

**Desmond Rochfort**

# **Muralisti Messicani**

**OROZCO**

**RIVERA**

**SIQUEIROS**

ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO

LIBRERIA DELLO STATO

ROMA - 1997

## CINQUE

# LA TECNOLOGIA DELL'UTOPIA

## VISIONI DELLA MODERNITÀ

Le sezioni conclusive dei grandi cicli storici dipinti da Orozco e da Rivera durante gli anni Trenta precedono e precorrono una serie di altri cicli che, realizzati nello stesso decennio, sono indice di un rinnovato impegno sul fronte tematico della modernità. Nel caso di Rivera, ciò si concreta nella realizzazione di alcuni murali in cui è esplicito il riferimento alla sua esperienza negli Stati Uniti e nei quali la rappresentazione della moderna società industriale e politica dell'America settentrionale diventa in maggior parte l'elemento cardine dei suoi soggetti. Diverso e antitetico rispetto a Rivera, è il modo in cui Orozco, nello stesso periodo, raffigura il mondo moderno industriale nei suoi murali di soggetto messicano e nordamericano. Come nel pannello finale di Dartmouth, anche qui la modernità industriale e tecnologica viene rappresentata nell'ambito di un 'discorso' pittorico infiammato da biasimo e riprovazione morale, spesso severi, nonché profondamente cupi e pessimistici. In alcuni murali lo scenario della società messicana costituisce il contesto all'interno del quale l'artista affronta i dilemmi morali e politici del mondo moderno. In altri, egli dà vita a una raffigurazione generale della realtà meccanica e industriale che irretisce, confina e imprigiona l'umanità.

Per Siqueiros invece il mondo moderno è l'elemento catalizzatore di un serrato confronto con nuovi metodi di produzione, come esige l'industria capitalistica stessa, e, al contempo, esso costituisce il substrato tematico con il quale l'artista continua a impegnarsi sul fronte della lotta rivoluzionaria. La metodologia che egli sviluppa per realizzare i suoi murali, contribuirà a conferire una nuova dimensione al carattere dell'arte pubblica in Messico.

Sebbene il concetto di modernità non sia stato percepito dai tre muralisti come fenomeno esclusivamente americano, pro-

prio la cultura industriale e politica statunitense, in quanto espressione della società più avanzata e potente dal punto di vista tecnologico, della quale essi avevano peraltro esperienza diretta, ha apportato un notevole contributo al loro 'dizionario' tematico e figurativo. Quella stessa società industriale del Nord America che, tra gli inizi degli anni Venti e la fine degli anni Trenta, subì una trasformazione. Il crollo dei 'ruggenti' anni Venti e quelli tragici successivi alla Depressione infierirono sulle vite e influenzarono il modo di pensare di tutti coloro che ne erano stati testimoni. Orozco, Rivera e Siqueiros trascorsero un significativo arco di tempo negli Stati Uniti durante quell'epoca, restando profondamente suggestionati dalle realtà contrastanti della società più ricca e tecnologicamente avanzata al mondo.

Durante gli anni Venti il capitalismo americano è caratterizzato da uno straordinario sviluppo economico. Nel 1929 le fabbriche erano già passate alla produzione in serie di beni di consumo. Sfornavano quantità enormi di automobili ed elettrodomestici di ogni tipo, con un tasso di incremento produttivo che nel corso del decennio ne avrebbe duplicato la quantità immessa sul mercato. Ma la ricchezza, la crescita economica e la fiducia nel capitalismo americano, di cui gli anni Venti costituirono un esempio senza precedenti, furono spazzate via dalla Depressione. Nel marzo del 1929 Herbert Hoover veniva eletto presidente degli Stati Uniti con una campagna elettorale all'insegna dello slogan "due macchine in ogni garage"; ma solo qualche anno più tardi Harry Truman osservava che Hoover in realtà aveva voluto dire "due famiglie in ogni garage". Otto mesi dopo crollava la borsa di Wall Street, provocando il collasso della più forte economia mondiale. Sebbe-

122 ne le perdite più ingenti fossero state registrate tra le file degli azionisti, tutti gli americani ne rimasero colpiti, e in special modo gli operai dell'industria, gli agricoltori e i piccoli imprenditori. Nel 1933 la disoccupazione aveva raggiunto la soglia sconcertante del 25 per cento. Nelle campagne, la siccità, che aveva colpito quasi tutte le principali zone agricole centrali degli Stati Uniti, provocò in quelle regioni tempeste di polvere. Gli agricoltori, già pesantemente danneggiati dalla depressione economica, non riuscivano più a guadagnarsi da vivere con la terra e, non essendo in grado di far fronte ai debiti, furono costretti ad abbandonare le fattorie. Anche nelle città povertà, oltre che nelle campagne, fame e dissesto finanziario erano ormai realtà. Non sorprende, quindi, che la società americana nel suo complesso avesse perso fiducia nel capitalismo. Impossibilitati a procurarsi sufficienti mezzi di sussistenza dentro il sistema dell'economia capitalistica, gli operai americani iniziarono sempre più frequentemente a protestare, a scioperare, schierandosi sulle posizioni politiche della sinistra radicale e, mentre la crisi del capitalismo americano colpiva duramente l'intera società, molti intellettuali, dal canto loro, aderirono al marxismo e al comunismo.

La moderna società industriale nordamericana aveva mostrato il suo volto di Giano bifronte: ottimismo, sviluppo, ricchezza e benessere personale seguiti da depressione, disoccupazione, crollo finanziario e povertà assoluta per milioni di persone. Sebbene in modo profondamente diverso rispetto agli Stati Uniti, il Messico durante questi anni si trova anch'esso tra due realtà contrastanti. Essendo un paese ancora prevalentemente agricolo, tuttavia risentì in minor misura del crollo dell'industria americana rispetto al decadimento dei principi rivoluzionari che erano stati gli elementi propulsori del dinamismo politico e sociale verificatosi agli inizi degli anni Venti. All'inizio del decennio seguente, lo spirito della rivoluzione era ormai diventato una facciata senza consistenza. La retorica e l'esercizio del potere andarono sempre più accentrandosi nelle mani di un'autorità politica sfigurata dalla corruzione. Fino al 1934, regna indiscusso sulla scena politica messicana Plutarco Elias Calles, eletto presidente nel 1924. Il *caudillismo*, ovvero la detenzione del potere nelle mani di un capo militare, riprese il sopravvento nella cultura politica, rafforzando un'autorità sancita soltanto dal mito leggendario della legittimità rivoluzionaria.

