

1  
José Guadalupe Posada, la rivolta  
contro Madero nel 1913, illustrazione  
realizzata per un giornale dell'epoca.

UNO

# CULTURA E RIVOLUZIONE

## IL CONTESTO POLITICO

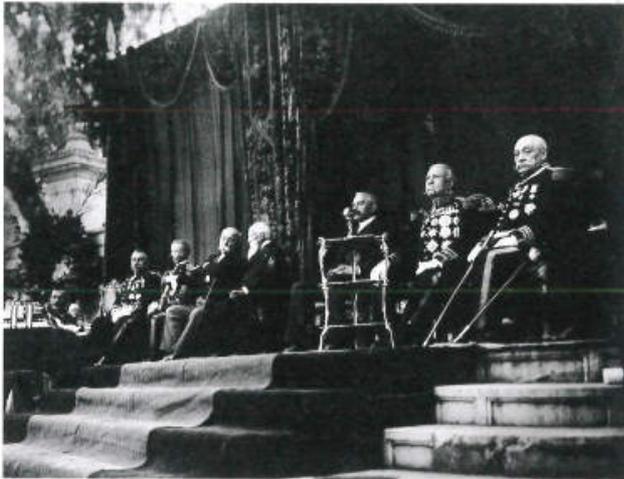
L'arte murale di Orozco, Rivera e Siqueiros abbraccia cinque decenni, dai primi anni Venti del Novecento fino, nel caso di Siqueiros, agli inizi degli anni Settanta. Un arco di tempo durante il quale in Messico si verificò una profonda trasformazione: dalla società prevalentemente rurale, semianalfabeta, rivoluzionaria e nazionalista qual'era, in un paese sviluppato, diffusamente industrializzato e moderno. I murali di Orozco, Rivera e Siqueiros testimoniano l'evolversi di un rapporto straordinario, e persino unico, tra un movimento artistico e una moderna società del XX secolo. In quale modo la produzione artistica di questi tre pittori abbia rispecchiato i cambiamenti reali all'interno del paese e come il popolo, a sua volta, abbia percepito tali opere nel corso di quei decenni di trasformazione, sono due questioni che rientrano in quella più vasta e importante problematica riguardante la funzione che l'arte può esercitare nell'ambito di una società laica e moderna.

Orozco, Rivera e Siqueiros, pressoché coetanei, crescono tutti e tre all'epoca del "porfiriato", il regime prerivoluzionario del dittatore Porfirio Díaz che per oltre trent'anni, dal 1876 fino alla sua definitiva sconfitta nel 1910, influenzò ogni aspetto della vita sociale messicana. Il "porfiriato" costituì un sistema sociale che determinava enormi divari nella ripartizione della ricchezza, della proprietà e del potere. Quest'ultimo era detenuto, nelle zone agricole, da una ristretta classe di proprietari terrieri i cui possedimenti si estendevano a tal punto che, intorno al 1910, il 90 per cento dei contadini messicani, ormai espropriato della terra, era costretto a vivere sotto l'iniquo sistema del "peonaggio" basato sull'indebitamento. Le *haciendas*, i vastissimi possedimenti dell'aristocrazia terriera messicana, erano diffuse su oltre la metà dell'area totale del paese. Inoltre, la comparsa di una preponderante

presenza di stranieri tra le fila dei possidenti, detti anche *hacendados*, contribuiva a peggiorare la già difficile situazione in cui versavano a quell'epoca le masse dei contadini messicani senza terra.

I riflessi della colonizzazione in atto nel Paese si manifestavano anche in altre sfere della vita economica e industriale messicana. Il governo Díaz si distinse per lo sforzo concertato di accelerare l'entrata del Messico nel XX secolo; a tal fine, il dittatore favorì massicci investimenti esteri che potevano contare su una cospicua risorsa di manodopera disciplinata e a basso costo. Ne conseguì che considerevoli aree del territorio agricolo messicano e vasti settori dell'infrastruttura economica e industriale vennero assoggettati al controllo o all'influenza di possidenti, industriali e speculatori stranieri.

Paradossalmente, fu un autentico sentimento di orgoglio nazionale che indusse Díaz a portare avanti, fino alle estreme conseguenze, il suo programma, permettendo e incoraggiando il controllo esterno sulla vita economica e industriale del suo Paese. Díaz desiderava che il Messico fosse finalmente tratto fuori dall'arretratezza del passato e lanciato verso il futuro e che fosse assicurata alla nazione una collocazione di tutto rispetto, nonché di prestigio e di potere, dalla quale avrebbe potuto iniziare a competere alla pari con i suoi rivali del Nordamerica e dell'Europa occidentale, di gran lunga più potenti. Ma tale impresa risultò vana, poiché il regime di Porfirio Díaz si fondava su una cultura politica controllata da un folto gruppo di burocrati di fede positivista e darwinista, di cui il dittatore si era circondato. Conosciuti come i *científicos* (pensatori scientifici) essi divennero "la spina dorsale ideologica della dittatura il cui slogan era 'ordine e progresso'. Ma l'ordine fu concepito come oppressione e il progresso coincise con



il benessere di pochi a spese di una popolazione rurale ridotta in povertà.<sup>2</sup>

Capeggiati dal principale consigliere di Díaz, José Ives Limantour, i *científicos* consideravano la loro filosofia positivista quale razionale corredo per affrancare il Messico dalla miseria e dall'arretratezza del passato. Il loro programma aveva tuttavia un punto debole: privilegiare i messicani di razza bianca e gli stranieri rispetto alla moltitudine rappresentata dalla popolazione indigena, meticcia e india. Tendenza, questa, che prevalse nell'ambito di cerchie di burocrati appartenenti all'*entourage* presidenziale, trovando in Francisco Bulnes uno dei suoi tipici esponenti. Emergente intellettuale di fede positivista dell'epoca, Bulnes sostenne, nel suo libro *Il futuro delle nazioni latinoamericane* (1899), che indios, africani e asiatici erano condannati dall'ambiente e dallo scarso regime alimentare a una permanente condizione di inferiorità. La modernità espressa dagli europei e dai nordamericani di razza bianca era, per i *científicos*, il solo modello di riferimento per la salvezza del Messico e per la sua trasformazione in un moderno Stato industriale; tale convinzione non mancherà di riflettersi sulle politiche economiche e industriali attuate dalla dittatura.

La maggiore opposizione filosofica al predominio dei *científicos* si manifestò sotto forma di rivolta intellettuale, iniziata con la fondazione dell'*Ateneo de la Juventud* (Ateneo della gioventù) nel 1907. L'associazione, che promuoveva conferenze e dibattiti, era formata da un gruppo di eminenti intellettuali liberali messicani che contrastavano integralmente le basi su cui si reggeva il regi-

me di Díaz. Come in molti altri paesi dell'America Latina, durante il XIX e l'inizio del XX secolo, anche in Messico vi era una ristretta élite di intellettuali, che tradizionalmente tendeva a legittimare lo *status quo*; ma nel corso dell'Ottocento, erano emerse al suo interno alcune importanti personalità di orientamento radicale: figure come Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez e Ignacio Altamirano che avevano manifestato spesso un profondo interesse per la questione sociale. Tale corrente storica radicale venne ripresa dai fondatori dell'Ateneo, i cui membri di maggior rilievo, Antonio Caso, Alfonso Reyes e, forse in modo ancora più significativo, José Vasconcelos, decisero infine di abbracciare la causa della rivoluzione, prendendo parte alla creazione di un "nuovo tipo di cultura messicana".<sup>3</sup>

Mentre i membri dell'Ateneo contribuivano a trasformare il clima culturale del "porfiriato", negli anni immediatamente precedenti la sconfitta del dittatore, cominciò a formarsi contemporaneamente in tutto il paese un'energica opposizione politica e nel settore dell'industria. Nel 1906, il gruppo *Regeneración*, guidato da Ricardo e Enrique Flores Magón, lanciò un manifesto, dall'esilio a St. Louis (Missouri), reclamando la libertà di espressione e di stampa, la destituzione dei vertici dell'organizzazione politica, la secolarizzazione dell'educazione e la restituzione ai contadini delle terre sottrattegli. Nello stesso anno, i lavoratori delle miniere di rame a Cananea proclamarono uno sciopero generale contro i loro datori di lavoro, la *Green Consolidated Copper Company* americana. La compagnia americana, per reprimere la rivolta, reagì inviandogli contro un battaglione di *American Rangers*, truppe speciali addestrate per il combattimento corpo a corpo.<sup>4</sup> L'anno successivo, un'agitazione simile si verificò nell'industria tessile di Rio Blanco, dove le rivendicazioni dei lavoratori per il riconoscimento delle organizzazioni sindacali vennero soffocate in un bagno di sangue. Fu questo il terreno in cui crebbe la rivoluzione.

Le fonti citano spesso quale data d'inizio della rivoluzione il mese di marzo del 1908, allorché Porfirio Díaz, nel corso di un'intervista, rilasciata a James Creelman del *Pearson's Magazine*, invocava la comparsa di un partito d'opposizione sulla scena politica, quale "prova della capacità del Messico di sviluppare una vera democrazia".<sup>5</sup> Ma quando, nella seconda metà del 1910, il periodo di permanenza in carica del vecchio dittatore volse al termine, risultò evidente che tale verifica non si sarebbe concretizzata dal momento che, il 4 ottobre, furono i suoi stessi parlamentari, senza mandato elettivo, a proclamare ancora una volta Presidente della Repubblica.

Francisco Madero, scortato da Emiliano Zapata, durante la campagna elettorale per la presidenza nel giugno del 1911 a Cuernavaca, Morelos.

Nello stesso anno in cui Díaz andava sostenendo la necessità di un partito d'opposizione sulla scena politica, Francisco Madero, un democratico di ispirazione liberale, pubblicò un libro dal titolo *La successione presidenziale*, con cui rivendicava il suffragio effettivo e la non rieleggibilità del presidente. Ma, alla vigilia dell'elezione presidenziale del 1910, Madero, principale candidato dell'opposizione, venne imprigionato. Profugo oltre il confine statunitense, il 20 novembre dello stesso anno egli proclamò ufficialmente, nel suo "piano di San Luis Potosí", una rivoluzione contro il governo Díaz. Mentre la notizia si diffondeva rapidamente in

tutto il paese, l'influenza di Madero cominciò a far presa tra le masse messicane fino al punto che ogni persona con motivi di risentimento nei confronti di Díaz vide in lui il simbolo dei propri sogni e delle proprie speranze. Il 14 febbraio del 1911, Madero varcò il confine statunitense, rientrando nello Stato messicano di Chihuahua, dove le truppe di coscritti, inviate per stroncare la rivoluzione, disertarono immediatamente per abbracciare la causa.

La caduta di Díaz fu comunque piuttosto la conseguenza di un processo di dissoluzione che il risultato provocato dall'insurrezione delle masse. Come Hans Greunig ha scritto: "Díaz non venne





travolto da un violento sovvertimento. Un imponente edificio, a lungo ammirato dall'esterno per il suo splendore e la sua apparente stabilità, crollò inaspettatamente. Si era verificato un processo di disintegrazione dell'ordinamento politico e sociale".<sup>6</sup> Pressato dagli eventi, Díaz rassegnava le dimissioni il 25 maggio del 1911, imbarcandosi il giorno seguente a Veracruz per l'Europa, dove avrebbe trascorso l'esilio.

La dipartita di Díaz dal Messico sfociò in una guerra cruenta tra i precedenti sostenitori del vecchio dittatore e i suoi oppositori nonché, al tempo stesso, tra le disparate forze rivoluzionarie. Tale complessa lotta per il potere si tradusse in una lunga guerra civile conclusasi circa dieci anni più tardi, arco di tempo durante il quale oltre un milione di messicani perse la vita. Nel 1920, il generale dell'Esercito costituzionalista Alvaro Obregón, che aveva svolto un ruolo di primo piano nella rivoluzione, venne eletto presidente. La breve permanenza in carica di Obregón segnò l'inizio di un lungo e difficile periodo, durante il quale il processo politico, scatenato dalla rivoluzione, sarebbe stato alla fine consolidato e istituzionalizzato con la formazione di un partito unico al governo, il PRI (Partito Istituzionale della Rivoluzione). Con l'ele-

zione di Obregón il Messico non solo si affrancava dalla dittatura instaurata da Díaz, ma inoltre consegnava la vecchia classe dominante alla storia. Le fondamenta del potere di quest'ultima, ancorate sulla chiesa, l'esercito e gli *hacendados*, erano ormai completamente distrutte e, con esse, sconfitta la terribile servitù del "peonaggio".

Malgrado il vecchio regime fosse stato ormai affossato, la rivoluzione stessa mostrava di essere un processo complesso, violento e spesso contraddittorio. Mentre Emiliano Zapata al grido di "terra e libertà", diventava il simbolo dei braccianti alla riconquista della terra, intorno alla sua causa rivoluzionaria si svolgeva una lotta bestiale e cruenta per il potere, nel corso della quale molti dei più grandi eroi della rivoluzione vennero assassinati dai loro presunti alleati. Una tragedia espressa con efficacia da Antonio Rodríguez che ha scritto:

[dell'assassinio di Otilio Montano, uno degli ideologi più illuminati di Zapata, commesso da Zapata stesso. Oppure [dell'uccisione di Paulino Matinez, un altro ideologo, compiuto da Francisco Villa (...)] Chiunque avesse visto Zapata cadere per ordine di Carranza e quest'ultimo, a sua volta, essere giustiziato per ordine di Obregón, avrebbe interpretato la rivoluzione come un bagno di sangue,

4

Sostenitori di Francisco Madero, 1911 circa.

5

Banchetto al Palazzo Nazionale di Città del Messico, dicembre del 1914. Seduti, da sinistra verso destra, José Vasconcelos, Pancho Villa, il Presidente Gutiérrez ed Emiliano Zapata.

in cui rivoluzionari come Felipe Angeles, Villa, Zapata e molti altri rimasero uccisi per mano dei loro stessi compagni d'armi.<sup>7</sup>

Questi anni caotici segnarono un vero cambiamento del Messico, ma non in uno Stato comunista o socialista, bensì in una macchina governativa improntata a un nazionalismo rivoluzionario, il cui carattere radicale affondava le radici nella storia politica mes-



sicana, caratterizzata da tre secoli di colonizzazione spagnola e dalle sue conseguenze. Alla lotta messicana per il raggiungimento dell'indipendenza, nel 1821, era seguita dapprima l'occupazione del paese da parte degli Stati Uniti d'America e, successivamente, negli anni Sessanta, un simile, anche se più lungo, intervento francese mirante alla conquista del Paese.

Nonostante le incursioni colonialiste, il Messico era riuscito a mantenere sotto controllo la propria fragile indipendenza che, durante la metà dell'Ottocento, si rafforzava grazie alle riforme liberali fatte durante la presidenza di Benito Juárez. In parte ciò avvenne perché, "essendo sotto minaccia di estinzione sia l'indipendenza che la repubblica, i liberali furono costretti dagli eventi ad appellarsi agli ideali di sacrificio collettivo e dovere civico, piuttosto che continuare a insistere sul primato dell'egoismo individuale (...). In quella decisiva congiuntura gli ideologi radicali della riforma, Ignacio Ramírez e Manuel Altamirano, invocarono il concetto di "patria".<sup>8</sup> Justo Sierra, il più eminente seguace di Altamirano, in quei giorni scriveva: "La Libertà ha trionfato; la grande rivoluzione riformatrice è stata confusa con la guerra di

indipendenza e la Patria, la Repubblica e le Riforme saranno d'ora in avanti una cosa sola".<sup>9</sup>

Con l'avvento della rivoluzione, alcuni intellettuali come Molina Enríquez, Manuel Gamio e José Vasconcelos ripresero l'ideologia del patriottismo liberale, rintracciandovi non soltanto il concetto del Messico come nazione ma - cosa ancora più importante - evolvendo da lì una teoria nazionalista specificatamente messicana. In questo scenario rivoluzionario, politico e intellettuale, si scatenò un movimento di rivendicazioni nazionali e desideri, alcuni dei quali in aperto contrasto con quanto gli intellettuali positivisti, i *científicos* di Díaz, avevano sostenuto, e altri in opposizione al capitalismo liberale degli Stati Uniti. A livello popolare, i nazionalisti della rivoluzione si appellavano "alla tradizione, invocando miti e idee già formulati durante le guerre d'indipendenza. Da ciò ha tratto origine il prevalente *indigenismo* e l'esaltazione degli eroi ribelli. Sulle prime, la rivoluzione significò un risveglio e una rivalutazione delle tradizioni, che stavano lentamente scomparendo, e il rifiuto dell'epoca liberale di fede positivista".<sup>10</sup>

Particolarmente significativa è questa ricerca di espressione autonoma e di identità a livello nazionale, culturale e intellettuale, che iniziò a manifestarsi molto tempo prima che le emergenze economiche e politiche del Messico sfociassero in una rivolta. In special modo, se si considera che il fiorire del muralismo messicano affonda le sue radici proprio in quella rinascita culturale in atto allora nel Paese, le origini della quale erano già chiaramente presenti e in formazione prima della rivoluzione stessa. Tale rinascita, unita in un tutt'uno con la rivoluzione politica, finirà per delineare una relazione davvero unica tra il movimento scatenato da una politica nazionale di matrice radicale e la riscoperta culturale di una consapevole identità nazionale che avrebbe poi ampiamente trasceso la sua matrice puramente messicana. Come ha osservato il famoso storico d'arte messicano Justino Fernández, "le idee nazionaliste superarono ampiamente i loro limiti, giungendo ad assumere un carattere umanistico di dimensione universale. Non v'è nulla che esprima ciò più chiaramente della pittura murale contemporanea. Per comprendere quest'arte, occorre considerare e immergersi nelle problematiche spirituali, sociali, politiche, filosofiche e storiche della nostra epoca, non solo in ambito messicano ma nel panorama della cultura mondiale".<sup>11</sup>

Il fiorire dell'arte murale in Messico nel Novecento può essere posto in correlazione con svariati percorsi e radici culturali degli anni antecedenti la rivoluzione. Tra questi, l'evento che forse più chiaramente di tutti mette a fuoco le problematiche, le idee e le caratteristiche che sarebbero state associate al successivo manifestarsi del muralismo, è rappresentato da una mostra sull'arte in-

15

16 digena messicana, organizzata nel settembre del 1910 dal pittore Gerardo Murillo (1875-1964; meglio conosciuto come Dottor Atl, lo pseudonimo nahuatl da lui adottato) all'Accademia di San Carlos a Città del Messico. Intenzione della mostra era di dare una risposta di matrice nazionalista alla rassegna ufficiale del governo sulla pittura spagnola contemporanea, voluta da Porfirio Diaz per celebrare il centenario della guerra d'indipendenza messicana contro il colonialismo ispanico. L'esposizione di Atl rifletteva l'insorgere, rapido e spontaneo, di un sentimento nazionalista tra un gruppo sempre più numeroso di artisti e intellettuali, secondo i quali la mostra governativa sulla pittura spagnola costituiva un tipico esempio delle intollerabili tendenze culturali esclusivamente europeiste, espresse dalla classe dominante.

Al di là di queste questioni, un'arte propriamente messicana era cominciata a emergere già durante gli anni immediatamente precedenti lo scoppio della rivoluzione. Si era infatti andato sviluppando mano a mano un genere di pittura storicista, interessata a soggetti tipicamente messicani, anche se trattati di solito secondo classici ideali di bellezza.

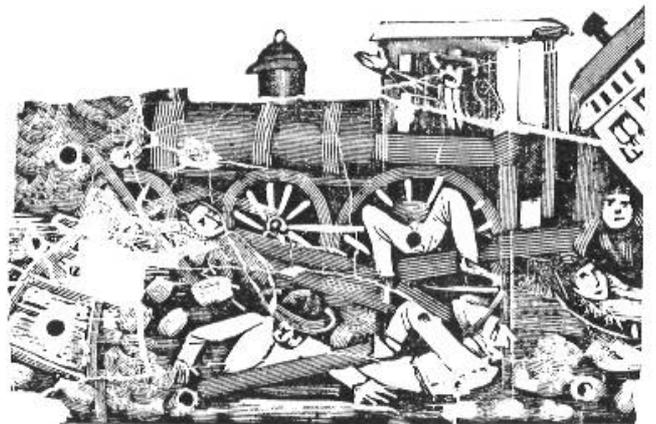
Alcuni artisti dell'Ottocento, come Leandro Izaguirre, nel suo quadro *Il martirio di Cuauhtemoc* (1892, Museo Nacional de Arte, Città del Messico), e Felix Parra, in *Episodi della Conquista* (1877; Museo Nacional de Arte, Città del Messico), raffiguranti la violenza dell'impresa spagnola, ben espressero il movimento di coscienza nazionale che andava maturando nell'arte messicana. Nel frattempo, altri pittori indios, come José Obregón e Rodrigo Gutierrez, cominciavano a farsi notare. La campagna messicana diventa il tema centrale e portante nella pittura nazionale: José Maria Velasco, uno dei più famosi paesisti, esemplifica tale dimensione di consapevolezza culturale della nazione nei suoi paesaggi della Valle di Messico. Il fiorire dell'arte popolare sfocerà in un'immensa produzione di opere, spesso di artisti assolutamente sconosciuti, di qualsivoglia soggetto, purché messicano. Tuttavia, nessuno ha rappresentato meglio lo sviluppo dell'arte indigena messicana come il popolare incisore José Guadalupe Posada (1852-1913). Rodríguez descrive così la sua arte:

Una registrazione metodica degli avvenimenti e una galleria di personaggi che, per qualità e varietà, non trovano eguali nella storia dell'arte incisoria. Se fosse possibile raccogliere tutte le quindici o ventimila incisioni su legno, piombo e zinco nonché le litografie, realizzate da Posada tra il 1871 e il 1913, se ne ricaverebbe una testimonianza completa di tutti gli eventi cruciali della storia del Messico, illustrati mentre accadevano per un periodo di almeno cinquant'anni.<sup>12</sup>

Ma l'opera di Posada, generalmente diffusa dai giornali di strada di Vanegas Arroyas, quali *Gaceta Callejera*, *El Boletín* ed *El Cen-*

6 sopra  
José Guadalupe Posada,  
illustrazione giornalistica  
di un assassinio, incisione, 1910.

7 sotto  
José Guadalupe Posada,  
illustrazione giornalistica  
di un incidente ferroviario,  
incisione, 1907.





tavo *Perdido*, è stata molto più di un mera registrazione degli eventi. Uomo del popolo, Posada rimase vicino al popolo per tutta la sua vita artistica; un ribelle disgustato dalle ingiustizie della dittatura del "porfiriano". Alcune sue riproduzioni - *La miseria dominante*, *La ballata dei quattro seguaci di Zapata uccisi da un plotone d'esecuzione* e *Gli orribili crimini dei proprietari terrieri* - ci mostrano l'artista populista, impegnato politicamente a difendere la causa della giustizia e della libertà.

Il sentimento di risorgimento nazionale, emerso nella mostra messicana di Atl, evidenziava la natura radicale dello sviluppo culturale in atto: molti di coloro che esponevano, infatti, erano membri dell'Ateneo o suoi simpatizzanti. Per esempio, Francisco de la Torre e Roberto Montenegro erano presenti con immagini di personaggi indigeni contemporanei, mentre Saturnino Herrán e

Jorge Enciso, in opere quali *La leggenda del Volcanos* (di Herrán; 1910, Col. Pinacoteca del Ateneo Fuente de Saltillo) e *Anahuac* (di Enciso), illustravano temi preispanici dove "la figura dell'indio equivale a una rappresentazione simbolica e allegorica delle virtù spirituali e morali insite nella razza (...) Enciso si è servito dell'indio preispanico come simbolo della nazione, sebbene la caratteristica principale che lo contraddistingue sia l'atteggiamento esaltato, lo spiritualismo".<sup>13</sup>

Paradossalmente, molte delle opere esposte nella mostra sulla pittura messicana presentavano diversi aspetti in comune con quelle degli artisti spagnoli partecipanti alla rassegna ufficiale del governo. Come Coleby ha scritto:

Malgrado il coinvolgimento nazionalista che la mostra [sulla pittura messicana] implicitamente comportò per i pittori della vecchia capitale, gli artisti di entrambe le esposizioni avevano radici in comune. Nella rassegna spagnola prevalevano i temi legati alla tradizione e al costume con la pittura *costumbrista* (...) Così, nella mostra messicana la predominanza di soggetti nazionali, soprattutto di tipo *indigenista*, era il corrispettivo del *costumbrismo* e del modernismo.<sup>14</sup>

L'esibizione messicana promossa da Atl rappresentò tuttavia molto più di un progetto nazionalista: essa promuoveva anche una visione antiaccademica dell'arte e, in termini messicani, modernista, come d'altronde Atl stesso aveva fatto negli anni che l'anticiparono. Del resto, proprio nel periodo che portò alla mostra messicana del 1910, alcune idee sul moderno erano state vigorosamente incoraggiate tra gli artisti messicani sulle pagine della rivista *Savia Moderna*. Gli artisti aderenti al periodico, tra cui Diego Rivera, avevano preso posizione contro il realismo analitico e oggettivo, considerandolo un riflesso della prevalente ideologia dominante, ovvero del positivismo scientifico della dittatura di Diaz. Contrastavano, quindi, l'arte prodotta nell'Accademia, che ritenevano rispecchiasse quella filosofia e promuovevano al suo posto una visione artistica essenzialmente spirituale e simbolista. E, infatti, una delle principali correnti estetiche di questi anni prese avvio dalla reazione contro quel realismo accademico.

Atl è stato spesso considerato il precursore ideologico e il propugnatore teorico del muralismo messicano. Agli inizi del Novecento, egli era uno dei principali sostenitori dell'idea che fosse necessario dar vita a un'arte nazionale, esternazione del pensiero estetico "spiritualista" del modernismo, così come gli artisti riuniti intorno a *Savia Moderna* lo andavano esponendo.<sup>15</sup> La sua ricerca di un'arte nazionale prendeva le mosse dal proposito di creare in Messico, attraverso la scoperta di valori universali, una scuola di pittura moderna di pari livello a quella europea.



