

UN SOLO DIO NON BASTA: MITOLOGIA E CLASSICITÀ NELLA GRANDE DECORAZIONE DEL VENTENNIO MASSIMO DE GRASSI

«Aujourd'hui on parle beaucoup de la grande civilisation grecque, on se réclame d'elle, et on se déclare hellénistes, mais il est sous-entendu que c'est de l'hellénisme Ionien, du paganisme et de l'Épicurisme qu'on entend parler en général. Et en somme nous vivons une époque analogue à celle pendant laquelle les Tiers-Ordres ioniens et phéniciens remplaçaient par l'anarchie et le polythéisme, par la politique et le sophisme, ce qui restait en Grèce de la tradition orphique [...] En attendant que ce nouveau génie puissant et vivificateur descende parmi nous, nous pouvons choisir comme exemple les vrais humanistes dont les aspirations coïncident avec les nôtres, *en prenant bien garde au piège du sensualisme païen qui fit échouer la Renaissance*, et menace aujourd'hui de faire échouer la tendance pythagoricienne que nous défendons.

Le rôle de l'art a été très grand dans toutes les civilisations; si nous savons rester fermement des Doriens, si nous savons faire mutuellement le sacrifice de notre orgueil, nous pouvons préparer par notre art une société bien meilleure que celle où nous vivons.

Mettre tout ce qu'on a acquis en connaissances *uniquement picturales* pendant cette longue période d'empirisme et d'essais qualitatifs, sur les bases solides du nombre et du tracé, ramener ainsi la *peinture* à l'*art*, et l'art dans le domaine de l'*esprit*, tel doit être le but des peintres d'aujourd'hui. C'est ainsi que le xx^e siècle rebâtira l'École et pourra créer son style»¹.

1 G. Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cte Éditeurs, 1921, pp. 121-122: «oggi si parla molto della grande civiltà greca, ci si riallaccia a essa, ci si proclama ellenisti, ma è sottinteso che si parla sempre dell'ellenismo ionico, del paganesimo e dell'epicureismo. Insomma viviamo un'epoca simile a quella in cui i terz'ordini ionici e fenici sostituirono con l'anarchia e il politeismo, con la politica e il sofisma i testi della tradizione orfica in Grecia. [...] In attesa che giunga fra noi un nuovo genio potente e classificatore, possiamo imitare i veri umanisti che avevano le nostre stesse aspirazioni, *prendendo bene le distanze dalle*

Così, nel 1921, Gino Severini chiudeva il suo volume, *Du cubisme au classicisme*, che era «soprattutto la testimonianza di un sogno: il sogno di una disciplina classica che sia l'inizio di un nuovo Rinascimento, di una nuova epoca d'oro, di una nuova età di Pitagora»². Era un sogno che, nella pratica, poneva le basi per la nascita di una nuova stagione della pittura murale, visto che mentre il volume era in stampa il pittore stava affrescando una stanza del castello di Montegufoni (fig. 1), di proprietà della famiglia inglese dei Sitwell³.

Montegufoni era destinato a diventare il vertice del classicismo pittorico di Severini, e uno dei maggiori raggiungimenti europei di quegli anni, ma rappresentava anche il punto di partenza di un'avventura nella pittura decorativa che sarebbe proseguita quasi senza interruzioni per vent'anni almeno.

Pochi mesi dopo, il pittore modificava il profilo dei suoi interessi: a seguito di una conversione religiosa iniziata nel 1919 e completata nel 1923, e dell'incontro con Jacques Maritain, autore di *Art et scholastique*, Severini abbandona le idee neoplatoniche sulla sezione aurea e il valore del numero nell'arte che avevano alimentato la stesura di *Du cubisme au classicisme*, e si avvicina progressivamente al neotomismo e al pensiero di Jacques Maritain: ne nasce un'amicizia profondissima, testimoniata da un ricco epistolario e da una breve monografia edita da Gallimard nel 1930⁴. Il francese proponeva un ritorno all'arte cristiana medievale come equilibrio tra antico e moderno, sostenendo che l'arte sacra dovesse essere semplice e comprensibile dal popolo, ma allo stesso tempo non avrebbe dovuto essere soggetta a limiti di espressione o stile: pur essendo necessario che l'artista sia credente, il suo obiettivo principale doveva essere quello di creare bellezza. È grazie a Maritain