Alla scadenza del suo mandato presidenziale, nel 1928, Calles aveva già riformato la costituzione emanata durante la rivoluzione per consentire al suo collega ed ex presidente,

Obregón, di succedergli nella carica per una seconda volta. Entrambi credevano in un governo forte e avevano concluso che il modo migliore per consolidare i vantaggi della rivoluzione consistesse nel dar vita ufficiosamente a una dinastia che avrebbe visto Calles e Obregón alternarsi al potere a intervalli regolari di quattro anni.<sup>1</sup> Questi progetti, tuttavia, andarono in fumo a causa dell'assassinio di Obregón, tre settimane dopo la sua rielezione. Malgrado la costituzione messicana escludesse la possibilità di una immediata rielezione di Calles, egli continuò a esercitare da dietro le quinte enorme potere e influenza. Fu così che, dal 1928 al 1934, si succedettero al potere una serie di governi-fantoccio. Tra questi, l'amministrazione di Emilio Portes Gil (1928-30) diede prova di voler proseguire in qualche modo nello spirito della riforma rivoluzionaria, tendenza che fu ostacolata dai successivi presidenti. Pascual Ortiz Rubio, giunto al potere grazie all'influenza di Calles, venne infatti sbrigativamente rimosso dalla sua carica nel 1932, per aver preso iniziative politiche indipendentemente da quelle suggerite dal suo mentore. Il terzo presidente, il generale Albelardo Rodríguez, apparteneva invece a una cerchia di persone che avevano accumulato una fortuna con la rivoluzione e ostentava la propria ricchezza attraverso colossali dimore.

Calles stesso, quando ormai la sua influenza volgeva al termine, assunse posizioni politiche sempre più conservatrici (...) Disilluso dagli scarsi risultati economici del programma agrario, in pratica pose fine alla distribuzione della terra. Lui, che un tempo era stato socialista, ora considerava il paese in termini di sviluppo industriale che favoriva con ogni mezzo sostenendo il capitale locale e straniero.<sup>2</sup>

Verso la metà degli anni Trenta però la ruota politica aveva compiuto il suo giro. Con la presidenza di Lázaro Cárdenas (1934-40), al tradimento del processo rivoluzionario, che tanto profondamente aveva segnato la politica messicana durante la prima metà del decennio, seguì almeno il ripristino almeno di una certa fiducia in esso. Per quanto, di lì a breve, il mondo sarebbe stato trascinato in un conflitto mondiale.

Le interpretazioni del mondo moderno che emergono dalle opere di Rivera, Orozco e Siqueiros tra il 1930 e il 1940, si collocano all'interno di queste divergenti realtà. Per Siqueiros esse rappresentano la base di partenza per una lettura fortemente partigiana della modernità. Nel caso di Orozco, tali contrapposizioni costituiscono spesso la premessa per un esame critico del conflitto tra ideale e reale. Nell'opera di Rivera, le dualità insite nella società contemporanea trovano espressione

in una combinazione di posizioni contrastanti: l'acritica e mitologizzata visione della modernità americana e la retorica del suo socialismo rivoluzionario.

Rivera trascorre quattro anni negli Stati Uniti, dalla fine del 1930 fino al 1934, ed è il primo dei tre muralisti a rappresentare nei suoi dipinti la moderna società industriale di quel Paese. Alcuni americani avevano avuto modo di conoscerlo come pittore sin dal 1915, anno in cui nella piccola galleria newyorkese di Maria de Zayas sulla Fifth Avenue erano state esposti alcuni suoi paesaggi che si rifacevano al *pointillisme* e risalenti al periodo europeo. Ma la sua fama negli Stati Uniti si consolidava soltanto nel 1924, appena cominciarono a diffondersi al Nord notizie sulle opere murali che aveva realizzato al ministero della Pubblica Istruzione a Città del Messico. La stampa iniziò a interessarsi a lui e i collezionisti a comprare i suoi quadri. Nel 1929 l'American Institute of Architects lo insigniva della medaglia d'oro delle Belle Arti quale riconoscimento per gli affreschi realizzati. Alla fine del 1930 il suo ruolo di primo piano come pittore è già ampiamente consolidato in Messico a livello istituzionale; una posizione confermata dalla nomina a direttore dell'Accademia di San Carlos nel 1929 e dall'offerta fattagli dal presidente Portes Gil di creare per lui una carica nell'ambito del Consiglio dei ministri.<sup>3</sup> Escluso dal Partito comunista messicano nello stesso anno per essersi rifiutato di partecipare a manifestazioni politiche antigovernative e per aver accettato la direzione dell'Accademia, Rivera diventava vittima di una violenta critica da parte dei suoi precedenti compagni e degli artisti con cui aveva collaborato. Questi lo accusavano, tra l'altro, di essere un "falso rivoluzionario" e un "artista milionario filo-governativo". Tutt'altra però era la sua reputazione all'estero. Negli Stati Uniti era considerato un pittore di tendenza radical-marxista le cui opere erano ispirate alla rivoluzione agraria e proletaria e alla storia nazionale antimperialista. Così quando Rivera, nel 1930, arriva negli Stati Uniti, la sua fama di esponente di primo piano del muralismo messicano è già ben consolidata.

Dalle opere che Rivera crea durante il periodo della sua permanenza negli Stati Uniti emergono visioni altamente contrastanti della cultura industriale moderna. Lo spirito che anima questi murali collide in maniera evidente e forte con gli avvenimenti di quell'epoca, che tanto avrebbero informato la retorica della sua ideologia politica pubblicamente dichiarata. Ma in verità, è nella posizione stessa di Rivera che si annida la contraddizione ideologica e politica, la presenza di bizzarri

contrastanti. Non priva di una certa ironia è infatti la circostanza che proprio l'America capitalista delle grandi società per azioni aveva dato il benvenuto al pittore comunista d'un tempo, ironia rafforzata da fatto che Rivera, dal canto suo, aveva accettato ben volentieri quell'invito.<sup>4</sup>

Se la posizione di Rivera in quest'epoca è costellata da contrasti e contraddizioni, non molto diversa appare la natura stessa della modernità capitalista che l'artista era andato a rappresentare trasferendosi a Nord. Il paese che Rivera ritrae durante la sua permanenza in California e a Detroit all'inizio degli anni Trenta risulta infatti caratterizzato principalmente dal miraggio utopico dei 'ruggenti anni Venti' e dalla rivendicazione di una società ricca di opportunità, prosperità e benessere materiale. Per Rivera e, soprattutto, per i socialisti marxisti, con i quali il pittore sosteneva di identificarsi, altrettanto utopica è l'idea del proletariato al potere e del suo controllo sui moderni mezzi di produzione, al fine di creare una società civile fondata sull'abbondanza e sulla libertà. Quantunque fautori di posizioni ideologiche radicalmente diverse circa il modello di società, nondimeno sia i promotori del sogno americano che i sostenitori del socialismo rivoluzionario erano accomunati dalla fede nella raggiungibilità del loro ideale. Per coloro che credevano nel sogno americano, gli anni Venti significavano l'ideale che stava diventando realtà. Per i socialisti rivoluzionari, invece, la crisi e il crollo del capitalismo industriale, nel decennio successivo, confermarono la loro convinzione del sopraggiungere dei presupposti per una trasformazione rivoluzionaria della società.

