

Desmond Rochfort

# Muralisti Messicani

OROZCO

RIVERA

SIQUEIROS

ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO

LIBRERIA DELLO STATO

ROMA - 1997

Nel corso degli anni Trenta, Rivera e Orozco avevano offerto rappresentazioni contrastanti della stessa realtà, ma molto diverso era stato il tipo di giudizio espresso nelle loro opere, come anche i loro stili e idee pittorici. Ciononostante, per quanto riguarda i murali, né Rivera né Orozco avevano manifestato l'esigenza di rivoluzionare i principi estetici relativamente ai procedimenti e ai materiali impiegati. Quantunque la tecnologia e la realtà sociale del mondo moderno fossero state spesso soggetti delle loro raffigurazioni, nessuno di questi fattori influenzò direttamente e materialmente della loro creatività durante quest'epoca. Entrambi, infatti, utilizzavano la tecnica dell'affresco, ricorrendo a una tradizione che per i pittori dedicati a dipingere pareti era stata consacrata dal tempo e che risaliva a molti secoli prima. Al contrario, la prassi artistica di Siqueiros come muralista fu profondamente segnata dall'innovazione tecnica dell'era industriale moderna, al punto che egli fu sollecitato a rivoluzionare i mezzi e i processi creativi nell'arte durante gli anni Trenta, offrendo in questo modo, al pari di quanto è dovuto alla sua potente simbologia visiva, un quadro dell'epoca moderna.

Siqueiros inizia gli anni Trenta in carcere, per aver partecipato a una manifestazione del Primo maggio. Rilasciato nel novembre 1930, veniva condannato a un anno di confino nella città mineraria di Taxco, dove i suoi movimenti erano strettamente controllati e gli era impedito di allontanarsi senza l'autorizzazione della polizia. L'anno trascorso a Taxco è però importante per la sua evoluzione artistica: in questo periodo, infatti, egli non soltanto produce molte opere di studio, ma incontra numerosi scrittori, intellettuali e artisti stranieri. Tra questi, il più significativo è il regista russo Sergei Eisenstein, allora in Messico per girare il film *¡Que viva Mexico!*<sup>43</sup>

L'amicizia con Eisenstein è di importanza fondamentale per quanto concerne l'analisi e l'uso della forma pittorica. Quando lascia il Messico, nel maggio 1932, Siqueiros è ormai chiaramente convinto che il carattere tecnologicamente innovativo del moderno mondo industriale richieda una profonda trasformazione della metodologia e dell'estetica nella pratica artistica.

Come i suoi due compatrioti, all'inizio degli anni Trenta Siqueiros si trovava negli Stati Uniti. Nel 1932 andava a Los An-

geles: una mossa che era il risultato tanto della pressione politica del governo messicano, quanto del suo desiderio di accogliere un invito a esporre le sue opere.<sup>44</sup> Durante l'esilio a Taxco, Siqueiros era entrato in contatto con la signora Chouinard, direttrice della omonima scuola d'arte con sede a Los Angeles. La signora Chouinard desiderava trasformare la sua scuola in un centro progressista per l'arte moderna, e lo aveva invitato a tenere un corso di pittura ad affresco.<sup>45</sup> Accettando l'offerta, Siqueiros si riaccostava alla pittura murale dopo una pausa durata sei anni. Con essa, gli offriva anche l'opportunità di immergersi in quella che sarebbe divenuta la sua occupazione principale: la sperimentazione di tecniche nuove e metodi moderni per l'esecuzione dei murali.

Nel corso del decennio, Siqueiros crea cinque murali: tre a Los Angeles, uno sperimentale in Argentina, e la sua prima opera di grandi dimensioni, il *Ritratto della borghesia*, iniziato nella sede del Sindacato degli Eletttricisti di Città del Messico nel 1939. Il primo, quello della scuola d'arte Chouinard, nasce nell'ambito del corso sull'affresco che vi teneva. Come era apparso fin dall'inizio, il corso si era dimostrato troppo limitato nello scopo per l'artista.<sup>46</sup>

Cercavo una parete adeguata, ma all'interno della scuola non c'era nulla di conveniente. (...) Disperato per non aver trovato niente di adeguato, mi orientai su una parete esterna. Ma era la facciata della scuola, e aveva sei finestre e una porta. La cosa migliore per imparare l'affresco, dissi alla proprietaria, era proprio questo problema. Ed era un problema molto interessante.<sup>47</sup>

Usando la facciata esterna della scuola, Siqueiros doveva affrontare enormi difficoltà, che richiedevano una revisione radicale dei materiali e delle tecniche per renderli resistenti alla pioggia, al sole e a una parete di ruvido cemento. Consultandosi con gli architetti dell'edificio, Richard Nuera e Summer Spalding, Siqueiros decideva di dipingere su una base di un impasto di calcina impermeabile e sabbia, mentre il preparato era ancora fresco; si assicurava così il legame chimico tra il pigmento e la base di cemento durante l'essiccazione di quest'ultimo. Nell'applicare questa soluzione, tuttavia, Siqueiros e il suo gruppo di studenti si scontravano con la rapidità con la quale il cemento asciugava al caldo sole della California, che permetteva di dipingere soltanto piccole zone per volta. Siqueiros risolveva questa difficoltà in modo geniale abbandonando i normali pennelli per adottare al loro posto il compressore e la pistola a spruzzo. In tal mo-

do era possibile dipingere a ritmo sostenuto zone molto più ampie.

Nel murale della scuola Chouinard venivano impiegati altri procedimenti innovativi, alcuni dei quali scaturiti dal rapporto con Eisenstein. Siqueiros scrive:

Dopo aver tracciato il primo abbozzo, abbiamo usato la macchina da presa e il film per aiutarci a elaborare il nostro primo disegno, in particolare per quanto riguardava i modelli. Disegnare le nostre figure da modelli in posa sarebbe stato come tornare al carro tirato dai buoi per i trasporti. (...) Per sostituire il lento e costoso riporto a spolvero del disegno, abbiamo usato il proiettore fotografico, un metodo per ingrandire (...) e proiettare il nostro disegno direttamente sul muro.<sup>48</sup>

Oltre a utilizzare metodi e materiali nuovi, Siqueiros formava un gruppo di lavoro con studenti della sua classe e alcuni laureati, che chiamava "il blocco dei pittori murali".<sup>49</sup>

Il murale Chouinard veniva inaugurato il 7 luglio 1932. Intitolato *Comizio operaio*, suscitava nel pubblico reazioni contrastanti. Alcuni lo attaccavano per il soggetto esplicitamente politico. Una rivista scriveva che "l'arte dell'affresco in questo paese languirà finché non riuscirà a liberarsi dalle pene del Messico e dai rossi bagliori del comunismo".<sup>50</sup> L'immagine degli operai riuniti a comizio aveva certo implicazioni propagandistiche, soprattutto considerando la sua ubicazione pubblica e molto esposta, in una città le cui autorità erano accanitamente ostili alle associazioni sindacali. Arthur Miller descrive così la scena centrale: "un oratore in camicia rossa che arringa il popolo affamato. Ai due lati della cassa di sapone, un uomo nero e una donna bianca, ciascuno con un bambino in braccio, che ascoltano molto attentamente".<sup>51</sup>

La realizzazione del primo murale di Los Angeles rappresentava per Siqueiros un grande passo avanti. Gli permetteva infatti di inserire nella sua pratica tutta una serie di tecniche, materiali e metodi innovativi, alcuni dei quali mai usati prima, né da lui, né da altri muralisti. L'opera aveva un forte impatto sulla comunità culturale di Los Angeles. Come risultato, F.K. Krenz del Plaza Art Center in Olvera Street gliene commissionava un'altra. Estendendosi per 42 metri quadrati in una sala che ospita il Plaza Art Center, questo secondo murale in pubblico eseguito a Los Angeles, intitolato *America tropicale*, è molto più grande del precedente. Ancor più importante delle dimensioni era però la sua posizione, nel mezzo della zona di Los Angeles in cui era concentrata la maggioranza della popolazione messicana.

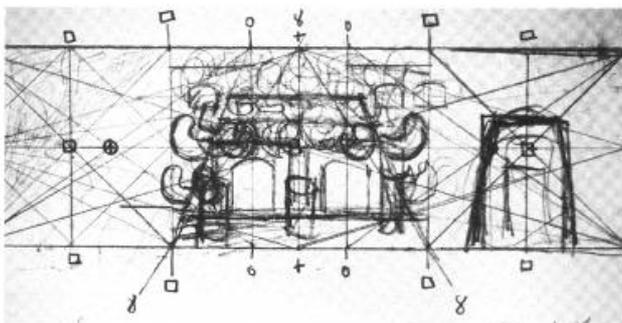
154 in alto

David Alfaro Siqueiros, *America tropicale*. Affresco, 1932. Parte esterna del Plaza Art Center, Olvera Street, Los Angeles, California. Il murale, parzialmente ridipinto, ha subito gravi danni.

155 in basso

Disegno preparatorio per *America tropicale*.

*America tropicale* offriva a Siqueiros l'opportunità di esprimere un contenuto politico con più enfasi che nel murale precedente. Per lui, *America tropicale* significava "la nostra terra, la nostra America, dei nostri nativi malnutriti, degli indios



e dei negri ridotti in schiavitù, che ciononostante abitano la terra più fertile, nella quale si trovano i popoli più ricchi e più feroci della Terra. E come simbolo dell'imperialismo degli Stati Uniti, il principale degli oppressori capitalisti, ho scelto un indio crocifisso a una doppia croce, in cima alla quale sta l'aquila yankee della finanza americana".<sup>52</sup> Il contenuto esplicitamente militante di questo murale si inseriva nel contesto di una California in cui migliaia di lavoratori messicani vivevano e soffrivano nelle condizioni sociali più miserevoli, e i loro sforzi per migliorare la propria situazione erano continuamente e inesorabilmente frustrati.<sup>53</sup> Il murale è un chiaro esempio di quanto l'opera di Siqueiros sia profondamente diversa da tutte quelle realizzate in California da Rivera. Rivera evita di raffigurare o commentare le penose realtà sociopolitiche della California dell'epoca, con cui ci si aspetterebbe che si identificasse in virtù della sua ideologia marxista. Purtroppo, a causa dello scialbo originale e del degrado della superficie dipinta, sia il murale Chouinard che *America tropicale* pra-

ticamente non sono più visibili. In *America tropicale*, Siqueiros applicava le stesse tecniche innovative sperimentate nel murale Chouinard, anche se qui torna a usare il pennello per poter affinare le forme piuttosto grezze ottenute con l'aerografo. L'impiego della fotografia e del proiettore in entrambi i murali di Los Angeles deve molto all'influenza di Eisenstein, ma un altro fattore importante è la vicinanza di Hollywood. I registi hollywoodiani erano stati i primi a usare la tecnica del fotomurale, che si era rivelata più economica dei pittori di scena per la realizzazione dei fondali.<sup>54</sup> Inoltre, nel maggio 1932, quando Siqueiros arrivava a Los Angeles, Julian Levey, autore del catalogo di una grande mostra che si svolgeva al Museum of Modern Art con il titolo *Murali di pittori e fotografi americani*, sosteneva che essa fosse il primo riconoscimento del fotomurale come forma espressiva, in cui artisti affermati erano invitati a esporre. Non è certo se Siqueiros fosse a conoscenza di questa mostra, ma dal contesto storico si può supporre che la fotografia e, per estensione, il proiettore, fossero comunemente usati in certi ambienti, ai quali è possibile che Siqueiros si ispirasse.

Prima di lasciare Los Angeles, Siqueiros dipinge un terzo murale nella casa del regista Dudley Murphy. Intitolato *Ritratto attuale del Messico*, è realizzato sulla parete di un patio coperto e vi sono raffigurate le stesse piramidi a gradini che comparivano in *America tropicale*. La composizione è semplice e spoglia. Sulla sinistra, una figura seduta brandisce una pistola con sacchi d'oro. La maschera rossa dell'uomo è caduta, rivelando le fattezze dell'uomo forte messicano dell'epoca, il presidente Elias Plutarco Calles, e simboleggia il tradimento. Le vittime del tradimento sono raffigurate al centro e all'estremità del dipinto. Due contadine e un bambino piccolo siedono al centro dei gradini; a destra, sulla parete adiacente, giacciono due corpi: vittime del tradimento della rivoluzione perpetrato da Calles.

Siqueiros lasciava Los Angeles nell'ottobre 1932, quando le autorità americane gli rifiutavano il permesso di fermarsi più a lungo. L'esperienza statunitense era stata profonda. A differenza di Orozco e Rivera, Siqueiros elaborava una concezione dell'arte murale che sintetizzava un'ideologia apertamente comunista e la convinzione che tanto questa quanto la modernità industriale e tecnologica richiedessero l'adozione di tecniche e materiali egualmente radicali e rivoluzionari. Per Siqueiros, l'era dell'operaio dell'industria è l'era delle masse, e necessita un'arte murale adeguata, esterna, che si rivolga a

quelle masse. Parallelamente, la moderna industria produceva ora materiali e apparecchi che avrebbero rivoluzionato completamente il lavoro dell'artista creativo. Siqueiros crea così una simmetria dialettica all'interno di una nuova estetica ideologica.

Le circostanze in cui si svolgeva la fase successiva dell'evoluzione di Siqueiros non consentivano alcuna realizzazione pratica di questa nuova teoria del murale esterno. Ciononostante, per l'ulteriore sviluppo teorico e pratico della sua arte, il periodo che trascorre in Sudamerica dopo aver lasciato gli Stati Uniti non è meno significativo. Siqueiros va prima in Uruguay, a Montevideo, dove era stato invitato a tenere delle conferenze presso alcuni circoli culturali della città.<sup>55</sup> Tracce delle principali idee sull'arte murale di quel periodo si riscontrano nel testo di un discorso tenuto al Circolo di Belle Arti della città.

Mi sono reso conto che era necessario organizzare un metodo di composizione pittorica completamente nuovo. I muralisti messicani si sono trovati costretti a liberarsi dai maestri italiani e indios del passato, e a gettare le basi di una composizione dinamica del murale in accordo con il movimento dell'osservatore, in contrasto con le teorie accademiche antiche e moderne che sono il prodotto dello studio laborioso dei metodi della pittura di cavalletto.<sup>56</sup>

Siqueiros ripeteva spesso che era stata la sua insoddisfazione per tecniche e materiali antiquati a indurlo a prendere in considerazione mutamenti importanti nella esecuzione dei murali. Sebbene questo sia vero, in una certa misura, molte sue innovazioni in realtà nascevano da circostanze fortuite che gli avevano reso impossibile andare avanti con i vecchi metodi.<sup>57</sup>

Una di queste scoperte casuali del periodo di Montevideo evidenzia l'origine di gran parte delle nuove applicazioni e sperimentazioni introdotte da Siqueiros. Trovandosi a corto di colori a olio e avendo urgentemente bisogno di un ulteriore rifornimento, li aveva cercati in diversi negozi di Montevideo. Non avendo trovato quanto gli occorreva, aveva acquistato una pittura a base di nitrocellulosa, simile alle vernici dell'industria automobilistica. Il chimico e collaboratore di Siqueiros, José Gutiérrez, elaborava poi una versione raffinata di questa vernice che, con il nome di piroxilina, servì all'artista per realizzare la maggior parte dei suoi murali dal 1939 in poi. A Montevideo, tuttavia, questa nuova vernice veniva testata soltanto in alcune opere a carattere sperimentale al cavalletto, e Siqueiros doveva attendere fino al 1936, anno d'inaugurazione

David Alfaro Siqueiros, *Esercizio plastico*. Silicone su cemento, 1933. Residenza privata, Buenos Aires, Argentina. Questa illustrazione è una ricostruzione del murale e della sua ubicazione.

laboratorio sperimentale di New York, prima di sottoporre a tutti gli accurati trattamenti creativi possibili e consentiti dalle sue speciali caratteristiche.

L'affermazione di Siqueiros che le procedure, le tecniche innovative e i materiali moderni avevano un effetto decisivo sulla creazione di una estetica moderna non era mai stata più evidente che nell'unico murale realizzato in Sudamerica, commissionato nel 1933 dall'editore di *Critica* Notalio Botaño per la sua residenza privata fuori Buenos Aires. Non senza ironia Siqueiros accolse questa commissione per la zona bar del pianterreno della casa di Botaño: essa infatti sembrava l'antitesi dell'appello a un'arte pubblica lanciato al suo arrivo. In un articolo uscito su *Critica* con il titolo *Appello agli artisti argentini*, Siqueiros aveva infatti scritto che era necessario creare "opere nelle posizioni maggiormente visibili degli edifici più moderni, nei luoghi artisticamente più strategici dei quartieri operai, nelle sedi dei sindacati, nelle pubbliche piazze, negli stadi sportivi, nei teatri all'aperto".<sup>58</sup> Tuttavia, il progetto rappresentava una importante innovazione nella direzione di quello che Siqueiros definiva "un progresso rivoluzionario nelle arti plastiche e grafiche".<sup>59</sup>

Nel murale per Botaño, Siqueiros adottava procedimenti simili a quelli impiegati a Los Angeles con il "blocco dei pittori murali". Egli collettivizzava il processo creativo, dando vita a quella che definiva una "squadra multigrafica". Ne facevano parte i pittori argentini Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Spilembergo, l'artista uruguayano Enrique Lázaro e il regista cinematografico Leon Klimovsky. Sebbene il carattere di questo murale sia molto diverso da quelli di Los Angeles, il procedimento esecutivo in parte è simile. Per tracciare i primi abbozzi sulla superficie del muro, per esempio, è stato usato l'aerografo invece del pennello; la macchina da presa veniva impiegata per predisporre l'occorrente e per fare gli aggiustamenti necessari, il proiettore per la proiezione sul muro delle immagini da tracciare sulla superficie muraria.<sup>60</sup>

Opera puramente sperimentale, *Esercizio plastico* trova il suo significato non tanto nell'espressione del tema o nella scelta iconografica - soprattutto nudi femminili -, quanto nelle sue caratteristiche tecniche. Con la sua forma allungata, simile a un tunnel, l'ambiente in cui il progetto veniva realizzato era piuttosto insolito. La composizione veniva quindi concepita secondo quanto Siqueiros definisce il "carattere dinamico" dell'architettura dell'ambiente. Particolare attenzione veniva rivolta all'analisi del movimento dei potenziali osservatori nella



stanza. Questo sembra essere il primo caso in cui Siqueiros adotta praticamente e sviluppa quella che avrebbe definito "composizione a prospettiva poliangolare". Si trattava di muoversi per la stanza per determinare i punti dai quali il murale sarebbe stato osservato, con la conseguente formulazione dei diversi punti di fuga che sarebbero stati percepiti dall'osservatore man mano che si spostava, a sua volta, per raggiungere il punto di vista ottimale. Definendo l'assetto della composizione secondo questo procedimento, Siqueiros sfruttava le alterazioni che le dimensioni e i contorni delle forme subiscono quando le si osserva da distanze e da direzioni diverse lungo linee prospettiche appositamente costruite. Il movimento dell'osservatore produce un effetto caleidoscopico, accentuando il dinamismo della composizione.