insidie del sensismo pagano che fece naufragare il Rinascimento, e oggi rischia di far naufragare la tendenza pitagorica da noi sostenuta. L'arte ha svolto un ruolo grandissimo in tutte le civiltà, se riusciamo ad attenerci fermamente ai Dori, e a rinunciare tutti al nostro orgoglio, possiamo preparare alla nostra arte una società molto migliore di quella in cui viviamo. Date a tutte le nostre conoscenze *puramente pittoriche*, acquisite in questo lungo periodo di empirismo e di sforzi qualitativi, il fondamento solido del numero e del disegno, ricondurre così la *pittura all'arte* e l'arte allo *spirito*, questo dev'essere lo scopo dei pittori contemporanei. Solo così il xx secolo potrà ricostruire la Scuola e crearsi uno stile».

2 E. Pontiggia, *Introduzione*, in G. Severini, *Dal cubismo al classicismo*, Milano, Abscondita, 2001, p. 130.

3 Sugli affreschi: F. Benzi, *Gino Severini. Le opere monumentali*, in *Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Farnese, Roma, De Luca, 1992, pp. 7-11.

4 *Il carteggio Gino Severini - Jacques Maritain (1923 - 1966)*, a cura di G. Radin, Trento, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 14, 2011; J. Maritain, *Gino Severini*, Paris, Gallimard, 1930.

che Severini ottiene la prima commissione per un affresco di carattere sacro, quello per la chiesa di Semsales, nel cantone di Friburgo:

Lo spirito con cui Severini si reca a Semsales, nel 1924, è quello di un uomo che vuol fare di questa occasione l'opportunità per un'esperienza collettiva e sociale, interdisciplinare, magari di tipo medievale, che naturalmente doveva mettere in risalto il suo credo sincero nel ritorno al «mestiere», mestiere che media sia dal trattato di Cennino Cennini, sia dalle pagine in cui Vasari descrive il lavoro degli artisti rinascimentali, ma fa pure tesoro di suggerimenti che gli vengono da artigiani e da semplici imbianchini, o mosaicisti, (come avvenne a Montegufoni) che si tramandano segreti di padre in figlio⁵.

Una vocazione, quella da frescante di Severini, che era stata di fatto già storicizzata nel 1930 da Margherita Sarfatti, che così ne descriveva l'attitudine alla narrazione del sacro nella sua *Storia della pittura moderna*:

Gino Severini è dotato di un toscano senso di leggiadria e di grazia decorativa. Già futurista, fu uno dei primi a sentire il richiamo classico, se per classici s'intendono, come è giusto, anche i nostri freschisti primitivi. Giovanissimo, ancora molti anni fa sulle pareti di un tabarin parigino snodava, con audace empito decorativo, il bacchanale della frenetica danza del Pan-Pan allora di moda. Oggi, è dei pochi i quali abbiano avuto il coraggio, la forza e anche l'occasione di sperimentare in pratica, nella decorazione di una cattedrale svizzera, le nostalgie teoriche per la composizione murale e per la pittura di soggetto sacro a buon fresco⁶.

Nel 1932, grazie all'intermediazione di Cipriano Efisio Oppo, Severini viene ricevuto da Mussolini a Roma, dove esprime il desiderio di contribuire a progetti pubblici in Italia⁷. Nello stesso anno Jean Cassou gli dedica un articolo apparso sulle pagine di "Dedalo", dove lo descrive come:

un maestro italiano, un artista cattolico, ed attribuisco a questi due aggettivi tutto il loro senso universale. Uomo di gran-

5 M. Vescovo, "Gino Severini: favola, teatro, e fede per una committenza", in *Gino Severini dal 1916 al 1936*, a cura di M. Vescovo, catalogo della mostra di Alessandria, 24 aprile-14 giugno 1987, Torino, Il Quadrante Edizioni, 1987, pp. 20-34.

