

Desmond Rochfort

Muralisti Messicani

OROZCO

RIVERA

SIQUEIROS

ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO

LIBRERIA DELLO STATO

ROMA - 1997

QUATTRO

RIVERA E OROZCO NEGLI ANNI TRENTA

RIDEFINIZIONE DEL SENSO DI NAZIONE

"La rivendicazione di una cultura nazionale che trae origine dal passato non soltanto riabilita la nazione, ma serve anche a legittimare la speranza in una cultura nazionale futura. Tale rivendicazione è responsabile di un importante cambiamento nell'indigeno, per quanto riguarda la sfera dell'equilibrio psicofunzionale (...) Il colonialismo non si accontenta semplicemente di imporre la propria autorità sul presente e sul futuro di un paese dominato. Per una sorta di logica perversa, esso si appella al passato dei popoli oppressi e lo distorce, lo deturpa e lo distrugge".

Frantz Fanon, *I dannati della Terra*

Il muralismo messicano degli anni Venti è stato caratterizzato da molteplici tentativi di rappresentare il popolo che stava appena uscendo dal tumulto della rivoluzione. L'iniziale fase metafisica venne soppiantata dalla realtà, da esperienze e interessi populistici che andarono a formare il repertorio immaginario dominante nei murali di Rivera, Orozco e Siqueiros durante la metà di quel decennio.

Al volgere degli anni Venti, la questione centrale della cultura nazionale aveva cominciato a spostarsi dalle problematiche locali e immediate poste dalla rivoluzione verso una riflessione sul passato nazionale, una ridefinizione dell'identità della nazione all'indomani della sua indipendenza e della rivoluzione. Tale processo di revisione, attuato attraverso una visione epica della sua esperienza storica, creava i presupposti per l'esplorazione artistico-figurativa dell'identità nazionale messicana. Contemporaneamente, la modernità industrializzata e tecnologica dei vicini Stati Uniti d'America veniva chiamata a confronto di volta in volta dai pittori per mettere in di-

scussione il mondo contemporaneo al di fuori dei confini nazionali. Messico e Stati Uniti diventano le arene in cui tutti e tre i pittori si misurano durante gli anni Trenta, sollecitati da entrambi questi paesi a creare alcune delle loro opere più importanti.

Le dinamiche politiche che, alla fine degli anni Venti, avevano regolato la formazione di un nuovo Stato-nazione condussero a un riassetto della storia messicana nei decenni successivi, il cui discorso ideologico fondamentale, avviato prima della rivoluzione, aveva creato le basi per una nuova identità nazionale e culturale del Messico.

Nel 1925 Vasconcelos, dopo essersi dimesso da ministro della Pubblica Istruzione, pubblicava un libro intitolato *La Raza Cósmica* (La razza cosmica) in cui sosteneva che il *mestizo* rappresentava la vera essenza della nazionalità messicana. Inoltre, affermava che proprio i meticci, per via dell'incrocio tra i loro antenati precolombiani ed europei, sarebbero diventati la stirpe eletta del futuro, la quinta grande razza dell'umanità, una sintesi finale, distillato di tutte le grandi stirpi che l'avevano preceduta.¹ Avanzando tali teorie sulla natura dell'identità messicana, Vasconcelos e i teorici suoi precursori contribuivano così a legittimare quel quadro di riferimento politico e ideologico all'interno del quale il *mestizo* era considerato l'incarnazione della coscienza nazionale.

Il modo in cui andarono configurandosi le dinamiche del potere politico in Messico alla fine degli anni Venti consentiva l'avvio di un processo di convergenza tra le varie forze avversarie in seno alla rivoluzione. L'autorità e il potere politico si erano centralizzati nella forma del *Partido Revolucionario Institucional*;² per molti messicani, la creazione del PRI, come è noto,

84. aveva coinciso con il momento in cui era diventato possibile considerare la propria nazione non più soltanto un semplice contesto geografico, in cui la lotta e l'eccidio rivoluzionario sembravano costituire l'unica realtà, ma anche un paese con un proprio passato, presente e futuro.

Per tutte le fazioni interne allo Stato messicano dell'epoca, il riconoscimento di ciò costituiva il presupposto per poter prepararsi a difendere il paese contro le violente incursioni dell'imperialismo moderno e dar corpo a una definizione del senso di nazione. Per la sinistra radicale la salvaguardia della nazionalità era una questione di primaria importanza, ritenendo che fosse il baluardo di ciò che era stato considerato uno dei punti programmatici centrali della Rivoluzione Nazionale Democratica del 1910. D'altro canto, per coloro che dopo la rivolta avevano formato il nuovo Stato – la media borghesia *mestizo*, i *rancheros* e i superstiti delle vecchie élite pre-rivoluzionarie – tale difesa era altresì indispensabile per tutelare il fondamento su cui poter consolidare i loro interessi politici ed economici all'interno di una compagine governativa fortemente centralizzata e libera da interferenze straniere, come quella statunitense.

Nel corso degli anni Trenta, sul terreno di questa dinamica politica, Diego Rivera e José Clemente Orozco creavano una serie di epici cicli murali sulla storia messicana con cui si ripromettevano di fare non una semplicistica propaganda di una preconcetta identità nazionale messicana, bensì un'operazione di riappropriazione e riassetto del passato del proprio paese in una storia fruibile. La discorsività pubblica di questi cicli epici forniva l'opportunità di esplorare e promuovere livelli di significato diversi stratificatisi nel concetto di nazione, mutuato da un passato che era stato plasmato dall'assoggettamento e dall'assimilazione dei popoli indigeni e della loro cultura da parte degli Europei. Quantunque tali interpretazioni fossero spesso conflittuali e contraddittorie, nonché espresse in forme utopistiche e tragiche insieme, da questi murali emergeva per la prima volta la raffigurazione di una moderna identità culturale messicana.

Dei quattro cicli degli anni Trenta che trattano l'epopea della storia messicana, due sono stati dipinti da Rivera e due da Orozco. Il coinvolgimento di Rivera in queste due grandi serie di murali sulla storia del Messico aveva avuto inizio nel 1929. Dopo il completamento degli affreschi al ministero della Pubblica Istruzione, gli erano stati infatti commissionati due lavori: una storia del Messico sulla scalinata principale del Palazzo

Nazionale dal governo messicano e, poi, un murale dal tema analogo nel Palazzo Cortés a Cuernavaca dall'ambasciatore americano in Messico Dwight Morrow.³

L'ubicazione altamente prestigiosa di queste due opere su commissione, una nella sede del governo nazionale e l'altra proprio nell'edificio che Cortés aveva fatto costruire per sé dopo la sconfitta di Cuernavaca, segnano la vera nascita istituzionale del muralismo messicano. Molti murali, in particolare quelli di Rivera, erano stati pregni di una retorica pittorica socialisteggiante durante gli anni Venti. In effetti, il risultato particolare raggiunto da Rivera a quell'epoca consisteva nell'aver dato vita a una rappresentazione visiva della cultura rivoluzionaria e popolare che prima d'allora in Messico era vissuta soltanto nel regno della memoria o nelle ballate popolari, nei dipinti ex-voto delle chiese o nelle taverne dove gli operai bevevano *pulqueria*. Rivera aveva accuratamente coniato un 'lessico' popolare di immagini e temi sociali tratti da quelle fonti allo scopo di richiamare l'attenzione di un pubblico emarginato dalla escludente cultura letteraria della borghesia nazionale. Era così riuscito a veicolare e a trasmettere a questo pubblico molto più ampio il senso di continuità con un passato dimenticato e un sentimento di partecipazione a un processo storico che era stato ampiamente ignorato dalla storia coloniale del Paese.

Alla fine degli anni Venti i nazionalisti che tenevano le redini dello Stato messicano, attraverso il neocostituito partito di governo, avevano cominciato a percepire nei murali pubblici di Rivera un mezzo per consolidare culturalmente il loro ruolo all'interno dello sviluppo rivoluzionario del Messico. In quelle opere murali commissionate o incoraggiate dallo Stato e dalle sue istituzioni poteva infatti riflettersi un'interpretazione della storia nazionale all'interno della quale il loro ruolo sarebbe apparso di primaria rilevanza. Erano state gettate dunque le fondamenta affinché si sviluppasse una visione, ufficialmente sancita come nazionalista, della rinascita del Messico dalle tragiche conseguenze del suo passato.

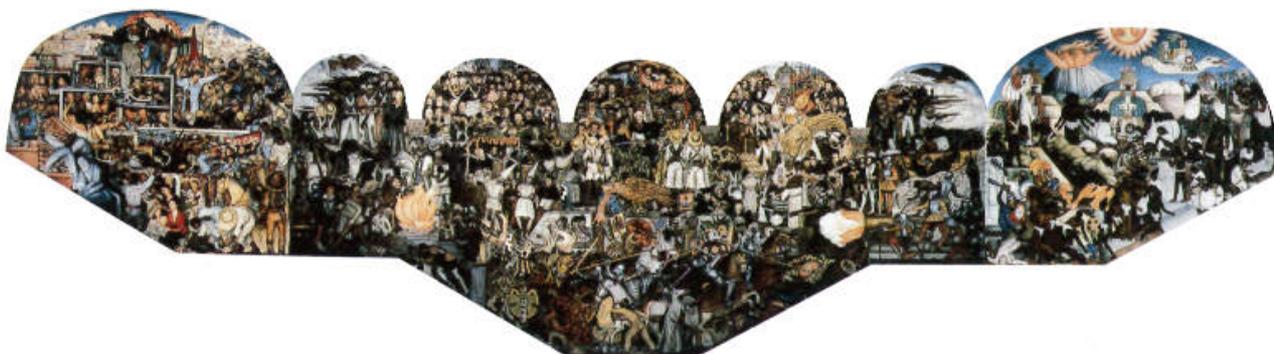
Questo duplice processo di istituzionalizzazione culturale e dell'emergere di una identità nazionale trovava la sua più accurata articolazione nel murale *La storia del Messico*, iniziato da Rivera nel 1929. Commissionato dal governo centrale, in un momento in cui la fama dell'artista stava raggiungendo il suo apice sia in Messico che all'estero, l'affresco rappresenta il primo esempio d'arte murale che colloca la rivoluzione messicana all'interno di una prospettiva storica e, così facendo, pre-

sentava per la prima volta una storia in cui potersi 'riconoscere', partendo da un contesto di esperienze e valori nazionali condivisi. In particolare, l'opera sottoponeva al giudizio dei contemporanei gli eventi trascorsi della storia nazionale.

Il murale, di dimensioni monumentali, è stato dipinto su tre pareti adiacenti del Palazzo Nazionale, che dominano l'imponente scalinata principale dell'edificio coloniale.⁴ Rivera ha ripartito il tema generale seguendo la disposizione architettonica delle pareti. Su quella più larga, posta al centro, è raffigurato il periodo della storia messicana che l'artista considerava più diffusamente e oggettivamente conosciuta, ovvero quello che va dalla conquista spagnola del Messico nel 1519 fino a tutta la rivoluzione. Le due pareti adiacenti mostrano altre epoche: a destra, il mondo precolombiano e, a sinistra, la visione riveriana del Messico moderno. Le due pareti laterali fanno da prologo ed epilogo tematico al dramma storico principale che si snoda sulla prevalente parete centrale.