In questo caso particolare, l'interesse di Siqueiros per il dinamismo della composizione è accresciuto dalla forma cilindrica della stanza, la cui curvatura accentua notevolmente le distorsioni delle forme viste da un osservatore in movimento.

Essa incideva anche sul modo in cui il gruppo di lavoro operava: "Non c'era un disegno preparatorio" scrive Siqueiros, "abbiamo iniziato direttamente sulle pareti, e man mano che andavamo avanti eravamo influenzati dallo spazio architettonico. Vivendo costantemente con la sua geometria, abbiamo ideato e riaggiustato il nostro lavoro. (...) Abbiamo rotto con la tradizione della riproduzione fotografica statica ... utilizzando la macchina da presa cinematografica. Invece di porre la macchina fotografica simmetricamente di fronte alle parti che volevano fotografare, l'abbiamo tenuta in movimento seguendo il percorso logico di un osservatore. (...) Abbiamo usato la macchina come se fosse stata l'occhio di un normale osservatore".<sup>61</sup>

Siqueiros e la sua squadra polivalente lavorarono a *Esercizio plastico* per circa tre mesi, ultimandolo nel dicembre 1933. In definitiva, Siqueiros considerava quest'opera effettivamente come un esercizio. Scrive infatti:

*Esercizio plastico NON* è un'opera ideologicamente rivoluzionaria, e con ciò intendo che non è un'opera destinata all'uso diretto, immediato, del proletariato rivoluzionario. (...) In una residenza privata solitaria e lontana, e nella parte più privata di quella residenza, non potevo essere rivoluzionario. (...) Come dice il nome, *Esercizio plastico* è soltanto un progetto di arte astratta, soltanto un esercizio artistico di gruppo, pratica artistica, GINNASTICA dinamica, tecnica, plastica. (...) indispensabile al fine di produrre l'arte totalmente rivoluzionaria che costituiva il nostro obiettivo.<sup>62</sup>

Siqueiros era costretto a lasciare l'Argentina per aver partecipato, nonostante le restrizioni impostegli dalla polizia di Buenos Aires, a un comizio del sindacato dei mobili argentini. Dopo l'espulsione tornava a New York, dove teneva una mostra delle sue opere ai Delphic Studios. Il lasso di tempo che intercorre tra la partenza dall'Argentina e la decisione di andare in Spagna per unirsi ai repubblicani nella guerra civile, nel 1937, è un periodo di frenetica attività.

Nel 1934, mentre si trovava a New York, Siqueiros apriva con Diego Rivera una polemica pubblica dai toni grottescamente teatrali, protrattasi anche l'anno seguente, dopo che entrambi erano tornati in Messico. Dal punto di vista delle rispettive posizioni politiche e artistiche, il confronto tra Siqueiros e Rivera risaliva ai tempi del sindacato e di *El Machete*. La spaccatura tra i due artisti non avrebbe potuto essere più profonda. Da un punto di vista meramente quantitativo e qualitativo, l'opera di Siqueiros era ampiamente surclassata dalla reputazione internazionale di Rivera. In un articolo intitolato *La via controrivoluz-*

zionaria di Rivera pubblicato dal giornale comunista *New Masses* nel maggio 1934, Siqueiros criticava fortemente Rivera, collegando il sostegno in favore di Trotsky sia alla sua debolezza artistica che alla sfrenata ambizione personale. Questa cruda interpretazione della posizione di Rivera non oscurava interamente la portata della critica che Siqueiros rivolgeva alla sua opera, il cui punto centrale era l'accusa di essere tecnicamente arretrato. Egli riteneva che Rivera non avesse scoperto

la tecnica e la metodologia adatte all'arte rivoluzionaria. La tecnica di Rivera, come quella dell'intero movimento artistico messicano, è occulta per i propositi dell'arte rivoluzionaria. Pareti al chiuso, quell'anacronistica tecnica dell'affresco, il pennello eccetera. [Rivera] non ha mai avuto alcuna capacità inventiva nelle tecniche rivoluzionarie. I suoi sono mezzi e materiali inutili, non solo per gli obiettivi dell'arte della propaganda, ma anche per le condizioni dell'edilizia moderna.<sup>63</sup>

Siqueiros criticava Rivera anche per il suo essere un "esteta dell'imperialismo" e per aver realizzato "piccoli dipinti che potrebbero essere arraffati (...) per venire rapidamente incontro alla richiesta dei turisti stranieri".<sup>64</sup> Un altro punto era che Rivera assecondava il mercato, un rimprovero questo chiaramente riferito all'aver accettato incarichi da alcuni dei maggiori industriali americani. Purtroppo nelle osservazioni di Siqueiros si mescolavano inestricabilmente faziosi elementi politici, che oscuravano quasi del tutto la critica artistica. Inoltre, la provocazione che voleva suscitare veniva ulteriormente ridimensionata dal fatto che i murali oggetto della critica, come quelli di Detroit, erano già considerati tra i capolavori della pittura murale del XX secolo.

La polemica sollevata dall'articolo su *New Masses* proseguiva, come si è detto, durante l'anno seguente. Riemergeva in una conferenza di insegnanti tenuta al Palazzo di Belle Arti di Città del Messico e, più tardi, sulle pagine dell'edizione invernale del 1935 della *Kansas University Review*, in un numero dedicato al tema "Arte e lotta sociale". In un saggio intitolato *Il movimento artistico in Messico*, Siqueiros attaccava Rivera per essere egli un pittore governativo e perché realizzava murali con "falci e martelli in luoghi oscuri, non frequentati dalle masse (...) a uso e consumo soltanto dei lavoratori del governo, stenografi e burocrati e che non sono mai stati visti dagli indios di Xochimilco".<sup>65</sup>

Nel 1936, Siqueiros tornava a New York come delegato al Congresso degli artisti americani, rimanendovi fino alla partenza per la Spagna, l'anno seguente. Questo periodo si rive-

lerà particolarmente importante, perché è allora che egli apre il "Laboratorio sperimentale", una iniziativa concentrata sul rinnovamento di metodi e materiali del processo creativo. A New York, Siqueiros riuniva intorno a sé un gruppo di artisti, per la maggior parte americani, tra i quali lo scultore Harold Lehman, Jackson Pollock e suo fratello Sande McCoy - con i quali Siqueiros aveva lavorato a Los Angeles - Axel Horn, George Cox, Louis Ferstdt e Clara Mahl. Gli altri partecipanti erano latino-americani, e molti di loro erano andati a New York per partecipare al congresso; tra questi, Roberto Berdecio, José Gutiérrez, Conrado Vásquez, Antonio Pujol e Luis Arenal, che aveva già lavorato con Siqueiros a Los Angeles e che in breve sarebbe diventato suo cognato. Nell'aprile 1936, Siqueiros e il suo gruppo aprivano il Laboratorio sperimentale al numero 5 di West 24th Street, a Manhattan, definendolo in un comunicato stampa "un laboratorio di tecniche moderne".<sup>66</sup>

Il piano del laboratorio artistico comprendeva due punti principali. Il laboratorio doveva essere un luogo di sperimentazione di tecniche moderne, destinato a creare arte per il popolo. Il primo punto riguardava la sperimentazione di strumenti, materiali, concezioni estetiche o artistiche e metodi di lavoro collettivo. Il secondo punto riguardava i media e la loro utilizzazione comunicativa: dalla semplice dichiarazione del manifesto, la cui funzione è volante, fino alla dichiarazione complessa di un murale, che è relativamente permanente.<sup>67</sup>

Sebbene il gruppo non abbia eseguito alcun murale, non v'è dubbio che l'esperienza del Laboratorio sperimentale sia stata di importanza fondamentale per l'evoluzione di Siqueiros in questo campo. I quadri sperimentali, come *Nascita del fascismo*, *Suicidio collettivo e Fermate la guerra* - tutti del 1936 -, la sperimentazione e lo sfruttamento dei risultati inaspettati nella pittura a schizzo, a spruzzo e sgocciolante con la pirocellina alla nitrocellulosa, l'impiego di tecniche e materiali come l'aerografia, lo stencil, la sabbia, il legno e la carta, tutto contribuisce a quello che Siqueiros definisce il suo "percorso tecnico di pittore rivoluzionario".<sup>68</sup>

Sono importanti anche i carri allegorici e i manifesti politici realizzati dal gruppo, molti dei quali secondo concezioni e tecniche innovative. Particolarmente significativo il carro policromo tridimensionale realizzato per il Primo maggio 1936. Secondo Harold Lehman, esso cristallizzava "praticamente tutte le idee intorno alle quali il laboratorio era stato organizzato. Era arte per il popolo, eseguita collettivamente; e conteneva idee dinamiche, nuovi mezzi pittorici, costruzione meccanica e



movimento meccanico, scultura policroma e l'uso di nuovi strumenti".<sup>69</sup> Sotto molti aspetti, l'invenzione di questo carro allegorico, con le sue parti mobili e la policromia tridimensionale, prefigurava l'opera monumentale di Siqueiros, la *Marcia dell'umanità sulla terra e verso il cosmo*, che avrebbe realizzato al Polyforum di Città del Messico alla fine degli anni Sessanta e che riunisce, in un potente sforzo collettivo, elementi bi- e tridimensionali, suoni, luci e movimento.

Siqueiros realizza le opere da cavalletto sperimentali con straordinario entusiasmo. Molte delle tecniche e dei metodi che vi sono impiegati precedono di circa quindici anni quelli seguiti da Jackson Pollock, che lavora a questi dipinti nella sua qualità di membro del gruppo di artisti del Laboratorio. Ricorda Axel Horn:

Incalzati da Siqueiros, (...) ogni cosa diveniva materiale per le nostre investigazioni. Per esempio, gli smalti ci aprirono possibilità enormi per quanto riguarda l'applicazione del colore. Li spruzzavamo su stampini e mascherine, su legno intagliato, metallo e carta abrasiva. Li stendevamo in strati spessi o li accumulavamo uno sull'altro in grosse gocce. Li versavamo, li sgocciolavamo, li schizzavamo, li lanciavamo sulla superficie da dipingere. Asciugavano in fretta, quasi istantaneamente, e potevamo rimuoverli a volontà. (...) Siqueiros costruì presto una teoria e un sistema degli "incidenti controllati".<sup>70</sup>

La descrizione di Horn dimostra l'importanza della vernice industriale che Siqueiros aveva scoperto per caso a Montevi-

dco. La piroxilina avrebbe acquistato un ruolo importante nella sua produzione, perché uno dei suoi maggiori vantaggi stava nella rapidità con cui asciugava e nelle sue proprietà adesive. Questo la rendeva ideale per applicarla con l'aerografo o con la pistola a spruzzo, strumenti che negli anni a venire Siqueiros avrebbe adoperato costantemente. Come scriveva, la pistola a spruzzo era per lui "uno strumento per produrre meravigliosi effetti atmosferici, per creare spazio, per renderlo concavo e convesso e per conferire una forza insospettata al suo volume (...) i pennelli meccanici [sono] degli alleati senza pari nella formazione delle superfici piane".<sup>71</sup>

In senso lato, Siqueiros vedeva il Laboratorio sperimentale come l'inizio di una seconda fase della pittura murale messicana. Esso costituiva anche l'ultimo passo sulla strada che portava al *Ritratto della borghesia*, realizzato nella sede del Sindacato degli Elettricisti a Città del Messico. In questo murale egli giungeva alla sintesi di sette anni di evoluzione nell'uso dei materiali, metodologica e tecnica, e dei suoi sentimenti politici radicali, per produrre quella che è la sua prima opera matura e uno dei grandi momenti dell'arte murale del XX secolo.

Pur non essendosi mai allontanato dai contenuti ideologici, il muralismo messicano si era sempre mantenuto nell'ambito di una struttura estetica tradizionale. A parte i murali di Los Angeles dei primi anni Trenta e l'*Esercizio plastico* di Buenos Aires del 1933, il movimento muralista aveva offerto ben poca varietà dal punto di vista tecnico tenendosi fedele all'affresco. Anche se Siqueiros, già prima di *Ritratto della borghesia*, aveva contribuito indubbiamente in modo significativo a un nuovo modo di concepire il murale, la sua notorietà d'artista e la sua produzione murale non erano divenute di pubblico dominio quanto quelle di Diego Rivera o di Orozco. Ciò si doveva in parte al fatto che Siqueiros aveva realizzato pochi murali. Quelli degli anni Trenta, inoltre, non provenivano da grandi incarichi pubblici; si trattava infatti di commissioni private, lontane dagli sguardi delle masse, o di progetti all'aperto "alternativi", di strada, nessuno dei quali era confrontabile con l'ampia risonanza delle realizzazioni di Rivera a Detroit e New York, o di quelle di Orozco al Dartmouth College nel New Hampshire, consacrati da istituzioni prestigiose o benefattori, che conferivano loro un elevato profilo pubblico. Fino a questo momento, quindi, la pittura murale messicana si identificava principalmente con Rivera e Orozco.

In ogni caso, con *Ritratto della borghesia*, Siqueiros consolidava l'evoluzione della sua estetica radicale e innovativa, che

152 rifletteva una rottura decisiva con le tradizioni nel cui ambito era rimasta confinata la maggior parte dei murali messicani. Al contenuto sociale radicale, Siqueiros univa metodi di lavoro innovativi, e inoltre nuovi materiali e gli strumenti della modernità industriale e tecnologica. Era una sintesi che avrebbe segnato la sua identità artistica, formando la base per la sua crescente fama internazionale degli anni del dopoguerra.

Il lavoro al murale iniziava nel 1939, al ritorno dalla Spagna, dove nel 1938 Siqueiros aveva partecipato alla guerra civile nelle file dell'esercito repubblicano. Era partito con l'intenzione di organizzare un collettivo di artisti messicani e spagnoli che realizzasse opere pittoriche e grafiche in favore della causa repubblicana. Tuttavia, notando come la maggior parte degli artisti spagnoli fosse già mobilitata nella guerra, aveva partecipato egli stesso ai combattimenti. Pur essendo straniero, nel marzo 1937 era stato inquadrato nell'esercito repubblicano, con il salario di colonnello. Era rimasto in Spagna fino alla fine del 1938, quando era tornato in Messico passando per Parigi e New York. L'esperienza spagnola ebbe importanti conseguenze per quanto riguarda il murale del Sindacato degli Elettricisti. Avendo partecipato attivamente alla lotta antifascista, Siqueiros ne aveva ricevuto una impressione indelebile, che informava tanto il tema prescelto, quanto le immagini che vi inserisce. Particolarmente eloquente in questo senso è la descrizione che il comandante di Siqueiros, Carlos Contreras, dà della battaglia di Madrid, nella quale l'artista aveva combattuto: "Fu una battaglia a morte che durò più di un mese. I morti e i feriti ammontavano a decine di migliaia. Ricordo i giorni terribili della battaglia di Pingarron, con Siqueiros che tornava da quell'inferno negli ultimi giorni dei combattimenti. Non era l'uomo spensierato e amante degli scherzi che avevo conosciuto".<sup>72</sup>

Sin dall'inizio, la commissione al Sindacato degli Elettricisti offriva a Siqueiros l'opportunità di realizzare un murale con un tema che, nei suoi auspici, sarebbe andato ben oltre il carattere soprattutto utilitario delle opere d'arte pubbliche che aveva realizzato a New York con il Laboratorio sperimentale. Era forse la sua prima vera occasione di eseguire un murale che avrebbe avuto, secondo le sue stesse parole, il massimo impatto fisico e al tempo stesso un valore assoluto e trascendente. Nel luglio 1939, concluso l'accordo con la direzione del sindacato, Siqueiros riuniva una squadra di collaboratori insieme ai quali eseguire il lavoro.

Ne facevano parte gli artisti messicani Luís Arenal, Antonio Pujol e Roberto Berdecio, e tre pittori spagnoli, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez e José Renau. Siqueiros impostava il lavoro del gruppo su una base completamente egualitaria. Ciascuno doveva ricevere il medesimo compenso, ed egli insisteva anche - almeno all'inizio - che tutte le discussioni e le iniziative - con particolare riguardo alla forma e al contenuto del murale - dovessero essere del tutto libere. Tuttavia, come ricorda José Renau, non vi era mai stato alcun dubbio su chi avrebbe guidato il progetto, e Siqueiros agiva più per cortesia che nella reale convinzione che tutti i membri del gruppo potessero essere parimenti responsabili.

Nel ricevere l'incarico, Siqueiros aveva la fortuna di vedersi offrire dalla direzione del sindacato e dall'architetto dell'edificio la scelta di quello che avrebbe ritenuto il sito più idoneo per il dipinto. Questo gli dava l'opportunità di impostare il progetto sulla base di tutte le innovazioni elaborate negli anni precedenti relativamente alla metodologia creativa del murale nel suo complesso. Siqueiros sceglieva la scala principale dell'edificio, che portava agli uffici del secondo piano. La scelta era stata determinata innanzitutto dal gran numero di persone che sarebbero passate per quella scala, nonché dalla sfida funzionale e spaziale che il luogo poneva. La fase iniziale fu dedicata alla discussione relativa alla tipologia architettonica di questo spazio, definito da tre pareti verticali e un soffitto. La seconda questione che il gruppo di lavoro doveva affrontare, egualmente importante, riguardava la scelta del tema e del modo di esprimerlo in relazione all'architettura del sito.

