

An abstract painting by Mario Sironi, featuring a central figure with a face, rendered in dark, expressive brushstrokes. The background is a mix of earthy tones and dark, gestural lines, creating a sense of depth and movement. The overall style is characteristic of the Italian Futurist movement.

MARIO SIRONI

Il volto austero della pittura

MARIO SIRONI

Il volto austero della pittura

Bergamo, 3 – 31 maggio 2019

Palazzo Storico Credito Bergamasco

Verona, 13 giugno – 13 settembre 2019

Palazzo Scarpa - Piazza Nogara, 2

La collezione del Banco BPM

Milano, 6 ottobre – 8 novembre 2019

Sede centrale Banco BPM - Piazza Meda, 4

La collezione del Banco BPM

Direzione

Angelo Piazzoli

Curatori

Angelo Piazzoli, Paola Silvia Ubiali

Organizzazione

Sara Carboni, Donatella Corradini, Anna Tiziana
Ferrari, Lucia Galbiati, Michela Parolini, Cristina
Romeo

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina



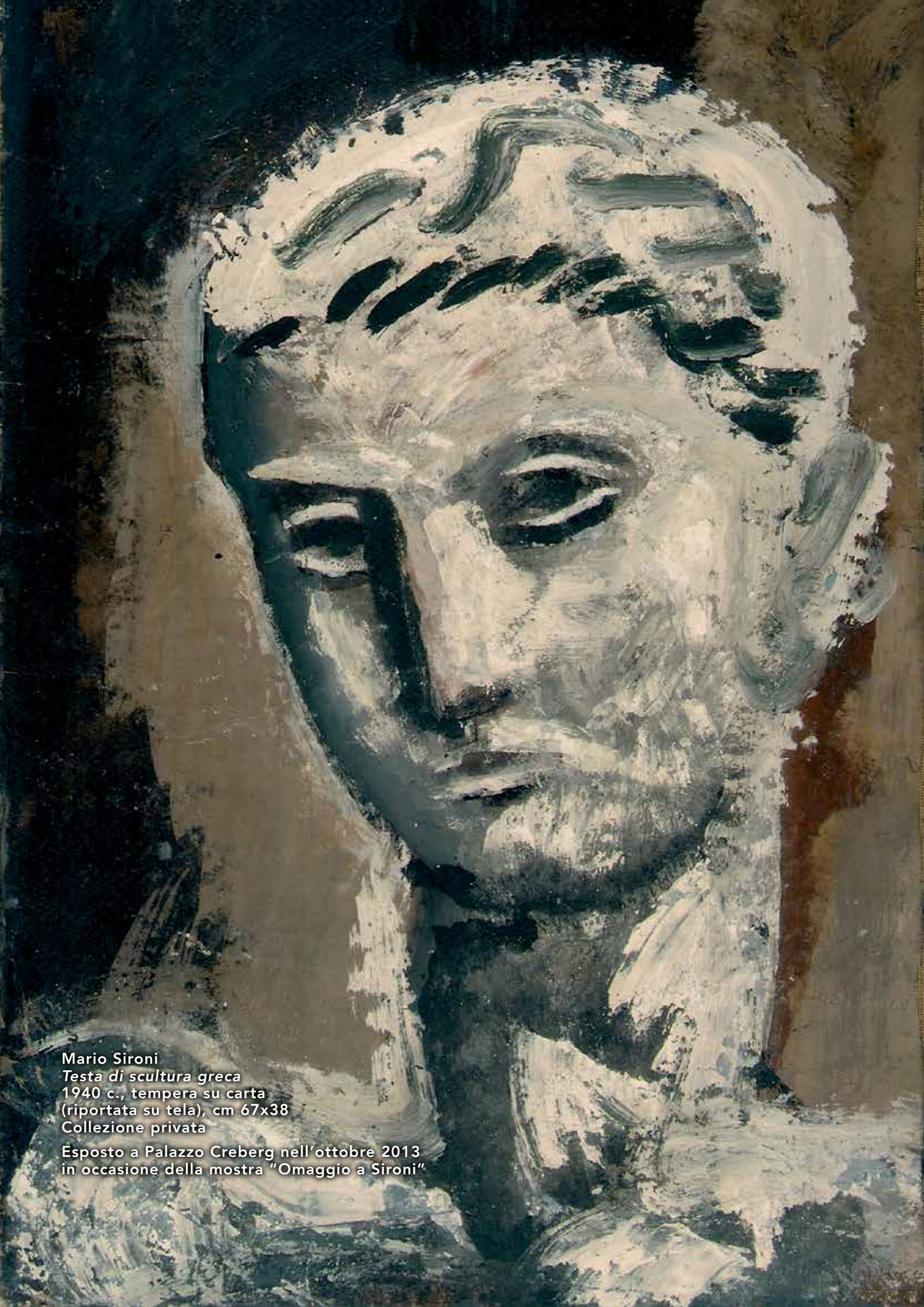
Si ringrazia



In collaborazione con l'Associazione per
il Patrocinio e la Promozione della Figura
e dell'Opera di Mario Sironi – Milano

MARIO SIRONI

Il volto austero della pittura



IL VOLTO AUSTERO DELLA PITTURA

di Angelo Piazzoli*

Agli inizi degli anni Sessanta, la Banca Popolare di Milano, grazie alla lungimiranza del suo Presidente Domenico Barbero, acquisì per la sua collezione un importante nucleo di opere di Mario Sironi (Sassari, 1885 – Milano, 1961). A questi dodici lavori di medio formato se ne aggiunsero in seguito (2008) altri tre di notevoli dimensioni, interessanti esempi dell'attività "monumentale" a cui l'artista si dedicò con grande energia negli anni Trenta.

Nell'ambito del percorso, che da tempo perseguiamo, rivolto alla valorizzazione e alla divulgazione del patrimonio artistico del nostro Paese – ivi inclusa la presentazione di opere e/o di sezioni tematiche della pregevole collezione della Banca (Credito Bergamasco *ab origine*, Banco Popolare poi, Banco BPM ora), di cui la Fondazione Creberg è diretta emanazione – con la mostra *Mario Sironi. Il volto austero della pittura* presentiamo a Bergamo importanti testimonianze visive sull'artista in continuità con un'esposizione di successo (*Omaggio a Sironi*) che realizzammo nel 2013 – sempre a Palazzo Storico Creberg – dedicata ad opere provenienti da collezioni private bergamasche.

Alla luce di tali importanti obiettivi di ordine sociale e culturale, è significativo che l'esposizione prosegua poi in sedi storiche del Gruppo, dapprima a Verona – tra le suggestive architetture di Palazzo Scarpa – e poi a Milano, nel monumentale Salone in Piazza Meda (ove, nell'autunno 1996, Banca Popolare di Milano espose la propria collezione di opere di Sironi, in occasione della celebrazione del 130° anniversario di fondazione della banca).

Come avvenne per la nostra mostra tenutasi nell'ottobre 2013, la presente rassegna conta sul qualificato appoggio dell'Associazione Sironi di Milano con la quale, grazie alla relazione intessuta per quell'evento espositivo, vantiamo un rapporto di cordiale e proficua collaborazione.

Questa occasione permette al pubblico, che affolla i nostri eventi, di approfondire la conoscenza o di ravvivare la memoria di un grande artista che – a causa delle implicazioni con il regime fascista – dopo la conclusione della seconda guerra mondiale subì un periodo di offuscamento della sua opera e della sua persona, che si protrasse almeno fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1961; negli anni Ottanta, Sironi venne riabilitato in tutta la sua grandezza artistica, che altra cosa rappresenta rispetto alla sua fede politica. A ciò contribuì in modo decisivo, in Italia, la grande esposizione retrospettiva *Sironi 1885-1961* tenutasi al Palazzo Reale di Milano nel 1985, sostenuta dalla Banca Popolare di Milano (oggi Banco BPM) che prestò sei dipinti della sua importante raccolta.

* Segretario Generale Fondazione Creberg

Mario Sironi
Testa di scultura greca
1940 c., tempera su carta
(riportata su tela), cm 67x38
Collezione privata

Esposto a Palazzo Creberg nell'ottobre 2013
in occasione della mostra "Omaggio a Sironi"

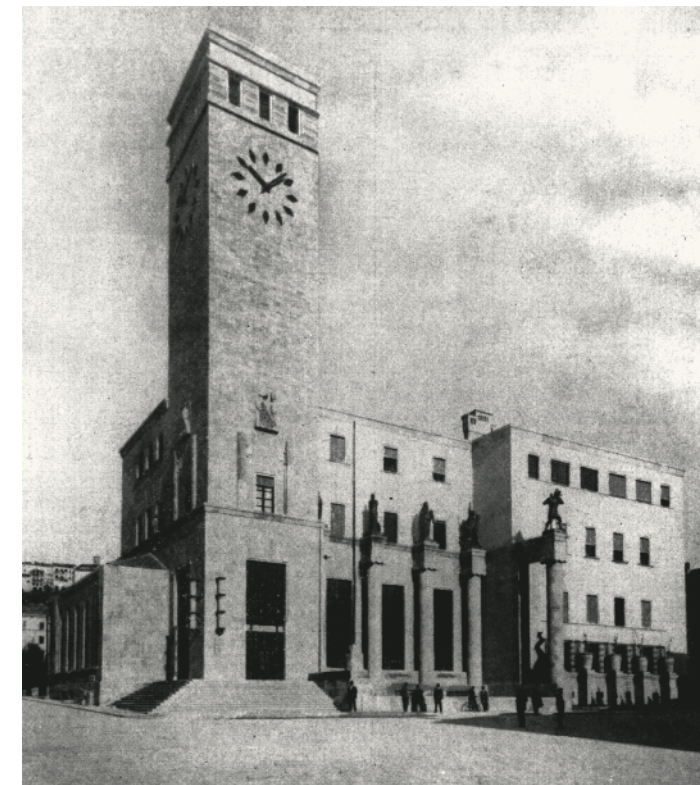


Mario Sironi, *Il lavoro nei campi. L'Agricoltura*
1932-1934, Bergamo, Palazzo delle Poste



Mario Sironi, *Il lavoro in città. L'Architettura*
1932-1934, Bergamo, Palazzo delle Poste

Tra i protagonisti della storia dell'arte del ventesimo secolo, l'artista fu riscoperto, a Bergamo, grazie a una mostra presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (2004) e al già citato evento in Palazzo Creberg (2013). Mario Sironi ebbe un legame particolarmente intenso con la nostra Città, *in primis* per alcune vicende esistenziali, che lo portarono a realizzare il disegno del monumento funebre per la figlia Rossana – scomparsa nel 1948 a diciotto anni – nel Cimitero Monumentale di Bergamo ove sono sepolti lo stesso Sironi, la madre, la moglie e l'altra figlia, Aglae. Sul piano monumentale e artistico non possiamo poi non ricordare la presenza in Città di suoi due grandi teleri (*Il lavoro nei campi. L'Agricoltura* e *Il lavoro in città. L'Architettura*), realizzati appositamente per la Sala dei Telegrafi del Palazzo delle Poste tra il 1932 e il 1934, inopportunitamente trasferiti nel 1972 a Roma nella sede centrale del Ministero delle Poste, poi ricollocati nel 1999 nella sede originaria ritornando fruibili dopo ben ventisette anni di assenza da Bergamo.



Il Palazzo delle Poste di Bergamo

L'esposizione *Mario Sironi. Il volto austero della pittura* si sviluppa intorno al nucleo costituito dalle opere della Collezione Banco BPM a cui si aggiungono numerosi lavori provenienti da importanti collezioni private e realizzati durante tutto il corso del Novecento cogliendo l'eccezionale percorso dell'artista, caratterizzato nel tempo da diversi momenti espressivi, uniformati – nella loro apparente contraddittorietà – da peculiare sincerità di spirito ed encomiabile onestà intellettuale. A fianco di capolavori già conosciuti, esibiti in mostre nazionali ed internazionali, si distinguono alcune opere inedite, che per la prima volta varcano la soglia del luogo privato in cui sono esposte e custodite per entrare in una mostra aperta al pubblico.

Le opere della Collezione Banco BPM abbracciano il periodo che va dai primi anni Trenta fino agli anni Cinquanta e, grazie a una notevole varietà di soggetti, rappresentano alcune delle tematiche più care all'artista: periferie, paesaggi urbani, figure umane, cavalli, alberi, statue. Tutti i dipinti sono contrassegnati da una precisa ricerca cromatica di buia macerazione fatta di colori cupi e terrosi nei toni dei grigi, dei blu, dei bruni, delle ocre, e soprattutto dei neri, con pochi accenti di inusitata vivacità al di fuori di questa tavolozza. Una scelta che è rimasta tra le caratteristiche peculiari della sua produzione dell'epoca. Il volto austero della pittura, appunto.