L'utopia che informa la visione sociale riveriana è evidente sulla parete di destra, raffigurante la civiltà del Messico precolombiano. Il leggendario dio-re del mondo preispanico, Quetzalcoatl - creatore della cultura, della civiltà e del sapere - è seduto serenamente tra i suoi sudditi.⁵ Lo circondano immagini di campi coltivati e sculture di pietra, simboli della cultura e della civiltà indigene. Rivera include nella sua rappresentazione anche un altro aspetto di questo mondo indigeno caratterizzato da conflitti e schiavitù: il sacrificio umano agli dèi. Un sacerdote azteco è raffigurato nell'atto di brandire il pugnale di ossidiana, mentre in un altro particolare alcuni indios si scontrano

nella lotta inter-tribale. Ciononostante, questo volto assai poco attraente del mondo precolombiano risulta stranamente muto. Rivera esprime il mito leggendario e la superstizione, di cui era permeata questa civiltà e che avevano contribuito alla sua rovina, soltanto attraverso alcune incarnazioni di Quetzalcoatl, in sembianze diverse da quella umana che gli era propria:⁶ sullo sfondo, in alto a sinistra, egli appare come un serpente piumato che sbucca da un vulcano tra lingue di fuoco, mentre a destra è raffigurato sulla barca a forma di serpente con cui ha lasciato il mondo indio, cacciato da quelle stesse genti alle quali aveva portato civiltà e sapere. Nella pittura di Rivera, il mito e le credenze precolombiane costituiscono uno strano universo in cui cultura e conflitto, agricoltura e schiavitù sono trattati allo stesso livello, senza assumere gradi o gerarchie. Al contrario di Orozco, egli decide di sospendere qualsivoglia giudizio di fronte a una realtà come questa. L'etica della cultura europea, brutalmente imposta dagli spagnoli al mondo antico, non può essere applicata, a quanto sembra, a tale esistenza, neanche a una sua parte, tant'essa è lontana dal carattere e dai valori sociali della civiltà usurpatrice. Perciò Rivera sceglie di presentare le componenti di una realtà non ostacolata dai fronzoli della morale o delle rivendicazioni politiche contemporanee. Questa è un'età dell'oro. Della sua fine - risultato di una eccessiva superstizione, di discordia e disgregazione interne - si coglie soltanto un accenno.⁷ Disgregazione e dominazione sopraggiungono infine, ma così da sembrare venute e provocate dall'esterno, in senso sia metaforico che letterale, visto che, contro l'evidenza della storia, il disfacimento della civiltà india vie-





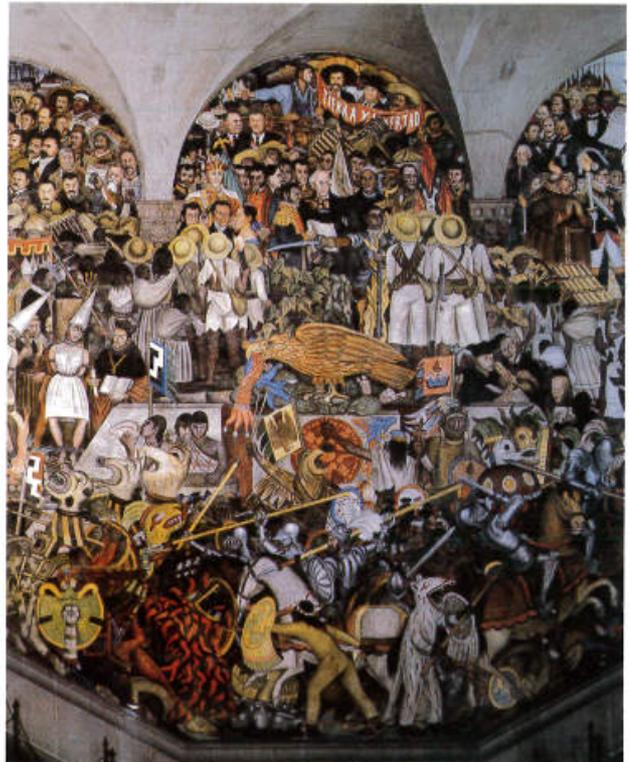
ne presentato, nella parete centrale adiacente, quasi esclusivamente come il risultato della conquista spagnola.⁸

La storia rappresentata da Rivera sulla parete centrale è a due facce, spoglia delle molte complessità che avevano informato quella della trasformazione del Messico dopo la fine della civiltà precolombiana. L'artista inasprisce i contrasti tra gli aspetti positivi e negativi della storia nazionale, riducendo il passato alle gesta di un'impresa eroica oppure ad azioni che tessono la trama di vicende di tradimenti e di oppressione. L'accostamento di queste immagini sembra invitare lo spettatore a esprimere un giudizio sugli eventi della storia messicana: il bene e l'eroismo in questa opera di Rivera equivalgono alla resistenza messicana contro l'intrusione straniera, mentre il male viene associato inequivocabilmente a invasione, assoggettamento e sfruttamento.

La struttura compositiva attraverso cui Rivera compone il suo complesso intreccio narrativo è fondamentale per comprendere il significato del murale. Dalla premessa ideologica esposta sulla parete centrale emerge che la storia rivoluzionaria messicana nasce dalla Conquista. I sotto-temi circostanti non fanno che riflettere od opporsi al retaggio coloniale. La Conquista stessa è infatti raffigurata in posizione centrale all'interno della composizione, nell'area inferiore del murale, una collocazione consona al ruolo che Rivera le ha assegnato nella storia nazionale.

Le scene della parte centrale si susseguono per tutta l'estensione della parete, che è coronata da cinque arcate pensili. Le varie raffigurazioni, che identificano secoli di lotta e di resistenza al soggiogamento coloniale e alla dittatura, sono collocate in cronologia ascendente proprio sotto l'arco centrale. La disposizione di questi simboli di resistenza fa sì che essi vengano letti come nucleo centrale dell'interpretazione storica riveriana. Al centro, vero fulcro del murale, è il simbolo azteco dell'aquila con il serpente in bocca: esso è per l'artista l'emblema dell'anima nazionale.

La cronistoria in quest'area centrale inizia, in basso, con l'immagine del principe azteco Cuauhtemoc che combatte contro Cortés, il *conquistador*,⁹ in cui Rivera sintetizza due concezioni distinte di contrapposizione e l'eroismo. La battaglia di Cuauhtemoc contro Cortés e l'invasione dei *conquistadores* rappresentano la prima lotta contro l'intruso. Il ritratto dell'azteco simboleggia inoltre lo scetticismo verso i miti e le superstizioni che avevano indotto i sacerdoti aztechi a credere erroneamente che Cortés rappresentasse il ritorno del loro dio Quet-



zalcoatl reincarnatosi, una credenza che facilitò non poco la conquista del loro regno.¹⁰

Nelle sequenze in alto, Rivera isola altri significativi momenti di resistenza ed eroismo attraverso le figure predominanti dei sacerdoti Hidalgo e Morelos, i padri dell'indipendenza messicana nell'Ottocento.¹¹ Al di sopra di essi, al vertice dell'arco centrale e a coronamento tematico e ideologico dell'intero ciclo, troviamo Obregón e Calles, i capi politici della rivoluzione e degli anni che la seguirono. Carrillo Puerto, il governatore socialista indio dello Yucatán, Francisco Villa e Luis Cabrera, il leader agrario comunista assassinato, sono ritratti in piedi dietro la famosa bandiera della rivoluzione con lo slogan *Tierra y libertad* (terra e libertà), simbolo dello spirito della rivolta agraria dei contadini.

Diego Rivera, *Storia del Messico*.
Affresco, 1929-35. Parete ovest,
secondo arco da sinistra, Palazzo
Nazionale, Città del Messico.

Diego Rivera, *Storia del Messico*.
Affresco, 1929-35. Parete ovest,
secondo arco da destra, Palazzo
Nazionale, Città del Messico.

Diego Rivera, *Storia del Messico*.
Affresco, 1929-35. Parete ovest,
secondo arco da destra, particolare,
Palazzo Nazionale,
Città del Messico.

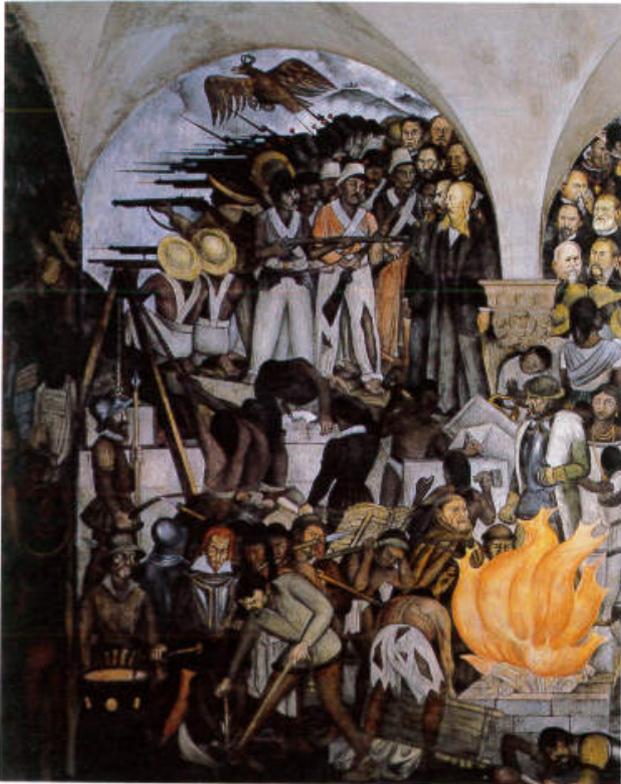


Gli ordini di figure secondari della composizione sono collocati sotto i due archi a lato di quello centrale e contengono scene che hanno per oggetto gli aspetti positivi e negativi delle grandi lotte politiche dell'Ottocento e del primo Novecento. Sulla destra, il periodo della *Reforma* è rappresentato dalla figura appariscente di Benito Juárez, primo presidente indio del Messico, il cui regime liberale e democratico aveva precorso molte delle politiche e degli obiettivi della rivoluzione del 1910. Per contrasto, il regime di Porfirio Díaz compare sotto l'arco a sinistra di quello centrale. I protagonisti dello scontro con il dittatore, personaggi come Zapata, Otilio Montaño, Carranza, Vasconcelos e altri sono posti in alto, su uno sfondo immaginario di impianti di trivellazione petrolifera. Le trivelle creano uno scenario ambivalente: sono simbolo della modernizzazio-

ne che Porfirio Díaz aveva perseguito durante la sua dittatura e della quale le potenze straniere si erano appropriate – fenomeno quest'ultimo che la rivoluzione aveva in parte combattuto –, ma anche dell'idea che la rivoluzione stessa aveva preannunciato dell'epoca moderna. Un esame accurato di queste due sezioni della composizione rivela un'importante continuità tra il tema positivo e quello negativo. Alzando lo sguardo in alto, attraverso i gruppi del primo arco a destra, risulta evidente la relazione che Rivera ha voluto stabilire tra l'arrivo dei francescani durante la Conquista e l'eredità della loro influenza, personificata dal liberale Benito Juárez. Nella parte inferiore del sottoarco di sinistra, altrettanto inequivocabile è l'identificazione tra l'invasione spagnola, il terrore spirituale dell'Inquisizione e la dittatura di Porfirio Díaz.

95 a fronte

Diego Rivera, *Storia del Messico*. Affresco, 1929-35. Parete ovest, secondo arco da sinistra, particolare, Palazzo Nazionale, Città del Messico.



La visione implicita nella narrazione figurativa del murale è determinata in gran parte da ciò che Rivera ha scelto di rappresentare lungo la base e ai margini della parete, dove dipinge le invasioni e le violenze subite dal Messico dalla Conquista fino alla rivoluzione. La rappresentazione dell'intervento spagnolo si sviluppa da destra verso sinistra in un ampio assemblaggio di scene concatenate per tutta la lunghezza della sezione inferiore della parete, a simboleggiare le fondamenta politiche e sociali dalle quali nasce la storia moderna del Messico, che si delinea in alto. In queste immagini Rivera intende la Conquista non soltanto come incursione armata, ma anche come processo di totale assoggettamento e trasformazione culturale, fisica e spirituale. L'introduzione del cattolicesimo, a destra, trasforma la spiritualità superstiziosa degli

96

Diego Rivera, *Storia del Messico*. Affresco, 1929-35. Parete ovest, primo arco da sinistra, Palazzo Nazionale, Città del Messico.

97

Diego Rivera, *Storia del Messico*. Affresco, 1929-35. Parete ovest, primo arco da destra, Palazzo Nazionale, Città del Messico.



indios e delle loro divinità naturali, mentre il braccio crudele di questa conversione religiosa, a sinistra, è reso attraverso le immagini dell'Inquisizione spagnola, giustapposte a quelle della marchiatura a fuoco e della schiavitù degli indios.

Rivera sviluppa il tema dell'incursione straniera nell'area inferiore della parete sottostante gli archi esterni di destra e di sinistra, dove sono dipinte scene di dominazione e di invasione. A destra, viene presentata la guerra del 1847 tra Messico e Stati Uniti le cui armate invasero il paese, mentre a sinistra sono raffigurati l'occupazione francese nel 1861 e l'imperatore-fantoccio incoronato in Messico, Massimiliano d'Asburgo.¹²

Insieme alle immagini sulla Conquista, queste scene collaterali del murale introducono l'eroica tradizione di resistenza,



rappresentata al centro. Qui Rivera mostra la lotta in atto in un paese il cui popolo è stato totalmente e irrevocabilmente trasformato da tre secoli di giogo colonialista. La configurazione epica della storia nazionale messicana che l'artista propone riguarda dunque anzitutto l'eroica battaglia per liberare il Messico dalle catene dell'eredità coloniale; scontri che, dopo la rivoluzione, erano diventati catalizzatore dello sforzo spirituale per 'riportare alla luce' le radici indigene e precolombiane della nuova nazione.