9

Reclute dell'Esercito federale,  
Città del Messico, 1915 circa

All'Accademia di San Carlos, Atl era considerato politicamente un ribelle e, come insegnante, una persona stimolante. Dopo aver viaggiato molto per l'Europa, nell'ultimo decennio del Novecento e durante gli inizi del secolo, nel 1903 rientra in Messico, richiamando l'attenzione dei giovani artisti, di cui si era circondato, sull'importanza dei cicli pittorici del Rinascimento italiano. Orozco ha ricordato il modo in cui Atl raccontava "con quel suo tono, insinuante ed entusiastico, dei viaggi fatti in Europa e del soggiorno a Roma. Quando parlava della Cappella Sistina la sua voce si infiammava".<sup>16</sup> Atl era politicamente un fervente nazionalista di matrice radicale e all'Accademia sarebbe diventato un punto di riferimento per i giovani studenti, stimolati dalle sue posizioni anti-colonialiste nonché dai suoi tentativi di fare proseliti tra le fila della rivoluzione e a favore di una nuova cultura messicana. Orozco scriveva:

[Durante] le lezioni serali all'Accademia, mentre ascoltavamo la voce appassionata del Dottor Atl, l'agitatore, cominciammo a sospettare che l'intera faccenda del colonialismo non fosse che un imbroglio di mercanti internazionali. Anche noi avevamo una nostra personalità, valida quanto quella di chiunque altro. Fra giusto imparare ciò che i maestri antichi e gli stranieri avevano da insegnarci, però potevamo fare come o più di loro. Giungemmo a tale convinzione non per superbia, bensì mossi dalla fiducia in noi stessi, dalla consapevolezza del nostro proprio essere e del nostro destino.<sup>17</sup>

MURALISTI MESSICANI

L'ammirazione di Atl per i cicli di affreschi del Rinascimento italiano non nasceva tanto dall'idea che potessero rappresentare il modello per una nuova arte sociale, quanto invece dalla convinzione che essi riflettesero quella concezione dello "spirituale" nell'arte che gli era propria. Atl ammirava le opere di Michelangelo e di Leonardo per lo spiritualismo, la spontanea energia che esprimevano. Fu invero tale dimensione che riteneva dovesse costituire la base per la creazione di un modernismo messicano.

Dopo il successo ottenuto dalla mostra messicana che aveva organizzato nel 1910, Atl fondò il cosiddetto *Centro Artístico*. Scopo del centro, di cui fu membro anche Orozco, fra gli altri, era trovare pareti di edifici pubblici sulle quali dipingere murali. Significativo è che Atl non elaborò questa idea nel senso di polemica sociale rappresentata visivamente, ma in termini decorativi; un approccio, quindi, coerente con la sua visione dell'arte, essenzialmente spirituale e simbolista. Malgrado le sue idee sulla pittura murale non contemplassero quel tipo di radicalismo sociale che appartenne al movimento muralista dopo la rivoluzione, il metodo che Atl intendeva impiegare preannuncia senza dubbio il lavoro di gruppo, collettivista e radicale che Siqueiros tenterà poi di sviluppare negli anni Trenta. Nel 1910, appunto, quando Atl ottenne da Justo Sierra, ministro della Pubblica Istruzione sotto Diaz, il permesso di dipingere le pareti dell'anfiteatro Bolivar nella Scuola preparatoria nazionale a Città del Messico, il quotidiano *El Imparcial* ne dava notizia, descrivendolo come la prossima creazione di artisti membri del *Centro Artístico*, che avevano deciso "di collaborare insieme su un singolo progetto".<sup>18</sup>

Contrariamente a quanto potrebbe essere suggerito dal montare di un sentimento nazionalista in quegli anni, la posizione artistica di Atl non può essere definita semplicemente antieuropea. Benché Atl contrastasse, come molti altri artisti dell'epoca, l'opinione che l'arte europea fosse intimamente superiore a quella messicana, egli non mancò di mostrarsi particolarmente interessato alle nuove tendenze che andavano maturando in Europa tra cui, per esempio, il movimento Modernista, del quale si fece promotore il periodico *Rivista Moderna*, e che assunse una notevole rilevanza in Messico. Su quelle pagine trovarono spazio e vennero salutate con entusiasmo le opere di Rodin e Beardsley e l'arte giapponese, *l'art nouveau* e l'idea simbolista secondo la quale l'arte era un'altra realtà e non semplicemente un'allusione a qualcosa.

Il tema dell'"evoluzione umana", proposto da Justo Sierra per il murale da dipingere sulla parete dell'anfiteatro Bolivar, venne perciò accolto favorevolmente da Atl e dagli artisti del *Centro Artístico*, che considerarono quel soggetto essenzialmente simbolista e

intimamente connesso tanto alla loro concezione attuale sullo sviluppo dell'arte messicana moderna quanto al suo corrispondente europeo.

L'influenza di Atl sullo sviluppo del muralismo messicano è derivata principalmente dal fatto che egli è stato una personalità rappresentativa sia a livello politico sia come mentore, dapprima come insegnante e poi, durante la rivoluzione, come direttore dell'Accademia di San Carlos. Il suo vigoroso radicalismo è stato, forse, soltanto uno tra i tanti fattori che hanno esercitato un influsso su quei giovani pittori che, dopo la rivoluzione, sarebbero diventati gli artefici del movimento muralista messicano. Particolarmente rilevante il suo modo di concepire l'insegnamento, la prassi artistica e l'Accademia stessa come istituzione. Nel discorso tenuto in occasione della sua nomina a direttore di quest'ultima, Atl affermava: "Essendo un oppositore delle istituzioni accademiche, come posso presentare un piano di riforma o proporre un programma per un'organizzazione che giudico dannosa?"<sup>19</sup> Egli esortava i suoi studenti e gli artisti del proprio *entourage* a dar vita a un'arte nazionale, monumentale nella forma e pubblica quanto alla sua accessibilità e, inoltre, suggeriva loro di prediligere l'uso di laboratori e del lavoro di gruppo, sia nell'insegnamento dell'arte sia nella produzione creativa. Nel giorno della sua nomina, Atl aveva accennato anche a un dilemma: "Se proporre la soppressione della scuola oppure trasformarla in un laboratorio adatto per la produzione, al pari di ogni altra officina industriale d'oggi oppure di ogni altra forma di bottega-laboratorio di tutte le epoche in cui l'arte è fiorita rigogliosamente"<sup>20</sup>

Dopo la chiusura della Scuola di pittura all'aperto di Santa Anita - che il predecessore di Atl, Alfredo Ramos Martínez, aveva aperto nella periferia di Città del Messico, in seguito allo sciopero degli studenti del 1911 contro la rigidità dei metodi didattici adottati all'Accademia dal direttore in carica, Antonio Rivas Mercado - egli affermerà:

Architetti, pittori e scultori non dovrebbero lavorare avendo in mente una mostra o una laurea, ma pensando a creare o a decorare un edificio (...) La riforma va attuata simultaneamente nel sistema politico, amministrativo, militare e artistico. Se in questo momento di rinnovamento universale gli artisti messicani, invocando la serenità del loro sacerdozio, restano inerti, rifiutano di svolgere un ruolo consapevole ed energico nella battaglia, se lasciano che siano gli altri a compiere il loro lavoro, fallendo nel permeare questo slancio nazionale con la purezza della loro buona volontà e con la spinta della loro energia, la valanga che sta precipitando li lascerà sicuramente indietro, tra un cumulo di macerie.<sup>21</sup>

Quindi Atl non si opponeva soltanto all'accademismo di quella stessa istituzione che era stato chiamato a dirigere, ma anche

10  
Giovane *Soldadera* (soldatessa)  
della rivoluzione messicana.

11  
Soldati dell'Esercito federale, 1915.

12  
Soldato ferito dell'Esercito federale,  
1915.



a ciò che definiva il carattere asociale della Scuola di Santa Anita. Entrambi questi aspetti gli sembravano negare, ciascuno a modo proprio, la presenza e l'impatto della turbolenta rivoluzione che stava avanzando nel Paese fuori da quelle mura. In quegli anni il radicalismo di Atl fu tale da indurlo a considerare l'adesione delle istituzioni artistiche alla rivoluzione sociale e politica come un principio fondamentale. Infatti, nel corso del suo soggiorno a Parigi nel 1913, durante la seconda permanenza in Europa e prima di ritornare in Messico per assumere la direzione dell'Accademia, Atl fondò una rivista intitolata *L'Action d'Art* dalle cui pagine affermava che il ruolo dell'arte era di rispecchiare la vita e di agire come forza determinante nella società. Nella sua lettera formale di accettazione della carica di direttore, scriveva: "È mia intenzione riorganizzare definitivamente questa istituzione didattica partendo da quella che definirei la sua struttura materiale quanto a metodi di insegnamento. Intendo fare della Scuola Nazionale di Belle Arti un'istituzione dal carattere morale estremamente elevato e dalle finalità esclusivamente utilitaristiche".<sup>22</sup>

La posizione di Atl si basava sull'idea che l'artista era partecipe della lotta rivoluzionaria. L'influenza di tale posizione ideologica si fece sentire chiaramente quando, nel 1914, egli convinse Siqueiros, Orozco e altri studenti dell'Accademia a unirsi a lui nel sostenere Carranza e il suo Esercito costituzionalista durante l'evacuazione della capitale, persuadendoli poi a trasferirsi a Orizaba, una città del Sud. Qui Atl, che aveva portato con sé gran parte dei torchi da stampa posseduti dall'Accademia, organizzò un centro di propaganda in difesa di Carranza utilizzando il giornale *La Vanguardia*, con il quale Siqueiros collaborava come corrispondente militare, mentre Orozco disegnò una serie intera di vignette e illustrazioni satiriche. In seguito, Siqueiros scriverà a proposito dell'influsso esercitato da Atl: "A lui dobbiamo la prima militanza diretta degli artisti messicani nelle file della rivoluzione (...) È evidente che, quando fu il momento di organizzare i laboratori della capitale in battaglioni rossi, la sua partecipazione costituì, per gli ex studenti della Scuola di Belle Arti e per gli studenti in corso che stavano effettuando lo sciopero, un incentivo a prendere parte alla vita politica e militare del Messico moderno".<sup>23</sup> La profonda influenza esercitata da Atl sui giovani pittori contemporanei rende quindi la sua figura parte integrante della storia della nascita del muralismo messicano.

Similmente non è possibile scrivere alcunché sul muralismo messicano senza citare la presenza determinante di José Vasconcelos. Essendo stato uno degli intellettuali di maggior rilievo della rinascita culturale nel periodo rivoluzionario, Vasconcelos divenne una

Diego Rivera (terzo da sinistra) e José Vasconcelos (secondo da sinistra) in un comizio politico nel parco di Chapultepec, Città del Messico, 1923.



delle figure chiave di riferimento. Ministro della Pubblica Istruzione in Messico dal 1921 al 1924, utilizzò la sua posizione nell'ambito della compagine governativa per attuare una politica scolastica e culturale in favore del proprio Paese, il risultato della quale fu di incoraggiare, sotto l'auspicio dello Stato, una travolgente ondata di creatività intellettuale e artistica, che avrebbe condotto il Messico ad assumere una posizione di particolare rilievo nella cultura moderna del XX secolo.

Nel 1915 Vasconcelos entrava a far parte, come ministro della Pubblica Istruzione, del governo provvisorio di Eulalio Gutiérrez. Nel 1920, sotto l'amministrazione del generale Alvaro Obregón, veniva nominato rettore dell'Università nazionale di Città del Messico. Nel suo discorso inaugurale dichiarò d'essere il come delegato della rivoluzione e che era giunto il momento di un sovvertimento anche in campo scolastico. Nel 1921, Obregón lo promosse ministro della Pubblica Istruzione, assegnando al suo dicastero più del doppio dei fondi sui quali avevano potuto contare i suoi predecessori.

Durante la permanenza in carica di Vasconcelos vengono pubblicati e distribuiti a migliaia libri e riviste. A coloro che leggevano o scrivevano a stento prima della rivoluzione, venne offerta la possibilità di avvicinarsi al mondo della letteratura grazie al suo Programma di istruzione pubblica. Ma la politica più radicale e, a quei tempi non sempre ben accolta, che egli attuò si concreta nelle commissioni a giovani artisti messicani di

murali da realizzare sulle pareti di alcuni tra i più prestigiosi edifici statali. "Uno degli imperativi del nostro programma - dirà in seguito - era di mettere il pubblico in contatto con grandi artisti piuttosto che con persone mediocri".<sup>24</sup> Nelle opere murali che commissionava desiderava vedere "un'arte satura di primitivo vigore, nuovi contenuti, un'arte che combinasse l'acutezza e il sacrificio della suprema bellezza alla grandezza, la perfezione all'invenzione".<sup>25</sup>

Vasconcelos riuscì a coinvolgere profondamente gli artisti di cui si era circondato nel suo vasto programma edilizio. Sebbene non abbia sempre goduto di ampi consensi, egli ebbe modo di affermare più tardi quale era stata la sua ferma convinzione: "Molte delle nostre modeste imprese attuali saranno ricordate grazie ai pittori che le hanno decorate. Gli architetti dovrebbero sentirsi esaltati dalla grande occasione che hanno di lavorare nel bel mezzo di una rinascita artistica".<sup>26</sup>

Nel contesto del profondo cambiamento politico che stava avvenendo in Messico, il radicalismo di Vasconcelos era molto diverso dal quello dei suoi colleghi e di gran parte degli artisti ai quali commissionava le opere. Come Jean Charlot ha osservato, Vasconcelos non dimostrò un impegno nel processo rivoluzionario pari a quello dei riformatori che gli erano accanto. Le sue idee erano influenzate da una filosofia in gran parte mutuata da Pitagora. Nel libro *Pitagora. Una teoria del ritmo*, scritto nel 1915 durante l'esilio politico, egli afferma che esistono due differenti visioni concettuali della realtà: da una parte, vi è il regno della scienza e dell'economia e, dall'altra, il mondo dell'arte e della contemplazione disinteressata, a cui si giunge attraverso l'intuizione. Per Vasconcelos l'universo è essenzialmente un'idea musicale, attraverso la quale egli ritiene che le persone diventino

più "malleabili se ci si rapporta a loro stimolandone i sensi, come accade quando si contemplan splendide forme e immagini oppure quando si ascoltano ritmi e melodie stupendi (...) [Pitagora] sancì che l'iniziazione doveva avvenire attraverso la musica, poiché le melodie e i ritmi possiedono proprietà terapeutiche per curare le passioni e le abitudini degli uomini".<sup>27</sup>

Vasconcelos sapeva associare abilità e audacia al suo idealismo filosofico, tenendo in scarsa considerazione i vantaggi politici e personali che avrebbe potuto trarre dalla sua posizione. Infatti, dovendosi confrontare con i suoi scettici colleghi e trovandosi spesso di fronte a un pubblico ostile e incapace di comprendere, egli camuffò gli incarichi ad artisti, conferendo loro differenti qualifiche ritenute più accettabili.<sup>28</sup> A Siqueiros, per esempio, verrà assegnata la carica di Ottavo insegnante di disegno e arti manuali, con un salario di 3,30 pesos al giorno, mentre Jean Charlot ricordava che Vasconcelos lo aveva ingaggiato per assistere Diego Rivera nella realizzazione del suo primo murale, assegnandogli la qualifica di Ispettore di disegno nelle scuole pubbliche di Città del Messico trasferite sotto la giurisdizione del Ministero della Pubblica Istruzione.<sup>29</sup>

La posizione filosofica di Vasconcelos era fondata principalmente sulla libertà di espressione, la quale rappresentava un principio fondamentale che non poteva essere compromesso da decisioni dettate da esigenze rivoluzionarie e politicamente transitorie. Per questa ragione, come Octavio Paz ha osservato, Vasconcelos "non impose agli artisti alcun dogma sia estetico che ideologico".<sup>30</sup> Dunque, il fatto che questo grande idealista filosofico sia diventato fautore di un movimento, i cui artisti rifiuteranno il suo idealismo a favore di un'arte partigiana e spesso didascalica, ha costituito uno dei paradossi dell'epoca in cui egli è vissuto.

## DUE

# LA FASE INIZIALE

Il movimento muralista messicano esordisce nel 1921 all'insegna di una prorompente attività. Le prime pitture commissionate da Vasconcelos nella sua veste di ministro della Pubblica Istruzione, vengono realizzate nella cappella di San Pedro y San Paolo; tra gli artisti, ai quali è assegnato l'incarico di eseguirli, figurano il Dottor Atl, Roberto Montenegro, Xavier Guerro e Jorge Enciso. Poco dopo, vengono commissionati anche i murali per i *patios* (chiossi tardo coloniali) della Scuola preparatoria nazionale, l'anfiteatro Bolívar e il Colegio Chico, tutti situati in un unico edificio al centro di Città del Messico. I *patios* della Scuola preparatoria nazionale sono decorati da José Clemente Orozco, Jean Charlot, Fermín Revueltas e Ramón Alva de la Canal. Nel 1922, Rivera inizierà a lavorare nell'anfiteatro Bolívar e più tardi, in quello stesso anno, a Siqueiros sarà affidato l'incarico di dipingere alcuni murali per il Colegio Chico.

Quando Rivera comincia a realizzare le sue composizioni per l'anfiteatro Bolívar, ha già trentasei anni, è un artista maturo di vasta esperienza e di considerevole fama. Come molti altri pittori messicani della sua generazione, si era formato all'Accademia di San Carlos, iscrivendosi nel 1908. Lì aveva trascorso sette anni, sottoponendosi a una rigorosa formazione accademica che perfezionò e accrebbe una buona preparazione nel disegno dal vivo e nell'abilità tecnica. Durante questo periodo molti saranno i pittori dai quali trarrà insegnamento e che lo suggestionarono. Tra questi, Félix Parra che lo introduce all'arte e alla civiltà del Messico precolombiano, Santiago Rebull e il paesista José María Velasco, che gli insegnò l'arte del paesaggio.

Tra i tanti artisti che esercitano un influsso su Rivera in questi anni di formazione, pochi hanno giocato un ruolo tanto determi-

nante come l'incisore messicano José Guadalupe Posada. La prolificata produzione di stampe di quest'ultimo rappresenta per Rivera la vitalità delle ricche tradizioni dell'arte popolare messicana e una delle visioni più penetranti della vita sociale del proprio Paese durante gli anni antecedenti la rivoluzione. L'opera di Posada influenzerà successivamente il linguaggio creativo dei murali di Rivera, opere in cui le lotte rivoluzionarie del popolo sono raffigurate attraverso le tradizioni del folklore locale, le manifestazioni politiche e le feste religiose.

Tuttavia, Rivera mostra di aver recepito anche influenze d'Oltreoceano. È stato tra gli artisti messicani dell'epoca che si recarono in Europa. Con l'ausilio di una borsa di studio conferitagli dal governatore dello Stato di Veracruz, Teodoro Dehesa, l'artista giunse in Spagna nel 1907: sua prima mèta, lo studio madrileno del pittore spagnolo Eduardo Chicharro, con il quale era entrato in contatto grazie al Dottor Atl.

Durante il soggiorno in Spagna, Rivera visita il museo Prado e riproduce quadri di Goya, Velázquez, El Greco, Bruegel e Bosch. Nel 1909 lascia il paese per intraprendere un viaggio in Francia, il Belgio e l'Inghilterra. Giunto a Londra, nell'estate dello stesso anno, si dedica allo studio di Constable, Blake e Turner e frequenta anche il famigerato *East End*, il quartiere nella zona orientale della capitale, per realizzare alcuni disegni dei basifondi, della vita di strada e di fabbriche.

Nel novembre del 1910, rientra per un breve periodo in Messico, in occasione di una mostra che vede esposte le sue opere, nell'ambito delle celebrazioni ufficiali per il centenario della guerra d'indipendenza dalla dominazione spagnola. Ma la sua permanenza è breve e, nel giugno del 1911, lascia il paese per tornare nuovamente a Parigi.



MURALISTI MESSICANI

Benché Rivera viaggi molto per l'Europa durante gli anni in cui vi vive, sono Parigi e, più tardi, l'Italia, i centri artistici di primaria importanza per la sua formazione intellettuale ed estetica. Durante il primo ventennio del Novecento, Parigi rappresenta il fulcro dell'avanguardia artistica europea. Nella capitale non soltanto batte il cuore della rivoluzione cubista; la città adempie anche alla funzione di crocevia culturale, dove, a quell'epoca, vivevano o si recavano quasi tutte le figure di primo piano in campo intellettuale, artistico e politico. L'evoluzione culturale in atto in Europa, coinvolgerà a tal punto Rivera, sia artisticamente che intellettualmente, da segnare profondamente il suo sviluppo come pittore muralista.

Enorme è stato l'impatto del Cubismo su Rivera. Prendendo a modello Picasso, Braque e Juan Gris, per quattro anni l'artista dedica ogni sua energia al movimento, apportando un notevole contributo alla differenziazione dei singoli stili. Mai dimentico

José Guadalupe Posada, vignetta satirica sui giornalisti: scheletri che vanno in bicicletta, incisione, 1890 circa.

Rivera (terzo da sinistra, fila posteriore) da studente all'Accademia di Belle Arti di San Carlos.

della lezione cubista, questa però si rivelerà inadeguata alle necessità dell'artista di esprimere le realtà sociali e politiche che andavano sempre più attirando la sua attenzione. Nel famoso *Paesaggio zapatista* (Museo Nacional de Arte, Città del Messico) dipinto nel 1915, Rivera combina con discreta efficacia il linguaggio avanguardista del Cubismo con il paesaggio messicano e il tema della recente rivoluzione. Ma le contraddizioni irrisolte, che erano emerse nel tentativo di compiere una sintesi del genere, rendono inevitabile il cambiamento. Rivera stesso afferma di aver cessato di impiegare tecniche cubiste nella sua pittura a causa "della guerra, della rivoluzione russa e (...) della convinzione che fosse necessaria un'arte popolare, alla portata di tutti. Doveva, quindi, essere un'arte funzionale, correlata al mondo e ai tempi, che sarebbe servita alle masse per raggiungere una migliore organizzazione sociale. Nel Cubismo vi sono molti elementi inadeguati a questa specifica esigenza".<sup>1</sup>

Il distacco di Rivera dal Cubismo è improvviso e sta a indicare un riavvicinamento a un approccio più tradizionale e classico della sua pittura. La sua attenzione si concentra su Cézanne, poi Ingres, Renoir e Gauguin. Il ritratto dei *Matematici* (1918; Coll. Dolores Olmedo), i disegni *Chirokof* (1917; Worcester Art Museum, Massachusetts) e *Angeline Beloff* (1917; Museum of Modern Art, New York) nonché il quadro *Il vendemmiatore* (1920; collezione privata) riflettono questa rottura drammatica con il Cubismo. Le opere di questi anni sono anche una testimonianza dello sviluppo politico e intellettuale dell'artista. Varie sono le figure e i fattori che hanno contribuito a radicalizzare e a politicizzare la struttura ideologica ed estetica del pensiero di Rivera: il critico d'arte Elie Fauré, gli avvenimenti della prima Guerra mondiale, l'influenza politica e sociale esercitata sull'artista dagli amici russi e americani emigrati, con i loro resoconti in prima persona sugli sviluppi politici in atto in questi due Paesi. Perciò quando, nel 1919, egli incontra Siqueiros per la prima volta, ha già cominciato a formarsi nel suo pensiero il terreno ideologico sul quale affronta con quest'ultimo le discussioni sul corso futuro dell'arte messicana.

Persuaso da Alberto Pani, ambasciatore messicano a Parigi, e da José Vasconcelos, rettore dell'Università del Messico, a studiare da vicino gli affreschi del Rinascimento, Rivera parte per l'Italia nel 1920. Come il "pellegrinaggio" intrapreso da Siqueiros in quello stesso anno, anche per Rivera il viaggio in Italia rappresenta una fase conclusiva, di estrema rilevanza, per la sua formazione artistica durante gli anni che precedono la nascita del muralismo messicano.

Rivera trascorre diciassette mesi in Italia, dedicandosi allo studio dell'arte bizantina, etrusca e rinascimentale. Concentra gran parte della sua attenzione sugli affreschi del Rinascimento e realizza oltre trecento schizzi e disegni di affreschi e di altre opere. Egli continua anche a inseguire ciò che in quell'epoca diventa un suo crescente interesse: l'idea di un'arte collettiva e pubblica, idea che aveva visto tra i suoi più ferventi sostenitori Elie Fauré. Proprio questo tema era stato al centro delle conversazioni intercorse tra Rivera e Siqueiros l'anno precedente a Parigi, circa le profonde implicazioni che la rivoluzione messicana avrebbe avuto sul futuro della cultura della nazione e riguardo al ruolo di primo piano che l'arte visiva avrebbe potuto svolgere nel contesto di tale cultura.

Quando, nel 1921, Rivera rientra in Messico, per prender parte al programma di commissioni pubbliche di murali inaugurato da Vasconcelos, egli ha trascorso quasi quattordici anni all'estero. Ad eccezione del breve periodo in cui era tornato in patria, tra il 1910 e il 1911, non era stato presente a nessuno dei tumultuosi eventi rivoluzionari che avevano profondamente mutato il suo Paese.

José Clemente Orozco, al contrario, aveva assistito a gran parte della rivoluzione. Nato nel 1883 a Zapotlán el Grande, nello Stato di Jalisco, Orozco è il più anziano tra "los tre Grandes". Ugualmente a Rivera, si era formato all'Accademia di San Carlos, iscrivendosi nel 1906. Sotto il regime instaurato dall'allora direttore dell'Accademia, Antonio Fabrès, "Orozco fiorisce... malgrado la rigida dieta accademica. Copia diligentemente modelli di gesso e fotografie, educando la sua mano e i suoi occhi all'inumana obiettività di una macchina fotografica".<sup>2</sup>

Durante gli anni dell'Accademia, Orozco conosce artisti molto diversi tra loro dai quali resterà variamente suggestionato. Attraverso Julio Ruclas, "il pittore di cadaveri, satiri, uomini anegati e amanti suicidi", entra in contatto con il Simbolismo; corrente artistica in favore della quale si batte, in questi stessi anni, un organo di stampa molto letto e influente, *Revista Moderna* (1898-1911) che riproduce, tra l'altro, opere di eminenti modernisti europei e rappresenta, dunque, per gli artisti messicani una delle rare fonti sulle cui pagine è possibile "vedere" ciò che si sta producendo in Europa.