Nel Salone Principale di Palazzo Creberg sono collocate le opere di dimensioni maggiori, cartoni e studi propedeutici alla creazione di opere murali. Sironi infatti, dopo l'uscita dal Futurismo e l'adesione al Novecento italiano di Margherita Sarfatti, si

impegnò intensamente nella realizzazione di opere pubbliche. Non è noto se gli studi appartenenti alla collezione del Banco BPM siano stati effettivamente tradotti in opere murali, anche perché alcune realizzazioni, ad affresco o a mosaico, potrebbero essere andate perdute durante la guerra o negli anni delle epurazioni, quindi la loro destinazione finale resta per ora, e forse per sempre, sconosciuta. Fra l'altro, il Salone Principale viene completato dalla presenza di altre importanti e monumentali carte intelate di collezione privata a testimoniare invece progetti di decorazione murale pubblica effettivamente realizzati.

Nel Loggiato di Palazzo Creberg trovano posto dipinti di medie e piccole dimensioni – provenienti dalla Collezione Banco BPM e da collezioni private – che abbracciano un lungo periodo di tempo: dagli esordi, nei primi anni del Novecento, all'illustrazione, alla pittura da cavalletto che negli anni Trenta, fino alla caduta del fascismo, è residuale per Sironi ma rappresenta una pagina significativa del diario della sua tormentata esistenza. Il percorso prosegue fino al dopoguerra con pitture sempre più sfatte, affollate di oggetti e figure.

Queste opere struggenti lasciano emergere le difficoltà e l'angoscia di un artista, isolato e fuori da ogni velleità di protagonismo, ormai costretto a vivere in un mondo che non riconosce più, dal quale non è più riconosciuto e che ha quindi cessato di appartenergli. In questa logica, pare interessante ripresentare un illuminante, tagliente pensiero scritto di suo pugno nel 1950, rivolto all'epoca a suoi ciechi detrattori e dal quale si evince parte del suo modo di essere: «[...] Nel mio quadro tutto mi sembra abbastanza chiaro anche se certa logica di tale rappresentazione non è consueta. Tradurre il mio dipingere in termini critici? Cotesto è un male tutto italiano. Il critico ha la pretesa di prendere il quadro, metterlo in un alambicco, scaldare, manipolare, e trarne un composto spesso verde marcio o viola livido. Il tutto, collocato in bottiglia, in fila con altre sopra uno scaffale, è la pittura. Basta bere alla bottiglia e la pittura è vista e goduta. Ciò sarà utile a tanti, ma non garba a certi pittori che non possono apprezzare prodotti e menzogne sintetiche in luogo del "carne e ossa" di cui sono composti».

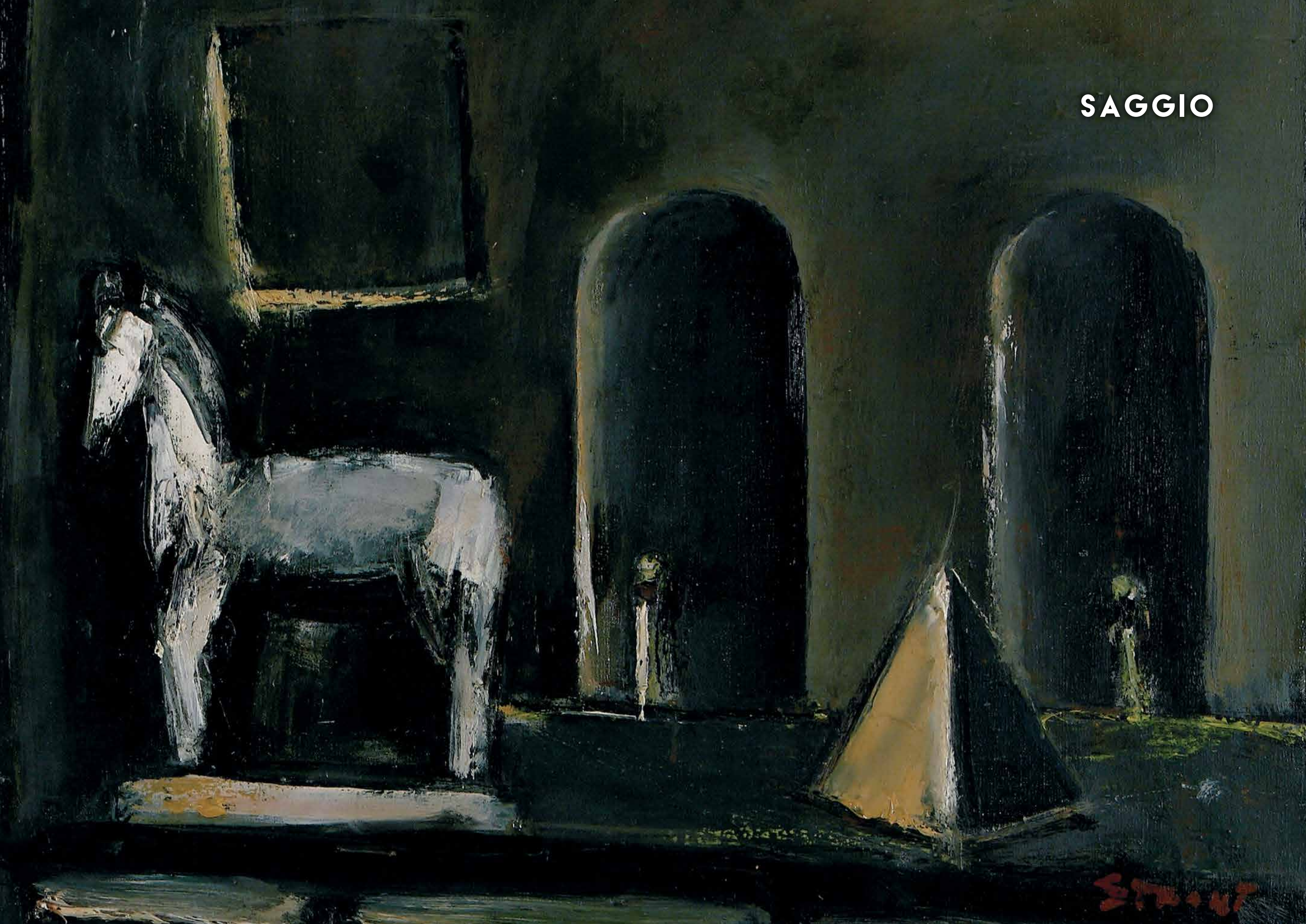
A distanza di diversi anni Aligi Sassu (Milano, 1912 – Pollença, 2000), artista di cui la Fondazione Creberg si è occupata con una monografica a Palazzo nell'autunno 2018, in una riflessione contenuta nella sua autobiografia – data alle stampe nel 1998, pochi anni prima della sua scomparsa – dichiarava: «[...] io credo che le divagazioni critiche e le esercitazioni estetico-filosofiche di questi grilli parlanti resteranno nella storia dell'arte dell'epoca nostra come dei bizantinismi nutriti di fanatismo e di spettacolare inconsistenza (il mondo d'oggi è come Bisanzio, assediata dall'esercito dei problemi nuovi, infiltrata dalle nuove conoscenze; e lor signori, invece di far fronte alle urgenze, spaccano in quattro il cappello teologale delle diverse eresie e consumano le ore a discutere del sesso degli angeli)».

Pensieri profondi, sofferti, ancor oggi di straordinaria attualità (e non solo per l'ambito artistico). In particolare, mi pare significativo notare come i due artisti – sebbene agli antipodi per carattere, mentalità, stile e schieramento politico – comunicassero idee affini riguardo all'arte e alla pittura. Le parole di entrambi sembrano esprimere una necessità fondamentale, nel contempo professionale ed esistenziale: la richiesta di essere lasciati liberi di lavorare serenamente, ognuno secondo le proprie inclinazioni con la sincerità e l'onestà intellettuale che – ormai ne siamo tutti convinti – ha caratterizzato la loro presenza nella storia, la grande Storia dell'Arte italiana del Novecento.



Mostra Omaggio a Sironi, Bergamo, Palazzo Storico Credito Bergamasco (5-25 ottobre 2013).

SAGGIO



S. M. 47

MARIO SIRONI.

MITI GRANDIOSI E GIGANTESCHI RIVOLGIMENTI

di Paola Silvia Ubiali

Vissuto in un momento storico di grande complessità e contraddizioni, Mario Sironi è oggi riconosciuto tra i maggiori protagonisti dell'arte del XX secolo, sebbene parte della sua produzione abbia generato non poche critiche e malintesi. Delle tribolazioni nel realizzare i suoi obiettivi e di conseguenza nel farsi comprendere, l'artista è ancora consapevole nel 1943 quando, nel catalogo della mostra alla milanese Galleria del Milione, dichiara: «Ma la decorazione è difficile. Il verismo ha generato una repubblica di piccoli pittori. La parete chiede artisti di duro respiro e arte difficile e laboriosa»¹. Con “decorazione” Sironi non si riferisce all'ornamento accessorio o di semplice abbellimento e con “parete” non intende soltanto l'attività a cui si era dedicato dalla fine degli anni Venti all'inizio degli anni Quaranta relativamente alla produzione di affreschi, vetrate, mosaici, bassorilievi, manifesti, apparati effimeri, scenografie e altre imprese, ma piuttosto alla necessità di pensare “in grande”, concetto che continua a ossessionarlo anche quando le importanti commissioni per gli edifici pubblici dell'Italia fascista vengono a mancare. È tutt'altro che agevole comprendere il punto di vista dell'uomo della strada che all'epoca osservava il lavoro di Sironi perché mero spettatore non coinvolto nelle discussioni polemiche dibattute soprattutto sulla stampa. È lecito però immaginare che quell'arte, in particolare quella pubblica di cui proprio il “popolo” e le “masse” dovevano essere i destinatari, generasse stupore, ammirazione e persino turbamento.

I numerosi disegni, bozzetti preparatori, cartoni, tempere e olii qui presentati, incluso un nucleo di tavole originali che documenta l'attività di illustratore, permettono di seguire Sironi nei principali sviluppi della sua carriera. I rari lavori del periodo romano tramandatici trattano soprattutto i temi del ritratto, dell'autoritratto e della natura morta composta di oggetti della quotidianità attinenti all'ambiente che il giovane Sironi frequentava. **Natura morta con brocca** databile al 1903 (p. 38) rientra in quest'ultima categoria. L'interesse dell'artista non è volto alla realizzazione di una piacevole composizione presa dal vero, quanto allo studio approfondito dei volumi corposamente plasmati, quasi scolpiti dal vigoroso effetto di chiaroscuro, nonché alla stereometria degli elementi individuati con moderno taglio fotografico. Il 1903 è l'anno dell'abbandono degli studi universitari alla facoltà d'ingegneria e dell'iscrizione alla scuola libera di nudo. Sironi corona finalmente un sogno a lungo accarezzato, rinvenibile nella lettera al cugino Torquato: «[...] la mia inclinazione all'arte non è cosa tanto recente quanto tu puoi credere. [...] il mio maggior piacere è sempre stato quello di trattare cose d'arte e ho passato parecchie ore al tavolino quando altri della mia età si divertiva»².

Risolutamente individuato a diciotto anni il percorso da seguire, sicuro della sua vocazione, Mario Sironi si farà interprete degli sviluppi dell'arte italiana per quasi cinquant'anni: dal divisionismo al futurismo, dalla metafisica al classicismo e al realismo magico in seno al gruppo “Novecento”, dall'arcaismo e dal primitivismo all'arte informale di cui, in Italia, fu precursore.

Le curiose architetture dello **Studio per edifici** databile al 1910 (p. 38) denotano una precoce attenzione per le arti visive plastiche e confermano il tratto sicuro grazie al quale nel 1905 aveva ottenuto l'incarico per l'ideazione di tre copertine per il settimanale l'“Avanti della Domenica”. Nel 1910 Sironi ha ormai abbandonato il rigore accademico e ha acquisito la grafia frenetica che lo induce a disegnare compulsivamente su qualsiasi pezzo di carta; pratica che contraddistingue molta della sua produzione e che continua negli anni della maturità, come testimoniano le **Due figure**, dei primi anni Quaranta (p. 69) dipinte sul verso di uno stampato della V Triennale e **Cavallo con figure**, del 1955 circa (p. 75) disegnato a tergo di un invito a un vernissage.

Mario Sironi è l'ultimo artista a unirsi ufficialmente al gruppo futurista lanciato nel 1909 da Filippo Tommaso Marinetti per esortare i giovani artisti ad adottare un nuovo linguaggio espressivo. Si convince solo nel 1913 e partecipa alle mostre futuriste dal 1914, ben oltre la firma del Manifesto tecnico della pittura futurista del 1910 da parte di Boccioni, Balla, Severini, Carrà e Russolo e poco prima dell'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale, ossia nel momento di massimo vigore del movimento futurista interventista. Riagganciato a Milano l'amico Umberto Boccioni, con il quale aveva condiviso le frequentazioni nello studio del divisionista Giacomo Balla a Roma, Sironi viene subito introdotto nell'ambiente culturale di Margherita Sarfatti dove Mussolini è di casa. Dei futuristi Sironi condivide l'audacia, lo sdegno nei confronti dell'individualismo della classe borghese e della sua arte “da salotto”, il desiderio di provocazione, il nazionalismo e la politica interventista, di cui l'artista dà dimostrazione nel 1915, arruolandosi nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti, sottoscrivendo il manifesto interventista “L'orgoglio italiano” e in seguito realizzando numerose illustrazioni di satira politica per i periodici “Gli avvenimenti” e “Il Montello”. Numerosi sono i disegni riportati dal fronte e **Fuciliere**, databile tra il 1916 e la fine della guerra (p. 41), documenta le manovre e le esercitazioni a cui quotidianamente i giovani soldati erano sottoposti.

