

e il romantico trasporto per il Nord era tale che mi parve di avere assestato la mia vita, solo quando, ancor giovane, andai a stabilirmi in una delle più nebbiose città dell'Italia settentrionale.

Ma ora, su queste montagne, mi riconosco quasi vecchio. L'inverno, questo paesaggio che ho tanto amato, tutto ciò che mi vedo attorno non ha più alcun fascino. Amo il sole. Non è passione e fantasia, come per i nordici maestri del romanticismo, che percorsero all'inverso il cammino che io ho fatto, ma semplicemente un bisogno di calore e di chiarezza.

Improvvisamente, guardando Dario far le sue evoluzioni, capisco un fatto molto semplice: lui, nato e cresciuto nel Nord, non ha mai sentito il fascino romantico dell'inverno. Ciò che lo affascina è lo sport invernale.

Eccolo che ricompare. Mi si precipita addosso a tutta velocità, mi scansa abilmente all'ultimo momento, si arresta di botto.

« Vai proprio benissimo! » io gli dico.

Io non so sciare. Non ho stile. Eppure la mia lode gli fa piacere. Sono un uomo anziano, che appartiene a una generazione diversa, a metà tramontata dietro la curva dell'orizzonte.

DOLORE E MITO DI SIRONI

di

Roberto Tassi

L'ansia moralistica, che ha sempre seguito, come un grigio alone di nebbia, la vita di Mario Sironi, e le sue grandi aspirazioni, la retorica dei suoi sogni, il suo desiderio di un ordine grandioso, tutto quel bagaglio, insomma, di velleitari impulsi, che gli ha gonfiato le idee fino a renderle irriconoscibili, costituisce, della sua persona, l'elemento primo, che, a contatto con la realtà, ha provocato quello stato perenne di crisi, da cui non hanno mai potuto liberarsi né la sua vita né la sua arte; dalla patetica testimonianza del 1910 di Boccioni: « Sironi ... chiuso sempre in sé e sempre in casa, ... non parla più, non studia più, è veramente doloroso », a quelle recenti dei pochi amici che rivelano gli ultimi, duri, dolenti anni della sua vita. Il suo « sono inadatto a vivere » diventa allora una paurosa presa di coscienza e, non potendo trovare cristallizzazione in un assoluto, rimane un ossessivo, agitato fantasma.

C'era in lui un'aspirazione a cose che non potevano essere realizzate che in una sostanza artefatta, risonante perché vuota all'interno, priva del peso indefinibile della verità; col risultato di un costante sfasamento, dell'impossibilità ad essere in sincronia coi tempi, quindi, nella sua opera, di uno stile affannato, irto, cupo. Perché si ha un bel considerare Sironi vero rappresen-

tante del suo tempo, ma in verità si può solo concedergli di essere stato un rappresentante di quella parte del suo tempo che si riconosceva nel fascismo. Una grave carenza di base è quella che spiega e giustifica tale rapporto: l'arte di Sironi, nel suo complesso, manca di un reale rapporto con l'uomo dà anzi sull'uomo un giudizio negativo; troviamo nel fascismo, in quell'insieme di dichiarazioni, di esclamazioni, di fattori dell'impulso più esterno, cui non si può dare il nome di ideologia, se non per ragioni di schematismo pratico, una identica posizione. Su questa base può avvenire l'accordo. È fin troppo evidentemente superficiale, per aver bisogno di confutazione, il trovare testimonianza dell'umanità di Sironi nel fatto che egli ha dipinto molto spesso la figura umana; ma l'uomo di Sironi è un automa sorto dall'incantesimo del mito, la sua vita fittizia può dissolversi da un momento all'altro nel nulla, per una nuova magia; ne resterebbero solo labili tracce, frammenti dispersi, impronte opache.