6 M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Roma, Paolo Cremonese Editore, 1930, p. 84.

7 F. Benzi, *Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*, cit., p. 62.

de cultura, autentico umanista, egli ha studiato le scienze e le filosofie della nostra epoca, e la sua pittura, liberata dalle oscillazioni ove la trascinano coloro che della pittura si fanno un'amante, la compagna della vita, appare invece come l'affermazione e l'espressione di una dottrina, o, almeno, di un insieme di dottrine o di una tendenza verso la dottrina, di una preoccupazione di spiritualità. Non so se è stata ben veduta l'importanza di questa posizione, se è stata misurata tutta la gravità, la grazia discreta e seria dell'attitudine di Gino Severini. Si può appassionarsi per altre figure più patetiche, ma la figura del Severini risalta nel nostro secolo nettamente, con una grazia ed una maestà che esigono il rispetto. La sua opera contiene un elemento singolare infinitamente raro e che dopo tutto ha il suo mistero: la perfezione⁸.

Negli anni successivi il pittore sarà spesso coinvolto nei grandi cantieri del regime, affrontando anche temi mitologici assai lontani dalla sacralità cristiana, che verranno spesso tradotti con il medium del mosaico, e dove il tratto dominante era la manifestazione di una vera e propria religione dell'arte, strutturata intorno alla tecnica e ai saperi del passato, agli occhi dell'artista superiore a ogni possibile contenuto e a ogni altra implicazione. Tuttavia, proprio in virtù di queste posizioni, rimaste tali anche nel secondo dopoguerra⁹, il ruolo di Severini nel dibattito sulla grande decorazione rimane quello di una voce importante ma fuori dal coro, anche se nell'episodio centrale di quelle vicende, la V Triennale di Milano del 1933, a Severini viene affidato il grande mosaico con *Le arti* (fig. 2) nel salone principale¹⁰, unica prova sopravvissuta di quel grande sforzo teorico e pratico voluto da Mario Sironi e che aveva coinvolto una trentina d'artisti sul tema del ruolo, artistico e politico, della pittura murale¹¹.

Il passaggio della Triennale milanese era stato per Sironi il punto di arrivo di un lungo percorso di elaborazione, pratica e teorica, strutturato nel corso di diversi anni e passato attraverso l'analisi di numerosi fenomeni della storia dell'arte, messi a punto in diversi articoli comparsi sulle riviste di punta del regime, tutti centrati sul potere simbolico e decorativo della pittura e del mosaico.

8 J. Cassou, *Il pittore Gino Severini, "Dedalo"*, XII, 1932, III, p. 899.

9 G. Mascherpa, *Severini e il mosaico*, Ravenna, Longo editore, 1985, pp. 13-18.

10 Il mosaico era all'epoca 'incorniciato' da un affresco di Giorgio De Chirico dedicato a *La cultura italiana*.

11 G. Ginex, *Il dibattito critico sul muralismo*, in *Muri ai pittori Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra di Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999 - 3 gennaio 2000, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano, Mazzotta, 1999, pp. 23-43.

Per il pittore, figura centrale di questa vicenda, il recupero della pittura murale significava in prima battuta il «ritorno agli esempi italiani e alla tradizione nostra, alla quale oggi è impossibile effettivamente collegarsi, nonostante che tanto spesso se ne senta la modernità affascinante e si intuisca la spinta possente che potrebbe venire all'arte moderna dal suo esempio e dalla sua disciplina»¹².

Una posizione che, formulata nei primi mesi del 1932, verrà ulteriormente precisata pochi mesi dopo, quando firmerà, assieme a Carlo Carrà, Massimo Campigli e Achille Funi, il ben noto *Manifesto della pittura murale* dove la «tradizione» si identificava *tout court* nel «far grande» dell'arte rinascimentale, che a sua volta diveniva un filo rosso in grado di unire il passato alle potenzialità di un presente indissolubilmente legato all'avvento palinogenetico dell'arte fascista¹³.