Già incline di per sé a visioni utopistiche, Rivera resta simultaneamente affascinato dall'avverarsi del sogno americano di un opulento capitalismo che produce su scala industriale e dalla rivendicazione socialista circa l'attuazione di una nuova società rivoluzionaria. Egli sembra infatti vedere nel primo il dispensatore di ciò che il secondo avrebbe controllato e distribuito con maggiore equità nel futuro. Perciò egli fu in grado di identificarsi con entrambe queste posizioni ideologiche, stando a quanto emerge dai suoi soggetti e dalle scelte strutturali loro inerenti.

Gran parte delle opere che l'artista concepisce in questo periodo, lungi dal coincidere con le dure realtà di un consumato realismo, ricordano piuttosto le romantiche visioni che tanto avevano informato la sua arte del decennio precedente: poetiche raffigurazioni della rivoluzione messicana oppure la mitologia politica intessuta nei suoi 'arazzi' pittorici sull'identità

Diego Rivera, *Allegoria della California*. Affresco, 1931. Stock Exchange Tower, San Francisco, California.

Diego Rivera, *Realizzazione di un affresco che rappresenta la costruzione di una città*. Affresco, 1931. San Francisco Art Institute, San Francisco, California.



nazionale messicana, che 'tappezzavano' le pareti del Palazzo Nazionale a Città del Messico.

Il primo murale realizzato dall'artista negli Stati Uniti, alla Borsa di San Francisco, costituisce un tipico esempio di tale tendenza. Intitolata *Allegoria della California*, l'opera viene dipinta sulla parete principale della scala che conduce al Luncheon Club. Le sue origini risalgono al 1926, anno in cui lo scultore Ralph Stackpole, che aveva conosciuto Rivera a Parigi, faceva ritorno nella sua città di residenza, San Francisco, dopo un periodo trascorso in Messico dove aveva acquistato due dipinti dell'artista messicano e ammirato la sua opera al ministero della Pubblica Istruzione a Città del Messico. Nel 1929, Stackpole, che era stato impegnato come scultore nella decorazione dell'edificio della Borsa, persuase l'architetto che l'aveva progettata, Timothy Pflueger, a invitare Rivera a realizzare un murale su una delle pareti. Dopo essersi accordati sul

prezzo e con l'aiuto di William Gerstle, presidente della Commissione artistica di San Francisco, il quale si era prodigato per organizzare il viaggio di Rivera in quella città, quest'ultimo vi giungeva con sua moglie, la pittrice Frida Kahlo (1907-1954), nel novembre dell'anno seguente.

Rivera realizza il murale per il Luncheon Club con grande profusione di energia; iniziato nel mese di dicembre del 1930, riusciva a completare l'affresco, largo 44 metri quadrati, a metà del mese di febbraio del 1931. L'elemento centrale della composizione è rappresentato dall'enorme ritratto della famosa tennista Helen Wills Moody. Giovane, energica e attraente, Moody incarna per l'artista l'essenza della California che egli afferma di voler rappresentare "attraverso i tre baluardi della sua ricchezza: l'oro, il petrolio e la frutta. Grande risalto sarà dato ai trasporti, al sistema ferroviario e alle strutture portuali nonché, sul soffitto, all'energia e alla velocità".<sup>5</sup> Rivera raffigura Moody sulla parte principale che corre lungo la scalinata della Borsa, riprendendo un motivo che originariamente egli avrebbe voluto impiegare sulla parete, esattamente in alto, compresa nell'arco centrale dell'affresco al Palazzo Nazionale di Città del Messico, ma che aveva poi abbandonato, optando per la rappresentazione dei capi rivoluzionari. La tennista appare come una Terra-Madre la quale raccoglie intorno a sé le risorse umane e naturali del Paese, che campeggiano sullo sfondo di un paesaggio in cui prevalgono scene dell'industria. Al di sotto sono ritratti operai e tecnici dell'industria moderna nello Stato della California, mentre al centro l'artista ritrae un giovane, "simbolo del futuro, (...) che guarda il cielo con in mano un modello d'aeroplano".<sup>6</sup>

Il murale della Borsa valori riflette l'evidente entusiasmo che Rivera provava nel trovarsi in un evoluto paese industrializzato. In *Banchetto di Wall Street*, dipinto al terzo piano del ministero della Pubblica Istruzione nel 1927, le figure-simbolo del capitalismo americano erano state raffigurate con vena molto satirica. In questo suo murale, invece, quantunque compaiano al centro della rappresentazione le varie attività della classe operaia californiana, non v'è traccia di critica al sistema lavorativo. Al contrario, l'opera trasmette un forte senso di celebrazione dell'abbondanza produttiva e creativa del sistema per cui i lavoratori si prodigano. Alcune interpretazioni risalenti all'epoca in cui il murale è stato dipinto, ne hanno sottolineato l'aspetto utopistico. Emily Joseph, che era stata interprete dell'artista, ha scritto:



Il significato del murale californiano è evidente. In esso predomina la figura eroica della California - la madre, la donatrice - che dispensa oro, frutta e grano. La California e le sue ricchezze sono lì, a disposizione di tutti. Ma senza l'ingegno dei suoi figli, tale prosperità sarebbe parola vuota di senso. Sotto la terra, sopra la terra e intorno alla terra, la volontà e lo spirito umano trasformano oro, legno e metallo in dèi che si accingono a liberare l'esistenza umana. Quest'idea di liberazione sottende l'intero affresco.<sup>7</sup>

Lo spirito del murale della Borsa viene chiaramente emulato nel secondo affresco che Rivera realizza a San Francisco nella Scuola di Belle Arti della California (oggi Istituto d'Arte di San Francisco). Un'opera che l'artista completava all'inizio del giugno 1931, dopo soltanto cinque settimane di lavoro.<sup>8</sup> L'affresco è una trilogia pittorica sulla costruzione, una sorta di trittico sul processo costruttivo ove al centro appare Rivera stesso, il costruttore, visto di spalle. Vicino a lui, sull'impalca-

tura, sono i suoi assistenti al lavoro su un enorme murale che raffigura un operaio edile il quale è circondato da altre scene sulla costruzione di una moderna città industriale.<sup>9</sup>