La prevalenza del chiaroscuro contrastato, delle tonalità più cupe, terree, calcinate, prive di qualsiasi splendore luminoso, la sordità al colore insomma, che resta tipica anche dei quadri migliori di Sironi e di tutta la produzione artistica che va sotto il nome di « Novecento », deriva in fondo da una disposizione di spirito che non penetra nella vita, non ne patisce o ne gode il bene e il male, ma, chiusa in una visione astrattamente pessimistica, la rifiuta come stimolo e come materiale complesso di lavoro, non ne intende quindi la infinita molteplicità di rapporti e di germinazioni; e allora l'ipertrofia ingiustificata delle forme, l'esigenza di allargare la visione, il rilancio dell'« arte murale », insomma il « far grande » diventa l'unico tentativo di salvezza, la costruzione intellettualistica che permette di fuggire la realtà per crearne una nuova, senza nessun legame col presente. Tornano giuste le parole di Bontempelli, che era stato a suo tempo implicato nella faccenda: « negazione cruda di tutta la storia e di tutto il costume, diffidenza verso la natura, ti nasce il sospetto che sia questo il libro sacro di una religione senza speranza ... »; la « religione » era veramente senza speranza, ma il libro non era sacro, anzi rudemente pietroso, privo di spessore spirituale, irto di simboli, cui mancava, per essere rituali, l'accento vitale di una psicologia profonda.



3 - Mario Sironi: *Il bevitore* (1930)



4 - Mario Sironi: *Composizione* (1952)

Sostituire la storia coi miti, la natura coi sogni può diventare un'impresa così pericolosa da distruggere personalità ben altrimenti dotate di Sironi; e comunque da richiedere le più fantasiose e irreali invenzioni, i viaggi più spericolati nei dominii dell'inconscio. Mentre Sironi oltre alla storia e alla natura, rifiutava anche l'uomo, in specie quel complicato groviglio psicologico-spirituale che si andava sempre più rivelando, nella cultura più moderna, come suo inalienabile centro. Comprensibile allora il suo sfasamento nei confronti della più vera realtà del tempo, la creazione cioè di un'opera che resta come sospesa su fragili e pericolanti puntelli, in un limbo incerto, e la sua dolorosa esistenza, che non aveva mai potuto cogliere la giusta misura delle cose, sinceramente illusa prima di aver trovato nel fascismo, cioè in un movimento insensato e costruito sul falso, l'istituzione di un « ordine », sinceramente disgustata poi della democrazia, cioè di un'autentica approssimazione all'uomo. La tragedia di Sironi, come uomo e come artista, è tutta in questa sincerità.

Forse solo nella giovinezza e nella prima maturità, quando quel meccanismo pseudo-ideologico non era entrato in funzione e rimanevano ancora indistinti sullo sfondo i fantasmi del nuovo ordine, Sironi ebbe una vita piena e diede opere di uno squallore autentico: erano gli anni entusiasmanti del futurismo, poi quelli terribili della guerra; gli ardori giovanili avevano un senso univoco, bruciavano ogni scoria, gli spiriti malinconici trovavano sbocco diretto nelle opere; gli anni dal 1913 al '22, per Sironi, appunto, l'esperienza futurista e il periodo dei « paesaggi urbani ».

Aveva cominciato a Roma a frequentare un gruppo di pittori che facevano capo allo studio di Balla e dai quali nacque poi il futurismo; i rapporti con Boccioni dovettero essere i più fruttuosi, a giudicare dalle sue opere di qualche anno dopo. Di quel periodo si conoscono solo alcuni quadri, non sufficienti a dimostrare una sua adesione ai modi del divisionismo, che restava in quegli anni in Italia l'unica possibilità di superamento dei più banali schemi ottocenteschi e di evoluzione nella direzione della grande poesia impressionista. Vi appare una materia calcinosa, spenta, oppressa

da furori non sfogati e quel senso plastico, quella solidità volumetrica, che, uniti all'astinenza cromatica, sono già caratteristiche fondamentali del suo stile.