Il murale di Rivera, conformemente ad altri dipinti di genere storico, restituisce al regno del mito ogni evento, ogni personaggio legato alla storia nazionale. Egli promuove l'idea dell'eroe, essere nobile e senza macchia, nel nome del quale le teorie e le pratiche di governo vengono create, le cause

perseguite e intorno al quale la storia si configura, assumendo vasto significato. E come in tutte le interpretazioni epiche della storia, la realtà spesso cospira per distruggere l'azione eroica, spogliandola del suo lustro. Così, nelle mani di Rivera, la conclusione eroica di questo enorme affresco centrale viene negata dalle realtà della rivoluzione e delle sue conseguenze. Il contesto politico nel quale l'artista dipingeva questo murale era caratterizzato da avidità, corruzione e oppressione. L'influenza dell'ex leader messicano Plutarco Calles sulla vita politica aveva trasformato i giorni radicali e inebrianti dei primi anni Venti in un regime segnato dalla corruzione e avido di potere. Conferendo artisticamente alla nazione origini eroiche, Rivera ha approntato dunque una comoda mitologia contemporanea che i capi politici messicani

98 a fronte

Diego Rivera, *Storia del Messico*
Il mondo di oggi e di domani.
Affresco, 1929-35. Parete sud,
Palazzo Nazionale, Città del Messico.

99

Diego Rivera mentre dipinge
la parete ovest della *Storia*
del Messico - Messico di oggi
e di domani, 1935.



potevano, e possono ancora, rivendicare all'occasione come propria eredità. Ciononostante, nell'ultimo affresco a sinistra, dipinto da Rivera nel 1935 dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti, anche le classi lavoratrici trovano una loro collocazione all'interno della storia messicana, attraverso le immagini di Karl Marx e del movimento comunista operaio, costituendo così una continuità mitologica nel murale. Dalla raffigurazione delle battaglie rivoluzionarie operaie, collocate vicino al ritratto di Karl Marx, emerge una visione delle lotte politiche contemporanee che le indica come parti costituenti del patri-monio nazionale.

Il ritratto di Marx si giustifica perché lascia intendere che l'ideale comunista è l'ultimo atto di questa lotta nazionale, a conclusione della trasformazione storica del Messico. Ma co-

me ha già fatto con Quetzalcoatl sulla parete di fronte, anche qui l'artista è costretto a rappresentare Marx e il mondo che egli promulga come un'età dell'oro alla quale il Messico sarebbe ritornato e che avrebbe riflesso il mondo idilliaco di quello stesso dio azteco. E poiché, come quel grande regno, anche il dominio marxista trascendeva qualunque esperienza reale di cui Rivera avesse potuto mai essere testimone, egli non fa altro che dipingerla come un'utopia.

La creazione di una mitologia visiva della politica nazionale messicana post-rivoluzionaria rappresenta il contributo culturale maggiormente discutibile e, al contempo, più significativo di Rivera. Più di ogni altra opera dipinta in Messico sui muri di Stato, quella del Palazzo Nazionale rappresentava una sintesi tra la politica nazionalista e il rinascimento culturale post-coloniale che aveva sostenuto ideologicamente quelle stesse creazioni pittoriche. Richiamandosi all'attacco sferrato dalle affermazioni e dagli assunti nazionalistici fondati sul concetto di *mestizo*, *La Storia del Messico* ha rispecchiato a livello artistico ciò che Rodríguez ha descritto come la nascita di "una nuova società che in seguito sarebbe diventata quella meticcica dei nostri giorni".¹³

L'altro murale sulla storia messicana, commissionato dall'ambasciatore statunitense in Messico, Dwight Morrow, per il Palazzo di Cortés a Cuernavaca, viene cominciato da Rivera poco dopo aver intrapreso la realizzazione del ciclo al Palazzo Nazionale. La sua accettazione di questa commissione, come anche dell'altra, fu al centro di controversie e oggetto di ironia dal punto di vista politico. Era infatti proprio Morrow - il capitalista americano che, nel 1928, aveva convinto il presidente messicano Plutarco Calles a emendare informalmente una legislazione lesiva dei diritti dei messicani sul petrolio e a favore degli interessi degli investitori americani - che ora stava assegnando un incarico al più celebre pittore marxista di murali nazionalisti e ant imperialisti.¹⁴ Tuttavia, il dipinto per Cuernavaca faceva parte di una manovra diplomatica: Morrow aveva da poco preso la residenza in quella città e l'incarico rappresentava un gesto di buona volontà.¹⁵

Il murale di Cuernavaca è di dimensioni di gran lunga minori rispetto a quello del Palazzo Nazionale. Dipinto sulle tre pareti della loggia al secondo piano, ha per tema la *Storia di Cuernavaca e del Morelos*. Diversamente dall'opera al Palazzo Nazionale, Rivera costruisce la sua composizione attraverso una serie lineare e orizzontale di immagini che vanno da destra verso sinistra. Prendendo la storia di quella città come me-

93

100

Diego Rivera, *Storia di Cuernavaca e del Morelos*. Veduta generale della galleria a loggia del Palazzo Cortés, Cuernavaca, Messico.

94



101

Diego Rivera, *Storia di Cuernavaca e del Morelos*. Affresco, 1929-30. Particolare, Palazzo Cortés, Cuernavaca, Messico.



102

Diego Rivera, *Storia di Cuernavaca e del Morelos - Attraversando il dirupo*. Affresco, 1929-30. Particolare, Palazzo Cortés, Cuernavaca, Messico.

tafora della Conquista, l'artista raffigura la storia del Messico in sequenza cronologica. Le suddivisioni all'interno di questa lineare composizione sono determinate dalla presenza di nicchie ad arco che interrompono la lunghezza delle piane superfici parietali su cui l'artista ha dipinto l'affresco e che hanno la funzione di segmentare il racconto in sequenze. La narrazione inizia a destra, intorno all'entrata della galleria a loggia. Rivera dispone su entrambi i lati dell'arcata d'ingresso i combattenti: i cavalieri spagnoli, a destra, sparano contro i nemici indios, raffigurati su ambedue i lati dell'arcata dove compare anche Cuauhtemoc nella stessa posa del Palazzo Nazionale. Sopra l'ingresso, è rappresentato un tempio piramidale azteco, in cima al quale si sta compiendo un sacrificio umano: un richiamo alle brutali realtà di quei tempi che l'artista aveva deciso di non includere nel murale al Palazzo Nazionale. Questa sezione del ciclo, che si estende su tutta la lunga parete principale, rappresenta uno dei brani pittorici più belli della pittura parietale di Rivera. La sua qualità più sorprendente risiede nella straordinaria vivacità cromatica che mette in risalto non soltanto la qualità decorativa dell'abbigliamento esotico dei guerrieri aztechi, ma anche il glaciale grigio-azzurro delle corazze d'acciaio dei *conquistadores* spagnoli, che sottolinea la superiorità della tecnica bellica degli invasori spagnoli sui loro avversari indios. Tale contrasto è reso vividamente dalla grande figura di un cavaliere spagnolo che, su un cavallo bianco, agita la sua spada contro un guerriero azteco il quale si difende con una mazza puntuta di legno. Le vesti belliche dei due combattenti coprono loro tutto il corpo. Però mentre lo spagnolo a cavallo è completamente rivestito d'acciaio, l'indio lotta scalzo, a piedi, e indossa un costume piumato rosa con una maschera a forma di testa d'uccello; è l'esotismo dell'indio che affronta la superiorità tecnologica dell'europeo in uno scontro tra due culture molto diverse.

Un elemento distintivo che colpisce in questa prima sezione del ciclo è il modo in cui Rivera utilizza le fonti e i riferimenti pittorici per sottolineare la portata dell'assimilazione culturale conseguente all'evento della Conquista. L'abile incorporazione della concezione compositiva rinascimentale italiana, che qui informa e influenza l'artista, rappresenta un'eloquente metafora estetica della conquista dell'America india da parte dell'uomo europeo del Rinascimento.

Oltrepassata la sequenza d'apertura, il racconto per immagini procede verso sinistra, lungo le pareti principali della galleria, dove le scene iniziali si riferiscono direttamente alla pre-



sa di Cuernavaca e delle sue terre da parte degli spagnoli. Seguono, quindi, gli indios sconfitti mentre costruiscono il Palazzo Cortés. A partire da questo punto la narrazione s'incantra su figurazioni degli indios, lavoratori e tagliatori di canne da zucchero per lo Stato coloniale del Morelos. Queste tre sequenze, alla fine del ciclo, cedono il passo a rappresentazioni della conversione spirituale degli indigeni ad opera dei missionari cattolici la cui crociata religiosa viene considerata buona e clemente ma, al contempo, anche crudele e dispotica. Il sacrificio azteco dipinto nelle sequenze iniziali trova un suo equivalente nei roghi degli eretici al tempo dell'Inquisizione spagnola e nelle scene di indios impiccati e frustati dai loro padroni spagnoli, dipinti sopra l'entrata alla fine del ciclo. Tutte queste immagini rappresentano l'avvicinarsi della crudeltà di una cultura con quella di un'altra, anche se poi l'imponente raffigurazione finale che ritrae Zapata, accanto al suo bianco cavallo, sta a simboleggiare la liberazione dalle catene della conquista coloniale, dal feudalesimo e dalle restrizioni di una fede imposta.

Lungo tutto il murale di Cuernavaca corre un fregio a *grisaille*. Come nei grandi affreschi del Rinascimento italiano, vi sono dipinte scene narrative a monocromo, disposte parallelamente al tema che le sovrasta. Tale ornamento costituisce un esempio di come Rivera utilizzi le fonti storiche. A parte l'ovvio richiamo alla pittura rinascimentale italiana, l'artista utilizza questo espediente a supporto dello studio approfondito che aveva condotto sul Codice Sahagún,¹⁷ il quale sembra che lo avesse sollecitato a riprodurre un fedele resoconto degli eventi e dei costumi dell'epoca. La stilizzazione delle illustrazioni del Codice è visibile non soltanto nei riquadri fregiati, ma anche in alcune sequenze dipinte nel corpo principale dell'affresco, la cui esposizione consecutiva ed episodica evidenzia l'influenza della fonte anzidetta. Tale tipo di esposizione e il tentativo compiuto da Rivera di raccontare la vicenda della storia messicana in questi termini contrastano fortemente con le narrazioni sovrapposte del murale al Palazzo Nazionale.

Nonostante i riferimenti alla crudeltà della civiltà precolumbiana, i murali di Cuernavaca e del Palazzo Nazionale of-

103 pagine precedenti
Diego Rivera, *Storia di Cuernavaca e del Morelos - Schiavitù della popolazione india e Costruzione del Palazzo Cortés*. Affresco, 1929-30. Particolare, Palazzo Cortés, Cuernavaca, Messico.

104 a fronte
Diego Rivera, *Storia di Cuernavaca e del Morelos - Conversione degli indios*. Affresco, 1929-30. Particolare, Palazzo Cortés, Cuernavaca, Messico.

105 sopra
José Clemente Orozco, *Rivoluzione e fraternità universale - La lotta in Oriente - Gandhi*, 1931. New School for Social Research, New York.

106 sotto
José Clemente Orozco, *Rivoluzione e fraternità universale - La lotta in Occidente - Carrillo Puerto, Lenin*, 1931. New School for Social Research, New York.

frono una visione altamente idealizzata di quello stesso mondo e della sua cultura. L'idealizzazione riveriana è naturalmente deliberata e stride con il mondo dei colonialisti europei, allo scopo di suggerire un concetto di integrità nazionale messicana qual è insito nell'idea di resistenza contro la violazione del paese sia dall'esterno, ad opera degli stranieri, che dall'interno, per mano dei dittatori. Per questa ragione l'artista pone l'accento sul passato indiano e sugli indios in generale, che vede come autentici rappresentanti di quell'identità. Per Rivera il passato precolombiano rappresenta una fase della storia messicana durante la quale la nazione aveva potuto decidere verso quale direzione andare, libera dai condizionamenti di una dominazione straniera; e il mondo indigeno diventa così nella mente dell'artista un potente simbolo nazionalista.