Sironi è un futurista non ortodosso, la sua adesione al movimento marinettiano è più ideologica che stilistica; premesse le prime sperimentazioni di cui è esempio la precoce **Composizione futurista** del 1913 circa (p. 39), l'artista accoglie i temi futuristi senza cedere troppo alle lusinghe della smaterializzazione di figure e oggetti. **Borghesi e tram rosso**, databile al 1916 (p. 40) raffigura un mezzo di locomozione molto amato dalla poetica futurista, proiettata alla conquista della velocità, ma le forme del veicolo e dei personaggi, chiusi nei loro eleganti indumenti, restano statiche e ben ancorate alla strada. La stessa preferenza, all'insegna della stabilità e della solidità, si presenta in **Due ciclisti** (p. 41), in **Cavallo e cavaliere** e in **Manichino a cavallo** (p. 43) databili al 1919. Si tratta di soluzioni molto diverse da quelle adottate sugli stessi soggetti nelle opere futuriste di Boccioni, Depero, Dottori e altri, impegnati a rendere l'effettiva sensazione dello spostamento rapido nello spazio. **Cavallo e cavaliere** e **Manichino a cavallo**, per l'uso di forme cilindriche nella rappresentazione dei corpi, rivelano l'influenza della pittura metafisica e del “tubismo” di Léger. Commentando opere di questo tipo, realizzate nel 1919, Emily Braun suggerisce che «Le figure simili a robot – quasi un assemblaggio di pezzi meccanici – rimandano al modo di trattare le forme dei giocatori della *Partie de cartes* di Fernand Léger, che erano stati riprodotti sulla rivista romana “Valori Plastici” pochi mesi prima [febbraio-marzo 1919 NdR]»³. Anche **Sollevatore di pesi** del 1919 circa (p. 44) evoca la figura del manichino-automa. In quest'immagine dal sapore metafisico l'atleta dai gesti meccanici si erge scultoreo su un piccolo podio. Chiuso in un ambiente soffocante e claustrofobico (come peraltro la modesta stanza in cui Sironi vive a Milano nel 1919) e vestito con abiti ingombranti poco adatti all'esercizio fisico, sembra contraddire la rappresentazione tradizionale del sollevatore di pesi, fatta di muscoli, sudore e slanci di forza. L'amore di Sironi per la metafisica dura poco, ma negli anni più difficili del secondo conflitto mondiale riprenderà a guardare a Carrà e a de Chirico metafisici in modo nuovo. Nell'opera **Composizione metafisica**, databile agli anni di guerra 1943-1944 (p. 70), l'accostamento di una sfera con alcuni poliedri sorvegliati da un esile manichino su uno sfondo di architetture e montagne, genera profondo senso di spaesamento.

È ancora futurista il Sironi dei paesaggi urbani realizzati negli anni 1919-1920 corrispondenti al cosiddetto “biennio rosso”. La città in fermento, movimentata da biciclette, moto, auto, taxi, tram, treni, dall'attività delle gru e delle ciminiere, dai numerosi ponteggi e impalcature che ne cambiavano continuamente il volto, è uno dei temi prediletti dai futuristi per esprimere il concetto di modernità. In mostra si presentano alcune importanti testimonianze degli innumerevoli schizzi e disegni di Sironi sulla periferia di Milano: **Paesaggio urbano**

con *lampioni* e *Paesaggio urbano con auto* (p. 42), databili al 1919; *Paesaggio urbano*, del 1920 circa (p. 45) e *Periferia con traliccio*, del 1922 circa (p. 47). Più che al dinamismo e al brulicare della città, centrali nella poetica futurista dell'ormai scomparso Boccioni o allo scintillio delle luci artificiali dell'amico Severini, Sironi si mostra attento alle qualità plastiche delle strutture, alle scansioni spaziali tra blocchi di edifici che occupano geometricamente il paesaggio, al linearismo di strade e binari. Le stesse decise scansioni si ritrovano in *Locomotiva e montagne*, del 1920-1921 (p. 46). Dopo l'interruzione negli anni Trenta, che si collega con il disinteressamento per la pittura da cavalletto, Sironi riprenderà il tema dei paesaggi urbani negli anni Quaranta. *Composizione con case e stabilimento* (p. 28) e *Periferia* (p. 29) sono fra i dipinti più struggenti ed espressivi della desolazione e dell'isolamento che sarà costretto a vivere nel dopoguerra a seguito del crollo del regime: anonimi caseggiati e fabbriche dalle ciminiere ormai inattive, dove la vita sembra essersi fermata per sempre, si ergono inutilmente sotto un cielo di piombo.

Nel disegno *Testa d'uomo* del 1922 circa (p. 48) è già in nuce la ricerca della solidità plastica alimentata dal "nuovo classicismo" di "Novecento", pienamente elaborata nel più tardo *Busto maschile*, probabilmente un pugilatore (p. 54), ascrivibile alla seconda metà degli anni Venti. "Novecento italiano" è il movimento artistico raggruppato a Milano intorno a Margherita Sarfatti nel 1920, ma nato ufficialmente nell'ottobre 1922, proprio nel momento in cui Mussolini inizia la sua ascesa al governo con la marcia su Roma. Mario Sironi, esponente di spicco di "Novecento" e Margherita Sarfatti sono entrambi ferventi sostenitori del fascismo; dalla rinascita politica auspicano la rinascita culturale e viceversa. "Novecento", che raccoglie molti artisti allineati nel cosiddetto "ritorno all'ordine", si pone nell'ambito della riscoperta dell'arte del passato con il proposito di darne una rilettura che avrebbe portato alla creazione di opere moderne. Nel corso degli anni Venti, Sironi approfondisce in questo senso lo studio e l'analisi della figura femminile in molteplici declinazioni: *Figura di donna* databile al 1927 circa (p. 54) trova ispirazione nella composta gestualità dei ritratti rinascimentali di tre quarti; diversamente, *Due nudi femminili* del 1923 circa (p. 49), indaga l'arte antica filtrata dalla conoscenza delle opere di Picasso.

Il terzo e il quarto decennio del secolo sono per Sironi particolarmente intensi: lo impegnano non solo l'attività di pittore e decoratore con le relative esposizioni, ma anche l'attività di illustratore e giornalista critico d'arte. Le vignette di satira politica per "Il Popolo d'Italia" (fornite dal 1921 al 1942) a cui si aggiungono le copertine, le tavole fuori testo e le tavole per le novelle de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (ideate dal 1923 al 1943), rivestono grande importanza nel quadro della sua complessa vicenda creativa e gli garantiscono una provvidenziale entrata economica stabile. *Dolor di denti* (p. 53), *L'aereo rosso* (p. 50), le due tavole per *La famiglia delle statue* (p. 51 e p. 52) del 1926 e *Figura in un interno* del 1928 (p. 55), eseguiti per "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", come pure lo studio per una tavola non pubblicata, *Il cavallo rosso* databile al 1929 (p. 58), mostrano un segno graficante e incisivo di grande efficacia comunicativa, straordinariamente adatto alla strategia di governo delle coscienze che il regime stava attuando. *Il pugno di Mosca* (p. 66) è la tavola originale dell'illustrazione apparsa sul quotidiano fascista dell'11 febbraio 1937. Nella versione a stampa, proprio sopra il pugno, è aggiunto il nome della città andalusa Màlaga, chiara allusione alla recente sconfitta subita dai repubblicani spagnoli durante la guerra civile. Alla campagna aveva partecipato per la prima volta il CTV (Corpo Truppe Volontarie) italiano il cui intervento, determinante nella vittoria franchista, era stato spettacolarizzato da Mussolini. La tagliente ironia della vignetta testimonia la straordinaria arguzia di Sironi come rapido commentatore delle vicende dell'attualità.

Negli anni Trenta Sironi è l'instancabile sostenitore di un programma di rinnovamento artistico che s'inserisce perfettamente all'interno del progetto culturale che il regime stava

attuando attraverso il Ministro della Cultura Giuseppe Bottai. L'artista comincia ad auspicare questo cambiamento dalle pagine del quotidiano fascista "Il Popolo d'Italia". Nell'articolo dal titolo *Pittura murale* del 1° gennaio 1932 scrive: «L'idea di un ritorno alla pittura murale non è certo di oggi. [...] E il ritorno alla pittura murale significa 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. 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. [...] È giusto quindi parlare di accordo auspicato tra le arti plastiche. Da questo accordo dovrà scaturire un rinnovamento delle tre arti. Rinnovamento dell'architettura alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa, rinnovamento della pittura e scultura rinsanguate da nuovi principi costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali, oggi tanto spesso deturpate da decoratori e mestieranti. L'ambizione degli artisti è stata finora per il quadro. Forma ormai ristretta e insufficiente per le sintesi attuali, visione chiusa nelle anguste pareti delle cornici, accordo monotono e troppo semplice per le complesse orchestrazioni della vita moderna, o troppo debole e incapace di incatenare l'attenzione degli uomini, in questa epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti»⁴. Il collegamento con i più grandi affreschisti e decoratori italiani, dal gotico al rinascimento, non poteva essere un ritorno al passato in termini d'imitazione, ma una rilettura della tradizione alla luce della contemporaneità. Queste teorie, applicate all'arte pubblica, avrebbero favorito il coinvolgimento emotivo (e anche psicologico) degli spiriti. Sironi scoraggia gli interventi pittorici e scultorei aggiunti a posteriori come ornamento accessorio al lavoro dell'architetto; al contrario l'insieme deve nascere contemporaneamente e in sintonia, per una totalità organica e armoniosa. L'occasione più importante per dar prova delle capacità di rinnovatore e organizzatore, peraltro già testimoniata da precedenti allestimenti pubblici come quello della mostra della Rivoluzione Fascista al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1932, si presenta con la V Triennale di Milano. La rassegna dedicata alle Arti decorative e industriali moderne e all'Architettura moderna viene aperta nel maggio 1933 presso la nuova sede al parco Sempione nel palazzo progettato da Giovanni Muzio. Sironi, deus ex machina della manifestazione, mette in pratica i concetti enunciati nei suoi scritti teorici, sigillati nel dicembre dello stesso anno nel "Manifesto della pittura murale" al quale aderiscono Campigli, Carrà e Funi; lo scritto, pubblicato sulla rivista "Colonna" ben esplicita la "funzione sociale", "educatrice" e di "governo spirituale" dell'arte nello Stato Fascista. Della Triennale Sironi è organizzatore, architetto, pittore, scultore, grafico, ideatore d'imponenti scenografie. Seleziona i trenta artisti incaricati di decorare il palazzo, dipinge l'affresco *Il lavoro* (p. 14) per il salone delle cerimonie, distrutto alla chiusura dell'esposizione e oggi noto attraverso descrizioni e fotografie; ne disegna la vetrata, alcuni arredi, i grandi archi in pietra di Vicenza per il piazzale antistante l'edificio, la fontana dell'impluvium, si occupa degli ingressi, dell'atrio, dello scalone d'onore, del vestibolo, ma anche di ciò che oggi chiameremmo l'immagine coordinata: logo, manifesto ufficiale, carta intestata, come pure i diplomi, le medaglie d'onore e molto altro ancora, il tutto sapientemente collegato da perfetta unitarietà, obiettivo ultimo di ogni suo progetto. Sironi dà una vera e propria impronta personale alla manifestazione ed esprime pienamente le sue abilità di comunicatore. In mostra è presente uno *Studio per il Diploma di Medaglia d'oro e d'argento*⁵ (p. 59) nel quale la figura del lavoratore – il lavoro era uno dei temi della V Triennale – si appoggia al monumentale logo, sintesi compositiva del numero romano V e del fascio littorio, diversificati in un abile gioco chiaroscurale di vuoti e di pieni. Nello studio *Due figure* (p. 20), riferibile al momento creativo immediatamente precedente la V Triennale e forse da collegare alla gestazione del già citato affresco *Il lavoro*, la monumentale solennità, la dimensione possente dei personaggi, i gesti aulici delle mani,

sono tutti elementi che contribuiscono a evocare riti ancestrali di epoche lontanissime e non corrotte, nelle quali riconoscere l'inizio della stirpe italiana.