Anche in questo caso non v'è alcun accenno critico dal punto di vista politico, e ciò a prescindere dal fatto che il Comitato d'acquisizione della Associazione artistica di San Francisco non voleva essere coinvolto in un murale del genere. In una lettera a William Gerstle, il direttore dell'Associazione, Spencer Macky, scriveva: "Il carattere distintivo del murale potrà essere ricercato in un'ampia scelta di argomenti, purché non di natura politica e, ovviamente, adeguati a un'istituzione artistica".<sup>10</sup> Sebbene questo affresco non eguagli il livello artistico raggiunto da Rivera nelle sue precedenti opere - il suo schema compositivo è rigido e formale, i suoi personaggi assomigliano più a manichini che a esseri umani -, nondimeno esso ci offre un quadro generale della posizione artistica riveriana sulla

126 modernità industriale americana. Quantunque la retorica celebrativa sia più sottintesa e distaccata rispetto a quella della Borsa, essa rispecchia chiaramente le entusiastiche affermazioni pubbliche di Rivera sulla modernità industriale della società americana. Nel 1931, egli scriveva: "Prendete coscienza della splendida bellezza delle vostre fabbriche, ammettete il fascino delle vostre case native, del luccichio dei vostri metalli, della chiarezza dei vostri vetri (...)".<sup>11</sup> Come l'affresco della Borsa, questo murale sembra essere un'affermazione dello spirito ottimistico produttivo americano e rifugge ogni desiderio di esprimere le spiacevoli realtà della società californiana agli inizi degli anni Trenta. Tentativo di rivisitazione in chiave moderna dello spirito del Rinascimento italiano, l'opera raffigura un mondo straripante di grandi imprese in campo architettonico, edilizio e scientifico. L'espedito compositivo principale, il ponteggio edile, si estende su tutta la superficie del murale, incorniciando opportunamente ogni sotto-tema d'attività e spostando l'attenzione in alto, verso l'apice triangolare della parete dove le estremità color legno dell'impalcatura si fondono con le vere assi lignee del soffitto del locale della scuola d'Arte. Non potrebbe essere più forte il contrasto tra questo murale e la scena, monumentale e tragica, di *Uscita dalla miniera* che Rivera aveva dipinto in precedenza nel Cortile del Lavoro al ministero della Pubblica Istruzione a Città del Messico. Lì lo sfondo scuro, la forte luce artificiale incidente la superficie e la posa crocifissa del minatore avevano espresso la tragedia e l'intenso sfruttamento dell'uomo; qui, invece, tutto contribuisce a creare l'impressione di uno sforzo, collettivo ed equanime, compiuto per una buona causa.

Entrambi i murali di San Francisco sono il chiaro riflesso dell'entusiasmo di Rivera per una cultura industriale veramente avanzata, nel caso specifico quella statunitense. Significativa è l'assenza di qualche accenno alle origini e l'identità del proprio Paese, malgrado gli ovvi legami allora esistenti tra il Messico la parte sud occidentale degli Stati Uniti. Non v'è nemmeno traccia di quei sentimenti anticolonialisti tanto fortemente infusi nei suoi due cicli sulla storia del Messico e ai quali sarebbe stato plausibile attendersi che l'artista avesse dato seguito, seppure in modo più velato, negli Stati Uniti.

L'infatuazione di Rivera per il dinamismo della cultura industriale moderna si riflette con straordinaria intensità nell'imponente ciclo di affreschi, realizzato a Detroit dopo il completamento dei lavori a San Francisco, e che rappresenta senza

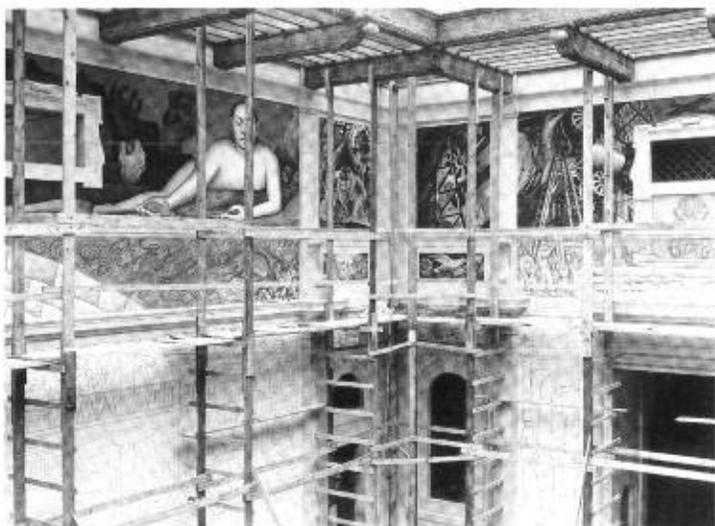
dubbio una delle più alte espressioni della sua capacità creativa. Le origini della commessa sono da ascrivere anzitutto a un incontro con il dottor William Valentiner, direttore del Detroit Institute of Arts (DIA), avvenuto a San Francisco nel 1931 e organizzato da Helen Wills Moody, amica di entrambi. Entusiasta di quanto aveva visto dell'artista, Valentiner torna a Detroit e propone alla Commissione artistica dell'Istituto, presieduta da Edsel Ford che era anche presidente dell'omonima società automobilistica, di far venire Rivera a Detroit per affidargli l'incarico di realizzare un affresco all'Istituto d'Arte. Valentiner scriverà in seguito a Rivera, comunicandogli ciò che la Commissione artistica aveva deliberato di chiedergli:

Ci aiuti ad abbellire il museo e a conferire prestigio al suo salone con la sua grande arte (...) La Commissione artistica sarà lieta di ricevere da Lei alcuni suggerimenti per quanto riguarda gli argomenti che potranno essere selezionati al suo arrivo. La Commissione le sarebbe grata se potesse trarre spunto dalla storia di Detroit oppure proporre qualche motivo che rimandi allo sviluppo industriale della città. Comunque, alla fine hanno deciso di rimettersi completamente a Lei per quanto riguarda la scelta del soggetto che riterrà sia meglio dipingere.<sup>12</sup>

Nell'aprile del 1932 Rivera giunge a Detroit per eseguire quella commissione il cui tema era stato lasciato essenzialmente libero di scegliere. L'artista inizia a realizzare i suoi affreschi il 25 luglio del 1932, completandoli in meno di un anno. Quantunque anche questi murali ricevano la loro buona dose di critiche (*The Detroit News* del 18 marzo 1933 pubblicò un editoriale nel quale s'invocava che si procedesse a imbiancare l'intero ciclo), l'opera contribuì a rafforzare ulteriormente la fama dell'artista.