Analizzando la cornice formale concettuale entro cui esprimere il tema, Siqueiros e i suoi collaboratori decidevano di "sviluppare il tema generale come una unica superficie pittorica continua dinamica, creando così un nuovo spazio che rompe visivamente la struttura architettonica cubica della scala".<sup>73</sup> La decisione di optare per una composizione pittorica continua era dovuta all'andamento curvilineo, ascendente dell'ambiente. Soltanto alcune zone, infatti, potevano essere percepite nel loro insieme da un osservatore che salisse o scendesse la scala, e anche così non necessariamente in una sequenza tematica logica. Inoltre, la combinazione dell'osservatore in movimento e della struttura rettangolare del sito, con ognuna delle superfici murarie ad angolo retto rispetto alle altre, imponeva l'elabora-



zione di una composizione che annullasse visivamente la rigidità cubica dell'architettura. Solo così facendo si poteva sperare di creare un flusso di visione omogenea e continua che si sincronizzasse con il campo visivo degli osservatori che salivano e scendevano. L'approccio scelto da Siqueiros e dai suoi collaboratori è quindi basato sul principio che "tutto il vero spazio architettonico (...) è una macchina, e le sue parti - pareti, pavimento, archi, soffitto eccetera - sono le ruote di questa macchina, che si muovono ritmicamente (...)".<sup>74</sup>

Vi è forse qualcosa che può sembrare assurdo nel fatto che il tema del murale fosse sviluppato solo dopo aver ultimato le analisi preliminari del sito e le concettualizzazioni formali. Dopo tutto, Siqueiros era un artista insistentemente ideologico, e l'uso che faceva del tema era parte integrante dei fondamenti del suo pensiero estetico-politico complessivo. Nella normale tradizione di questa linea di pensiero, il tema avrebbe influenzato la genesi dell'opera. Tut-

tavia, lo stesso Siqueiros attribuiva alla comprensione e al conseguente sfruttamento della dinamica architettonica di ogni contesto architettonico e sociale un valore importante perché concerne la psicologia dell'osservazione e della "ricezione" di un murale; prima di poter elaborare un soggetto specifico, aveva dunque bisogno di analizzare questi aspetti. In un primo momento, la direzione del sindacato aveva indicato un tema generale ispirato all'industria elettrica. Una simile concezione generale, tuttavia, contrastava con quanto Siqueiros e la sua squadra ritenevano appropriato sia per i tempi in cui vivevano, sia per l'ubicazione del murale. L'esperienza della guerra civile spagnola, con l'amministrazione Cárdenas che sosteneva apertamente la causa antifascista dei repubblicani, aveva avuto un forte impatto sulla società messicana; un tema così neutro appariva quindi inadeguato per un'opera d'arte pubblica, ospitata nella sede di un sindacato. Il potenziale conflitto con la direzione del sindacato veniva infine risolto attraverso il contatto diretto de-



gli artisti con i lavoratori dell'edificio, che si convincevano della necessità di un contenuto più radicale.<sup>75</sup>

Ora che Siqueiros aveva mano libera nella scelta del tema e il contatto diretto con i lavoratori, il contesto politico immediato si rivelava inevitabilmente come l'aspetto decisivo per la formulazione del soggetto. Nella sua concezione originaria, il murale doveva presentare un'immagine del fascismo che raccoglieva le sue nefaste conseguenze sul mondo, con l'opposizione delle forze del progresso e della rivoluzione. Più specificamente, gli artisti decidevano di concentrarsi sul fascismo come macchina da guerra: le armi moderne sarebbero state tra gli elementi centrali della rappresentazione.

A parte quello dello stesso Siqueiros, il maggior contributo alla elaborazione del murale veniva inizialmente da

José Renau. Per definire la composizione, Renau si impegnava nella risoluzione dei problemi architettonici più complessi che si presentavano, servendosi di fotomontaggi sovrapposti a un modellino della scala. Si devono in gran parte a lui anche la zona del soffitto e quelle sezioni al di sotto di quella che la squadra aveva scoperto essere la curva visiva più bassa per un osservatore che salisse o scendesse la scala. Per queste zone e per il soffitto, Renau sceglie immagini legate all'industria elettrica, traendo il materiale visivo necessario da escursioni fotografiche alla centrale idroelettrica di Nonoalco a Necaxa. Renau si concentrava dapprima sulle zone angolari, dove convergevano il soffitto, la parete centrale e quella destra, sperimentando diverse immagini destinate a "deformare" o ad annullare otticamente gli an-

159

David Alfaro Siqueiros, *Ritratto della borghesia*. Pirossilina su cemento, 1939-40. Sindicato Messicano degli Elettricisti, Città del Messico.

goli. L'analisi visiva del sito eseguita da Renau e Prieto mostrava che l'angolo superiore destro risultava particolarmente visibile dal punto in cui un osservatore avrebbe iniziato a salire le scale verso la superficie occupata dal murale. Questa zona d'angolo costituiva pertanto un elemento essenziale della dinamica visiva della composizione; si doveva dunque trovare una soluzione nella quale la visione dell'osservatore fosse proiettata senza interruzioni sul soffitto, oltre che simultaneamente lungo la parete destra. Renau risolveva questo particolare problema dipingendo fumo e nuvole che si estendono su tutti gli angoli e i punti di giuntura delle pareti, riuscendo così a sfruttare efficacemente sul soffitto la raffigurazione di tralicci elettrici, antenne radio e ciminiere, resa come prolungamento formale delle diagonali che costituivano i principali elementi descrittivi del grande aereo e del carro armato sulla sottostante parete verticale. Rappresentati in una prospettiva fortemente arretrata, i tralicci e le antenne sul soffitto davano l'illusione di un profondo spazio verticale, creando un risultato di grande effetto per l'osservatore che saliva la scala.

Sebbene i criteri fondamentali del tema venissero scelti da Siqueiros e dai suoi collaboratori, in un primo momento si aveva soltanto un'idea molto vaga di come potessero essere concettualizzati. La definizione delle immagini specifiche stava nel materiale visivo che la squadra aveva a disposizione. Luis Arenal e Antonio Pujol, per esempio, avevano compilato un archivio di ritagli di riviste, mentre José Renau era riuscito a salvare dalla guerra il proprio archivio personale di negativi da 35 millimetri. La disponibilità di Renau a utilizzare la sua esperienza nella fotografia e nel fotomontaggio assumeva un'importanza particolare in relazione al ben consolidato interesse di Siqueiros per la fotografia intesa come prezioso strumento creativo e come fonte di ispirazione. Da questo comune interesse dipendono in misura considerevole le caratteristiche visive del murale. Sotto molti aspetti, infatti, la fotografia contribuisce all'opera dandole una qualità contemporanea, giornalistica, creando una espressione artistica tecnicamente avanzata, ma popolare.

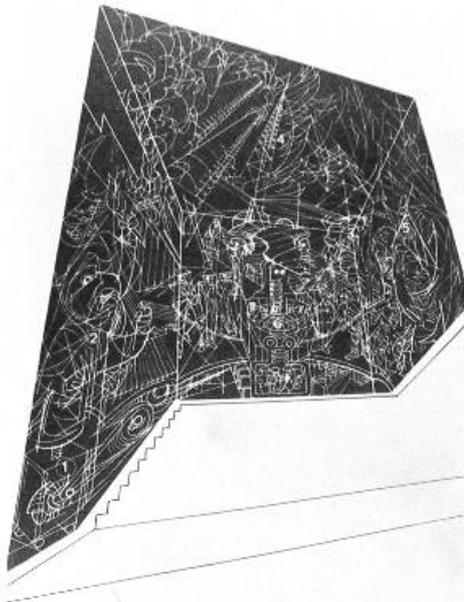
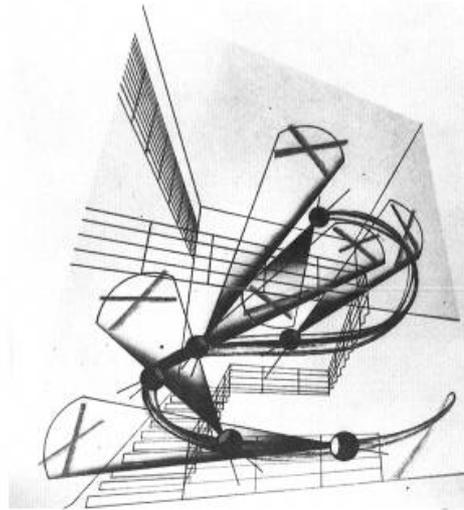
In fase attuativa, la pittura del murale presentò problemi notevoli all'inizio. La necessità di costituire una unità stilistica - o integrale, per dirla con Siqueiros - provocò l'abbandono del gruppo da parte degli spagnoli Prieto e Luno. Le difficoltà che essi avevano incontrato nel lavorare in

160

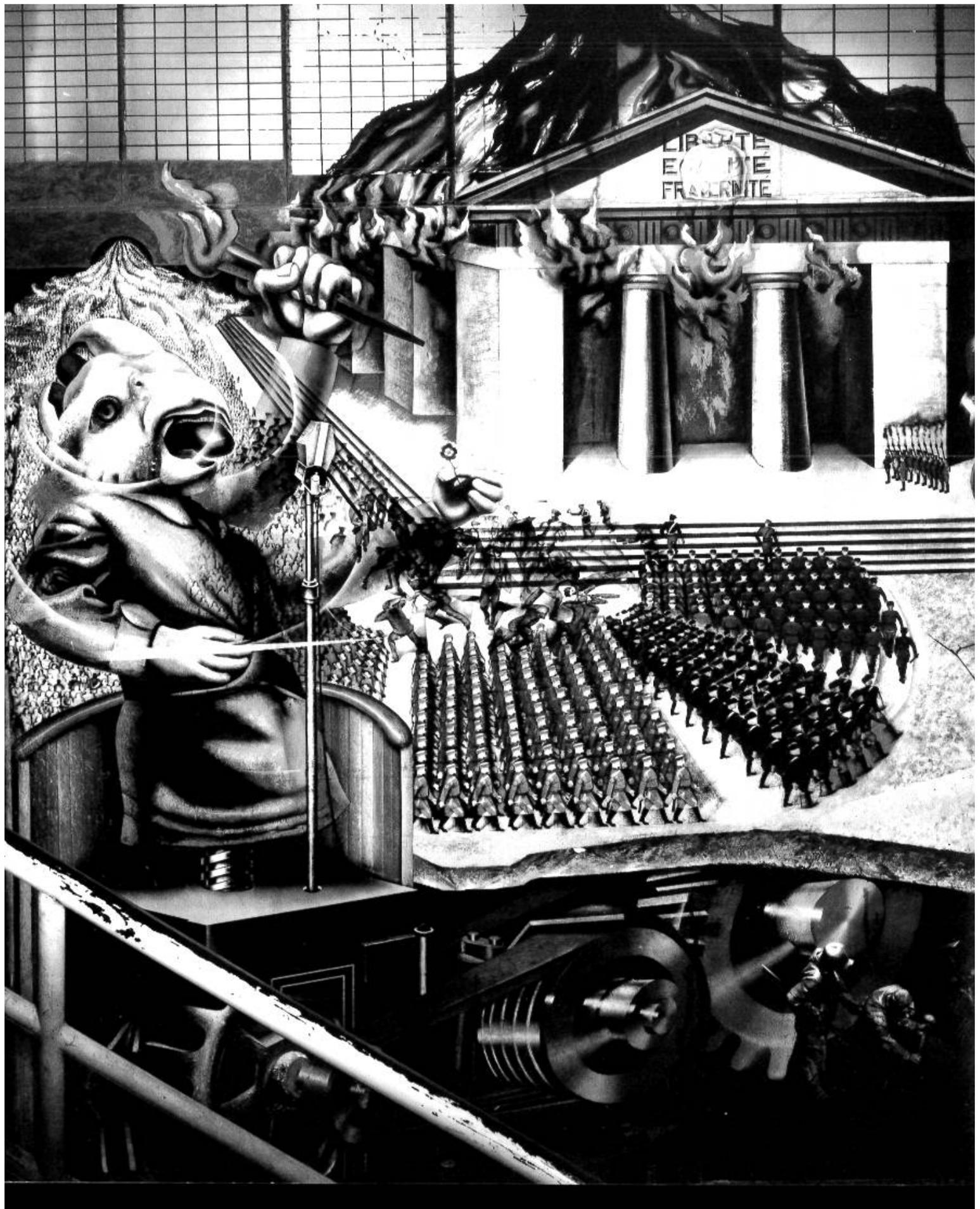
David Alfaro Siqueiros, studio del movimento dell'osservatore rispetto alla posizione del murale nella sede del Sindicato degli Elettricisti per *Ritratto della borghesia*.

161

David Alfaro Siqueiros, studio del sito per *Ritratto della borghesia* nella sede del Sindicato degli Elettricisti.



155



162 a fronte

David Alfaro Siqueiros, *Ritratto della borghesia*. Piroxilina su cemento, 1939-40. Sindacato Messicano degli Elettricisti, parete sinistra, Città del Messico.

163 sotto

David Alfaro Siqueiros, *Ritratto della borghesia*. Piroxilina su cemento, 1939-40. Sindacato Messicano degli Elettricisti, parete destra, Città del Messico.



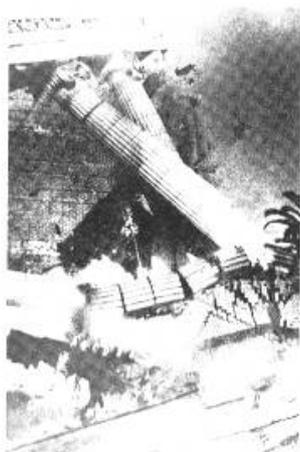
gruppo si dovevano in larghissima parte alla loro formazione. Particolarmente problematica si rivelava la realizzazione dell'aquila sulla parete centrale da parte di Luno, che non riusciva a ottenere la definizione e la compattezza necessarie in relazione al resto del dipinto.<sup>76</sup> Agli artisti rimasti si deve dunque, in definitiva, il murale. A Renau spettano quasi tutte le zone meccaniche, in particolare il soffitto, che aveva anche in gran parte creato.<sup>77</sup>

Il contributo di Siqueiros è prevalentemente quello di attivo direttore. Tra le zone più importanti della cui esecuzione fu direttamente responsabile, la figura del fascista-pappagallo sulla parete sinistra, quelle del fascista e del ca-

pitalista sulla parete centrale e quella del rivoluzionario armato di fucile sulla parete destra, illustrano la sua abilità nel creare immagini dinamiche. Nell'insieme, le figure principali sono opera di Siqueiros con la collaborazione di Pujol, mentre ad Arenal si devono molti degli elementi dello sfondo.<sup>78</sup> L'ubicazione al chiuso contrasta stranamente con l'impegno sociale di Siqueiros per un'arte murale all'aperto, accessibile a tutti. Tuttavia, la sede del sindacato era un luogo d'incontro molto frequentato dai lavoratori elettrici della città, e questo lo qualificava agli occhi di Siqueiros come luogo pubblico; il pubblico potenziale e immediato del murale, inoltre, era proletario, aspetto che per lui era di grande importanza.

Con la sua tematica duramente antifascista e anticapitalista che riflette il conflitto mondiale contro il nazionalsocialismo tedesco, *Ritratto della borghesia*, realizzato allo scoppio della guerra, è un'opera che per molti riguardi appartiene intimamente agli anni Trenta. Il decennio era politicamente dominato allo stesso tempo da una profonda crisi interna delle società capitaliste e dall'avvento e dalla crescita del fascismo. I sentimenti anticapitalisti, che in questo periodo tendevano a identificare capitalismo e fascismo, si erano coalizzati intorno alla bandiera del socialismo radicale, che molti vedevano come l'unica opposizione positiva alla crescita di una politica tirannica di destra. Negli anni Trenta in particolare, inoltre, il socialismo radicale veniva spesso eguagliato al comunismo e con i partiti comunisti, ciò che a sua volta determinava la forte identificazione di ampie fasce della classe operaia urbana - tradizionalmente di sinistra - e di alcuni gruppi di intellettuali della classe media con l'Unione Sovietica e il comunismo sovietico. In questi gruppi della società, l'Unione Sovietica rappresentava non soltanto un affidabile baluardo contro il fascismo, ma anche un modello per la nuova società che avrebbe soppiantato i regimi capitalisti, sempre più dittatoriali e considerati ormai morenti.

Anche se la lotta mondiale contro il fascismo si sarebbe poi prolungata nel decennio successivo, il periodo in cui Siqueiros eseguiva questo murale segna la fine di gran parte di ciò che l'epoca prima della guerra aveva rappresentato. In Messico volgeva al termine il regime del presidente Lázaro Cárdenas e, con esso, il periodo forse più radicale della politica nazionale messicana post-rivoluzionaria. Negli Stati Uniti, la riuscita dei massicci programmi per l'occupazio-



ne attuati dall'amministrazione Roosevelt, sollevava gradualmente la crisi lasciata dalla grande depressione. L'intervento degli Stati Uniti nella seconda guerra mondiale avrebbe assorbito nello sforzo bellico i restanti disoccupati; l'industria si orientava verso la produzione bellica, gettando così le basi per la rinascita del capitalismo americano del dopoguerra. Anche se la lotta contro il fascismo tedesco in Europa e contro il militarismo giapponese in Estremo Oriente avrebbe devastato il mondo per oltre mezzo decennio, lo scoppio della Seconda guerra mondiale segnava in realtà l'inizio della fine di questi regimi. La loro sconfitta finale da parte delle democrazie occidentali e dell'Unione Sovietica creava per i decenni successivi un ambiente politico e sociale basato su termini completamente diversi da quelli degli anni prima della guerra. La lotta contro il fascismo veniva sostituita dalla competizione economica e dal confronto militare tra i paesi vincitori: le democrazie liberali capitaliste più avanzate, Stati Uniti in testa, e la potenza comunista dell'Unione Sovietica. Si apriva l'epoca della Guerra fredda.

*Ritratto della borghesia* si pone dunque al punto di passaggio tra due periodi molto diversi. Mentre il tema riflette la cultura politica degli anni Trenta in cui affonda le sue radici, la sua estetica puntava decisamente nella direzione del profondo desiderio di Siqueiros di creare una unità nuova, su una base tecnologica, tra forma e contenuto. Questo obiettivo aveva improntato gran parte del suo pensiero per tutto il decennio, durante i quali egli aveva instancabilmente sperimentato tecniche e materiali alla ricerca di una nuova concezione del muralismo. Il pensiero sotteso a questa estetica era in realtà una proiezione quasi utopistica nel futuro che, sebbene destinata a non essere mai espressa compiutamente nell'opera di Siqueiros, pure avrebbe trovato la sua giustificazione nello sviluppo economico tecnologicamente avanzato dell'occidente postbellico.