Una figura che è stata decisiva nella carriera artistica di Orozco antecedente la produzione dei cicli murali, è quella del Dottor Atl. Il suo acceso entusiasmo per l'arte rinascimentale, per le qualità spirituali che egli vi ravvisava, coincise infatti con l'interesse di Orozco per il Simbolismo. Nella sua autobiografia

17  
Ragazzi reclutati come soldati  
nella rivoluzione messicana,  
1915 circa.



26 Orozco ricorda la profonda impressione esercitata su di lui dalla personalità del Dottor Atl, in qualità di docente all'Accademia.

Nel 1912 Orozco apre il suo primo *atelier*, affrancandosi dal mondo della formazione accademica e cominciando a realizzare una serie di disegni e di acquerelli aventi per soggetto delle prostitute e divenuti poi noti come *La Casa delle lacrime*. Così egli scrive nella sua autobiografia:

Avevo aperto uno studio in via Illescas, (...) in un quartiere infestato da ville di lusso che godevano di una grandiosa nomea, che erano sede di 'ambasciate' di Francia, dei Caraibi, del Nordamerica, dell'Africa e dell'America centrale. Mentre fuori, all'aria aperta, i barbizoniani dipingevano i loro bei paesaggi, con i dovuti viola per le ombre e il verde-Nilo per i cieli, io preferivo il nero e gli altri colori esiliati dalle tavolozze impressioniste. Invece di crepuscoli rossi e gialli, dipingevo l'oscurità fetida delle stanze chiuse, e invece del maschio indio raffiguravo dame e cavalieri ubriachi.<sup>3</sup>

Oltre alla serie della *Casa delle Lacrime*, Orozco realizza anche alcuni disegni di giovani ragazze e numerosi schizzi su carta di vita popolare di strada.

Accanto alle scene dei bordelli, forti, persino tragiche, ed espressive, Orozco produce in questo periodo anche caricature a sfondo politico e sociale in cui è inequivocabile l'influsso di Posada. È Orozco stesso a ricordare l'importanza che ha avuto per lui Posada, scrivendo di quando, da ragazzo, passava davanti alla bottega dell'incisore-stampatore e lo vedeva lavorare "a cospetto dei passanti, dietro la vetrata dell'officina che si affacciava sulla strada. Quattro volte al giorno, andando e tornando da scuola, mi fermavo e trascorrevi uno o due minuti a guardarlo affascinato (...). È stato questo lo stimolo iniziale che risvegliò la mia immaginazione e mi spinse scarabocchiare i miei primi disegni; così mi resi conto dell'esistenza dell'arte pittorica (...).<sup>4</sup> Le vignette umoristiche e le caricature di carattere sociale che Orozco realizza in questi anni rivelano anche la profonda iconoclastia presente in gran parte della sua opera. L'artista disegna alcune pungenti satire per i due giornali che si oppongono a Madero, *El imparcial* e *El Hijo del Ahuizote*; una delle sue caricature pubblicata su *El Ahuizote* nel 1913, dal titolo *Cinema congressuale* mette in satira i politici filo-Madero e raffigura Madero stesso come un ceceo.

Nel novembre del 1914, mentre le armate rivali di Francisco Villa, Emiliano Zapata ed Eulalio Gutiérrez erano in procinto di entrare nella capitale, Orozco, insieme ad altri studenti dell'Accademia, abbandona Città del Messico per seguire il Dottor Atl a Orizaba. Tale trasferimento si spiega con la decisione del generale Carranza di evacuare la capitale e dirigersi verso sud, nel-

lo Stato di Veracruz, per stabilirvi le sue piazzeforti e con quella conseguente di Atl – fervente sostenitore di Carranza (questo lo aveva nominato direttore dell'Accademia nel 1913) – di offrirgli il suo appoggio, vivendo e lavorando a Orizaba, dove sarà redatto l'organo di stampa dell'Esercito costituzionalista, *La Vanguardia*. Durante il periodo di permanenza a Orizaba, Orozco fa disegni e vignette per il giornale che, stampato in una chiesa, veniva "distribuito dallo staff di redazione servendosi dei treni militari che facevano continuamente la spola nel buio, dal bivacco al campo di battaglia e dall'ospedale al bivacco".<sup>5</sup>

Sebbene Orozco non partecipi in prima persona ai combattimenti durante la rivoluzione, egli è testimone oculare delle atrocità commesse, che provocheranno in lui una serie di reazioni contraddittorie. Nella sua autobiografia dichiara di "non aver preso parte alla rivoluzione. Non subii alcun danno (...) e non corsi alcun pericolo. Per me la rivoluzione fu il più gaio e il più divertente dei carnevali". In seguito, però riferirà con maggiori dettagli la tragedia di cui era stato spettatore:

I treni che provenivano dai campi di battaglia vuotavano nella stazione di Orizaba il loro carico di feriti, soldati stanchi, sfiniti, mutilati e sudati (...). Sul terreno della politica era lo stesso: guerra senza quartiere, lotta per il potere e la ricchezza. Frazionamento all'infinito delle fazioni che combattevano l'una contro l'altra, incontenibili desideri di vendetta (...) Farsa, tragedia, barbarie (...). Una processione di barelle con i feriti avvolti nei loro cenci insanguinati e, all'improvviso, lo scampanio selvaggio di campane e il fragore di colpi d'arma da fuoco.<sup>6</sup>

I disegni e le vignette di questo periodo riflettono l'impatto della tragedia alla quale Orozco aveva assistito. Il suo tono è caustico e inflessibile. Sulla copertina di *La Vanguardia*, del 10 maggio 1915, compaiono il viso di una ragazza che ride, con un pugnale e un coltello davanti alla faccia, e il titolo "Io sono la Rivoluzione, la Distruttrice". In un'altro caso egli personifica il fallimento dei partiti riformatori con il "No alla rielezione" invitato dal "Suffragio effettivo" a unirsi a lui, e a tutti gli altri ideali rivoluzionari, in una fossa comune.

Nel 1916 Orozco lascia le devastazioni dei campi di battaglia a Orizaba per tornare a Città del Messico. Qui prende parte a una mostra collettiva che, nelle intenzioni di Carranza, avrebbe dovuto girare gli Stati Uniti con "il duplice proposito di presentare la cultura messicana all'estero e di aprire un mercato per gli artisti che esponevano".<sup>7</sup> La rassegna non oltrepassò mai i confini nazionali. Tuttavia, la vernice della mostra suscita tuttavia l'entusiastica reazione di Raziel Cabildo per l'arte di Orozco. Il critico d'arte scrive che l'opera di quest'ultimo è "la più discussa e la meno apprezzata (...) È naturale che questo artista riesca sgradito, i suoi tratti caratteristici sono in contrasto con i logori clichés riveriti da un pubblico educato al culto dell'affettazione".<sup>8</sup> A settembre, Orozco organizza anche una personale ospitata nella *Librería Biblos*. Ma Città del Messico non è, nel 1916, nello scompiglio delle guerre rivoluzionarie che vi imperverano, il luogo adatto per un artista. Per di più, malgrado i commenti palesemente positivi di Cabildo, Orozco è amareggiato dal coro di giudizi prevalentemente negativi sulla sua arte: "Ho sopportato pazientemente il profluvio di insulti che il pubblico ha lanciato contro di me in occasione di quella sfortunata mostra - egli scrive - ma quando su un giornale, tanto diffuso tra i lettori, vengo insultato a quel modo, non posso più restare calmo (...)".<sup>9</sup> L'anno successivo, non avendo più alcuna reale prospettiva in Messico, Orozco parte per gli Stati Uniti, diretto prima a San Francisco e poi a New York.<sup>10</sup> A San Francisco lavora per un breve periodo dipingendo cartelloni pubblicitari, mentre a New York, dove vive in estrema povertà, si guadagna un magro stipendio facendo facce di bambole.

Tornato in Messico nel 1920, apre uno studio a Coyoacán e lavora come vignettista per alcuni giornali, ancora amareggiato e in gran parte ignorato come pittore. Il critico d'arte Walter Pach afferma, in un articolo scritto per *International Studio* nel 1923, che "Orozco abbandonò il lavoro al quale si era dedicato tanto intensamente, perché purtroppo si rese conto che (...) la sua figura d'artista non significava nulla agli occhi di un pubbli-

co del tutto incapace di apprezzarne il talento".<sup>11</sup> Walter Pach e il poeta Juan Tablada accolgono tuttavia con grande entusiasmo l'opera di Orozco, e proprio alla loro aperta e pubblica difesa del talento dell'artista è da ascrivere in larga misura il fatto che questo torni a godere della considerazione generale e dell'attenzione di José Vasconcelos.

Forse perché ritenuto per lo più un caricaturista o fors'anche perché politicamente oppositore di Madero, del quale Vasconcelos è un fervente sostenitore, quest'ultimo inizialmente non include Orozco nel suo programma di commissioni pubbliche di murali. Gli incarichi, che gli saranno assegnati, sono dovuti principalmente all'appoggio di Tablada. Questo, infatti, durante un ricevimento di commiato, organizzato in suo onore dal Consiglio della cultura di Città del Messico nel febbraio del 1923, prima della sua partenza per gli Stati Uniti, intercesse pubblicamente presso il Consiglio comunale della capitale affinché fosse affidato a Orozco l'incarico di decorare una parete nel salone dei ricevimenti del Municipio.<sup>12</sup> Tuttavia non sarà il sindaco, ma Vasconcelos a raccogliere tale suggerimento quando, il 7 luglio del 1923, Orozco comincia a dipingere il suo primo murale sulla parete del *patio* centrale della Scuola preparatoria nazionale.

Nel periodo in cui l'artista è impegnato nella realizzazione del primo murale commissionatogli, David Alfaro Siqueiros aveva già completato il suo sulle pareti del Colegio Chico: anche per lui si trattava del primo incarico da parte di José Vasconcelos. Il più giovane tra "los tres Grandes", Siqueiros nasce nel 1896 nello Stato di Chihuahua. Come per Rivera e Orozco, la sua formazione iniziale avviene nell'Accademia di San Carlos, dove si iscrive nel 1911, mentre la rivoluzione era già iniziata da un anno e Francisco Madero detiene ancora le redini del potere. Dato il contesto, le circostanze in cui si svolge la formazione di Siqueiros differiscono da quelle dei due artisti che lo hanno preceduto.

Benché abbia appena quindici anni quando entra in Accademia, sia gli insegnanti che i metodi didattici ivi impiegati lasceranno un'impronta indelebile sull'artista. Siqueiros è sottoposto a criteri d'insegnamento antiquati e rigidamente accademici, con lunghi periodi da dedicare al disegno, da modelli nudi e vestiti, infiniti studi compositivi di nature morte e ore trascorse a copiare gessi di opere classiche greche. Il metodo didattico adottato in questi anni, che vedono come direttore Antonio Rivas Mercado, si rifà al sistema dell'accademico francese Pillet;<sup>13</sup> ma presto l'accademismo che contraddistingue tale sistema incontra una strenua opposizione. Tra i docenti più criticati dagli

studenti vi è il professore di anatomia, il Dottor Vagare Lope, il cui 'crimine' particolare è di pretendere che gli allievi comprino, e poi copino, alcuni fogli mimeografati, riprodotti dalle pagine dell'*Anatomia* di Richter. Investito da una petizione degli studenti, che in tal modo cercavano di porre fine a quella pratica, Rivas Mercado la respinge. Ciò che era iniziato come una semplice faccenda di programma scolastico, assume presto i connotati di uno scontro politico e, il 28 luglio del 1911, gli studenti proclamano lo sciopero, chiedendo le dimissioni del direttore.

È difficile stabilire fino a che punto Siqueiros sia stato coinvolto nello sciopero all'Accademia, durato un anno. A quel tempo egli era ancora un ragazzo e, per sua stessa ammissione, pare abbia soltanto "scagliato qualche pietra a cose o persone, e poco altro".<sup>14</sup> Sullo sciopero in sé, Siqueiros osserverà: "Non è molto importante che tale azione sia stata prevalentemente distruttiva e priva di soluzioni integrali, poiché all'epoca l'obiettivo principale era abbattere il vecchio sistema che aveva rovinato tante generazioni (...) e ciò affinché potesse essere spianata la strada verso un metodo progressista d'insegnamento dell'arte".<sup>15</sup> Lo sciopero all'Accademia conduce alla chiusura di tale istituzione. Gli studenti sono riusciti, almeno in parte, a raggiungere l'obiettivo delle loro rivendicazioni con la nomina a direttore del candidato favorito, Alfredo Ramos Martínez, al posto di Rivas Mercado. Martínez trasforma i metodi di insegnamento, inaugurando al tempo stesso la famosa scuola *en plein air* nel quartiere periferico di Santa Anita, i cui corsi all'aperto Siqueiros frequenterà per un breve periodo. Ma l'indirizzo del neoimpressionismo che, in quegli anni, proponeva la scuola d'arte, appare agli occhi dell'artista assai meno interessante della corrente che stava rapidamente sollevando tra molti artisti e intellettuali l'attenzione su temi specificatamente messicani. Siqueiros ha scritto a questo proposito:

Il pensiero "nazionalista" di alcuni giovani pittori, come Herrán e Francisco de la Torre, da una parte, e Tellez, dall'altra, iniziò a esercitare una profonda influenza su di noi. Herrán e De la Torre cominciarono a trattare soltanto temi locali (...). Si parlava di 'messicanizzazione' delle arti plastiche nel nostro paese (...). discutevamo della necessità di dipingere il paesaggio messicano, le fisionomie messicane e persino di dipingere problemi propriamente messicani.<sup>16</sup>

Come Orozco, anche Siqueiros pare essere stato profondamente colpito e suggestionato dalla personalità del Dottor Atl. La prima volta che entra in contatto con lui è quando questo viene nominato direttore dell'Accademia, nel 1914. Nelle sue *Memorias*, Siqueiros ricorda quanto lo avessero influenzato le

idee di Atl sull'arte del Rinascimento italiano e gli sforzi, compiuti da quest'ultimo, per introdurre nuovi metodi di insegnamento. Il ruolo decisivo svolto da Atl nel persuadere gli studenti dell'Accademia a unirsi a lui nella lotta militare e politica della rivoluzione messicana, quando, nel 1914, decide di trasferirsi a Orizaba, risulterà determinante, inducendo Siqueiros prima ad arruolarsi nelle fila dell'Esercito costituzionalista e poi a combattere in una delle guerre civili più sanguinose di questo secolo. Inizialmente, egli collabora con Atl nella redazione del periodico *La Vanguardia*, rivestendo anche il compito di corrispondente militare.

Sebbene non sia certo che l'artista abbia effettivamente preso parte ai combattimenti durante la sua permanenza a Orizaba con il dottor Atl (Siqueiros si trasferisce successivamente nello Stato di Veracruz, dove Carranza si è mosso per stabilirvi le sue piazzeforti), la sua carriera militare è comunque segnata da un rapido avanzamento. In soli due anni, da soldato semplice viene elevato al grado di ufficiale di Stato maggiore della Divisione occidentale del generale Díguez. Nel corso della rivoluzione egli prenderà parte a diverse importanti campagne, come quella contro Francisco Villa, le battaglie di Guadalajara, Trinidad, Lagos de Morena e Leon, e la presa finale di Aguascalientes, assistendo alle esecuzioni sommarie e alle atroci sofferenze di quegli anni. A prescindere dalle ripercussioni psicologiche subite, egli, in una valutazione di quella esperienza, dice di aver raggiunto mediante essa una migliore comprensione della

tradizione popolare, india e spagnola del mio paese, degli esseri umani che vivevano l'uno accanto all'altro e, insieme, lavoravano, combattevano nella nostra terra, vale a dire le masse lavoratrici, gli operai, i contadini, gli artigiani e le tribù indios (...). Ciò mi spinse a una riflessione diretta sulle immense tradizioni culturali del nostro paese, in modo particolare per quanto riguarda le straordinarie forme di civiltà precolombiane (...) in realtà non avevamo idea della portata reale dei valori insiti nella nostra nazione (...).<sup>17</sup>

Siqueiros, rientrato a Città del Messico nel 1918, ricomincia a dipingere: Raziél Cabildo allora già prevede un felice sviluppo, stilisticamente preannunciato in un articolo nel quale egli scrive che l'artista è "un rigoglioso colorista, maestro di una tecnica ricca e vigorosa. Avvolge le sue figure in audaci correlazioni armoniche, non prive di stravaganza (...). In Siqueiros i danzatori sono come un turbine di arti, un esasperante drappeggio di carne variamente pitturata, membra slogate che l'artista dipinge con prospettive incredibili".<sup>18</sup> Inoltre, i disegni prodotti da Siqueiros in questo periodo, iniziano a indicare un modo di affrontare il soggetto capace di un contenuto più spiccatamente

18 in alto  
Accampamento dell'Esercito  
federale, 1913.



19 in basso  
Distribuzione di cibo ai soldati  
dell'Esercito federale in partenza  
per la guerra, 1913.



politico e sociale. Cabildo si sofferma sul disegno *El Señor Verdano*, nel quale Siqueiros raffigura un Cristo nero su una croce, fiancheggiato da zapatisti che pregano. Egli sottolinea anche l'uso di immagini contrastanti, come nel disegno *Teschi di zucchero*, in cui Siqueiros ritrae una ragazza della borghesia che gioca a corda accanto a un indios accovacciato che vende le sue mercanzie nel giorno dei morti.<sup>19</sup>

Sebbene compaiano proprio in questo periodo indizi di un contenuto più immediatamente sociale, sembra che dal punto di

vista della sua maturazione artistica gli anni della rivoluzione siano stati quelli fondamentali di assimilazione di idee, esperienze e influssi, di appropriazione e preparazione delle basi per un'interpretazione teorica e ideologica di una nuova arte rivoluzionaria piuttosto che degli strumenti per una pittura alla ricerca di un modo contemporaneo di fare arte.

In particolare, si vede il riflesso di questo apporto della rivoluzione sul pensiero di Siqueiros quando, nel 1919, dopo aver lasciato Città del Messico, andrà a vivere a Guadalajara. Qui entra in contatto con un gruppo di artisti di tendenza radicale che avevano partecipato attivamente alla rivoluzione. Conosciuti come un collettivo denominato *Centro Bohemio*, il loro studio diventa un luogo d'incontro dove poter discutere. I discorsi sostenuti qui da Siqueiros sul futuro ruolo di guida dell'arte nella società messicana rivoluzionaria, si ritiene siano stati di primaria importanza per la nascita e, in gran parte, per la costituzione del quadro di riferimento ideologico dei muralisti durante gli anni Venti. Siqueiros rammenta nei suoi scritti cosa egli stesso e i suoi colleghi andassero chiedendosi: "Per chi produrre la nostra arte? Quale avrebbe dovuto essere l'oggetto? Sarebbero stati lavori sperimentali a uso di laboratorio e che, in seguito, avrebbero potuto servirci in qualche maniera? Nient'affatto, sapevamo di non voler più percorrere quella strada. E, più d'ogni altra cosa, tutti noi eravamo consapevoli che stavamo per dar vita a un cambiamento".<sup>20</sup>

In seguito a quelle discussioni, Siqueiros e altri artisti del *Centro Bohemio* decidono di pubblicare le loro idee sul ruolo dell'arte in una società rivoluzionaria sulle pagine di *El Occidental*. Molte delle loro affermazioni presentavano analogie con quelle che il Dottor Atl aveva formulato qualche anno prima, in particolare a proposito dell'importanza di un'arte di Stato. Tra gli esempi che il gruppo cita, figurano quella dell'antica Grecia, dell'Egitto, della Cina, del Perù, dell'America centrale e del Messico. Anche l'arte religiosa viene considerata un modello pertinente, essendo stata finalizzata in passato alla trasmissione di idee, concetti, pensieri filosofici e ideologie politiche. Il collettivo sostiene che tali precedenti storici costituiscono per gli artisti un modello da seguire nella nuova società rivoluzionaria messicana la quale, tuttavia, si andava configurando come una realtà in cui non sussistevano né mezzi a livello governativo né consenso per attuare e favorire lo sviluppo di tali idee. Come se ciò non bastasse, Siqueiros e gli artisti del gruppo di Guadalajara hanno scarsa esperienza personale di gran parte dell'arte che vanno presentando come modello di una estetica rivoluz-

zionaria, essendo stati, come egli stesso scrive, "praticamente separati dal mondo esterno".<sup>21</sup> L'influenza esercitata dalla rivoluzione messicana su Siqueiros non può essere disgiunta dai tre anni, dal 1919 al 1921, che l'artista ha trascorso in Europa. Tale esperienza, infatti, fonda le basi di quella struttura di pensiero che culminerà nella pubblicazione del suo manifesto storico, intitolato *Tre appelli agli artisti d'America: influenze pregiudiziali e nuove tendenze* e pubblicato a Barcellona sulla rivista *Vida Americana* nel 1921.

Nel 1919 Siqueiros lascia il Messico, avvalendosi di una borsa di studio assegnatagli dal governo e del conferimento di una carica diplomatica di secondaria importanza. Motivo principale della sua partenza è conoscere l'arte italiana del Rinascimento, anche se in verità entra in contatto prima con quella francese moderna. A Parigi, il pittore catalano Pruna e il castigliano Escalera, con i quali Siqueiros stringe amicizia, fanno da *leit d'union* tra lui e alcuni artisti francesi caposcuola, tra cui Fernand Léger che eserciterà sul nostro artista un influsso duraturo. Siqueiros e Léger si incontrano in molte occasioni, spesso nell'*atelier* dell'artista messicano a Impasse de Rouet. Ciò che li accomuna è l'aver preso parte a combattimenti bellici nello stesso momento storico: Siqueiros sui campi di battaglia della rivoluzione messicana, Léger nelle fila dell'esercito francese durante il conflitto del 1914-1918 in Europa. Anche le reazioni alle comuni esperienze sono simili.<sup>22</sup> Tutto questo e il fatto che Siqueiros era impaziente di conoscere e ricettivo nell'apprendere l'arte francese moderna, fa sì che Léger possa naturalmente aver influenza sul giovane pittore messicano. Benché quest'ultimo abbia ammesso che l'amicizia con Léger non escludesse frequenti controversie private – nella maggior parte dei casi provocate dalle posizioni di Siqueiros a favore di un ritorno a un'arte pubblica e dal suo sarcasmo contro la pittura 'da cavalletto' – nondimeno l'artista deve proprio a tali discussioni il suo persistente interesse per l'estetica della macchina. Un interesse che si paleserà più tardi nel manifesto di Barcellona, intitolato *Tre appelli d'orientamento attuali agli artisti d'America*, e nel quale Siqueiros afferma: "Amiamo la meccanica moderna, dispensatrice di inaspettate emozioni plastiche; amiamo gli aspetti attuali della nostra vita quotidiana, le nostre città in costruzione, l'ingegneria sobria e pratica dei nostri edifici moderni".<sup>23</sup> Per quanto questo brano presenti palesi analogie con la retorica futurista, Siqueiros affermerà di dovere tanto a Léger quanto ai futuristi il suo interesse per l'estetica della macchina.

Nonostante oggi restino poche opere di Siqueiros risalenti al periodo parigino, risulta evidente che l'artista ha pienamente appreso la lezione del Cubismo. Rimasto in stretto e frequente contatto con Rivera, Siqueiros, verso il 1919, si accorge altresì che quello aveva iniziato a prendere le distanze dal Cubismo – per tornare a una rappresentazione descrittiva che prendeva le mosse da una visione più corporea e classica della figura umana – e, dal canto suo, intravede una connessione tra la solidità volumetrica delle forme di Cézanne e gli elementi meccanici delle composizioni di Léger. L'arte di Cézanne è un forte richiamo per Siqueiros, in quanto gli appare confrontabile con la monumentalità degli affreschi del Rinascimento italiano, di cui il Dottor Atl aveva parlato nel 1914. Siqueiros rintraccia in Cézanne una volumetria e una moderna resa pittorica della monumentalità, che l'Impressionismo aveva disfatto in vibrazioni di luce e il Cubismo aveva scomposto in schegge di forma. È quindi logico che Siqueiros, nel suo manifesto scriva, pensando a Cézanne, delle "grandi masse primarie: cubi, coni, sfere, cilindri, piramidi, che devono essere lo scheletro di tutta l'architettura plastica... Fondamentale, base dell'opera d'arte, è la magnifica struttura geometrica della forma e il concetto dell'interazione tra i volumi e la loro conseguente prospettiva, in modo che creino la profondità, che creino volumi nello spazio".<sup>24</sup>

Accanto al significato che hanno avuto Cézanne, Léger e il Cubismo, è soprattutto il Futurismo italiano ad assumere per Siqueiros estrema importanza durante questo periodo. Pur disapprovando diverse posizioni dei futuristi e, in particolare, il desiderio espresso da Marinetti di "distruggere l'arte nei musei",<sup>25</sup> Siqueiros resta molto colpito dalle formulazioni teoriche del gruppo circa il movimento fisico e la sua realizzazione in forma pittorica. Il pittore messicano si identifica con l'interesse dei futuristi per la rappresentazione del movimento, ammira la loro costruzione di un'estetica meccanica e la natura chiaramente provocatoria dei manifesti che avevano redatto; questa identificazione preannuncia gran parte dell'opera teorica e pratica che Siqueiros realizzerà negli anni Trenta, epoca in cui egli getta le fondamenta della sua estetica radicale.

Nel 1920 Siqueiros lascia Parigi per recarsi in Italia, con l'intenzione di vedere principalmente ciò che i futuristi avevano tanto disdegnato: le grandi opere d'arte del Rinascimento italiano e del Barocco. Tra i dipinti che vede, quelli che più lo affasciano sono gli affreschi di Masaccio, sui quali compie alcuni studi nella cappella Brancacci a Firenze. Lo straordinario realismo del maestro italiano, la compostezza dei gesti dei suoi perso-

naggi, il vigore narrativo e la plasticità delle sue forme pittoriche incarnano per Siqueiros quella monumentalità di cui All aveva parlato nel 1914.

Egli osserva il modo in cui Masaccio aveva raggiunto "il potere aggiuntivo di dirigere l'attenzione dell'osservatore, utilizzando diversi punti di vista nell'ambito di una singola composizione",<sup>26</sup> benché in questo periodo non sembri rendersi conto dell'importanza che ciò avrà per il suo successivo sviluppo. Siqueiros resta anche profondamente impressionato dall'arte barocca. Il ricorso all'illusione ottica, particolarmente quando connessa alla creazione di uno "spazio architettonico", emergerà infatti nei suoi murali, laddove l'artista impiega le dinamiche dello spazio architettonico per produrre, a sua volta, straordinarie illusioni ottiche e prospettive pluriangolari.