La città di Detroit, quale appare in questo ciclo, era un grande complesso industriale, considerato, alla fine degli anni Venti, il più vasto e tecnologicamente avanzato del mondo. Nel 1927 Ford aveva introdotto la sua rivoluzionaria catena di assemblaggio automatizzato di vetture al Rouge. In questa grande area industriale all'interno di Detroit veniva prodotta tutta la componentistica per auto e si trovavano anche gli stabilimenti per la produzione dell'acciaio, del cemento, del vetro e dell'energia elettrica. La società produceva anche navi, trattori e aeroplani, oltre a possedere tutta la ferrovia e i navigli. Si trattava, in breve, di un grande centro di produzione industriale integrata che non aveva uguali in nessun'altra parte del mondo. Fu questo che Rivera cercò di dipingere. Egli trascorre quasi tre mesi a preparare i disegni e i bozzetti per i suoi affreschi. Vi-

134 a sinistra, in alto  
Angolo sud-est della parete  
meridionale con il ponteggio  
allestito durante la realizzazione  
dell'affresco a Detroit.



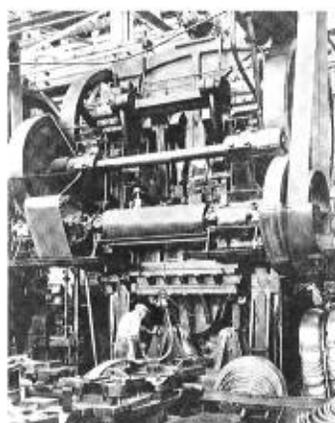
135 a sinistra, in basso  
Rivera di fronte alla parete nord  
nel Detroit Institute of Arts durante  
la realizzazione dell'opera.



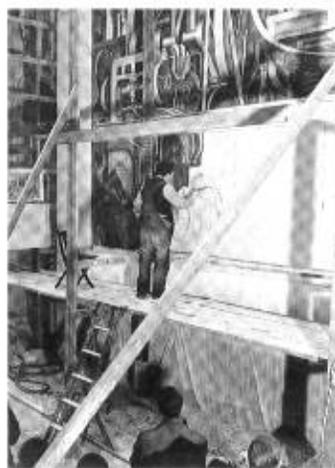
sita tutti gli impianti e realizza centinaia di disegni e studi delle varie scene. Grazie a questi e alle molte fotografie eseguite per suo conto dal fotografo ufficiale della società, W. J. Stettler, Rivera costruiva splendide immagini che mano a mano iniziarono a campeggiare nel barocco cortile interno del Detroit Institute of Arts.

Il ciclo ubicato in questo luogo del museo è dominato da due enormi affreschi centrali, sulle pareti sud e nord, che

136 a destra, in alto  
Fotografia documentaria di una  
pressa utilizzata durante  
la lavorazione dell'affresco a Detroit.



137 a destra, in basso  
Rivera mentre lavora sulla parete  
sud dell'affresco *Industria a Detroit*.



128



rappresentano il punto più alto, orchestrale per la visione riveriana della produzione industriale. Sulla parete nord è rappresentata la fabbricazione delle componenti interne dell'auto, con particolare riferimento al famoso motore Ford V8 del 1932. Rivera introduce tutti i vari elementi del processo di produzione all'interno di una ritmica composizione del movimento umano e meccanico: altiforni per la preparazione del minerale di ferro, fonderie nella quali vengono fatti gli stampi per i blocchi motore, nastri trasportatori su cui viaggiano alloggiamenti di colata, lavorazioni di perforazione e collaudi degli ingranaggi. Lungo la parte inferiore dell'affresco corre una sequenza di scene in cui sono rappresentati, a monocromo, i diversi momenti della giornata di un operaio,

alla maniera della pittura parietale italiana. Nel grande affresco situato di fronte, sulla parte sud, l'artista presenta la fabbricazione dell'esterno dell'automobile: ecco, tra ingranaggi e motori, la grande pressa per lo stampaggio della scocca, la cui configurazione pare evocare i lineamenti della dea azteca Coatlicue.

Seguendo il suo abituale stile narrativo, Rivera colloca questi due affreschi principali, che costituiscono il nucleo tematico, tra altre immagini che mostrano le origini umane e naturali da cui essi scaturiscono. Sulla parte est, un feto che giace nella terra suggerisce le origini della vita. Sulle ampie pareti sud e nord, vi sono individui che rappresentano le diverse razze del continente americano e immagini degli strati



del terreno sottostanti la superficie di Detroit. Alla raffigurazione dell'agricoltura primitiva seguono immagini delle industrie di Detroit, tra cui quelle aeronautiche, e comunque diverse da quelle del settore automobilistico. Rivera pone in contrasto i loro aspetti positivi e negativi: sul lato sinistro della parete nord, l'industria chimica che produce gas per la guerra, mentre, sul lato destro, il suo volto positivo e pacifico si manifesta nella produzione e distribuzione di vaccini per scopi medici.

Il ciclo di affreschi veniva inaugurato il 13 marzo del 1933. Rivera era riuscito a completare questa monumentale e complessa opera in un arco di tempo incredibilmente breve, meno di otto mesi. Il suo programma d'esecuzione era stato

un'inferno: lavorando spesso fino a quindici ore al giorno aveva quasi condotto se stesso e i suoi assistenti all'esaurimento.<sup>14</sup>

Malgrado Rivera avesse offerto una lettura ampiamente celebrativa e acritica della produzione industriale moderna, gli affreschi di Detroit non sfuggirono a polemiche. Le critiche erano fondate su motivazioni di carattere religioso, in particolare nel caso del riquadro sulla vaccinazione del bambino sul lato destro della parete nord. L'indignazione pubblica contro questa raffigurazione era stata orchestrata dal reverendo Ralph Higgins, un eminente ecclesiastico locale, che aveva sollevato obiezioni contro il dipinto adducendo il motivo che esso mostrava "un bambino grasso e brutto, attorniato da un'infermie-

130 ra e da un medico intenti a vaccinare l'infante. Il modo in cui questa scena è stata raffigurata - continuava Higgins -, con gli animali in primo piano e l'aureola dorata intorno alla testa del bambino, richiama subito alla mente la Sacra Famiglia".<sup>15</sup> Un altro critico, Eugene Paulus della Loyola University di Los Angeles, osservò che nell'affresco era implicito il trionfo della scienza sulla religione e accusò Rivera di aver rappresentato quest'ultima come "un enorme fardello sulle spalle della gente".<sup>16</sup>