*Ritratto della borghesia* contiene un'altra dimensione concettuale importante: esso è anche una critica potente all'epoca della macchina moderna. Nel ciclo di Detroit, Diego Rivera aveva presentato l'uomo e la macchina come uno spettacolo di dinamica sintesi produttiva; in *Catarsi*, Orozco aveva concepito la modernità come mostruosa oppressione. L'oppressione, tuttavia, non aveva trovato altra immagine che quella di una folle lotta intestina tra figure meccaniche disumanizzate e senza volto. A Dartmouth e a

Guadalajara, dove Orozco aveva rappresentato le moderne ideologie come falsificatrici e traditrici, la macchina moderna non occupava il primo piano come parte integrante del processo, nel quale era semplicemente implicata. Siqueiros, invece, sottolinea la sua appassionata denuncia del fascismo rivestendo la sua immagine con gli abiti della modernità industriale e meccanica. E' una combinazione che dà al murale un tono tanto più allarmante, in quanto esprime eloquentemente le conseguenze terribili dell'alleanza tra di-

spotismo politico e macchine moderne. Negli anni Trenta, ciascuno dei tre muralisti aveva la sua visione del mondo moderno, l'era della modernità industriale. Ognuna di queste visioni era diversa, influenzata da interessi e concezioni diverse. Cosa importante, l'espressione del moderno mondo industriale dava ai loro murali di questi anni una dimensione che li poneva non entro i confini di una realtà culturale strettamente messicana, ma in un contesto di rilevanza universale.

159

SETTE

## SIQUEIROS, 1940-1971

### L'IDEOLOGIA DELL'INVENZIONE

L'ideologia che accende la fantasia politica e artistica di Siqueiros negli anni Venti e Trenta lo accompagna per tutto il dopoguerra. È una fantasia che continua a sostenere l'unità tra il socialismo rivoluzionario e la tecnologia moderna. Sebbene questa unità non sembri ormai più che un mito, la contraddizione, lungi dal mettere in discussione Siqueiros come artista, contribuisce a fornire una chiave per l'interpretazione degli anni della sua maturità successivi alla guerra. Infatti, invece di esaurire il mito nell'azione illusoria della ripetizione tematica, Siqueiros sposta la contraddizione ridisegnandola entro i confini della realtà messicana. Egli evidenzia le tensioni e i paradossi di un paese il cui slancio verso la modernità economica e industriale ha luogo in una società la cui classe politica dirigente porta avanti i suoi interessi ammantandoli di retorica anticolonialista, sempre riplasmando l'identità della nazione nel fuoco radicale della sua storia rivoluzionaria.

In *Ritratto della borghesia* confluiscono le idee e i metodi che Siqueiros ha appreso ed elaborato durante il decennio di sperimentazione e innovazione degli anni Trenta. I dipinti murali che l'artista crea negli anni Quaranta e Cinquanta sintetizzano la sua ricerca d'innovazione attraverso un più sostenuto impegno con tema e soggetto. Le occasioni pratiche che si offrono a Siqueiros per diventare un artista sofisticato nelle sue scelte tematiche, pari a Rivera e Orozco, sono in parte una conseguenza del crescente riconoscimento che, durante la guerra e nel periodo post-bellico, gli viene attribuito come pittore di notevole statura, degno di ricevere commissioni ufficiali da parte dello Stato messicano. Si potrebbe sostenere che gli inca-

ricchi pubblici degli anni Quaranta e Cinquanta siano stati sollecitati anche dall'esigenza dell'élite politica e culturale messicana di nascondere la vera natura dei suoi interessi ideologici dietro una patina di radicalismo culturale. Esaltando la ben nota reputazione di rivoluzionario politico di Siqueiros, questi settori dell'élite potevano legittimare le proprie ambizioni con un'aura di anticolonialismo culturale. Potevano così continuare a guidare il Messico sulla strada segnata dagli interessi del capitalismo internazionale, ma con l'aria di mantenere e sviluppare le apprezzate credenziali culturali radicali del paese. In quale misura ciò sia vero può essere oggetto di dibattito, ma è un aspetto che qualsiasi analisi critica di Siqueiros come una delle maggiori figure della cultura messicana del dopoguerra deve tenere presente.

Lo sfruttamento della reputazione di Siqueiros può essere letto, in una certa misura, nelle circostanze che condussero alla creazione del primo murale degli anni Quaranta, *Morte all'invasore*, realizzato a Chillán, in Cile, nel 1941. Esiliato dal governo messicano dopo il rilascio dal carcere, cui era stato condannato per il coinvolgimento nell'attentato a Trotsky nel maggio 1940, è lo stesso governo ad affidargli l'incarico di Chillán, in conseguenza del terremoto che nel 1938 aveva devastato la regione. Tra gli aiuti che il governo messicano aveva offerto al Cile, vi era la costruzione di una scuola nella città. Grazie all'intervento di Pablo Neruda, allora ambasciatore cileno in Messico, nelle condizioni dell'esilio di Siqueiros era stato accordato e incluso dal governo l'incarico di decorare con un murale la biblioteca della nuova scuola.

197

David Alfaro Siqueiros, *Morte all'invasore*. Pirossilina su masonite e triplay, 1941-2. Scuola Messico, Chillán, Cile.

186 *Morte all'invasore* è per molti aspetti una riaffermazione dell'idea della lotta latino-americana che aveva già ispirato il murale di Los Angeles, *America tropicale*. A Chillán, il tema è trasformato in un dramma storico epico e barocco, che apre la strada alla serie dei murali di ispirazione storica degli anni Quaranta e Cinquanta.

Le circostanze che stanno all'origine dell'incarico sono strettamente legate alla scelta del soggetto. La collaborazione tra il Messico e il Cile nell'opera di ricostruzione dopo il disastroso terremoto aveva infatti suggerito a Siqueiros un tema cileno-messicano: in questo caso, l'allusione è alla lotta che i due paesi avevano sostenuto per la conquista dell'indipendenza dal colonialismo. L'artista così descrive la sua intenzione:

La mia proposta tematica era (...) realizzare un inno plastico alle figure più significative delle lotte popolari del Messico e del Cile. (...) Ho voluto dipingere (...) la base fondamentale che sta dietro la storia delle lotte dei due popoli, perché entrambi sono popoli dell'America Latina. La loro insurrezione contro il colonialismo spagnolo è iniziata esattamente nello stesso periodo ed è finita esattamente nello stesso momento. Le loro lotte più recenti, che abbiamo chiamato "la Riforma", hanno avuto esattamente le stesse caratteristiche. (...) Il nostro Juárez è il loro Galvarino e, per noi, Galvarino è Juárez.<sup>1</sup>

Nucleo tematico del murale è l'idea di un filo comune che unisce l'esperienza storica dei due paesi. Sull'organizzazione pittorica, tuttavia, ha pesato molto la disposizione fisica delle pareti sulle quali esso è stato eseguito. Si tratta di un ambiente lungo, con il soffitto piuttosto basso, alle cui estremità si trovavano le pareti da dipingere. La scelta del soggetto e le caratteristiche dello spazio parietale predestinato concorrono a offrire a Siqueiros una base perfetta, su cui egli può cominciare a realizzare la sintesi tra la sua concezione di forma architettonica dinamica per la composizione, e un tema altrettanto dinamico.

A una estremità dell'ambiente, egli raffigura dunque la sua visione della storia del popolo messicano. All'altra estremità, in una composizione più affollata, rappresenta la storia cilena. Sulla parete dedicata al Messico, la figura centrale è quella del grande capo azteco Cuauhtemoc, che simboleggia la lotta eroica contro Cortés e i conquistadores. Sulla parete di fronte, la controparte cilena di Cuauhtemoc è incarnata dal leggendario indio araucano Galvarino.<sup>2</sup> Il comune ruolo storico di difensori dell'integrità della loro nazione con-



tro la dominazione spagnola è rappresentato da figure prone e morenti ai loro piedi, tra cui quella di un conquistador con il capo trafitto da una freccia, lanciata dall'arco ancora vibrante di Cuauhtemoc. Al di sotto della figura di Galvarino, giacciono due guerrieri spagnoli nella pesante armatura, incalzati da una selva di lance strette da una miriade di mani alla sinistra di Galvarino.

A circondare questi due grandi eroi nazionali, Siqueiros chiama alcune figure legate alla lotta rivoluzionaria per l'indipendenza nell'Ottocento, e a quella per la terra e il progresso nel Novecento. Sulla parete messicana, alla sinistra di Cuauhtemoc sono raffigurati Hidalgo, Morelos e Zapata, mentre a destra stanno i riformatori politici del XIX e XX secolo, Benito Juárez e Lázaro Cárdenas. Sulla parete di fronte, gli equivalenti eroici cileni: il personaggio con la barba a sinistra, che quasi si fonde con Galvarino, è Bilbao, mentre alla sua sinistra sta Caupolicán. Ancora più a sinistra sono ritratte le figure di Lautero e Recabarren. Alla destra di Galvarino, Siqueiros ha ritratto Bernard O'Higgins, il fondatore dell'indipendenza cilena, e sul segmento concavo all'estremità del dipinto sta Balmaceda. Sul signi-

ficato della scelta di queste figure e su chi rappresentano, Siqueiros scrive:

Lautero (...) è una espressione della teoria della lotta dei popoli araucani contro i conquistatori spagnoli e [Recabarren] (...) il più importante teorico del movimento dei lavoratori e del sindacato cileno (...) se Lautero è l'ideologo, l'apostolo politico dei popoli Araucani, il Caupolican è il gigante, che colpisce gli spagnoli con i corpi dei loro stessi morti. (...) Galvarino, l'eroe senza pari, che, mutilato delle braccia, attraversa le Ande fino al mare, mobilitando il suo popolo nella santa guerra contro gli invasori.<sup>3</sup>

In molti sensi, *Morte all'invasore* segna il collegamento tra quanto Siqueiros ha realizzato al Sindacato degli elettricisti e i murali eseguiti durante tutto il dopoguerra. Nel *Ritratto della borghesia*, molti elementi indicano gli ulteriori sviluppi dell'approccio innovativo e formalmente radicale alla costruzione del murale. Dal punto di vista tematico, *Ritratto della borghesia* riflette la cultura politica degli anni Trenta, con la sua retorica antifascista, stridente ma appassionata, e i presagi di guerra. Al contrario, malgrado Siqueiros pensasse diversamente, *Morte all'invasore* rappresenta un passo avanti tematico, poiché vi affronta per la prima volta un soggetto con il quale si confronterà per gran parte degli anni Quaranta e Cinquanta: l'allusione alla storia come chiave di riflessione sul presente politico.<sup>4</sup> Anche dal punto di vista formale, dando ulteriore prova delle possibilità contenute nell'apertura di Siqueiros verso soluzioni nuove alla costruzione pittorica del murale, *Morte all'invasore* segna un notevole passo avanti.

L'approccio concettuale all'impostazione visiva di *Morte all'invasore* è molto audace. Aiutato dal suo piccolo gruppo di assistenti, Siqueiros vedeva la sua sfida primaria nella congiunzione, sia visiva che tematica, delle due pareti situate alle estremità opposte dell'ambiente.<sup>5</sup> Egli percepiva un senso di unità nei due secoli di comuni esperienze storiche dell'America Latina. A suo modo, così, raggiunge una soluzione di tipo formale: le superfici curve, che lui e i suoi assistenti costruiscono sulle due pareti poste in fondo, producono una superficie continua e ininterrotta tra la parete verticale e il soffitto orizzontale.

Scrivono Siqueiros:

Dovevo comporre [ciascuna] (...) estremità (...) come se provenisse dalla parte opposta della stanza. (...) La soluzione consisteva nel rialzare "ot-

ticamente" il soffitto a una estremità e poi all'altra, facendo apparire verticale il soffitto orizzontale: da qualsiasi lato della stanza lo si osservasse. Dalla parte cilena, l'elemento figurativo usato per creare questo effetto è un fusto, un vulcano, perché, come ha detto Neruda, il Cile è un paese essenzialmente vulcanico. Nel caso dell'estremità messicana, è una colonna di fuoco, elemento generico e simbolico.<sup>6</sup>

La verticalità che ne risulta rialza 'visivamente' l'altezza del soffitto in maniera decisamente consistente, soprattutto quando lo si guarda dalla parte opposta della stanza. Siqueiros riesce inoltre a creare la straordinaria sensazione di forme, molte delle quali lineari e astratte, che salgono da una delle pareti e si allungano sul soffitto per fondersi con le forme dell'altra parete. È una soluzione illusionistica, innescata dal movimento di un osservatore che si sposti da una estremità all'altra della stanza. E questa è un'esperienza che certamente sottolinea l'intento narrativo di presentare l'idea della comune eredità storica dei due paesi. Sebbene Siqueiros riprenda molte delle tecniche e dei materiali già impiegate nei murali precedenti, qui il suo approccio comporta alcune modifiche. Egli usa ancora la pistola a spruzzo e l'aerografo, ma il pennello tradizionale ha senz'altro un'evidenza maggiore. Il risultato esalta notevolmente la 'testitura' della superficie dipinta, giacché Siqueiros stava elaborando uno stile caratterizzato da una più ampia gestualità nel maneggiare il pennello e da un impiego più massiccio dell'impasto, che dava all'opera una maggiore forza espressiva.<sup>7</sup> Per quanto riguarda il risultato ottico, Siqueiros scrive del murale di Chillán: "Questo è stato concepito come pittura su una superficie architettonica totale e non come l'organizzazione di diversi riquadri separati. E questa è una maniera molto diversa da quella che (...) i miei colleghi muralisti usano in Messico. Sotto questo aspetto è un passo avanti evidente rispetto ai miei murali precedenti (...) e dalla dottrina base della pittura di edifici".<sup>8</sup>

Malgrado il relativo isolamento della città di Chillán, il murale incontrò ampia attenzione da parte della critica. Tra i commenti più significativi vi fu quello di Lincoln Kirsten, l'allora direttore della sezione latino americana del Museo d'arte moderna di New York, che scriveva: "A Chillán si è davanti alla sintesi di elementi plastici più importante dopo la rivoluzione cubista del 1911. E quando si pensi a Guernica (quel fallimento stupefacente e decorativo), si è certi del trionfo di Siqueiros. (...) Siamo molto lontani dai giorni



198  
David Alfaro Siqueiros, *Allegoria dell'uguaglianza delle razze*. Bozzetto per un progetto all'Avana, Cuba, 1943.

romantici del sindacato. Abbiamo invece un nuovo classicismo di realismo emotivo e poetico, non decorativo, non esotico, non romantico".<sup>9</sup>

Nel murale di Chillán si trovavano, in definitiva, preannunciati i principali nuclei tematici che avrebbero dominato l'opera di Siqueiros nel decennio successivo e, in particolare, l'interesse per la raffigurazione della storia nazionale. Liberato dagli obblighi contrattuali e legali dell'esilio politico in Cile, Siqueiros intraprende un viaggio negli altri paesi dell'America Latina con l'intenzione di raccogliere l'appoggio degli artisti alla comune lotta contro il fascismo.<sup>10</sup> A conclusione della sua campagna, Siqueiros intendeva recarsi a New York per partecipare alla realizzazione di un grande murale antifascista pubblico.<sup>11</sup> Sfortunatamente, il progetto andava in fumo quando, arrivato a Cuba, il Dipartimento di Stato americano gli faceva sapere che l'ingresso negli Stati Uniti gli era vietato.<sup>12</sup> Le circostanze che stavano alla base di tale divieto rimanevano oscure. Insieme al rifiuto del visto d'ingresso, l'ambasciata lo informava che come risarcimento gli sarebbe stato offerto di realizzare proprio il murale che intendeva dipingere a New York. Particolare ancor più misterioso, l'opera sarebbe stata finanziata dalla Rockefeller Foundation.<sup>13</sup> Siqueiros non rea-

lizzerà mai quest'opera, ma accetterà la commissione per un murale al chiuso, nella residenza privata della piantatrice di zucchero Maria Luis Gómez Mena, intitolato *Allegoria dell'uguaglianza e della fratellanza delle razze bianca e negra*.

Delle opere che Siqueiros esegue a Cuba, soltanto questa *Allegoria dell'uguaglianza e della fratellanza delle razze bianca e negra* è tecnicamente un murale.<sup>14</sup> Il tema richiama lo spirito dell'*America tropicale* di Los Angeles. L'effetto che avrebbe dovuto provocare il soggetto radicale insieme alla sua interpretazione pittorica è largamente attenuato dalla collocazione in un interno strettamente privato. Il vero significato dell'opera sta dunque nella novità formale e tecnica, che in buona parte nasce dall'ulteriore sfruttamento della superficie curva. L'interesse di Siqueiros per le superfici curve è determinato in primo luogo dalla sua convinzione che fino a quel momento la pittura avesse ottenuto soltanto quella che definisce la "fissazione del momento grafico". Riteneva assolutamente necessario elaborare una soluzione che producesse un vero movimento nei fenomeni visivi. In Argentina e in Cile, Siqueiros si era reso conto che le linee rette rimangono tali soltanto da un determinato punto di vista. Per avere questo effetto, l'osservatore deve spostarsi in quel determinato punto di vista. Le superfici curve che contengano diverse linee rette e piani con angolazioni diverse richiedono un movimento costante che le "raddrizzi". In ogni caso, un osservatore che vada a porsi in un punto ben preciso, in modo da "raddrizzare" una certa linea o un piano, vedrebbe che altre linee e piani, distribuiti su angolazioni diverse, hanno acquistato una distorsione rispetto alla loro posizione retta o piana. Per correggere queste distorsioni, l'osservatore deve spostarsi continuamente, cosa che genera un processo dinamico in tutte le forme distribuite sull'intera superficie curva del dipinto. Dopo aver portato a termine *Allegoria dell'uguaglianza e della fratellanza delle razze bianca e negra*, Siqueiros scriveva che per lui l'aspetto fondamentale del murale non erano "le forme né i colori, e neppure la relazione tra le forme geometriche e il colore; la cosa fondamentale è il movimento, l'attività delle forme".<sup>15</sup>

Siqueiros tornava in Messico all'inizio del 1944. Malgrado il suo esilio fosse ormai finito, la nube politica che tuttora si addensava su di lui in conseguenza del suo coinvolgimento nell'attentato a Trotsky di quattro anni prima

David Alfaro Siqueiros, *Cuahtemoc contro il Mito*. Piroxilina su celotex e triplay, 1944.

