

# José Clemente Orozco

1883-1949

Comune di Siena  
Palazzo Pubblico 9 maggio - 14 giugno

catalogo  
a cura di  
Mario De Micheli

Vangelista

## Alejo Carpentier L'arte di Clemente Orozco

### Un'immagine ingannevole

Vidi per la prima volta José Clemente Orozco nell'austera sala della Liga de Escritores de America — questo angolino così accogliente che si nasconde in una casa semidiroccata la cui ombra è un sufficiente conforto per chi pensa. Mentre era abbandonato in una vecchia poltrona di cuoio, i suoi occhi vivi lanciavano sguardi timidi e sorpresi attraverso gli occhiali arbitrariamente collocati su un naso aguzzo e la sua unica mano lasciava pendere con indolenza una sigaretta non ancora accesa. Mentre i gesti secchi e nervosi del Dott. Atl popolavano l'ambiente di una teoria di angoli, e il suo verbo caustico e sicuro piroettava in difesa di non ricordo quale idea nuova e audace — sempre nuove e audaci sono le idee difese da questo vecchio, giovane tra i giovani —, il pittore sorrideva distrattamente. Isolato, distante, assorto forse nel vortice della sua vita interiore, mi faceva pensare a qualche grondaia meditata che assiste al vano traffico urbano senza il minimo desiderio di abbandonare il seggio di un comodo cornicione.

Quel giorno non ricordo di averlo sentito parlare. (Dal fondo del suo ritratto circondata da un'aureola di rombi e cerchi di colore, la poetessa Nehui-Olin sembrava grata al suo silenzio, fissando su di lui le sue pupille verdi, di infinita profondità).

All'improvviso notammo l'assenza del pittore. Il Dott. Atl ci spiegò: «Clemente Orozco e Diego Rivera chiedono il permesso di ritirarsi... vale a dire... se ne sono già andati, ma ciò nonostante chiedono il permesso».

E non ho più rivisto Orozco per alcuni giorni. Se non avessi conosciuto la sua arte e non potessi sottrarmi alla mendace tentazione di vedere l'opera come immagine fedele del carattere del suo creatore, avrei visto in quest'artista

un amante delle dense penombre Whistleriane o delle morbide e sottili digradazioni impressioniste; un interprete del silenzio, della pace, del riposo...

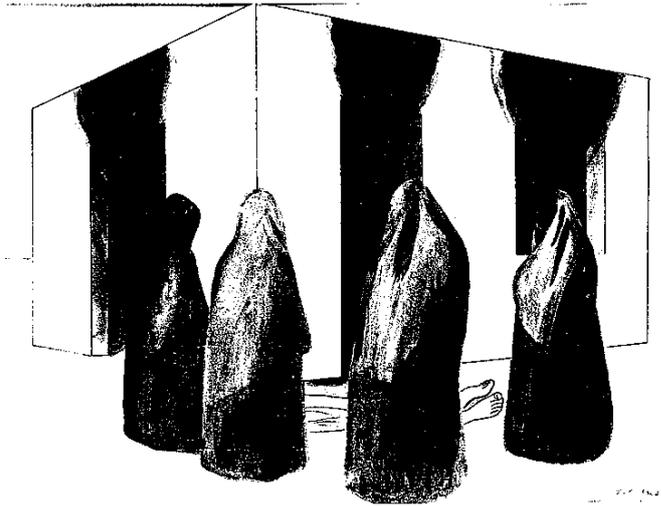
### Violenza di colore e di linee

Una specie di sbalordimento e di esaltazione si impadronisce dell'animo quando si entra, per la prima volta, nel cortile principale della Escuela Nacional Preparatoria di Città del Messico. Su alcune centinaia di metri di parete, con straordinaria violenza di colore, con incredibile audacia di linee, una serie di figure di grandi dimensioni gesticolano, si contorcono, gridano... Sembra che non debba mai più tornare a regnare il silenzio completo, di fronte a questa umanità tormentata che sorge dagli affreschi, con una pienezza di volume che fa pensare ai rilievi assiri.

Nel centro, l'Uomo, di proporzioni enormi, fissa su di noi i suoi occhi allucinati, con i pugni stretti e il torso in tensione sovrumana. Ai lati si trova una serie di figure simboliche — simbolismo senza corone di alloro, senza caducei né muse — che ci mostrano l'Uomo che annienta il passato, l'Uomo che avanza trionfalmente verso il futuro, l'Uomo multiplo che intona un salmo di forza e ottimismo...

### Danza macabra

Allontanandoci dal centro della composizione dove si innalzano figure piene di vigore e nobiltà — come quella dell'Operaio — le figure acquistano uno strano carattere, tragico e nello stesso tempo burlesco, partecipando a una gigantesca caricatura, impregnata di crudeltà, che traccia una Danza Macabra della vita messicana d'oggi, con i suoi momenti patetici, con i suoi intensi conflitti. Non è, come nelle incisive pitture di Holbein, un secco ritmare di



Guerra, china, 1928

tibie sbattute che comunica unità ideologica a questi affreschi, ma uno spirito di indignazione di fronte alle ingiustizie sociali e alle superstizioni, contro le quali i pennelli dell'artista si ribellano con un atto di clamorosa protesta che si traduce in scene di una crudezza contundente.

Appare quindi uno Jeovah panciuto e con faccia da idiota, seduto su un trono di nuvole, nell'atto di ricevere i favori dei borghesi vestiti a festa come quelli del doganiere Rousseau, mentre gli umili indigeni, con le loro donne e i loro bambini, sono respinti da una milizia diabolica. Nella parte inferiore vediamo operai che si colpiscono ferocemente con i propri ferri di lavoro, sotto gli sguardi compiaciuti degli eleganti

commensali di un'orgia borghese, seduti davanti a una tavola guarnita di vino e donne...

Poi è la volta dell'indio, «l'eterna vittima», che si fa ingannare da un falso apostolo, vestito di rosso saio... che lascia intravedere gli anelli di una grossa catena d'oro. E in alternanza agli affreschi, con lo scopo di ricoprire gli spazi minori della parete, appaiono composizioni decorative semplici di un simbolismo sarcastico: mani rudi che lasciano cadere monete in una cassetta per le elemosine della chiesa, mentre un'altra mano fine, inanellata, raccoglie queste monete dal basso...

In questi momenti l'immaginazione di Orozco trabocca; nelle sue pitture risuonano echi di clamori apocalittici. E

allora vediamo crescere la figura di questo volenteroso creatore; le sue braccia si alzano annunciando una nuova era e la sua ombra si erge, con molta forza, come quella di un nuovo Giovanni che apostrofa gli uomini di questo secolo, dalle dure rocce di Patmos.

#### Soldati e soldaderas\*

«Vedrà — mi aveva detto il dottor Atl — come sono interessanti le scene rivoluzionarie di Orozco. Lui conosce bene la rivoluzione messicana... l'ha fatta insieme a me!».