I primi rapporti tra Siqueiros e Rivera maturano in Europa. Sebbene la relazione tra i due artisti sia stata frequentemente attraversata da periodi di aperta ostilità e antagonismo negli ultimi anni, lo scambio di idee, intercorso tra loro a Parigi tra il 1919 e il 1920, si dimostrerà vitale per lo sviluppo del muralismo messicano, influenzando il pensiero di entrambi. Riflettendo su quanto emerso da tali incontri e discussioni, Siqueiros scrive: "In seguito a ciò, mi fu possibile esprimermi a livello teorico, nel manifesto che ho pubblicato a Barcellona nel 1921 (...) Benché disorganico, esso costituiva la prima pubblicazione sui temi che avevamo discusso in Messico per tanti anni. Il mio manifesto fu anche il risultato di ciò che avevo acquisito in Europa. In pratica, una fusione del materiale che Rivera e io ci eravamo scambiati".<sup>27</sup>

Il manifesto scritto da Siqueiros a Barcellona appartiene ormai al folklore del muralismo messicano. Paradossalmente, e malgrado la sua notorietà, le proposte contenute in esso erano piuttosto vaghe, sotto molti punti di vista. Nel documento non compare alcun riferimento o appello in favore di un'arte pubblica e nemmeno in difesa di un'arte sociale o politica, piuttosto esso porge "un razionale benvenuto a ogni fonte di rinnovamento spirituale da Cézanne in poi", riferendosi specificatamente al Cubismo e al Futurismo e sottolineando, al tempo stesso, l'importanza dei canoni classici della pittura.<sup>28</sup> L'ovvia identificazione con il modernismo europeo, che si era palesata nel suo primo "appello", verrà reiterata nel secondo, intitolato *La superiorità dello spirito costruttivo sullo spirito decorativo*, nel quale Siqueiros parla di un'estetica formale, basata sulla costruzione e sulla solidità geometrica delle forme pittoriche e correlata all'arte primitiva e africana: "La nostra prossimità climatica [alle so-

cietà precolombiane] ci consentirà di assimilare il vigore costruttivo delle loro opere, in cui esiste una chiara coscienza degli elementi della natura (...) *Universalizziamoci!* La nostra naturale fisionomia *razziale e locale* apparirà nella nostra opera inevitabilmente".<sup>29</sup>

In senso lato, il manifesto di Barcellona ha rappresentato, come Siqueiros stesso ha riconosciuto, un *cocktail* teorico, una sintesi delle esperienze e del pensiero suoi e di Rivera che insieme avevano maturato a Parigi. Fu soltanto per un fatto casuale di coincidenze che esso diventa significativo per la nascita del movimento muralista messicano. La pubblicazione del manifesto, sull'unico numero uscito di *Vida Americana* nel maggio del 1921, coincide con la prima commissione di un murale da parte di Vasconcelos, nella sua veste di ministro della Pubblica Istruzione. Un articolo, apparso sul numero di luglio di *El Universal*, intitolato *Il pittore Siqueiros a Barcellona*, riferiva che l'artista messicano era direttore dell' "importante rivista *Vida Americana* pubblicata a Barcellona", senza menzionare affatto il manifesto. L'importanza di questo documento va perciò circoscritta al fatto che esso ha costituito una presentazione delle idee iniziali di Siqueiros, piuttosto che il punto centrale di irradiazione e stimolo per l'arte murale, intorno al quale si sarebbe radunato il nascente movimento muralista in Messico.

A tal riguardo sono indicative le proroghe e le scuse che, dal maggio del 1921 fino all'agosto del 1922, Siqueiros avanza a Vasconcelos di fronte alla richiesta di rientrare in Messico. Non più tardi del novembre 1921, mentre Rivera era già tornato nel proprio paese e stava per realizzare il suo primo murale per l'anfiteatro Bolívar, l'ambasciatore messicano in Honduras, Juan Dios de Bojórquez, scriveva infatti una lettera a Vasconcelos per conto di Siqueiros, facendo presente il desiderio di quest'ultimo di rimanere più a lungo in Europa.<sup>30</sup>

Siqueiros alla fine torna in Messico, ma soltanto dopo le reiterate sollecitazioni da parte di Vasconcelos. In una lettera, indirizzatagli immediatamente prima del suo rimpatrio, l'artista scrive: "Concordo pienamente con la sua idea di fondo: creare una nuova civiltà, estraendola dalle viscere stesse del Messico, e credo fermamente che la nostra gioventù si raccoglierà intorno a questa bandiera (...) [Debbo il mio desiderio di ritornare] proprio alla sua intelligente iniziativa in campo artistico (...)".<sup>31</sup> Prestando ascolto agli inviti del ministro della Pubblica Istruzione, Siqueiros torna in Messico nel settembre del 1922. Tre mesi più tardi inizia a lavorare al primo dei suoi murali nel Colegio Chico.

TRE

## I MURALI DEGLI ANNI VENTI

### FESTA, RIVOLTA E TRADIZIONE

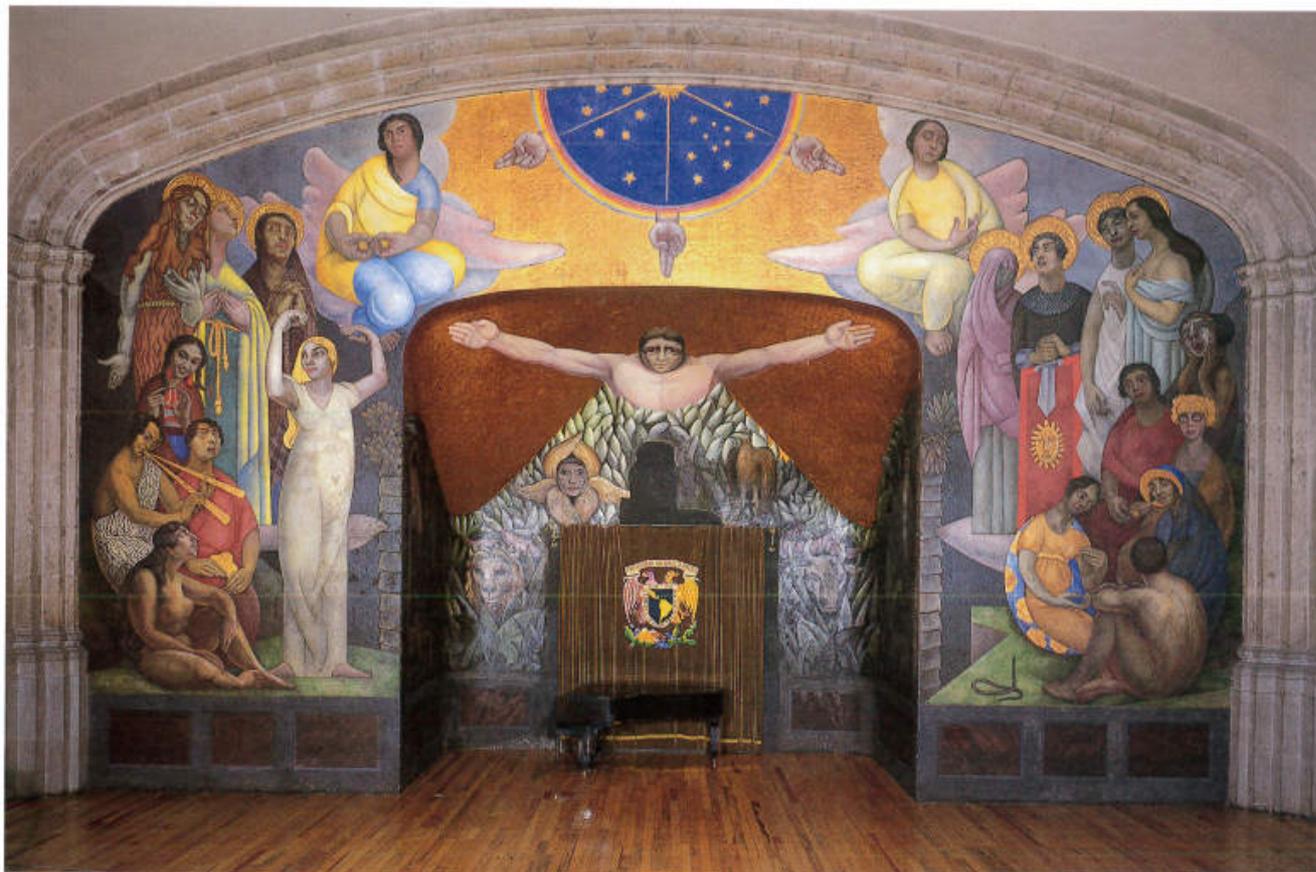
I murali commissionati da Vasconcelos nel 1921 hanno forse costituito la principale componente di quello straordinario processo di rinnovamento culturale del Messico, verificatosi nei primi decenni del XX secolo. La rivoluzione, vero e proprio evento catalizzatore di tale rinascita, era stata tuttavia preceduta dalla riaffermazione delle ricche tradizioni culturali messicane, risvegliatesi dopo quattro secoli di glogo colonialista. Persino sotto il regime di Porfirio Díaz, sull'onda dello slancio intellettuale si era imposto un nazionalismo culturale radical-popolare, che avrebbe poi trovato una sintesi nell'opera fondamentale, del 1916, di una delle figure chiave dell'epoca, l'antropologo Manuel Gamio, intitolata *Forjando Patria* (Forgiando la patria). Inoltre, alcuni circoli, come *l'Ateneo de la Juventud*, erano diventati in Messico un punto di riferimento per gli intellettuali nazionalisti di tendenza radicale, molti dei quali figureranno come esponenti di primo piano nell'avanguardia della rinascita culturale degli anni Venti.

I murali che Rivera, Orozco e Siqueiros dipingono negli anni Venti possono essere suddivisi in due gruppi. Il primo è costituito da opere che, commissionate da Vasconcelos – e completate prima della fine della sua permanenza in carica come ministro della Pubblica Istruzione nel 1924 –, sembrano rispecchiare la struttura ideologica ed estetica della concezione filosofica propria del ministro. Il secondo gruppo, invece, è formato da opere che – pur essendo state commissionate in parte da Vasconcelos ed eseguite durante il suo dicastero – si discostano nei temi e nello stile dalla sua concezione, puntando verso un'arte più apertamente didattica, politica e populista. Quel tipo di arte alla quale il movimento muralista messicano sarebbe stato in seguito generalmente associato.<sup>1</sup>

Un tipico esempio del primo gruppo di opere è rappresentato dal primo murale realizzato da Rivera, *La creazione*. Dipinta per

l'anfiteatro Bolívar tra i primi mesi del 1922 e il gennaio del 1923, questa composizione rivela gran parte delle incertezze, apparentemente contraddittorie, che hanno caratterizzato la fase iniziale del movimento muralista messicano. Infatti, sia il tema che lo stile della *Creazione* mostrano, come d'altronde molti altri murali di questo periodo, di non essere stati concepiti in stretta connessione con la tradizione messicana, sia essa di origine popolare o radicale. Al contrario, questo murale nasce da un quadro di riferimento intellettuale ed estetico informato dagli "imperativi morali della religione giudaico-cristiana e dai valori intellettuali della civiltà ellenica; con particolare riferimento, per quanto riguarda quest'ultima, all'assunto del filosofo e astronomo Pitagora (...)".<sup>2</sup> Se ciò sia dipeso dall'influenza dell'idealismo altamente individualistico di Vasconcelos oppure dal peso dell'esperienza maturata in Europa da Rivera, resta comunque il fatto che questo suo primo murale – come quelli iniziali dipinti da Orozco e da Siqueiros – doveva ancora varcare la linea di demarcazione che separava quel passato dalla realtà contemporanea del Messico rivoluzionario.

Assistito dai pittori Jean Charlot (1898-1980), Xavier Guerrero (1896-1974) e Amando de la Cueva (1891-1926), Rivera dipinge un'allegoria della Creazione che, stilisticamente caratterizzata da influenze italiane e bizantine, Antonio Rodríguez ha descritto come "una mescolanza poetica e filosofica di cristianesimo e paganesimo, dove i simboli della Conoscenza e della Sapienza, le costellazioni, le aureole e le ali degli angeli si alternano alla raffigurazione delle Muse e delle tre Virtù cardinali".<sup>3</sup> In essa si rintraccia l'idea della creazione come risultato della dualità insita nel genere umano, l'essere maschile e l'essere femminile, e degli elementi naturali, la terra, l'acqua e il fuoco. Sebbene la composizione, di chiara impronta italianistica, riveli il debito di Rivera nei



confronti della pittura ad affresco italiana, il murale non si sottrae interamente all'influenza del nazionalismo culturale che, in quell'epoca, stava rapidamente avanzando nel Paese. Nei lineamenti delle donne, che richiamano chiaramente quelli della popolazione *mestizo* messicana, si palesa infatti una significativa anticipazione dell'attenzione che Rivera avrebbe in seguito rivolto a contenuti originalmente nazionali.

Tale mutamento di direzione verso una più accentuata "mexicanità" viene articolato con maggior evidenza nella parte centrale, retrocessa, del murale, dove Rivera concentra volutamente la propria invenzione concettuale esprimendosi in modo alquanto differente da quello dell'area in primo piano. Contrastando la raffigurazione italianizzante e cubista dell'area principale, più grande, questo riquadro, con il suo lussureggiante cromatismo tropicale, la rigogliosa vegetazione, gli animali esotici e i soggetti indigeni, rappresenta infatti, come Jean Charlot scriveva, una "dualità stilistica (...) ma pur sempre preziosa, in quanto racconta la vicenda del radicale cambiamento di tendenza dell'artista e resta, quindi, ad indicarci l'inizio dello sviluppo messicano di Rivera".<sup>4</sup>

La trasformazione della concezione riveriana, da un'estetica di matrice decisamente europea a una le cui radici affonderanno nel

nazionalismo messicano, era in gran parte il risultato dell'influenza esercitata sull'artista da Vasconcelos e dal pittore Aldolfo Best Maugard. In particolare, le lezioni sull'arte messicana tenute da quest'ultimo avevano influenzato considerevolmente Rivera, stimolandolo a scoprire le caratteristiche delle razze indigene e della natura del proprio Paese. Come Vasconcelos scriveva, l'infusso di Maugard "rese [Rivera] incline a trattare tematiche di carattere nazionale".<sup>5</sup>

Lo stesso Vasconcelos, nonostante il suo idealismo filosofico, poteva tuttavia vantare credenziali e convinzioni di stampo nazionalista. La sua decisione di inviare Rivera a Tehuantepec, nel Messico meridionale, verso la fine del 1922, affinché l'artista familiarizzasse con il proprio paese dopo la lunga assenza, si dimostra fondamentale per l'evoluzione artistica del pittore messicano. Per Rivera, che prima d'allora non aveva avuto nessuna esperienza dell'esotico Sud messicano, Tehuantepec è una sorta di rivelazione. Jean Charlot scriveva che allora egli aveva iniziato a guardare "il volto del suo paese e, trovandolo magnifico, era svanito gradualmente in lui il ricordo dell'Italia".<sup>6</sup> Un'esperienza, quindi, grazie alla quale Rivera torna a Città del Messico animato da uno spirito differente, che si rispecchierà chiaramente nelle scelte iconografiche e inventive.

21

Diego Rivera, *La creazione*.  
Encausto e lamina,  
1922-3. Anfiteatro Bolivar,  
Scuola Nazionale Preparatoria,  
Città del Messico.

22

David Alfaro Siqueiros, *Gli elementi*  
(particolare). Encausto, 1922.  
Colegio Chico, Scuola Nazionale  
Preparatoria,  
Città del Messico.

La *Creazione* viene inaugurata nel marzo del 1923, tra un coro di giudizi ampiamente contrastanti. Alcuni l'apprezzano, considerandola un'opera di stampo nazionalista. Orozco, però, è tra coloro che si mostrano scettici sul suo valore. "Quelle immagini pseudocubiste sono incomprensibili! - egli scrive - Anche se sono state realizzate secondo le cosiddette regole scientifiche, importate da Parigi. Nessuno è in grado di comprendere questo genere di pittura, neppure chi l'ha creata. Benché alcuni brani siano recitati con molto garbo e lucidati a perfezione, essi non valgono nulla. Alcuni quadri vantano un'aurca proporzione e quella famosa tecnica cubista, ma resta il fatto che non valgono nulla".<sup>7</sup>

Verso la fine del 1922, pochi mesi prima dell'inaugurazione del primo murale di Rivera, Siqueiros, in settembre tornato dall'Europa, iniziava a decorare le pareti del Colegio Chico, avvalendosi del-



l'opportunità offertagli da Vasconcelos di scegliere l'area su cui dipingere; cosa che però non si sarebbe rivelata di buon auspicio, in quanto l'artista individuò una scalinata piuttosto angusta e scarsamente illuminata. Il murale è stato dipinto a encausto, la medesima tecnica usata da Rivera per la *Creazione*. Si tratta una corpulenta figura di angelo alato, falsamente in prospettiva. Eseguito sul cassettone della scalinata, la sua immagine, così come è concepita, si deve molto più all'esperienza e ai ricordi europei di Siqueiros che ad alcunché di intrinsecamente messicano. *Gli elementi*, il titolo che l'artista dà al suo primo murale, paragonato più tardi da Rivera "a un Michelangelo alquanto siriolibanesco",<sup>8</sup> sollecitava un critico del tempo a mettere in relazione Siqueiros con Rivera, in quanto entrambi importatori "dell'ultima tendenza europea e, di conseguenza, di una buona tradizione".<sup>9</sup>

Sarà tuttavia lo stesso Siqueiros, in seguito, ad essere decisamente più autocritico nei confronti di questo suo primo esperimento, ricordando così le difficoltà incontrate nel creare un'arte pubblica nel Messico post-rivoluzionario:

Per quanto mi riguarda, avevo dipinto gli elementi primari: il fuoco, la terra, l'acqua e via dicendo, traendo ispirazione dalla figura di un angelo, raffigurato in uno stile pseudocoloniale. Potete immaginare che caos! Ma era un caos adeguato a un mondo in cui l'arte pubblica, l'"arte per tutti" era scomparsa. Nessuno che ci diceva: "Ora fai questo, ora fai quello". Volevamo servire la rivoluzione messicana, ma senza grandi risultati. Le opere che stavamo realizzando pensando di fare arte pubblica, pur essendo di un certo interesse da un punto di vista di cultura generale, erano in realtà totalmente inadeguate, considerando ciò che stavamo attraversando a quel tempo.<sup>10</sup>

Il fatto che alcuni contemporanei abbiano giudicato l'opera di Siqueiros come un'importazione dell'"ultima tendenza europea", è anche un segno delle incertezze e delle contraddizioni culturali che hanno circoscritto la nascita del movimento muralista, di cui lo stesso Vasconcelos fu fautore. Incertezze che hanno inciso non soltanto sulla formazione mentale delle immagini create dagli artisti nei loro primi murali, ma anche, come nel caso di Rivera e di Siqueiros, sulle tecniche e sui procedimenti di esecuzione.

Encausto viene impiegato da Siqueiros nella sua prima opera non soltanto in reazione allo stupefacente modo di trattamento che Rivera aveva trovato nell'adottare quel difficile metodo ma, in parte, perché esso era in linea con certi assunti di Vasconcelos in quel periodo. Nei mesi che precedono la realizzazione della *Creazione* di Rivera, si erano accese discussioni tra gli artisti sui procedimenti più appropriati da utilizzare nella pittura murale. Benché alcuni tentativi di tradurre una vecchia copia di un volume scritto da Cennino Cennini, sulla tecnica dell'affresco nella pittura italiana, si fos-

sero dimostrati problematici, poiché molte delle sostanze preparatorie ivi citate erano sconosciute ai pittori messicani, Rivera continuava a sostenere che, a suo avviso, l'encausto era il procedimento che assicurava maggior durata. Un'opinione, questa, condivisa da molti dei suoi colleghi, avendo questi osservato lo stupefacente impiego che l'artista ne aveva fatto nella *Creazione*.

Le preferenze di Vasconcelos finirono comunque per influenzare la tecnica adottata: egli andava manifestando una crescente intolleranza nei confronti delle infruttuose ricerche dei pittori sulle "ricette" di Cennini riguardo l'affresco e, animato da un perverso sentimento di nazionalismo culturale, giunse ad affermare che la tecnica descritta da Cennini, non essendo questo mai stato in Messico, doveva essere certamente mediocre. La decisione assunta da Rivera di adottare l'encausto, malgrado fosse una tecnica certo non più messicana di quella classica dell'affresco di Cennini, facilitò la strada ad alcuni altri pittori, incluso Siqueiros, che seguirono tale esempio.

Rivera abbandona in seguito il procedimento a encausto, optando per l'affresco, sicuramente molto più semplice. Tale scelta venne compiuta dall'artista soltanto dopo che Xavier Guerrero, suo assistente durante l'esecuzione del primo dei murali al ministero della Pubblica Istruzione nel 1923-4, lo aiutò a sviluppare una tecnica che suo padre aveva impiegato scoprendovi, nel corso di alcuni viaggi nei siti precolombiani a Teotihuacan, delle analogie con quelle in uso nell'antica civiltà dei toltechi. Il ricorso a questa semplice tecnica suscitò eco nel clima dell'epoca smaccatamente nazionalista e la stampa, fornendo un esempio di travisamento e infioramento arbitrario della notizia, la pubblicizzava con titoli sensazionalistici del genere: "Diego Rivera scopre un segreto messicano", e la presentava come "il procedimento utilizzato dai messicani nell'antichità per realizzare splendidi affreschi, quali si possono ammirare a San Juan Teotihuacan".<sup>11</sup> Malgrado la distorsione della notizia relativamente all'impiego, in verità molto più diffuso, della tecnica classica dell'affresco, l'imbellettamento nazionalistico serviva comunque a legittimare l'uso di quella tecnica, in un periodo in cui il clima di "indigenismo" culturale stava attraversando la sua fase più travolgente.

I primi murali di Orozco per la Scuola nazionale preparatoria, iniziati nel 1923, mostrano le stesse contraddizioni delle precedenti opere di Rivera e Siqueiros: sono infatti raffigurazioni che, pur essendo state create in un clima permeato da ottimismo rivoluzionario e fervore nazionalistico, riflettono ben poco di entrambi. Nella sua autobiografia, Orozco descrive questo periodo come "un'epoca di preparazione, durante la quale fu un sus-

seguirsi di una gran quantità esperimenti ed errori. Le opere prodotte erano meramente ornamentali, facendo soltanto timide allusioni alla storia, alla filosofia e ad altri temi".<sup>12</sup> Sin dall'inizio, l'artista mostra grande diffidenza nei confronti del nazionalismo culturale che, in quel momento, appariva sempre più compiutamente sintetizzato nelle opere di artisti come Rivera, impegnato già a realizzare il secondo murale commissonato per il ministero della Pubblica Istruzione. Orozco scrive in proposito:

Il vero nazionalismo non può risiedere in questa o in quella specie di guardaroba teatrale o in quelle canzoni folcloristiche di alquanto dubbio valore. Esso piuttosto va rintracciato nel contributo artistico, oppure nell'apporto industriale e scientifico, che possiamo offrire alla civilizzazione in senso lato. Un pittore, la cui opera si ispiri alla tradizione italiana del Quattrocento o del Cinquecento, per esempio, può rivelarsi più "nazionalista" di un altro che appaia deliziato alla vista di vasi e di tegami messicani. Sono oggetti che possono star bene in cucina, non in un salotto né, tantomeno, in una biblioteca pubblica o in un laboratorio. Tali riflessioni mi hanno indotto a rifuggire, una volta per tutte, la raffigurazione pittorica di sandali indios e abiti sudici. Dal profondo del mio cuore, vorrei che coloro i quali li indossano, smettessero di vestirsi così e si civilizzassero.<sup>13</sup>

Fedele a questa visione, nel suo primo murale Orozco evita di utilizzare nelle sue rappresentazioni qualsiasi richiamo al Messico indigeno e alla sua cultura.

Benché al giorno d'oggi nessuna di queste prime composizioni dell'artista sia sopraggiunta, eccettuato l'affresco della *Maternità*, una bozza preliminare del programma iconografico che Orozco aveva in mente può far luce su quanto egli si apprestava a compiere:

Decorazione della parete nord dei cortili della Scuola nazionale preparatoria, chiamati rispettivamente "Colegio Grande" e "Pasantes". Tema principale: *I doni della natura all'uomo*.

Essa prevede sette ripartizioni, come indicato qui di seguito:

1. Decorazione della porta della sala denominata "El Generalito" e dell'ala sinistra del corridoio: la *Verginità*, integrità fisica e spirituale. Armonia fredda, con predominanza di linee orizzontali e verticali; tranquillità, calma. Composizione secondaria: l'*Adolescenza*.
2. Decorazione della parte centrale: la *Giovanezza*, allegoria del Sole e un gruppo di scolarelle; armonia molto calda; linee di movimento; grandi masse, molto dinamiche e ascendenti.
3. Decorazione della porta principale e del pannello della parte sinistra: la *Grazia*. Armonia calda; predominanza dell'elemento femminile.
4. Decorazione di entrambi i lati del corridoio, detto "Pasillo": la *Bellezza*. Armonia calda; predominanza dell'elemento maschile.
5. Decorazione della porta della biblioteca: l'*Intelligenza*. Armonia fredda e cupa.
6. Decorazione della parte centrale del "Pasantes": il *Genio*. Armonia molto calda, linee di movimento ascendenti e molto dinamiche.
7. Decorazione dell'ala destra: la *Forza*. Armonia calda. Grandi masse dinamiche. Predominanza di linee orizzontali e verticali.