Riproduzione della versione originale collocata nel 1964 nell'edificio Tecpan a Tlatelolco, Città del Messico.



Fotografia documentaria utilizzata per il centauro del murale *Cuahtemoc contro il Mito*.



lo costringeva a vivere per parecchi mesi in uno stato di semiclandestinità in casa della suocera.<sup>16</sup> Nonostante le difficoltà incontrate al suo ritorno, il periodo che arriva all'affidamento della prima commissione da parte del governo in vent'anni doveva rivelarsi particolarmente fecondo. Durante questo intervallo, Siqueiros creava infatti uno dei suoi murali più importanti, *Cuahtemoc contro il Mito*; inoltre, fondava il *Centro de Arte Realistico*.

La fondazione del Centro era una vera e propria dichiarazione pubblica dei principi politici ed estetici sui quali Siqueiros avrebbe basato la sua opera murale del dopoguerra.<sup>17</sup> Gran parte di quanto il Centro si proponeva di realizzare era contenuta nel manifesto di Siqueiros, intitolato *Proposizioni essenziali del Centro per l'arte realista moderna*, le cui idee egli aveva elaborato nei discorsi tenuti in pubblico durante il soggiorno a Cuba. La più significativa era l'affermazione che in Messico l'arte moderna avesse smarrito la strada, deviando dai principi rivoluzionari che l'avevano guidata all'inizio del movimento. Siqueiros voleva promuovere quella che definiva una seconda fase della pittura murale messicana, "una fase di tecnica sperimentale e il consolidamento della dottrina del neorealismo, il realismo integrale; in breve, il realismo moderno".<sup>18</sup> Anche se le rivendicazioni di Siqueiros dell'influenza che il Centro avrebbe esercitato sulla vita artistica nazionale in questo periodo sono state spesso esagerate, pure esiste una relazione importante tra le idee di questa organizzazione e la creazione dei suoi murali. *Cuahtemoc contro il Mito* è dipinto all'interno dell'edificio che doveva ospitare la sede del Centro per l'Arte Moderna; Siqueiros sfrutta l'occasione della sua inaugurazione per lanciare il manifesto del Centro.<sup>19</sup> Il murale è un chiaro esempio dell'interesse di Siqueiros per la pittura murale sperimentale e innovativa, impegnata su temi della storia nazionale, anticolonialisti e antimperialisti. Come ammetterà in seguito, era "il proseguimento tecnico sperimentale dei miei murali cileni e cubani (...) realizzati non su una superficie piana o rettangolare, ma composti in una unità assoluta su superfici diverse, costituite da varie pareti e soffitti".<sup>20</sup> Il murale è dipinto su una parete che si estende sopra e intorno a due livelli di una scala. Due pareti laterali sono adiacenti a questa parete principale. La parete più esterna della scala crea inoltre una seconda superficie, di fronte alla parete principale, conferendo una qualità architettonica tanto all'intero sito quanto al murale finito.



201

David Alfaro Siqueiros, *La tortura di Cuauhtemoc*. Piroxilina su masonite, 1950. Palazzo delle Belle Arti, Città del Messico.

Come a Chillán, Siqueiros costruisce dei collegamenti concavi tra le pareti laterali e quella principale, creando così una superficie curva. Inoltre, la scala che corre lungo la parete principale dell'opera interrompe la piattezza del muro principale discendendo di una decina di centimetri e poi rientrando in basso, creando in tal modo uno spazio architettonico in profondità sotto i gradini. Siqueiros sfrutta anche questo particolare come parte della composizione del murale.<sup>21</sup>

Lo spunto narrativo del murale di Cuauhtemoc è la vicenda del principe azteco il quale non credeva che Hernan Cortés fosse la reincarnazione del leggendario dio Quetzalcoatl, come voleva il mito perpetrato dai sacerdoti aztechi al tempo della Conquista. I sacerdoti avevano raccomandato di non opporre resistenza a Cortés, convincendo il re Moctezuma a ricevere gli spagnoli con ingenua arrendevolezza, in un atteggiamento che provocò il rapido declino della sua autorità. Sebbene il cedimento di Moctezuma abbia segnato l'ignominiosa sconfitta degli Aztechi, la resistenza rinacque nella lotta eroica di suo nipote, Cuauhtemoc. Ha scritto Antonio Rodríguez:

Ignorando la tradizione e i consigli, Cuauhtemoc: si lanciò nella lotta. (...) Sfidò gli dèi, che attraverso i sacerdoti consigliavano sottomissione, e si preparò a combattere. La lotta fu impari. Gli spagnoli avevano portato polvere da sparo, cavalli, il pugnale e la croce. Cuauhtemoc non aveva che la sua incrollabile volontà e un popolo diviso. Eppure decise di combattere, fosse pure con le sole mani nude, come disse ai suoi seguaci. Con le sue lance dalla punta di ossidiana, resistette all'invasore e, soprattutto, al mito.<sup>22</sup>

Siqueiros costruisce il suo murale su tre elementi figurativi. A sinistra dipinge la gigantesca figura di un centauro impennato. Di fronte, sulla destra, in piedi su un piedistallo a forma di piramide tronca, si erge Cuauhtemoc. Tra i due, di dimensioni notevolmente minori, le braccia aperte in un gesto di sottomissione, sta Moctezuma. Più tardi Siqueiros

rifletteva sulla scelta del centauro: "È qualcosa di più di un centauro. E' un 'uomo-cavallo', perché gli indios credevano che il cavaliere spagnolo e il cavallo che montava fossero una cosa sola. Per l'indio, lo spagnolo era un cavallo che sputava fuoco e aveva due teste, e così io l'ho dipinto".<sup>23</sup> Siqueiros sottolinea la connotazione ispanica del simbolico centauro impennato ponendogli in mano un pugnale con il segno della croce. Un'immagine simbolica di questo tipo può essere paragonata a quella di Orozco all'Hospicio Cabañas a Guadalajara, in cui il dualismo del colonialismo spagnolo è evocato dalla raffigurazione di una trasformazione spirituale sostenuta dall'aggressione armata. Qui, il pugno stretto e l'insieme costituito dal braccio proteso di Cuauhtemoc, con il pugnale di ossidiana puntato direttamente al cuore del centauro, esprimono l'idea della rivolta degli indigeni contro la violenza dell'invasione coloniale. L'immagine del murale nel suo insieme, tuttavia, non è di tipo narrativo. La rappresentazione che Siqueiros dà della lotta terribile e impari tra un animale mitologico, aiutato da un re acquiescente, e l'individuo solo è una metafora visiva. Il racconto per immagini del conflitto tra l'intrusione straniera e l'indigeno diffidente non è che una piccola parte della storia. Le letture interpretative di questa piccola parte non possono evitare il quadro più ampio di vicende della storia messicana. Le lotte per l'indipendenza nazionale del XIX secolo e la cultura politica rivoluzionaria dell'inizio del Novecento trasformano la semplice versione pittorica di *Cuauhtemoc contro il Mito* in una metafora del rifiuto dell'invincibilità esterna, in questo caso di una potenza straniera. E' una potente dichiarazione antimperialista.

Anche se di alcuni anni più tardi, le altre due grandi opere sul tema di Cuauhtemoc, realizzate nel 1950 nel Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico, sono particolarmente importanti. Esse mettono in luce la grande presa che il simbolo di Cuauhtemoc esercitava sulla psiche dei nazionalisti radicali messicani. Il tema del primo di questi riquadri, *La tortura di Cuauhtemoc*, è incentrato sulla cattura dell'eroe da parte delle forze di Cortés e sulle torture cui fu sottoposto perché rivela dove era nascosto l'oro degli Aztechi. Il secondo, *Cuauhtemoc redivivo*, è un'immagine più ambivalente, raffigurante Cuauhtemoc nell'armatura di un conquistatore spagnolo.

Questi due murali portano avanti il tema dell'eroismo nazionale che costituiva la base narrativa di *Cuauhtemoc con-*

202 sotto  
 fotografia documentaria scattata  
 durante la realizzazione  
 della *Tortura di Cuauhtemoc*.

205 a destra  
 fotografia documentaria scattata  
 durante la realizzazione  
 della *Tortura di Cuauhtemoc*.

tro il Mito. Nella *Tortura di Cuauhtemoc*, la schiera di cavalieri statici, che sembrano impenetrabili e senza volto nelle loro armature, e i cani ringhiosi esprimono tutto l'isolamento e la sofferenza dell'azteco mentre le fiamme della tortura gli consumano le gambe. L'obiettivo di Siqueiros è quello di trasformare la vicenda storica dell'episodio, trasportan-



203 e 204  
 Fotografie del modello in posa  
 per *La tortura di Cuauhtemoc*.



191

done il significato in una lettura sociale e politica del presente. Questo intento si rivela appieno soltanto nel contesto del secondo riquadro, *Cuauhtemoc redivivo*. Qui, Cuauhtemoc ha ormai superato la storia del confronto eroico con il mito che impedì agli aztechi di difendersi adeguatamente. Vi è infatti sottesa l'idea che la superiorità degli spagnoli non derivasse da un ordine divino, ma dalla superiorità tecnica delle loro armi. Siqueiros scriveva:

Il valore dell'eroe messicano è radicato nella storia come simbolo della lotta di tutti i popoli oppressi del mondo. Per questo ho visto l'opportunità, nel primo riquadro, di riferirmi al tormento sofferto dai paesi coloniali e semicoloniali, e ho sottolineato l'abissale differenza di armamento tra conquistatore e conquistato. Nel secondo tema, ho presentato Cuauhtemoc vestito dell'armatura, a significare che il Messico, e i popoli deboli in generale, devono prendere le armi per abbattere quelli che li tengono in schiavitù. Ho usato il centauro (...) per simboleggiare il conquistatore come distruttore di culture. Il centauro stringe nella mano levata il simbolo della bomba atomica, per rappresentare la forma di massacro adottata oggi.<sup>24</sup>

Nel secondo riquadro, è evidente un modo particolarmente libero e creativo di servirsi delle immagini da parte



di Siqueiros. Ricostituendo Cuauhtemoc nell'armatura metallica dei suoi conquistatori, egli esprime scetticismo nei confronti di una vittoria degli oppressi basata unicamente sulla moralità della loro causa. La nuova veste che Siqueiros dà al principe azteco ribalta la disparità tecnologica tra oppressore e oppresso, e suggerisce che soltanto il conseguimento dell'uguaglianza tecnologica può dare alla certezza morale dell'oppresso qualche garanzia di successo. Questa lettura si ricava dal mulamento, nel primo e nel secondo riquadro, della reciproca posizione di Cuauhtemoc e dello spagnolo. In questo caso, il tentativo di Siqueiros di misurarsi con la rappresentazione di una metafora pittorica non incontra consenso comprensivo generale; Joel Marrakin lo accusa di aver creato un "eroe nazionale in scatola".<sup>25</sup>

Malgrado i murali dei primi anni Cinquanta siano un proseguimento del tema di Cuauhtemoc, vi è una differenza sostanziale rispetto al precedente *Cuauhtemoc contro il Mito*, del 1944. La differenza sta nella concezione visiva stilistica. Nei primi murali degli anni Quaranta, compreso

*Morte all'invasore*, Siqueiros esprimeva i suoi temi e le sue idee tanto attraverso la meccanica della forma visiva dinamica impiegata, quanto attraverso la letteralità del soggetto e dei mezzi iconografici. Negli ultimi due riquadri di Cuauhtemoc, vi è una maggiore enfasi sulla natura e l'interscambio delle simbologie pittoriche. Sono vari e diversi gli approcci seguiti nei tre murali realizzati tra il 1944 e il 1951, quando completa il secondo riquadro nel Palazzo delle Belle Arti.

In *Nuova democrazia*, realizzato nel 1944, Siqueiros crea quello che definisce un "cuadro grande", cioè un dipinto di grandi dimensioni.<sup>26</sup> Nonostante la lunghezza di circa dieci metri, che è considerevolmente maggiore di molti dei murali da lui realizzati in Messico, Siqueiros non considerava *Nuova democrazia* un murale in senso stretto. Per esempio, esso non era concepito come un'opera architettonica in diretto rapporto con l'architettura del suo sito in particolare, o all'edificio in generale. Si tratta in ogni caso di un'opera monumentale, di grande presenza fisica; rappresenta una

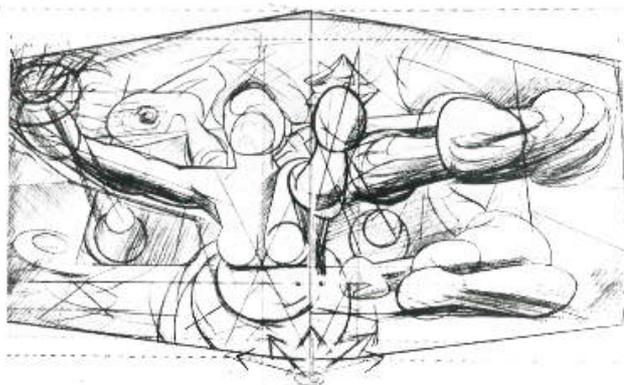
David Alfaro Siqueiros, *Cuauhtémoc recdivivo*, Pirossilina su masonite, 1950, Palazzo delle Belle Arti, Città del Messico.

gigantesca figura di rivoluzionaria che emerge da un vulcano spezzando le catene dell'oppressione e della sottomissione.<sup>27</sup> La schiacciante presenza fisica di *Nuova democrazia* non nasce soltanto dalle dimensioni e dal dinamismo della forma compositiva, ma anche dai mezzi tecnici che trovano un impiego sempre più vasto nei murali del dopoguerra, compresa la decisa scabrosità delle superfici dipinte a impasto, che esalta la stesura fortemente espressiva e gestuale dei colori.<sup>28</sup>

E' opportuno ricordare i mutamenti stilistici che l'opera murale di Siqueiros ha subito dopo il compimento del *Ritratto della borghesia*, realizzato quasi cinque anni prima, in cui l'impiego dell'aerografo produce forme compatte, accuratamente lavorate e più naturalistiche. In *Nuova democrazia*, questa tecnica fine è abbandonata in favore della più grande pistola a spruzzo industriale, cui si sovrappone il pennello tradizionale molto carico di pigmento. La concezione pittorica di *Nuova democrazia* contrasta fortemente con il massiccio impianto architettonico che Siqueiros considerava proprio dei veri murali. La caratteristica essenziale dei "quadri grandi", come egli stesso li definisce, sta nella centralità di una sola figura monumentale portatrice dell'elemento narrativo. In questo senso, *Nuova democrazia* ha molto in comune con alcuni dei grandi quadri da cavalletto che Siqueiros realizza negli anni Quaranta e Cinquanta.<sup>29</sup> Nei grandi murali architettonici, l'architettura multiplanare sulla quale sono realizzati è spesso il veicolo che consente la lettura del loro significato complesso, a più livelli. Siqueiros utilizza questo tipo di superficie per ripartire i suoi temi in suddivisioni di tempo, spazio, ideologia e così via. Sfruttando l'architettura per creare queste divisioni o contrasti, Siqueiros poteva esplorare la dialettica della tesi e antitesi messa in atto dall'uso di trama e sotto-trama, testo e sotto-testo. Dove v'è un soffitto, egli crea collegamenti formali tra pareti opposte in modo da unificare tematicamente le sotto-trame contenute nel tema generale, come a Chillán. In *Nuova democrazia*, l'uso della forma dinamica ed espressiva sulla superficie piana del grande riquadro crea un'enorme potenza e senso di presenza, ma non aggiunge un ulteriore significato narrativo. Con i "quadri grandi" e i grandi murali architettonici, Siqueiros crea dunque due correnti di pratica realista. Una è quella del realismo simbolico monumentale, come in *Nuova democrazia*; l'altra è il

David Alfaro Siqueiros, disegno preparatorio per *Nuova democrazia*, 1944, Palazzo delle Belle Arti, Città del Messico.

David Alfaro Siqueiros, *Nuova democrazia*, Pirossilina su tela, 1944-45, Palazzo delle Belle Arti, Città del Messico.



208 e 209 sopra e sotto  
Studio fotografico,  
Angelica Arenal de Siqueiros,  
moglie di Siqueiros,  
in posa per la figura principale  
del murale *Nuova democrazia*.

211 a fronte

David Alfaro Siqueiros, *Patrioti e patricidi*. Pirossilina e acrilico su celotex e masonite, 1945. Opera incompiuta. Ex Aduana de Santo Domingo, parete ovest, Città del Messico.

212 sotto

David Alfaro Siqueiros, *Patrioti e patricidi*. Pirossilina e acrilico su celotex e masonite, 1945. Opera incompiuta. Ex Aduana de Santo Domingo, decorazione della parte sottostante la scala, Città del Messico.

realismo architettonico, come nei murali *Ritratto della borghesia* e *Morte all'invasore*.

L'interesse architettonico è al centro del murale che Siqueiros realizza dopo *Nuova democrazia*, *Patrioti e patricidi*, dipinto nella Ex-Aduana de Santo Domingo (la vecchia dogana) a Città del Messico, è forse l'impresa più ambiziosa tentata fino a quel momento. Formato da due grandi pareti principali e un soffitto della scala centrale dell'edificio, il luogo offriva a Siqueiros una splendida opportunità di sfruttare il rapporto tra dipinto e architettura. Sebbene il progetto non sia stato portato a termine, anche nella sua

incompiutezza ci troviamo di fronte all'opera più istruttiva di Siqueiros.<sup>30</sup>

197

Il metodo adottato è chiaramente visibile nelle zone non finite. La struttura dell'edificio, un classico esempio di prima architettura coloniale, poneva una grande sfida. Proprio la riconosciuta difficoltà di armonizzare la sua moderna estetica murale con questo tipo di architettura, costituiva per Siqueiros un potenziale problema. Prima di firmare definitivamente il contratto, tuttavia, nella corrispondenza preliminare con il direttore dei Monumenti Nazionali, egli scriveva: "Accettando l'incarico di dipingere un murale in un importante edificio coloniale della città, ho considerato che una struttura in questo stile potesse, dovesse essere completata da un murale di carattere tecnicamente moderno. (...)".<sup>31</sup> Siqueiros comincia il lavoro riformando la curvatura dell'ampio soffitto a volta della scala con una superficie di celotex separata, che applica su una complessa intelaiatura di legno appositamente costruita e che, fissata all'estremità superiore delle pareti e al soffitto, ne ricopre l'originaria superficie di pietra.<sup>32</sup> Con la sua squadra di assistenti, Siqueiros intraprende la preparazione del murale in tre fasi distinte. Dalla documentazione fotografica, risulta chiaro che la prima riguardava la stesura di ampie zone di colore, sulle quali egli tracciava poi un primo abbozzo delle sagome e delle forme principali. La seconda fase, semplificata, comprendeva la ulteriore applicazione del colore, steso piattamente sulle forme: nelle aree non finite del murale, l'effetto è quello di un'immagine schematica, quasi fumettistica, che tuttavia rende chiaramente l'idea di come le forme e la stesura finale del colore funzioneranno nel disegno complessivo.

