

Il ritratto di Lenin nei murales dipinti da Diego Rivera al Rockefeller Center fa scoppiare uno scandalo: il Muralismo messicano produce opere pubbliche di contenuto politico in varie località americane, stabilendo un precedente per un'avanguardia politica negli Stati Uniti.

Il Muralismo messicano era un'avanguardia degli anni Venti e Trenta, promossa dallo Stato e guidata da motivazioni ideologiche, il cui principale obiettivo consisteva nel reclamare e ricreare un'identità messicana basata sul passato precoloniale del Messico. Diego Maria Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e José Clemente Orozco (1883-1949) esercitarono un'enorme influenza non solo nel natio Messico, ma anche a livello internazionale e soprattutto negli Stati Uniti.

Il movimento emerse alla fine della Rivoluzione agraria del 1910-20, che unì contadini, intellettuali e artisti contro il dittatore Porfirio Díaz e i grandi proprietari terrieri e gli investitori stranieri che egli sosteneva. Dopo dieci anni di guerra civile, l'insediamento nel 1920 del presidente Alvaro Obregón, ex leader rivoluzionario, riformista e amante delle arti, portò un periodo di speranza e ottimismo. Questo rinascimento messicano era largamente coadiuvato dall'idealismo filosofico del ministro dell'Educazione, José Vasconcelos, che pensava con sincera passione che l'arte pubblica potesse essere una componente vitale nella missione di educare ed entusiasmare il pubblico e guadagnare consensi per il nuovo governo. Fu lui a dare inizio al progetto nazionale dei murales, il che fa di lui il fondatore del movimento. Vasconcelos e il governo post-rivoluzionario speravano che, collaborando con gli artisti sulle riforme culturali, si sarebbe data al popolo messicano la possibilità di partecipare allo sviluppo della nazione e alla creazione di una nuova identità nazionale, culturale e intellettuale.

Gli artisti erano elettrizzati dalla sfida di creare una nuova arte nazionale e una nuova identità culturale, e molti ritornarono in Messico, o lo andarono a visitare, per partecipare all'impresa. Uno dei primi fu Jean Charlot (1898-1979), nato in Francia ma di sangue messicano, che ha spiegato come tutto, dallo stile alla scelta degli argomenti, avesse un significato politico per gli artisti messicani:

Punti di vista divergenti su problemi di natura estetica contribuiscono sostanzialmente alla separazione delle classi sociali messicane. Gli indios difendono e praticano l'arte preispanica. La classe media difende e pratica un'arte europea influenzata da quella preispanica o indiana. I cosiddetti intellettuali pretendono che la loro arte sia assolutamente europea. [...] Quando i nativi e la classe media condivideranno un criterio

sull'arte, potremo affrancarci dal punto di vista culturale e l'arte nazionale, una delle solide basi della coscienza nazionale, diventerà un fatto.

Vasconcelos non prescrisse nessuno stile o argomento particolare, ma la maggior parte dei muralisti scelse una modalità del realismo sociale nazionalista, che conduceva a forme d'arte preispaniche e raffigurava il popolo e gli eroi messicani. La loro arte era ispirata al rispetto per le tradizioni dei nativi e la storia popolare, insieme all'esplorazione del passato indiano; questo non impediva un'attrazione per il modernismo europeo, perché la nuova generazione voleva creare un'arte nuova, nazionale che fosse indipendente, socialmente impegnata, populista e d'avanguardia. Bisognava inoltre riuscire a comunicare questi ideali rivoluzionari a un pubblico in gran parte analfabeta in modo da suscitare l'entusiasmo.