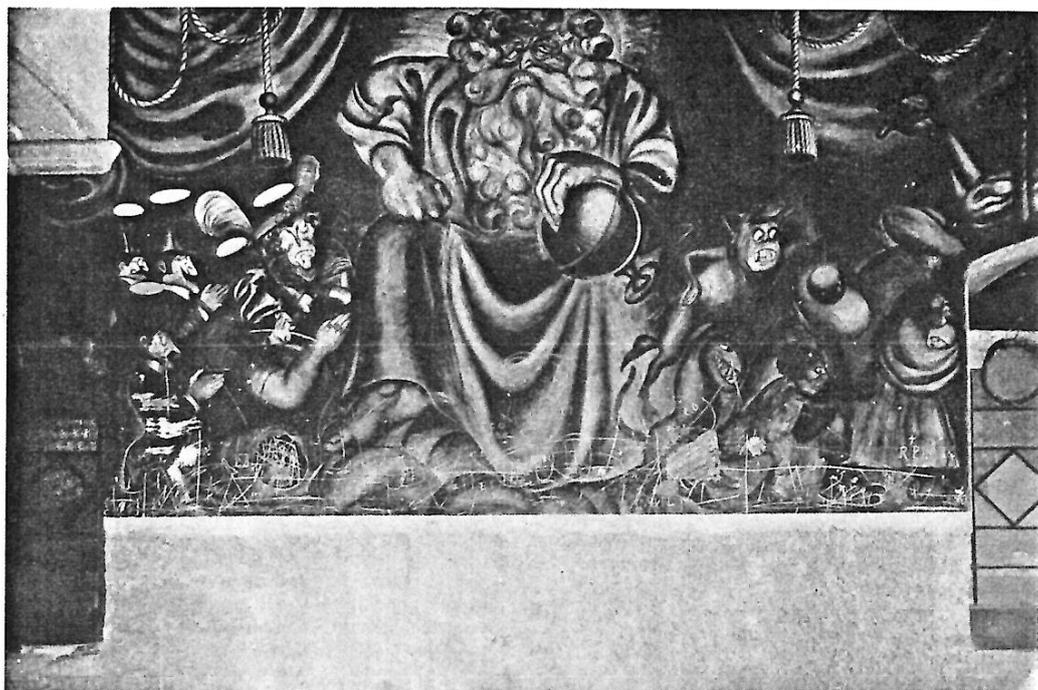
Infatti le scene rivoluzionarie di Orozco furono quelle che mi impressionarono più profondamente. Bisogna aver visto, nell'ultima sala della Preparatoria, un affresco intitolato Soldati e Soldaderas, per comprendere tutta la forza tragica della rivoluzione messicana.

Quest'affresco è stato realizzato con un'economia di mezzi e una sobrietà quasi miracolose: in una pianura agreste, grigia, terrosa, si distaccano le robuste figure dei soldati e delle soldaderas che si allontanano. Le figure sono campite con rara sicurezza; messe in rilievo senza inutili dettagli, danno una sensazione indimenticabile di forza e di equilibrio. Sono materialmente «piantate» nella parete.

In questa scena, dove «non c'è quasi nulla», regna un'angosciante atmosfera di tragedia che infonde uno strano malessere.

#### Estetica rivoluzionaria

Una notte in cui camminavamo in una silenziosa stradina della vecchia Città del Messico, Diego Rivera, parlandomi della sua arte, mi espose un'idea audace che si può considerare come una pietra angolare del suo credo estetico: «Ogni muro di un edificio pubblico, di una scuola, di qualsiasi luogo appartenente alla collettività, in cui sia possibile eseguire una pittura rivoluzionaria, sarà una posizione strategica strappata alla borghesia nella guerra in corso. Non importa se queste posizioni sono conquistate, perdute e recuperate nuovamente molte volte, visto che il



Danza macabra, murale alla Scuola Nazionale preparatoria di Città del Messico

pittore rivoluzionario non è un eccelso e ridicolo creatore di opere maestre, ma un combattente d'avanguardia, un soldato nelle truppe d'attacco dell'esercito proletario».

Ciò riassume le aspirazioni della generazione di artisti messicani alla quale appartiene Clemente Orozco. Egli, come il grande Diego e i suoi discepoli, non ha mai sognato di essere «un eccelso creatore di opere maestre». Vero e proprio soldato nelle truppe d'attacco dell'esercito proletario, ha combattuto eroicamente per occupare e conservare le posizioni strategiche occupate dalle sue pitture. Contro di esse si sono perpetrati assurdi attentati. Studentelli clericali hanno tentato di sabotare i suoi affreschi, tirando pietre e raschiando i colori; ancora oggi se ne vedono alcuni

rovinati da scritte e sciocchi disegni.

Ma José Clemente Orozco non si lascia turbare. I suoi ideali rivoluzionari sono tanto forti quanto l'amore per la sua arte e gli trasmettono quell'esaltata e virile purezza spirituale che Diego Rivera vorrebbe percepire nelle palpitazioni creatrici dell'artista odierno. Ha ritoccato gli affreschi rovinati e continua a dipingere le sue scene rivoluzionarie che costituiscono la parte plasticamente più interessante della sua opera. La sua arte è trascendentale perché è concepita con assoluta fede nella sua trascendenza.

Anche nei suoi momenti di relativa ingenuità, la pittura di Orozco opera una specie di apostolato pittorico, animata da uno spirito analogo a quello che originò la pittura religiosa del Medio-

vo, ma servendo una nuova e nobile causa. Creati per la massa, come le opere dell'arte rivoluzionaria russa, questi affreschi aspirano soltanto a giungere direttamente al cuore del popolo con la maggior eloquenza possibile. Estranei a qualsiasi accademismo timorato, si orientano verso una nuova bellezza tramite poderose stilizzazioni. Negli affreschi Orozco è riuscito a tradurre plasticamente un mondo di ideali che riassumono un periodo della vita messicana contemporanea.

José Clemente Orozco è una delle grandi figure dell'arte della nostra America.

Agosto 1926

Traduzione di Franco Brambilla

\* Donne che seguivano i rivoluzionari messicani nella loro lotta.

## Carlos Fuentes Orozco a Dartmouth

José Clemente Orozco è uno dei più vigorosi artisti contemporanei. Le recenti mostre delle sue opere allestite in Europa, hanno messo in evidenza la tempra di questo artista cocciuto, deciso, concreto, nato nel cocciutissimo e individualista stato messicano di Jalisco, dove gli artisti toccano livelli tanto più alti quanto più vicini restano alla terra — vicini alle tombe, agli inferi del passato, alle origini di miti dimenticati.

Jalisco resta attaccato addosso a Orozco come un sudario, una nebbia, una voce, una camicia di fango essiccata dal sole. Egli «sente» i colori con le orecchie, scopre certi volumi a fiuto, rinuncia ai propri occhi dolenti per trovare la strada nel mondo della luce e della forma come un pipistrello, tocca i pigmenti e li affonda come spade, come croci nei muri umidi della storia; ode arrivare una curva, fiuta il tiranno corrucciato nascosto nei corridoi, si appende ai soffitti come un'aquila con un'ala malata. Ha grugno e artigli, è Ciclope e Tiresia ma è anche nello stesso tempo il mendicante delle chiese messicane e spagnole, infinitamente umile e infinitamente fiero, che non accetta l'elemosina perché è padrone della propria fame.