I paradigmi concettuali e storici forniti da Rivera differiscono di gran lunga da quelli che trovano espressione nelle opere di Orozco negli anni Trenta, anch'egli ugualmente impegnato in questo periodo ad affrontare e a interrogare l'epopea della storia. Il suo ciclo di murali sulla storia americana, dipinto al Dartmouth College negli Stati Uniti, e quello sulla storia messicana, realizzato all'Hospicio Cabañas di Guadalajara, restano le sue produzioni migliori.

Per Orozco, le lotte e le vicende della storia fanno tutte parte di un unico conflitto in cui le possibilità di progresso competono con le pressanti forze di reazione - avidità, potere e corruzione - in una sequenza circolare ininterrotta, nella quale non può prevalere alcuna singola costruzione o vicenda. Egli, dunque, si oppone profondamente alla mitologizzazione e alle interpretazioni utopiche della storia nazionale, così tipiche invece dei murali di Rivera.

Orozco si confronta per la prima volta con il tema dell'epopea storica non in Messico bensì negli Stati Uniti, al Dartmouth College di Hanover, nel New Hampshire, dove giunge il 2 maggio 1932. La sua presenza nella prestigiosa università della *East Coast* è il risultato di un lungo sforzo comune della facoltà e dell'amministrazione per ottenere la sua venuta. Particolarmente influente era stato al tal fine il contributo della famiglia Rockefeller, il cui figlio Nelson, nel 1930, stava studiando al Dartmouth College.¹⁸ Orozco si trovava negli Stati Uniti sin dal 1927, dove si era trasferito perché a quella data " (...) in Messico pochi legami mi trattenevano e così decisi di andare a New York".¹⁹ Da allora, con l'aiuto di Alma Reed del cui salotto culturale e letterario, l'Ashram, egli era entrato a far parte,

l'artista aveva continuato a lavorare, esponendo le sue famose serie di *gouache*, disegni a penna e inchiostro sul Messico rivoluzionario e realizzando alcune importanti quadri in studio.²⁰

Nel 1930 si reca al Pomona College di Claremont, in California, dove realizza i suoi primi murali del periodo statunitense. Qui, nell'estrema ala sud del refettorio del College, dipinge *Prometeo* in cui il tema, la composizione e la scelta cromatica anticipano la 'tessitura' espressiva dei murali di Guadalajara che realizzerà nell'ultima metà del decennio. In seguito, in quello stesso anno, Orozco ritorna a New York dove porta a termine un altro gruppo di murali, stavolta nella New School for Social Research, sul tema *Rivoluzione e Fraternità universale*, un'allegoria degli ideali ordini sociali umani.



107

José Clemente Orozco, *Prometeo*.
Affresco, 1930. Pomona College,
Claremont, California.

108

José Clemente Orozco, *Civiltà
americana - Antico sacrificio umano*.
Affresco, 1932. Particolare, sezione
pre-cortesiana, Biblioteca Baker,
Dartmouth College, New Hampshire.

100



Il murale realizzato da Orozco a Dartmouth era stato un'impresa enorme, lungo circa cinque metri e collocato in una sala dei libri rari della Biblioteca Baker. Nel corso di una sua precedente visita al College, l'artista era stato particolarmente colpito dal posto: "Queste sono le pareti giuste per realizzare il mio murale migliore, la mia epopea sull'America", aveva commentato vedendole per la prima volta.²¹ In questo ciclo di affreschi l'artista non si limita a rappresentare una storia del Messico in senso stretto. Come risulta implicito dalla sua affermazione, anziché confrontarsi con una storia specificamente nazionale, egli desiderava affrontare quella di tutto il continente nordamericano. Lawrence Hurlbert ha osservato che l'intenzione di Orozco era stata di "dipingere la sua concezio-

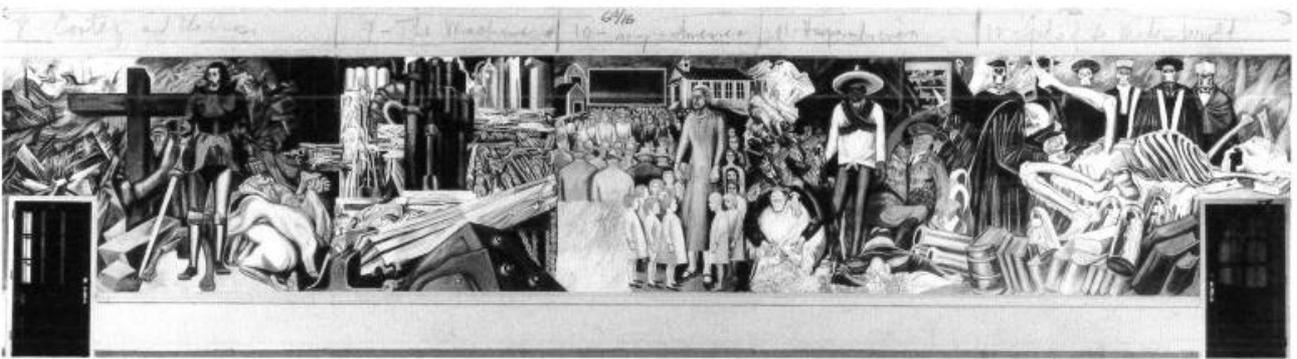
ne dello sviluppo e dello stato attuale di civiltà dell'America, il *Nuovo Mondo*".²²

Anche se Orozco descrive il Dartmouth College come uno dei migliori esempi di liberalismo al Nord, tale istituzione scolastica rappresentava in fondo un baluardo del privilegio culturale dei bianchi anglosassoni. E ciò, malgrado quell'università vantasse origini e finalità molto diverse, essendo stata fondata nel tardo Settecento proprio allo scopo di impartire un'istruzione agli indiani nordamericani. Quest'orma indigena anticipava in parte le idee e le intenzioni di Orozco per il suo murale. Ernest Hopkins, il presidente dell'università, annotava il commento di Orozco, secondo il quale "la decisione del vostro College è in linea con la sua tradizione che ne sancisce il



109

José Clemente Orozco, *Civiltà americana*. Affresco, 1932. Veduta d'insieme della sezione pre-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.



110

José Clemente Orozco, *Civiltà americana*. Affresco, 1932. Veduta d'insieme della sezione post-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.



111

José Clemente Orozco, *Civiltà americana - L'uomo moderno dell'età industriale*, Affresco, 1932. Particolare, sezione post-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

legame con le razze indiane d'America".²³ Il murale viene dunque concepito non come un racconto storico in senso semplicemente sequenziale, ma come la concettualizzazione di un'idea storica; nel caso specifico, si trattava di un'idea sull'America, un continente caratterizzato dai dualismi dell'esperienza storica indiana ed europea. Orozco così scriveva:

In un dipinto, come in ogni altra opera, esiste sempre un'idea, mai una storia (...) L'aspetto saliente degli affreschi della Biblioteca Baker non risiede soltanto nella qualità dell'idea che avvia e organizza l'intera struttura, ma anche nel fatto che si tratta un'idea americana sviluppata in forme americane, con sentimenti americani e, di conseguenza, in uno stile americano.²⁴

Il concetto di Orozco s'incentra su ciò che egli definisce il "mito vivente" di Quetzalcoatl, fondamentale nella "[sua] descrizione della civiltà indigena e del rapporto che essa ha con la cultura europea importata in questo continente nei primi anni del XVI secolo", come osserva Laurence Hurlbert.²⁵ Un mito sul quale l'artista fonderà la sua grande visione ideologica dell'idea dell'America:

Le razze continentali d'America ora si stanno accorgendo della loro personalità, emersa alla fusione di due correnti culturali, quella indigena e quella europea. Il grande mito americano di Quetzalcoatl è ancora vivo, abbraccia entrambi gli elementi e indica chiaramente, per la sua natura profetica, la responsabilità equamente condivisa dalle due Americhe nella creazione di un'autentica civiltà americana.²⁶

Nel murale di Dartmouth la visualizzazione orozciana di quest'idea dell'America è stata concepita in due parti principali. La prima, dipinta lungo la sezione occidentale della lunga parete nella sala dei libri rari della biblioteca, rappresenta il periodo della civiltà precolombiana. La seconda, lungo l'altra metà della parete, raffigura l'epoca post-cortesiana, dalla Conquista fino all'America contemporanea formata dai suoi elementi costituenti: l'esperienza ispanica e quella anglosassone.

Diversamente da Rivera, Orozco non concepisce questa rappresentazione storica come un appello retorico alla liberazione e all'identità nazionalistica o continentalistica. Egli, infatti, non ravvede nell'idea dell'esperienza americana soltanto una dualità, ma anche il fondamento su cui poter sollevare l'importante interrogativo circa l'interminabile lotta dell'umanità per realizzare le sue più grandi aspirazioni e ideali e riguardo la frustrazione per la sua innata fallibilità. Per Orozco, questa dicotomia dell'indole umana è tragicamente ripetitiva e non può essere facilmente collocata in alcuna area geografica, pe-



riodo storico, razza o cultura specifica. La dualità dell'esperienza americana, segnata dall'ingerenza e dall'assoggettamento della cultura di un popolo da parte di un altro, rappresentava dunque lo scenario perfetto nel quale far emergere tali contraddizioni.

Per questa ragione il murale di Orozco a Dartmouth presenta una stratificazione tematica di significati e vicende. La natura duale della storia del continente, con i suoi antenati indigeni ed europei, viene concepita come una grande sequenza del mondo indigeno e della sua cultura, soppiantati e trasformati dall'incursione di un'altra civiltà.

Sotto questa grande sequenza si trova una storia distintamente circolare o in sé conclusa, nella quale gli eventi sono visti soltanto come sfondi diversi attraverso i quali Orozco dà espressione al dilemma dell'ideale umano ostacolato dalla fallibilità umana.

Il ciclo ha inizio sulla parete occidentale con *Antica Migrazione e Antico Sacrificio Umano*, che illustrano gli albori della storia americana.²⁷ Il secondo di questi affreschi, raffigurando il sacrificio rituale di un guerriero nemico a Huitzilopochtli, annuncia l'avvento della civiltà azteca, nella quale Orozco riconosce quale componente culturale fondamentale la morte.²⁸ All'inizio della lunga parete settentrionale al centro della biblioteca, si trova la prima di tre scene concatenate che rappresentano l'epoca di Quetzalcoatl. La sequenza inizia con *Guerrieri aztechi* e si conclude con l'immagine dei cavalieri spagnoli in armatura. L'era di Quetzalcoatl è rappresentata in tre par-

113

José Clemente Orozco, *Civiltà americana - L'espulsione di Quetzalcoatl*. Affresco, 1932. Particolare, sezione pre-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

114

José Clemente Orozco, *Civiltà americana - La profezia*. Affresco, 1932. Particolare, sezione pre-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

104



ti. La prima, *L'arrivo di Quetzalcoatl*, raffigura il dio azteco mentre ordina al mondo indio di mettere da parte l'avidità, la superstizione, i riti magici e il militarismo a favore di una civiltà in cui l'istruzione e la cultura trionfano sulla barbarie e l'oscurità. Il colore in queste zone va da sobrie tonalità di grigio e marrone a gialli e blu stridenti. Le immagini delle grandi piramidi, della coltivazione del mais, della scultura della pietra e della scienza parlano delle grandi conquiste delle civiltà tolteca e maya. Queste immagini positive si sviluppano nel mezzo della lunga parete centrale, dispiegando l'insistente tema orozchiano dell'interminabile lotta, espressione della dualità della natura umana che si rivela nel ritorno della barbarie, della crudeltà e della superstizione. Malvagi stregoni cacciano Quetzalcoatl dal suo regno su una zattera fatta di serpenti; ecco allo-

ra trionfare l'oscurità e la decadenza della nazione, presagite alla sua dipartita, che ha rifiutato i suoi insegnamenti.²⁹ La profezia della sciagura, della fine e del ritorno annuncia una nuova era, quella dell'avvento dell'uomo bianco, della schiavizzazione degli indios e del colonialismo spagnolo.