Il grande paradosso degli affreschi di Detroit risiede proprio in quella dimensione essenziale del discorso insito nei murali pubblici che Rivera va facendo questo periodo della sua vita, vale a dire la frattura tra l'ideale altamente espressivo e la realtà sociale indicibilmente penosa. L'artista era affascinato dalla genialità organizzativa e dall'immensa capacità produttiva dell'industria capitalistica e della sua tecnologia moderna. È chiaro che le industrie manifatturiere di Detroit e i moderni operai che vi lavoravano costituivano per Rivera, persino in modo più pregnante rispetto alla realtà con cui si era confrontato in California, i capisaldi di una grande e nuova cultura industriale. Egli aveva dipinto uomini e macchine come un'immensa sinfonia, sintesi armonica dell'azione umana e meccanica, i quali rappresentavano una potenziale forza creativa senza confronti nella storia. Prova ne è un suo commento che sembra implicare la propria fiducia in una visione della produzione capitalistica moderna come creatrice degli strumenti per costruire una nuova società; egli infatti descrive l'utilizzo dell'acciaio e la sua produzione Detroit come "mezzo per una vera rivoluzione della vita moderna in tutto il mondo".<sup>17</sup>

Ma se questo era il modo in cui Rivera vedeva la Detroit industriale, la vita reale quotidiana delle masse lavoratrici di quella città erano spaventosamente in contrasto con la sua utopica visione. E. P. Richardson, l'allora direttore didattico del DIA, scriveva che Detroit era "un vero disastro, al di là di ogni immaginazione (...) Al tempo in cui stava procedendo l'esecuzione del murale, riversavamo in una terribile condizione umana. Il mondo intero ci stava crollando intorno".<sup>18</sup> Nel 1932 Detroit era una città in cui imperversavano gangster, razzismo e violento anticomunismo. La disoccupazione dilagava e la produzione in Ford si attestava appena a un quinto dei livelli raggiunti nel 1929. Scioperi, mense per i poveri e file per il pane erano all'ordine del giorno, e l'ostilità della Ford verso la classe operaia organizzata veniva ben riassunto nella massima di Henry Ford: "La gente non è mai così vicina al torto come quando si organizza".<sup>19</sup>

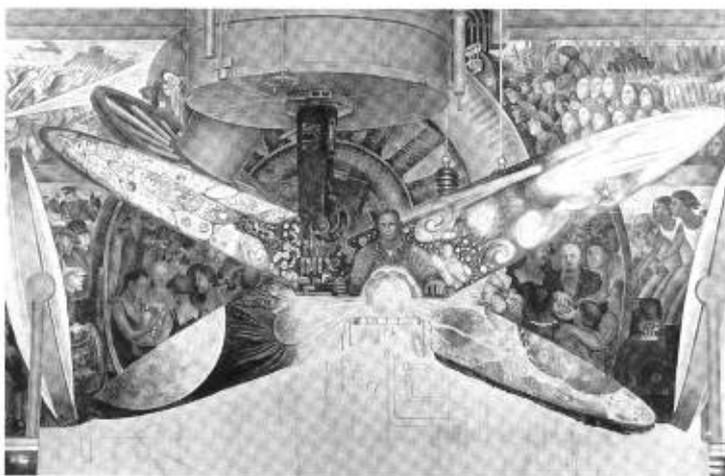
Poche settimane dopo l'arrivo di Rivera a Detroit, si era assistito a uno sciopero della fame di 3.000 persone, organizzato dai comunisti e tenutosi nello stabilimento Ford al Rouge. La manifestazione si era conclusa con uno scontro violento con la polizia, durante il quale tre persone avevano perso la vita, molte altre erano rimaste ferite ed erano state ricoverate in ospedale. Ma nel ciclo di affreschi di Rivera non v'è accenno a questa realtà. L'unico slogan di tutta l'opera, "Noi vogliamo", che s'intravede sul berretto dell'operaio, al centro della sezione sinistra del grande affresco centrale sulla parete sud, si riferisce al famoso grido antiproibizionista dell'epoca: "Noi vogliamo la birra".

Invece di un fertile terreno politico sul quale il marxismo di Rivera pubblicamente espresso avrebbe potuto dare i suoi frutti, l'artista sceglieva il volto di una Detroit industriale non deturpato dai prodromi della Depressione. I suoi affreschi dunque tradiscono un miscuglio sintetico tra una realtà che un tempo era stata concreta e assai dinamica e una visione utopica e mitologizzante di crescita, produzione e prosperità illimitate.

Nel 1932, dopo aver iniziato soltanto da pochi mesi gli affreschi di Detroit, Rivera viene contattato da John R. Todd, l'architetto ufficiale della nuova sede del Centro Rockefeller, in fase di costruzione nel quartiere newyorkese di Manhattan. Todd propone all'artista, come anche parallelamente a Henri Matisse e Pablo Picasso, di realizzarvi dei murali su commissione. Nell'ottobre dello stesso anno, Rockefeller viene informato che sia Picasso che Matisse avevano rifiutato, quest'ultimo affermando che in quell'edificio la sua opera non sarebbe stata valorizzata al massimo. Nei confronti di Rivera però i Rockefeller potevano vantare di essere stati suoi protettori per un certo periodo. Sin dal 1930, infatti, la signora John D. Rockefeller aveva unito le proprie forze con quelle di altre celebri e facoltose personalità americane e fondato la *Mexican Arts Association*, con lo scopo di "favorire l'amicizia tra il popolo messicano e quello statunitense e promuovere le relazioni culturali e l'interscambio delle arti belle e applicate". Alla prima riunione fu scelto proprio Rivera, in quanto ritenuto l'artista più adatto per avviare concretamente il suo programma di promozione culturale ampiamente pubblicizzato. Nel 1931, Frances Flynn Paine - mercante d'arte, consigliere dei Rockefeller e membro della suddetta Associazione - si reca in Messico per incontrarsi con Rivera.

Nel periodo in cui l'artista era impegnato a dipingere il suo affresco al Palazzo Nazionale, per proporgli una retrospettiva

Diego Rivera, *L'uomo all'incrocio*.  
Affresco, 1933. Due foto scattate  
nel periodo in cui Rivera fu costretto  
a sospendere i lavori al Rockefeller  
Center e prima che venisse decisa  
la distruzione del murale, Rockefeller  
Center, New York.



sulla sua opera al Museo d'Arte Moderna di New York. La famiglia Rockefeller aveva manifestato il suo interesse a far giungere Rivera negli Stati Uniti per affidargli l'esecuzione di un murale su commissione, ancor prima del progetto per il nuovo Centro. Risaliva infatti al 1931 la proposta avanzata dalla signora John Rockefeller di invitare Rivera a realizzare l'opera per il Dartmouth College, eseguita poi da Orozco.