Il programma iconografico è stato concepito nel rispetto degli stessi moduli e grado di movimento che caratterizzano l'architettura dell'edificio e in modo tale che il risultato complessivo sia di reciproco completamento. La tecnica impiegata è quella dell'affresco classico.<sup>14</sup>

Sebbene gran parte dello schema originario di questo programma non sia stato eseguito nel modo ivi descritto, questa stesura preliminare resta pur sempre a testimonianza dello spirito che ha animato all'inizio Orozco. Le fotografie dei soggetti realizzati, insieme all'unico rimasto, la *Maternità*, rivelano una sintesi tra lo

stile del Dottor Atl e quello di Michelangelo. Laurence Hurlbert ha osservato in proposito:

L'influenza esercitata dall'opera di Atl e l'eloquenza di quest'ultimo in difesa dell'arte michelangiolesca appaiono in modo inequivocabile – anche se soltanto parzialmente e goffamente assimilato nei primi murali di Orozco per la Preparatoria – nei nudi raffigurati in *Giovanezza* dai muscoli sovrumani, (...) nelle colossali figure dipinte in Tzontemec e nell'elemento umano ritratto in *Le due nature dell'uomo*. Inoltre, anche l'impiego che Atl aveva fatto di forme decorative astratte, in alcuni murali quali *La Pioggia*, può aver costituito una fonte di ispirazione per Orozco.<sup>15</sup>

Il carattere di questi primi lavori di Orozco può anche trovare una spiegazione nella sua idea che la cosiddetta "arte di grandi dimensioni", o pittura murale, non avrebbe mai potuto essere associata al nazionalismo, nel modo in cui esso trovava espressione nelle arti minori popolari. Per ragioni che restano imprecise, Orozco deciderà in seguito di compiere un'operazione estremamente radicale, vale a dire la distruzione delle immagini che aveva creato – senza limitarsi a una modifica, seppur drastica, delle sue intenzioni originali – e la loro sostituzione, nel 1923-24, con le celeberrime opere della 'rivoluzione': *La distruzione del vecchio ordine*, *La triade rivoluzionaria*, *Lo sciopero*, *La trincea* e *Il banchetto dei ricchi mentre i lavoratori combattono*.

L'unico affresco rimasto del primo ciclo dipinto da Orozco, *Maternità* (una rielaborazione di quello concepito nella stesura preliminare del suo originario programma e indicato con il titolo *Giovinchezza*), raffigura l'immagine botticelliana di una giovane madre, nell'atto di vezzeggiare il suo bambino e attorniata da angeli. Questo affresco concorda perfettamente con la descrizione che Orozco aveva fatto di quella fase iniziale, come un'epoca di preparazione caratterizzata da un susseguirsi di esperimenti ed errori: è infatti evidente che il personaggio femminile e il bambino biondi e di pelle chiara, con la schiera di figure angeliche che li circondano, non potevano che rappresentare un anacronismo in un Paese dove la popolazione è prevalentemente di pelle scura, e nel contesto del clima culturale dell'epoca, caratterizzato dalla ricerca spasmodica di un'identità nazionale.

Gli affreschi di Orozco tuttora esistenti alla Scuola nazionale preparatoria, databili tra la fine del 1923 e il 1926, possono forse essere meglio descritti secondo i gruppi che la loro ubicazione determina. Trattasi delle sezioni delle pareti al pianoterra e al secondo piano con scene ispirate alla rivoluzione, dei riquadri al primo piano aventi per tema la critica sociale e, infine, della serie sulla Conquista lungo le pareti della scala. Tutti questi murali sono da ascrivere in gran parte, pur non essendo sempre in stretta correlazione, agli sviluppi politici e sociali che iniziarono a verificarsi a partire dalla fine del 1923. Certamente però tali eventi sollecitarono Orozco a distanziarsi dal carattere metafisico e filosofico della sua fase iniziale, spingendolo verso una vigorosa trasposizione, in forme monumentali, delle realtà sociali, politiche e storiche del proprio Paese.

Alla fine del 1923, il governo di Obregón si trovò a dover fronteggiare una ribellione appoggiata da forze conservatrici nazionaliste, tra le file dell'esercito e in ambito politico, e capeggiata da Adolfo de la Huerta. La violenza dello scontro, pur di breve dura-

ta, rifletteva le tensioni ancora irrisolte della rivoluzione. Nel gennaio del 1924, il governatore socialista dello Stato dello Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, il difensore dei contadini, veniva assassinato dai sostenitori delahuertisti. Poco dopo, in seguito agli appelli di vendetta lanciati dal dirigente sindacale Luis Morones, il quale andava reclamando un'azione diretta contro i politici che appoggiavano de la Huerta, veniva eliminato anche uno dei suoi senatori, Field Jurado. Tali eventi indussero Vasconcelos a rassegnare le proprie dimissioni dal governo Obregón. L'allontanamento di quest'ultimo dalla compagine governativa, pur posticipato per un certo periodo, rivelava chiaramente che la sua fortuna politica era ormai in rapido declino, avendo dimostrato riserve sul suo appoggio incondizionato al radicale Obregón. In particolare, il rifiuto di Vasconcelos di schierarsi dalla parte della spietata lotta rivoluzionaria, fece sì che la sua figura politica venisse tacciata di crescente conservatorismo. Al contempo, anche l'influenza esercitata dal suo effettivo radicalismo come ministro della Pubblica Istruzione andava scemando e, con essa, il suo sostegno e la capacità che aveva manifestati nel difendere i pittori muralisti, le cui opere egli stesso aveva commissionato.

Come Antonio Rodríguez ha scritto, nel 1923, in seguito alla ribellione delahuertista e al diffondersi di un crescente radicalismo tra i lavoratori dell'industria e dell'agricoltura, il Messico si ritrovò

tra due fuochi: da un lato, quella che oggi potremmo definire la Sinistra, rappresentata dal movimento dei lavoratori e dagli esponenti rivoluzionari più radicali, i quali volevano condurre fino in fondo la lotta sostenuta tra il 1910-1917 e, dall'altro lato, le forze reazionarie, affiancate dal sostegno spirituale e ben organizzato del clero (...) Obregón ebbe l'intuito di cercare il sostegno delle forze più progressiste del paese, i lavoratori, gli intellettuali d'avanguardia e i pittori, i quali si lanciarono ancora una volta nella mischia per difenderlo. (...) Ciò spiega in larga misura il modo in cui taluni artisti e intellettuali divennero dei radicali. (...) Ma intervennero anche altri fattori. Tra questi (...) vi era (...) l'influsso sempre più determinante della Rivoluzione d'Ottobre in Russia. (...) Un altro fattore, che condusse i pittori su posizioni radicali, era rappresentato dalla tendenza di quest'ultimi a raggrupparsi in "cooperative", in "sindacati" e in redazioni giornalistiche, alcuni dei quali affiliati al Partito comunista.<sup>16</sup>

I sindacati, ai quali Rodríguez qui accenna, erano le rinomate confederazioni degli artisti impegnati in opere su commissione statale accordate da Vasconcelos. Costituita verso la fine del 1922 da Siqueiros, Rivera e Xavier Guerrero, la confederazione conosciuta come il "Sindacato dei lavoratori tecnici, pittori e scultori" svolse un ruolo di primo piano non tanto per la sua abilità nel difendere e promuovere gli interessi dei suoi aderenti, obiettivo che nel complesso mostrò ampiamente di fallire, ma soprattutto perché rappresentò una manifestazione collettiva e organizzata del cre-



scente radicalismo politico e ideologico degli artisti coinvolti nelle commissioni di Vasconcelos.<sup>17</sup> In particolare, l'efficacia e l'importanza del Sindicato si videro quando divenne il veicolo di diffusione del manifesto dei pittori sull'arte murale e diede vita all'organo di stampa della confederazione, *El Machete*. Il giornale era diretto da Siqueiros e da Guerrero che, insieme a Rivera, scrivevano gli articoli, mentre Orozco vi collaborò realizzando alcune memorabili caricature.<sup>18</sup>

Il manifesto del Sindicato, redatto da Siqueiros nel 1922, veniva lanciato il 9 dicembre 1923, quale reazione al colpo inferto da Adolfo de la Huerta al governo Obregón. Pubblicato nel 1924 sul numero sette di *El Machete*, era sottoscritto dalla vasta maggioranza dei pittori muralisti. Nella sua premessa proclamava:

Il Sindicato dei lavoratori tecnici, pittori e scultori si rivolge alle razze native umiliate da secoli; ai soldati resi carnefici dai loro ufficiali; agli operai e ai contadini martoriati dai ricchi; e agli intellettuali che non adulano la borghesia.

In un passo successivo, il manifesto elencava esplicitamente i suoi principi e i suoi obiettivi artistici ed estetici:

(...) il nostro obiettivo estetico fondamentale è quello di socializzare l'espressione artistica e di cancellare totalmente l'individualismo borghese.

*Ripudiamo* la pittura cosiddetta da cavalletto e tutta l'arte dei circoli ultra-intellettuali in quanto aristocratica, e glorifichiamo l'espressione dell'arte monumentale, in quanto di proprietà pubblica.

*Proclamiamo* che, in questo momento sociale di transizione da un ordine decrepito a uno nuovo, i creatori di bellezza devono compiere il più grande sforzo affinché le loro opere assumino un valore ideologico per il popolo e affinché lo scopo ideale dell'arte, attualmente un'espressione di masturbazione individualistica, sia quello di un'arte per tutti, di educazione e di lotta.<sup>19</sup>

Antonio Rodríguez ha scritto che, dopo la pubblicazione di questo storico manifesto, "l'arte murale cessò di essere una vaga intenzione, un indefinito desiderio, e diventò un'aspirazione consapevole, basata su motivi tanto ideologici quanto artistici. Smise di esistere come una delle tante espressioni pittoriche, e giunse a essere identificata, sia nella sostanza che nei proponimenti teorici, con l'arte messicana in quanto tale".<sup>20</sup> Per quanto Orozco si rivelò alquanto scettico nei confronti del Sindicato, rifiutandosi di prendere parte alle riunioni e ponendo in dubbio la capacità di quest'ultimo di tutelare i suoi aderenti, all'epoca della pubblicazione del manifesto egli mostra chiaramente di identificarsi con i principi dell'arte murale, intesa come veicolo pubblico di espressione pittorica. In seguito, nel 1929, l'artista scriverà: "La forma pittorica più elevata, logica, pura ed efficace è l'arte murale. Essa è anche quella maggiormente disinteressata, in quanto

40 non può essere trasformata in un oggetto a fini di vantaggio personale e nemmeno può essere celata a esclusivo beneficio di una cerchia privilegiata di persone. E' un'arte per il popolo. Un'arte per TUTTI".<sup>21</sup>

Nonostante nessuno degli eventi politici e sociali, occorsi intorno al periodo che iniziava verso la fine del 1923, abbia provocato o possa spiegare tanto il drammatico mutamento che caratterizzerà gli affreschi di Orozco e di Siqueiros, quanto la svolta meno repentina, ma non per questo meno fondamentale, che si paleserà nell'opera di Rivera – dopo le iniziali incursioni di questi artisti nella pittura murale intesa come mezzo sociale – è pur vero che alcuni avvenimenti hanno preceduto tali cambiamenti, mentre altri hanno coinciso con essi. Taluni eventi infatti vi appaiono direttamente correlati, come, l'assassinio di Carrillo Puerto per esempio, che pare abbia ispirato l'ultima versione di un murale di Siqueiros, *Sepoltura dell'operaio ucciso*, completato dall'artista nel 1924 al Colegio Chico. Nel complesso, quindi, tali avvenimenti delineano un contesto nel quale è possibile osservare il modo in cui tanto l'idealismo filosofico di Vasconcelos, che aveva ispirato il suo singolare progetto culturale ed educativo durante la presidenza Obregón, quanto la metafisica estetica, che aveva informato le prime commissioni di murali, finirono per scontrarsi con la politica culturale scaturita dalla rivoluzione, fino a esserne sopraffatti e trasformati. Forse non è esagerato definire i primi murali come creazioni fedeli alla dottrina di Vasconcelos, anche se, all'epoca delle sue dimissioni, nel luglio del 1924, quest'ultimo mostrava con le sue posizioni di non condividere più il genere di contributo apportato dai suoi 'seguaci'. Secondo Vasconcelos, quei pittori "erano sfuggiti di mano", come Charlot osservava. Quegli artisti si erano "rifiutati di realizzare le loro opere seguendo il principio dell'arte pura, che era stato loro tanto correttamente indicato e offerto [e,] (...) invece di elevare le masse al livello pitagorico del libero godimento, avevano consapevolmente trascinato l'arte tanto in basso da ridurla alla stregua di una rotella newtoniana".<sup>22</sup> Rispetto al suo esitante esordio, l'arte murale iniziava, in quel momento, a percorrere un cammino sempre più dettato dalle realtà e dalle rivendicazioni di un Paese la cui identità e cultura stavano rinascendo, grazie alle dinamiche attivate dalla rivolta popolare e dalla lotta rivoluzionaria a una storia, il cui sviluppo era stato soffocato.

Straordinario è il cambiamento che si verifica, a partire da questo momento, nelle immagini di Orozco. Distaccandosi da un linguaggio figurativo apolitico e metafisico europeizzante, che aveva informato l'opera compiuta alla Scuola nazionale prepara-

25

José Clemente Orozco,  
*La distruzione del vecchio ordine*.  
Affresco, 1926.  
Scuola Nazionale Preparatoria,  
Città del Messico.

26

José Clemente Orozco,  
*La trincea*.  
Affresco, 1926.  
Scuola Nazionale Preparatoria,  
Città del Messico.



torica verso la metà del 1923, Orozco crea, sulle pareti del loggiato e della scalinata interna di quello stesso edificio pubblico, una serie di potenti e spesso tragiche raffigurazioni monumentali che hanno per tema la rivoluzione, la corruzione della giustizia e l'ipocrisia di falsi principi morali, nonché la conquista spirituale del Messico da parte degli spagnoli. Al pian terreno del loggiato, Orozco realizza i suoi famosi affreschi *La Trincea*, *La Distruzione del vecchio ordine* e *Lo sciopero*, al posto delle immagini precedenti da lui stesso distrutte. Completati dall'artista soltanto nel 1926, a causa di un periodo in cui il suo lavoro viene bruscamente interrotto dall'ostile reazione scatenatasi nei confronti di alcuni suoi primi murali, questi tre giganteschi riquadri inaugurano l'iconografia che tipicizza la penetrante visione di Orozco della tragedia umana e del pathos. Antonio Rodríguez descrive così *La Trincea*:



Nella Trincea non v'è traccia di inni esultanti per indurre gli eroi a lanciarsi contro le baionette nemiche, né di bandiere sventolanti per incitare i recalcitranti. Qui tutto ha una sua dignità, come la morte o il fuoco che, avendo distrutto e purificato, riduce ogni cosa in cenere (...) due uomini sono caduti: uno giace sul dorso, l'altro con braccia e mani riverse di traverso sulla fronte del primo, un terzo uomo, inginocchiato, si copre il volto con la mano. Un fucile, posto in diagonale, fende lo spazio come fosse la traiettoria di una pallottola. Nessuna passione lirica, nessun lamento. Non v'è entusiasmo, ma nemmeno disperazione.<sup>23</sup>

La Trincea è la conferma, forse più di ogni altro affresco creato da Orozco durante gli anni Venti, di quale straordinario e grande artista egli sarebbe diventato. Questa composizione e le altre due adiacenti, *Lo sciopero* e *La distruzione del vecchio ordine*, rivelano Orozco quale creatore di una strana immobilità, nella quale l'implicita violenza del movimento viene congelata per sempre dal monumentalismo. Un'immobilità da cui progressivamente l'artista si allontana nei suoi successivi murali degli anni Trenta e Quaranta, che presentano un impianto compositivo e uno stile perso-

nale caratterizzati da violente fratture della struttura compositiva e del gesto pittorico.

Le pareti iniziali, dipinte dall'artista alla fine del 1923 e nel 1924 lungo lo stesso lato del porticato e intitolate *Il banchetto dei ricchi mentre gli operai combattono* e *Triade rivoluzionaria*, costituiscono entrambi il caustico commento dell'Orozco caricaturista e il primo esempio del tragico pessimismo che egli manifesterà nelle sue opere degli anni Trenta. La *Triade*, in particolare, è un'eloquente accusa nei confronti dell'idealismo rivoluzionario, tradito dal suo stesso fervore. Al centro, è raffigurato un rivoluzionario che, con gli occhi coperti dal rosso berretto giacobino della rivoluzione, brandisce un fucile. L'uomo a destra, le cui mani sono troncate all'altezza dei polsi, osserva impotente, mentre quello a sinistra supplica di essere salvato. Orozco ha modificato le due figure laterali passando da una versione originariamente più ottimistica, nella quale esse tenevano in mano gli strumenti della misurazione, della scienza e del calcolo, a quella attuale che le mostra in condizione di totale disperazione e incapacità di difendersi. Ciò costituisce un eloquente commento per quanto riguarda lo sviluppo della scettica visione che l'artista andava maturando sul successo della rivoluzione. Uno scetticismo che sarebbe stato espresso con maggior vigore nella sua denuncia dei falsi leader politici del 1936, contenuta nel murale dipinto all'Università di Guadalajara.

Il pannello del *Banchetto*, grandiosa caricatura nella quale gli operai si combattono l'un l'altro a esclusivo beneficio dei ricchi e dei potenti, è simile nel tono alle raffigurazioni d'argomento sociopolemico che Orozco ha creato nel 1924 sulle pareti al primo piano del loggiato. Sguaiati, goffi e realizzati di getto, i giganteschi personaggi del *Banchetto*, scomposte figure caricaturali, furono oggetto di enormi critiche che indussero Orozco a ulteriori accessi di mordace satira, non meno efficaci, dal punto di vista pittorico, di quelli che avevano provocato l'originario clamore. I titoli di quest'ultimi riquadri - *Forze reazionarie*, *Il salvadanaio*, *Letamaio politico*, *La Libertà*, *Il giudizio universale* e *La legge e la giustizia* - riflettono sia la tipica propensione di Orozco a criticare duramente e satirizzare contro ogni pretesa d'autorità e di moralità che la sua scettica visione sul richiamo all'ideale da parte del mondo della *Realpolitik*. In *Letamaio politico*, il berretto giacobino, con cui l'artista aveva coperto gli occhi della figura centrale di *Triade rivoluzionaria*, è posto tra le cianfrusaglie dismesse dei raggiri della politica: i fasci della dittatura italiana, la svastica, le corone e via dicendo. In altre parti, sono raffigurate grottesche donne dell'aristocrazia incuranti davanti a una mano implorante la carità,



schiene infilzate da pugnali e figure femminili e maschili scioccanti che saltellano stupidamente con la bilancia della giustizia.

I murali al primo piano, insieme a quelli realizzati verso la fine del 1923 al pian terreno, saranno oggetto di una così veemente critica e di un accanimento tale da parte di alcuni gruppi conservatori che sfoceranno in un atto di vandalismo compiuto dalle famose *Damas Católicas* e da alcuni studenti conservatori, nel periodo della ribellione delahuertista contro Obregón. Quindi, alcune petizioni di protesta contro quei quadri, inoltrate a Vasconcelos, indussero infine quest'ultimo a ordinare che a Orozco e Siqueiros fosse vietato di continuare a dipingere. Un articolo sul giornale *El Excelsior* del 26 giugno riportava così la notizia:

Fermata la decorazione murale - Accogliendo le richieste di una petizione presentata dagli studenti, il ministro della Pubblica Istruzione, José Vasconcelos, ha

decretato ieri la sospensione delle decorazioni attualmente in corso nell'edificio della Escuela Nacional Preparatoria [Scuola nazionale preparatoria], sotto la direzione di don Diego Rivera.

Il ministro ha inoltre decretato l'allontanamento di uno dei pittori che stanno collaborando con Diego Rivera, essendo giunta la notizia che quello ha istigato alcuni studenti a esercitare un'azione diretta mirante alla distruzione di una delle sue stesse composizioni.<sup>24</sup>

Quei dipinti di Orozco non incontravano certo il gusto del vasto pubblico dell'epoca. Salvatore Novo li descriveva come "rappresentazioni ripugnanti che, invece di risvegliare nello spettatore emozioni estetiche, provocano in lui, se povero, un'anarchica ferocia oppure gli fanno tremare le ginocchia dal terrore, se ricco".<sup>25</sup> Anche D. H. Lawrence scriveva nel *Serpente piumato*:

Quelle caricature erano tanto brutali e spaventose che Kate provò soltanto ripugnanza. Erano state concepite per scuotere, ma forse proprio tale deliberata intenzione, impediva loro di raggiungere quello scopo nella misura in cui avrebbero potuto. Risultavano brutte e volgari. Stridenti caricature del Capitalista e



della Chiesa, di Donne ricche e della Mammona, realizzate in dimensioni naturali e con indicibile violenza, proprio intorno ai cortili di quel grigio e vetusto edificio dove viene impartita ai ragazzi un'istruzione. Quelle opere rappresentano un oltraggio per chiunque possieda un barlume di buonsenso.<sup>26</sup>

L'allontanamento di Orozco dalla Preparatoria causa il protrarsi della sua assenza dall'edificio per quasi diciotto mesi. Nel 1926, gli saranno commissionate di nuovo delle opere, questa volta grazie al sostegno di Alfonso Pruneda, allora rettore dell'Università nazionale. Nell'arco di tempo intercorrente, Orozco dipinge altri due murali. Il primo, intitolato *Onniscienza* e realizzato sulla scalinata principale della Casa de los Azulejos a Città del Messico (detta così per rivestimento dell'edificio in lastrelle di maiolica), rappresenta un ritorno a uno statico monumentalismo in cui ancora molte sono le reminiscenze dei primi murali, andati distrutti al pian terreno della Scuola nazionale preparatoria, e che riconducono al modello rinascimentale italiano. Persino la scelta dei soggetti – le personificazioni simboliche dell'ispirazione, della Forza e dell'Intelligenza – rivela un ritorno a un'arte apolitica, che Bernard Meyers ha descritto come “un assunto filosofico, anziché un'esortazione rivoluzionaria o una scena d'orrore”.<sup>27</sup>

Il secondo murale di questo periodo presenta caratteristiche alquanto diverse. Realizzato nel 1926, appena prima del suo ritor-

29

José Clemente Orozco, *Onniscienza*.  
Affresco, 1925.  
Casa de los Azulejos  
(oggi ristorante Sanborns),  
Città del Messico.

30

José Clemente Orozco,  
*Rivoluzione sociale*. Affresco, 1926.  
Scuola Industriale (oggi Centro  
di Educazione dei Lavoratori),  
Orizaba, Messico.

no alla Scuola nazionale preparatoria, in quello che attualmente è il Centro di educazione dei lavoratori a Orizaba, nello Stato di Veracruz, *Rivoluzione Sociale* è una composizione ritmica e dinamica in cui i soldati rivoluzionari sono intesi come creatori di una nuova società. Nella parte inferiore dell'affresco, l'artista ha dipinto, con vena più grave, le scene di cui doveva esser stato tante volte testimone all'epoca della rivoluzione, durante il suo stationamento a Orizaba con il Dottor Atl: le donne afflitte, le *soldaderas* (le donne-soldato) e i loro bambini. Immagini che anticipano la serie di affreschi sulla rivoluzione agraria che Orozco realizza poco dopo all'ultimo piano del loggiato della Scuola nazionale preparatoria.

Tornato alla Preparatoria, Orozco lavora, sempre nel cortile porticato, sulle pareti del piano terra, di cui si è parlato, della scalinata e del secondo piano. Particolarmente significativi sono i murali realizzati sulla scalinata del cortile interno della scuola, avendo per soggetto la Conquista. Sebbene si possa affermare che in quasi tutte le composizioni dipinte da Orozco, Siqueiros e Rivera nel proprio paese siano presenti spunti tematici e aspetti correlati, in un modo o nell'altro, agli esiti della conquista spagnola del Messico, Orozco è il primo tra loro ad alludere intenzionalmente alle conseguenze subite dalla nazione a causa dell'impresa colonialista. Per sviluppare questo tema egli infatti crea l'intero ciclo di affreschi dipinto sulle pareti della scalinata interna, dove compaiono il celebre *Cortés e Malinche* e *La conversione dell'indio*.

*Cortés e Malinche* è considerata la prima opera dei muralisti messicani in cui si faccia chiaro e diretto riferimento a una delle ripercussioni maggiormente significative prodotte dal colonialismo spagnolo in Messico: la *mestizaje*, vale a dire la formazione di razze miste tra la popolazione indigena. L'unione tra il *conquistador* ispano-europeo e la sua amante india è un incontestabile fatto storico. Presentata a Cortés dai capi tribù del Tabasco, Malinche era stata una giovane schiava che di tanta utilità si rivelò a Cortés per comunicare con gli aztechi, esperta com'era nella lingua messicana e nei diversi dialetti locali. Prima sua interprete, poi sua segretaria particolare, diventò infine la sua amante e gli diede un figlio, Don Martín Cortés.<sup>28</sup> Nella raffigurazione orozchiana, la coppia compare mano nella mano a simboleggiare un'unione che, tuttavia, appare condizionata dall'assoggettamento degli indios da parte di Cortés, cui sinteticamente allude la figura nuda che giace prostrata sotto il piede destro dello spagnolo. Il braccio destro del *conquistador* impedisce a Malinche di compiere un gesto di intercessione a favore dell'indio e funge come un atto che la separa



definitivamente dalla sua precedente esistenza. L'immagine di Cortés e Malinche è simbolo di compenetrazione e di sottomissione e, al contempo, del ruolo ambivalente svolto dall'india nella storia messicana della Conquista.

La conversione dell'indio risulta egualmente percorsa dall'ambivalenza di conciliare e riassumere in un'immagine metaforica le conseguenze storiche dell'imperialismo cattolico attraverso la sua maggiore impresa spirituale. La "conquista" spirituale, evocata nell'abbraccio claustrofobico dell'indio nudo da parte del francescano vestito, figura-simbolo del cattolicesimo spagnolo, corrisponde infatti alla mescolanza delle due razze in *Cortés e Malinche*. Per quanto l'ambivalenza qui, nella *Conversione*, venga espressa dal senso implicito di salvezza e redenzione, potere e sottomissione, rievocando contemporaneamente Fra Bartolomé de Las Casas e il *Requerimiento* (convocazione). Il frate aveva difeso lealmente gli indios, affermando che la conversione doveva essere conseguita con metodi pacifici e non pretesa come tributo alla conquista.<sup>29</sup> D'altra parte, nel *Requerimiento*, dichiarazione di legge letta agli indios sui cui territori i conquistadores accampavano diritti, si proclamava che il Messico era stato assegnato per volontà divina ai re cattolici di Spagna e che i religiosi al seguito dell'esercito avevano il compito di impartire la religione cattolica la quale, se accettata, avrebbe consentito alle popolazioni indigene di conservare la terra sotto le leggi della cristianità e del mo-



narca spagnolo; in caso di rifiuto, invece, sarebbe stata dichiarata loro guerra.