A differenza di alcune delle scene che Orozco avrebbe dipinto qualche anno più tardi nel suo grande ciclo storico di Guadalajara, egli qui ritrae la venuta del colonialismo con estremo pessimismo. L'arrivo di Cortés sulle coste del Messico viene presentato come una sorta di punizione per il mondo azteco che ha rifiutato Quetzalcoatl, voltando le spalle alle conquiste dei tempi aurei della sua civiltà. Cortés è visto come un dominatore, la cui presenza inaugura un'epoca caratterizzata non dalle grandi conquiste dell'arte e della cultura europea, bensì

115

José Clemente Orozco, *Civiltà americana - La conquista*. Affresco, 1932. Particolare, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

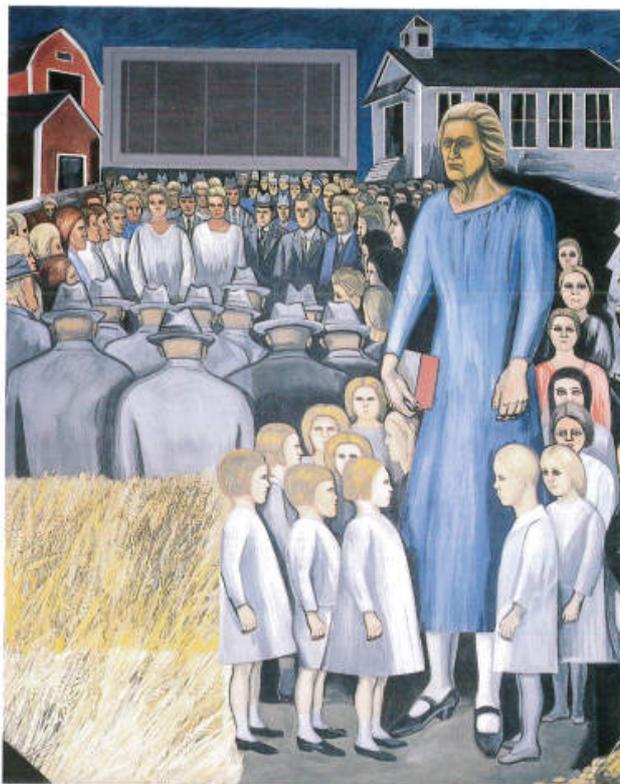


116

José Clemente Orozco, *Civiltà americana - Anglo America*. Affresco, 1932. Particolare, sezione post-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

117 a fronte

José Clemente Orozco, *Civiltà americana - Ispano America*. Affresco, 1932. Particolare, sezione post-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.



106

dalla superiorità tecnologica che porta con sé un inferno meccanico. E' un mondo dominato da giganteschi macchinari nei quali presenza umana e spiritualità si distinguono per la loro assenza.

A questo mondo terrificante fanno seguito i celebri affreschi sull'America moderna. Il primo, *Anglo America*, descrive una civiltà dove impera il conformismo: alcuni bambini ubbidienti stanno intorno ai loro severi insegnanti, mentre alle loro spalle una folla di adulti si raduna per un'assemblea al municipio. La significativa uniformità dei lineamenti rivela con eloquenza un processo politico democratico che, seppure in parte fortemente ammirato da Orozco, si è trasformato in rigido conformismo e consenso, nel cui ambito un garbato ordine si astiene da qualunque problematizzazione. Al contrario, *Ispano-*

America (o America Latina) raffigura un mondo segnato da corruzione, avidità e caos. Sullo sfondo della composizione vi è un reticolato di edifici crollati e distrutti, che riecheggia *Distruzione del vecchio ordine*, dipinto anni prima da Orozco per la Scuola nazionale preparatoria. In *Ispano-America* sono raffigurati politici e generali corrotti che accaparrano soldi ma, al centro della raffigurazione, campeggia il ribelle Emiliano Zapata, incarnazione dell'idealismo latinoamericano. Orozco ebbe a dire al riguardo:

Credo che la migliore rappresentazione dell'idealismo latinoamericano, come fatto compiuto e non come idea astratta, sia la figura di un ribelle. Dopo il sovvertimento distruttivo attuato dalla rivoluzione armata (contro un aggressore straniero, uno sfruttatore o un dittatore locale), resta un ideale trionfante che ha la possibilità di realizzarsi. Se dovessimo esprimere in una



frase il più alto ideale dell'eroe ispano-americano, questa sarebbe: "giustizia a ogni costo".³⁰

Ciononostante, Orozco dipinge Zapata mentre sta per essere pugnalato alle spalle da un generale nordamericano che nel dipinto compare assieme a una variegata masnada di complici - uomini d'affari, eserciti stranieri - e, cosa assai più indicativa, con un gruppo di suoi compatrioti. L'artista vede in questa gente demoni nauseanti la cui mancanza di principi è pari soltanto alla loro avidità.

MURALISTI MESSICANI

L'istruzione è il tema della sequenza successiva, l'ultima di quelle sulla lunga e centrale parete nord. In *Dèi del mondo moderno*, Orozco dà vita a una delle sue immagini più potenti. A differenza dell'affresco in cui aveva raffigurato l'insegnante americano, e dove l'apprendimento era stato rappresentato come attenzione e obbedienza, in *Dèi del mondo moderno* l'istruzione è vista come un incubo: futile apprendimento e sterile sapere. Questi dispensatori di falso sapere, ritratti come scheletri in abiti accademici, assistono alla sua nascita: una

carcassa prona che sta partorendo un feto scheletrico.³¹ Qui pare che Orozco abbia in parte voluto sferrare una violenta critica al sistema culturale della "torre d'avorio", al cui interno la ricerca della conoscenza conduce a un eccessivo e presuntuoso autocompiacimento, non essendo turbata da alcuna esigenza di applicare le proprie conclusioni al mondo reale, esterno. Ma ciò è soprattutto un pungente attacco all'indifferenza verso la crisi della civiltà moderna, implicitamente espressa dal fiammeggiante sfondo della composizione, un motivo che era stato rappresentato per la prima volta nella precedente raffigurazione dell'arrivo di Cortés in Messico.

La circolarità della Storia secondo Orozco diventa più evidente nei due dipinti all'estremità della parete ovest. Nel primo, *Moderno sacrificio umano*, l'artista dipinge un'immagine speculare all'orribile rituale dell'antico mondo indio. Eccone l'equivalente della civiltà americana moderna: il nazionalismo. Giovani uomini vengono sacrificati sull'altare del campo di battaglia contemporaneo, per portare avanti quella causa e difenderla. Orozco denuncia questo fenomeno con un tragico torso esanime di un milite ignoto, il cui corpo giace al di là di una candela accesa e la cui testa è avvolta da un vessillo con gli emblemi di varie bandiere nazionali. Intorno a lui, gli apologeti di questo sacrificio gratuito: una corona commemorativa e un personaggio che legge un sermone funebre.

L'affresco conclusivo del ciclo di Dartmouth, *Migrazione moderna dello spirito*, è una raffigurazione che sottopone a giudizio la storia del continente americano esposta nelle composizioni precedenti. Questa immagine gioca intenzionalmente sulla profezia di Quetzalcoatl che, alla sua dipartita, giurò di ritornare per fondare un'altra civiltà. Qui la monumentale figura di Cristo, tornato sulla Terra soltanto per fare a pezzi la croce, come gesto di condanna di tutto ciò che vede essere stato compiuto nel suo nome, costituisce una sorta di *replay* del tema di Quetzalcoatl che aveva biasimato l'adorazione di falsi dèi da parte del suo popolo. Stavolta però oggetti di culto sono il falso sapere, il denaro, il potere e la violenza del cieco nazionalismo. Il letamaio di armi da guerra e di spazzatura dell'industria culturale, sullo sfondo della composizione, rinforzano la visione orozchiana, profondamente pessimistica, della modernità alla quale è giunta la civiltà americana contemporanea.³²

Nel ciclo di affreschi a Dartmouth Orozco raffigura la storia del continente americano attraverso una serie di immagini composite che possono essere scomposte. Si tratta di raffigu-



razioni che non costituiscono mere allusioni a fatti storici, ma rappresentano piuttosto visualizzazioni di ciò che l'artista percepiva come l'essenza di quel periodo. Scorrendo con lo sguardo tutta l'opera nella sua lunghezza, risulta evidente la sua metodologia: mettendo le immagini in sequenza si forma una cronologia slegata di eventi. I temi specifici articolati in ciascuna di queste rappresentazioni pongono in risalto la sfiducia di Orozco verso un'idea del progresso che avanza con il tempo. L'artista unisce con genialità passato e presente, ma la sua intenzione non è, come nel caso di Rivera, costruire una genealogia di eroi nella lotta contro l'oppressione e l'ingiustizia affinché potesse formarsi un'identità definita in difesa della quale la nazione avrebbe potuto battersi. L'unità che Orozco crea è speculare: gli eventi del passato si riflettono nel presente e viceversa. Perciò nella sua mente l'antico rito sacrificale azteco si ripete nell'immolazione del giovane milite ignoto sull'altare della guerra e del nazionalismo. Il giudizio di Quetzalcoatl sull'adorazione di falsi dèi non differisce da quello del Cristo moderno, ritornato per abbattere la sua croce con



José Clemente Orozco, *Civiltà americana - Cristo distrugge la sua croce*. Affresco, 1932. Particolare, sezione post-cortesiana, Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

furore. Il militarismo materialista del *conquistador* è sostanzialmente identico a quello prodotto dal mondo meccanico moderno, creato dalle esaltanti visioni del capitalismo industriale contemporaneo. Allo stesso modo, l'età d'oro azteca viene identificata con lo spirito risoluto del ribelle che si batte per liberare e illuminare il regno tenebroso della corruzione. Per Orozco le lotte e gli eventi della storia sono parte di un unico conflitto in cui le possibilità di progresso competono con le pressanti forze della reazione, dell'avidità, del potere e della corruzione. Nella sua visione bivalente della civiltà americana le istanze sono mutate con il tempo, ma il conflitto è rimasto lo stesso.

Questa visione è presente anche nella configurazione della storia che Orozco avrebbe dipinto sei anni più tardi all'Hospicio Cabañas di Guadalajara.³³ Quando, nel 1934, egli torna in Messico dagli Stati Uniti, è un artista maturo, all'apice della sua carriera. Il ciclo dell'Hospicio Cabañas, risalente al 1938, costituisce l'opera finale di una serie di murali che l'artista aveva dipinto in quella città nell'arco dei due anni precedenti su incarico del governatore dello Jalisco, Don Everado Torpete.

Quantunque Orozco a Dartmouth avesse espresso chiaramente la sua intenzione di voler trasmettere un'idea storica dell'intera civiltà del continente americano, in molte delle sue raffigurazioni, in modo particolare quelle sull'epoca precolombiana e Cortés, erano emersi riferimenti specificamente messicani, contrapposti a quelli americani in senso lato. A prescindere dal fatto che ciò possa essere dipeso da semplici ragioni di opportunità o da qualche altro motivo, questo legame con il Messico dà comunque luogo a una lettura particolarmente interessante e presenta la concezione di un'identità americana che affonda le sue radici nelle origini messicane e, per associazione, indigene.

Molti concordano nel ritenere che i grandiosi affreschi all'Hospicio Cabañas siano l'opera maggiore di Orozco: in questa chiesa sconsecrata, l'artista cinquantacinquenne crea il ciclo sulla *Conquista spagnola del Messico*.

A differenza dell'opera di Dartmouth, Orozco rifugge in questo caso da una visione totalmente polarizzata della Conquista e delle sue conseguenze. Per esempio, egli non sposa la causa del Messico pre-ispánico, come Rivera invece aveva implicitamente fatto, né vede la conquista spagnola sotto una luce inesorabilmente negativa. Piuttosto cerca di giungere a una sintesi tra il suo interesse per la polarità degli aspetti positivi e negativi della storia e la sua visione della storia messicana.

José Clemente Orozco, *La Conquista spagnola del Messico*. In primo piano, *La meccanizzazione delle masse e Dispotismo*. Affresco, 1938-9. Hospicio Cabañas, Guadalajara.



Tale dualità viene espressa da scene composite sulla Conquista, dipinte sulla copertura a volta, sul transetto e sulla navata dell'edificio. Attraverso metafore visive e similitudini, Orozco evoca ciò che considera l'essenza e il carattere distintivo di ogni fase e di ogni effetto del dominio coloniale e della successiva trasformazione del Messico. Prese nel loro insieme, le raffigurazioni che egli crea negli affreschi del transetto e della navata si suddividono in quattro sezioni, al cui interno egli dispone le immagini in modo da rappresentare la caratteristica dominante di un particolare aspetto della trasformazione nello sviluppo della storia messicana.