Poco dopo ha inizio la sua esperienza futurista, sulla cui completezza non è possibile accettare i dubbi avanzati da alcuni critici, poiché esistono documenti precisi di una sua totale adesione per almeno 4-5 anni, primi fra tutti le opere, quadri e disegni, che sono forse tra le migliori di tutta la sua attività artistica. È d'altronde facile capire, al di là dell'influenza boccioniana, come i contenuti ideologici e morali del futurismo si adattassero bene alla personalità in formazione di Sironi: il mito del macchinismo, l'antinaturalismo, il nazionalismo, l'entusiasmo avanguardistico; anche formalmente le teorie futuriste della scomposizione dei piani e del dinamismo plastico trovavano preciso riscontro nelle necessità espressive di Sironi, ben lontane dalla razionalità cubista. Certo Sironi portava nel movimento il peso della sua personalità, la particolare inflessione del suo stile, che non era basato sulla staticità, ma su una dinamica raggiunta non per via di linee vorticoso o di ribaltamenti o fughe di piani, ma per ritmo di volumi. Già nel 1913 compaiono le prime opere; nel 1914 si stabilisce, per essere più vicino alla centrale futurista, a Milano, che diventerà il paesaggio definitivo della sua vita, e quindi entra a far parte del Gruppo dirigente; nel '15 firma, con Boccioni Marinetti Russolo fra gli altri, un manifesto di prevalente contenuto politico, saturo di un aberrante vaneggiamento nazionalista, nel '20 in un altro manifesto ribadisce la necessità di solidificare il futurismo con un lavoro « costruzionistico », e sono le ultime battute.

L'*Autoritratto* del '13 così solido e irto e di colore bruciato contiene già quel ritmo di volumi che si è detto, sebbene ancora attuato un po' ingenuamente, e più che riflessi del cubismo francese ne rivela a ben vedere dell'espressionismo tedesco e magari russo.

Sempre in Sironi c'è stata la tendenza ad avvicinarsi all'area figurativa tedesca piuttosto che a quella francese; e lo dimostrano il suo rifiuto dell'impressionismo, la sua distanza dal cubismo, la sua idiosincrasia per il surrealismo; mentre d'altra parte aveva assimilato l'irto, dura, oscura deformazione espressionista, si compiaceva di certo simbolismo più esterno e radi-

cato nelle leggende autoctone e accettava quel concetto di arte sorgente dal mito, di cui Wagner gli sembrava il più potente depositario.

L'unica influenza francese, che si fa sentire verso la fine dell'esperienza futurista e di cui è testimonianza anche nel manifesto del '20, è quella di Léger; cioè del meno francese dei pittori di quel periodo, dallo stile meccanicamente articolato, come se le sue immagini fossero costruite col meccano, usando il giravite invece del pennello.

Ma in alcune opere sparse lungo i cinque anni di pratica futurista, a cominciare dal *Camion* del 1914 (Coll. Jesi), fino al *Ciclista* del 1916 (Coll. Saffatti) e al *Camion giallo* del 1917, ci troviamo di colpo e per la prima volta di fronte a un mondo poetico già del tutto definito e completo anche nelle sue implicazioni sentimentali e psicologiche. C'è già il senso più vero del pessimismo sironiano, della sua dura adesione alla vita meccanica della città; gli oggetti diventano allora veri totem di una condizione umana tutta vissuta nella tristezza fonda del presente, dell'ora che scorre: il grigio selciato sconnesso, le case come miseri fantasmi pieni di buio o i lunghi muri senza volto e senza senso come barriere disumane, e le macchine (la bicicletta, il camion) come funesti, oscuri simboli. Se Sironi avesse seguito a incidere in questo modo nel corpo spesso della realtà, ci avrebbe potuto dare un lungo poema dello squallore cittadino, da poter forse uguagliare certe pagine più irritate e poetiche di Balzac. Ma già in un altro *Ciclista* di quegli anni stessi (precisamente del 1915) la felicità inventiva che sboccava fulmineamente le cose s'intorbida, il colore si appanna, si formano falsi spessori, una lieve ipertrofia sforza le forme a inturgidirsi inutilmente; a ben vedere abbiamo già le premesse, se pure appena percettibili, del « Novecento ». I *collages* del 1917 sono però ancora immuni da orpelli, ben secchi e ricchi di colore.