Con questi due e con gli altri affreschi appartenenti ai cicli intitolati *Il Conquistatore-creatore*, *Il lavoratore indio* e *La corsa degli antichi guerrieri*, come pure con la rappresentazione di altri francescani, Orozco fa emergere nella sua pittura le contrastanti interpretazioni che, in quell'epoca, circolavano intorno alla lettura della Conquista. Visioni divergenti che coincidevano, da una parte, con la posizione degli *Hispanistas* i quali consideravano la conquista spagnola un intervento di liberazione del Messico in quanto, avendolo fatto entrare nel mondo cristianizzato, aveva condotto il paese verso la civilizzazione; e, dall'altra parte, con la posizione degli *Indigenistas* che, invece, giudicavano la Conquista alla stregua di un genocidio e di un saccheggio perpetrati ai danni delle popolazioni indigene native e delle loro ricche e antiche tradizioni culturali. Le interpretazioni che Orozco ha dato di questo dilemma sono state controverse, e spesso contraddittorie. Ma, a prescindere da quale parte egli si considerasse, in realtà raramente si fece paladino dell'una o dell'altra.<sup>30</sup> Egli ha dimostrato piuttosto con questi affreschi di possedere una strenua capacità di scegliere, elaborare ed esprimere argomenti e valori alla base delle conflittuali identità del Messico moderno.

Le ultime raffigurazioni della Scuola nazionale preparatoria sulla rivolta agraria, dipinte da Orozco al secondo piano, esprimono

31  
José Clemente Orozco, *Cortés e Malinche*.  
Affresco, 1926.  
Scuola Nazionale Preparatoria,  
Città del Messico.

32  
José Clemente Orozco,  
*La conversione dell'indio*. Affresco, 1926.  
Scuola Nazionale Preparatoria,  
Città del Messico.

un pathos molto particolare. Sono gli stessi titoli a indicare il tenore di queste opere: *Il becchino*, *La benedizione della madre*, *Ritorno dal lavoro*, *Il distacco della madre*, *La famiglia* e *Ritorno dai campi di battaglia*. In queste drammatiche e poetiche immagini, ora purtroppo alquanto deteriorate, Orozco ha rievocato la rivoluzione come un'esperienza cupa e defatigante, nella quale gli addii e la morte stessa si reiterano incessantemente nel ritorno costante alla lotta in battaglia. Il riquadro finale, *Ritorno dai campi di battaglia*, anticipa quello che diventerà un tema ricorrente in Orozco: l'idea che la lotta sia un *continuum*, un processo senza fine per respingere l'uragano dell'oppressione e accorgersi, infine, che essa risponderà per annientare la ricerca da parte dell'umanità di un ideale, di un riscatto.

Al completamento degli affreschi di Orozco alla Scuola nazionale preparatoria, seguì una reazione alla sua opera immeritatamente negativa. Disilluso, e in un Paese alle prese con una ribellione di matrice cattolica contro le leggi anticlericali del presidente Calles, Orozco lascia il Messico per trasferirsi negli Stati Uniti. Trascorreranno quasi otto anni prima che l'artista dipinga un altro murale in Messico.

Gli eventi e gli sviluppi politici verificatisi a partire dalla fine del 1923 delinearono anche una importante situazione all'interno della quale l'attività artistica di Siqueiros subì una svolta, rispetto ai suoi primi tentativi compiuti come muralista. Senza dubbio, cruciali nel determinare tale cambiamento sono stati, tra gli altri fattori, l'adesione di Siqueiros al Partito comunista messicano e il ruolo strategico svolto dall'artista nella fondazione del Sindacato dei pittori e del suo organo di stampa, *El Machete*.

Tuttavia, quando Siqueiros, alla fine del 1922, inizia a realizzare la decorazione murale commissionatagli al Collegio Chico, è ancora stridente il contrasto tra l'interesse politico, pubblicamente professato, per un'arte ideologica, nei termini in cui aveva trovato espressione nel manifesto del Sindacato, e le immagini che effettivamente crea in entrambe le opere di questo periodo, *Gli elementi* e *I miti*, quest'ultima frutto di un lavoro d'équipe.<sup>31</sup> Due aspetti di questa incongruenza sono chiari. In primo luogo, l'esperienza politica che Siqueiros aveva maturato sino ad allora era limitata all'ambito esclusivamente messicano e quindi, sotto questo profilo, egli era il risultato di una specifica esperienza radical-rivoluzionario-nazionalista. La tradizione marxista europea, cui l'artista successivamente aderisce, sarebbe confluita nel suo preesistente radicalismo di stampo nazionale, arricchendolo, ma senza tuttavia sostituirsi ad esso. In secondo luogo, la formazione artistica di Siqueiros, vale a dire l'assimilazione di stili, di immagini

33  
José Clemente Orozco, *La benedizione della madre*. Affresco, 1926.  
Scuola Nazionale Preparatoria,  
Città del Messico.

34  
José Clemente Orozco, *Il distacco della madre*. Affresco, 1926. Scuola Nazionale Preparatoria, Città del Messico.



e di idee sull'arte, era stata suggestionata, come per Rivera, da modelli e fonti di derivazione europea, che il soggiorno in quel continente tra il 1919 e il 1921 aveva contribuito a corroborare. Perciò, quantunque le tendenze nazionaliste dell'artista favorissero la sua identificazione con tutto ciò che era retaggio del Messico precolombiano, egli non dimostra di aver ancora raggiunto la maturità necessaria per accordare in sé l'esperienza artistica, in massima parte legata all'Europa, con quella politica, assolutamente messicana.

L'alba di una qualche sintesi si vede nel murale *La sepoltura dell'operaio ucciso*. Il valore di questa composizione supera di gran



lunga quanto suggerito dalla sua ingenuità maldestra e incompiutezza, in quanto esso segna il momento preciso in cui Siqueiros si risolve ad abbandonare quello che egli stesso definisce "un 'les-sico' simbolico, cosmogonico, sentimentale, astratto e folcloristico", allo scopo di creare opere di contenuto politico e sociale. Nelle sue memorie, Siqueiros attribuisce questa sua decisione all'influenza del Sindacato. Ma in realtà, sarebbe stato il tumulto politico, scoppiato alla fine del 1923 con la ribellione delahuertista contro Obregón, a far emergere la scissione tra l'esordio piuttosto acquiescente e apolitico di Siqueiros come muralista e l'urgenza di esprimere la realtà politicamente pesante del Messico.<sup>32</sup> Non soltanto il contenuto della *Sepolture* ma anche gli elementi pittorici, le soluzioni adottate per il suo disegno unitario, mostrano come tali avvenimenti abbiano agito da catalizzatore, trasformando gli argomenti della sua arte murale. Si tratta di elementi decorativi che includono la raffigurazione, ovviamente simbolica, di una falce e martello sulla parte superiore della bara e la dedica dell'artista in memoria di Carrillo Puerto, il cui assassinio era stato reso noto durante la fase iniziale di realizzazione dell'opera.<sup>33</sup>

*Sepolture di un operaio ucciso* esprime inoltre un sentimento quasi religioso; questo, in particolare, è condiviso all'epoca da tut-

ti e tre i muralisti. In Orozco esso è profuso in modo struggente soprattutto nel caso della *Trincea*, del 1926, mentre in Rivera è ripetuto più volte nella sua imponente opera al ministero della Pubblica Istruzione, sorprendentemente vicina ai cicli religiosi della pittura del Rinascimento italiano. Riguardo questa importante connotazione delle prime opere dei muralisti, Antonio Rodríguez ha osservato: "Siqueiros non fa che ritrarre la propensione di una classe operaia la quale ripone ancora maggiore fiducia nella chiesa piuttosto che nei sindacati e preferisce ancora ascoltare un sermone piuttosto invece dell'arringa di un leader"<sup>34</sup>

Verso la metà del 1924 Siqueiros non figurava più tra i pittori favoriti dalla committenza di Stato. La sua crescente opposizione nei confronti del governo, ripetutamente espressa dalle colonne di *El Machete*, aveva infatti condotto al suo allontanamento, disposto dal successore di Vasconcelos come ministro della Pubblica Istruzione, Puig Cassauranc. Assai meno tollerante di Vasconcelos nei confronti delle posizioni radicali assunte dai pittori muralisti, persino di quanto quello lo era stato al volgere della sua carica, Cassauranc lanciò un ultimatum al Sindacato, intimando ai suoi membri che se non avessero interrotto la pubblicazione di *El Machete*, con i suoi attacchi sistematici al governo, sarebbero stati disdetti

tutti i loro contratti. La reazione di Siqueiros mise fine alla questione: "Se ci toglieranno i muri degli edifici pubblici, useremo le pagine di *El Machete* come pareti mobili per il nostro grande movimento d'arte murale (...) La pubblicazione di *El Machete* deve proseguire e deve continuare a essere migliorata nella sua veste grafica (...) dovremo fare uno sforzo per quintuplicarne la tiratura".<sup>35</sup>

Questa risposta, associata all'ostilità di Cassauranc e all'inquietudine della gente, suscitata dai molti dei murali dipinti alla Scuola nazionale preparatoria, causava la risoluzione del contratto di Siqueiros.<sup>36</sup> Venuta meno la possibilità di eseguire altri murali su committenza pubblica al Colegio Chico e non riuscendo a ottenere nessun altro incarico, Siqueiros si trasferisce a Guadalajara. La città si rivela il luogo più adatto per l'artista. Ciò non soltanto perché proprio lì, nel 1919, aveva iniziato a formulare, durante le discussioni con i pittori del *Centro Bohemio*, le basi del suo piano strategico per un'arte rivoluzionaria in Messico, ma anche perché nel 1924 era in carica come governatore Guadalupe Zuño, uno dei membri fondatori del Centro. Uomo di tendenze politiche radicali, Zuño mostrava infatti d'essere decisamente più bendisposto nei confronti dei muralisti rispetto al governo centrale.

Il motivo iniziale che induce Siqueiros a trasferirsi a Guadalajara è una proposta giuntagli da un suo vecchio amico e membro del *Centro Bohemio*, Amado de la Cueva, con cui lo chiama a collaborare all'esecuzione di un'opera murale in quella città su committenza pubblica. Zuño, infatti, aveva incaricato quest'ultimo di decorare l'ex cappella della città universitaria. Questa impresa, portata avanti dai due artisti come lavoro collettivo, costituisce un evento la cui portata è decisamente maggiore rispetto a quella attribuitagli dallo stesso Siqueiros o da altri autori. Si tratta forse della prima pittura murale collettiva di reale successo che sia stata realizzata durante il rinascimento muralista in Messico. Prima d'allora una molteplicità di fattori – personalità egocentriche, difficoltà materiali, assenza di disciplina nell'affrontare il lavoro e l'impegno in politica – aveva contribuito a impedire l'attuazione di una effettiva collaborazione creativa. A Guadalajara, de la Cueva e Siqueiros invece riescono a compiere una sintesi dei loro differenti stili e modi di vedere. Sulla rivista *La Bandera de Provincias*, Zuño osservava: "Degna di lode è la capacità di questi due giovani uomini di lavorare in mutuo coordinamento, di assoggettare i loro stili individuali a una formula centrale (...)".<sup>37</sup>

Malgrado Siqueiros abbia sostenuto di aver svolto soltanto un lavoro di manovalanza per Amado de la Cueva, la pittura stessa, con la sua evidenza testimoniale, tradisce ben altro lavoro sugge-

rendo un coinvolgimento creativo e collaborativo dell'artista di gran lunga maggiore. Un'impresa collettiva, dunque, che ci viene descritta come una "(...) estetica proletaria, di epica semplicità, informata da un manifesto pittorico che, evitando affettazione e piaceri facili, esprime una precisa vocazione politica".<sup>38</sup> Per la decorazione murale della cappella si scelgono i motivi del *Lavoro* e della *Ribellione*. I soggetti dei dipinti parietali, all'interno delle strutture che scandiscono architettonicamente dell'edificio, riguardano l'aspetto rivoluzionario del tema. La parte settentrionale dell'edificio è adorna di scene e soggetti contadini e agrari: *Coltivazione del mais*, *Canna da zucchero*, *Agricoltura e Unità tra il contadino e l'operaio*. Nell'estremità meridionale si trovano immagini di lavoratori dell'industria e delle loro macchine: *Il minatore*, *Il vasaio*, *L'elettricista*. L'entrata è invece sovrastata da dipinti che hanno per oggetto *La leggenda di Zapata* e *Il trionfo della rivoluzione*.

A una prima analisi pare che Siqueiros subordini ogni sua concezione artistica a quelle delacueviane, poiché in questa occasione, in luogo del dinamismo dello spazio che aveva caratterizzato la precedente *Sepoltura dell'operaio ucciso* al Colegio Chico, egli crea immagini ieratiche, solide e statiche. Qui campeggiano monumentali figure calme e immobili. Non v'è traccia di quel senso di penetrazione dello spazio pittorico con il quale l'artista aveva iniziato a cimentarsi nella *Sepoltura*. Al contrario, una figurazione completamente in piano e tenuta complessivamente sui toni del rosso domina l'intera composizione, simulando le convenzioni spaziali dell'arte bizantina chiesastica. Ma vi sono aspetti dell'opera che, persino in disaccordo con il decorativismo di superficie delacueviano, provengono dall'influenza di Siqueiros, aspetti che peraltro sono connessi all'evoluzione dell'artista in quel momento. Zuño aveva osservato a tal proposito: "A prima vista potrebbe essere confuso il lavoro compiuto dai due artisti, ma una ravvicinata osservazione generale rivela le figure create da Alfaro, angolari, ricomposte e più grandi rispetto a quelle di Amado".<sup>39</sup> In realtà, la sobria monumentalità delle figure di Siqueiros, opposta alle immagini piatte di de la Cueva, non soltanto riecheggia la rappresentazione della *Sepoltura*, ma preannuncia anche le grandi tele che l'artista avrebbe dipinto cinque anni più tardi a Taxco, tra cui *La madre del contadino* (1929) e *La madre del proletario* (1930).

Un'ulteriore e importante peculiarità del murale di Guadalajara consiste nella sua vicinanza di spirito all'atmosfera della pittura religiosa medievale; esso sembra essere stato grandemente concepito nel suo complesso in questi termini. La semplicità dell'intera concezione non soltanto permette una sintesi pittorica tra i due artisti, di stile e temperamento artistico tanto diversi, ma an-



36

Rivera in posa di fronte a uno dei suoi murali, Ministero della Pubblica Istruzione, 1924 circa.

che comunica visivamente il proprio tema in un modo che pare destinato a un pubblico popolare. Questa concezione iconografica di tipo 'religioso' rifletteva molto da vicino le affermazioni di Siqueiros sul potere comunicativo e sulla dimensione corale dell'arte paleocristiana, un assunto con il quale l'artista era sembrato fortemente identificarsi nel corso delle prime discussioni, sostenute al *Centro Bohemio*, riguardo la necessità di creare un'arte rivoluzionaria di massa.

Il coinvolgimento di Siqueiros in questo progetto è testimoniato anche dal disegno per la decorazione a intaglio eseguita sulla gigantesca porta d'ingresso dell'edificio. Alla semplice, ieratica iconografia della composizione murale all'interno fa riscontro quest'entrata dove, organizzate in formelle rettangolari, sono rappresentate le rivoluzionarie immagini di Marx e di Lenin, la stretta delle mani, simbolo di solidarietà, e figure di tipo precolombiano. Unici nell'ambito delle opere realizzate da Siqueiros, questi battenti scolpiti rivestono un'importanza particolare, in quanto rappresentano un'estensione tridimensionale delle imponenti forme scultoree che l'artista stava cominciando a creare nella sua pittu-

ra. Siqueiros riesplorerà tale via circa trent'anni più tardi, con i suoi giganteschi bassorilievi sulla facciata della fabbrica Automex e all'Università nazionale di Città del Messico.

La collaborazione con de la Cueva dovette cessare a causa delle tragiche morte di quest'ultimo in un incidente motociclistico. La prematura scomparsa dell'artista sarebbe servita a Siqueiros come pretesto per recedere dall'impegno assunto con Guadalupe Zuñiga, allo scopo di dedicarsi completamente all'impegno politico nell'ambito delle organizzazioni sindacali dello Jalisco.<sup>40</sup>

Nel breve periodo intercorso tra il suo ritorno in Messico dall'Europa, nel 1922, e la decisione, assunta nel 1925, di dedicarsi esclusivamente alla militanza politica, l'artista aveva fatto grandi progressi. Sebbene l'opera compiuta come muralista a Città del Messico non avesse suscitato affatto lo stupore delle composizioni di Orozco né si fosse dimostrata prolifica quanto quella di Rivera nell'arco degli anni Venti, i suoi innumerevoli scritti e manifesti, le sue idee sul lavoro d'équipe sarebbero stati tutti ripresi consapevolmente negli anni Trenta, epoca in cui Siqueiros inizierà a creare e sviluppare un'estetica politica per la sua arte murale, sempre più caratterizzata da invenzione e innovazione. Di lì a breve, infatti, Siqueiros avrebbe maturato un approccio tematico, capace di trasformare gli aspetti moderatamente religiosi dei suoi murali nell'affermazione diretta di un contenuto politico riflettente la modernità politica e urbana.

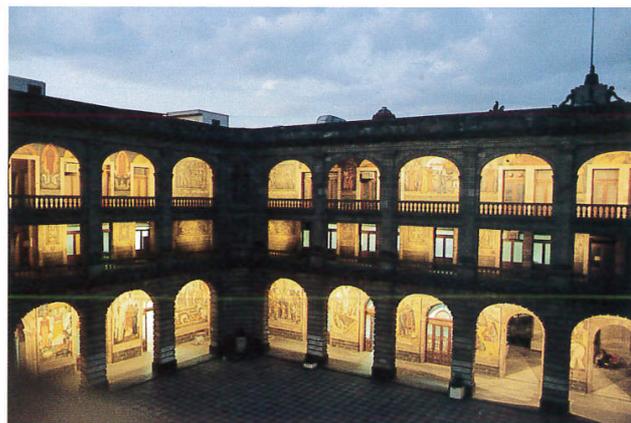
Rivera, diversamente da Orozco e da Siqueiros, sopravvisse alla tempesta scatenata dalle dimissioni di Vasconcelos e alla crescente ondata di critiche che imperversò contro i murali dalla fine 1923 fino al 1924. Riconciliatosi con Puig Cassauranc, il ministro non soltanto gli consentì di proseguire la sua opera nell'edificio del ministero della Pubblica Istruzione, ma si mostrò persino incline a incoraggiarlo.

Nell'aprile del 1923, quando cioè la sua *Creazione* è ormai ultimata, Rivera poteva già vantare un notevole influsso. Affascinato dall'opera del suo 'protetto', Vasconcelos aveva debitamente provveduto ad assegnargli la carica di Capo Dipartimento delle Arti Plastiche al ministero della Pubblica Istruzione. Un titolo, questo, sotto il quale in realtà si celava l'incarico di realizzare, su committenza pubblica, la decorazione della nuova sede della Secretaría de educación pública, la nuova sede appunto del ministero di Vasconcelos situata al centro di Città del Messico. L'edificio, la cui costruzione voleva essere il tentativo di conferire espressione architettonica alla radicale politica d'istruzione del ministro, diventa così il luogo dove Rivera realizzerà la sua prima grande impresa come muralista.

Se Orozco aveva dato vita a un ciclo di immagini innegabilmente memorabile e di grande efficacia alla Scuola nazionale preparatoria e se Siqueiros al Colegio Chico aveva preannunciato successivi sviluppi, i murali eseguiti da Rivera al ministero della Pubblica Istruzione e alla Scuola nazionale dell'agricoltura a Chapingo, tra il 1923 e il 1928, rappresentano senza dubbio la fase più importante dell'evoluzione del movimento muralista messicano quale espressione di un'arte pubblica nazionale di tendenza radicale. Quest'opera compiuta da Rivera testimonia, infatti, il distacco definitivo dell'artista da un passato e da un'esperienza formativa di preminente derivazione europea che, fino a quel momento, avevano ampiamente inibito la completa espressione della realtà politica e sociale messicana nella sua opera. In questi murali il concetto basilare del nazionalismo post-rivoluzionario messicano - l'idea che la cultura della nazione fosse al tempo stesso prodotto e proprietà del popolo - diventa parte costitutiva della sua estetica pittorica e sociopolitica. A ciò si deve principalmente l'interesse internazionale per l'evoluzione dell'arte murale messicana negli anni Venti.

La dimensione populista dei murali di Rivera al ministero della Pubblica Istruzione affonda le sue radici in quelle stesse circostanze che sono state all'origine dei cambiamenti nell'arte di Orozco e di Siqueiros, vale a dire nel clima radicale che circondò il governo Obregón alla fine del 1923 il quale, spinto dalla pressione costante esercitata della crescente forza del movimento operaio, manifestò la tendenza a schierarsi con le forze di sinistra. Plutarco Calles, ministro degli Interni e successore di Obregón alla presidenza nel 1924, affermava che "le richieste sollevate dal popolo non possono più essere messe a tacere a colpi d'arma da fuoco (...) è compito imprescindibile dei governanti rispettare e garantire il libero esercizio dei diritti, come quello di sciopero, a tutti i cittadini".<sup>41</sup>

Dai violenti attacchi verbali contro i murali, scatenatisi dopo le dimissioni di Vasconcelos e di cui anche Rivera era stato oggetto, paradossalmente le sue opere sarebbero rimaste illese. All'artista viene consentito di continuare a lavorare e consolidare la sua posizione di pittore più importante all'interno del movimento. In questo contesto, cui andò ad aggiungersi la fondazione del Sindacato dei pittori, a opera di Rivera, Siqueiros e Guerrero, e la loro iscrizione in massa al Partito comunista messicano, l'adesione di Rivera agli ideali politici del socialismo assumeva i toni di una pubblica ostentazione e diveniva stabilmente presente nella 'tessitura' tematica e figurativa dei suoi successivi murali.

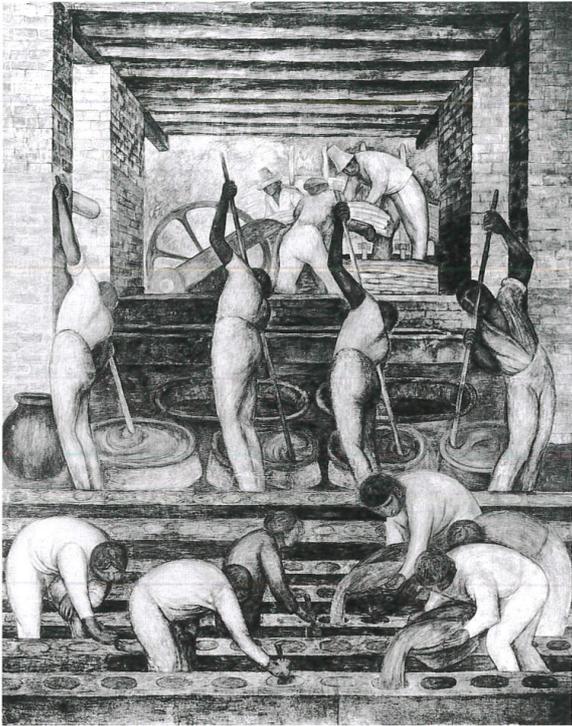


Nel 1928, al termine del lavoro al ministero della Pubblica Istruzione, sono stati già realizzati dall'artista e dai suoi assistenti 235 singoli affreschi, tra cui 166 opere maggiori, che complessivamente ricoprono su un'area di circa 1600 metri quadrati. Nel libro *La mia vita, la mia arte* Rivera scrive che il suo obiettivo era stato "di rispecchiare la vita sociale del Messico nel modo in cui io la osservavo e, attraverso la mia visione della verità, indicare alle masse il profilo del futuro".<sup>42</sup>

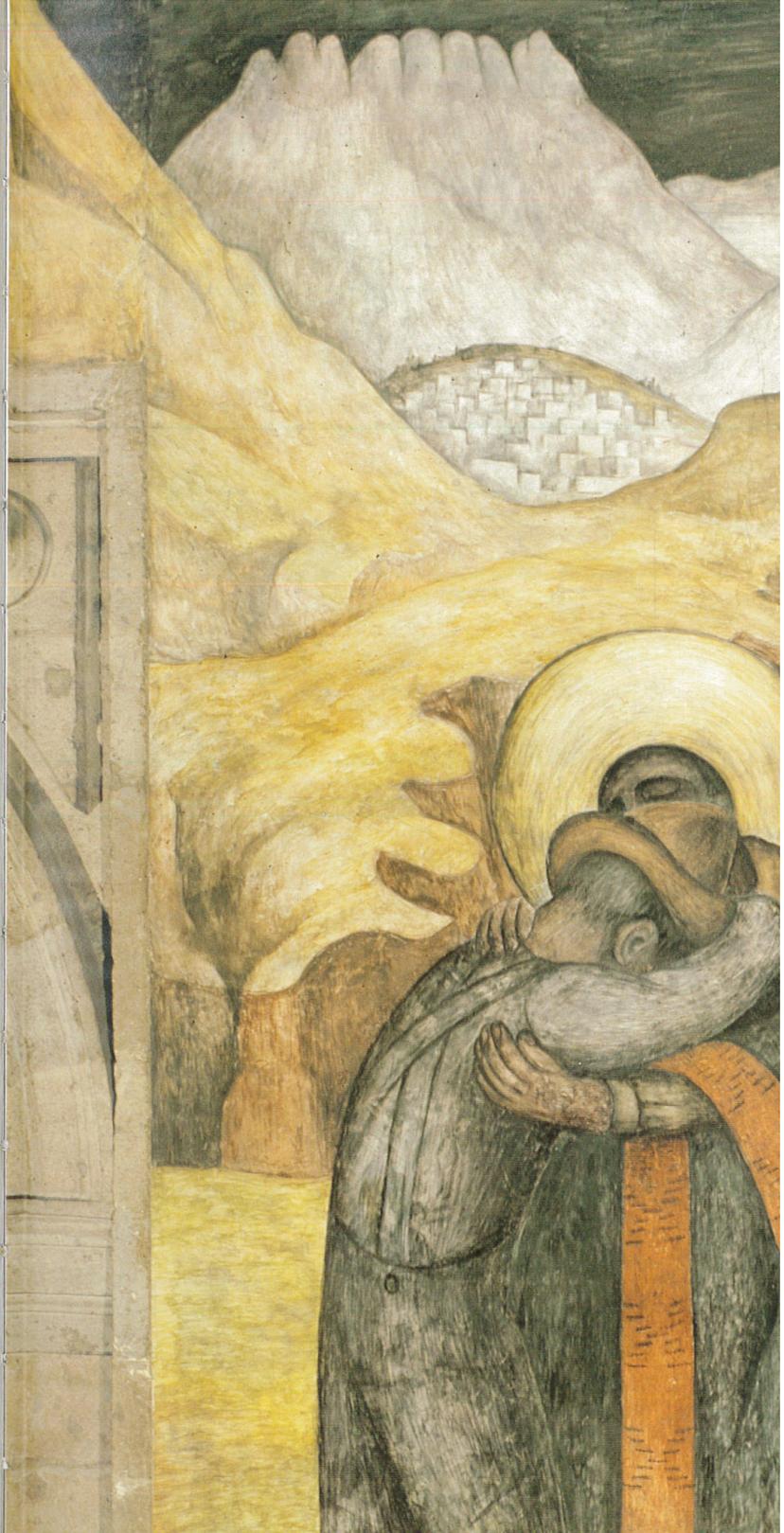
La disposizione dei murali segue il criterio di ripartizione delle unità architettoniche dell'edificio. La struttura, in stile coloniale, della sede del ministero della Pubblica Istruzione era stata progettata con due *patios* adiacenti, ciascuno su due piani. Nel primo, al pian terreno, che Rivera ha chiamato il "Cortile del lavoro", l'artista esegue pitture aventi per oggetto gli ambiti lavorativi caratteristici delle varie aree geografiche del Messico. Al primo piano, si trovano rappresentazioni di dimensioni minori, per la maggior parte a monocromo, che simboleggiano le attività intellettuali, tra cui la medicina e la tecnologia. Al secondo piano, figurano le arti e le scienze, insieme ai grandi eroi della rivoluzione.