Nei transetti di destra e di sinistra, cinque scene rievocano il mondo barbaro e crudele dell'antico Messico indio, con i suoi sacrifici sanguinari e i macabri rituali delle danze per acquietare il dio della guerra Huitzilopochtli. Altre rappresentazioni che hanno per soggetto i francescani, i guerrieri indios e gli spagnoli mostrano invece quel cruciale momento storico durante il quale il mondo indio sta per essere trasformato

112 con mezzi militari e spirituali. L'aspetto ambivalente di questo imminente cambiamento continua ad essere sviluppato negli affreschi sul soffitto a volta della navata. Qui Orozco tenta di esprimere il carattere della conquista spagnola nei suoi momenti più crudeli: il mondo indio schiacciato e trasformato dall'uomo del Rinascimento europeo al culmine della sua aggressività, avidità e violenza, fino a un grado di assoggettamento che appare totale e definitivo. Ogni immagine in questi dipinti parla di saccheggio e di mutamento. Un enorme ritratto di Filippo II di Spagna, sovrastato da una croce scura su cui è la corona reale, evoca il cattolicesimo monarchico, cuore spirituale dell'impresa coloniale spagnola. Gli affreschi che seguono si soffermano su quella che fu l'impressionante potenza tecnologica della Conquista e contrastano con le carni scoperte dei guerrieri indios ritratti da Orozco. In *Il cavallo bicefalo* e *Cortés e la vittoria*, situati nelle due sezioni della navata, si rintraccia il senso della Conquista, simbolo della guerra moderna, nella raffigurazione dell'uomo e dell'animale.³⁴ Hernan Cortés è ritratto con indosso la sua armatura; quel corpo fatto di dadi, bulloni e pistoni, ha le sembianze di una macchina. Salvador Echavarría ha osservato che queste immagini umane e animali, trasformate in congegni infernali, ritraggono "il periodo aureo dell'era delle macchine belliche, primi prodotti della fiorente scienza rinascimentale che rese possibile la Conquista".³⁵ Orozco estende questa metafora visiva nell'immagine del cavallo meccanizzato, raffigurando l'animale conquistatore come un moderno carro armato. Al di sopra del suo grottesco corpo meccanico, sullo stendardo, appaiono i simboli del leone araldico e della torre di Castiglia, assai somigliante alla torretta di un carro armato. In questa apparizione minacciosa e mostruosa è inserita una sinistra caricatura del Ronzinante donchisciottesco, il cui cavaliere non persegue la nobile causa della giustizia, bensì una di morte e di distruzione.

Ad altre immagini che rievocano il soggiogamento del Messico indio fanno da complemento quelle della navata che hanno per tema la successiva trasformazione culturale e spirituale di civiltà india. Rivisitando un suo precedente murale realizzato alla Preparatoria, *La conversione dell'indio*, Orozco dipinge qui l'imponente figura di un francescano che regge un crocefisso, le cui estremità sono affilate come una spada, sopra la testa di un indio in ginocchio. A fianco del frate c'è uno stendardo con impresse le prime lettere dell'alfabeto europeo che, insieme al tagliente crocefisso, esprimono il carattere della

122
José Clemente Orozco,
Huitzilopochtli. Affresco, 1938-9.
Hospicio Cabañas, transetto
occidentale, volta, Guadalajara.

123 a fronte
José Clemente Orozco,
*La Conquista spagnola del Messico -
Filippo II di Spagna* (particolare).
Affresco, 1938-9. Hospicio Cabañas,
navata, ala inferiore, volta a destra,
Guadalajara.



Conquista spietato e crudele ma, al contempo, anche caritatevole e indulgente.

Sulle pareti laterali della navata e dei transetti dell'edificio, Orozco raffigura gli effetti che considerava positivi e i vantaggi del colonialismo europeo. I ritratti di El Greco e di Cervantes simboleggiano l'introduzione dell'arte e della cultura europea. Quello del vescovo Ruiz de Cabañas, il fondatore dell'orfanotrofio di Guadalajara, evoca la carità e l'assistenza ai poveri, retaggio dei monaci francescani. Un altro affresco esplora, attraverso immagini architettoniche, la trasformazione della cultura indio in cultura coloniale e meticcia.

Con stile volutamente iconoclasta, Orozco contrappone queste immagini positive del patrimonio spirituale coloniale a quelle degli affreschi posti di fronte e contigui che raffigurano il dispotismo del XX secolo. Questo tema è concentrato in alcuni riquadri con pungenti satire della demagogia politica moderna. Tenuti su smorti toni di grigio, i demagoghi contemporanei gesticolano minacciosamente e il popolo, massa senza volto e senza spirito, marcia contro il filo spinato in primo piano, sotto il controllo di un torso umano che brandisce una frusta. Queste visioni pessimistiche del mondo moderno, che in parte possono essere considerate una ripetizione tematica degli affreschi conclusivi del ciclo di Dartmouth, costituiscono il commento di Orozco sulle origini del dispotismo, che pare qui fatto risalire all'espansionismo avido di potere che aveva ispirato la conquista e che, prima ancora, aveva incoraggiato i sacrifici umani in onore degli dèi

124 e 125 pagine precedenti
 José Clemente Orozco,
*La Conquista spagnola del Messico -
 Cortés e la vittoria e il francescano.*
 Affresco 1938-9. Hospicio Cabañas,
 navata, ala superiore, volta a destra,
 e navata inferiore, volta a sinistra,
 Guadalajara.

126 sotto
 José Clemente Orozco,
*La Conquista spagnola
 del Messico - il cavallo bicefalo.*
 Affresco, 1938-9. Hospicio Cabañas,
 Guadalajara.

127 a fronte, sopra
 José Clemente Orozco,
*La Conquista spagnola del Messico -
 Le guerre della Conquista.* Affresco,
 1938-9. Hospicio Cabañas, navata,
 ala superiore, volta
 centrale, Guadalajara.

128 a fronte, sotto
 José Clemente Orozco,
*La Conquista spagnola del Messico -
 Il cavallo meccanizzato.* Affresco,
 1938-9. Hospicio Cabañas, navata,
 ala superiore, volta a sinistra,
 Guadalajara.



della guerra. In effetti, queste immagini sembrano in netta antitesi con l'immagine orozchiana della carità e della benedizione, della cultura e dell'educazione del mondo coloniale. È importante ribadire che la visione positiva dell'esperienza coloniale che Orozco sceglie di esprimere con queste rappresentazioni viene controbilanciata dalle potenti e terrificanti immagini del dispotismo della conquista spagnola. Ma quella che può essere considerata la sua opera più straordinaria, l'apoteosi nell'Hospicio Cabañas, è l'affresco della cupola intitolato *L'uomo in fiamme*, un assunto tipicamente orozchiano sulla storia rappresentata al di sotto. Metafora della lotta sociale, questa immagine rappresenta anche la chimera dell'ideale, anche il Cristo risorto di Dartmouth. L'uso di tale iconografia è parte essenziale del potente lessico orozchiano, in quanto simboleggia l'abisso che si spalanca tra il mondo dell'esperienza vissuta e il regno dell'ideale. In contrasto con il concetto di ideale espresso da Rivera, queste immagini sono separate dal corso della storia e non ne costituiscono affatto un'estensione.

Come i cicli di Rivera nel Palazzo Nazionale e nel Palazzo Cortés a Cuernavaca, il murale di Orozco al Cabañas veniva realizzato in un periodo particolarmente importante per lo sviluppo del Messico post-rivoluzionario. L'ultima metà degli anni Trenta, sotto la presidenza di Lázaro Cárdenas, può essere infatti definita come un'energica rivisitazione della spinta egualitaria e nazionalista nata dalla rivoluzione. La nazionalizzazione del petrolio attuata da Cárdenas nel 1938 segna infatti "il punto più alto della nostra rivoluzione. Il Messico cresce agli occhi del mondo assicurandosi il rispetto dei propri diritti sovrani e difendendo i principi fondamentali della Costituzione da attacchi esterni".³⁶ Considerando il contesto politico del periodo in cui è stato dipinto, il ciclo di Orozco per l'Hospicio Cabañas, con la sua visione fosca e ambivalente del mondo contemporaneo, suggerisce una confutazione intenzionalmente vigorosa della retorica nazionalista di sinistra. Analogamente, la dualità del patrimonio nazionale, così vividamente espressa dalle immagini di Orozco, dove sia il passato precolombiano che il colonialismo spagnolo risultano inequivocabilmente



129

José Clemente Orozco, *L'uomo
in fiamme*. Affresco, 1938-9.
Hospicio Cabañas, cupola,
Guadalajara.

118



MURALISTI MESSICANI

mente caricati di valori negativi e positivi, apre uno spiraglio nella costruzione unidimensionale di Rivera all'interno della quale la storia nazionale messicana poteva essere presentata e sottoposta ad approvazione ufficiale. A Dartmouth, ma ancor di più a Guadalajara, l'identità della storia messicana e, per associazione, dello stesso paese, è vista da Orozco come una dialettica complessa, un processo elusivo e in continua evoluzione.

Sia Orozco che Rivera incorporano nella loro visione nazionale del Messico o della storia del continente una dimensione utopica. Per Rivera l'utopia è concreta: Quetzalcoatl, Cuauhtemoc, Hidalgo, Zapata, Marx e il mondo della rivoluzione comunista. Per Orozco, al contrario, la figura di Cristo a Dartmouth e dell'uomo in fiamme a Guadalajara rappresentavano un ideale utopico che volutamente non fa parte dell'esperienza storica collettiva. Agli occhi dell'artista, gli obiettivi umani si erano dimostrati troppo fallimentari, perché si potesse pensare a tali simboli come qualcosa di realizzabile. In questo senso, la sua visione del Messico è una costruzione penetrante dove l'identità del paese non è unica alle origini, ma molteplice, fatta di spinte concorrenti e contrastanti sullo sfondo della dualità costituita dall'esperienza precolombiana e ispanica.

Qualunque fossero le profonde differenze tra le metodologie storico-artistiche di Rivera e di Orozco, entrambe comunque affrontavano e riflettevano un processo molto importante di autodefinizione nazionale nell'ambito dell'evoluzione dell'identità culturale e sociale messicana. I loro murali, che un tempo facevano parte di un processo in corso di definizione, ora costituiscono un elemento della sfarzosa cultura nazionalista messicana. Lo scrittore keniota Ngugi Wa-Thiongo ha osservato che la sfera più strategica di una dominazione coloniale risiede nell'"universo mentale dei colonizzati, nell'egemonia culturale sul modo in cui il popolo percepisce se stesso e le proprie relazioni con il mondo (...) Controllare la cultura di un popolo significa controllare gli strumenti che esso ha a disposizione per autodefinirsi in rapporto agli altri".³⁷

L'epopea della storia messicana e della civiltà americana, con cui Orozco e Rivera si erano confrontati negli anni Trenta, non fu un impegno limitato a quel decennio. A partire dagli anni Quaranta, Orozco, Rivera e Siqueiros avrebbero realizzato murali con soggetti incentrati sul tema della storia messicana o americana. Negli anni Trenta aveva preso avvio un confronto con il processo di autodefinizione messicana, una



riformulazione del concetto di nazione e del suo popolo attraverso l'epopea della sua esperienza storica collettiva. Tuttavia, i murali che Orozco aveva realizzato a Dartmouth e a Guadalajara, insieme a quelli dipinti da Rivera a Città del Messico e a Cuernavaca, divennero per il Messico non tanto gli strumenti quanto il 'lessico' visivo e narrativo per un'autoridefinizione.