Nella terza fase dell'esecuzione, completata soltanto su parte del soffitto e su una delle due pareti della scala, l'artista dava volume alle forme e alle membra delle figure. In queste zone, la piattezza del disegno di base è stata trasformata con i colori a smalto, rendendo così effettiva la dinamica fluidità che caratterizzava il disegno originale. Come nei murali precedenti, Siqueiros impiega tecniche e materiali diversi, con cui aveva una grande dimestichezza. Quasi tutte le forme dello strato inferiore, per esempio, sono modellate con la pistola a spruzzo. La pistola a spruzzo è usata anche nella fase iniziale, per coprire rapidamente le zone di colore piatto. Il modellato di superficie è invece ottenuto con il pennello tradizionale, che conferisce intensità alle parti più rifinite del murale.





Il tema di questo murale era familiare all'artista, e nasceva dallo spirito dell'opera di Chillán: la lotta per la libertà nazionale e l'indipendenza.<sup>35</sup> *Patrioti e patricidi* o, come lo chiamava Siqueiros, *Apoteosi della libertà d'espressione*, avrebbe dovuto presentare, dipinta su un lato della scala, l'ascesa dei grandi patrioti messicani e difensori dell'integrità nazionale e della libertà, come Morelos, Juárez e Zapata, e, sulla parete opposta, la "discesa all'inferno" dei traditori e nemici del popolo messicano, come Santa Anna Iturbide e Victoriano Huerta.<sup>34</sup> Sebbene gran parte dell'opera sia rimasta ferma alla fase preliminare e sia molto schematica, è evidente che l'intenzione di Siqueiros era di contenere al minimo il noto contenuto narrativo. Oltre a utilizzare la forma architettonica dinamica, egli si affida a poche immagini, semplici e monumentali, che sarebbero poi diventate famose.<sup>36</sup> La più ovvia è quella del cavallo impennato con il suo cavaliere che, in questo contesto, non rimanda alla Conquista - come in *Cuauhtemoc contro il Mito* - bensì alla rivoluzione messicana. L'immagine della rivoluzione come lotta combattuta da uomini a cavallo è familiare e durevole; ed effettivamente, soprat-

213

David Alfaro Siqueiros, *Patrioti e patricidi*. Pirossilina e acrilico su celotex e masonite, 1945. Opera incompiuta. Ex Aduana de Santo Domingo, parete est, Città del Messico.

tutto nelle campagne, la rivoluzione fu combattuta in gran parte da eserciti di uomini a cavallo, e Zapata e il suo cavallo bianco sono diventati parte integrante dell'iconografia della rivoluzione messicana.

L'aspetto più significativo di quest'opera incompiuta sta nello sfruttamento dell'architettura e nell'uso di forme dinamiche all'interno della composizione. Vi si osserva la misura in cui Siqueiros intendeva servirsi di forma e architettura per rafforzare l'aspetto narrativo e il significato delle sue immagini più letterali. Anche la superficie appositamente costruita, che aggiunge alle pareti per rendere curvo il soffitto, è intrigante: infatti è una scelta che la necessità tecnica non basta a motivare. Siqueiros intendeva soprattutto riformare l'architettura, in modo che essa si adattasse a un'idea. Scrive: "l'unica maniera adeguata di dipingere questo cubo è di considerare le due pareti laterali e il tetto come una sola unità. Dipingerli come riquadri a sé sarebbe un grave errore tecnico. (...) Pittura murale è pittura dello spazio architettonico".<sup>36</sup> Nell'incompiutezza di questo murale, si può vedere la base dell'argomento di Siqueiros. Limitandosi a porre gli elementi contrastanti della sua narrazione semplificata al massimo su pareti opposte, la principale intenzione tematica sarebbe andata perduta. Con lo spazio curvo tra le due pareti, adottando forme astratte che vanno a comprimersi, Siqueiros riusciva a creare un senso di movimento continuo che si estende su per la parete dove sono raffigurati i simboli della libertà, passa per il soffitto e scende sulla parete che reca i ritratti dei nemici del popolo. Questo flusso di forme verso il basso sulla porzione della parete su cui sono raffigurati i patricidi è inequivocabilmente ed evidentemente il risultato del particolare uso e della sintesi che Siqueiros fa di forma pittorica e architettura fisica.

L'esecuzione di *Patrioti e patricidi* è la più lunga e frustrante della carriera di Siqueiros. E' tormentata da un'infinità di problemi, tra cui infiltrazioni nei muri e un consistente aumento dei prezzi dei materiali, che comporta diverse revisioni del contratto e ritardi nei pagamenti. Il desiderio dell'artista di ampliare il progetto originario, inoltre, provoca il prolungarsi dei lavori per oltre vent'anni.<sup>37</sup> La lentezza nel procedere derivava in parte dalle infinite critiche sollevate dalla concezione dell'opera. Nonostante l'intenzione di creare un'opera tecnicamente moderna, si trattava in realtà di un progetto smaccatamente

inadeguato al bellissimo vecchio edificio coloniale, per quanto riguarda sia il colore che l'approccio complessivo. Siqueiros aveva sostenuto, e negli anni che gli restavano avrebbe continuato a sostenere, il concetto di Integrazione Plastica, ovvero la sintesi di pittura, architettura e scultura. In questo progetto, l'inadeguatezza dell'idea di integrazione sta esattamente nell'intervento di ricostruzione delle magnifiche superfici multipiano per realizzare un murale architettonico dinamico. Il risultato è la sopraffazione e la distruzione dell'integrità dell'architettura originaria. Questo inficia una corretta integrazione tra architettura e pittura.<sup>38</sup> Particolarmente critico e sarcastico verso gli sforzi di Siqueiros si è dimostrato Rivera, che scriveva:

Secondo [Siqueiros], vogliamo dipingere sui muri, e con questo intendiamo che non rispettiamo l'architettura, ma la distruggiamo. Questa avversione di Siqueiros è rivolta contro lui stesso e il suo lavoro. Attacca cartone sulle cornici e sul soffitto di un edificio in pietra (...) che nasconde i particolari architettonici e offre un ottimo rifugio ai topi, sebbene l'edificio non sia stato costruito per ospitare questi animali. In queste condizioni, il dipinto di Siqueiros non è che una decorazione teatrale, una sorta di carro allegorico o di arco trionfale di quelli che si costruiscono per le strade per le sfilate patriottiche.<sup>39</sup>

Rimasto incompiuto, *Patrioti e patricidi* testimonia oggi il fallimento di una concezione. Pure, nel suo fallimento, esso manifesta quanto l'artista ricercava nella sua idea generale della pittura murale molto più di qualsiasi altra delle sue opere ugualmente ambiziose e meglio riuscite.

Per tutti gli anni Quaranta, Siqueiros si era ampiamente dedicato a temi e soggetti che avevano le loro radici nella storia nazionale; questa dimensione storica è certo una delle caratteristiche principali delle opere di questo periodo. Essa indica il consolidarsi di una mentalità nettamente nazionalista e latino-americana, che influenza tanto il pensiero e l'attività politica di Siqueiros quanto gran parte della sua produzione artistica. Dalla fine del 1950, dopo i due dipinti di Cuauhtemoc nel Palazzo delle Belle Arti, i murali di Siqueiros cambiano indirizzo tematico. Con l'eccezione del capolavoro *Dalla dittatura porfiriana alla rivoluzione*, terminato nel 1965 nel Castello di Chapultepec, i soggetti storici nazionali non occuperanno più questa posizione centrale nella sua produzione, che imbecca invece una strada più contemporanea, spesso tecnica. Quest'ultima caratteristica è accentuata da una

più completa attuazione delle innovazioni in rapporto alle qualità architettoniche e ambientali dei suoi murali. Questo spostamento d'accento era adombrato nel manifesto del 1944 per il Centro per l'Arte Realista, in cui era sottolineata l'esigenza di una dimensione veramente "moderna" della pittura murale messicana che introducesse una seconda fase di tecnica sperimentale e il consolidamento di quello che Siqueiros definiva neorealismo o realismo integrale.

La prima indicazione di questo mutamento di indirizzo si avverte nel murale che Siqueiros realizza nel 1951 all'Istituto del Politecnico Nazionale di Città del Messico, intitolato *L'uomo padrone e non schiavo della tecnologia*, è dipinto su una lunga parete libera curva, appositamente costruita in legno e rivestita di lamina di alluminio.<sup>40</sup> Come scrive Antonio Rodríguez, era "il primo passo del muralismo messicano verso la seconda fase della sua esistenza".<sup>41</sup> Siqueiros lo interpretava così: "(...) Il murale raffigura (...) l'uomo, fino a questo punto vittima delle sue stesse grandi scoperte scientifiche, che assume il comando dell'energia atomica, la più grande forza fisica del presente, e la utilizza soltanto per scopi costruttivi in un mondo di progresso e di pace. Strumento della produzione industriale non sarà più la macchina che opprime l'uomo, ma la macchina al servizio dell'uomo".<sup>42</sup>

Malgrado la brevità dei tempi di esecuzione lo faccia pensare, l'opera finita non può dirsi esattamente il suo progetto più impegnativo del dopoguerra. In uno schema molto semplice, il centro della composizione è occupato dalla figura di un operaio con le braccia levate in piedi su un plinto circolare. Nella mano sinistra tiene il simbolo dell'energia atomica, mentre con il braccio destro indica l'orizzonte, dove è dipinto il sole che sorge, simbolo dell'alba del futuro. Sullo sfondo, un'asta d'oro e d'acciaio riecheggia il simbolismo futurista. Alla sinistra di questa figura centrale, un piede, un braccio e una gamba giganteschi avviluppati in un complesso di forme meccaniche rappresentano il dominio della tecnologia sull'uomo, mentre la luna sovrastante allude all'oscurità di questa situazione.

Il murale fornisce in ogni caso un interessante motivo di confronto con l'opera di Diego Rivera. La visione della tecnologia moderna che Rivera aveva dipinto prima della guerra negli Stati Uniti era altamente utopistica, per non dire encomiastica. Dopo la guerra, Siqueiros affrontava lo stesso soggetto con un senso dell'utopia straordinariamente si-

214

David Alfaro Siqueiros, *L'uomo padrone e non schiavo della tecnica*. Pirossilina su alluminio, Istituto del Politecnico Nazionale, Città del Messico.

200 mile, anche se in modo assai più semplicistico. Qualunque critica alla società capitalista che la sua politica comunista cercava di rovesciare sfumava ugualmente in una vaga generalizzazione. Il paragone più stringente tra i due artisti sta forse nel loro comune senso dell'utopia. Nel dopoguerra, gran parte dell'opera di Rivera è segnata da visioni tinte di profonda nostalgia, uno struggimento del passato che poteva trovare espressione solo in termini utopistici. In alcune delle principali opere del dopoguerra, Siqueiros è



ugualmente utopistico, ma le sue visioni sono essenzialmente rivolte al futuro, anziché al passato. In questo senso, il significato del tema del Politecnico non può essere scisso dall'istituzione che lo accoglie. Il Politecnico nazionale, fondato durante la presidenza di Lázaro Cárdenas, era uno dei più validi centri di istruzione superiore del Messico. La maggior parte dei suoi 18.000 studenti proveniva dalle classi operaie e contadina. Il carattere sociale del pubblico di Siqueiros, la natura tecnica dell'Istituto stesso e la sua associazione con il più radicale dei presidenti messicani dalla fine della rivoluzione, forniscono all'artista l'arena in cui misurarsi con la sua retorica visiva tinta di futurismo.

Quello del Politecnico è significativo se non altro perché preannuncia una serie di altri murali che Siqueiros realizza nel resto del decennio e che presentano tratti fortemente futuristi e tecnologici, come *l'Apologia della futura vittoria*

MURALISTI MESSICANI

215

David Alfaro Siqueiros, *L'uomo padrone e non schiavo della tecnica* (particolare), Pirossilina su alluminio, Istituto del Politecnico Nazionale, Città del Messico.

*della medicina sul cancro* nel Centro di Medicina Nazionale di Città del Messico. Di questi murali futuristi, il più importante è di gran lunga quello realizzato tra il 1952 e il 1954 all'Hospital de la Raza. Fino a questo punto della sua carriera, Siqueiros non aveva avuto l'opportunità di mettere alla prova simultaneamente tutte le idee sulla forma murale, sulla prospettiva e la composizione architettonica che aveva elaborato nel corso del ventennio precedente. Egli aveva sì creato alcuni murali rilevanti, ma erano stati fisi-



camente ridotti oppure, come nel caso della dogana di Santo Domingo, erano rimasti incompiuti.

L'Hospital de la Raza offriva a Siqueiros quello che fino a quel momento era lo spazio più ampio e più adatto a una piena realizzazione delle sue idee. Il murale sarebbe stato collocato nel grande corridoio d'ingresso all'auditorium, o teatro delle conferenze, del nuovo ospedale.<sup>43</sup> Il progetto e la commissione stessa offrivano a Siqueiros una partenza quasi perfetta: fin dall'inizio, infatti, egli poteva avere la collaborazione dell'architetto dell'edificio, Enrique Yáñez. Una delle due pareti dell'ambiente, originariamente rettangolare, era interamente occupata da una grande vetrata. D'accordo con Siqueiros, Yáñez aveva ristrutturato l'ambiente, trasformando la parete e il soffitto da dipingere in una grande superficie concava, semi-emisferica, dalla quale erano stati eliminati tutti gli angoli.<sup>44</sup>



216 a sinistra  
David Alfaro Siqueiros, *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani*. Vinilite e piroxilina su triplay e fibra di vetro, 1952-4. Hospital de la Raza, Città del Messico.

217 e 218 sotto  
David Alfaro Siqueiros, *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani* (particolare). Vinilite e piroxilina su triplay e fibra di vetro, 1952. Hospital de la Raza, Città del Messico.

integrata del futuro è guidato dai "lavoratori dell'industria (la classe operaia)".<sup>45</sup> A descriverlo letteralmente, è un tema semplicistico e schematico, le singole sequenze conformi a una griglia ideologica piuttosto prevedibile. Come in tanti murali di Siqueiros, la forza, la complessità e la profondità dell'opera non sono articolate ed espresse attraverso scelte iconografiche complesse; sono invece veicolate da un uso drammatico e dinamico della forma architettonica. Di conseguenza, dichiarazioni semplici, che altrimenti non sarebbero che vuota propaganda, ricevono così grande forza e gravità.

201

Il tratto più notevole del murale è il suo dinamico senso del movimento, generato principalmente dalla lieve concavità della superficie. Il modo in cui Siqueiros sfrutta questa caratteristica della superficie implica due linee di movimento. La prima, intorno alle figure, si estende intorno alla sala da una estremità all'altra del murale. Qui, il piano d'appoggio sul quale sono disposte le figure è costruito in modo da creare diversi punti di fuga, a seconda della posizione dell'osservatore. Analogamente, le figure sono costruite in modo da sfruttare i diversi angoli da cui possono essere osservate. Nel suo saggio *Como se pinta un mural* (Come si dipinge un murale), basato sul murale sperimentale di San Miguel de Allende del 1949,<sup>46</sup> Siqueiros aveva scritto diffusamente sulla necessità di tenere conto delle distorsioni che figure e oggetti subiscono quando vengono viste da angolazioni

Tema di questo murale è la dinamica marcia del mondo contemporaneo dalla schiavitù della catena di montaggio del moderno capitalismo verso un utopistico futuro collettivo e integrato. Con un titolo alquanto ingombrante, *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani*, Siqueiros svolge il suo tema in tre parti. Descrive così la parte sinistra: "Un operaio ferito in un incidente sul lavoro. (...) Si trova in un mondo in cui le macchine sono lo strumento della sua oppressione e della sua prigionia." Alla destra di questa scena introduttiva, un gruppo di figure femminili che Siqueiros dice rappresentare "la razza messicana ideale, prodotto del nuovo mondo, nata da un'alimentazione migliore e da una migliore mescolanza delle razze; donne con fiori, frutta e bambini sani, tutte in pose che riflettono la felicità della vita." Il gruppo conclusivo della dinamica composizione in marcia verso la società



219 a fronte

David Alfaro Siqueiros, *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani* (particolare). Vinilite e pirossilina su triplay e fibra di vetro, 1952-4. Hospital de la Raza, Città del Messico.

220

David Alfaro Siqueiros, *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani* (particolare). Vinilite e pirossilina su triplay e fibra di vetro, 1952-4. Hospital de la Raza, Città del Messico.

particolarmente acute. Nel saggio, egli proponeva che da una posizione perfettamente frontale la figura umana potesse essere rappresentata all'interno di una forma ellittica o circolare, in modo che, vista da un angolo acuto, il "restringimento" laterale della forma la avrebbe fatta apparire "normale". Questo metodo per controbilanciare la distorsione avrebbe potuto comportare anche l'amplificazione di alcune zone della figura, o l'uso di "echi" di una forma. Nel murale dell'Hotel de la Raza, questa tesi compositiva è dimostrata al meglio nel gruppo centrale di figure femminili, in cui la considerevole dilatazione e il restringimento delle figure si possono osservare semplicemente spostandosi da un limite all'altro della sala.

La seconda linea di movimento passa per le immagini architettoniche allungate, situate a ciascuna delle due estremità del murale, e per il soffitto, per incontrarsi al centro del soffitto. Come a Chillán, anche qui Siqueiros fa apparire verticale la superficie orizzontale del soffitto. Qui, il movimento è "innescato" ancora una volta dal movimento dell'osservatore. Il risultato è sorprendente: l'architettura degli edifici, allungata fino al soffitto, si muove rapidamente in su e in giù man mano che l'osservatore si sposta da un'estremità all'altra della sala, e viceversa.