Verso la fine di quell'anno e nel successivo i quadri si fanno più gremiti, di oggetti, di forme, articolati in uno spazio ormai non più scheggiato, frantumato come era quello dei futuristi, ma sprofondato, sospeso; si combinano in queste opere l'influenza di Léger e quella della pittura metafisica, che nasceva in quegli anni. Non che Sironi abbia mai dipinto quadri « metafisici », ma certi titoli (a *L'Atelier delle meraviglie*), certi oggetti (lampadine, bastoni colorati, ecc.), la presenza di figure umane in forma di ma-

nichini non lasciano dubbi sull'orecchiamento delle novità che in quegli anni De Chirico e Carrà andavano inventando tra Ferrara e Milano; bisognava però accettare il rilancio del Quattrocento italiano, base culturale di quegli esperimenti; il ritorno nel tempo di Sironi si prolungava invece più addietro, arrivava fino ai secoli romanici.

Un'atmosfera vagamente « metafisica », certe soluzioni compositive in senso scenografico (le case sul fondo come quinte di un palcoscenico vuoto), che di quella erano un residuo, si ritrovano ancora nei due o tre anni successivi, in cui Sironi dipinge una lunga serie di « Paesaggi urbani ». L'ispirazione è un prolungamento di quella dei camions futuristi, l'adesione agli oggetti-simboli è completa; è ben chiaro che Sironi non si trova in una posizione distaccata di critica, di protesta e di condanna, esprime solo le sue disposizioni spirituali, la sua fonda tristezza. Egli porta avanti per questi anni tra il '20 e il '22 la felice inventività che opera su una materia ancora vera e a tratti coglie un'immagine fulminata di realtà. Così bloccate, rigide, desolate, di colore riarso e cupo, prive di ogni traccia di vita che non sia meccanica, queste immagini avrebbero potuto essere, e non sono, il corrispettivo « cittadino » di quelle che Carrà andava allora desumendo dalle colline e dai boschi di Lombardia. Ma esse hanno alla base una grave limitazione: tutto vi è portato ad una misura ridotta, come se le presenze non fossero più le cose vere o anche solo i fantasmi, le tracce delle cose vere, ma riduzioni di queste, modellini intercambiabili, e i trams, i camions, i vagoni, i blocchi di case fossero desunti dai pezzi in miniatura di un bellissimo gioco per bambini. Manca una proporzione vera fra le cose e una loro sicura fusione, come per un difetto di visione, che ne rispecchi uno più profondo e grave di sostanza spirituale. È lo strano e terribile destino di un artista, che doveva giungere alla teorizzazione dell'arte amplificata, estesa, colossale, ed essere tutto preso dall'ansia del « far grande », quello che lo costringe poi, al momento dell'opera, a « far piccolo », cioè a stringere nel significato intimo delle forme questo senso riduttivo; a scendere dalla « maestosità » delle intenzioni alla « meschinità » dei risultati.

Subito dopo l'esperienza dei « Paesaggi urbani » infatti, cioè tra il 1922 e il '23, inizia nell'opera di Sironi un breve periodo « neo-classico », premessa

a quella lunga esperienza che va sotto il nome di « Novecento ». Il cammino di Sironi cominciava a chiarirsi, secondo una progressione ormai significativa: futurismo, momento potenzialmente ancora pieno di possibilità, di sbocchi in ogni direzione; « paesaggi urbani », scelta di una direzione, precorrimiento della « stracittà » dei Novecentisti, ma con possibilità di salvezza; « neo-classicismo » degli anni venti, tipica reazione in senso conservatore del dopoguerra, accoglimento dei miti della romanità. In quegli anni l'ondata « neo-classica » si diffondeva per tutta l'Europa; c'era nell'aria molta inclinazione per i « valori plastici »; Sironi dipinge una serie di ritratti, duri, squadri, ingrati, enfatici, ritagliati in una materia solida, come se fossero sculture (*L'architetto*, *La modella dello scultore*, *L'allieva*, ecc.), nei quali forse ciò che più irrita è una certa ostentazione di robustezza, di salute fisica, quasi già un tentativo di selezione razziale. Queste opere sono ormai praticamente novecentiste, anche se la prima mostra del gruppo (peraltro costituitosi nel '22) si fa solo nel 1926.