Nel secondo patio, che Rivera ha chiamato il "Cortile delle feste", gli affreschi illustrano le tradizioni popolari messicane così come queste trovavano espressione nelle feste religiose e nelle manifestazioni politiche. Al primo piano, Rivera concepisce gli stemmi dei vari stati messicani, dipinti questi quasi esclusivamente dai suoi assistenti, mentre all'ultimo piano esegue i murali con i famosi *Corridos* della *Rivoluzione proletaria e agraria*. Oltre a queste composizioni, Rivera ha anche affrescato, lungo la scala del Cortile del lavoro, alcune vedute del paesaggio messi-

Diego Rivera, *Lo zuccherificio*.  
Affresco, 1923. Parete nord, Cortile  
del Lavoro, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.



Diego Rivera, *L'abbraccio*. Affresco,  
1923. Parete est, Cortile del Lavoro,  
Ministero della Pubblica Istruzione,  
Città del Messico.



cano che vogliono rappresentare l'evoluzione della vita sociale e politica del Paese.

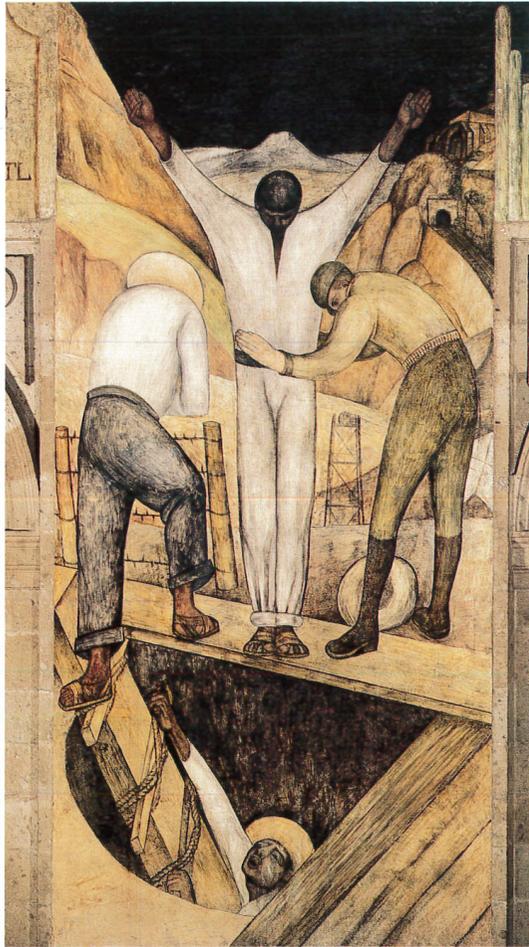
Rivera inizia a dipingere il ciclo al pian terreno del Cortile del lavoro<sup>43</sup>, sviluppando qui un suo modo espressivo altamente individuale e adeguato al contenuto sociale nelle diciotto scene principali relative all'industria e l'agricoltura nelle differenti regioni messicane. Nelle prime che l'artista realizza vi sono ancora molte reminiscenze di quel suo viaggio a Tehuantepec, fatto nel 1922. Lungo la parete nord e nel piccolo vestibolo situato in questa parte del cortile, compaiono *I tintori* e una serie di affreschi intitolati *Le tehuane*, dove predominano le industrie dell'area meridionale del Messico abitata prevalentemente da indios. L'ambientazione, le scelte cromatiche e il carattere complessivamente scenografico-decorativo di questi murali celebrano la cultura in-

Diego Rivera, *Entrata nella miniera*.  
Affresco, 1923. Parete est, Cortile  
del Lavoro, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.

Diego Rivera, *Uscita dalla miniera*.  
Affresco, 1923. Parete est, Cortile  
del Lavoro, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.

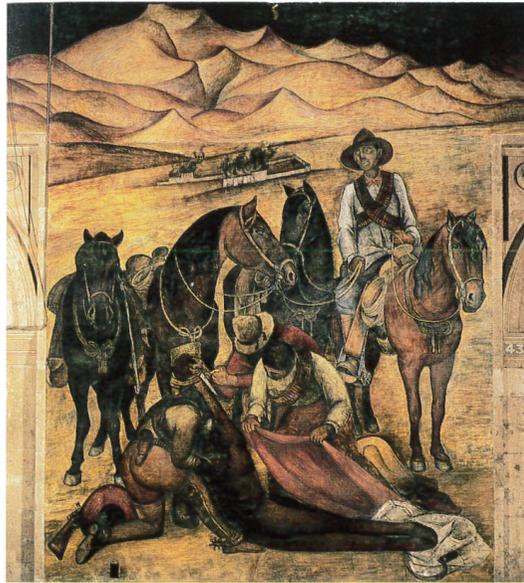
4 digena, rispecchiando l'indigenismo che caratterizzava il clima culturale dell'epoca.<sup>44</sup>

Dopo gli alquanto esotici dipinti delle *Tehuane*, Rivera inaugura uno stile piuttosto diverso. In affreschi come *La raffinazione dello zucchero* e in quelli dipinti lungo la parete sud che raffigurano le industrie d'estrazione e di lavorazione del Messico settentrionale, la rappresentazione diventa più ritmica, monumentale e assai meno folcloristica. L'artista evita di ricorrere a immagini retoriche in questa serie incentrata sul tema del lavoro industriale, per esprimere la fatica e gli stenti che i lavoratori sopportano. Lungo la parete est, Rivera giunge persino a palesare un'identificazione politica con il suo tema. Infatti, rappresentando le attività agricole, le miniere e le fabbriche di ceramica del Messico occidentale, l'artista coniuga il suo soggetto fortemente nazionale con la conoscenza della pittura religiosa italiana del Rinascimento, creando così immagini traboccanti di pathos e di tragedia, con cui egli rende visibile l'intensa e struggente spiritualità del Messico cristiano. In *Entrata nella miniera* i minatori, che portano sulle spalle picco-



ni, pale e puntelli di pozzo, rievocano la vicenda biblica della Via Crucis. Nell'adiacente, *Uscita dalla miniera*, la posa di crocefisso assunta dal minatore, mentre viene sottoposto a perquisizione da un ispettore minerario, evoca il sacrificio della Crocifissione.<sup>45</sup> Più avanti, sullo stesso lato nell'*Abbraccio*, l'unità espressa in quell'azione tra il contadino e l'operaio, con il sombrero che assomiglia a un'aureola e il poncho che pare un manto di religiosa memoria, trasmette tutta la passione spirituale di una secolare Annunciazione, investendo le due figure di autentica fratellanza umana. Questa presenza di allusioni interne alla Passione di Cristo nelle figurazioni aventi per oggetto il lavoro, lo sfruttamento e la solidarietà tra i lavoratori messicani costituisce uno degli elementi più toccanti e poetici del linguaggio artistico riveriano.

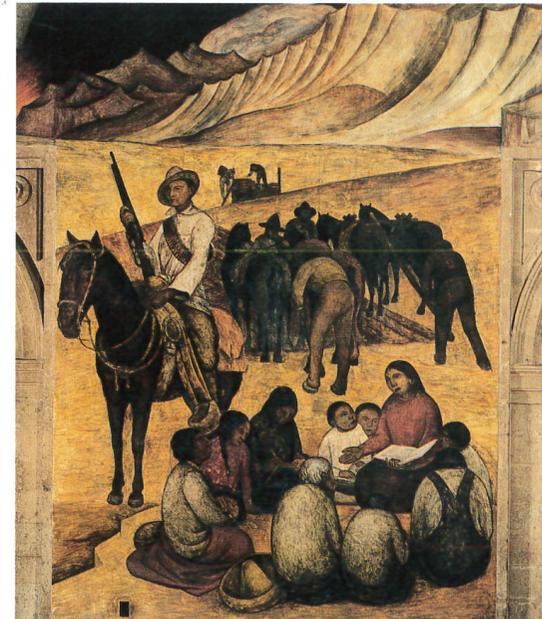
43  
Diego Rivera, *La liberazione del peón*.  
Affresco, 1923. Parete sud, Cortile del  
Lavoro, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.



44  
Diego Rivera, *La nuova scuola*.  
Affresco, 1923. Parete sud, Cortile del  
Lavoro, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.

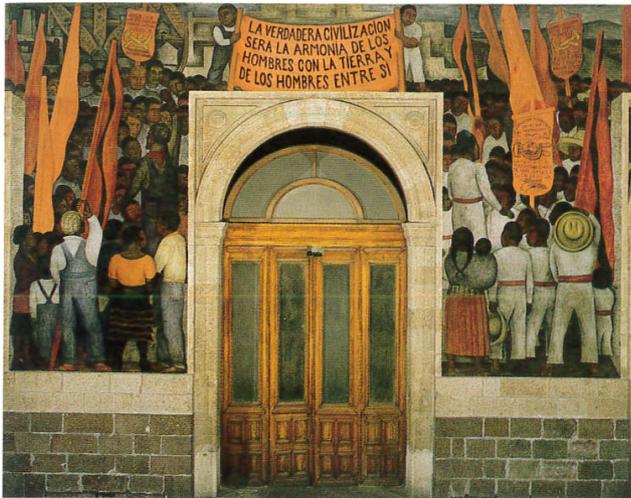
L'artista continua a far uso di immagini che alludono alla Passione nella *Liberazione del peón*. Questa volta il riferimento è alla Deposizione della Croce e al Compianto del Cristo morto, cui Rivera ricorre per esprimere la tragica liberazione che la morte rappresenta per il contadino, finalmente sollevato da un'esistenza di fatica e di sfruttamento. In antitesi con questa figurazione, il murale successivo, intitolato *La nuova scuola*, mostra un genere diverso di libertà, quella ottenuta grazie alla rivoluzione, e contiene un esplicito richiamo alle scuole rurali che Vasconcelos aveva creato nel tentativo di avviare un processo di alfabetizzazione nelle campagne.

Se si eccettuano i primi affreschi eseguiti sulla parte nord, Rivera ha rappresentato la vita dei lavoratori messicani come un'esistenza faticosa. Ma la sua interpretazione muta quando passa nel secondo *patio*, il "Cortile delle feste". Così egli descrive l'atmosfera creata qui: "Lasciate le spossanti attività lavorative, la gente si dedica alla vita creativa, ai gioiosi spozalizi, alle allegre



feste: *L'esplosione dei traditori*, *La danza del cervo*, *La danza delle tehuane*, *La danza dei nastri*, *La danza della mietitura*".<sup>46</sup> Questi murali segnano il momento in cui inizia a manifestarsi un certo distacco, persino un antagonismo, tra Rivera e gli altri muralisti e anche la fase in cui la posizione dell'artista va delineandosi come figura preminente del movimento. Un distanziamento reso piuttosto esplicito dal modo in cui Rivera trattava gli artisti che collaboravano con lui. Durante il periodo in cui de la Cueva, Guerrero e Charlot sono assistenti ai lavori nel primo cortile viene affidato loro anche l'incarico di decorare alcune parti del secondo. Ciò rifletteva l'etica del Sindacato di distribuire il lavoro così da ottenere opere collettive. Tuttavia, in qualità di Capo Dipartimento delle Arti Plastiche del ministero della Pubblica Istruzione, Rivera giudicò infine insoddisfacenti gli sforzi compiuti dai suoi collaboratori e, lamentando che per inadeguatezza tecnica l'opera da loro realizzata non si sarebbe integrata con il suo progetto, li allontanò

Diego Rivera, *Festa del primo maggio*. Affresco, 1923-4. Parete ovest, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.



senza tante cerimonie, assegnando loro l'umile incarico di dipingere gli stemmi al piano superiore. Inoltre, quando Rivera passava nel secondo *patio*, per iniziare a eseguirvi i suoi murali, decideva di rimuovere due affreschi di Guerrero e uno di Charlot, adducendo il motivo che interferivano con i suoi progetti.<sup>47</sup> A ciò si aggiunga il fatto che l'appoggio di Rivera nei riguardi dei suoi compagni del Sindacato, nella circostanza in cui i loro murali erano stati oggetto di atti di vandalismo alla Scuola nazionale preparatoria, fu tutt'altro che sincero. Egli liquidò infatti quelle aggressioni come uno scandalo di poco conto. L'11 settembre 1924, *El Machete* annunciava: "Diego Rivera ha rassegnato le dimissioni dal Sindacato dei pittori e degli scultori nel mese di luglio, a causa di una divergenza di opinione riguardo la decisione presa a suo tempo a maggioranza di sollevare una protesta pubblica contro la distruzione dei murali alla Scuola nazionale preparatoria". Così, mentre Siqueiros e Orozco venivano allontanati dalla Preparatoria, Rivera poteva proseguire la propria opera, godendo dell'appoggio del successore di Vasconcelos, Puig Cassauranc.

Quantunque Rivera opti nel Cortile delle feste per lo stesso schema di ubicazione adottato nel Cortile del lavoro, ripartendo i temi con criterio geografico a seconda della direzione verso cui le pareti sono rivolte, il suo stile compositivo appare qui notevolmente diverso. Infatti, se nel Cortile del lavoro le sue composizioni erano state tendenzialmente imponenti, talvolta monumentali, con la pre-

Diego Rivera, *Il mercato*. Affresco, 1923-4. Parete nord, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.



senza di sole poche figure, nel Cortile delle feste Rivera dipinge, su ogni superficie utilizzabile delle pareti, tra le entrate agli uffici e persino sopra i vani delle porte, centinaia di individui, come se volesse dar vita a un immenso ritratto del popolo messicano.

Questa caratteristica e l'atmosfera generale di celebrazione che permea i ventiquattro affreschi principali del secondo *patio* sono esemplarmente evidenti nelle sezioni centrali di ciascuna delle tre pareti ivi presenti. Qui si trovano i riquadri intitolati *La festa della distribuzione della terra*, *La festa del primo maggio* e *Il mercato*. Nei primi due il richiamo a motivi ed eventi politici è diretto ed esplicito, per quanto l'artista non sia tanto critico quanto lo era stato nel Cortile del lavoro, dove le immagini rinviavano implicitamente al Messico pre-rivoluzionario. I murali del Cortile delle feste trasudano di ottimismo e idealismo rivoluzionari, dando vita a rappresentazioni encomiastiche dei miglioramenti ottenuti con la rivoluzione, in cui si respira una nuova atmosfera di liberazione politica. Queste composizioni sono formate da gruppi compatti di persone prevalentemente indie e si direbbero il tentativo da parte di Rivera di dare espressione a ciò che riteneva fosse un'autentica immagine nazionale dell'indigeno. Ipotesi, questa, avvalorata dal principio costruttivo che le informa, vale a dire la mancanza di prospettiva associata a un ordinamento lineare delle figure, che rimanda direttamente ai modi della pittura degli aztechi e dei maya prima della Conquista.<sup>48</sup>

Diego Rivera, *La danza dei nastri*.  
Affresco, 1923-4. Parete nord,  
Cortile delle Feste, Ministero  
della Pubblica Istruzione,  
Città del Messico.

Il profondo rispetto con il quale Rivera ha ritratto l'indio e il contadino è chiaro e osservabile nei tre affreschi che hanno per oggetto il Giorno dei morti. Infatti, in quello che ritrae la ricorrenza in uno scenario urbano, *Il giorno dei morti - Festa cittadina*, l'artista tratta con vena satirica il soggetto, mostrandoci una celebrazione essenzialmente di scalmanati e addirittura di ubriachi. Al contrario, nell'ambientazione rurale, *Il giorno dei morti - L'offerta*, si vedono contadini che celebrano la festività nel rispetto della tradizione, pregando, facendo offerte di cibo ai margini della tomba. Similmente, *Il giorno dei morti - Il pranzo* rappresenta una moderata ma inequivocabile apologia della vita contadina.

Rivera prosegue con verve critica e satirica intitolando *L'esplosione dei traditori* la successiva pittura dove viene rappresentata una festa che, a partire dai primi del Novecento, era diventata una circostanza nel corso della quale venivano riempite di esplosivo e fatte brillare effigi di personaggi politici invisi alla popolazione. Nel murale sono raffigurati, nel momento della deflagrazione, tre pupazzi – personificazioni del politico, della chiesa e dell'esercito – che ondeggiano sopra il turbinio della folla. Questa triade simboleggia il tradimento perpetrato dalle oligarchie istituzionali pre-rivoluzionarie ai danni del Messico e del suo popolo.

Nei murali al pian terreno del Cortile delle feste, invece, l'artista ricorre raramente alla satira e alla critica politica, in quanto qui *leitmotiv* è la celebrazione della vita e delle tradizioni dei contadini indios. L'interesse particolare che rivestono gli affreschi sui costumi e le feste tradizionali – tra cui *La danza del cervo*, *La festa del grano*, *La danza dei nastri* e *La Zandunga* – risiede nel fatto che al centro di tutto sia proprio l'immagine dell'indio, presentato come quintessenza del Messico reale.<sup>49</sup>

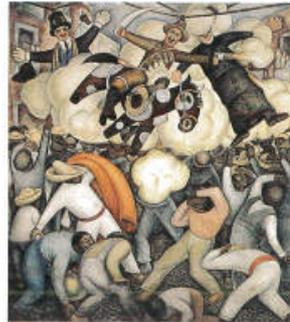
La decorazione di questo edificio prosegue con il ciclo di murali dipinti sulle pareti della scala adiacente al Cortile del lavoro. È lo stesso Rivera a fornirci una descrizione di questa serie che si snoda dal pian terreno fino al secondo piano, parlando di

una pittura interpretativa del paesaggio messicano che dal mare sale fino alle colline, agli altipiani e alle cime delle montagne. Accanto a questa rappresentazione del paesaggio che ascende, si trova la corrispondente visione del progresso umano: figure allegoriche che incarnano gli stadi ascendenti dell'evoluzione sociale del paese, dalla società primitiva fino alla formazione di un futuro ordine sociale libero dalla dominazione, passando per la rivoluzione popolare.<sup>50</sup>

In contrasto con la rappresentazione esotica e alquanto idealizzata del Messico meridionale, in corrispondenza delle rampe più basse della scala, in cima alla stessa si trovano scene che hanno per oggetto l'agricoltura delle regioni centrali e settentrio-

Diego Rivera, *L'esplosione dei traditori*.  
Affresco, 1923-4. Parete ovest, Cortile  
delle Feste, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.

Diego Rivera, *La festa del grano*.  
Affresco, 1923-4. Parete sud, Cortile  
delle Feste, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.





51 a fronte, sopra  
Diego Rivera, *Sepoltura del rivoluzionario*.  
Affresco, 1926. Parete nord delle scale,  
Cortile del Lavoro, Ministero  
della Pubblica Istruzione, Città del Messico.

52 a fronte, sotto  
Diego Rivera, *Messico tropicale e Xochipilli  
e i suoi devoti*. Affresco, 1926. Parete nord  
delle scale, Cortile del Lavoro, Ministero della  
Pubblica Istruzione,  
Città del Messico.

53 in alto  
Diego Rivera, *La meccanizzazione del paese*.  
Affresco, 1926. Parete nord delle scale,  
Cortile del Lavoro, Ministero della Pubblica  
Istruzione, Città del Messico.

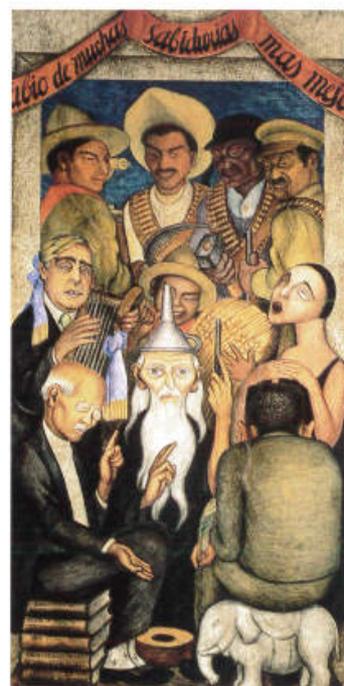
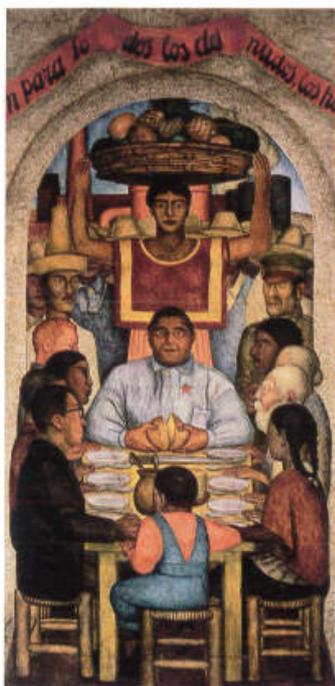
nali. Questo è il Messico dell'*hacienda*, del latifondista, dello sfruttamento e della rivoluzione. Nell'affresco *La meccanizzazione del paese*, da una parte è situata una figura, quasi un essere divino, vestita di rosso, che scaglia un potente fulmine a tre teste sui latifondisti e sulle loro guardie. Nella *Sepoltura del rivoluzionario*, sulla parete che segue, viene sviluppato uno dei temi più sentiti e significativi della pittura riveriana: il sacrificio eroico per la lotta rivoluzionaria. Si tratta di una raffigurazione che esalta la sintesi compiuta dall'artista tra la pittura religiosa europea e la realtà messicana; in essa appare in modo inequivocabile sia il ricordo iconografico del *Pianto sul Cristo morto* di Giotto, nella cappella dell'Arena di Padova (1305-08), sia quello, forse più appariscente, del dipinto di El Greco *Sepoltura del conte d'Orgaz* (1586, Santo Tomé, Toledo), opera che Rivera aveva potuto ammirare nel corso dei suoi viaggi in Spagna.<sup>51</sup>

Gli affreschi finali del ministero della Pubblica Istruzione, realizzati lungo i corridoi al secondo piano del Cortile delle feste, so-

55  
Diego Rivera, *Il pane nostro*. Affresco, 1928. Parete sud, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.

56  
Diego Rivera, *La notte del povero*. Affresco, 1928. Parete nord, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.

57  
Diego Rivera, *Gli eruditi*. Affresco, 1928. Parete nord, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.



63

no organizzati in ventisei aree narrative che illustrano le strofe di tre canzoni popolari, i cosiddetti *corridos* rivoluzionari: *La ballata di Zapata*, *La rivoluzione agraria messicana del 1910*, scritti da José Guerrero, e *Así será la revolución proletaria* (Così sarà la rivoluzione proletaria), scritto da Martínez.<sup>52</sup> Sebbene i due affreschi dedicati ai *corridos* contadini siano stati dipinti quasi due anni prima di quello sul corrido proletario, completato da Rivera solo nel 1928, dopo il suo viaggio in Unione Sovietica, tutti sono egualmente caratterizzati da un motivo fondamentale ricorrente: il contrasto tra l'apologia della rivoluzione, con i suoi ideali e le sue imprese, e la critica aspra contro i suoi oppositori e detrattori.<sup>53</sup> Nei tre ove appare ripetuto il tema della cena, la plutocrazia viene contrapposta alle masse popolari. In *Banchetto di Wall Street* è raffigurato un gruppo di industriali statunitensi seduti a una tavola imbandita con le loro mogli, che esaminano il nastro dorato di una telescrivente

della borsa valori. Tra le figure sono riconoscibili le caricature di John D. Rockefeller (nell'angolo in alto a sinistra), di J. P. Morgan e di Henry Ford. Nel riquadro intitolato *Pranzo del capitalista* Rivera continua a satirizzare, prendendo di mira l'ossessione dei ricchi per il denaro: raffigura quindi un gruppo di persone riunite intorno alla tavola che fissano piatti colmi di monete, sfoggiando espressioni di immensa stupidità. In chiaro contrasto con i primi due, *Il pane nostro*, con la cena dei proletari e dei rivoluzionari, è una rappresentazione fortemente encomiastica, con allusioni al miracolo cristiano, incarnato dalla figura del rivoluzionario che spezza il pane a capolavola.

Questo racconto per contrasti viene ulteriormente sviluppato dall'artista in altri due composizioni, intitolate *La notte del ricco* e *La notte del povero*. Ma è nella raffigurazione degli *Eruditi* che Rivera si abbandona a una delle sue satire più mordaci, ritraendo

60

Diego Rivera, *Colui che vuole mangiare deve lavorare*. Affresco, 1928. Parete sud, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.

61

Diego Rivera, *La trincea*. Affresco, 1928. Parete sud, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.