La più vasta delle opere pubbliche realizzate da Sironi è l'affresco *L'Italia tra le Arti e le Scienze* dell'Aula Magna del Rettorato dell'Università "Sapienza" di Roma (p. 84 - Apparati). L'architetto Marcello Piacentini, incaricato da Mussolini di sovrintendere alla costruzione della nuova Città Universitaria, aveva ottenuto che la prestigiosa opera decorativa della parete terminale dell'aula venisse affidata a Sironi il quale, prima di mettersi al lavoro nell'ambiente, esegue numerosi studi, bozzetti e cartoni, molti dei quali ancor oggi conservati. In mostra è presentato il **primo progetto**, databile al 1934-1935 (p. 61). Si tratta di una testimonianza importantissima in quanto documenta la prima orchestrazione compositiva dell'affresco, ma soprattutto perché ciò che oggi leggiamo in loco è la ridipintura eseguita nel 1950 dal pittore Carlo Siviero che, non solo intervenne nascondendo i simboli fascisti come il fascio littorio con la data XIV (anno quattordicesimo dalla marcia su Roma), ma finì per snaturare tutto il pathos sironiano, velando le figure di una leziosità completamente estranea all'autore. Il confronto tra il primo progetto e la foto d'archivio dell'affresco dopo la fine dei lavori nel 1935 (p. 84 - Apparati) mostra che, inizialmente, per simboleggiare l'Italia, Sironi aveva previsto la raffigurazione di una grande carta geografica a forma di stivale con tanto di stilizzate catene montuose (le Alpi). Nell'affresco, invece, la sostituisce con una figura femminile allegorica impugnante una spada e ornata di corona turrita, probabilmente ritenuta più adatta a magnificare la potenza della Nazione.

Se *L'Italia tra le Arti e le Scienze* rappresenta l'opera di maggiori dimensioni realizzata da Sironi, il mosaico *L'Italia corporativa* (p. 85 - Apparati), grazie alla struttura a pannelli, è l'unica



Mario Sironi, *Il lavoro*, 1933, pittura murale (distrutta), 10 × 11 m circa

impresa monumentale trasportabile fuori dai confini nazionali. Dopo la presentazione della sola parte centrale alla VI Triennale di Milano del 1936, il mosaico viene finalmente terminato e mostrato nel Salone d'Onore del Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, dove, nel Padiglione repubblicano spagnolo, è presente *Guernica* di Picasso. A rievocare questo importante mosaico, oggi conservato nel Palazzo dell'Informazione di Milano (un tempo sede del giornale "Il Popolo d'Italia"), vengono qui proposte due straordinarie tempere preparatorie per le figure de *La Giustizia e la Legge* (p. 62) e della *Madre con bambino* (p. 63). Questi lavori hanno la capacità di poter vivere in autonomia senza dare l'impressione di essere "frammenti" di una composizione più grande. Nel dispiegarsi della scena musiva, le figure allegoriche *La Giustizia e la Legge*, collocate nella parte destra si affiancano ad altre personificazioni così interpretate dalla critica: la *Donna con labaro* (Roma vittoriosa), il *Soldato*, la *Giovinezza* e dall'altro lato gli *Agricoltori*, la *Madre con bambino*, l'*Ospitalità*, i *Progenitori*. Sebbene le varie scene appaiano autonome e indipendenti, l'insieme risulta comunque armonioso; tutti i personaggi ruotano intorno alla figura dell'*Italia* seduta su un trono in costruzione che simboleggia l'edificazione operosa dello stato fascista. Mantenendo un tono allegorico e uno stile arcaico primordiale, Sironi riesce a comunicare contenuti propagandistici senza scadere nell'aneddotico o nel realismo della coeva pittura socialista. L'interpretazione dell'Italia con il suo popolo di "costruttori" e di "eroi" si fonda su una storia fuori dal tempo attinta nell'epoca degli antichi miti e si sposa perfettamente con il mito più grande, quello del "primato italiano" perseguito dal fascismo. Per il palazzo del Popolo d'Italia Sironi realizza inoltre, tra il 1939 e il 1941, i bassorilievi per la facciata ed il balcone, ricchi di personificazioni ieratiche scandite da ritmi paratattici, gli stessi che si ritrovano in alcune opere su carta di questo periodo come *Figure* (p. 68) in mostra.

Tra i numerosi cartoni preparatori eseguiti da Sironi negli anni in cui è impegnato nell'ideazione di opere monumentali per lo Stato fascista, solo alcuni sono riferibili con certezza a lavori effettivamente realizzati, altri lo sono ipoteticamente, mentre per i rimanenti è ancora impossibile stabilire qualsiasi collegamento. È il caso del cosiddetto *Oracolo* (p. 21) che non sembra possedere le caratteristiche di opera autonoma bensì di lavoro preparatorio per una più vasta opera non identificata. L'imponente figura maschile sulla sinistra è stata variamente interpretata; per Andrea Sironi potrebbe trattarsi di un aruspice o un oracolo nel compimento di un gesto divinatorio⁶, mentre per Antonello Negri di una scena evangelica con un singolare battesimo di San Giovanni Battista officiato da Cristo⁷. Recentemente Paolo Baldacci, esaminando il cartone, ha proposto una datazione al 1936 circa, evidenziando l'affinità con le figure del mosaico *L'Italia corporativa* per «la raffigurazione simile al bassorilievo, con figure viste di profilo e disposte in file gerarchiche come nell'arte egizia o romanica, accentuando sempre più la grandezza degli arti inferiori e delle mani». Nello stesso periodo è collocabile la *Composizione con figure* (p. 23) che non sembra riallacciarsi a composizioni di maggior respiro proprio per l'assenza di una reale compiutezza. Si tratta probabilmente di un'idea generica non sviluppata pienamente sulla quale forse l'artista avrebbe voluto tornare com'era sua abitudine fare anche a distanza di tempo, senza peraltro mai apporre alcun riferimento cronologico alle sue opere.

Nel 1936, mentre è ancora impegnato nel mosaico *L'Italia corporativa*, Sironi riceve l'incarico di realizzare ad affresco i ritratti di Re Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini a cavallo sulle pareti del Sacro della Casa Madre dei Mutilati di guerra a Roma. Lo *Studio* qui proposto, del 1936-1938 (p. 64) rappresenta un'idea compositiva, probabilmente per la figura del Re, ancora allo stato di abbozzo. Non essendo riportati sul foglio tutti gli elementi identificativi e le iscrizioni "Rex Imperator" e "Dux" che ornano invece gli affreschi (p. 86 - Apparati), è difficile stabilire se questa tempera si riferisca all'uno o all'altro. Diversamente, la figura femminile con libro e moschetto, di cui si espone lo *Studio* preparatorio (p. 65), è perfettamente riconoscibile in basso a sinistra nell'affresco "Dux" (p. 86 - Apparati). A differenza dei lavori parietali

a cui si è accennato precedentemente, animati da personificazioni allegoriche che svolgono azioni calate in un tempo astorico, le pitture per la Casa Madre dei Mutilati riguardano due personaggi ben riconoscibili, contemporanei a Sironi raffigurati sulla base di modelli estetici del glorioso rinascimento. Infatti, il Re e il Duce a cavallo i cui volti nei rispettivi affreschi sono realistici, nella postura richiamano quasi alla lettera i due monumenti equestri affrescati nel XIV secolo da Paolo Uccello e da Andrea del Castagno in Santa Maria del Fiore a Firenze. **Composizione monumentale con statua equestre**, del 1936-1937 (p. 22) include anch'essa una maestosa figura di cavaliere a cavallo. La sagoma di profilo è innalzata su un alto basamento intorno al quale Sironi costruisce il movimento di una città contemporanea. Tra caseggiati moderni addossati ad acquedotti romani e ad arcate, quasi un richiamo alla Porta Nuova tra via Manzoni e Piazza Cavour a Milano, si consumano tafferugli di piazza. Nell'opera di Sironi il cavallo è un soggetto che vive spesso anche al di fuori degli effetti magniloquenti che s'inseriscono nella retorica celebrativa del tempo: la piacevolezza della **Scena equestre** (p. 72) e la tragicità della **Composizione con figura e cavallo** (p. 33), databili entrambi al 1950 circa, lasciano emergere stati d'animo completamente diversi, espressi con differenti tecniche esecutive. I due lavori da ultimo richiamati, ai quali se ne potrebbero aggiungere molti altri, esemplificano solo alcune delle infinite interpretazioni di questo soggetto da parte di Sironi. La profonda sensibilità nei confronti degli animali, si manifesta peraltro in numerosi appunti privati coevi che testimoniano la disperazione che consuma l'artista in questo momento: «Quando sarò lontano dalla vita e ripenserò il lungo martirio della mia esistenza avrò un pensiero pieno d'amore per gli animali, le povere umili bestie che tanto mi furono care, i miei fratelli sulla terra semplici e onesti contro l'uomo, la vera bestia dell'universo, il lurido fetente il cui solo ricordo mi farà fremere di orrore, di nausea e le mani correranno alle armi»⁸.

Sironi ha dipinto incessantemente montagne, rilievi, alture, soprattutto dopo essere stato protagonista dell'assalto di Dosso Casina sul fronte alpino, nei dintorni di Monte Altissimo nell'ottobre 1915. In una lettera del 1933 a un giornalista rivela: «Per me, tormentato dal lavoro la montagna è quasi inaccessibile ma la conservo nel cuore dai miei tempi di guerra, con una passione che è quasi una mania»⁹. Questo sentimento emerge nuovamente in uno dei numerosi articoli per il periodico "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia". Nelle pagine dedicate al pittore Masolino del quale condivide l'amore per questo aspetto della natura e per la sintesi formale scrive: «Tutte le pitture di Masolino qui a Castiglione sono piene di montagne. Le aveva viste e ne era rimasto impressionato. [...] Quelle sintesi trecentesche erano, sì, superbe, aride e severe come la terra dove si compivano miracoli ed eventi terribili e mitici, ma le montagne vicine erano pur belle e affascinanti nel volume quadro e immenso delle loro successioni vertiginose. [...] Eppure il sapore arcaico delle montagne varesine nelle scenografie bibliche è infinitamente più efficace di molte abili montagnerie realistiche e turistiche della pittura d'oggi»¹⁰. Da queste parole si comprende bene quali riflessioni dominino l'aspro paesaggismo dalle geologie sofferte e desolate che permea **Montagne** del 1938 circa (p. 67) e **Montagne e figure** databile al 1955 (p. 76). Più avanti negli anni, mostrando la sua statura d'uomo e d'artista chiarisce: «mi è stato rimproverato di non occuparmi di campi coltivati, pittoresco da giardino, da valle, da collina, casette sul mare e simili stupidaggini, ma di vedere soltanto rocce deserte, altitudini desolate dove l'uomo si misura con la vastità dello spirito. Ebbene molti vengono a Cortina e dovrebbero aver visto una notte di luna piena e serena sull'immensa vallata dove, come troni d'argento e di vetro, le vette nevose ascoltano la voce di Dio nell'immenso spazio. Hanno visto e non hanno capito. La casetta e un quartuccio di mare del pittore di telette sono qui rapportati alle vette della Croda Nera del Sorapis e dell'Antelao sulla piattaforma della Terra»¹¹. In effetti nel dipinto **Il ponte** del 1938 (p. 24), la casetta sul fiume non è leziosa e decorativa alla maniera dei "piccoli pittori" che tanto aborrisce, al contrario, l'edificio e gli altri elementi dominanti, pur riconoscibili, sono resi sinteticamente attraverso campiture colorate circoscritte da

spessi contorni neri tipici dell'espressionismo francese e soprattutto tedesco che Sironi conosceva direttamente. Le scelte nel segno dell'essenzialità vengono confermate in **Paesaggio** (p. 56) di fine anni Venti le cui architetture naturali sono rese con tratti rapidi e decisi e in **Due Alberi** del 1928-1930 (p. 57) tesi a comunicare un'idea di potenza monumentale e primitiva. L'intento dell'artista non è mai naturalistico o descrittivo, l'albero che si staglia in silhouette sul cielo chiaro in **Paesaggio** del 1942 circa (p. 69) manifesta nuovamente l'interesse di Sironi per una visione sintetica dell'ambiente e per i forti contrasti tra superficie e sfondo, già espressi nelle opere di decorazione murale.

All'inizio degli anni Quaranta l'artista dà vita a una personale tipologia compositiva nota come "moltiplicazioni" o "composizioni multiple" che continua a produrre anche nel dopoguerra. **Composizione con case e statua**, del 1942-1943 (p. 25) anticipa la modalità di giustapposizione di diverse idee compositive memori delle iconografie delle precedenti opere murali che in mostra si esemplificano in **Composizione con cavallo** del 1942-1944 (p. 26), **Composizione con alberi**, del 1943-1945 (p. 27), **Composizione con figure** databile verso la fine degli anni Quaranta (p. 71), **Composizione con chiesa** del 1946-1950 (p. 31), **Architettura con torre e archi** probabilmente eseguita tra il 1947 e il 1950 (p. 32), **Composizione** (p. 34) e **Composizione** (p. 35) databili ai primi anni Cinquanta. Per un artista che aveva speso gran parte delle sue energie nel dar forma all'esaltazione del fascismo, il momento in cui la potenza del regime si rivela fragile e illusoria è deludente e tragico. L'esplorazione contemplativa di un potente immaginario drammatico dà vita a una sequenza di elementi cupi e misteriosi che Sironi incasella ripetutamente nei suoi dipinti: figure abbozzolate, corpi mummificati, alberi dai rami monchi, montagne, frammenti di edifici imprigionati per l'eternità in un claustrofobico limbo, protagonisti senza più speranze di un'epoca ormai conclusa.