Se tutto ciò è allucinazione, un'allucinazione simile a quella che trovo a volte in altri artisti di Jalisco — le contadine eternamente in lutto del romanzo di Agustín Yañez *L'orlo della tempesta*; l'infinita giocosità dei significati invertiti nei migliori dipinti di Juan Soriano e Chucho Reyes; il dialogo sconcertante e sensuale dei morti nel romanzo di Juan Rulfo, *Pedro Páramo* — allora diventa estremamente difficile da interpretare.

Orozco, dicevo, ha mostrato la sua tempra nelle retrospettive europee. Cosa si può aggiungere a quanto egli dice già così direttamente ai nostri sensi stimolati? Semplicemente questo; non

un'interpretazione ma un'immagine evocata, forse nulla più che un breve ringraziamento.

Grazie, Orozco, per tante cose. Prima di tutto, per il fatto che sei qui a Dartmouth, a Hanover, nel New Hampshire vicino al Vermont — in questi luoghi dove gli Stati Uniti d'America hanno un nome, un passato, una cultura viva.

Grazie, Orozco, perché sei qui; grazie a nome di tutti i messicani e di tutti i latino-americani, perché parli per noi e ci restituisci la nostra identità qui, nel cuore della civiltà anglo-americana; la civiltà che, paradossalmente, più di tutte ha minacciato e senza dubbio per un riflesso difensivo, per la volontà di esistere e di riaffermarsi, ha contribuito a definire quella stessa identità.

Vedendo Orozco a Dartmouth vedo questo: l'universo naturale del mondo indiano messicano nasce da una catastrofe; i cieli si sbriciolano, la madre cade e viene fecondata. La città dell'uomo è fondata per ricordare e nello stesso tempo dimenticare il terrore primevo. Invece di una memoria, un simbolo. Invece dell'oblio, una maschera. Quetzalcóatl è il creatore del mondo degli uomini. Il Serpente Piumato ha dato a uomini e donne gli strumenti e i mestieri: voi luciderete la giada, intreccerete piume, planterete il granoturco. Il lavoro non è la punizione della Bibbia perché esso fu preceduto dal terrore, non dal paradiso. Nessuno fu allontanato dalla creazione divina, dato che la creazione divina non fu un compito piacevole, ma doloroso; essa è oggetto dell'omaggio del simbolo e della maschera; non della memoria dunque ma dell'oblio.

Quetzalcóatl è l'eroe morale dell'antico mondo centro-americano. Egli è perciò oggetto di invidia per i demoni e per il loro capitano, il Dio della Notte, Tezcatlipoca, lo Specchio Fumante. Tezcatlipoca e i suoi compagni discuto-

no sul modo migliore per far cadere Quetzalcóatl. Come è possibile tentarlo se parte del suo lavoro di creazione è consistito nell'escludere la creatura umana dalla tentazione, nel non imporre alla specie umana il dovere della caduta dall'innocenza alla natura? Allora Tezcatlipoca, lo Specchio Fumante, dice:

«Propongo che si faccia un dono a Quetzalcóatl».

Accompagnato dai demoni minori, arriva alla Casa del dio nella città reale di Tula e offre a Quetzalcóatl il suo dono avvolto nel cotone.

«Che cos'è?» chiede Quetzalcóatl svolgendo il dono di Tezcatlipoca.

Era uno specchio. I demoni avevano offerto a Quetzalcóatl la sua immagine. Quetzalcóatl vede per la prima volta la propria immagine in un specchio e prova grande paura e vergogna. I demoni gridano di gioia nel vedere il terrore del dio. Quetzalcóatl si vede riflesso e non può credere ai propri occhi. Egli è un dio e crede di non avere un volto perché è dio. Non può credere di avere una faccia e continuare a essere dio. Gli dei sono diversi dalle creature umane perché uomini e donne hanno un volto sul quale si riflettono le passioni, i ricordi, i desideri, i timori: la loro storia. La faccia della creatura ha un destino; non così quella di un dio, perché questi non esiste nel senso umano ed è impossibile scrivere il nulla sul nulla, *nada sobre nada*.

I demoni notturni svaniscono volando allegramente, protetti dai loro specchi fumanti e Quetzalcóatl conosce l'angoscia della rivelazione che egli è simile alle sue creature. Quando scopre di avere una faccia umana teme di avere anche un destino umano, cioè un fato storico. Egli accetta tutto ciò spaventato e tremante e nella notte giace con sua sorella, Quetzatlepatl, e si stordisce bevendo il succo morto del deserto messicano, il *pulque*.

Dopo aver conosciuto il proprio volto, il dio incarna simultaneamente il dramma della creazione e il dramma della caduta. Il dio messicano non si riserva il privilegio di creare prima e condannare la creazione poi; piuttosto, egli precede gli esseri umani nel portare il peso della caduta.

Si dice che il giorno dopo egli sia fuggito a est, verso il mare, su una zattera di serpenti e sia partito verso un

destino e un'identità sconosciuti. Ma si dice anche che un giorno ritornerà per sapere se gli uomini e le donne ai quali ha donato la vita, il lavoro e l'identità morale oltre all'esempio di una divinità caduta nel nome della creatura, siano stati capaci di imparare a essere non buoni o cattivi, ma *liberi*. Sono stati capaci gli uomini e le donne che ha abbandonati di trovare una propria identità come essere sensibili, intelligenti, capaci di scegliere liberamente? Oppure sono caduti sotto l'oppressione di un tiranno umano che usurpa il trono originario del creatore e si nasconde dietro una schiera di piume per fingere di non avere volto e di essere quindi divino?

Il dramma di Quetzalcóatl è quello di scoprire il proprio volto e di conseguenza il proprio destino umano. Il dramma di Moctezuma è quello di negare che il tiranno abbia un volto umano allo scopo di usurpare un destino divino. Fra le crepe di questi due muri si insinua il Conquistador spagnolo. Egli è il mugnaio dell'Estremadura mascherato da eroe cavalleresco, come Amadis de Gaula; è il galeotto andaluso travestito da Lancelotto; è l'avvocatuccio castigliano liberato finalmente dall'anonimità grazie all'impresa rinascimentale dell'identificazione machiavellica: chiunque, se sa come manipolare volontà e fortuna, può essere il Principe invece di servirlo soltanto.

Lo spagnolo desidera essere principe; l'azteco vuole vedere in lui un dio. Cortés, il principe del nuovo mondo, briga, si dà da fare, ma soprattutto ascolta gli umanissimi lamenti delle tribù oppresse da Moctezuma e le unisce tutte in un'alleanza invincibile contro il despota indiano. Moctezuma perde la maschera usurpata, la maschera del Serpente Piumato; egli rifiuta un destino storico e desidera innalzare la storia all'altezza di un dialogo divino senza volto; gli spagnoli devono essere dei perché Moctezuma possa restare mascherato.