Del « Novecento » è ancora da fare seriamente la storia; ma due cose appaiono in esso subito evidenti: anzitutto la più completa confusione di valori, di idee, di scopi, e, di conseguenza, la mancanza di una vera ideologia. Lo si capisce facilmente se si enumerano di seguito i motivi principali agitati dal movimento: antiottocento, soprattutto antimpressionismo, naturalismo metafisicizzato, « stracittà » contro « strapaes », quindi europeismo contro provincialismo, ma nello stesso tempo gretto nazionalismo artistico e politico, modernismo, arcaismo, anticromatismo, fascismo e nello stesso tempo antineoclassicismo fascista, grande importanza dei valori costruttivi e plastici, retorica dell'ipertrofico, del grandioso, del lavoro, della razza, creazione di miti, anzitutto di quello della romanità. Quando poi nel 1926 nacque anche il « Novecento » letterario, la confusione divenne ancora maggiore; tanto più che il « Novecento » letterario, cioè Bontempelli che ne fu l'animatore, tendeva ad esprimere una dimensione « magica » della realtà, assai più vicina alla metafisica di De Chirico che al novecentismo di Sironi.

Questa arruffata congerie di motivi diede luogo tuttavia a un tipo di arte abbastanza ben caratterizzata, nella quale il disegno la vinceva sul colore, la stilizzazione e definizione delle forme sulla fusione atmosferica o

tonale, il desiderio di contenuti epici o mitici sul lirismo; si rifaceva infatti, più che a una tradizione pittorica, cromatica o anche spaziale (di colore luminoso e di spazio prospettico), a una tradizione scultorea, che poteva meglio soddisfare l'esigenza di monumentalità, a quella romanica in specie, che soddisfaceva l'esigenza espressiva, e la contaminava magari con una aggiunta di espressionismo, depurato però con cura dei suoi contenuti più esasperatamente psicologici. Il colore allora diventava aspro, opaco, ruvido, « murale », le forme gonfiate per esprimere un ideale di grandezza, l'atmosfera austera e irrespirabile. E poiché tutta questa operazione era esperita a freddo, per determinazione intellettuale, senza naturale necessità, accadeva che la drammaticità si trasformasse in enfasi, la grandiosità in enormità, la pietra in gesso, la severità in noia, l'uomo in fantoccio. Avendo rifiutato il naturalismo sotto accusa di evasione, per tentare un'umanizzazione della arte, cioè per conoscere e rappresentare in modo diretto l'uomo, il « Novecento » perveniva a una forma molto più grave di evasione, poiché identificava l'uomo con l'« eroe », cioè con un uomo minorato, o addirittura falso.

Tutti questi elementi sono presenti in Sironi, sia pure al grado più alto di dignità compatibile con una impresa così disperata e condizionano ormai del tutto la sua opera. Il colore del « Novecento » è lo stesso di Sironi; la preponderanza del disegno anche. Infatti la sua adesione al fascismo, iniziata in quegli anni, si manifesta proprio con un'azione di propaganda svolta attraverso il disegno. La fittissima serie di disegni da lui fatti per illustrare i giornali fascisti, in specie *Il Popolo d'Italia*, fornisce un materiale enorme, che può essere studiato con interesse. Ma poiché alcuni critici tendono a discorrerne come di una grande opera grafica degna di essere rivalutata e ripubblicata, sarà bene invece ricordarne i precisi limiti. Questi disegni corrispondono perfettamente al loro contenuto; cioè agli spiriti del fascismo degli anni fino al '26 e poco oltre: sono irti, duri, secchi, « neri », talvolta anche drammatici, mancano però di una vera tensione morale, e non superano mai l'occasione propagandistica, non dimostrano vera ispirazione figurativa: creano uno stile fascista del disegno, ecco tutto, sia pure del fascismo degli anni « eroici ». Ce n'è uno, a commemorazione del 21 aprile nel 1926 in cui si vede un potente braccio-fascio trascinato da un'aquila (imperiale