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

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

Diversamente da Rivera, che aveva circoscritto le sue visioni del mondo industriale moderno negli anni Trenta al contesto nordamericano, i murali che Orozco realizza in questo periodo sono ambientati sia in America che in Messico. Partito per gli Stati Uniti nel 1927, per più di tre anni Orozco si dedica al cavalletto, al disegno e alla litografia. L'esperienza americana ha chiaramente influito sul suo modo di concepire la cultura moderna. In un articolo pubblicato nel 1929 egli scrive:

137

L'arte del Nuovo Mondo non può ricollegarsi né alle antiche tradizioni del Vecchio Mondo, né alle tradizioni superstiti delle antiche popolazioni indie (...) L'architettura di Manhattan costituisce ormai un nuovo valore, qualcosa che non ha nulla a che vedere con le piramidi egiziane, con l'Opera di Parigi, con la Giralda di Siviglia o con la chiesa Santa Sofia, e nemmeno con i palazzi Maya, con Chichén Itzá o con i 'pueblos' dell'Arizona.⁶⁵

Gli affreschi eseguiti per la New School for Social Research di New York nel 1931 costituiscono forse il primo esempio dell'interesse dell'artista per un confronto ideologico, attraverso la tecnica murale, con l'era cosmopolita moderna. E ciò malgrado non possano essere considerati tra le sue opere più significative poiché, sia dal punto di vista compositivo che tematico, sono concepite in modo confuso e rigido rispetto al livello delle sue precedenti realizzazioni. L'esecuzione di questi affreschi prende avvio poco dopo il completamento del murale per il Pomona College a Claremont, in California, in cui è raffigurato Prometeo, figura-simbolo della conoscenza, che dona agli uomini il fuoco; elemento che, insieme agli echi del tema prometeico, ricorrono insistentemente in tutta la restante produzione artistica di questo decennio, come immagini evocative ed eloquenti del potente 'lessico' mediante il quale Orozco descrive il mondo moderno.

L'incarico di dipingere i murali per la New School for Social Research gli venne affidato grazie alla sua protettrice, Alma Reed, la quale, avvalendosi dei suoi rapporti con uno dei docenti, Lewis Mumford, riuscì a entrare in contatto con il direttore dell'istituto, Alvin Johnson. Quest'ultimo, già estimatore dell'opera di Orozco, acconsentì a includerlo nel suo piano di realizzazione d'opere d'arte nella scuola.³⁶ Egli fissò altresì le coordinate tematiche cui avrebbe dovuto attenersi il murale di Orozco: "lavorare nel contesto della vita contemporanea".³⁷ Successivamente, descrivendo gli affreschi, Johnson osservava che Orozco aveva "scelto di raffigurare la tensione rivoluzionaria latente nei paesi periferici non industrializzati, cioè l'India, il Messico e la Russia".³⁸ Per quanto sia



evidente l'influenza esercitata dal pensiero di Alma Reed e dall'Ashram, il circolo letterario da lei fondato e del quale anche l'artista faceva parte, la rilevanza di questi murali risiede tuttavia nel modo in cui Orozco ha voluto raffigurare le ideologie dell'universo politico moderno. Realizzato in una piccola stanza dal soffitto basso, oggi trasformata in una classe, il ciclo è costituito da riquadri rappresentanti la *Famiglia universale*, *Il tavolo della fraternità universale*, *la Lotta in Occidente - Carrillo Puerto, Lenin*, *la Lotta in Oriente - Gandhi e La scienza, il lavoro, le arti*, quest'ultimo in un corridoio all'esterno. In nessuna di queste opere v'è segno della tragicità che informa e caratterizza le opere dell'artista della fine degli anni Trenta. Per lo più positivi e aporetici, gli affreschi ritraggono i principali personaggi politici e figure ideologiche del mondo contemporaneo oppure presentano, con vena egualmente ottimistica, il lavoratore dell'era moderna. In uno dei murali predomina l'immagine di Lenin; nel murale sul socialismo messicano, il ritratto di Carrillo Puerto domina su una folla di contadini messicani, mentre il nazionalismo indio è rappresentato in *Lotta in Oriente* da Mahatma Gandhi, serenamente seduto di fronte a personaggi che incarnano il colonialismo britannico.

Benché concepiti secondo la struttura rigorosa della Simmetria Dinamica, una teoria compositiva sviluppata da Jay Ham-

bridge, questi affreschi possiedono tutt'altra prerogativa. Animate da uno spirito diverso rispetto alle opere seguenti degli anni Trenta, il valore del ciclo alla New School va ricercato piuttosto nel contrasto assoluto con il quale deve confrontarsi ogni interpretazione delle sue opere successive.

Quantunque la visione apocalittica orozchiana del mondo moderno, incentrata sui temi della meccanizzazione e dell'inganno spirituale, del tradimento politico e morale, della falsa predicazione e del conflitto senza scopo, sia presente nel ciclo sulla storia della civiltà nordamericana di Dartmouth, il primo vero riferimento al pessimismo espressivo dell'artista compare non in un murale, bensì in un quadro del 1931, *I morti*. Qui l'immagine di un cumulo di macerie di edifici moderni funziona da raccordo tematico ed estetico tra due opere precedenti: *La distruzione del vecchio ordine*, realizzato per la Scuola nazionale preparatoria di Città del Messico nel 1926, e *Catarsi*, il murale dai toni apocalittici eseguito nel 1934 al Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico, dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti. Se nella *Distruzione del vecchio ordine* la fine del vecchio regime era resa simbolicamente attraverso un montaggio scenografico di architetture classiche crollate e in rovina, nondimeno si era trattato di un'opera intimamente animata da un connubio tra nostalgia e ottimismo. Il dipinto *I morti*, invece, è in sé un cataclisma catastrofico in cui gli edifici, ridotti in ma-

cerie, sprofondano in un vortice dinamico dove il genere umano si distingue per la sua assenza.

In *Catarsi* l'umanità è presente, ma la condizione in cui riversa è espressa con toni inquietanti. Impiegando lo stesso ordine compositivo assiale già utilizzato nel quadro del 1931, e al quale Orozco è evidentemente ricorso per trasmettere il senso di conflitto e di cataclisma, l'affresco raffigura l'umanità stretta nella morsa del violento e autodistruttivo conflitto generato dall'inganno spirituale e dal declino morale. Su uno sfondo fiammeggiante, l'artista ritrae, a destra del murale, esseri umani risucchiati da sabbie mobili meccaniche. Una cassaforte aperta sembra star lì a simboleggiare il ladrocinio; mentre un'agghiacciante violenza è espressa da un pugnale, completamente conficcato nella schiena di un uomo. A sinistra, vi è l'evocativa immagine di un torso umano che, trasformato in una mostruosa ruota dentata, guida una folla irruente nell'atto di sferrare un assalto omicida contro un gruppo di persone che rapidamente svanisce sotto il peso di questa massa meccanica. Al centro e in primo piano, spiccano fucili, scene di violenza autodistruttiva e la risata isterica di una donna, piuttosto una prostituta, che, a gambe divaricate, sembra aver appena partorito quella mostruosa ruota dentata, assimilata all'umano, che è raffigurata in alto, a sinistra del murale.

Realizzato poco dopo essere ritornato dagli Stati Uniti, questo possente affresco di Orozco, per lo spirito ideativo e con le sue immagini, vuol essere chiaramente una critica alla modernità. Se la visione dell'era moderna nel Nordamerica aveva dato ampio risalto all'impiego e allo sviluppo della produzione industriale quale creatrice di benessere e fonte di appagamento dei desideri umani, ecco che Orozco usa il suo stesso universo di simboli per raffigurarla alla prese con una crisi; quella stessa catastrofe economica e sociale in cui il Paese era precipitato, da uno stato di apparente prosperità, e della quale l'artista era stato testimone all'epoca in cui si apprestava a lasciare gli Stati Uniti. Anche il Messico era stato attraversato da crisi e tradimenti agli inizi degli anni Trenta, quando la sete di potere aveva affossato l'ideale politico. In *Catarsi*, Orozco non si concede il lusso di offrire un ideale da contrapporre alla rappresentazione del mondo moderno né, d'altro canto, è preparato a prendere atto di quel sentimento di ottimismo nazionale che pervase gli ambienti politici messicani all'indomani dell'elezione di un presidente radicale, Lázaro Cárdenas. Al contrario, questo murale è un presagio estremamente impietoso di

quella febbre che, cinque anni più tardi, avrebbe consumato il mondo moderno piombato nella Seconda guerra mondiale. Realizzato nello stesso edificio e nella stessa epoca del murale di Rivera *L'uomo all'incrocio*, di fronte al quale è ubicato, *Catarsi* presenta una realtà irriducibile opposta alla magniloquente visione retorica riveriana del futuro.

Dopo aver completato questo murale, Orozco accettava quella che si sarebbe rivelata la commissione senza dubbio più importante della sua carriera: i murali di Guadalajara, nello Stato di Jalisco. In questa serie di dipinti, di cui fanno parte quelli sulla storia della Conquista spagnola nell'Hospicio Cabañas, l'artista ritorna su temi maggiormente riferentisi al contesto messicano. Ciononostante, sono opere che forniscono anche un'incisivo quadro del mondo contemporaneo e che sviluppano motivi già presenti nell'opera orozochiana: la lotta, il tradimento, la violenza autodistruttiva e l'incongruenza tra l'ideale e la realtà. Profondamente discordante è la posizione ideologica di Orozco rispetto a quella di Rivera e Siqueiros. Diversamente da questi, per Orozco la libertà cui aspirava non poteva essere soddisfatta dall'adesione a un partito politico di sinistra, cosa che nella realtà lo indusse per tutta la vita a schierarsi su una posizione di 'impegno non-allineamento'. Tuttavia, non era affatto un anarchico, come lo hanno definito alcuni suoi detrattori, e a queste accuse replicava furioso: "Coloro che mi reputano un anarchico non mi conoscono. Io sono un partigiano con assoluta libertà di pensiero, un vero pensatore libero: non un dogmatico o un anarchico, né tantomeno un nemico delle gerarchie o un sostenitore di affermazioni perentorie".³⁹ Esaminando il concetto di libertà inteso come ideale, molti hanno reputato contraddittorio il modo in cui Orozco si è espresso a tal riguardo nella sua opera. L'artista muove una feroce critica contro chi usurpa tale aspirazione tutte le volte che la vede infangata da un impostore, a prescindere dalla capacità affabulatoria della sua retorica e dal colore di cui si ammantava la sua bandiera. Tuttavia, l'attacco pungente sferrato contro la società costituisce solo uno degli aspetti della posizione assunta da Orozco, giacché egli sembra accettare sia il bene che il male; ed è appunto in queste unioni e in queste polarità che, nei murali di Guadalajara, deve essere ricercato il discorso politico, morale e filosofico orozochiano sul mondo moderno.

Il primo dei cicli di Guadalajara, iniziato nel 1936, è stato realizzato nella sala delle riunioni dell'università. Il ciclo è composto da due murali ubicati distanti l'uno dall'altro. Il pri-

147

José Clemente Orozco, *La rivolta dell'uomo - I capi*, Affresco, 1936. Università di Guadalajara, pannello a sinistra, Messico.

148

José Clemente Orozco, *La rivolta dell'uomo - La falsa scienza e il problema umano*, Affresco, 1936. Università di Guadalajara, pannello centrale, Messico.

149

José Clemente Orozco, *La rivolta dell'uomo - Le vittime*, Affresco, 1936. Università di Guadalajara, pannello a destra, Messico.

150 a fronte

José Clemente Orozco, *L'uomo creatore*, Affresco, 1936. Università di Guadalajara, Messico.

140



mo, intitolato *L'uomo creatore*, è dipinto in alto, nella grande cupola dell'edificio. L'opera rappresenta una sintesi delle qualità più nobili del genere umano incarnate dalle figure del lavoratore, del filosofo-maestro, dello scienziato e del ribelle. Le quattro enormi immagini campeggiano sullo sfondo rosso intenso e occupano tutta la superficie della cupola. Lo scienziato, la cui testa si scompone simultaneamente in più facce con angolature diverse, rappresenta la mente umana indagatrice che, attraverso la scoperta e l'invenzione, è alla ricerca della conoscenza. Il lavoratore - l'uomo tecnologico e costruttivo - impugna una leva e sembra originato da uno strano composto meccanico con dei ganci. Con gli altri due personaggi, il filosofo-maestro e il ribelle, Orozco postula una connessione ideale tra pensiero e azione.⁴⁰ Il ribelle, il cui corpo è catapultato verso il basso, in direzione dell'osservatore, appare imbrigliato da una corda intorno al collo, simbolo dell'oppressione: in una mano stringe una bandiera sventolante i cui lembi fanno da sfondo al gesto didattico del filosofo-maestro. Le mani congiunte del ribelle e del filosofo, appena visibili sul bordo della cupola, consolidano l'unione tra pensiero e azione, tra gli elementi fisici e intellettuali del progresso.