Moctezuma affonda nelle acque insanguinate della laguna, sepolto fra dei infranti e tesori dimenticati, sotto chiese barocche e palazzi di viceré. Moctezuma viene sconfitto dagli uomini perché aveva voluto parlare soltanto con gli dei; Cortés conquista gli dei perché aveva voluto parlare soltanto con gli uomini e per mezzo di una donna, Doña Marina, La Malinche. Gli aztechi chiamavano il

loro imperatore il Tlatoani, letteralmente «Quello dalla grande lingua», «Colui che parla». Cortés chiamava la donna Malinche «mi lengua», la mia lingua. La lingua di una donna sconfigge la lingua di un imperatore travestito da dio. L'imperatore aveva voluto il monopolio della parola.

La donna voleva parole per tutti.

Al di sopra di questo dramma noi udiamo costantemente la voce del poeta lirico degli aztechi che ricorda il vero destino dell'uomo, la vera lezione morale di Quetzalcóatl:

Non lasciate che i vostri cuori siano presi dall'angoscia

né le vostre parole, amici.

Lo sapete bene quanto me.

Le nostre vite sono una volta soltanto.

Viviamo solo un giorno; una notte è sufficiente

per portarci nel regno della morte.

Ahime, siamo venuti al mondo soltanto

per conoscerci fra di noi.

La terra è nostra soltanto di nome.

Dunque viviamo in pace, viviamo nella concordia.

C'è un portatore che aspetta al margine di tutte le strade del Messico, il *macegual*, il volto nascosto dalla cinghia passata sulla fronte, con la quale sostiene il carico sulla schiena, il volto nascosto dal velo penitenziale circondato dalla corona di spine di cactus, il volto nascosto dal largo sombrero del charro ornato di frange d'argento; il «mestizo macho» degli altopiani gemelli, Castiglia e Messico. Polvere e sole, conventi e arroganza, mendicanti e risentimento, indiani sconfitti da Cortés e Tenochtitlán e spagnoli sconfitti da Carlo V a Villalar.

Vi sono due notevoli coincidenze in questi fatti. Il principe fiammingo Carlo d'Asburgo, Carlo V, schiaccia la rivoluzione civile e democratica delle Comunità castigliane nel 1521. Nello stesso anno, Cortés conquista la capitale azteca. Mentre pensa di aver raggiunto il trionfo nel Nuovo Mondo, il conquistador viene sconfitto nel Vecchio Mondo. Egli resta senza parole; la sua voce diventa quella di un supplice che implora uno stipendio dal re per pagare i propri servitori e il proprio sarto.

Ma questo sorprendente annullamento di uno dei più grandi trionfi



La forza bruta, particolare di una parete alla Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan, 1940

che la storia abbia conosciuto — l'avventura narrata da Bernal Díaz nella sua triste epica della conquista del Messico — causato dalla Corona e dalla Chiesa spagnole, le stesse forze che avevano sostenuto la conquista, è preceduto e si svolge nell'ombra di una sorpresa storica ancora più grande: l'arrivo degli spagnoli in Messico nello stesso anno, l'anno del giunco, *Ce Acatl*, indicato dalle profezie per il ritorno del dio Quetzalcóatl. Che cosa avrebbe potuto pensare Moctezuma? Credo che l'impero azteco fu sconfitto proprio dal terrore, paralizzato dalla schiacciante evidenza che tutte le profezie si erano avverate, che i presagi avevano toccato terra come predetto sulle coste orientali del Messico. Qui coesistono definitivamente due sconfitte: quella del conquistatore quanto quella del conquistato. Due sconfitte e due maschere.

Le maschere dell'identità messicana non sono esattamente le stesse di quella spagnola. Le chiese messicane ricreano l'immagine di un idillio indiano con una profusione di fiori e frutti tropicali. Le cappelle di Tonantzintla a Puebla, a

Santo Domingo e a Tlacoahuaya nell'Oaxaca sono opera di artigiani indiani che nascondevano i propri dei dietro gli altari cristiani ma che dipingevano anche angeli con volti indiani e davano ai demoni le barbuti e feroci facce ridenti degli spagnoli. Lo spagnolo mostra i denti quando ride. L'indiano pigola silenziosamente, come un uccello. Nulla sorprese gli aborigeni delle Americhe più di questa differenza. Più del cavallo e del cannone, i denti e il riso, il riso maschio degli spagnoli sui campi di battaglia e nei bordelli o nelle bevute in compagnia. Il giorno degli spagnoli, dice il poeta Octavio Paz, entra con passo vigoroso. Aggiungerei: con voce rumorosa.

Un'identità, un rifugio. L'identità che non si nasconde non sarà mai scoperta; l'identità non protetta sarà divorata dal dolore nell'aria; la maschera è il tempio della mia faccia. La misurazione del tempo azteca distingueva fra l'anno solare, con i suoi 365 giorni calcolati dagli indiani molto prima degli europei, e il secondo calendario, il Tonalpouhali, quello che contava, ricontava e nu-

merava i giorni prima della fine del tempo: *l'altro tempo*. Fra una serie e l'altra, fra il tempo del sole e quello del destino, cinque giorni si insinuavano segretamente, i giorni dell'identità privata, il luogo a metà strada fra natura e storia, fatalità e volontà. Essi sono i cinque *Nemontani*, i giorni mascherati, quando bisogna restare quieti, silenziosi ed evitare la cattiva sorte. Questi giorni non appartengono ad alcun calendario tranne che a quello della necessità personale e della libertà personale, ora confuse, ore unite.

E' forse in questo aspetto misterioso dei Nemontani che la vera identità dell'America Latina e certamente quella del Messico indo-spagnolo, come l'ha dipinta Orozco, appare come un'identità distinta da quella dell'America anglosassone che Orozco descrive qui in maniera così bizzarra, con una perplessità nei confronti del volto del Nordamerica simile a quella mostrata da Diego Rivera nei suoi murali di Detroit.

Noi conosciamo le maschere del Messico. Alcune sorridono, come quelle della cultura di Tlatilco che conobbe l'età d'oro degli indiani; altre sono terribili e minacciose, come quelle degli dei impersonali — dei proprio perché sono impersonali — del panteon azteco; altre piangono, come quelle degli angeli indiani che si nascondono nelle chiese cristiane; altre si prendono giuoco del mondo, come quelle dei bambini travestiti da forestieri — *gli altri*, gli spagnoli, «uomo vecchio, tigre giovane» — nei carnevali dei villaggi poveri; altre ammiccano come i teschi di zucchero del giorno dei morti; altre si arrendono, come quelle dei penitenti delle processioni compiute in ginocchio.

Ma altre ancora attendono. Sono le maschere del tempo, le maschere dei Nemontani. Esse aspettano. Ci dicono che, immersa nella storia, l'identità è uno specchio fumante. Ma anche che, salvata nella storia della libertà, l'identità è un me stesso scritto con un noi e un nemico scritto con un me stesso.

Orozco vive nel cuore di Dartmouth per dirci questo, tutto questo e molto di più.