Sironi non cerca il mito soltanto nella tradizione classica ma anche nella contemporaneità. Le sue opere, già a partire dagli anni venti tendono a 'pietrificare' la realtà cittadina che lo circonda, cercando di conferire anche ai paesaggi urbani e industriali un carattere monumentale e intrinsecamente mitico. Le periferie milanesi dipinte da Sironi diventano così non solo luoghi di degrado, ma scenari desolati e grandiosi, ricchi di una «cupa poesia», dove architetture industriali e ciminie, private della loro umana immediatezza, diventano simboli di una arcaica modernità.

Su queste basi si innestano le sue meditazioni sul valore della pittura murale che troveranno una sistematizzazione nel citato *Manifesto*:

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

12 M. Sironi, *Pittura murale*, in "Il Popolo d'Italia", 1 gennaio 1932.

13 M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, "La Colonna", dicembre 1933.

fino al raggiungimento della necessaria unità¹⁴.

Fra gli artisti impegnati nella costruzione dell'universo simbolico della nuova 'religione' fascista Sironi era certamente il più rappresentativo. La sua lunga e articolata attività di illustratore del "Popolo d'Italia", di frescante e di allestitore di mostre, oltre che di critico e teorico dell'arte, ha prodotto la più originale e vasta rappresentazione estetica dei miti e dell'epopea fascista, espressione di una fede tormentata ma convinta e cosciente, che lo aveva portato ad aderire anche alla Repubblica sociale, fino alla tentata fuga nei giorni della definitiva caduta del regime, non conclusasi con una fucilazione da parte dei partigiani solo per intercessione di un suo allievo dell'Accademia di Brera¹⁵.

Secondo Emilio Gentile

Sironi era drammaticamente affascinato e avvinto dal senso mitico del fascismo, legato alla sua idea di modernità, epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti, e sentiva come missione il compito che era assegnato dal fascismo all'artista nella costruzione della nuova civiltà¹⁶.

Un compito che per lo Stesso Sironi doveva essere espletato «mediante lo stile» piuttosto che «mediante il soggetto», che ai suoi occhi apparteneva alla «concezione comunista» dell'arte¹⁷; intendendo per stile un complesso di raffigurazioni in grado di mettere insieme «le nostre grandi tradizioni di carattere prevalentemente decorativo, murale e stilistico», in grado di favorire «potentemente la nascita di uno Stile Fascista. Tuttavia le affinità elettive con le grandi epoche del nostro passato, non possono essere sentite se non da chi ha una profonda comprensione del tempo nostro»¹⁸.

Sironi pensava a un'arte fascista capace di unire la funzione mitica, ossia la capacità di coinvolgere le masse, con la narrazione di un passato anch'esso mitico, che serviva sia a nobilitare che a indottrinare le persone, basandosi soprattutto sul potere evocativo dello stile anziché su un approccio puramente didattico¹⁹.

14 Ivi.

15 E. Gentile, *Il culto del littorio*, Roma - Bari, Laterza, 2009, pp. 184-185 e note.

16 E. Gentile, *Il culto* ... cit., p. 185 e note.

17 M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, M. Sironi, *Manifesto della pittura*... cit.

18 Ivi; V. Fagone, *Muri ai Pittori*, in *Muri ai pittori*... cit., p. 15.

19 E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 24.

Sironi aderisce così a un ideale di classicismo capace di integrare passato, presente e futuro. Nella sua ricerca di un linguaggio artistico idoneo a coinvolgere l'immaginario collettivo, e per questo aveva abbandonato l'indeterminatezza dell'allegoria a favore delle potenzialità espressive e ideologiche offerte dal mito²⁰.

In chiave di 'sacralizzazione' dei temi legati alla propaganda fascista: «mentre l'impressionismo e il naturalismo si concentravano sulla verosimiglianza ottica e sulla realtà empirica, forti dell'eredità della ragione illuministica, lo stile maturo di Sironi evocava gli aspetti istintivi e irrazionali dell'esperienza umana, e più specificatamente la vita mistica e collettiva della nazione»²¹.