In un clima di grande turbamento, amplificato da traumi personali, si colloca la patetica religiosità di **Madonna** del 1950 circa (p. 73), ottenebrata da accenti di cupa desolazione. Sono gli stessi sentimenti che percorrono i numerosi scritti coevi dedicati alla figlia Rossana, il cui suicidio, avvenuto nel 1948 a soli diciotto anni, diventa per l'artista un'ossessione.

Qualche anno più tardi l'opera **Composizione** databile tra il 1953 e il 1954 (p. 74) ospita forme ancor più semplificate e larvali rispetto alle formulazioni precedenti e reintroduce alcuni accenni di colore, mentre le inquietanti presenze informi di forte impatto emotivo di **Composizione** del 1953 circa (p. 75) sono ormai spia dell'angoscia di vivere in un mondo in disfacimento nel quale Sironi non si ritrova più e rispecchiano il nuovo clima artistico del dopoguerra conquistato dalla pittura informale. La **Figura in grigio** dal volto sfigurato, databile al 1959 (p. 77), rappresenta un ulteriore rinnovamento del linguaggio degli ultimi anni e fa capo all'ormai irreversibile distruzione che travolge l'uomo sironiano.

¹ Mario Sironi. *Dichiarazione dell'artista*, in *12 tempere di Mario Sironi* presentate da M. Bontempelli, Edizioni del Milione, Milano 1943; poi in *Ragioni dell'Artista*, in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, con la collaborazione di C. Gian Ferrari, Feltrinelli, Milano 1980, p. 251 e infine in *Ragioni dell'Artista in Mario Sironi, Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2002, p. 69.

² Lettera a T. Sironi, 12 luglio 1903, *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, op. cit., p. 261.

³ E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 62.

⁴ *Pittura murale in Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, op. cit., pp. 114-115; poi in *Pittura murale in Mario Sironi, Scritti e pensieri*, op. cit., pp. 22-23.

⁵ E. Longari, *La V Triennale di Milano*, in *Sironi. La grande decorazione*, a cura di A. Sironi, Electa, Milano 2004, p. 247, fig. 10.

⁶ A. Sironi, *L'officina in Sironi. La grande decorazione*, op. cit., p. 441.

⁷ Tra '800 e '900. *La collezione d'arte moderna della Banca Popolare di Milano*, a cura di A. Negri, Skira, Ginevra-Milano 2010, p. 240.

⁸ *Il miei fratelli animali*, 1950 circa, in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, op. cit., p. 370.

⁹ *[A un giornalista]*, 1933 circa, in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, op. cit., p. 281.

¹⁰ *Affreschi nel Battistero di Castiglione Olona*. Da "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", dicembre 1937, in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, op. cit., pp. 227-228; poi in *Scritti e pensieri*, op. cit., pp. 111-112.

¹¹ *[Paesaggi dello spirito]*, 1945-1950 circa in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, op. cit., pp. 333-334; poi in *Scritti e pensieri*, op. cit., p. 160.

An abstract painting featuring a dark, textured background of deep blues and greens. In the center, a large, rectangular structure is depicted with a warm, golden-brown and orange glow, suggesting a light source or a central point of interest. The structure has a rough, textured surface. To the right, a smaller, white, rectangular structure is visible, possibly a building or a piece of machinery. The overall composition is dynamic and expressive, with visible brushstrokes and a sense of depth.

OPERE IN MOSTRA

Collezione Banco BPM



DUE FIGURE

1932 c., matita litografica, carboncino e tempera su carta da spolvero, fissato con colla vinilica [riportata su tela], 233 x 192 cm
Collezione Banco BPM



ORACOLO

1936 c., tempera, olio e vernici su un grande foglio irregolare di carta da spolvero [riportata su tela], 210,5 x 157,5 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE MONUMENTALE CON STATUA EQUESTRE

1936-1937 c., tempera, olio e carboncino
fissato con colla vinilica su carta da spolvero,
180,5 x 195 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE CON FIGURE

1936-1940 c., tempera e olio su carta da spolvero
fissata con colla animale [riportata su tela],
97 x 90 cm
Collezione Banco BPM



IL PONTE

1938, olio su tavola
di faggio, 50 x 60 cm
Collezione Banco BPM



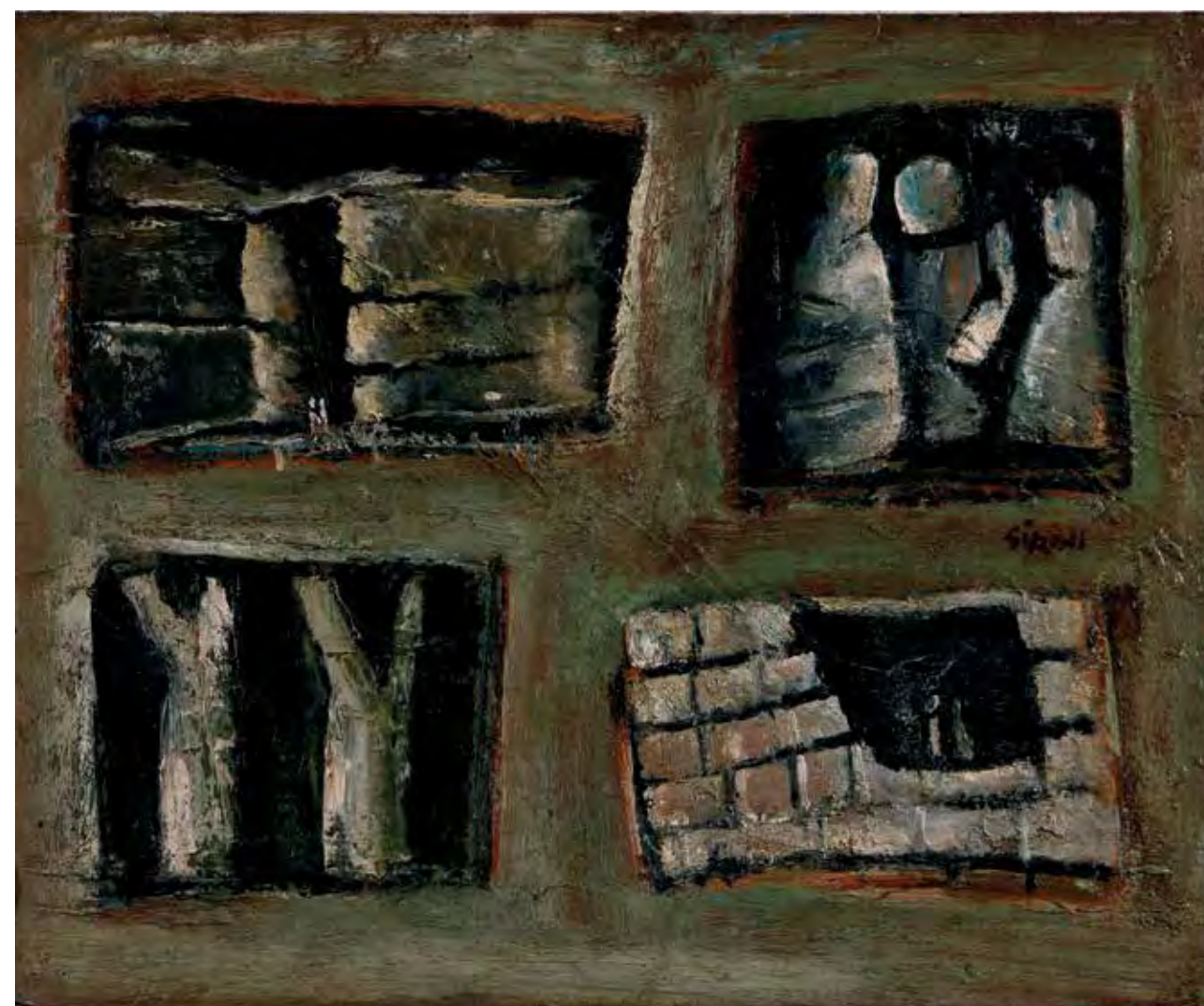
COMPOSIZIONE CON CASE E STATUA

1942-1943 c., pittura a olio, colla e tempera
su carta [riportata su tela], 65 x 79,8 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE CON CAVALLO

1942-1944 c., olio su tela,
80,5 × 99,5 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE CON ALBERI

1943-1945 c., olio su cartone
telato, 45 × 54,5 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE CON CASE E STABILIMENTO

1945 c., olio su cartone telato con base
a tempera, 48,5 × 58,5 cm
Collezione Banco BPM



PERIFERIA / PAESAGGIO URBANO

1946, olio su tela,
38,5 x 57,5 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE CON CHIESA

1946-1950 c., olio su base a tempera
su tela, 50,5 x 70,5 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE / ARCHITETTURA CON TORRE E ARCHI

1947-1950 c., olio su tela,
62 x 70 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE CON FIGURA E CAVALLO

1950 c., olio e tempera su tela,
fissato con colla vinilica, 74,8 x 90 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE

1952 c., olio su tela con base
preparata a tempera, 79,7 x 100 cm
Collezione Banco BPM



COMPOSIZIONE

1952, olio su tela,
80,4 x 90,2 cm
Collezione Banco BPM

OPERE IN MOSTRA

Collezioni Private





NATURA MORTA CON BROCCA

1903 c.,
carboncino su carta,
30 × 20 cm
Collezione Cutrera



STUDIO PER EDIFICI

1910 c., matita su carta,
18,3 × 10,7 cm; al verso:
Studio architettonico a matita
Collezione privata



COMPOSIZIONE FUTURISTA

1913 c.,
inchiostro di china acquerellato su carta,
26,3 × 21 cm
Collezione privata



BORGHESI E TRAM ROSSO

1916 c., olio su carta,
26 x 20 cm
Collezione Cutrera



FUCILIERE

1916-1918 c., inchiostro
di china su carta, 27,5 x 20,5 cm
Collezione privata



DUE CICLISTI

1919 c., matita e matita grassa
su carta a quadretti, 28 x 21,5 cm
Collezione Cutrera