Lo specchio di Orozco parla e dice, come l'antico poeta azteco:

«Dunque viviamo in pace, viviamo nella concordia».

Traduzione di Gabriella Villa

## José Clemente Orozco

### Note sulla tecnica della pittura murale messicana negli ultimi 25 anni

Testo di J.C. Orozco dal catalogo che l'Istituto Nacional De Bellas Artes ha pubblicato in occasione dell'esposizione retrospettiva: *José Clemente Orozco, Mexico, 1947*. Palacio de Bellas Artes. Secretaría de Educación Pública.

Avendo i pittori messicani la necessità di ricoprire grandi superfici murali di edifici pubblici e non conoscendo fino allora la tecnica di questo lavoro, incominciarono nel 1921 a fare esperimenti e ricerche per apprendere. La prima cosa a cui pensarono fu di scoprire gli antichi procedimenti classici, già quasi dimenticati, e rifiutarono quindi l'uso dell'olio — visto che quest'ultimo era assolutamente inadeguato alla pittura murale per diversi motivi, secondo la disastrosa esperienza dei pittori dei secoli precedenti.

Alcuni dei nuovi muralisti iniziarono a lavorare con resine, essenze e cera d'api, sia a freddo che a caldo, ma ben presto questi materiali furono abbandonati perché si decomponivano facilmente, per il loro carattere sporchevole e perché tutto sommato davano risultati molto simili a quelli dell'olio.

In seguito si iniziò la sperimentazione del procedimento chiamato affresco, il più antico nella storia della cultura umana, il più resistente fino ad ora e quello che ha conservato per noi la sensibilità e il pensiero dell'uomo preispanico.

Nelle numerose caverne, tuttora in corso di esplorazione, del periodo quaternario, in Spagna, in Francia e probabilmente in quasi tutti i luoghi della terra, si possono vedere le prime opere di pittura murale, ovviamente eseguite su superfici ancora fresche, o di argilla molto dura, o di qualche miscuglio di materiale calcareo o semplicemente su qualche roccia calcarea molto assorbente. Se i pittori paleolitici o neolitici usarono altri mezzi per fissare le loro pitture sulle rocce, non li conosciamo: forse qualche grasso animale o vegetale o il succo di qualche albero o erba, ma non ne siamo sicuri. I tratti sono troppo precisi per essere stati realizzati con materie grasse ed è molto difficile credere che qualche grasso animale o vegetale si sia conservato in buono stato dieci, quindici, venti o trentamila anni. I dipinti paleolitici sono necessariamente affreschi.

Dopo un lungo periodo di studi dal 1922, feci i miei primi esperimenti di affresco sulle pareti del Patio Mayor de la Escuela Nacional Preparatoria, antico Colegio de San Ildefonso.

Dovetti quindi risolvere una serie di problemi appassionanti:

Come dare una forza concreta alle mie idee?

Come realizzare i disegni delle mie composizioni: in carta come fa un architetto, o direttamente sul muro?

Che relazione deve esistere tra la pittura e l'edificio dove si trovano?

Come trattare il muro per ricevere una preparazione?

Di che materiale deve essere quest'ultima?

Come trasferire il disegno sulla preparazione fresca?

Che colori e che pennelli usare?

Come continuare il lavoro senza rovinare quello dei giorni precedenti?

Come fare correzioni?

Quattro furono le fonti di conoscenza del mio nuovo lavoro:

1) Il trattato di pittura scritto da Cennino Cennini,

2) l'esperienza elementare ma molto valida dei muratori messicani,

3) l'esame minuzioso di alcuni antichi affreschi messicani, precolombiani e coloniali,

4) la mia esperienza personale diretta e quotidiana, sui muri della Preparatoria, facendo numerose ricerche e prove per scoprire la causa degli insuccessi.

E' risaputo che il libro di Cennino Cennini, pittore del XV secolo e discepolo del figlio di un discepolo di Giotto, non solo è l'unico trattato completo e perfettamente chiaro e conciso di pittura che sia rimasto dai tempi passati, ma è anche l'unico che riporta esattamente i metodi utilizzati da tutti i grandi pittori europei del XIV, XV e XVI secolo, eredi diretti delle tradizioni greche. Cennini ci spiega con un linguaggio chiarissimo e molto dettagliato come si dipinge un affresco.

Avevo inoltre a mia disposizione l'esperienza degli umili muratori che erano al mio servizio. Questi operai avevano poche conoscenze, ma per quanto limitate fossero erano per me eccezionalmente importanti.

Lo studio degli antichi affreschi messicani, molti ottimamente conservati, mi fu molto utile soprattutto per quanto riguarda la conoscenza delle cause di deterioramento e distruzione.

E per ultimo la cosa più importante fu l'esperienza diretta e quotidiana.

Il procedimento dell'affresco è così semplice ed armonico con la natura dei materiali da costruzione che si sono impiegati fino ad ora nella fabbrica dell'abitazione umana, che è molto difficile se non impossibile variarlo fondamentalmente. Finché si useranno mattoni, pietre, calce e sabbia nella costruzione dei muri, l'affresco potrà essere utilizzato. I mattoni e le pietre potranno essere sostituiti da strutture moderne di acciaio, ma non la calce e la sabbia o la polvere di marmo. I muri potranno essere di cemento; ma comunque possono essere rivestiti di calce. E' per questo che le modifiche e i perfezionamenti che i pittori d'oggi introducono in questo procedimento, riguardano solamente ciò che si riferisce al metodo di esecuzione o ai metodi moderni per la conservazione della preparazione dei dipinti prima che facciano presa.

Una delle modifiche più importanti che introdussi fu la seguente. Gli antichi pittori non facevano disegni prima di eseguire le loro composizioni: al massimo piccoli bozzetti o appunti di dettagli importanti, come torsi o teste. Sono molto conosciuti i disegni a penna dei pittori dell'alto Rinascimento. I pittori ellenici usarono e usano ancora sin dal principio della nostra era, degli stampi di cartone chiamati antivola, per ripetere all'infinito le figure del Cristo, dei santi e degli apostoli. La composizione era tracciata in rosso direttamente sulla preparazione rugosa, delineando a grandi linee la composizione. Questo tracciato veniva coperto, frammento per frammento, dall'alto al basso con l'intonaco o con un leggero strato di malta su cui si dipingeva. E' un procedimento adatto a superfici di modeste dimensioni; ma quando si tratta di grandi superfici e specialmente di volte o cupole, non consente la libera applicazione della pittura.

Scoprii che è preferibile fare un disegno in scala simile a quello che fa un architetto per pianificare la costruzione di un edificio, o a quello di un topografo per rilevare la pianta di un terreno. Il procedimento è il seguente: fare in scala una serie di bozzetti del progetto considerando tutte le condizioni di spazio, proporzione e illuminazione, non solo del murale stesso, ma anche dello spazio architettonico in cui si inserirà. Una volta scelto il progetto definitivo, trasferire sulla parete, volta o cupola, solamente la struttura geometrica, nelle sue linee essenziali, che determinano le proporzioni fondamentali della composizione. All'interno di questa struttura geometrica vengono determinati i punti principali delle divisioni minori per mezzo di coordinate rettangolari usando come assi le perpendicolari più vicine.