Aspetti istintivi e irrazionali che emergono in Sironi soprattutto a proposito del tema dei lavoratori, fulcro di opere chiave come il murale con *Il lavoro* per la V Triennale di Milano (fig. 3) e il mosaico dell'*Italia corporativa* per l'Esposizione di Belle Arti di Parigi del 1937 (fig. 4); dove, secondo Emily Braun, Sironi colloca:

«nel regno del mito [...] un'arte allo stesso tempo universale per il richiamo esercitato ed elitaria per i suoi fini di manipolazione, un'arte nella quale la sua poetica personale e i suoi principi modernisti si coniugavano con l'imposizione fascista di educare le masse attraverso mezzi di persuasione visivi. Una concezione mitica molto vaga permetteva di salvaguardare l'integrità dell'espressione artistica, che rimaneva libera da temi specifici o letterari, ma garantiva anche la forza emotiva del messaggio sottostante. Il ruolo cruciale del mito come strumento di persuasione di massa e come mezzo per superare i tradizionali antagonismi di classe era stato promosso da Mussolini sin dagli esordi alla presidenza del consiglio, ispirato dalle letture di Sorel e Pareto»²².

In questa prospettiva, l'obiettivo del fascismo era stato quello di definirsi attraverso uno stile caratterizzato da una complessa interazione di miti, riti e simboli. Esso costituiva un nuovo modello di politica di massa, che assimilava e reinterpretava i simboli e le pratiche della religione tradizionale. In

20 *Ivi*, p. 114.

21 *Ivi*, p. 167. Sino ad arrivare a una vera e propria messa in scena di quella che Gentile chiama «La religione della politica», che «riguarda il modo in cui l'attività politica è concepita, vissuta e rappresentata attraverso credenze, miti, riti e simboli riferiti a un'entità secolare sacralizzata, che ispira fede, devozione e coesione fra i suoi credenti, prescrive un codice di comportamenti e uno spirito di dedizione per la sua difesa e il suo trionfo».

22 *Ivi*, pp. 167-168.

quanto fede secolare, il fascismo introdusse il culto di oggetti devozionali, mise in scena esperienze a carattere mistico e riuscì a consolidare un senso di comunità e di destino condiviso. Al monoteismo cristiano, cui pure Sironi rimaneva fedele, si affiancava così una nuova religione della politica che si nutriveva di simboli arcaici, talvolta arcani, impregnati di una classicità molto personale, frutto di una grande ed eclettica cultura visiva e di organiche letture dei classici, a partire da Esiodo, fonte di ispirazione per alcuni dei suoi lavori più significativi.

Se la «sacralizzazione della politica aveva connotato il fascismo sin dalle origini», per Sironi «il ricorso all'irrazionale si fece più sistematico man mano che il fervore rivoluzionario lasciava il posto alla prassi istituzionale», dal canto suo il «processo di legittimazione del fascismo andò di pari passo con quello della mitizzazione delle sue origini», legate alla romanità ma anche alla contingenza contemporanea²³.

Secondo Braun il pittore sassarese:

non scorgeva alcuna contraddizione tra la propria fede personale nei miti politici promulgati dallo stato e la consapevolezza della natura ingannevole e della funzione manipolatrice del mito stesso [...] Inoltre [...] una politica mirata alla creazione di miti offriva all'artista la possibilità di appartenere alla potente élite incaricata di questo compito a beneficio della fruizione popolare. [...] Attraverso il ricorso a forme espressive primitive (cioè alle sue stesse origini immaginarie), il modernismo estetico era in grado di commuovere e di ispirare il pubblico di massa. Il modernismo fascista e il primitivismo modernista erano dunque fondati sui miti complementari delle origini e della rinascita e le loro rivoluzioni improntate a un radicale rinnovamento culturale²⁴.

Nella costruzione della propria personale mitografia Sironi utilizza sistematicamente mezzi espressivi tradizionali, affresco e mosaico in particolare, cui associa anche tecniche diverse e più moderne, ma riservando ai primi un valore simbolico superiore.

Nei suoi interventi critici tornerà più volte sul tema dando, soprattutto al mosaico, un valore via via crescente:

la splendente creazione del mosaico bizantino ebbe le sue premesse nell'arte ellenistica e romana, ma fu espressione non solo di un mondo orientale e contrapposto all'occidentalismo di Roma, ma pure di una nuova epoca colma di vita e di movimento. La sua grandezza misteriosa deriva in parte

23 *Ivi*, p. 170.