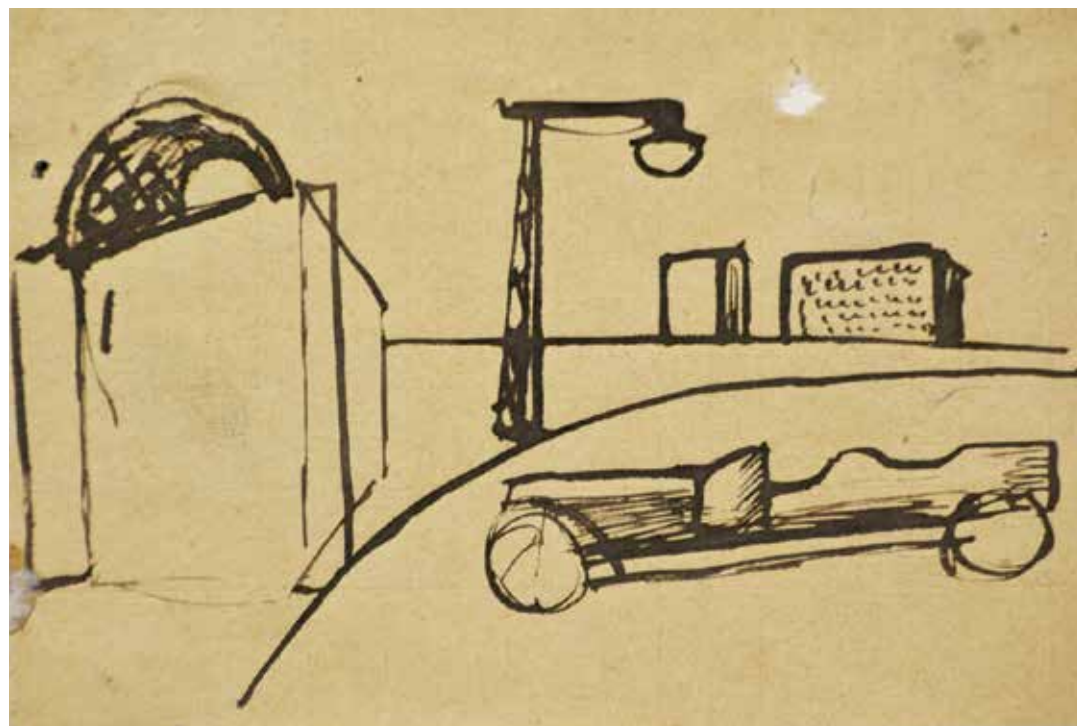
PAESAGGIO URBANO CON LAMPIONE

1919 c., carboncino e tempera su carta, 23 × 30 cm
Collezione Cutrera



CAVALLO E CAVALIERE

1919 c., inchiostro di china su carta, 20 × 26 cm
Collezione Cutrera



PAESAGGIO URBANO CON AUTO

1919 c., inchiostro di china su carta, 10,5 × 15 cm
Collezione Cutrera



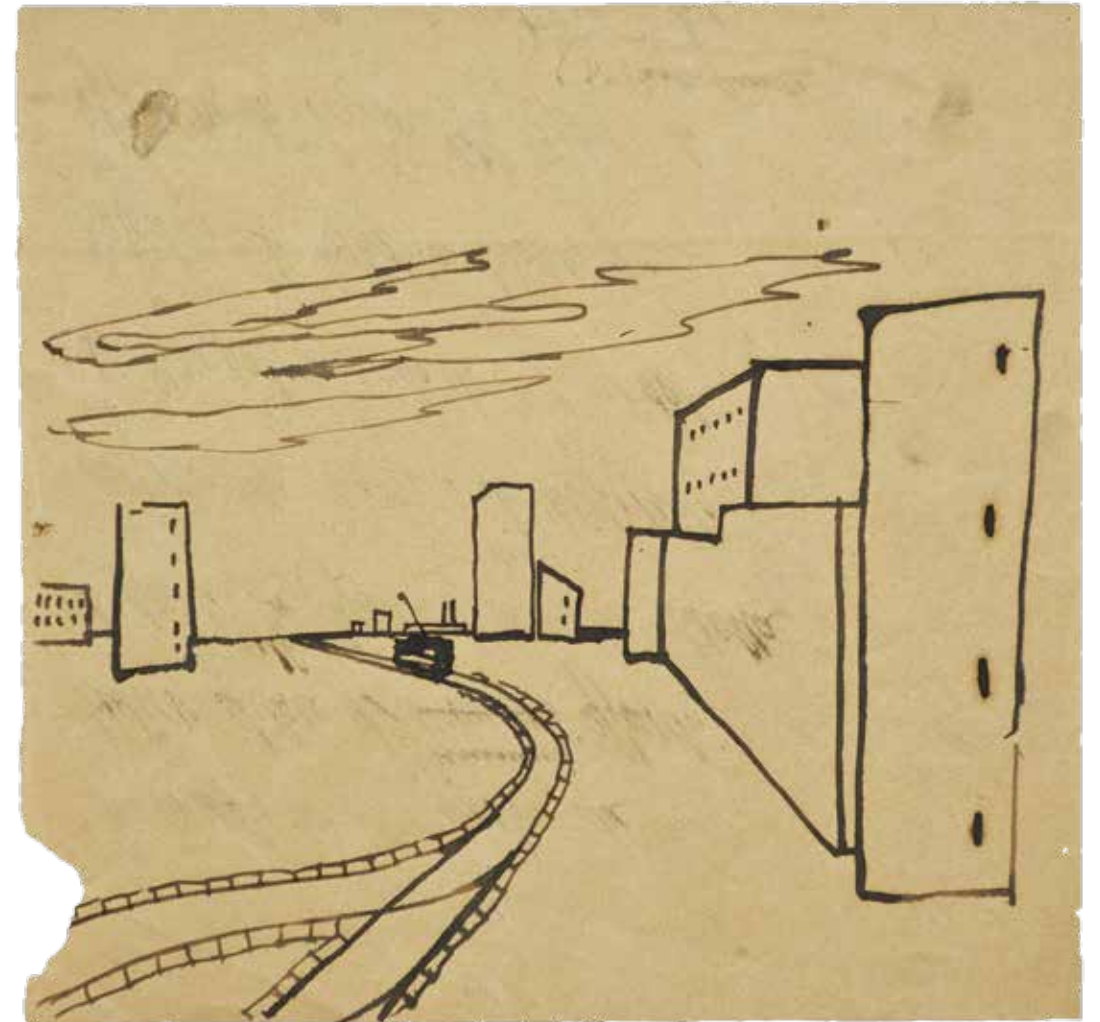
MANICHINO A CAVALLO

1919 c., matita e carboncino su carta, 23 × 30 cm
Collezione Cutrera



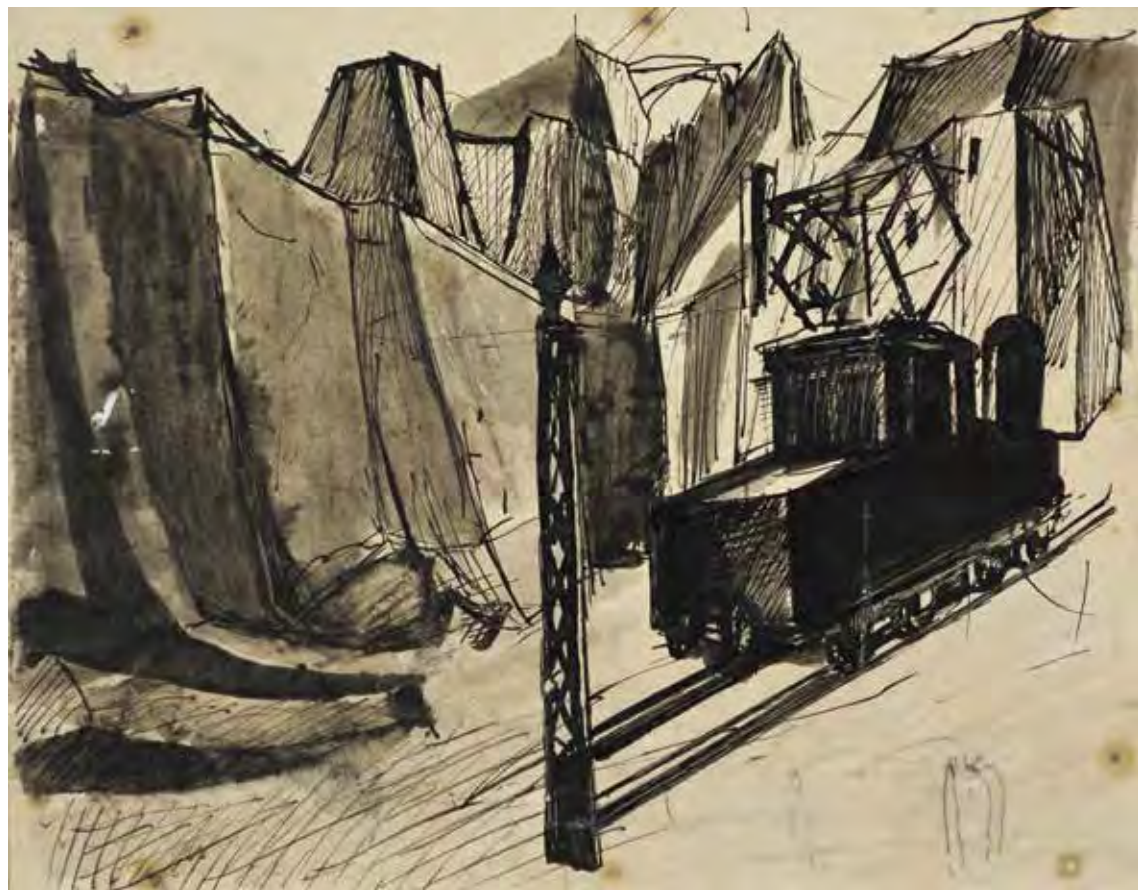
SOLLEVATORE DI PESI

1919 c., tempera su carta di un modulo
prestampato, 26 x 20 cm
Collezione Cutrera



PAESAGGIO URBANO

1920 c., inchiostro di china su carta,
20 x 21 cm
Collezione Cutrera



LOCOMOTIVA E MONTAGNE

1920-1921 c., inchiostro di china
e acquerello su carta, 23 × 28 cm
Collezione Cutrera



PERIFERIA CON TRALICCIO

1922 c., matita grassa e matita su carta, 12 × 10 cm
A tergo: frammento di composizione a matita
Collezione privata



TESTA D'UOMO

1922 c.,
matita e carboncino
su carta, 30,1 × 23,3 cm
Collezione privata



DUE NUDI FEMMINILI

1923 c., matita, tempera diluita, matita grassa e
tracce di tempera su cartoncino, 19,5 × 25,2 cm
Al verso: studio per illustrazione a matita
Collezione privata



L'AEREO ROSSO

bozzetto preparatorio per la copertina
de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia",
anno IV, n. 12, dicembre 1926,
olio su cartoncino, 34 x 22 cm
Collezione Cutrera



LA FAMIGLIA DELLE STATUE

tavola di un'illustrazione per la novella di Giuseppe
Zucca, pubblicata in "La Rivista Illustrata del Popolo
d'Italia", anno IV, ottobre 1926, p. 46,
inchiostro di china e acquerello su carta, 40 x 19 cm
Collezione Cutrera



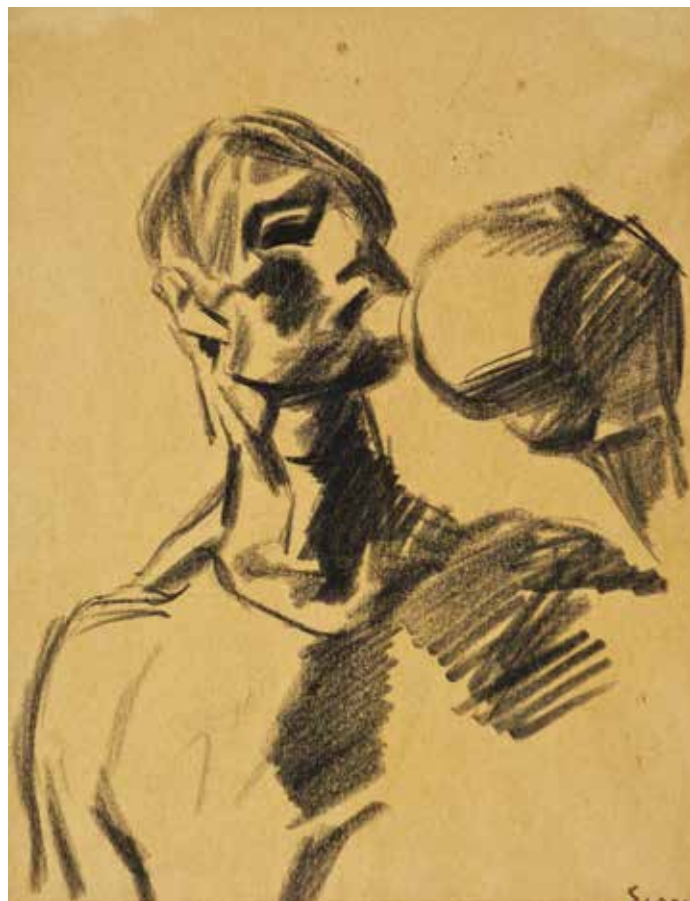
LA FAMIGLIA DELLE STATUE

tavola di una illustrazione per la novella di Giuseppe Zucca, pubblicata in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno IV, n. 10, ottobre 1926, p. 44, tempera, matita, collage e inchiostro di china su carta, 30 x 24,4 cm
Collezione privata



DOLOR DI DENTI

tavola di un'illustrazione per il racconto di Lorenzo Viani, pubblicato in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno IV, novembre 1926, p. 40, tecnica mista e collage su carta, 35,6 x 27 cm
Collezione privata



BUSTO MASCHILE

seconda metà
degli anni Venti,
matita grassa su carta,
25 × 20 cm
Collezione Cutrera



FIGURA DI DONNA

1927 c.,
matita su carta
[riportata su tavola],
13 × 11,3 cm
Collezione privata



FIGURA IN UN INTERNO

tavola di una illustrazione per la novella *L'uomo che non gira*, di Celso Salvini, pubblicata in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno VI, n. 3, marzo 1928, p. 38, tempera e inchiostro di china su carta, 27,4 × 24 cm
Collezione privata



PAESAGGIO

Fine anni Venti, matita grassa e tempera
diluita su carta, 33 × 33 cm
Al verso: composizione con cavallo a matita
Collezione Cutrera



DUE ALBERI

1928-1930 c.,
olio su tela,
69,8 × 79,2 cm
Collezione privata



IL CAVALLO ROSSO

1929 c., olio e tempera su carta, 23 × 25 cm
A tergo: prima idea per la copertina del catalogo
del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale
della Stampa di Colonia, 1928
Collezione Cutrera



LAVORATORE

studio per il Diploma di Medaglia d'oro
e d'argento della V Triennale, 1933,
inchiostro di china e tempera su carta, 40 × 32 cm
Collezione Cutrera



L'ITALIA TRA LE ARTI E LE SCIENZE

1934-1935 c., primo progetto per l'affresco dell'Aula Magna dell'Università degli Studi di Roma Sapienza del 1935, tecnica mista su carta da spolvero [riportata su tela], 148 x 208 cm
Collezione privata



LA GIUSTIZIA E LA LEGGE

Cartone per il mosaico *L'Italia corporativa* del 1936-1937,
 tecnica mista su carta da spolvero
 [riportata su tela], 340 × 230 cm
 Collezione Galleria Cinquantasei, Bologna



MADRE CON BAMBINO

Cartone per il mosaico *L'Italia corporativa* del 1936-1937,
 tecnica mista su carta da spolvero
 [riportata su tela], 342 × 182,5 cm
 Collezione Galleria Cinquantasei, Bologna



**STUDIO PER UNO DEGLI AFFRESCHI DEL SACRARIO
DELLA CASA MADRE DEI MUTILATI DI GUERRA A ROMA**

1936-1938, tecnica mista
(tempera e matita) su carta, 43,6 × 29,8 cm
Collezione privata