Questa operazione può essere fatta direttamente sulla preparazione dell'affresco, in pochi minuti, e in questo modo si ottengono punti e linee precise e invariabili sulle quali si possono costruire liberamente le figure, conoscendo con estrema esattezza come e dove intervenire per eseguire rapide modifiche e conservando un perfetto dominio sulla totalità della composizione, che significa reggere un'organizzazione di forme vive, in movimento libero e nello stesso tempo controllato e preciso. Nel caso in cui non fosse possibile osservare da una certa distanza lo svolgimento progressivo a causa dell'impalcatura, come nel caso di volte e cupole, questo metodo è straordinariamente efficace, per valutare l'andamento del lavoro.

Ci sono tre modi per dipingere, qualunque sia il procedimento: per trasparenze, per opacità o nei due modi combinati. Nell'affresco i toni si possono ottenere come nell'acquarello: cioè usando una minor quantità di pigmento e aggiungendo acqua, di modo che traspaia il bianco intenso del fondo; oppure mescolando i colori con il bianco, che in questo caso è il carbonato di calcio che è molto opaco.

I pittori del Rinascimento preferivano il primo modo; mentre quelli di epoca precedente il secondo. L'effetto finale è molto diverso, ma in entrambi i casi egualmente ricco e di gran forza. Fin dai primi esperimenti che feci con l'affresco, usai tutti e due questi modi.

Un'altra tecnica molto peculiare dell'affresco, consiste nel colorare la miscela stessa dell'intonaco mescolandola con una cospicua quantità di pigmento, prima di applicarla sul muro, sia su grandi che su piccole superfici. Su questo intonaco colorato si può intervenire ulteriormente con i colori sia trasparenti che opachi, a condizione però che il muro contenga una buona quantità di acqua e che l'essiccazione sia molto lenta.

La preparazione per l'affresco di muri o volte, varia molto a seconda dei materiali con cui sono stati costruiti, secondo lo stato in cui si trovano e secondo le possibili cause di deterioramento a cui possono essere esposti.

La maggior parte degli edifici in cui i pittori messicani hanno avuto l'occasione di lavorare sono coloniali, molto solidi e ben costruiti. I materiali impiegati sono gli stessi che si usano in Messico da circa trent'anni, prima dell'introduzione del cemento e delle strutture metalliche: piastre squadrate, pietra pomice, mattoni e

frammenti di pietra. Il tufo non è utilizzato nella costruzione degli edifici importanti.

La prima cosa che bisogna fare in questo tipo di edifici, è togliere il vecchio fondo, che generalmente è in cattivo stato, in modo che il materiale con cui è stato costruito venga scoperto. Bisogna lavare quindi con acqua pulita la superficie per eliminare il più possibile il salnitro. Nella Escuela Nacional Preparatoria ho usato una grande quantità di cianuro di potassio diluito con acqua, per distruggere la microscopica vegetazione che produce il salnitro. Con acqua e cianuro di potassio, si procedeva a lavare le pareti e la sabbia che serviva a preparare la miscela.

Dopo aver pulito la parete, la si restaura chiudendo le eventuali crepe e si applicano tanti strati di miscela e polvere di mattone quanti ne occorrono per ottenere una superficie uniforme e di spessore sufficiente a trattenere una buona quantità d'acqua, particolare molto importante per un indurimento perfetto e per un buon fissaggio del colore. Questi grossi strati di miscela non devono essere eseguiti a piombo, ma devono seguire le eventuali ondulazioni della parete.

La stessa operazione si esegue per volte o cupole, il cui lavaggio va eseguito con un getto d'acqua a forte pressione.

Gli edifici coloniali dove ho avuto l'occasione di dipingere sono i seguenti: la Escuela Nacional Preparatoria, la Casa de los Azulejos e il Templo de Jesús a Città del Messico; l'Hospicio Cabañas e il Palacio de Gobierno a Guadalajara. In quest'ultima città si trova un tipo di calce e di arena di ottima qualità, con cui si ottiene una miscela che diventa particolarmente dura dopo la presa. L'arena è gialla, contiene argilla, i muratori la chiamano «masilla», ed è ciò che determina la durezza della miscela. Per distruggere questa preparazione, trascorsi alcuni mesi, è necessario usare lo scalpello con molta forza. Questa preparazione di colore giallognolo, riceve magnificamente il bianco della pittura, cioè il carbonato di calcio.

Gli edifici moderni sono di cemento, materiale poco assorbente al quale non aderisce facilmente una comune preparazione di calce e arena.

Nel Collegio di Pomona, in California, avevo a disposizione solamente un muro di cemento su cui era stato applicato uno strato molto sottile di materiale calcareo e poroso chiamato «acousticon», che annulla l'eco, probabilmente fatto con pietra



Cipria e profumi  
olio su tela, 1946

pomice. Su questo materiale ho applicato direttamente l'intonaco, fatto di calce e arena di ottima qualità, senza aspettarmi una buona aderenza: ma fino ad oggi — sono ormai trascorsi dieci anni — si conserva apparentemente in ottime condizioni.

Alcuni anni dopo, a Detroit, Diego Rivera si trovò ad affrontare lo stesso problema dei muri di cemento. Lui e i suoi amici ingegneri arrivarono allora a una nuova soluzione: costruire un telaio di acciaio attraversato da fili di ferro, capace di sostenere saldamente uno strato di cemento, calce e arena o polvere di marmo su cui dipingere l'affresco. Lo spessore totale di questo strato è di 3 cm.

Anch'io ho dipinto su questi telai nel Palacio de Bella Artes, nel nuovo edificio della Suprema Corte de Justicia a Città del Messico e nel Museo d'Arte Moderna di New York. Nella Suprema Corte ho avuto la collaborazione dell'aiutante di Rivera, Andrés Sánchez Flores, che si è specializzato in questo tipo di lavori.