di Roma) verso i cieli della gloria; è un disegno terribile, poiché l'aquila vi è rappresentata come un uccello rapace, e nel complesso, facendo perno sul nodo di dita e artigli stretti insieme, appare come un funereo presagio di lutti; di rado lo spirito fascista nella sua antiumanità è stato colto così duramente. Per questo molti dei disegni di Sironi hanno una cruda evidenza, e fecero scuola. Certo quelli degli imitatori sono ben lontani dalla loro incisività; corrispondono infatti agli anni in cui il fascismo era diventato una tragicommedia giallo-rosa.

Negli stessi anni, tra il '26 e il '28, Sironi dipingeva anche una serie di nudi femminili, alcuni dei quali, facendo seguito ai ritratti che abbiamo detti « neo-classici », mantenevano la rigidità, la durezza, la retorica della solidità scultorea di quelli, simboleggiando per lo più l'Italia, donna dalle grandi braccia, dalle grandi mammelle, dall'ampia fronte, dagli occhi pensosi e fissi; mentre altri, veri ritratti, finalmente, di donne qualsiasi, appaiono assai più liberi, densi, sensuali; l'arido colore novecentista s'impasta in amalgame dense, talvolta perfino luminose, sulle cosce, sui seni, sui fianchi, l'incarnato si marezza di vibrazioni, di delicati fremiti; il mito dell'enorme, dell'ipertrofico, qui si giustifica, nel riscontro con una disposizione sentimentale. Scalati tra il '28 e il '30 troviamo anche numerosi paesaggi, per lo più di montagna, fortemente chiaroscurati ed espressionistici, di ispirazione sincera, drammatica, ma che non sfuggono a quel processo di riduttività dell'immagine, che li priva di ogni vera grandiosità naturalistica, e li rende frammenti scenografici non di realtà, ma di una precedente ricostruzione della realtà in miniatura, rimasta tale. Insomma, per fare un esempio, mentre Morandi, dopo essersi costruita una natura morta come modello, dipingendola poi la trasferisce in una dimensione poetica densa di significati, quindi infonde realtà al modello inerte, Sironi sembra compiere all'incirca un processo inverso riducendo, nel dipingerla, una realtà emotiva all'inerzia di un modello. Solo in alcuni momenti di questi anni, nel '28, nel '31, nel '32 in qualche figura tragicamente impastata col buio fondo dell'atmosfera l'espressionismo di Sironi raggiunge una tensione emozionante. Non si tratta più soltanto dei tedeschi; il ricordo è anche di Permeke.

La questione dei rapporti tra Sironi e Permeke è stata sempre assai di-

battuta; non si può negare una vicinanza di modi e spesso di ispirazione. Ma anche a non volersi basare su sottili questioni di precedenza (ma *De ciderdrinker* e *De vreemdeling* di Permeke sono del 1916 e alcuni suoi disegni di nudi femminili del 1921), resta che nell'identità di radice visiva il confronto si risolve tutto a favore del belga, la cui grandiosa germinazione naturalistica diventa nell'italiano una ridotta, meccanica, arida immobilità; la civiltà contadina, terrestre di Permeke esprime il senso potente di un uomo vero; la civiltà urbana di Sironi rischia di essere ormai del tutto « alienata ». Mi sembra che torni buona a questo punto, l'osservazione fatta di recente a proposito di certi episodi dell'ultima avanguardia, come il « nouveau roman » e i films di Antonioni, trattarsi cioè non di opere che traggono ispirazione da una situazione alienata, ma prodotti essi stessi d'alienazione, arte alienata verrebbe da dire, se non fosse una contraddizione nei termini. Similmente nell'opera di Sironi non è espressa la testimonianza, la documentazione, la condanna (come sono portati a credere alcuni critici marxisti) di una civiltà « industriale », staccata ormai dalle sue fonti di vita, quindi senza speranza, ma è essa stessa la sintomatologia di una tale civiltà, vi partecipa senza possibilità di distacco.