Questo dinamismo contribuisce al significato del murale quanto le immagini stesse. Effettivamente il movimento visivo delle forme esprime nel modo più efficace l'intenzione di Siqueiros di raffigurare il movimento sociale del popolo



203



221 prima a sinistra

Studio fotografico: modella in posa per il gruppo centrale del murale *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani*.

222 a sinistra

Studio fotografico, modello in posa per il personaggio di un lavoratore ferito dell'opera *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani*.

David Alfaro Siqueiros, *Per una completa sicurezza sul lavoro di tutti i messicani* (particolare).  
Vinilite e piroxilina su triplay e fibra di vetro, 1952-4. Hospital de la Raza, Città del Messico.



verso la società del futuro. Lo si nota in particolare nella zona del soffitto. All'inizio del murale, i grattacieli della società contemporanea si slanciano sul soffitto in maniera aggressiva e dominante, e sembrano ricacciare indietro e in basso l'architettura, all'altro capo della composizione, che simboleggia la futura società integrata. Guardando dall'altra parte della sala, si verifica il fenomeno opposto: le forme del mondo contemporaneo, che prima dominavano, recedo-

no velocemente sotto il peso dell'architettura della società umana del futuro.

Questa creazione ottica è forse la migliore attuazione dell'idea di Siqueiros, espressa per la prima volta negli anni Trenta, che l'arte rivoluzionaria non dipenda per i suoi contenuti esclusivamente da immagini di rivoluzioni, ma, in pari misura, dalla produzione di equivalenti formali ed estetici della rivoluzione. Questo spiega, forse, perché l'arte di Siqueiros non degeneri in raffigurazioni crudamente retoriche di una futura società socialista. Le immagini create all'Hospital de la Raza, che simboleggiano la sua visione della società del futuro, non dipendono da una versione semplificata, fumettistica del mondo del socialismo. Egli usa piuttosto un montaggio di architetture per rappresentare quelle che vede come le grandi conquiste culturali passate e presenti dell'umanità: la piramide egiziana, la pagoda cinese, la piramide azteca, la turbina della moderna energia elettrica, la torre del Cremlino.

Il murale dell'Hospital de la Raza viene ultimato nel 1954.<sup>47</sup> Esso segna senza dubbio il traguardo più significativo raggiunto dal realismo architettonico di Siqueiros. Secondo Elvira Vargas, quello che l'artista e i suoi collaboratori hanno realizzato "apre una fase nuova e definitiva nella storia dell'arte pittorica."<sup>48</sup> Tuttavia, nonostante il suo dinamismo e la felice integrazione con l'architettura dell'interno appositamente ristrutturato, quest'opera realizza soltanto parzialmente il concetto di Integrazione Plastica. La scultura, infatti, pur essendo contemplata in *Cuauhtemoc contro il Mito*, nel 1944, non era stata una parte integrante della produzione di Siqueiros; qui all'Hospital de la Raza è sicuramente assente. Nel 1955, nella nuova città universitaria della capitale, Siqueiros tenta comunque l'integrazione di pittura, architettura e scultura. La scarsità di fondi è la ragione che impedisce in larga misura una piena e soddisfacente realizzazione del progetto; tuttavia, sebbene il risultato visivo non raggiunga la sintesi dinamica dell'Hospital de la Raza, la creazione di Siqueiros all'UNAM - così è chiamata la città universitaria - costituisce un aspetto importante della sua opera murale.

L'interesse di questo periodo per i murali esterni e per il raggiungimento dell'integrazione tra pittura, architettura e scultura non era nuovo nel pensiero di Siqueiros. Si era infatti già manifestato a Los Angeles all'inizio degli anni Trenta, all'epoca dei due murali all'aperto *America tropicale* e

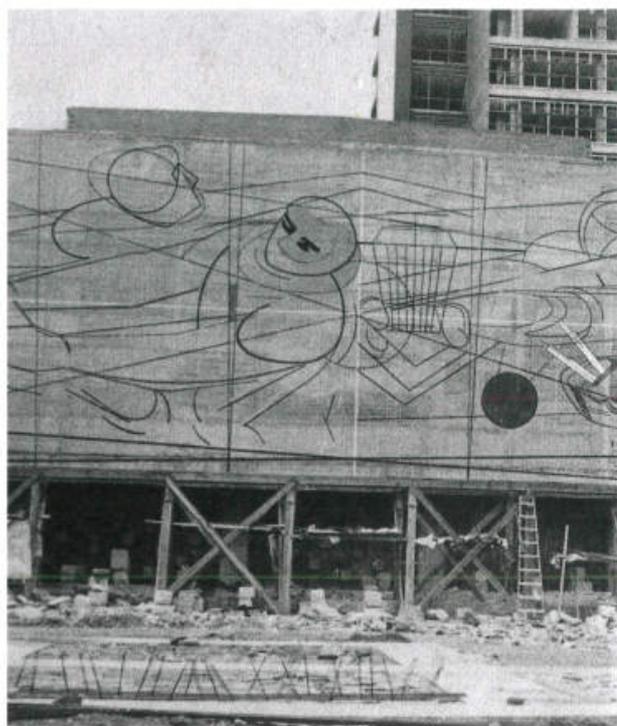
224 sotto  
Plastico per *Il popolo all'Università, l'Università al popolo*.

225 a destra  
*Il popolo all'Università, l'Università al popolo* durante la realizzazione.

**Comizio operaio.** Nel 1948 aveva pubblicato il suo primo breve trattato sull'argomento in *Hacia una nueva plástica* (Verso una nuova plastica). In quella sede scriveva che, a suo modo di vedere, non v'era il minimo dubbio che l'architettura del futuro sarebbe stata

su scala urbana [l'edificio come costruzione a sé cesserà di esistere]. (...) E questi edifici saranno costruiti non solo nelle grandi città, ma anche per tutti i paesi, e saranno integralmente artistici, come nei periodi migliori del passato. (...) Una tecnica [che è nello stesso tempo] pittorica e scultorea (...) sarà aggiunta alle superfici architettoniche (...) e sparsa in zone di pittura e scultura che saranno parte del progetto architettonico ideato preventivamente.<sup>49</sup>

Secondo Siqueiros, la progettazione e la costruzione della nuova grande Città universitaria nazionale offrivano all'arte messicana una opportunità decisiva di avvicinarsi a ciò che egli intendeva con questo concetto di arte integrata. Nel 1950, prima dell'incarico ufficiale per la decorazione dell'università, aveva scritto di non poter immaginare quell'impresa architettonica senza un apporto di integrazione plastica.<sup>50</sup> All'inizio del 1951, credendo che questa opportunità stesse sfumando, Siqueiros scriveva a Carlos Lazo, l'architetto responsabile del progetto, che la costruzione della Città universitaria avrebbe dato alla pittura e alla scultura messicana la possibilità di entrare nella loro seconda fase. E raccomandava:



205

Una commissione composta dai più esperti muralisti messicani e da giovani pittori con esperienza di pittura murale, insieme a un piccolo numero di scultori, dovrebbe essere subito cooptata al gruppo di architetti e ingegneri incaricati del progetto. (...) Questa commissione (...) dovrebbe risolvere (...)

a) la decorazione policroma dell'esterno e dell'interno della Città universitaria.

b) La decisione su dove collocare i dipinti murali e le sculture sia all'interno che all'esterno degli edifici.

c) Quali soggetti corrispondano alla Città universitaria nel suo insieme e a ciascuno dei singoli edifici o sezioni. Gli architetti, i pittori e gli scultori (...) dovrebbero immediatamente procedere alla revisione di tutti i lavori in corso (...), dal punto di vista dell'integrazione plastica.<sup>51</sup>

Alla fine, questa idea integrata della nuova Città universitaria non viene realizzata. Infatti, sebbene i pittori incaricati di eseguire la decorazione murale formassero un bel numero, tutti avevano ricevuto commissioni individuali, e non integrate nello schema desiderato da Siqueiros.<sup>52</sup> Il contributo di Siqueiros riguarda le decorazioni murali a bassorilievo policromo eseguite tra il 1952 e il 1954 all'esterno del rettorato. Dei quattro riquadri del progetto originario, ne venivano realizzati soltanto tre. Di questi, il più grande e significativo è quello intitolato *Il popolo all'Università, l'Università al popolo: per una cultura nazionale neoumanista*.<sup>53</sup>

Sebbene il murale esterno sia dal punto di vista tecnico un bassorilievo, Siqueiros preferisce inflessibilmente de-



finirlo pittura scolpita. Con questa espressione egli intende l'uso di diversi piani sporgenti per più di trenta centimetri, un intento esclusivamente visivo o materico. In un articolo del 1956 intitolato *La mia esperienza di pittura murale in esterni*, Siqueiros discute l'uso che fa della pittura-scultura e la sua pertinenza ai murali esterni. Scrive: "Non è opportuno lasciare completamente liscia la superficie del murale. I rilievi scolpiti sono necessari. Viste all'esterno, costrette a competere con le forme tridimensionali degli alberi, delle case circostanti eccetera, le forme oggettivamente piatte perdono la loro forza. (...) Qualsiasi difetto si deve alla completa novità tecnica di questo procedimento".<sup>54</sup>

Queste riflessioni indicano quello che per Siqueiros è il problema della creazione di un'espressione artistica realista per gli esterni, dovendo usare certi tipi di materiali e tecniche. All'università, per esempio, aveva dovuto impiegare metodi che limitavano la qualità sempre più gestuale ed espressiva che la sua opera murale andava acquistando. A suo modo di vedere, ciò ostacolava gravemente la sua capacità di esprimere il realismo del soggetto. Aveva scritto riguardo al mosaico: "Io non consiglierei a nessuno di impiegare il mosaico nei murali esterni, nemmeno nel modo in cui l'ho usato nel murale del rettoria, perché è un materiale arcaico. Infatti, dal punto di

vista grafico, si tratta di un procedimento in cui il colore si limita a "illuminare".<sup>55</sup>

La concezione che Siqueiros ha del realismo non riguarda semplicemente l'immagine o il soggetto, ma la resa, il conferire espressione a ciò che egli definisce un equivalente estetico della volontà realista. In questa concezione, spesso l'intenzione è assecondata o tradita dai materiali impiegati nel processo creativo. All'università, Siqueiros aveva cercato di ricreare la qualità espressiva e gestuale della sua pittura murale realizzando a mosaico grandi forme schematiche da vedere da lontano. Il risultato finale manca dell'espressività che le opere murali al chiuso andavano invece maturando. Ideato come un'aggiunta più che come un elemento integrante dell'edificio del rettoria, il murale rappresenta cinque gigantesche figure che simboleggiano la Scienza, la Tecnologia, l'Industria, l'Agricoltura e la Cultura.

Opera d'arte pensata per un luogo specifico in una collocazione architettonica esterna, esso non completa l'architettura, né è completato da essa. È un'immagine sfacciatamente declamatoria, più reboante che espressiva, e il suo significato sta soprattutto nella sua esplorazione formale e tecnica in relazione alle concezioni della decorazione murale degli esterni, piuttosto che nella sua riuscita espressiva o realistica.

David Alfaro Siqueiros, *Il popolo all'Università, l'Università al popolo*. Bassorilievo a mosaico, 1952-6. Università Nazionale Autonoma del Messico, Città del Messico.

Nei murali del dopoguerra anteriori al 1957, Siqueiros cerca, come all'università, di creare opere dal massimo impatto visivo. Dove questo intento riesce, come all'Hospital de la Raza, è grazie all'applicazione magnificamente feconda delle sue idee architettoniche di forma e composizione. Nello stesso tempo, tuttavia, l'impatto visivo è spesso accompagnato da sgradevoli espressioni di retorica esortativa, che negano il realismo intensamente espressivo che Siqueiros intendeva invece ottenere. Verso la fine degli anni Cinquanta, l'artista riesce a muoversi in direzione di questo obiettivo. Questa riuscita poggia su un più concentrato interesse per il significato sociale dei soggetti prescelti e sull'impiego di qualità espressive più tradizionali. Due murali in particolare esemplificano questo nuovo carattere. Il primo, intitolato *Dalla dittatura porfiriana alla rivoluzione* e realizzato nella Sala della Rivoluzione del Castello di Chapultepec a Città del Messico, tra il 1957 e il 1965, è forse il suo maggiore traguardo nell'arte murale. L'altro, intitolato *Il Teatro nel Messico* ed eseguito per il foyer del Teatro Jorge Negrete di Città del Messico tra il 1959 al 1969, è rimasto incompiuto; ciononostante, esso contiene alcuni passaggi con le immagini più potentemente emotive ed espressive che Siqueiros abbia realizzato in un murale.

Nei precedenti murali del dopoguerra, la figura umana era stata generalmente usata con parsimonia. All'Istituto Politecnico, è una sola; all'Hospital de la Raza, su una superficie di circa trecento metri quadrati vi sono meno di dieci grandi figure; la sculto-pittura dell'università è formata unicamente da cinque figure monumentali. Nelle composizioni della fine degli anni Cinquanta - tra cui un secondo dipinto per un ospedale, *Apologia della futura vittoria della medicina sul cancro* - Siqueiros aumenta consistentemente il numero delle figure, creando un effetto dinamico di umanità in movimento. Questo passaggio concettuale trova la sua motivazione nella necessità di esprimere il movimento e il conflitto tra forze sociali inconciliabili; necessità nata dal fatto che, per la prima volta dagli anni Trenta, Siqueiros si trovava a confrontarsi con soggetti che avevano una collocazione specifica nella dinamica sociale e politica del Messico contemporaneo.

Nel grande murale al chiuso di Chapultepec, *Dalla dittatura porfiriana alla rivoluzione*, Siqueiros si misura con un tema che, paradossalmente, non aveva mai affrontato prima: la rivoluzione messicana.<sup>56</sup> Il suo obiettivo non era di crea-

David Alfaro Siqueiros, *Il Teatro nel Messico*. Acrilico su triplay, 1959. Pur essendo stato inaugurato, il murale è tecnicamente incompiuto. Teatro Jorge Negrete, Città del Messico.



228 Studio fotografico utilizzato per l'immagine del lavoratore vittima di un incidente ferroviario in *Teatro nel Messico*.

re un dipinto "sulla" storia del passato, come tanto spesso, nel dopoguerra, aveva fatto Rivera. Intendeva piuttosto creare un dipinto murale di storia al presente; e l'opera che ne deriva è tanto un commento alla politica contemporanea, quanto una rappresentazione di eventi passati e sempre più lontani.<sup>57</sup>

Siqueiros comincia a lavorare al murale durante gli ultimi mesi della presidenza Cortines.<sup>58</sup> Gran parte dell'esecuzione risale invece a un periodo in cui il successore di Cortines, López Mateos, attuava un breve tentativo di rivitalizzare lo spirito della rivoluzione con una politica che rifletteva il radicalismo esaltante dell'amministrazione Cárdenas, di vent'anni prima. Inserite nel contesto del dopoguerra, della guerra fredda della fine degli anni Quaranta e degli anni Cinquanta, le iniziative radicali di Mateos

229

David Alfaro Siqueiros, *Dalla dittatura porfiriana alla rivoluzione - I martiri e Rivoluzionario a cavallo*. Acrilico su triplay, 1957-65. Sala della Rivoluzione, particolare della sezione sinistra, Museo Nazionale di Storia, Castello di Chapultepec, Città del Messico.



230

David Alfaro Siqueiros, *Dalla dittatura porfiriana alla rivoluzione - Popolo armato*. Acrilico su triplay, 1957-65. Sezione a sinistra in cui vengono raffigurati i martiri, i rivoluzionari, gli ideologi e i capi della rivoluzione. Sala della Rivoluzione, Museo Nazionale di Storia, Castello di Chapultepec, Città del Messico.



231 a fronte

David Alfaro Siqueiros, *Dalla dittatura porfiriana alla rivoluzione - Porfirio Diaz, Ministri e cortigiani* (particolare). Acrilico su triplay, 1957-65. Sala della Rivoluzione, Museo Nazionale di Storia, Castello di Chapultepec, Città del Messico.

208

non riescono a far fronte al malcontento suscitato dalle crescenti ineguaglianze nel paese. Di conseguenza, l'inquietudine sindacale, gli scioperi e l'agitazione politica aumentavano, provocando profonda preoccupazione a Washington e, quindi, una forte riduzione degli investimenti americani in Messico. Mateos reagiva a questa evoluzione abbandonando la politica radicale e imboccando una via estremamente autoritaria e repressiva nei confronti dell'opposizione.<sup>59</sup> La sinistra radicale interpretava queste mosse come un segno che la vita politica ed economica del paese era divenuta ostaggio di forze e considerazioni esterne.

Sebbene, come indica il titolo, il murale raffiguri il confronto tra le forze della rivoluzione del 1910 e quelle della dittatura di Díaz, vi è un'implicita allusione tematica e visiva allo stato dell'indipendenza del Messico di un cinquantennio prima. Dipinto su una sovrastruttura in compensato che gira intorno alle pareti della sala, il grande murale presenta i suoi soggetti come una costruzione di opposizioni tematiche. Sul lato sinistro della sala vi sono le figure associate alla rivoluzione, i suoi martiri, contadini armati, capi politici e ideologici.<sup>60</sup> A destra, la società di Porfirio Díaz è rappresentata dalla figura del dittatore attorniato da cortigiani adoranti e tirapiedi politici.<sup>61</sup>

Il tema centrale è inserito nel punto cruciale del confronto visivo sulla lunga parete che collega i lati destro e sinistro della sala. Due uomini, alla testa delle rispettive, massicce forze, lottano per la bandiera nazionale del Messico: sono William C. Green, della Green Consolidated Copper Company of America, e Fernando Palomares, esponente di spicco del Partito liberale. Siqueiros utilizza queste due figure e le forze di uomini, disposte su ciascuno dei due lati, per rappresentare lo sciopero dell'industria e l'inquietudine dei lavoratori messicani contro il loro datore di lavoro - la Green Consolidated Copper Company of America. Si tratta di una famosa vertenza sindacale del 1906, un avvenimento significativo nella vicenda politica che conduce alla rivoluzione del 1910.<sup>62</sup> Per Siqueiros, la vertenza e il successivo sciopero riassume in modo icastico lo spirito infinitamente complesso della rivoluzione. Lo sciopero dei lavoratori messicani contro i datori di lavoro stranieri, che per sopprimere l'agitazione avevano messo in campo le forze del proprio esercito nazionale, dà l'esatta misura della dominazione e dell'oppressione economica e politica del Messico. La dimensione nazionalista dell'interpretazione che Siqueiros dà di questo tema non è però ancorata in immagini d'ispirazione razziale e culturale, ma





233 e 234  
Studio fotografico per la realizzazione del murale. Nella foto qui accanto, Siqueiros è a sinistra.



trova espressione nella rappresentazione dei due uomini in lotta per il possesso della bandiera. E' questa un'immagine che può essere interpretata non solo come riferimento storico, ma anche come metafora dell'incompiutezza della rivoluzione messicana e del protrarsi della dominazione del paese da parte degli interessi economici di potenze straniere, in particolare gli Stati Uniti. Perché, altrimenti, Siqueiros avrebbe messo l'emblema nazionale ancora tra le mani di William Green, lo straniero? Che questo tema fosse al centro dei pensieri di Siqueiros è sottolineato da molti discorsi e scritti politici del periodo durante il quale esegue il murale. La lotta contro l'imperialismo americano in America Latina e le continue accuse al governo messicano di permettere che il paese ne fosse dominato, sono qui di-

232 a fronte  
David Alfaro Siqueiros,  
*Dalla dittatura porfiriana alla  
rivoluzione - I rivoluzionari*. Acrilico  
su triplay, 1957-65. Sala della  
Rivoluzione, Museo Nazionale  
di Storia, Castello di Chapultepec,  
Città del Messico.



stillate in una allusione che riflette gli obiettivi della rivoluzione del 1910-17, e che nello stesso tempo commenta implicitamente le lotte contemporanee, circa quarantacinque anni più tardi.

Anche se Siqueiros vi rappresenta molte facce riconoscibili, il murale comunica uno straordinario impeto e il senso del confronto rivoluzionario. La presenza di un gran numero di figure strette l'una all'altra, assemblate in una architettura formale e compositiva indipendente, conferisce al murale questo irruente dinamismo rivoluzionario, che si osserva al meglio nella lunga parete centrale, dove, ai due lati delle figure di Green e di Manuel Diguez (uno dei capi dello sciopero), le file compatte di personaggi sono riunite su un piano inclinato in prospettiva curva. L'orizzonte incurvato verso il basso fa sì che la forma costituita dalle file di figure ammassate crei un senso drammatico di forze opposte, in un moto di avvicinamento reciproco, in uno slancio inarrestabile.

Pur non essendo del tutto compiuto o interamente risolto dal punto di vista visivo, *Il teatro nel Messico*, che Siqueiros realizza nel Teatro Jorge Negrete della capitale, condivide il ricorso a una vicenda storica come allusione alla politica contemporanea. In questo caso, la storia del-

235 e 236 a sinistra e a destra,  
in basso  
David Alfaro Siqueiros, *Dalla  
dittatura porfiriana alla rivoluzione*.  
Acrilico su triplay, 1957-65.  
Sezione destra in cui è raffigurato  
lo sciopero del 1906 dei minatori  
di Cananea, con William C. Green  
della *Green Consolidated Mining  
Company* americana e

Fernando Palomares, leader  
del Partito liberale messicano, che  
lottano per il possesso della  
bandiera del Messico. Sulla parte  
destra, è raffigurato Porfirio Díaz  
attorniato da cortigiane e consiglieri.  
Sala della Rivoluzione, Museo  
Nazionale di Storia, Castello  
di Chapultepec, Città del Messico.



211

l'arte drammatica in Messico serve all'artista per introdurre il concetto di tragedia, che nel contesto del murale si traduce in una appassionata protesta contro la politica repressiva del governo di López Mateos e dello Stato messicano, contro la quale egli era attivamente impegnato.<sup>63</sup>

L'interpretazione che Siqueiros dà del tema che gli era stato affidato provoca la vivace reazione e l'opposizione dei committenti.<sup>64</sup> L'artista aveva deliberatamente confuso i confini tra arte e politica; con il procedere dei lavori, il sindacato degli attori che aveva commissionato l'opera ricorreva alle vie legali contro quello che considerava un grosso distacco dal tema concordato. In una conferenza tenuta a Caracas nel 1960, dopo la comunicazione dell'ingiunzione legale, Siqueiros spiegava i motivi della sua impostazione di questo murale:

Era un periodo in cui il governo aveva appena messo in atto la peggiore aggressione perpetrata da un governo 'rivoluzionario' contro i lavoratori organizzati del paese. Più di cinquemila persone erano state incarcerate. (...) Molti operai delle ferrovie erano stati torturati e uccisi. Cosa potevo fare in queste circostanze? Ho dipinto questa situazione come un esempio concreto di tragedia. Ho dipinto l'aggressione della polizia e dell'esercito contro i lavoratori e i loro capi, che essenzial-

Lungi dall'essere risolto, particolarmente sulla parte destra, pure il murale contiene alcuni dei passaggi più espressivi e forti di tutta la produzione murale di Siqueiros. Come a Chapultepec e al Centro di Medicina Nazionale, egli impiega la tecnica narrativa e compositiva di una massa compatta di figure per evocare intensi sentimenti di lotta. Per aumentare il grado di espressività, inserisce nella composizione figure violentemente contorte. Punto focale della rappresentazione è una madre che piange il figlio morto, un comunista ucciso in un combattimento di strada. Siqueiros raffigura questo martire avvolto in un sudario con i colori nazionali. A destra, un gruppo di soldati minacciosi calpesta la costituzione del 1917, un'immagine che rafforza ulteriormente la scelta di rappresentare l'operaio morto come un rivoluzionario e un nazionalista. Entrambe le immagini esprimono l'essenza di una tragedia in cui sono stati martirizzati i diritti democratici della nazione e la sua identità.

Vi è un'altra caratteristica di questa opera, forse dispiacuta in maniera più visibile che in qualsiasi altro dipinto murale di Siqueiros, ed è il trattamento fortemente gestuale ed espressionistico del colore. È una caratteristica che conferisce alle zone meglio risolte una risonanza emotiva che non si riscontra nelle opere precedenti: le figure alla sinistra del gruppo centrale ricordano decisamente le "pitture nere" di Goya.

Nel terzo murale della fine degli anni Cinquanta, realizzato nel 1958 nella sala d'ingresso del reparto di oncologia del Centro di Medicina Nazionale della capitale, Siqueiros torna sull'ormai familiare spiegamento di retorica futurista e tecnologica. In ogni caso, come già a Chapultepec e al Teatro Jorge Negrete, egli segna un'analogia con la politica contemporanea, evidenziata dal sottotitolo dell'opera, *Il parallelo storico tra la rivoluzione scientifica e la rivoluzione sociale*. Siqueiros realizza il murale lungo le due pareti principali, adiacenti, dell'ingresso del reparto di oncologia del Centro. In parole semplici, si tratta di una vicenda in cui il passato dell'umanità incontra il futuro nella straordinaria immagine di una ammalata che giace in un grande apparecchio per la terapia radiante, attornata da figure di medici e infermieri in camice bianco. Ai lati di questa immagine centrale, Siqueiros introduce file compatte di personaggi.

Quella a destra rappresentano lo sviluppo sociale dell'umanità, dall'era delle caverne alla moderna scienza tecnologica. A sinistra, Siqueiros dà vita a una delle sue invenzioni più fantasiose, raffigurando il virus del cancro che si trasforma nel mezzo della sua stessa distruzione. Questo passo contiene due figure mostruose. La prima è orribilmente contorta, la seconda, ugualmente demoniaca, sembra insinuarsi nelle viscere della figura umana. Le due immagini sono una potente invenzione di dialettica visiva, da cui l'artista estrae forme che attraversano la parete e vanno verso il centro della composizione, dove si trasformano nell'apparecchio per la terapia radiante, simbolo della loro stessa distruzione. Il parallelo è tra il progresso scientifico in medicina e quello che l'artista vedeva come l'avanzare di una nuova società rivoluzionaria. L'analogia è chiara: dal passato vengono il presente e il futuro; dalla presenza della malattia, viene la conoscenza per la sua distruzione.

Murale pubblico legato a un luogo specifico, la composizione è posta in relazione all'architettura dal soffitto basso in cui è collocato. Nel processo, Siqueiros crea anche una interessante manipolazione dello spazio pittorico attraverso lo sfruttamento dell'illusione ottica, impegnando l'osservatore necessariamente a spostarsi in punti di vista diversi per poter assorbire tutto l'impatto dell'opera. Per il pubblico cui era destinato, composto dai familiari dei malati di cancro, o dagli stessi malati in attesa della diagnosi o della terapia, la retorica del murale era tuttavia estremamente inappropriata.<sup>66</sup>

Dei tre murali realizzati alla fine degli anni Cinquanta, quello del Museo Nazionale di Storia nel Castello di Chapultepec segna il culmine della produzione murale di Siqueiros. Da un punto di vista strettamente formale, i concetti ottici con i quali si misura e la sua sintesi tra forma architettonica e contenuto sociale riflettono un'idea della pittura murale che va ben oltre la portata attribuita da Orozco o Rivera. Tuttavia, malgrado il grande traguardo segnato dal murale di Chapultepec, l'idea della pittura murale come forma d'arte indipendente, autonoma era per Siqueiros esteticamente e politicamente limitata. Secondo l'artista, la sua portata estetica e le sue possibilità sociali come arte per la società rivoluzionaria del futuro andavano ben oltre i ristretti interessi e orizzonti della pittura da cavalletto. In fin dei conti, non era tanto la pittura murale in sé che catturava la fantasia creativa e sociale di Siqueiros, quanto il concetto di una estetica totale, l'integrazione sociale di tutte le

237 sopra

David Alfaro Siqueiros, *Apologia della futura vittoria della medicina sul cancro*. Acrilico su triplay, 1958. Centro di Medicina Nazionale, particolare, Città del Messico. Il murale è stato rimosso in seguito al terremoto che ha colpito il Messico nel 1985 e ha causato danni irreparabili all'edificio.



238 sotto

David Alfaro Siqueiros, *Apologia della futura vittoria della medicina sul cancro*. Acrilico su triplay, 1958. Centro di Medicina Nazionale, particolare della parete centrale, Città del Messico.



arti plastiche - pittura, scultura e architettura. Siqueiros dedica gli sforzi dei suoi ultimi anni di attività a questa idea con la creazione della sua opera conclusiva, l'imponente *Marcia dell'umanità sulla terra e verso il cosmo* al Polyforum Siqueiros di Città del Messico.

Iniziata nel 1967 e completata nel 1971, tre anni prima della morte dell'artista, la monumentale *Marcia dell'umanità*, con i suoi costi astronomici e il numero enorme di persone coinvolte nella sua realizzazione, merita un lungo e approfondito studio a sé. Il volume di Leonard Folgarait *So Far from Heaven. David Alfaro Siqueiros' The March of Humanity and Mexican Revolutionary Politics*<sup>67</sup> (Così lontano

dal paradiso. *La marcia dell'umanità* di David Alfaro Siqueiros e la politica rivoluzionaria del Messico) delinea un ineccepibile quadro del contesto politico e sociale nel quale quest'ultima opera nasce. *La marcia dell'umanità* è a un tempo la più ambiziosa e la più discutibile dell'intera carriera di Siqueiros, in quanto opera d'arte dalle profonde implicazioni sul significato sociale e sul ruolo di un artista radicale nel XX secolo inoltrato.

Partendo da idee elaborate per la prima volta dal 1960 al 1964, gli anni trascorsi in prigione per il reato di rivolgimento sociale, Siqueiros vedeva questo progetto come la possibilità di coinvolgimento di tutti gli possibili elementi delle arti plastiche.<sup>68</sup> Era la realizzazione estrema del suo vecchio ideale di integrazione plastica. Al rilascio dal carcere, nel luglio 1964, gli era stata data l'opportunità di mettere in pratica le sue idee da Manuel Suárez, milionario produttore di cemento e proprietario immobiliare. Inizialmente Suárez gli aveva commissionato diciotto riquadri di dodici metri quadrati ciascuno, per la sala principale del centro per conferenze che stava costruendo nel complesso alberghiero De Silva a Cuernavaca.

L'incarico aveva presto subito delle alterazioni, quando il governo aveva concesso a Suárez l'autorizzazione a edificare in una vasta estensione del Parco Lama a Città del Messico una parte del centro governativo turistico e per conferenze. Suárez aveva pensato di realizzarvi un enorme complesso culturale, o Polyforum. Doveva essere un edificio che offrisse tutte le possibilità culturali, con una sala per mostre, un teatro e, massima attrazione, un grande murale di Siqueiros. Nel 1965 l'incarico di Cuernavaca era stato ormai modificato, e al suo posto era nata l'idea della *Marcia dell'umanità*.

In collaborazione con gli architetti, Guillermo Rossell e Ramon Miquelajuarequi, Siqueiros concepisce una costruzione di dodici lati destinata ad accogliere un piano di decorazione integrale, sia all'interno che all'esterno. Ciascuna delle dodici facciate esterne reca una sculto-pittura di Siqueiros con diversi soggetti. Questi sono:

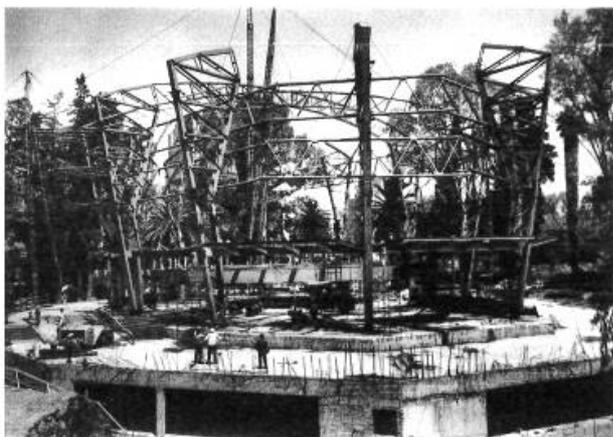
*Destino*: Il mondo avanza;

*Ecologia*: L'albero senza foglie e l'albero rinato;

*Acrobati*: Il passaggio dallo spettacolo alla cultura;

*Masse*: Uomo e donna nella loro lotta per la pace;

*Decalogo*: Mosè infrange le tavole della legge;



139 in alto

David Alfaro Siqueiros, Polyforum Cultural, esterno. Pannelli in amianto, cemento, metallo, acrilico e piroxilina, 1971. Parco Lama, Città del Messico.

240 e 241 al centro e in basso  
Fotografie d'archivio che documentano la costruzione del Polyforum Cultural, Parco Lama, Città del Messico.

242 a fronte

David Alfaro Siqueiros, Polyforum Cultural, esterno. Pannelli in amianto, cemento, metallo, acrilico e piroxilina, 1971.

Parco Lama, Città del Messico.

*Cristo*: Cristiano, perché mi persegui?

*Popoli indigeni*: Il sacrificio dell'aborigeno alla divinità dell'uomo civilizzato;

*Danza*: il moderno movimento verso l'amore e la vittoria;

*Mitologia*: L'elaborazione del pensiero astratto;

*Miscelanza delle razze*: Il dramma della guerra e dell'amore durante la Conquista;

*Musica*: Arte senza discriminazione;

*Atomo*: Il trionfo della pace sulla distruzione.

All'interno, Siqueiros eseguiva *La marcia dell'umanità*. Estendendosi su una superficie di oltre quattromila metri quadrati, la sculto-pittura veniva realizzata su una grande ellisse formata dalla copertura a cupola del piano superiore dell'edificio. Accompagnata da luci e suoni, la zona di osservazione dell'opera ruota, in modo che l'osservatore diventa partecipe dell'azione che viene rappresentata. Al suo compimento, Siqueiros aveva realizzato un'opera d'arte unica, ma che per alcuni aspetti destava perplessità. Per essere l'opera di un artista che si proclamava socialista e rivoluzionario, gli enormi costi di realizzazione, l'ingresso a pagamento, la posizione – al di fuori della portata del vasto pubblico – e la resa astratta dei soggetti, sono tutti fattori che si ripercuotono negativamente sulla possibilità di considerarla un traguardo significativo del realismo popolare, pubblico, sociale e politico.<sup>69</sup> In qualche misura, infatti, essa è contaminata dall'intervento di Manuel Suárez, che così esprimeva la propria motivazione al progetto: "Facciamo del turismo una forma di espressione ancora più importante; facciamo crescere per mezzo dell'arte".<sup>70</sup>

Da un punto di vista estetico, *La marcia dell'umanità* è esagerata e irrimediabilmente opprimente nell'uso violento dei rossi e degli ocra e nella composizione di figure in perpetua rotazione. Né è riuscita l'unità concettuale dell'opera, un problema che in gran parte deriva dal compito, estremamente ambizioso ma quasi impossibile, di integrare il lavoro delle diverse squadre di artisti che assistevano Siqueiros nella fase esecutiva.

In ultima analisi, tuttavia, l'opera al Polyforum segna un punto d'arrivo d'immensa rilevanza. Il suo valore sta nell'evidenza fisica dei suoi scopi e delle sue intenzioni, nonché nelle implicazioni materiali, tecniche ed estetiche che la sua creazione ha per la futura arte murale. Da un punto di vista concettuale e tecnico, Siqueiros ottiene qualcosa che nessun altro artista di questo secolo ha neppure tenta-

243 a fronte

David Alfaro Siqueiros, *La marcia dell'umanità sulla terra e verso il cosmo*. Pannelli di amianto, cemento, acrilico e piroxilina, 1971. Polyforum Cultural, Parco Lama, Città del Messico.

244

David Alfaro Siqueiros, *La marcia dell'umanità sulla terra e verso il cosmo*. Pannelli di amianto, cemento, acrilico e piroxilina, 1971. Polyforum Cultural, Parco Lama, Città del Messico.



217

to. Nell'organizzare una grande squadra creativa, lui e i suoi numerosi assistenti aprivano un terreno nuovo e presentavano una base sulla quale era possibile realizzare una creatività plastica collettiva. Come ha scritto Antonio Rodríguez: "Molti non saranno d'accordo con le teorie [di Si-

queiros] e con il suo modo di dipingere, ma nessuno può negare l'originalità della sua arte, un'arte che gli dà la possibilità di portare un contributo artistico di prim'ordine seguendo sempre l'obiettivo che egli stesso aveva servito: quello di servire il suo popolo."<sup>71</sup>