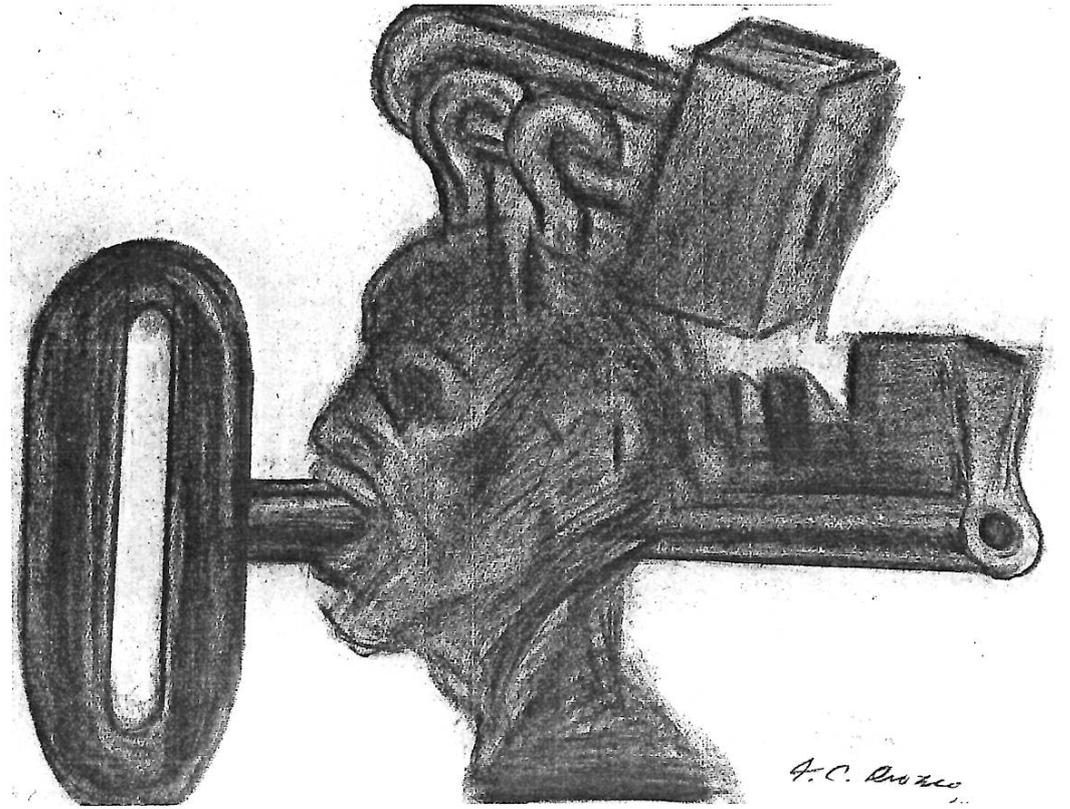
Il primo strato, quello che penetra negli interstizi del filo di ferro e del metallo, è formato da cemento bianco, polvere di marmo grossa e calce in parti uguali. Il compito del cemento è quello di impedire che la dilatazione del metallo rompa la

preparazione per l'affresco: il cemento ha quasi lo stesso coefficiente di dilatazione dell'acciaio. Seguono tre o quattro strati di due parti di polvere di marmo più fine e una di calce, per ultimo uno strato di polvere di marmo molto fine e calce in parti uguali.

Il telaio si fissa solidamente al muro per mezzo di perni, ma lasciandolo separato dallo stesso dieci o quindici cm.

I vantaggi di questo procedimento sono molto importanti: la pittura rimane quasi completamente indipendente dal muro, l'umidità non la raggiunge e se il telaio è ben costruito la sua durata è praticamente illimitata.

Gli svantaggi sono: in superfici troppo grandi, nelle volte o nelle cupole i telai metallici possono risultare troppo pesanti per la capacità di resistenza della costruzione e anche troppo costosi. Questo è uno svantaggio relativo: ciò che è grave è che non si tratta più di una pittura diretta, formante parte di una stessa unità architettonica, ma di qualcosa di posticcio, una specie di maschera, di vestito, che per il suo carattere indipendente perde molto della sua funzione organica. Inoltre, essendo la



Testa con chiave  
disegno a carboncino, 1948

preparazione sottile, non consente un trattamento come un muro vero e proprio. Ciò nonostante se un edificio è progettato fin dal principio per essere decorato, indipendentemente dai luoghi scelti per gli affreschi, si possono costruire telai più solidi e più armonici con la struttura generale dell'edificio, nello stesso modo che le finestre o le scale, e non come semplici decorazioni occasionali.

#### Le idee

Se esaminiamo la pittura murale messicana moderna, notiamo che tutti noi pittori abbiamo cominciato con temi derivati dall'iconografia tradizionale cristiana e letteralmente presi da quest'ultima. Nei primi affreschi apparivano le figure barbute o imberbi del Pantocrate, le vergini, gli angeli, la Santa Sepoltura, i martiri e perfino la Vergine di Guadalupe. Mancavano solamente il Sacro Cuore di Gesù e Sant'Antonio.

Dopo questa prima epoca apparvero tre correnti ben definite: una indigenista nelle due forme arcaicizzante e folclorico-pittoresca, l'olimpico tolteco o azteco con le

tipologie e abitudini dell'indigeno attuale in tutta la sua magnificenza e ricchezza di colore.

Una seconda corrente di carattere storico che raffigura soprattutto scene della Conquista, presentandola con elementi opposti e contraddittori. I personaggi che in un murale sono gli eroi, nell'altro sono gli usurpatori.

Per ultima, una corrente di propaganda rivoluzionaria e socialista, nella quale curiosamente persiste l'iconografia cristiana: martiri, persecuzioni, miracoli, profeti, papi, evangelisti, pontefici, giudizio universale, inferno e paradiso, peccatori e no, eretici, scismatici, trionfo della Chiesa, discussioni bizantine, imperatori iconoclasti, concili, Savonarola, inquisitori, gesuiti, Lutero, Calvino, marcia verso Damasco, fede, speranza e carità, il santo sepolcro e perfino le crociate. Tutto ciò in una versione moderna molto superficiale: fucili e mitragliatori sostituiscono archi e frecce; aeroplani al posto di angeli; bombe atomiche al posto della maledizione divina e un confuso e fantomatico paradiso in un futuro molto difficile da precisare.

A tutte queste «immagini sacre» si mescolano i simboli liberali del XIX secolo; la Libertà con il berretto frigio e con le indispensabili catene rotte; la Democrazia; la Pace; la Giustizia bendata con la spada in una mano e la bilancia nell'altra; la Patria; torce, stelle, palme, ulivi e cactus; animali araldici o simbolici, incluse aquile, leoni, tigri, cavalli e serpenti. Gli antichi simboli della «Borghesia nemica del progresso» rappresentata da eleganti signori panciuti e con cappello a cilindro, oppure da maiali, sciacalli, draghi e altri mostri che per la loro vecchiaia sono tanto inoffensivi quanto il serpente piumato, ebbero e continuano a occupare un posto di rilievo nei murali.

#### Modi di decorazione

Per dipingere i muri di un edificio, esistono, indipendentemente dal procedimento usato, due sole possibilità:

- a) rispettare l'architettura,
- b) stravolgere l'architettura.

Nei murali messicani contemporanei ritroviamo i due casi. Non si tratta di stabilire se uno è buono e l'altro no: sono semplicemente soluzioni, mezzi per conseguire un fine, un risultato, il quale può essere buono o meno, secondo le capacità del pittore.

Questi due modi potrebbero essere denominati rispettivamente statico e dinamico, a seconda del grado di movimento che provoca o suggerisce la loro struttura. La pittura statica si identifica con ciò che vi è di statico in una costruzione architettonica e obbedisce maggiormente alla legge di gravità; sembra che abbia le fondamenta in comune con l'edificio.

Qualche volta sembra che sia semplicemente appoggiata alla parete.

La pittura dinamica cambia completamente il meccanismo strutturale dell'edificio: in questo caso il risultato complessivo deve migliorare o superare il valore estetico dell'architettura stessa; diversamente il dinamismo non avrebbe motivo di esistere.