Nel murale sottostante Orozco esprime la dualità pensiero/azione sotto una luce diversa. Qui il suo soggetto non è il regno dell'ideale umano ma quello della reale esperienza umana moderna. *La Ribellione dell'uomo* raffigura la rivolta delle masse contro i suoi sfruttatori che però non sono gli avidi capitalisti stereotipati, ma i profeti di una falsa ideologia i cui sostenitori, con la loro dispotica presenza, sembrano garantire la continuazione di misera, povertà e morte per fame. L'esposizione di questo tema, doloroso e a un tempo traboccante d'ira, è costituita da tre parti. Ciascuna di esse occupa una superficie parietale diversa della nicchia ed esprime il proprio tema e una caratteristica specifica. Orozco li utilizza per contrapporre, con tecnica quasi brechtiana, gli uni a quelli del riquadro adiacente. Il pannello centrale, *La falsa scienza e il problema umano*, introduce il tema raffigurando una massa di individui sventurati ed emaciati su uno sfondo in fiamme. Furiosi e disperati, gesticolano contro un gruppo di uomini alla loro sinistra, gli ideologi della moderna rivoluzione sociale. In questa sezione del murale il personaggio con la barba e gli occhiali neri, che brandisce un pugnale e indica le pagine di un libro, presenta una grande rassomiglianza con Karl Marx,





mentre il volto dell'uomo raffigurato sullo sfondo in alto è molto probabile che sia una caricatura di Leon Trotsky. La figura in primo piano, che nella mano sinistra tiene un libro e in quella destra impugna un sega da carpentiere, potrebbe essere Siqueiros.

Nei due piccoli pannelli adiacenti che raffigurano i leader corrotti e la massa sofferente, Orozco illustra le ragioni della sua profonda collera e aggressività espressiva. Nel riquadro a sinistra, *I capi*, tre figure scimmiesche simboleggiano un nuovo gruppo di *caudillos* ('capeggiatori' politici) che, impostisi sulla scena conseguentemente a una falsa prerogativa di guida, ora hanno un pretesto per la rivolta. La loro posa arrogante, le minacciose mazze che impugnano, le pile di libri e i fucili accatastati al loro fianco, sono tutti elementi che esprimono l'imposizione con la forza delle ideologie professate da quelle pagine. Tuttavia, le sembianze dei personaggi in primo piano sono segno che la critica di Orozco non era rivolta alla classe operaia organizzata, ma ad alcuni dei suoi più noti dirigenti sindacali messicani⁴¹.

Il riquadro a destra, intitolato *Le vittime*, ritrae delle tragiche figure emaciate. Nell'insieme, i tre murali possono essere interpretati come la raffigurazione orozchiana del tradimento della rivoluzione messicana durante i primi anni Trenta. Tuttavia, trattandosi di un'opera dipinta all'inizio di un'epoca che era anche stata tra le più radicali e ottimiste dal punto di vista politico nell'ambito dell'esperienza post-rivoluzionaria messicana, essa può essere anche considerata un giudizio dell'artista sui discutibili presupposti delle moderne rivoluzioni ideologiche e politiche, nelle quali sembra che la liberazione delle masse venga sacrificata. Qualunque sia la specificità di questo ciclo dal punto di vista critico, certo è che Orozco avrebbe ripreso il tema della rivolta nel mondo moderno anche nel suo secondo ciclo, realizzato sulle pareti della scalinata principale del palazzo del governatore a Guadalajara.

Nel secondo ciclo Rivera si serve di un protagonista della storia messicana, il sacerdote Miguel Hidalgo, padre dell'indipendenza nazionale nell'Ottocento, per formulare un commento sul mondo contemporaneo. Difensore degli indios, dei poveri e degli oppressi, Hidalgo è per i messicani una figura-simbolo della lotta per l'indipendenza. Ma nonostante il carattere specificamente nazionale del soggetto, l'attacco sferrato da quest'opera trascende i confini patrii e, ad eccezione della figura di Hidalgo, non v'è nel dipinto nessun altro riferimento strettamente messicano.

Iniziata nel 1937, questa serie di affreschi è stata dipinta lungo tre pareti adiacenti che sovrastano una grandiosa scalinata e che, in alto, convergono in un'ampia curva la quale poi ricade su alcuni ingressi arcuati che conducono a un corridoio al piano superiore. La figura di Hidalgo occupa tutta la parte superiore della parete centrale, diventando sempre più grande mano mano che procede dal basso verso l'alto e seguendo l'andamento curvilineo della superficie sopra la scalinata; un effetto visivo creato apposta per presentarlo come un gigante che domina fisicamente tutta l'area sottostante. Ai suoi piedi, la rappresentazione della sconvolgente rivolta ormai familiare: un'orda di figure emaciate raffigurate nell'atto di bastonarsi e accoltellarsi l'un l'altra a morte, tra un distesa di bandiere rosse e di fiamme. E' un conflitto in cui regnano confusione e disperazione assolute.

Sulle pareti adiacenti, a destra e a sinistra, Orozco ha dipinto alcune scene che forniscono un contesto a questo caos. A sinistra, in *I Fantasmi della religione alleati al militarismo* sono raffigurate le forze oscure, mistiche e demoniache degli organi rappresentativi del clero e dell'esercito. Un richiamo, questo, che allude al ruolo che esse hanno svolto nella storia messicana. A destra, nel *Carnevale delle ideologie*, Orozco critica aspramente le ideologie politiche contrastanti della sinistra e della destra nel XX secolo.

Hidalgo e la battaglia rappresentata sotto di lui sono una rielaborazione dell'idea che l'artista aveva già espresso nel rapporto intercorrente tra la figura dell'insegnante filosofo e quella del ribelle dipinte nella sala delle riunioni dell'università. Ma in questo riquadro Hidalgo, anziché trasmettere un senso di tranquillità, incarna una forza messianica, con la sua mano serrata a pugno che ricorda quella del Cristo nel *Giudizio Universale* di Michelangelo (1508-12, Cappella Sistina, Roma). Questi due riquadri hanno una funzione simbolica analoga a quella degli ideologi che maneggiano libri e degli animaleschi leader politici nella sala delle riunioni. In entrambi i cicli Orozco ritrae in questi personaggi i manipolatori e gli oppressori delle masse. L'immagine della bandiera rossa, che copre il volto del militare in *Fantasmi*, è un'inequivocabile elemento che sottolinea di proposito, come sembra, la natura della polemica orozchiana nei confronti della moderna ideologia politica. Immagine che è una rielaborazione di un'idea di cui l'artista si era già servito dieci anni prima alla Scuola nazionale preparatoria in *Triade rivoluzionaria*, dove quello stesso vessillo aveva simboleggiato lo smarrimento di una dire-

152 in alto
 José Clemente Orozco, *I fantasmi della religione alleati al militarismo*.
 Affresco, 1937. Palazzo del Governatore, Guadalajara.



153 in basso
 José Clemente Orozco, *Il carnevale delle ideologie*.
 Affresco, 1937. Palazzo del Governatore, Guadalajara.



zione nella lotta rivoluzionaria. A Guadalajara, l'immagine assume i connotati più minacciosi dei dogmi ideologici moderni che conducono al dispotismo politico, aggravato dai suoi aspetti militaristici.

Per Orozco le scene raffigurate sulle pareti di sinistra e di destra del palazzo del governatore rappresentano le forze storiche ma anche quelle politiche e ideologiche del presente che hanno travisato la causa per la quale Hidalgo ha combattuto. Hidalgo stesso, ritratto con purezza di Messia, non rappresenta un ideale ma il fautore di un ideale, l'elemento catalizzatore di una rivolta e di una lotta che si è smarrita nella confusione e nella disperazione del mondo moderno.

All'università di Guadalajara così come nel palazzo del governatore, la separazione materiale tra l'ideale e la realtà all'interno di ciascun ciclo è una costante. Le sezioni inferiori di entrambi i murali affrontano temi drammatici, critici, pessimistici e spesso nichilistici, mentre le sezioni superiori esprimono positività e si distinguono per il tono brillante e idealistico. Questa polarità si riflette nella diversa gamma di colori che Orozco ha impiegato nelle due anzidette sezioni. Quella inferiore è tenuta generalmente su toni austeri, quasi monocromatici. I grigi acidi sono messi in risalto da macchie di bianco nelle figure. Il tratto è satirico, gestuale ed espressionistico e trasmette un senso di ira e di dolore. Al contrario, quello delle sezioni superiori del ciclo è molto più pulito e monumentale, quasi classico, i colori sono più luminosi e i toni più brillanti.

L'approccio ambivalente di Orozco si riflette anche nella sua poetica figurativa. La bandiera rossa muta drammaticamente significato in contesti diversi. Nella cupola dell'università, è l'emblema della solidarietà, mentre sulla scalinata del palazzo del governatore indica il contrario - tirannia, sfruttamento, crudeltà - ed è raffigurata proprio come una benda che fascia gli occhi. Forse uno dei motivi più suggestivi ed eloquenti che Orozco ha utilizzato a Guadalajara è l'immagine del fuoco. Esso è, di volta in volta, uno sfondo violento che s'infiamma nel murale inferiore all'università, o un lizzone nella mani della monumentale immagine di Hidalgo sulle scale del palazzo del governatore e compare anche nella famosa raffigurazione della cupola all'Hospicio Cabanãs. Il fuoco è un simbolo visivo ed evocativo di conflitto, dolore e sofferenza, di purificazione e ispirazione; il suo significato, come quello della bandiera rossa, dipende dal contesto nel quale Orozco lo utilizza.

Nel 1940 a Orozco viene affidato l'incarico di dipingere un affresco per il Museo d'Arte Moderna di New York e l'artista sceglie di riprendere il tema già esplorato in *Catarsi*: l'oppressione dell'umanità da parte di una modernità meccanizzata. Intitolato *Bombardiere e carro armato*, il murale raffigura teste umane schiacciate sotto l'enorme peso di gigantesche parti meccaniche, pesanti catene e nastri trasportatori. Come nelle scene dei murali all'università di Dartmouth, all'Hospicio Cabanäs e in quelle di *Catarsi*, Orozco "sembra che qui voglia affermare che nella società moderna, fondata sull'industria, o meglio sul capitalismo, la macchina domina sul dinamismo umano, il ferro domina sulla carne, la materia domina sulla mente e la massa militarizzata domina sull'uomo"⁴²

Un'altra dimensione insita sempre più nell'arte murale orozchiana di questo decennio è quella dell'irrazionalità delle masse. Si tratta forse dell'enunciazione dell'artista sul mondo moderno più aperta a sollevare discussioni. Questo tema emerge più compiutamente nei murali che egli ha dipinto alla fine degli anni Trenta alla Biblioteca Gabino Ortiz di Jiquilpan. Stando al modo in cui illustra il tradimento ideologico e l'oppressione meccanica, Orozco sembra confidare assai poco sul fatto che l'umanità possa liberarsi dalle spaventose conseguenze dell'apocalisse moderna. Tradite nei loro ideali e ormai disorientate, le masse rivoluzionarie raffigurate nel riquadro inferiore dell'Hospicio Cabanäs sono diventate niente altro che caricature della moderna umanità, spiritualmente confusa e stravolta. Non v'è in esse più neppure un senso tragico, poiché sono state trasposte in una orribile farsa.

La vena profondamente critica che permea tanta parte dell'opera di Orozco a Guadalajara era in palese contrasto con l'ottimismo radicale che accompagnava l'amministrazione Cárdenas (1934-40). Occorre ricordare che Orozco ha dipinto questi murali in una città che si opponeva al programma radicale del presidente. E' forse plausibile pensare che il governatore dello Stato dello Jalisco, Don Torpete, essendo su posizioni conservatrici, considerasse un'importante opportunità politica e culturale invitare l'eminente iconoclasta messicano a tornare nel suo luogo natio per realizzare dei murali negli edifici pubblici più prestigiosi della città. Così facendo, Torpete e Orozco compivano un atto che si contrapponeva all'egemonia di Città del Messico, dove imperavano la retorica nazionalista e socialisteggiante e programmi politici e culturali di matrice radicale. Il fatto poi che Orozco si sia espresso a un livello tan-

to critico ed efficace proprio a Guadalajara non poteva che enfatizzare la natura di tale gesto, anche se nel compierlo non vi era alcuna manifesta intenzione collusiva.

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

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

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

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