24 *Ivi*, pp. 243-244.

da questo, che uno sforzo di tipo ascendente, come la primitiva arte cristiana, riflesso delle conquiste del cristianesimo nel mondo civile, si innesta in una storia discendente come quella dell'impero bizantino, estrema risorgenza della civiltà romana in dissoluzione. [...] E l'arte allora dà corpo e realtà umana alle visioni soprannaturali universali, esprime i simboli della volontà religiosa dello stato, così come del resto era sempre avvenuto nell'antichità²⁵.

E ancora:

così splendida l'inimitabile arte bizantina, questo miraggio prezioso che aveva lungamente celebrato con ferreo dominio artistico, il trionfo ineffabile del Dio cristiano, il trionfo ineffabile del Dio cristiano, non era arte latina. Ma ha sovrastato unica per secoli, nel suo duro imperioso splendore, e avvinto a sé tutte le forze, tutte le possibilità di artefici italiani²⁶.

La considerazione nei riguardi dell'arte bizantina rimarrà tale anche negli anni successivi, quando la stagione della grande decorazione volgeva ormai al termine. Così scriveva infatti Sironi nel 1943:

la statuaria egizia è nata negli ipogei delle tombe reali, e vive nel basalto in una inserita teoria di geroglifici, e a nessun egizio venne mai in mente di creare una statua, una pittura, all'infuori di un riferimento religioso o decorativo. Nei bizantini, questi giganti della spazialità espressivo-decorativa, questi potentissimi signori del cielo, dello spirito e dell'oro che porta sulla terra il riflesso della loro fulgida sovranità, la funzione decorativa è immanente, formidabile. Per i suoi ritmi sonori l'idea imperiale del Cristo si circonfonde di un trascendentale lirismo²⁷.

Punto d'arrivo di questa visione, anche sotto il profilo tecnico, il gigantesco mosaico con l'immagine dell'*Italia corporativa*, noto anche con il titolo *Il lavoro fascista*, presentato per la prima volta nella sua sezione centrale alla VI Triennale milanese, per la quale era stato commissionato, e quindi, l'anno successivo, all'Exposition Internationale des Arts et

25 M. Sironi, *Cattedrali italiane*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", settembre 1934 (ripubblicato in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 179-181).

26 M. Sironi, *I maestri antichi*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", marzo 1935 (ripubblicato in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2000, p. 84).

27 M. Sironi, *Ragioni dell'artista*, in *12 tempere di Mario Sironi*, Milano, Il Milione, 1943 (ripubblicato in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, cit., pp. 248-249).

des Techniques dans la Vie Moderne di Parigi, per trovare quindi posto, una volta conclusa la mostra, nell'allora sede milanese del "Popolo d'Italia", dove si trova a tutt'oggi²⁸. Si tratta di un gigantesco mosaico di otto metri per dodici, composto di novantasei pannelli di un metro quadrato ciascuno, e pensato per poter essere trasportato. Era di fatto un'allegoria dello stato pensato come un'armoniosa collettività incardinata in una ben precisa gerarchia, che ruota intorno alla figura centrale dell'Italia. Nelle parole di Sironi:

concreto dovrà essere il significato di ogni opera, volto ad illustrare la grandezza della vita nazionale, come è sempre avvenuto nei tempi maggiori dell'arte, nel caso attuale esaltando il lavoro, la vita dell'Italia Romana e Fascista, simboleggiata dalla figura centrale, intorno alla quale si muovono le figure del costruttore, degli agricoltori, della madre, della casa ospitale, e dall'altro lato, dalle figure simboliche della legge e della giustizia fascista, di Roma vittoriosa, e del soldato italiano. In alto, la giovinezza, l'aquila, la colonna eterna dell'Impero di Roma²⁹.

Il tutto era accompagnato dal, per lui, consueto sincretismo tra simbologie cristiane e pagane, comunque pensate in funzione della costruzione mitica della nuova Italia³⁰. Un'opera programmatica dove l'Italia, nella sua trasfigurazione, ricordava:

una tipologia iconografica associata all'imperatore Augusto, allo stesso tempo, la collocazione della figura sullo sfondo dorato, lo sguardo pietrificato e la posa ieratica alludono alle figurazioni bizantine del Cristo pantocratore³¹.