**GRANDE STUDIO PER LA FIGURA FEMMINILE CON LIBRO E MOSCHETTO DELL'AFFRESCO
"DUX" NEL SACRARIO DELLA CASA MADRE DEI MUTILATI DI GUERRA A ROMA**

1936-1938, tempera su carta da spolvero
[riportata su tela], cm 262 × 182
Collezione Galleria Cinquantasei, Bologna



IL PUGNO DI MOSCA

tavola per l'illustrazione pubblicata
in "Il Popolo d'Italia", n. 42, 11 febbraio 1937, p. 1,
matita grassa, tempera e biacca su carta, 44 × 34 cm
Collezione privata



MONTAGNE

1938 c., tempera su carta,
30 × 48 cm
Collezione Cutrera



FIGURE

1939-1940 c.,
tempera su carta, 62 × 82 cm
Collezione Cutrera



DUE FIGURE

primi anni Quaranta, tempera e matita su carta
(verso di uno stampato della V Triennale), 21 × 30 cm
Collezione privata



PAESAGGIO

1942 c., tempera, matita grassa e matita su carta
[riportata su tela], 32 × 44,1 cm
Collezione Domenico Barbero



COMPOSIZIONE METAFISICA

1943-1944 c.,
tempera su carta, 21 × 19 cm
Collezione Cutrera



COMPOSIZIONE CON FIGURE

fine anni Quaranta, olio su carta,
34 × 49 cm
Collezione Cutrera



SCENA EQUESTRE

1950 c., matita e acquerello su carta,
36 × 48 cm
Collezione privata



MADONNA

1950 c., tempera su carta [riportata su tela]
29,5 × 23 cm
Collezione privata



COMPOSIZIONE

1953-1954, tempera e matita su carta,
55 × 82 cm
Collezione Cutrera



COMPOSIZIONE

1953 c., tempera su carta [riportata su tela],
16,2 × 22 cm
Collezione privata



CAVALLO CON FIGURE

1955 c., inchiostro su carta (retro di un invito
della galleria la Verritrè di Milano), 12,3 × 18,7 cm
Collezione privata



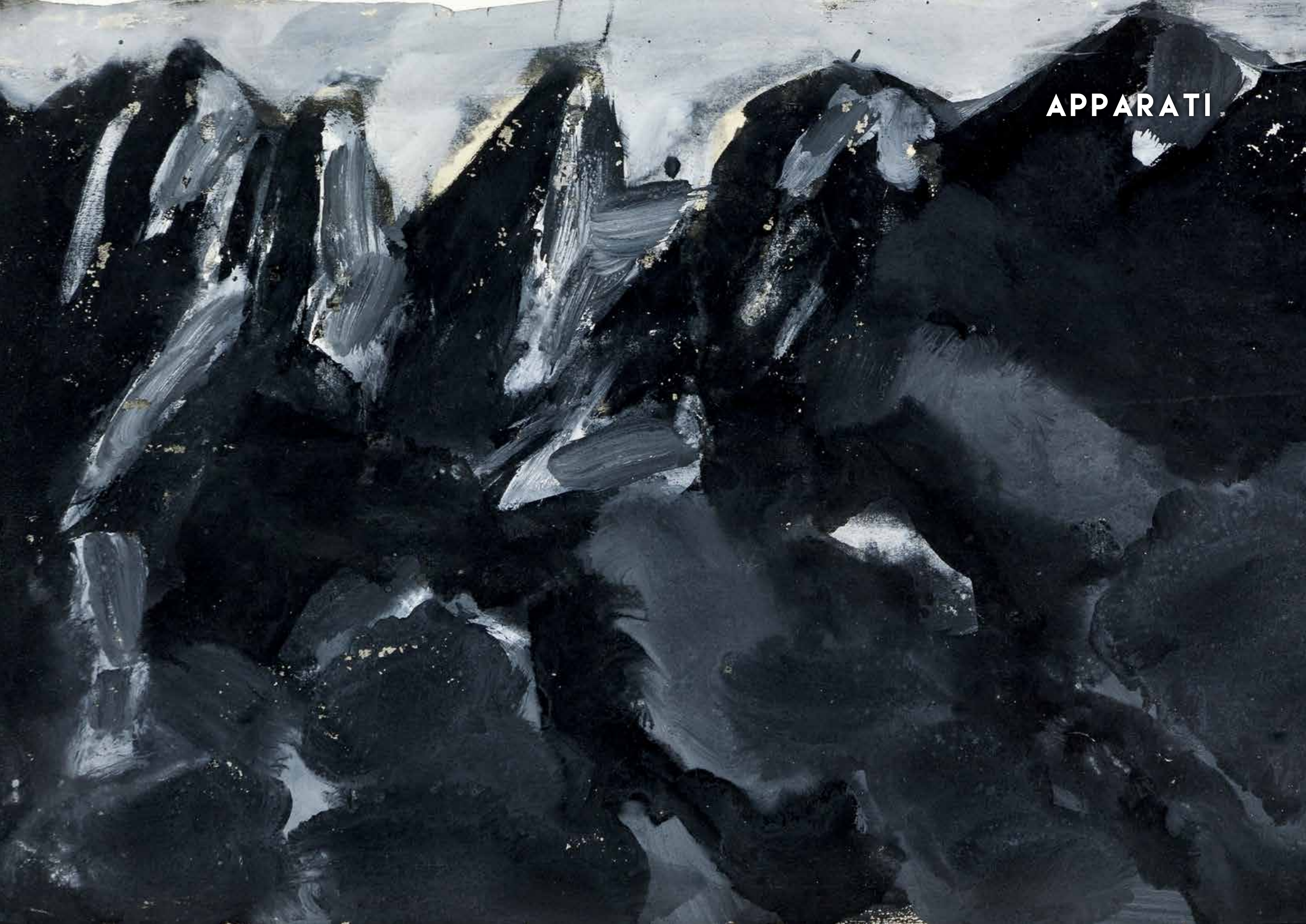
MONTAGNE E FIGURE

1955 c., tempera e matita grassa su carta
[riportata su tela], 50,8 × 72,5 cm
Collezione Domenico Barbero

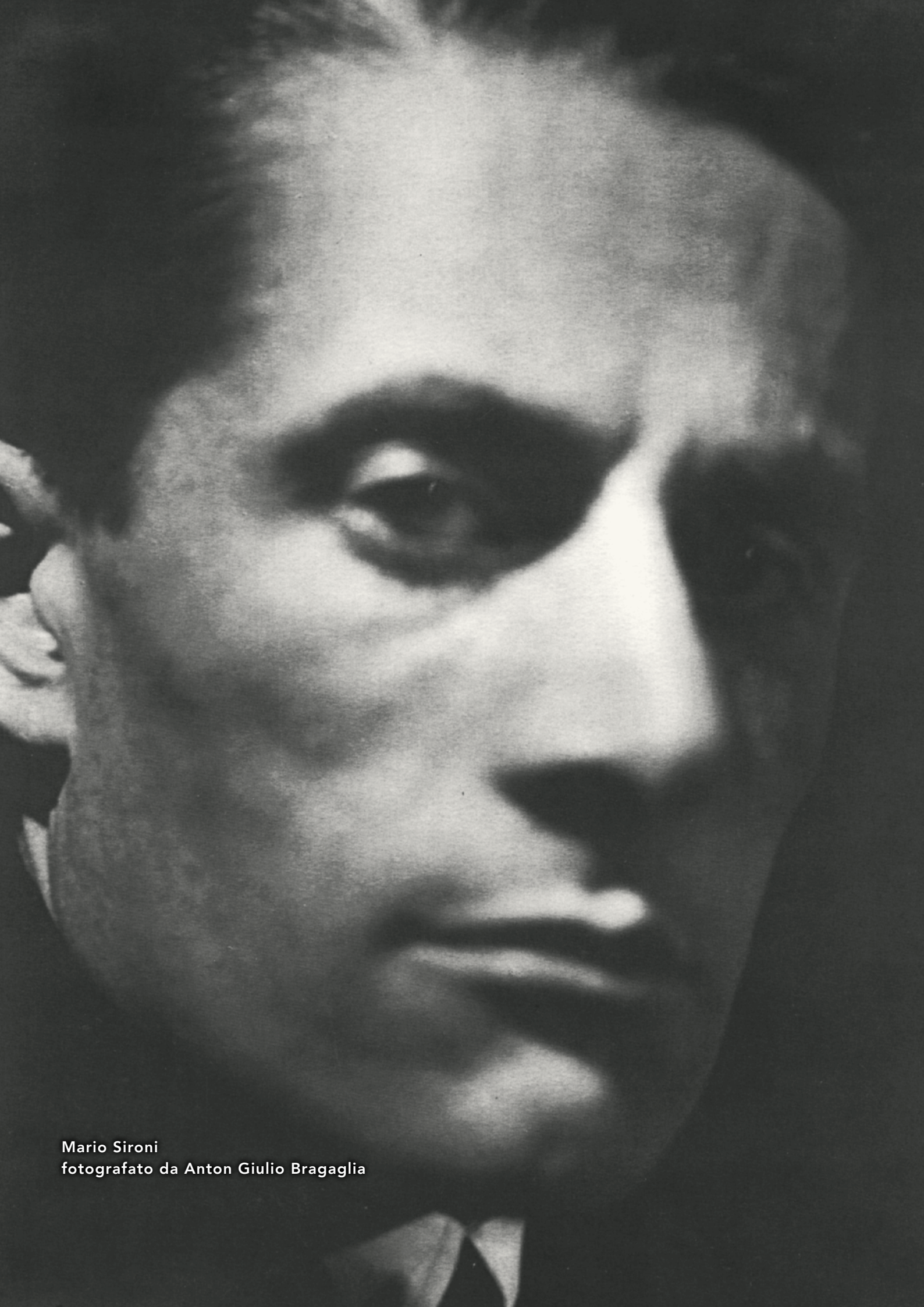


FIGURA IN GRIGIO

1959 c., tempera e olio su carta
[riportata su tela], 52 × 36 cm
Collezione privata

An abstract black and white artwork featuring expressive, dark brushstrokes and a textured, layered background. The composition is dominated by dark, swirling forms and sharp, angular strokes of white and light gray. The overall effect is one of intense, gestural energy. The word "APPARATI" is printed in white, uppercase letters in the upper right corner.

APPARATI



Mario Sironi
fotografato da Anton Giulio Bragaglia

BIOGRAFIA

Mario Sironi nasce nel 1885 a Sassari da madre fiorentina e da padre comasco, ingegnere del genio civile impegnato all'epoca in lavori pubblici in Sardegna.

Precocemente disposto per il disegno, si forma artisticamente nel primo quinquennio del Novecento a Roma, dove la famiglia si era trasferita, studiando alla Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di via Ripetta, dopo aver abbandonato la Facoltà di Ingegneria. In questo periodo frequenta assiduamente l'atelier di Giacomo Balla e si dedica allo studio del Divisionismo stringendo rapporti d'amicizia con Gino Severini e Umberto Boccioni.

Nel 1906 soggiorna a Milano, Parigi, poi in Germania, e viene a diretto contatto con l'arte e la scuola di pensiero francese e tedesca. Partecipa alla "Prima Esposizione Libera Futurista Internazionale" tenutasi alla Galleria Sprovieri di Roma nella primavera 1914, insieme ad altri artisti fra cui Balla, Depero, Martini, Morandi, Prampolini, Rosai, Rossi e fra gli stranieri Archipenko, Exter, Gončarova, Kandinskij, Larionov. I rapporti con il capoluogo lombardo contribuiscono allo sviluppo del personale dialogo che avrà con il Futurismo tant'è che nel 1915 Marinetti lo chiama nel direttivo del gruppo. Insieme a quest'ultimo, a Boccioni, Russolo, Piatti e Sant'Elia firma il Manifesto futurista "L'Orgoglio Italiano".

Il primo conflitto mondiale è ormai iniziato. Interventista convinto come molti della sua generazione, nel maggio 1915 quando l'Italia dichiara guerra all'Austria, Sironi si arruola nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti insieme a Boccioni, Marinetti, Sant'Elia, Russolo, Funi e agli altri futuristi. Dopo il congedo dal fronte, nel 1919 a Roma, sposa Matilde Fabbri da cui avrà due figlie: Aglae e Rossana.

Guerra e dopoguerra sono documentati da un Sironi disegnatore-giornalista spesso in trincea, attraverso la collaborazione con le riviste "Gli Avvenimenti" e "Ardita" ed i periodici "Il Montello. Quindicinale dei soldati del Medio Piave" e "La fiamma verde", mentre a partire dal 1921 realizza illustrazioni satiriche ed articoli per il quotidiano del partito fascista "Il popolo d'Italia" come pure tavole per le riviste "Gerarchia", "Domando la parola! Il lunedì del Popolo d'Italia" e "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia".