Importanti precursori del movimento muralista furono i pittori Francisco Goitia (1882-1960) e Saturnino Herrán (1887-1918), che a inizio secolo avevano cominciato a sviluppare un'arte tipicamente messicana attraverso la rappresentazione potente, spesso drammatica, di scene della popolazione indigena e di eventi della storia messicana. Le caricature satiriche, le immagini spesso pungenti di propaganda per i giornali e le stampe dell'illustratore José Guadalupe Posada (1852-1913) ebbero una forte influenza sui futuri muralisti, tra cui Rivera e Orozco, per lo stile e per i contenuti, ma anche per la loro esistenza come arte genuinamente popolare [1]. Un'altra figura di rilievo fu l'artista Dr. Atl (Gerardo Murillo Cornado, 1875-1964). Professore dell'Accademia di San Carlo, infiammò gli studenti con i suoi ideali rivoluzionari, il suo anticolonialismo e la sua ferma convinzione della necessità di creare una moderna arte nazionale messicana, che avrebbe dovuto incorporare le qualità "spirituali" degli affreschi rinascimentali.

Alle influenze messicane si aggiungevano quelle del Rinascimento italiano e la consapevolezza di Cubismo, Futurismo, Espressionismo, Postimpressionismo, Surrealismo, del Neoclassicismo che stava dilagando in Europa e delle idee di Marx e Lenin. Rivera, ad esempio, aveva passato gli anni della rivoluzione in Europa, per lo più a Parigi, assorbendo i differenti sviluppi delle avanguardie. Siqueiros incontrò Rivera a Parigi nel 1919: discussero della rivoluzione, dell'arte moderna e della necessità

▲ 1903, 1906, 1907, 1908, 1909, 1911, 1912, 1919, 1924, 1926, 1934

di trasformare l'arte messicana in un movimento di arte sociale.

Nel 1920 Vasconcelos, allora rettore dell'Università del Messico, suggerì a Rivera di andare in Italia a studiare l'arte rinascimentale, con la speranza che dal suo viaggio potesse scaturire un'arte adatta al Messico postrivoluzionario. Rivera passò i successivi diciassette mesi a studiare, tra gli altri, Giotto, Paolo Uccello, Mantegna, Piero della Francesca e Michelangelo. La dimensione epica dell'arte religiosa dell'Italia rinascimentale e il suo potere di educare e stupire le masse incolte sarebbero stati di grande esempio per quelli che di lì a poco sarebbero diventati i muralisti messicani.

Il piano del muralismo di Vasconcelos fu avviato nel 1921 e su sua richiesta Rivera tornò in Messico per prendervi parte. Nello stesso anno Siqueiros pubblicò il suo *Manifesto per gli artisti d'America* nell'unico numero di *Vida Americana*. In questo testo egli proclamava che avrebbero dovuto "creare un'arte monumentale ed eroica, umana e pubblica, con l'esempio diretto e vivente dei nostri grandi maestri e le straordinarie culture dell'America preispanica". All'inizio del 1922, Rivera cominciò a lavorare al primo dei suoi murales nell'Anfiteatro Bolívar della Scuola Nazionale Preparatoria, a Città del Messico, e si iscrisse al Partito comunista. A settembre Siqueiros tornò in Messico, si iscrisse a sua volta al Partito comunista e con l'aiuto di Orozco e Rivera fondò il Sindacato dei Pittori, Scultori e Incisori Rivoluzionari. Nel 1923, Siqueiros e Orozco ricevettero il loro primo incarico per dei murales, sempre nella Scuola Nazionale Preparatoria [1].

Sotto gli auspici del nuovo Sindacato, Siqueiros formulò un nuovo manifesto che sottolineava l'ideologia rivoluzionaria del movimento muralista, ormai in piena ascesa. Firmato dalla maggioranza degli artisti coinvolti, fu pubblicato nel 1924. Ricalcando ▲ il linguaggio dei costruttivisti sovietici, *Una dichiarazione di principi sociali, politici ed estetici* proclamava:

Ripudiamo la cosiddetta pittura da cavalletto [...] perché è aristocratica ed elogia l'arte monumentale in tutte le sue forme, perché è di pubblica proprietà [...] l'arte non deve più essere l'espressione della soddisfazione individuale, qual è ora, ma dovrà mirare a diventare un'arte di lotta, istruttiva, per tutti.

Questo manifesto cristallizzava i principi del movimento muralista definendo la sua arte pubblica, ideologicamente orientata, didattica. Anche se, genericamente parlando, i muralisti lavoravano nello stile figurativo del realismo sociale, questo non impediva loro di sviluppare forme d'espressione strettamente individuali. Dalla metà degli anni Venti i "tre grandi" avevano già elaborato i loro distinti stili e argomenti rivoluzionari.

Rivera creava composizioni stipate di figure ed eventi, che trattavano soggetti tradizionali e moderni scelti per ispirare nel pubblico un senso di orgoglio nei confronti della tradizione messicana e pronosticare un futuro migliore attraverso il socialismo. Lavorava in uno stile piano, decorativo, con forme semplificate, utilizzando per raccontare le sue storie sia figure stilizzate che personaggi realistici, identificabili. Il suo progetto più ambizioso è la



1 • José Clemente Orozco, *La trincea*, 1926

Affresco, Scuola Nazionale Preparatoria, Città del Messico

Storia del Messico per il Palazzo Nazionale di Città del Messico, cominciato nel 1929 e lasciato incompiuto alla morte [2]. Diviso in due parti, "Dalla civiltà preispanica alla Conquista" e "Dalla Conquista al futuro", inizia il racconto della storia messicana con la caduta di Teotihuacán (intorno al 900 d.C.) e la fine con Karl Marx che apre la strada a un futuro ideale.

Durante la sua carriera, Siqueiros sperimentò tecniche e materiali diversissimi nei suoi murales sfrontati, turbolenti, dinamici. La sua opera è connotata da forti elementi surrealisti, dall'uso di prospettive multiple, distorsioni, colori vibranti e un misto di fantasia e realismo per esprimere la forza brutta della lotta operaia universale [3]. Per parte sua, Orozco scelse di rendere le orribili sofferenze umane degli oppressi in un realismo sociale sentito e spesso fortemente espressionistico, come mostrano i suoi murales nella Scuola Nazionale Preparatoria.

I muralisti messicani negli Stati Uniti

Il lavoro dei tre artisti, e in particolare quello di Rivera, cominciava anche ad attirare l'attenzione dall'altra parte del confine. Dalla metà degli anni Venti in poi la loro opera iniziò ad essere riprodotta sui giornali e sulla stampa di settore, e artisti e intellettuali andavano in Messico per vederli lavorare. Furono organizzate mostre su di loro a New York e nel 1929 uscì *Gli affreschi di Diego Rivera*, di Ernestine Evans, il primo libro in inglese sulla sua opera.

Questa attenzione fruttò delle commesse per tutti e tre gli artisti

▲ 1921



2 • Diego Rivera, *Storia del Messico: Dalla Conquista al futuro*, 1929-1935
Affresco, Parete sud, Palazzo Nazionale, Città del Messico



3 • David Alfaro Siqueiros, *Ritratto della borghesia*, 1939-40
Pyroxaline su cemento, Sindacato Messicano degli Elettricisti, Città del Messico

negli Stati Uniti, che avvicinarono un pubblico ancora più esteso alle loro opere. Orozco fece affreschi alla Nuova Scuola di Studi Sociali a New York nel 1930-31, al Dartmouth College di Hanover, in New Hampshire, nel 1932-34, dove insegnò anche, e al Pomona College di Claremont, in California, nel 1939. Nel 1932 Siqueiros accettò un invito a insegnare alla Scuola d'Arte Chouinard di Los Angeles e mentre era lì completò i murales per la scuola e per il Centro d'Arte Plaza. Nel 1935-36 aprì un laboratorio sperimentale a New York. Annunciandolo come "laboratorio di tecniche moderne", pensò all'uso di materiali, strumenti e tecniche innovativi, come il lancio, la colatura e lo spruzzo dei colori. Significativamente, il pittore Jackson Pollock era tra i partecipanti.

Mentre Orozco e Siqueiros conquistarono la notorietà attraverso l'insegnamento e il lavoro, l'opera di Rivera era già famosa negli Stati Uniti. Nel 1930 e 1931 aveva avuto due mostre personali a San Francisco e Detroit e aveva eseguito murales per la Borsa Valori della California e per l'Accademia di Belle Arti di California, ottenendo anche una commissione per l'Istituto d'Arte di Detroit. Cosa ancora più eclatante, a Rivera fu dedicata la seconda retrospettiva nel nuovo Museo d'Arte Moderna di New York (la prima era dedicata a Matisse). La mostra fu un successo di critica e di pubblico, con un record di presenze: 57 mila persone andarono a vedere le sue opere di tema messicano e vennero a conoscenza del nuovo soggetto che stava cominciando a esplorare, il nuovo paesaggio industriale del Nordamerica del XX secolo.

Rivera rivolse il suo sguardo alla scena contemporanea americana anche per i murales di Detroit (*Industria di Detroit*, 1932-33). L'introduzione di tematiche americane e di commenti sociali fu un catalizzatore per i regionalisti americani come Thomas Hart Benton (1889-1975) e i realisti sociali come Ben Shahn (1898-1969). Benton commentò più tardi:

Nel tentativo messicano ho visto un profondo e necessario cambio di direzione dell'arte verso le sue antiche funzioni umanistiche. L'interesse messicano nei confronti di contenuti di rilevanza pubblica e della storia della vita nazionale messicana corrispondeva perfettamente a ciò che avevo in mente per l'arte negli Stati Uniti. Ho persino guardato con invidia alle opportunità offerte ai pittori messicani con i murales.

Nell'ottobre 1932 Rivera, il muralista catalano José Maria Sert (1876-1945) e l'artista inglese Frank Brangwin (1876-1956) furono incaricati dalla famiglia Rockefeller di dipingere nove murales per l'atrio della RCA nel Rockefeller Center a New York. La famiglia di petrolieri era una delle più ricche del mondo e John D. Rockefeller Jr. era considerato da molti come una delle ultime manifestazioni del capitalismo americano. La moglie di Rockefeller, Abby Aldrich Rockefeller, era una delle fondatrici del Museo d'Arte Moderna ed erano già collezionisti delle opere di Rivera, avendo acquistato nel 1931 il suo quaderno di schizzi della parata del Primo maggio a Mosca del 1928.

Il titolo dell'affresco di Rivera era *L'uomo all'incrocio che guarda*

con speranza e lungimiranza alla scelta di un futuro migliore e il lavoro ebbe inizio nel marzo 1933 [4]. Un giorno di aprile l'inconfondibile testa di Lenin apparve sulla superficie del dipinto, provocando forti critiche sulla stampa, come il titolo del *World Telegraph*: "Rivera esegue scene di attività comunista sulle pareti della RCA - e Rockefeller Jr. paga il conto".

Benché i Rockefeller fossero consapevoli delle idee politiche di Rivera, senza esserne eccessivamente preoccupati, la nuova piega dei fatti e la pubblicità negativa che stavano ricevendo li mise in una posizione insostenibile, compromettendo il rapporto con i loro partner nell'impresa del Rockefeller Center. Nelson Rockefeller, figlio della famiglia e principale interlocutore di Rivera, gli scrisse:

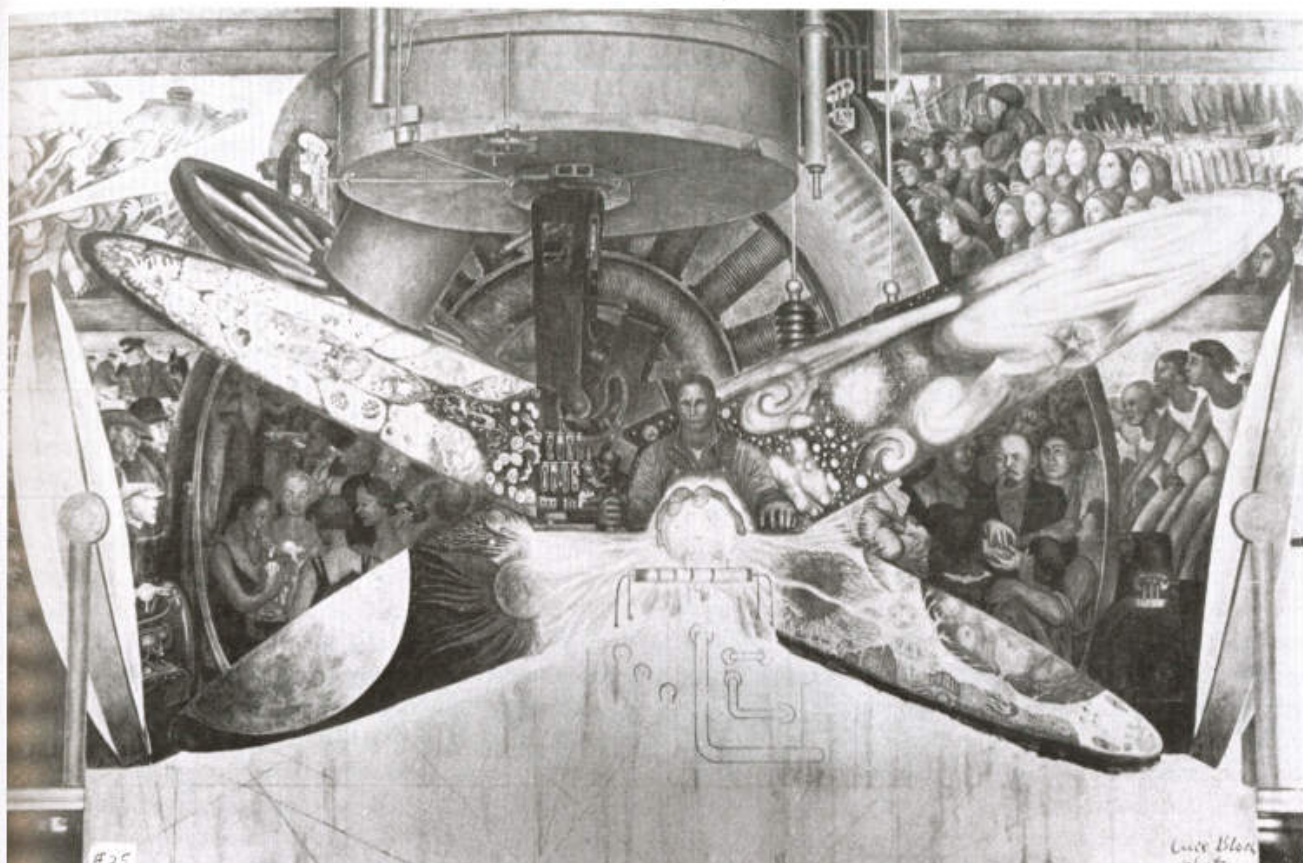
Osservando i progressi del tuo straordinario affresco, ho notato che nella parte più recente hai inserito un ritratto di Lenin. Il pezzo è molto ben dipinto, ma credo che la presenza del suo ritratto in questo affresco potrebbe con grande facilità essere considerata un'offesa per molte persone. [...] Per quanto mi dispiaccia farlo, ho paura che dovremo chiederti di sostituire al volto di Lenin quello di qualcun altro.

Rivera era letteralmente con le spalle al muro: era dolorosamente consapevole da un lato dell'accusa da parte del Partito comunista di essersi venduto all'arcicapitalista e dall'altro di essere diventato una figura di riferimento per i suoi assistenti, che minacciavano di scioperare se avesse ceduto alla richiesta. Dopo attente considerazioni, e con l'aiuto di Shahn, che era diventato uno dei suoi assistenti, Rivera rispose che Lenin doveva restare dov'era, ma in compenso avrebbe inserito alcuni eroi americani nella composizione. E aggiunse, profeticamente: "Piuttosto che mutilare la concezione, preferirei la distruzione totale della composizione".

Pochi giorni dopo, il 9 maggio, Rivera fu congedato, pagato per intero e cacciato dal palazzo. La "battaglia del Rockefeller Center" era cominciata: la parete fu coperta e la stampa nazionale e internazionale riferì la storia e le proteste politiche che accompagnarono il blocco forzato. Il 10 e 11 febbraio 1934 l'affresco venne distrutto. Lo scandalo e la pubblicità fecero di Rivera il muralista più famoso d'America e l'eroe degli artisti di sinistra statunitensi che, dopo la Depressione e l'ascesa del fascismo in Europa, tentavano di prendere le distanze dalla decadenza europea e dall'astrattismo. Essi aspiravano a un'arte nativa americana rivolta alla situazione dell'uomo comune e a quegli aspetti caratteristici dell'America utili a distinguerla dall'Europa.

Poiché gli artisti americani degli anni Trenta erano alla ricerca di un'arte "americana" che non fosse basata su modelli francesi, in modo più che naturale il loro sguardo si puntò sui muralisti messicani, i quali, avendo creato uno stile nazionale epico non antimoderno, costituivano un modello efficace. Nelle parole dell'artista americano Mitchell Siporin (1910-76): "Attraverso la lezione dei nostri maestri messicani, abbiamo raggiunto la consapevolezza della portata e della pienezza dell'anima del nostro ambiente. Siamo venuti a conoscenza dell'applicazione del modernismo a

▲ 1930-1939 ● 1920



4 • Fotografia dell'affresco incompiuto di Diego Rivera alla RCA, scattata da Lucienne Bloch prima che l'opera venisse bloccata nel maggio 1933

un'arte epica socialmente motivata del nostro tempo e luogo”.

Un altro artista americano molto preso dai messicani e dalle loro conquiste fu George Biddle (1885-1973). Nel maggio 1933 scrisse al presidente Franklin D. Roosevelt suggerendogli di promuovere un progetto di murales negli Stati Uniti:

Gli artisti messicani hanno prodotto la più grande scuola nazionale di pittura murale dai tempi del Rinascimento italiano. Diego Rivera mi ha detto che questo è stato possibile solo perché Obregon ha permesso agli artisti messicani di lavorare con la paga di un idraulico per rappresentare sulle pareti dei palazzi governativi gli ideali sociali della rivoluzione messicana. I giovani artisti americani sono coscienti come non lo sono mai stati della rivoluzione sociale che il nostro paese e la nostra civiltà stanno attraversando e sarebbero entusiasti di esprimere questi ideali in una forma d'arte permanente se il governo li appoggiasse.

Essendo a conoscenza della “battaglia del Rockefeller Center”, Roosevelt commentò che non voleva “una quantità di giovani entusiasti in giro a dipingere la testa di Lenin nei Palazzi di Giustizia”, ma prese in considerazione la proposta e avviò i programmi di sovven-

▲ zione culturale del New Deal.

Dopo il loro periodo statunitense, i “tre grandi” continuarono a

lavorare in America Latina attirando seguaci. Si lasciarono alle spalle un potente esempio di arte pubblica, nazionale e d'avanguardia che riusciva ad essere al tempo stesso critica, satirica, ispirata e celebrativa. La sua genuina popolarità tra critici, committenti e collezionisti oltre che tra la gente del popolo segnò una convergenza di gusti mai ▲ più ricomparsa negli Stati Uniti fino alla Pop art.

La dimensione franca e la spavalderia dei murales messicani influenzarono anche artisti americani come Ben Shahn, così come la creazione di un'arte figurativa popolare e con contenuti sociali. Se l'influenza dei muralisti messicani sugli artisti degli anni Trenta fu profonda, è ancora possibile rilevarne le tracce nell'opera delle generazioni successive di artisti che praticavano un'arte incentrata su problematiche politiche, ed è anche lecito indicarli come precursori ● dei più recenti movimenti legati ai problemi dell'identità, come il movimento dei “community murals” dei tardi anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti e nell'America Latina e i più recenti movimenti “urban community murals” nell'Africa postcoloniale.

ULTERIORI LETTURE:

- Alejandro Anreus, *Grazco in Gringoland: The Years in New York*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2001
 Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, University of Texas Press, Austin 2001
 Linda Downs, *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society, Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, New York-London 1986
 Desmond Rochefort, *Mexican Muralists*, Laurence King Publishing, London 1993
 Antonio Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, Thames & Hudson, London 1969

▲ 1936

▲ 1890c, 1891b

● 1923c