Quantunque propensi ad affidare il nuovo incarico a Rivera, le negoziazioni furono costellate da mille difficoltà. In un primo momento, Rivera si era rifiutato di partecipare a quel-

la che considerava una competizione. Accettò la commissione soltanto in seguito all'intervento personale di Nelson Rockefeller e dopo aver concordato contrattualmente che il murale sarebbe stato un affresco a colori e non, come gli architetti avevano inizialmente stabilito, un dipinto su tela a monocromo.<sup>20</sup> Il tema definito da Rockefeller era categorico e preciso. Titolo: *L'uomo all'incrocio che guarda con speranza ed elevata visione alla scelta di un futuro nuovo e migliore*. Per il ricco mecenate americano di Rivera, il contenuto del murale doveva essere anzitutto filosofico e spirituale, per indurre la gente a fermarsi e pensare e, soprattutto, per stimolare una rinascita dello spirito.<sup>21</sup>

La portentosa concezione del murale formulata da Rockefeller non sembrò creare inizialmente alcuna particolare difficoltà a Rivera. L'artista aveva scritto che la sua opera avrebbe mostrato "i lavoratori giungere a una reale consapevolezza dei loro diritti sui mezzi di produzione, consapevolezza che è sfociata nel piano di eliminazione della Tirannia (...) Il murale raffigurerà anche i lavoratori delle città e delle campagne, che ereditano la Terra; concetto che sarà rappresentato collocando le mani dei produttori sopra una mappa del mondo, in un gesto che esprime possesso (...)".<sup>22</sup> Il murale doveva essere insomma un'apologia del socialismo rivoluzionario. Il motivo che induce Rivera a rendere più apertamente esplicito il suo risaputo marxismo, invece assente o quanto meno sottaciuto a Detroit e a San Francisco, può essere spiegato considerando la posizione in cui egli si trovava in quel periodo. Tacciato dai suoi ex compagni del movimento comunista di essere un pittore opportunisto al servizio di milionari, Rivera riteneva che il murale per i Rockefeller fosse un'occasione perfetta per recuperare una qualche integrità dal punto di vista politico. Ciò gli avrebbe consentito di creare un murale pubblico che, come egli stesso scrive, avrebbe "continuato a possedere un valore estetico e sociale, anche quando l'edificio sarebbe finalmente passato dalle mani del suo temporaneo proprietario capitalista in quelle della libera e intera comunità sociale".<sup>23</sup>

Rivera progetta di sviluppare il tema procedendo da sinistra verso destra. Ecco cosa doveva rappresentare il lato sinistro:

L'intelligenza umana in possesso delle forze della Natura. Ciò è espresso dalla scarica luminosa che mozza la mano di Giove e viene trasformata in utile elettricità che aiuta a curare le malattie, unisce gli uomini attraverso la radio e la televisione e fornisce loro luce e forza motrice. Al di sotto, l'Uomo di Scienza presenta la scala dell'Evolutione Umana, la cui comprensione vince le Superstizioni del passato. Questa è la frontiera dell'Evolutione Etica.<sup>24</sup>

132 Il lato destro doveva invece

rappresentare lo sviluppo del Potere Tecnico dell'uomo. Questo riquadro mostrerà i lavoratori giungere a una reale consapevolezza dei loro diritti sui mezzi di produzione. Una consapevolezza che è sfociata nel piano di eliminazione della Tirannia, qui personificata dalla statua di Giove andata in pezzi e la cui testa è a terra.<sup>25</sup>

Nell'area centrale del murale era prevista la raffigurazione di un telescopio e di un microscopio che consentono

all'uomo di osservare e capire i corpi celesti più distanti. Il microscopio rende visibili e comprensibili all'uomo organismi viventi infinitesimali, collegando atomi e cellule al sistema astrale. Esattamente nella linea mediana, l'energia cosmica ricevuta dalle due antenne è trasmessa al macchinario controllato dal Lavoratore, dove viene trasformata in energia produttiva.<sup>26</sup>

Il progetto subiva considerevoli cambiamenti una volta trasportato il disegno sulla parete. La sezione centrale del murale non corrispondeva più alla descrizione di Rivera. Al suo posto, appariva l'immagine di un solo lavoratore. Anche la descrizione delle madri e degli insegnanti, che avrebbero dovuto occupare le aree a sinistra tra le ellissi, erano state sostituite con la raffigurazione di un night-club, dipinto dall'artista per mostrare i ricchi depravati. Ma fu la parte a destra di quella centrale che condusse all'interruzione anzitempo della commessa e alla distruzione del murale, ormai quasi completato, poiché in quest'area Rivera aveva dipinto il suo ormai celeberrimo ritratto di Lenin. L'artista aveva scritto:

Al centro è rappresentato l'Uomo nella sua triplice veste: il Contadino, che trae dalla Terra i prodotti che stanno all'origine e alla base di tutte le ricchezze dell'umanità; l'Operaio delle città, che trasforma e distribuisce le materie prime elargite dalla terra; e il Soldato, che rappresenta il Sacrificio, ed è dominato dalla Forza Etica, la quale fa martiri nelle religioni e nelle guerre.<sup>27</sup>

Tuttavia, né in questi appunti scritti che accompagnavano il bozzetto finale né sul bozzetto stesso Rivera indicava che il personaggio centrale di questa figurazione, il capo dei lavoratori, sarebbe stato Lenin. Nel disegno a matita originale vi era in realtà la figura di lavoratore con un berretto e le cui sembianze non ricordavano nessuno in particolare.

Verso la metà del 1933, quando ormai il murale era quasi completato, la stampa parlava di un murale 'rosso' dal contenuto smaccatamente comunista, dipinto per John D. Rockefeller.<sup>28</sup> Sollecitato dall'attenzione pubblica che l'opera stava rice-

vendo, Rockefeller si recò sul luogo dov'era l'affresco e poi scrisse una lettera a Rivera, chiedendogli di cancellare il ritratto di Lenin.