Si potrebbe prendere anche in considerazione un sistema misto, in cui parte della pittura sia di carattere statico e parte di carattere dinamico.

Nella storia dell'arte si possono trovare facilmente numerosi esempi che si riferiscono ai due modi.

Passerei ora a un breve studio comparativo dei principali procedimenti della pittura murale:

- I Affresco
- II Affresco a secco
- III Mosaico
- IV Encausto
- V Caseina
- VI Pirossilina

In seguito farò alcune considerazioni su quelli che mi interessano maggiormente, il primo e l'ultimo.

L'affresco a secco, molto simile all'affresco benché di minor durata, offre delle possibilità in alcuni casi molto importanti. E' la pittura murale popolare per eccellenza ed è stata praticata nei secoli da tutti i popoli.

L'arte del mosaico sembra caduta in disuso benché esistano ancora le fabbriche che producono questo materiale e si realizzino molte decorazioni di nessun valore estetico. Nonostante ciò è un'arte che un giorno dovrà resuscitare.

L'encausto farà probabilmente la stessa fine dell'olio, cioè sarà abbandonato nella pittura murale per il suo scarso rendimento.

Per quanto concerne la caseina è un materiale di uso popolare e antichissimo. Il latte scremato, cagliato e mescolato a calce spenta fu, ed è ancora, un materiale utilizzato nell'Europa orientale per la decorazione di case ed edifici pubblici. L'industria moderna ha sviluppato enormemente la fabbricazione di colori alla caseina e molti pittori usano la caseina commerciale per le loro opere. E' un materiale valido che merita di essere sperimentato dai muralisti.

Il nitrato di cellulosa e pirossilina è un materiale conosciuto dalla metà del secolo scorso, e le resine sintetiche da circa 25 anni. Entrambi costituiscono la base di importanti industrie d'oggi.

La pirossilina si produce trattando il cotone con una miscela di acido solforico e nitrico concentrati. I diluenti della pirossilina sono numerosi, per esempio: l'acetato di etile e l'acetone.

La miscela di pirossilina con resine naturali o sintetiche è ciò che si denomina

lacca, alla quale è necessario aggiungere qualche agente che dia aderenza, flessibilità ed elasticità; generalmente si usa olio di ricino o uno dei numerosi prodotti sintetici che servono a questo.

Questa lacca serve come veicolo per i pigmenti e si secca molto rapidamente; per strati sottili è questione di pochi minuti e per quelli grossi di due o tre ore. Finora è stata principalmente utilizzata per dipingere oggetti di metallo come automobili o frigoriferi, o di legno come mobili; la lacca viene applicata a spruzzo con aerografo.

E' stata utilizzata anche nell'industria del cartellone pubblicitario. Negli Stati Uniti, ai bordi delle strade, ci sono milioni di cartelloni dipinti con questa tecnica; qui in Messico il nostro compagno David Alfaro Siqueiros l'ha utilizzata per i murali e anche per le pitture da cavalletto. Non c'è dubbio che queste lacche costituiscono il materiale di più facile impiego di tutti quelli conosciuti dal pittore.

Non presentano gli inconvenienti dell'olio. Si tolgono e si applicano con estrema facilità in qualsiasi momento. Si può sovrapporre uno strato all'altro senza aspettare che si secchi il primo. Si può accelerare o ritardare l'essiccazione. Si possono preparare tutti i colori o toni che occorrono, senza che si deteriorino nel caso in cui avanzino o non si utilizzino. Non c'è bisogno di aggiungere vernice protettiva, perché è già presente in gran quantità nella stessa lacca. Si possono applicare con qualsiasi strumento e resistono molto bene alle intemperie.

Per quanto concerne gli svantaggi, è tale la quantità di resine o materiali plastici che si sono inventati e che si continuano a inventare, e tale è la quantità di combinazioni degli stessi che vengono aggiunte alle lacche, che non ci rendiamo nemmeno conto di ciò che stiamo usando realmente, né possiamo prevedere quali saranno le caratteristiche dei nuovi materiali. Quelli che ieri erano adatti, oggi possono essere stati sostituiti con altri di qualità inferiore.

Tutti i trattati di chimica concordano sul fatto che i raggi ultravioletti della luce solare scompongono il nitrato di cellulosa. Alcuni autori ci parlano di lacche che si scompongono inesplicabilmente; in alcuni casi esse si dissolvono lentamente ma inesorabilmente. Evidentemente gli agenti plastici non danno ancora risultati soddisfacenti, spariscono dalla pellicola per evaporazione come la canfora o per altre cause sconosciute. A ciò va aggiunto che i fabbricanti producono materiali di breve durata, affinché il cliente ne acquisti con più frequenza. A nessuno di loro interessa che la vernice di un'automobile sia tanto durevole da non dover essere mai

riapplicata. E' risaputo che si producono stoffe per indumenti che durino il meno possibile.

Con gli altri procedimenti pittorici, questo pericolo si riduce molto perché il pittore può procurarsi materie prime di cui conosce le caratteristiche e che può combinare a suo piacimento.

Le lacche non si possono applicare direttamente sui muri. Occorre ricoprire i muri o le volte di legno o metallo, materiali sgradevoli posticci e teatrali, completamente estranei all'architettura. Esattamente il contrario dell'affresco che non è una superficie indipendente dal muro, ma è il muro stesso dipinto.

Gli inconvenienti dell'affresco sono conosciuti e non è qui il luogo indicato per esaminarli dettagliatamente: questo antichissimo procedimento possiede qualità plastiche insuperate e la sua durata è conosciuta. Tutti gli affreschi che non sono stati bombardati o distrutti per altre cause, ci sono giunti, macchiati o crepati, graffiati o mutilati, ma esistono ancora.

In Romania come in altre parti d'Europa esistono affreschi dipinti all'esterno nel XV secolo, in perfetto stato di conservazione, per non parlare degli affreschi di dieci o ventimila anni fa in tutte le parti del mondo. Ma non per questo si può prescindere dai vantaggi che possono avere le moderne materie plastiche sintetiche, così numerose al giorno d'oggi. Queste materie hanno in avvenire delle grosse possibilità e il pittore ha il compito di conoscerle nel miglior modo possibile dal punto di vista della loro applicazione pratica, dato che non potrebbe studiarle sul piano scientifico non essendo un vero e proprio chimico specializzato.

L'industria non produce ancora materiali moderni destinati esclusivamente alle arti: ai fabbricanti interessa di più che si possano dipingere a gran velocità automobili, aerei, frigoriferi. Ma arriverà il giorno in cui i pittori avranno a disposizione materie sintetiche perfette, senza nessuno degli inconvenienti attuali e senza gli svantaggi dell'olio, della tempera e dell'affresco, antichissimi e umili mezzi che furono sufficienti ai più grandi maestri per lasciarci sublimi opere d'arte. E dopo tutto non è forse possibile fare con una semplice matita su un umile pezzo di carta una meravigliosa opera d'arte?

Traduzione di Franco Brambilla