I quadri di « miti » tra il '28 e il '32 toccano il punto più basso del periodo novecentista e della retorica dei contenuti: *L'aratro*, *Il mito*, *La famiglia* ecc. Ma l'attività di Sironi in quegli anni centrali del fascismo debordava ormai dal solo fatto pittorico per allargarsi alla grafica, alla pubblicistica, alla scenografia, alla scultura, all'architettura, all'arredamento di mostre. Egli teorizzava allora l'unità delle arti, cioè la fusione di pittura, scultura e architettura in una entità risultante dal loro reciproco potenziamento e si rifaceva per questo agli esemplari medioevali; teorizzava la « pittura murale » come più adatta a far risorgere un « ideale mediterraneo, solare » e ad esprimere « questa epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti » contro le « estasi languescenti di un'arte di serra »; propugnava il ritorno della « decorazione » architettonica contro il razionalismo che stava conducendo anche in Italia una durissima lotta; auspicava nel campo artistico le « espressioni collettive ». Niente era più anacronistico di queste richieste, che si basavano oltretutto su un equivoco fondamentale: Sironi non capiva che l'arte uni-

taria e collettiva sarebbe potuta nascere solo spontaneamente, dal corpo stesso di una particolare società, cioè « dal basso »; e in realtà le condizioni perché questo si avverasse esistevano nel Medioevo; non poteva però in alcun modo nascere per preconcepita determinazione, imposta « dall'alto ». E poiché in Italia invece non ne esistevano a quei tempi le condizioni (libertà, misticismo, circolazione culturale, ecc.) necessarie, poiché insomma l'Italia non accoglieva l'ordine fascista che come una fittizia sovrapposizione da subire, i tentativi di Sironi (grandi affreschi, mosaici, ecc.) furono un fallimento. Lasciarono però una impronta sul suo lavoro successivo; in tutta la produzione degli ultimi quindici anni, infatti, la frammentarietà della composizione, accentrata in vari nuclei come per uno svolgersi dell'azione in piani diversi e contemporanei, e quel senso di residui architettonici, della pietra cioè, della calce, del muro, derivano in buona parte dall'esperienza della pittura murale attuata dal 1933 al 1936; il ponte di passaggio è un gruppo di tempere, « studi per parete », dipinti attorno al 1940. In esse troviamo infatti i diretti precedenti formali della sua pittura dopo il 1947. Ma i sette anni che intercorrono tra le due esperienze, gli anni cioè della guerra e dell'immediato dopoguerra, sono caratterizzati, sotto l'influenza di questa, da una ripresa dei « paesaggi urbani » e dei « paesaggi di montagna », da un accenno di ripresa « metafisica » e da una serie « penitenziale » di « colloqui », « fustigazioni », « confessioni », ispirata alle « Laude » di Jacopone da Todi, che Sironi era impegnato a illustrare tra il '45 e il '47. Sono tutti quadri di piccolo formato, l'ispirazione vi è più raccolta, più intima; i colori si sono fatti più intensi, brucianti, di un cupo spessore, vi è una diretta partecipazione all'angoscia dei tempi che si trasforma in emozione sincera, soprattutto nei « paesaggi urbani » e nei « paesaggi montani ». Il dispreziatore della pittura da cavalletto, della pittura « intimista », perso nei sogni impossibili di un'arte collettiva che coprisse intere pareti, ci dà le sue opere migliori, dai tempi del futurismo, in alcune tele di pochi centimetri quadrati.

Ma nel 1947 circa Sironi inizia un'esperienza pittorica assai singolare, che rimane quella cui, dopo i « paesaggi urbani », è maggiormente legata la sua « riconoscibilità » e la sua fama. Per quattordici anni lavora affanno-