Per quanto mi rincresca farlo, mi spiace doverLe chiedere di sostituire il viso di Lenin con qualche altra faccia anonima (...) Lei sa quanto sia entusiasta del lavoro che sta compiendo e che sinora non abbiamo posto alcuna limitazione né all'argomento né alla sua modalità d'esposizione. Sono certo che Lei comprenderà il nostro imbarazzo in questa circostanza, e apprezzeremo molto se Lei vorrà effettuare la suggerita sostituzione.<sup>29</sup>

Rivera rifiutò di accondiscendere a questa garbata ma ferma richiesta, replicando: "Piuttosto che mutilare la concezione originaria dell'opera, preferirei la sua completa e materiale distruzione, almeno così sarà preservata la sua integrità".<sup>30</sup>

Egli aveva però sottovalutato la risolutezza di Rockefeller. Il 9 maggio gli venne ordinato di sospendere l'esecuzione dell'affresco e comunicato di lasciare immediatamente l'edificio. L'opera fu poi coperta con delle tele e, il 9 febbraio del 1934, divelta dalla parete, malgrado fosse ormai quasi completata.

Rockefeller pagò per intero il compenso dovuto a Rivera, 21.000 dollari. Con quanto gli restava, Rivera si riprometteva "di dipingere, in qualsiasi edificio adatto che fosse messo a disposizione, un'esatta riproduzione del murale distrutto. Eseguirò l'opera senza chiedere altri compensi al di fuori dei costi vivi per i materiali".<sup>32</sup> Ma venendo a mancare una parete adeguata per realizzare quelle pitture, Rivera dipingeva invece una serie di ventuno affreschi di ridotte dimensioni, intitolata





*Ritratto dell'America*, nella New Workers' School di New York in West 24th street.

La via intrapresa di esposizione retorica e pubblica dopo la distruzione del murale al Centro Rockefeller era un chiaro indizio di un cambiamento di posizione. Il marxista Rivera era uscito allo scoperto con spirito combattivo. In un articolo scritto per il *Workers' Age*, un mese dopo il suo allontanamento, egli afferma: "Coloro che mi avevano conferito l'incarico a Radio City conoscevano perfettamente le mie tendenze artistiche e le mie opinioni sociali e politiche (...) Per quanto mi riguarda e stando ai fatti storici, ritengo che Lenin sia il leader supremo del proletariato. Pertanto, non avrei potuto concepire o rappresentare altra figura-guida dei lavoratori, se non quella di Lenin stesso".<sup>33</sup>

La controversia che imperversò intorno alla realizzazione di *Uomo all'incrocio*, connessa al messaggio immediatamente trasmesso dal dipinto, offuscava il vero dilemma riveriano, vale a dire il tentativo artistico di esprimere quelle che egli riteneva fossero le trasformazioni politiche e sociali dell'era industriale moderna.

Malgrado fossero di un certo peso dal punto di vista pittorico, sia l'opera incompiuta e che la sua versione ricostruita al

Palazzo delle Belle Arti, realizzata da Rivera nel 1934 dopo essere ritornato in Messico, non erano altro che affermazioni retoriche di una incrollabile fede nella validità di certi presupposti del cambiamento sociale. Come il grandioso ciclo sulla storia del Messico al Palazzo Nazionale, ancora non ultimato all'epoca in cui Rivera lasciava gli Stati Uniti, il murale per Rockefeller era espressione di un'idea preconcepita. Entrambe queste opere, infatti, erano state concepite con l'intento di giungere a una determinata conclusione. Nel primo caso, si trattava dell'affermazione di una specifica idea dell'identità nazionale, mentre nel secondo veniva esposta una visione altrettanto pre-costituita della disfatta finale del capitalismo attraverso l'inevitabile trasformazione socialista della società.

A Detroit Rivera aveva cercato di esporre l'idea dell'apparentemente illimitata capacità produttiva delle forze lavoro e della tecnologia industriale proprie del capitalismo moderno. Al Centro Rockefeller, d'altro canto, egli si era concentrato su ciò che considerava una conseguenza politica di questi rapporti di produzione. Tuttavia, fu proprio su questo terreno che Rivera si confrontò con il proprio dilemma. Egli infatti era consapevole di non poter dire molto di più sul XX secolo senza correre il rischio futuro che ogni sua altra affermazione sareb-

be stata vista come una ritrattazione della sua ideologia politica pubblicamente professata oppure come una monotona ripetizione di asserzioni derivanti da quella ideologia. Oggi, alla luce dei recenti eventi politici, sia quella retorica che quelle affermazioni sembrano esser state trasformate in un mito senza valore, poiché esse non trovano più neanche una legittimazione nella diffusa convinzione circa la veridicità di tali rivendicazioni. Rivera poteva sperare di aver successo nel futuro soltanto se fosse tornato a trattare temi storici o di genere prevalentemente messicano. Alla fine del 1935, dopo aver completato l'affresco conclusivo del murale al Palazzo Nazionale, l'artista si trovò a un bivio. Il suo ruolo di figura-guida all'interno del movimento muralista messicano stava rapidamente per essere offuscato da José Clemente Orozco, il cui feroce e intenso pessimismo era in drammatico contrasto con le liriche raffigurazioni degli assunti idealistici e mitologizzanti riveriani circa la moderna cultura industriale e la sua realtà sociale. Meno 'letterale' e descrittiva, l'opera di Orozco degli anni Trenta, all'interno della quale l'artista cercava di esprimere lo spirito dell'era industriale moderna attraverso un serrato confronto con essa, era più realisticamente evocativa delle tristi realtà sociali e culturali dell'epoca, sia in Messico che in ambito mondiale. Ma contro tutte le magniloquenti *défaillance* dell'opera eseguita per i Rockefeller e dei riquadri che compongono *Ritratto dell'America*, gli affreschi di Detroit erano stati un trionfo. Elie Faure, il mentore di Rivera all'epoca del suo soggiorno a Parigi, diceva: "La poesia della macchina, concepita negli affreschi realizzati in Messico e a San Francisco, pervade quelli di Detroit. Fiamme che scintillano da punte di trapano, motori abbaglianti e crepitanti, ritmi silenziosi del movimento sussultorio di aste e pistoni: tutto ciò batte il passo di una nuova marcia, primi passi d'umanità ancora esitante".<sup>34</sup>

Se negli anni Trenta, nella sua opera di maggior successo, Rivera si era confrontato con l'esistenza di una moderna cultura industriale e politica, esprimendo una discorsività poetica, e persino romantica, Orozco aveva formulato la sua visione con spirito agnostico e ateo. Per lui i paradigmi del mondo contemporaneo rappresentavano un'esemplificazione enciclopedica di adescamenti, promesse non mantenute, minacce e tradimenti. Molto meno 'letterale' nei suoi riferimenti iconografici rispetto a Rivera, nondimeno Orozco cattura l'essenza di quella speranza, infranta, che l'ideale politico, industriale e culturale presenta all'umanità e che l'umanità distrugge in un violento conflitto.