L'influenza degli espressionisti nordici e della pittura metafisica di Giorgio de Chirico, espressa compiutamente nei celebri paesaggi urbani, si rivela già nella sua prima personale tenutasi nel 1919 alla Casa d'arte Bragaglia di via Condotti a Roma. La mostra, duramente recensita da Mario Broglio su "Valori Plastici", la rivista italiana maggiormente aperta alle esperienze europee, segna il passaggio verso una nuova fase artistica. La firma del Manifesto Futurista "Contro tutti i ritorni in pittura" nel 1920 insieme a Funi, Dudreville e Russolo, pone infatti le basi per la costituzione di Novecento. Inizialmente denominato "Sette pittori del Novecento" (Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Sironi), il movimento, coordinato da Margherita Sarfatti, vede la luce nel 1922 e si afferma ufficialmente alla prima mostra presso la Galleria Lino Pesaro di Milano nel 1923, alla presenza di Mussolini, poi alla XIV Biennale di Venezia del 1924 (con il nome "Sei pittori del Novecento" per la fuoriuscita di Oppi) e nel 1926 al Palazzo della Permanente di Milano. Sironi è nel comitato direttivo ed espone costantemente alle numerose mostre di gruppo nazionali ed internazionali che si susseguono.

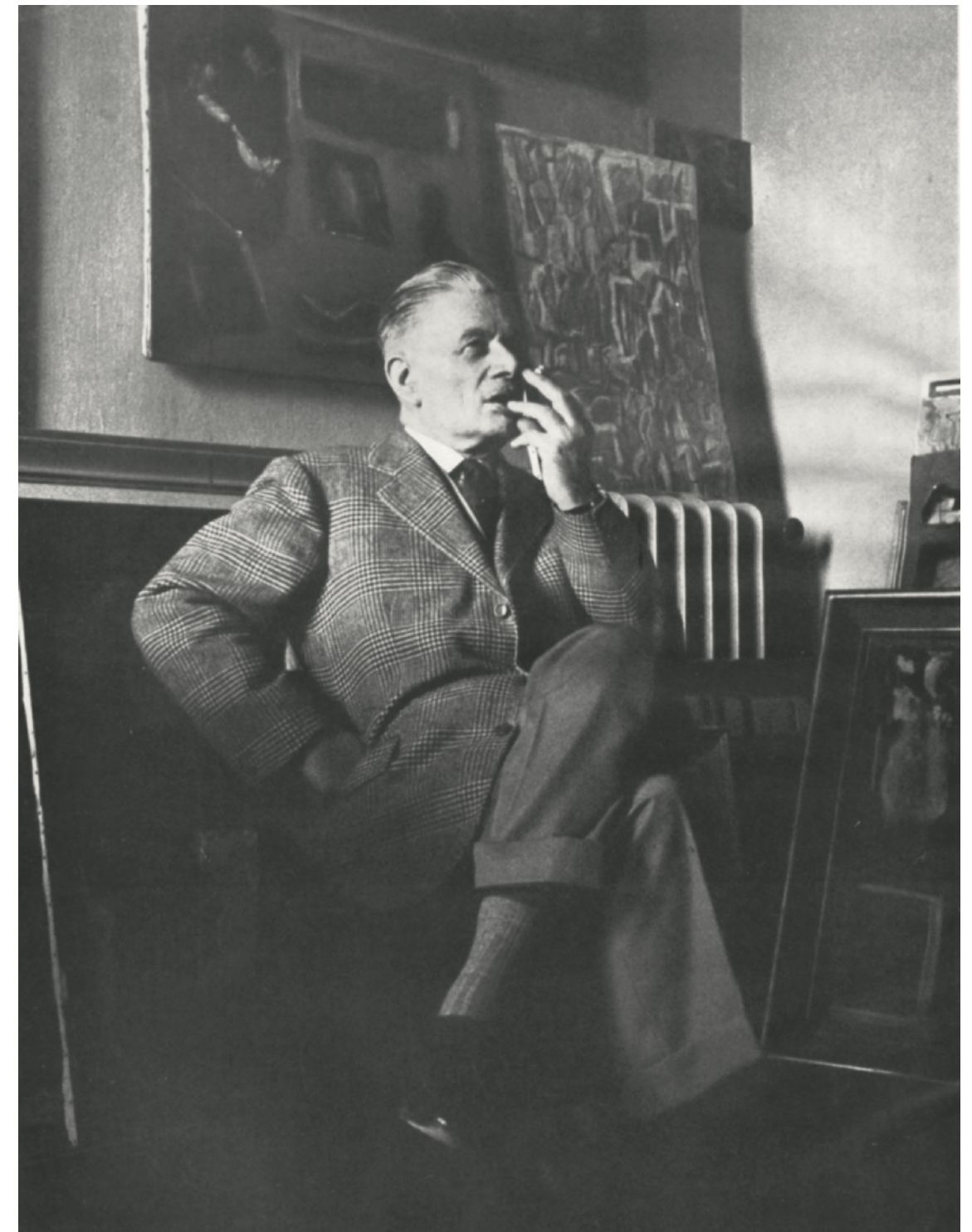
Già dalla fine degli anni Venti si palesa in Sironi una sorta di allergia nei confronti dell'individualistica pittura "da salotto"; ciò si esprime in una personale sociologia dell'arte, nel crescente interesse per il mito primordiale incarnato nel nuovo stile nazionale-popolare-fascista della moderna ed efficace pittura murale. Insieme a Campigli, Carrà e Funi ne elabora il manifesto, firmato nel 1933. Oltre a redigere scritti teorici sull'argomento, Sironi collabora con le personalità più significative dell'architettura razionalista tra cui Muzio, Piacentini, Vaccari, Terragni, realizzando molti allestimenti temporanei e titaniche opere pittoriche, vetrarie, musive e scultoree per la pubblica committenza a Roma, Milano, Venezia e Bergamo (qui i famosi teleri per il Palazzo delle Poste progettato da Angiolo Mazzoni: *Il lavoro nei campi*. *L'Agricoltura* e *Il lavoro in città*. *L'Architettura*). Alla fine degli anni Venti il matrimonio entra in crisi e verso il 1930 Sironi si lega con Maria Alessandra (Mimi) Costa.

La sconfitta bellica dell'Italia e il conseguente crollo del regime fascista nel luglio 1943 rappresentano per Sironi il fallimento di tutti gli ideali politici e civili che l'avevano sostenuto durante il ventennio; tali esperienze, alle quali è costretto a sopravvivere, lo fanno cadere in uno stato di grave prostrazione, acuito nel 1948 dal suicidio della figlia Rossana. Continuerà comunque ad esporre in Italia e all'estero fino alla morte, avvenuta a Milano nel 1961. La sepoltura nel cimitero monumentale di Bergamo, insieme alla madre e dove sono sepolte anche la moglie Matilde e le figlie, conferma il profondo legame che ebbe e ha tuttora con la nostra città.

A causa dell'incondizionata e mai ritrattata fedeltà al Fascismo, Sironi, non solo venne condannato a morte dal CLN (per scampare poi miracolosamente alla fucilazione), ma



fu anche tacitamente ignorato da gran parte della critica del dopoguerra in una sorta di *damnatio memoriae*. Tranne qualche costruttiva ma circoscritta analisi della sua opera negli anni Sessanta, venne riconsiderato pienamente soltanto a seguito delle grandi antologiche tenutesi nel 1972 a Palazzo dei Diamanti, Ferrara e nel 1973 a Palazzo Reale, Milano, che aprirono la strada a seguenti importanti studi. A partire dal 1980, anno della grande mostra *Les réalismes 1919-1939 entre réaction et révolution*, al Centre Pompidou di Parigi, Sironi è stato definitivamente riabilitato in tutta la sua grandezza artistica.



BOZZETTI IN MOSTRA – OPERE REALIZZATE



L'Italia tra le Arti e le Scienze
(Opera in mostra, p. 61)



Veduta d'insieme dell'affresco *L'Italia tra le Arti e le Scienze* dell'Aula Magna dell'Università degli Studi di Roma "Sapienza" al termine dei lavori nel 1935. Foto Archivio Romana Sironi, Roma



L'Italia tra le Arti e le Scienze, 1935, stato attuale, a seguito della ridipintura del 1950. Parete centrale 8,75 x 10,22 m; pareti laterali 7,25 x 4 m



Madre con bambino
(Opera in mostra, p. 63)



La Giustizia e la Legge
(Opera in mostra, p. 62)



L'Italia corporativa, 1936-1937, mosaico, 8 x 12 m
Milano, Palazzo dell'Informazione

BOZZETTI IN MOSTRA – OPERE REALIZZATE



Studio per uno degli affreschi del Sacrario della Casa Madre dei Mutilati di guerra a Roma (Opera in mostra, p. 64)



Grande studio per la figura femminile con libro e moschetto dell'affresco "Dux" nel Sacrario della Casa Madre dei Mutilati di guerra a Roma (Opera in mostra, p. 65)



Rex Imperator, 1936-1938
Affresco a tempera grassa, 4,95 × 4,88 m
Roma, Casa Madre dei Mutilati di guerra, Sacrario



Dux, 1936-1938
Affresco a tempera grassa, 4,95 × 4,88 m
Roma, Casa Madre dei Mutilati di guerra, Sacrario

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

12 tempere di Mario Sironi, presentate da M. Bontempelli, con dichiarazioni dell'artista, catalogo della mostra a Milano, Galleria del Milione, Edizioni del Milione, Milano 1943;

Mario Sironi, catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale, a cura di R. De Grada, Electa, Milano 1973;

Mario Sironi. Scritti editi e inediti, a cura di E. Camesasca, con la collaborazione di C. Gian Ferrari, Feltrinelli, Milano 1980;

F. Bellonzi, Sironi, Apparati biografici e bibliografici di C. Gian Ferrari, Banca Popolare di Milano - Electa, Milano 1985;

Sironi 1885-1961, catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale, a cura di C. Gian Ferrari, Mazzotta, Milano 1985;

F. Benzi, A. Sironi, Sironi illustratore, De Luca, Roma 1988;

Racemi d'Oro: il Mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione, a cura di E. Braun, scritti di R. Bossaglia, E. Braun, L. Scrinzi, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1992;

Mario Sironi 1885-1961, catalogo della mostra a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna a cura di F. Benzi, Electa, Milano 1993;

Tesori d'arte delle banche lombarde, ABI-Associazione Bancaria Italiana, Milano 1995;

Mario Sironi, Scritti e pensieri, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2002;

E. Braun, Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo, Bollati Boringhieri, Torino 2003;

Il "Novecento" milanese da Sironi ad Arturo Martini, catalogo della mostra a Milano, Spazio Oberdan, a cura di E. Pontiggia, N. Colom-

bo, C. Gian Ferrari, Mazzotta, Milano 2003;

Mario Sironi. Opere ritrovate, catalogo della mostra a Milano, Galleria Tonelli, a cura di L. Tonelli, schede a cura di F. Meloni, Libri Scheiwiller, Milano 2003;

Sironi. La grande decorazione, catalogo della mostra a Bologna, Pinacoteca Nazionale, e a Milano, Palazzo della Triennale, a cura di A. Sironi, Electa, Milano 2004;

Mario Sironi, Constant Permeke. I Luoghi e l'Anima, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, a cura di V. Trione, Federico Motta Editore, Milano 2005;

Mario Sironi. L'immagine e la storia, a cura di C. Gian Ferrari, A. Sironi, catalogo della mostra a Vigevano, Castello Visconteo-Sforzesco, Charta, Milano 2005;

Sironi gli anni '40 e '50. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse, catalogo della mostra a Milano, Fondazione Stelline, a cura di C. G. Ferrari, E. Pontiggia, Fondazione Stelline - Mondadori Electa, Milano 2008;

Tra '800 e '900. La collezione d'arte moderna della Banca Popolare di Milano, a cura di A. Negri, Skira, Ginevra-Milano 2010;

Mario Sironi. La grandiosità della forma. Quadri, opere monumentali, disegni, inediti, catalogo della mostra a Cherasco, Palazzo Salmatoris, a cura di C. Tesio, Edizioni Città di Cherasco, 2013;

Ritratti di città. Urban Sceneries. Da Boccioni a de Chirico, da Sironi a Merz a oggi, catalogo della mostra a Como, Villa Olmo, a cura di F. Gualdoni, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2014.

Finito di stampare nel mese di aprile 2019
da GRAFICA & ARTE – Bergamo

**GRAFICA
& ARTE**



© Copyright 2019 Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

© 2019 Gli autori per i loro testi

© Mario Sironi by SIAE 2019

Crediti fotografici

© Fondazione Credito Bergamasco

© Banco BPM SpA

© Martino Mascherpa

© Paolo Marioni

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate

ISBN 978-88-85478-14-5

La mostra *Mario Sironi. Il volto austero della pittura* ha carattere divulgativo e non ha scopi di lucro; l'ingresso all'esposizione è libero e il presente catalogo è a disposizione gratuita del pubblico fino ad esaurimento delle copie.

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta la sua più sentita gratitudine ai collezionisti che, con generosità, hanno messo a disposizione le opere in mostra consentendone il pubblico apprezzamento.

La Fondazione Creberg ringrazia con viva riconoscenza Andrea Sironi, Presidente Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi e Susanna Nasini, Vicepresidente Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi.

Manifesta altresì il più sentito ringraziamento a Camozzi Automation e Nettuno Srl, per il sostegno assicurato nel 2019 alle iniziative culturali della Fondazione stessa.



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it





FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO