoli. Nonostante l'impressione di un'età incalcolabile, i simboli monumentali di Sironi sfidano il tempo. Intere figure emergono dalle profondità del fondale come blocchi di pietra incisi nella superficie grezza. In realtà, la plasticità enfatica e il tessuto ruvido del mosaico portarono Gio Ponti ad affermare, a torto, che sotto la superficie del mosaico c'era veramente una scultura.

Il manierismo arcaico di Sironi trovava un perfetto complemento nella consistenza frammentaria del mosaico, che accentuava i bordi bruschi, le spaccature e le fenditure della sua tecnica di composizione. Le idiosincrasie sironiane nell'interpretazione di questa tecnica si fanno evidenti se paragonate ad altri esempi contemporanei. Dalla metà del Diciannovesimo secolo, il mosaico imitava le caratteristiche della pittura, privilegiando le rappresentazioni aneddotiche alle composizioni gerarchiche. Invece di tasselli musivi irregolari, fissati con angolazioni variabili, gli artigiani del mosaico utilizzavano quadrati uniformi, posti in modo regolare, che davano l'effetto di una superficie liscia ed omogenea. La tecnica del trompel'oeil divenne anche un espediente comune del mosaico moderno, quando il chiaroscuro modellante fu introdotto per descrivere uno spazio coerente e naturalistico.

La Triennale, per realizzare parte del suo programma che promuoveva un rinnovamento nelle arti industriali e decorative, commissionò una serie di mosaici per il Palazzo dell'Arte, tra cui c'erano *Le tre arti* (1933), *cii Severini* e *la Scena familiare* di Felice Casorati (1936). Entrambi gli artisti, come Sironi, condussero la loro precedente esperienza divisionista alla comprensione dell'uso di centinaia di piccoli frammenti colorati. E mentre le due opere mostravano la loro affinità con il moderno movimento della pittura metafisica e di certi manierismi arcaicizzanti, si basavano ancora sullo spazio e la composizione post rinascimentale. In realtà, Margherita Sarfatti criticò Casorati perché rimaneva troppo fedele ai colori, alle ombreggiature e all'illusionismo spaziale della pittura: "il mosaico non può, non deve aspirare alla creazione della terza dimensione di profondità e di spazio; deve avere valori di tappezzeria e di superficie piana... Al

contrario, la Sarfatti elogiò la capacità naturale di Sironi nell'arte murale di grandi dimensioni, notando l'affinità che l'artista mostrava con gli "ieratici bizantini", i quali sapevano disporre le composizioni con apparente arcaismo, ma con sostanza sapiente, frontalmente e in primo piano, abolendo gli effetti di lontananza e di movimento". Il coraggio compositivo dell'Italia corporativa è evidente persino quando la si paragona all'altro mosaico di Sironi, la Giustizia Fa la Legge e la Forza realizzato per il Palazzo di Giustizia a Milano nel 1936-1937. Questo mosaico, sebbene simile all'Italia corporativa nella monumentalità e nella rappresentazione di certi dettagli arcaizzanti, segue un approccio più convenzionale, con i motivi allineati in un singolo registro contro uno spazio uniforme e logico. Inoltre, le figure mancano della delineazione cruda e rapida, tipiche dell'Italia corporativa, e si sottraggono alla forza visiva e vibrante dello sfondo.

Paradossalmente, il senso della tessitura dell'opera e la sua tridimensionalità, furono realizzate con più successo attraverso la tecnica illusoria del mosaico piuttosto che negli stessi bassorilievi di Sironi per la facciata del palazzo de "Il Popolo d'Italia". Qui, l'artista ritornò alla stessa metafora geologica di superfici erose e stratificate che creavano l'effetto di figure sporgenti in altorilievi dallo sfondo. Tuttavia, Sironi non fu in grado di riconciliare la sua vena espressionista e coloristica con la qualità immalleabile e fredda del marmo. I torsi sono lisci e puri, non caratterizzati dalla frammentarietà e dalle abrasioni che individuano invece lo stile arcaizzante dell'artista maturo. Veri e propri recessi sostituiscono le scure linee dei contorni che delimitano le figure, isolando ancora di più i volumi, ma sacrificando nel processo la tensione visiva e una superficie continua e dinamica. L'allegoria, sebbene sia composta allo stesso modo da diversi gruppi e da diverse parti, appare artefatta ed irrisolta, rendendo più ovvia la retorica ideologica.

L'esperienza formativa di Sironi nella tecnica del mosaico lo condusse ad apportare cambiamenti permanenti alla sua pittura e al suo stile grafico. Le enormi figure, i paesaggi montuosi, il peso e il tessuto della materia stessa, si accentuarono dopo la realizzazione dell'Italia corporativa, anche se erano elementi già presenti negli affreschi e nelle vetrate policrome precedentemente realizzati. Nella seconda metà del '36, motivi come lo sfondo stratificato e i visi spaccati nella roccia cominciarono ad apparire nelle sue illustrazioni. Alle vesti è data la consistenza della pietra con enormi pieghe rese da incavi e da solchi. Il gioco di bianco e nero, sebbene sempre caratterizzato da violenti chiaroscuri, non evoca più alcuno spazio, ma solamente le sezioni trasversali di un muro, o le superfici scavate della terra. Motivi singoli appaiono come reperti o fossili incastonati, i cui contorni risultano impressi nella superficie.

L'idea di stratificazione fu sviluppata ulteriormente negli studi che Sironi fece sulle composizioni murali astratte, caratterizzate da piani rettangolari e sfuggenti, o da divisioni spaziali continuamente suddivise sia sulla superficie che in profondità. All'interno di queste divisioni, l'artista inserì immagini archetipiche di nudi, alberi, città, o di semplici ornamenti. Vista come una stratificazione di piani, l'articolazione della struttura della parete è inseparabile dalla metafora del tempo, considerato come un processo di erosione geologica. Il passaggio spaziale dalla profondità alla superficie è analogo a quello temporale dalle origini primordiali al presente. Le allusioni geologiche di Sironi, piuttosto che rappresentare un semplice manierismo stilistico, esprimono un ben preciso contenuto ideologico. Le superfici scavate, che simultaneamente recedono e si proiettano nello spazio, rendono effettivamente l'idea di un tempo eterno, senza principio né fine. Esprimono l'idea di un tempo mitico, di una continuità

e di un destino che dipendono dal fato. Le immagini di Sironi degli anni Trenta, combinate con allegorie di *Latinità e Romanità* - ma ciò vale soprattutto per *l'Italia corporativa* - in termini nazionalistici congeniali al dogma fascista affermano il destino eroico degli italiani e della loro civiltà. Un'autorità come Mussolini confermò il significato e l'importanza dello stile di Sironi: "Le opere scavate nella roccia, rilette dal buio dei tempi dimenticati, dovute a Sironi, costituiscono il fondale di poesia della mia rivoluzione".

L'Italia ricostruttrice

Dopo la caduta del fascismo, la reputazione di Sironi fu ridimensionata a causa della sua collaborazione con il regime, e del suo rifiuto a rivedere questa sua posizione. Inoltre, gli artisti e i critici reagirono all'arte figurativa predominante nel ventennio, adducendo la semplicistica scusa che l'arte svuotata delle immagini sarebbe stata anche libera da ogni contaminazione ideologica. Nonostante l'ultima produzione di Sironi si

basasse su principi astratti di forma e composizione, sembrava comunque fuori tempo rispetto allo stile in voga, l'Informale. In seguito al nuovo ordine del giorno della ricostruzione post-bellica, nuove reputazioni furono costruite ed altre furono ridefinite.

Fu solo trent'anni dopo, in seguito agli studi 'revisionisti' del periodo fascista, e al ritorno della figurazione in campo pittorico, che l'opera di Sironi venne di nuovo valutata in modo oggettivo. Un segno sicuro della sua redenzione storica fu dato dall'intenzione dichiarata della Triennale di riportare il mosaico (che aveva ora il nome datogli dopo la guerra di L'Italia ricostruttrice) alla sua sede d'origine, nel Palazzo dell'Arte.

Il progetto faceva parte di un generale recupero del Palazzo, che riconosceva anche la sua importanza storica di centro artistico e del design italiano durante il Ventesimo secolo.

Le mostre della Triennale, per le quali il mosaico era stato creato, erano solo temporanee, destinate ad essere smantellate alla fine della manifestazione che le ospitava. Il fatto che Sironi avesse ideato l'opera in pannelli diversi, dimostra che non credeva sarebbe mai rimasta nella stessa sede in modo permanente.

Considerando che la storia di Sironi coincide con quella di un fascista convinto – e ciò è reso evidente dalle sue illustrazioni più schiettamente politiche, se non dal contenuto mitologico delle sue grandi opere murali – sembra conseguente che il mosaico fosse collocato nel palazzo de “Il Popolo d'Italia”. Dopo tutto, l'edificio fu realizzato per ospitare il giornale ufficiale di Mussolini, per il quale Sironi aveva lavorato come capo caricaturista, all'inizio dell'epoca fascista fino al 1943. Paradossalmente, l'arte di Sironi era sopravvissuta alla retorica del suo “Capo”, molto oltre il giorno in cui le rotative de “Il Popolo d'Italia” avevano smesso di funzionare. L'intuizione dell'artista, un'intuizione che affermava l'universalità e la longevità delle immagini fondate sulla tradizione nazionale, si dimostrò corretta. In virtù del mito come elemento ideologico e di valenza estetica, il mosaico era in eguale misura propaganda politica ed espressione artistica. Fu compito della storia determinare la fine degli ideali politici e di Sironi e la sopravvivenza di quelli artistici.