Per Sironi, come per Severini, si può anche parlare dell'esistenza di una sorta di Religione della pittura, intesa come elemento unificante e qualificante della sua azione artistica, che integra il ruolo della divinità tradizionale e sostanzia con la sua presenza la principale funzione della pittura decorativa, che per Sironi coincide con la costruzione della nuova arte fascista. Si tratta di un processo in cui il pittore tende a scarnificare e a ricostruire l'immagine per giungere a un nuovo linguaggio:

28 E. Braun, *L'Italia corporativa*, in Sironi. *La Grande Decorazione*, Milano, Electa, 2004, pp. 345-353.

29 Lettera di Sironi conservata presso l'archivio Romana Sironi, cfr. E. Braun, *L'Italia corporativa*, cit., p. 353.

30 Sul tema si veda anche: Mario Sironi. 1885-1961, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994, Milano, Electa, 1993, p. 260.

31 E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica*, cit., p. 256.

ciò che appare dominante è comunque il senso della pittura, pittura vista come elemento di costruzione di una nuova arte integrale, in grado di unificare le arti sorelle guardando al passato ma con l'obiettivo di costruire il futuro.

Dopo la Seconda guerra mondiale e la caduta del fascismo, complice anche il suicidio della figlia, il mito di grandezza cui aspirava Sironi crolla; la sua pittura diventa così frammentaria, drammatica e spesso materica, culminando nella serie delle *Apocalissi*, che rappresentano le macerie del suo mondo interiore e storico. Anche la religiosità in Sironi evolve da una visione monumentale e laica del fascismo come 'fede' collettiva a una profonda e drammatica ricerca spirituale che lo porterà ad elaborare immagini sacre più tradizionali.

Una forma di riflusso che interesserà anche un altro protagonista di quella stagione, Achille Funi, la cui posizione nei riguardi della mitologia è certamente più 'letterale' sul piano strettamente iconografico, visto il costante ricorso alla raffigurazione di divinità olimpiche, il più delle volte esemplate su modelli tratti dalla statuaria classica.

Illuminante in questo senso lo straordinario ciclo di affreschi intitolato *Mito di Ferrara*, realizzato tra il 1934 e il 1937 nella Sala dell'Arengo del Palazzo Municipale di Ferrara, dove si estende su tutte le pareti senza interruzioni. Nel ciclo Funi illustra la storia cittadina tra mito e leggenda, con episodi tratti dalla *Gerusalemme liberata* e dall'*Orlando furioso* e alcune delle più famose storie mitologiche legate a Ferrara. Ne scaturiscono composizioni visionarie come *San Giorgio che uccide il drago* oppure di un lirismo fantastico come *La città assediata*, *Angelo* e *Il mito di Fetonte*. Brani dove l'artista «rieditava i fasti delle corti rinascimentali, della corte estense in particolare, in un concorrere di collaborazioni che vertevano sull'unità di pittura, scultura, architettura, sul mestiere e sulla capacità artigianale, sui riferimenti culturali, sul connubio tra cultura classica ed espressione popolare»³².

Nei fatti una via alternativa ma complementare alla retorica sironiana.

MASSIMO DE GRASSI
Università di Trieste
mdegrassi@units.it

32 N. Colombo, *Mercurio*, scheda in *Funi 1890-1972. L'artista e Milano*, catalogo della mostra di Milano, a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 232-233.



1 Gino Severini, *Maschere della Commedia dell'arte*, Castello di Montegufoni, Sala delle maschere 1921.



2 Gino Severini, *Le Arti*, Milano, Palazzo della Triennale, Sala delle cerimonie. 1933.



3 Mario Sironi, *Il Lavoro*, Milano, Palazzo della Triennale, Sala delle cerimonie. 1933. Foto d'epoca.



4 Mario Sironi, *L'Italia corporativa*, Milano, Palazzo della stampa, 1937.