62 in basso

Diego Rivera, *La protesta*. Affresco, 1928. Parete ovest, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.

63 a fronte

Diego Rivera, *La distribuzione delle armi*. Affresco, 1928. Parete sud, Cortile delle Feste, Ministero della Pubblica Istruzione, Città del Messico.

66



un gruppo di intellettuali borghesi tra cui figura niente di meno che José Vasconcelos (di spalle rispetto all'osservatore), l'uomo che sopra ogni altro era stato fautore della nascita del movimento muralista messicano, all'interno del quale, in quel momento, Rivera aveva assunto un ruolo di figura-guida. Per quanto, in seguito alla fallita ribellione delahuertista, Vasconcelos fosse ormai considerato un personaggio su posizioni sempre più conservatrici ed avesse manifestato pubblicamente il proprio disincanto rispetto a quei murali rivoluzionari, che inizialmente proprio al suo patrocinio si dovevano, accusando gli artisti di essere caduti "nell'abiezione, per aver tappezzato le pareti con ritratti di criminali".<sup>54</sup>

Nel *Corrido della rivoluzione proletaria* Rivera si concentra sul tema della giustizia rivoluzionaria, sviluppandolo in più parti, *Colui che vuole mangiare deve lavorare* e *Morte di un capitalista*. Alterna a questi, per contrasto, le visioni utopiche e altamente idealistiche

della lotta e delle imprese rivoluzionarie con *La Trincea*, *La distribuzione delle armi*, *Al lavoro*, *La protesta*, *L'alfabetizzazione*, *La cooperativa* e *L'unione*.<sup>55</sup>

Al termine del suo grande ciclo di affreschi al ministero della Pubblica Istruzione, nel 1928, Rivera poteva dire di aver prodotto un epico ritratto del popolo messicano. Nonostante le accuse di aver perpetrato una falsificazione della realtà con le sue apologetiche rappresentazioni delle imprese della rivoluzione, l'artista aveva in verità scoperto nella trattazione dei *Corridos* il suo debito nei confronti di Posada. Egli era giunto a una sintesi pittorica tra le ricche tradizioni della cultura popolare messicana, mutate dalle ballate d'amore e di speranza dell'incisore, e le sue popolari immagini di satira e di critica sociale. In questo ciclo egli aveva anche consolidato il suo stile e il suo intento narrativo i quali, sviluppati ulteriormente dall'artista nelle sue opere succes-



sive, avrebbero impressionato negli anni Trenta molti artisti nordamericani che lessero i murali dipinti da Rivera sui muri di Stato come un abbattimento delle barriere che separavano l'arte dalla propaganda.

Se gli affreschi di Rivera al ministero della Pubblica Istruzione offrono un vasto panorama politico e sociale del popolo messicano, il ciclo dei murali nella cappella e nell'edificio amministrativo della Scuola nazionale dell'agricoltura a Chapingo, nello Stato del Messico, tra il 1925 e il 1926, rappresenta un aspetto specifico di quel medesimo panorama: la rivoluzione agraria.

Essendo stata centrale per il movimento rivoluzionario messicano del 1910, che aveva rivendicato la spartizione delle terre e del patrimonio fondiario, la rivoluzione agraria acquistò particolare risonanza e significato come soggetto. Inoltre, per Rivera la terra rappresentava anche un richiamo alle origini politiche, cultura-

li e storiche degli indios e dei contadini messicani, le cui immagini sempre più frequentemente avevano trovato spazio nei *patios* delle Feste e del Lavoro al ministero della Pubblica Istruzione, quale personificazione della vera natura dell'identità messicana.

La tenuta e gli edifici di Chapingo, situati appena fuori Città del Messico e appartenuti in precedenza a un ex presidente messicano, dopo la rivoluzione erano stati nazionalizzati e trasformati in scuola agraria. Avendo scelto di trattare il tema della terra, Rivera fonda il suo ciclo sulla massima di Emiliano Zapata: "Qui si insegna a sfruttare la terra, non l'uomo."

La decorazione a fresco prende avvio dall'entrata dell'edificio, in fondo alla scala principale, con le immagini di *Uomini e donne di Tehuantepec*: esse rievocano quelle eseguite nel Cortile del lavoro due anni prima, all'inizio del suo lavoro al ministero della Pubblica Istruzione. Sulle pareti del vano scala sono raffigurate, a



64 sopra  
Diego Rivera, *Alleanza tra il contadino e il lavoratore dell'industria*. Affresco, 1924. Parete nord, atrio al secondo piano, edificio dell'amministrazione, Università autonoma di Chapingo, Messico.

65 a fronte  
Diego Rivera, *La ripartizione delle terre*. Affresco, 1924. Atrio al secondo piano, edificio dell'amministrazione, Università autonoma di Chapingo, Messico.

monocromo, scene di coltivazione e di miclitura, mentre nell'atrio al primo piano, a destra e a sinistra della scala, si trovano rappresentati *il buon governo* e *il cattivo governo*. Quest'ultimo mostra gli eccessi di crudeltà compiuti nel Messico pre-rivoluzionario, con contadini presi nell'attimo di essere frustati e linciati. In contrasto con questa raffigurazione, il *Buon governo* celebra invece la terra in cui l'abbondanza e la coltivazione sono diventate realtà. Le scene di costruzione e di educazione, insieme ai due ritratti del presidente Obregón e del suo segretario all'Agricoltura, de Negri, rendono questo dipinto un innegabile panegirico degli ideali e delle imprese della rivoluzione.<sup>66</sup> Nei due riquadri, posti l'uno di fronte all'altro in testa alla scalinata, *L'alleanza tra il contadino e il lavoratore dell'industria* e *la Ripartizione della terra*, Rivera ricalca stile e forme compositive degli affreschi, dai titoli e



soggetti simili, dipinti nel Cortile delle feste al ministero della Pubblica Istruzione.

Ma è la cappella, che l'artista tornava ad affrescare nel 1926, il luogo in cui Rivera raggiunge in assoluto la più esplicita e poetica espressione della tematica agraria. Qui il suo programma iconografico ha insieme dell'ironico e del paradossale. Se infatti, da una parte, la cappella è un 'tempio' visivo dedicato alla filosofia e alla politica materialiste della rivoluzione e alla fecondità della terra, dall'altra parte, le immagini ivi raffigurate evocano un'atmosfera essenzialmente biblica. Questa connessione è evidenziata parzialmente dall'architettura della cappella, cui l'artista si preoccupò di aderire progettando l'ubicazione e la dimensione dei murali. Al contempo, alcune raffigurazioni ricreano anch'esse un'atmosfera biblica, attraverso il ricordo iconografico di alcuni capolavori del

l'arte del Rinascimento italiano. La scelta cromatica, con il ricorso a ori carichi e tonalità terra, rievoca infatti la pittura medievale nelle chiese. Per quanto la decorazione della cappella di Chapingo possa essere considerata a un certo livello come un inno alla terra, il suo registro narrativo resta abbastanza didascalico. Lo spirito dell'opera è dichiarato con toni commoventi da un'iscrizione apposta su un pannello all'interno della cappella, che recita:

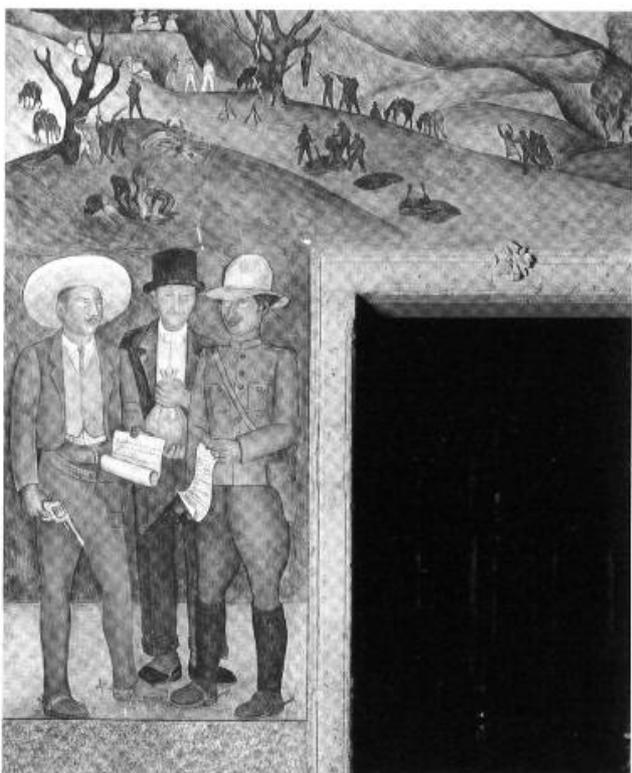
A tutti coloro che sono caduti e ai migliaia che cadranno ancora lottando per la terra. A tutti coloro che l'hanno resa fertile con il lavoro delle loro mani. Questa terra, concimata col sangue del nostro sangue! Per commemorare tutti coloro che si sono sacrificati per la terra, A loro è dedicata quest'opera da tutti quelli che hanno collaborato a realizzarla: Juan Rojano, Efigenio Tezlez, scapellini; Ramón Alva Guadarrama, Maximo Pacheco, Pablo O'Higgins, assistenti; e Diego Rivera, pittore.<sup>57</sup>

66 a sinistra, in alto  
Diego Rivera, *Uomini e donne di Tehuantepec, sotto i simboli del vento e delle nuvole*. Affresco, 1924.  
Parete est dell'entrata, edificio dell'amministrazione, Università autonoma di Chapingo, Messico.

67 a destra, in alto  
Diego Rivera, *Uomini e donne di Tehuantepec in un paesaggio di montagna con sole*. Affresco, 1924. Entrata, edificio dell'amministrazione, Università autonoma di Chapingo, Messico.

68 a sinistra, in basso  
Diego Rivera, *Il cattivo governo*. Affresco, 1924. Parete nord, atrio al secondo piano, edificio dell'amministrazione, Università autonoma di Chapingo, Messico.

69 a destra, in basso  
Diego Rivera, *Il buon governo*. Affresco, 1924. Parete sud, atrio al secondo piano, edificio dell'amministrazione, Università autonoma di Chapingo, Messico.

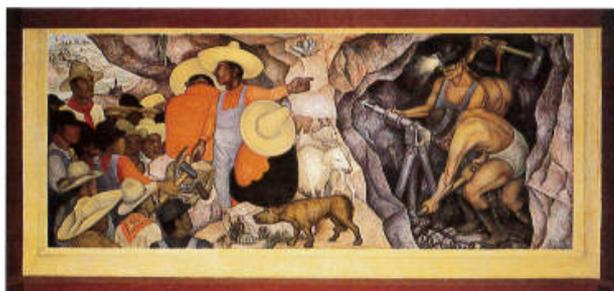




Sulla parete sinistra della cappella si trovano una serie di affreschi che hanno per oggetto la trasformazione rivoluzionaria della proprietà terriera. Sulla parte destra, con funzione tematicamente speculare rispetto a quelle immagini, Rivera ha raffigurato i cicli dell'evoluzione geologica e biologica della terra, volendo presentare in tal modo la rivoluzione politica e sociale come fenomeno complementare del processo evolutivo naturale della terra.

Il tema della trasformazione politica e rivoluzionaria riguardo la proprietà terriera era stato introdotto dall'artista nelle due composizioni situate su entrambi i lati dell'entrata della cappella. A sinistra, vi è l'affresco dell'*Agitatore*, a destra una toccante rappresentazione, intitolata *Il sangue dei martiri rivoluzionari che fertilizza la terra*, nella quale sono raffigurati due eroici martiri della rivoluzione, Zapata e Montañón. All'interno di questo secondo soggetto, la giustapposizione della morte di Zapata e Montañón e dell'abbondante raccolto di mais, che cresce sopra di loro, introduce le dualità 'vita/morte' e 'rivoluzione sociale/evoluzione naturale', entrambe tematiche di fondo di questo ciclo nella parte restante della cappella.

Nel corpo della navata tale dualità viene introdotta dal tema biblico del Caos. *Gli sfruttatori*, a sinistra, e *La terra schiavizzata*, immediatamente al di sopra, hanno per soggetto la terra e i lavoratori sotto il dominio di feroci dittatori e avidi latifondisti. Nel riquadro superiore, Rivera lascia intendere, con un espediente in-



70 in alto  
Diego Rivera, *Il sangue dei martiri rivoluzionari fertilizza la terra*, Affresco, 1926.  
Cappella, parete est, Università autonoma di Chapingo, Messico.

71 e 72 sopra e a tergo  
Diego Rivera, *L'agitatore*, Affresco, 1926. Cappella, parete ovest, Università autonoma di Chapingo, Messico.

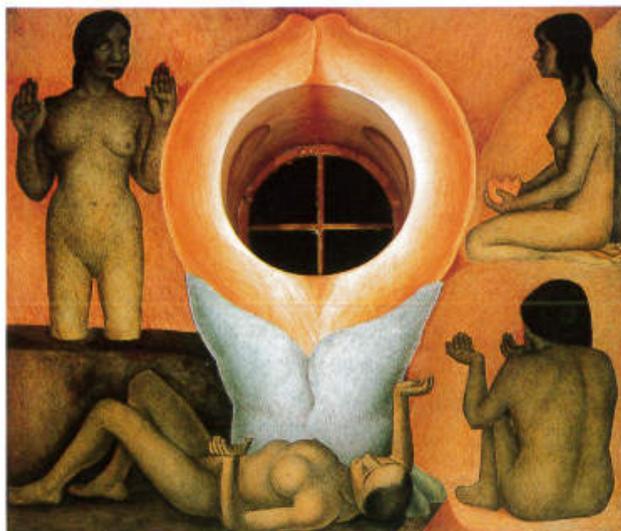
73 a fronte, in alto  
Diego Rivera, *Gli sfruttatori*.  
Affresco, 1926. Cappella, parete ovest,  
Università autonoma  
di Chapingo, Messico.

74 a fronte, in basso  
Diego Rivera, *Le forze sotterranee*.  
Affresco, 1926. Cappella, parete est,  
Università autonoma  
di Chapingo, Messico.

75 sotto  
Diego Rivera, *Terra schiavizzata*.  
Affresco, 1926. Cappella, parte superiore  
della parete ovest, Università autonoma  
di Chapingo, Messico.

76 sopra  
Diego Rivera, *La fioritura*.  
Affresco, 1926. Cappella, parete est,  
Università autonoma  
di Chapingo, Messico.

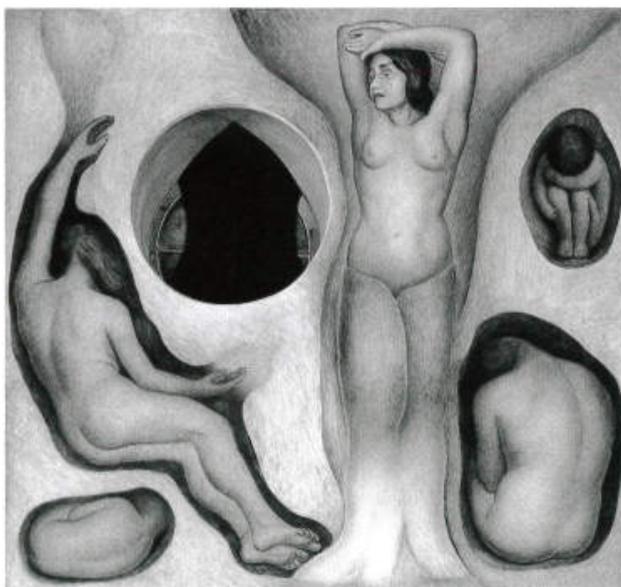
77 sotto  
Diego Rivera, *Germinazione*.  
Affresco, 1926. Cappella, parete est,  
Università autonoma  
di Chapingo, Messico.



gegnoso, che l'immagine del nudo disteso sia una raffigurazione della nazione, dal momento che i contorni del corpo assomigliano a quelli del Messico. La donna è attorniata dai suoi torturatori, personificati dai tre grotteschi personaggi che simboleggiano la chiesa, l'esercito e il capitalismo.<sup>58</sup> Sul lato opposto della navata, il tema dell'evoluzione naturale è introdotto dal riquadro *Le forze sotterranee*, dove antropomorfe figure femminili risalgono il caos del magma terrestre.

Proseguendo lungo lo stesso lato della navata, i due pannelli della *Germinazione* e della *Fioritura* appaiono specularmente riflessi, sulla parete di fronte, negli affreschi della *Formazione dei capi della rivoluzione* e del *Sangue dei martiri*. Qui Rivera torna a trattare il tema del sacrificio (morte) per la rivoluzione, esprimendolo stavolta come un processo di perpetuo contributo e rinnovamento. Come era stato per *Sepoltura di un rivoluzionario*, dipinto lungo le pareti della scala del Cortile del lavoro, anche qui è esplicito il richiamo alla pittura rinascimentale italiana, con specifico riferimento in questo caso a un affresco appartenente al ciclo dipinto da Giotto nella cappella dell'Arena di Padova.

Andando avanti, dopo *Il sangue dei martiri*, Rivera conclude questo lato sinistro della cappella con il *Trionfo della rivoluzione* dove, facendo riferimento all'evento sacro eucaristico, viene rappresentata la triade rivoluzionaria costituita dal soldato, dal contadino e dall'operaio, ciascuno dei quali riceve dall'altro, e con-



79 a sinistra, in alto  
Diego Rivera, *Organizzazione  
del movimento agrario*. Affresco,  
1926. Cappella, parete ovest,  
Università autonoma di Chapingo,  
Messico.



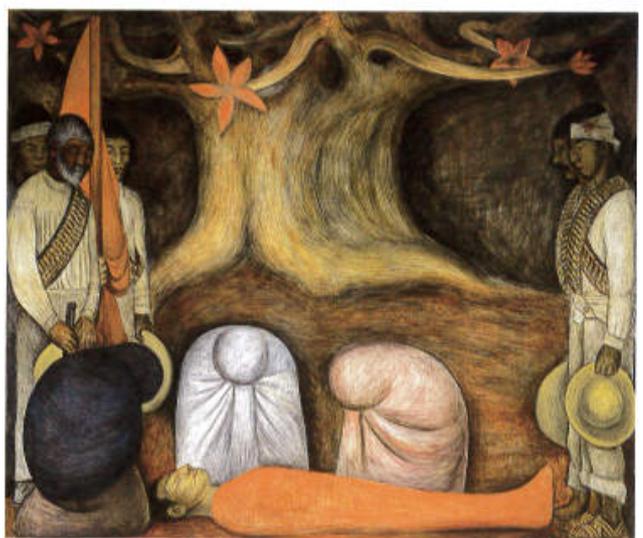
80 a sinistra, in basso  
Diego Rivera, *La terra feconda*.  
Affresco, 1926. Cappella, parete est,  
Università autonoma  
di Chapingo, Messico.



81 a destra, in alto  
Diego Rivera, *Trionfo  
della rivoluzione*. Affresco, 1926.  
Cappella, parete est, Università  
autonoma di Chapingo, Messico.



78 e 82 a fronte e a destra,  
in basso  
Diego Rivera, *La rivoluzione -  
La germinazione*. Affresco, 1926.  
Cappella, parete ovest, Università  
autonoma di Chapingo, Messico.



Diego Rivera, *La rivelazione della via*.  
Affresco, 1926. Cappella, campata  
del soffitto, Università autonoma  
di Chapingo, Messico.

Diego Rivera, *La ricompensa  
della terra posseduta onestamente*.  
Affresco, 1926. Cappella, campata  
del soffitto, Università autonoma  
di Chapingo, Messico.

Diego Rivera, *La terra liberata  
con le forze naturali controllate  
dall'uomo*.  
Affresco, 1926. Cappella, parete  
nord, Università autonoma  
di Chapingo, Messico.



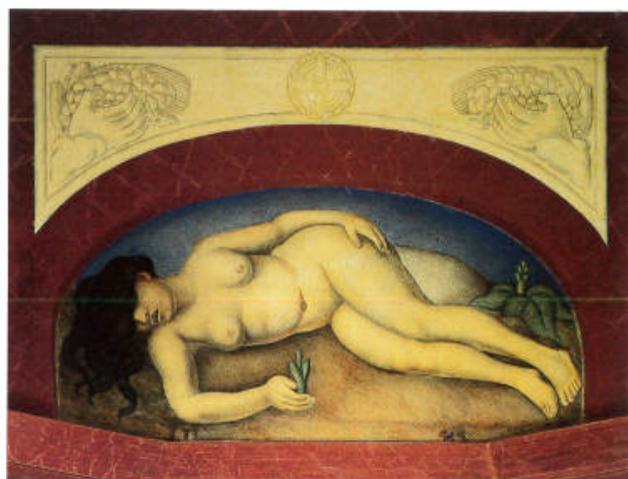
suma insieme alle proprie famiglie i frutti abbondanti del proprio lavoro, concessagli in abbondanza dalla lotta rivoluzionaria. Di fronte a questa raffigurazione dei bisogni appagati dalla rivoluzione sta l'abbondante messe dipinta nel riquadro *Frutti di stagione*.

L'affresco della *Terra liberata con le forze naturali controllate dall'uomo*, dipinto sull'immensa parete dietro l'altare, si erge a glorioso coronamento della raffigurazione della trasformazione rivoluzionaria e dell'evoluzione naturale. Il monumentale e seducente nudo – per il quale aveva posato la moglie di Rivera, Guadalupe Marín, nel periodo in cui era incinta del loro primo figlio – rappresenta la terra fertile, accudita dalle forze della natura: il fuoco, il vento e l'acqua. Quest'ultima è personificata da una donna, seduta davanti a un gigantesco tubo idroelettrico che

entra nelle 'labbra' della terra in un simbolico atto di penetrazione.

Gli affreschi del soffitto a volta fanno da complemento a quelli sottostanti e hanno per soggetto immagini di uomini con in pugno martelli, falci e fastelli di grano, che enfatizzano l'idea della socializzazione della terra. In alto, in un ampio dipinto arcuato, di fronte alla parete dell'altare, si trova *La terra vergine*, ove la fertilità della terra è simboleggiata da una meravigliosa immagine erotica di nudo femminile che, con il palmo aperto della mano, fa scudo a una pianticella di cactus.<sup>59</sup>

Come avevano fatto Siqueiros e de la Cueva a Guadalajara per la loro opera collettiva, anche Rivera estende il suo ciclo fino al lavoro d'intaglio dei battenti in legno all'entrata dell'edificio. Interessante è il raffronto che può essere stabilito tra la porta dell'ex



cappella dell'Università a Guadalajara e quella di Chapingo. Pur nella diversità di stile, entrambe rappresentano il tentativo di sviluppare, servendosi della tridimensionalità, i temi pittorici dell'interno, fino ad integrare scultura, pittura e architettura. Il lavoro tridimensionale a Chapingo si manifesta anche all'interno della cappella dove sulle panche, sull'altare e sulle sedie sono scolpiti gli emblemi della rivoluzione, che richiamano quelli dipinti sulla superficie del soffitto sovrastante.

La cappella di Chapingo rappresenta una delle imprese più straordinarie realizzate da Rivera. Per lo slancio rivoluzionario e per la 'trama' nazionale che informano questo poetico racconto, poche altre l'eguagliano, sia nell'ambito della pittura parietale realizzata dall'artista medesimo che all'interno del contesto più grande comprendente quella di Orozco e di Siqueiros. In questo ciclo, infatti, Rivera dà vita a una sintesi pittorica grazie alla quale egli fonde nel suo poema figurativo sia la consapevolezza della rivoluzione agraria messicana che la coscienza di una cultura rurale nazionale di antiche origini e profondamente radicata. I sentimenti che permeano questo capolavoro secolare riflettono le tradizioni spirituali e religiose del popolo messicano. L'influenza della pittura rinascimentale italiana, alla quale tante immagini di questo ciclo si richiamano, non soltanto è una testimonianza delle fonti cui Rivera si è ispirato, ma è anche indice della presenza di una cultura cristiana di derivazione europea nella storia messicana. Il simultaneo utilizzo da parte dell'artista di immagini simboliche come, per esempio, quelle intitolate *Le forze sotterranee* e *Germinazione*, affonda invece le sue radici nell'uso di tali figure nella cultura precolombiana. Ma, nonostante tutti questi richiami, l'opera realizzata a Chapingo resta indiscussamente contemporanea. Il suo argomento è la lotta rivoluzionaria del presente, per rendere giustizia alle ingiustizie del passato, e, dunque, la cappella rappresenta "(...) il primo dei grandi capolavori d'arte nati dal materialismo socialista e agrario".<sup>60</sup>

Insieme agli affreschi del ministero della Pubblica Istruzione, il ciclo di Chapingo costituiva un'iniziale definizione delle caratteristiche generali distintive e proprie del movimento muralista messicano negli anni Venti. In confronto a queste opere, i murali dipinti da Rivera al ministero della Sanità a Città del Messico, alla fine del 1928, raffiguranti nudi che simboleggiano *La Vita*, *La Salute*, *La Forza morale*, *La Conoscenza*, *La Purezza* e *La Coscienza*, non sarebbero stati altro che un interludio, prima di dedicarsi alla sua successiva grande epopea sulla storia del Messico e alle grandiloquenti visioni della modernità tecnologica e industriale dell'America del Nord.

Diego Rivera, battenti scolpiti del portale della cappella, Università autonoma di Chapingo, Messico.



Il completamento dell'opera di Rivera a Chapingo e al ministero della Pubblica Istruzione, insieme ai murali che Orozco e Siqueiros avevano dipinto, segnava la conclusione della fase iniziale della rinascita murale in Messico. Promosso da Vasconcelos e cominciato agli inizi di quel decennio con uno slancio di appassionato idealismo, il muralismo aveva tuttavia mostrato all'inizio scarsa padronanza dei suoi programmi e obiettivi pittorici, ideologici, culturali ed estetici. Gli eventi sociali e politici degli anni Venti avevano però consentito a quei pittori di sviluppare un'arte pubblica ispirata alla ricca sorgente dell'idealismo e dell'esperienza nazionale in modo più esplicito di quanto le loro prime esitanti opere erano state in grado di fare. I temi della rivoluzione, della terra e delle tradizioni culturali popolari erano emersi nei murali di Rivera, Orozco e Siqueiros, ma le opere che i tre pittori avrebbero creato nel corso dei decenni successivi, sarebbero state fondamentalmente diverse dal loro esordio populista.