

Andrea Kettenmann

DIEGO RIVERA

1886 – 1957

Uno spirito rivoluzionario
dell'arte moderna

TASCHEN

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

Gli studi in Europa

Nel gennaio 1907, Diego Rivera si imbarca alla volta della Spagna: «Mi ricordo che era come se mi vedessi nello spazio da un altro luogo, al di fuori di me stesso: un idiota di vent'anni, così presuntuoso, con tanti brufoli da adolescente e smanioso di diventare il signore dell'universo, proprio come gli altri stupidi della mia età. I vent'anni sono per eccellenza ridicoli, persino per Genghiz-Khan o Napoleone... Questo ricordo di Diego Rivera, in piedi a mezzanotte a prua della "Alfonso XIII" mentre osserva lo scafo che fende le acque lasciando dietro di sé scie di schiuma e urla a squarciagola frammenti di "Zarathustra" al cospetto del profondo e malinconico silenzio del mare, è il più pietoso e kitsch che io conosca. Ecco com'ero...», così l'artista avrebbe poi descritto il suo scoppio di euforia.⁴

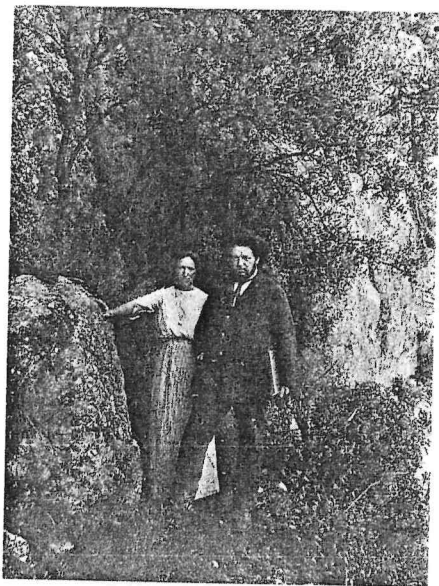
Una volta arrivato in Spagna, per i primi due anni Rivera si abbandona alle influenze più disparate, assimila nelle sue opere ciò che gli sembra utile e partecipa alle correnti e ai diversi movimenti più importanti della sua epoca.⁵ A Madrid entra a far parte dell'atelier di Eduardo Chicharro y Agüera, unò fra i principali realisti spagnoli, per il quale Gerardo Murillo gli aveva dato una lettera di presentazione. Il pittore di genere accetta Rivera come allievo e lo incoraggia a viaggiare attraverso la Spagna negli anni 1907/1908. La curiosità intellettuale del giovane pittore e la capacità di apprendere non solo dai vecchi maestri, ma anche dalle tendenze del momento, si manifestano nella molteplicità degli stili sperimentati da Rivera negli anni successivi. Durante le visite al Museo del Prado, l'artista messicano studia e copia le opere di Francisco Goya, in particolare gli ultimi «quadri neri», di El Greco, Diego Velázquez e dei pittori fiamminghi. Dopo aver conosciuto lo scrittore e critico dadaista Ramón Gómez de la Serna, uno dei personaggi di spicco nella cerchia bohemién artistica e letteraria di Madrid, comincia a muoversi negli ambienti dell'avanguardia spagnola, i cui rappresentanti più significativi, Pablo Picasso, Julio González e Juan Gris, vivevano a Parigi ormai da alcuni anni.

Spinto dai nuovi amici, nella primavera 1909 Rivera si reca in Francia e ritorna nella penisola iberica soltanto per brevi e sporadici soggiorni, malgrado lo stretto legame che continua a unire la sua evoluzione e gli artisti e intellettuali spagnoli. Anche a Parigi studia le collezioni dei musei, visita esposizioni, frequenta lezioni all'Università e lavora nelle scuole all'aperto di Montparnasse e lungo le rive della Senna.



Lo studente Diego Rivera in Europa, 1908-1915 c.
Museo-Casa Diego Rivera. Guanajuato
Foto: Rafael Doniz

ILLUSTRAZIONE PAGINA 12:
La casa sul ponte. 1909 c.
Casa sobre el puente
Olio su tela, 147 x 120 cm
Museo Nacional de Arte, MUNAL – INBA,
Città del Messico
Foto: Rafael Doniz



Diego Rivera con Angelina Beloff, 1909
Foto messa a disposizione dall'Archivio
Cenidiap, Città del Messico

Ritratto di Angelina Beloff, 1917

Retrato de Angelina Beloff

Matita su carta, 33,7 x 25,4 cm

The Museum of Modern Art, New York,
Gift of Mrs. Wolfgang Schönborn, in honor
of René d'Harnoncourt



In estate si trasferisce in Belgio, dove a Bruxelles, centro degli artisti simbolisti, dipinge *La casa sul ponte* (ill. p. 12). È qui che conosce una giovane pittrice russa, Angelina Beloff, maggiore di sei anni (ill. p. 14, in alto), nata a San Pietroburgo da una famiglia liberale di ceto medio, insegnante di arte presso l'Accademia delle arti della sua città e in procinto di partire per Parigi, dove sarà la prima compagna di Rivera per dodici anni.

Dopo una breve visita a Londra, dove ammira per la prima volta le opere di William Turner, William Blake e William Hogarth, alla fine dell'anno Rivera ritorna in Francia con la Beloff. Durante un viaggio in Bretagna dipinge, tra l'altro, le opere *Testa di donna bretone* (ill. p. 15) e *Ragazza bretone* (ill. p. 15, in basso), che testimoniano l'interesse di Rivera per le scene tipiche della pittura spagnola di genere. In queste opere applica la tecnica del «clair-obscur», che aveva appreso dallo studio dei dipinti olandesi del XVII secolo esposti al Louvre.

Prende parte per la prima volta nel 1910 a una mostra della «Société des Artistes Indépendants» e a metà anno il giovane artista si trasferisce a Madrid. La borsa di studio scade nell'agosto dello stesso anno e Rivera deve cominciare i preparativi per ritornare in Messico e trasportare i quadri dipinti durante il soggiorno in Europa. Queste opere costituiranno la parte integrante della mostra all'Academia de San Carlos in occasione dei festeggiamenti organizzati da Porfirio Díaz per il centenario dell'indipendenza messicana. Al tempo stesso con il suo «Programma di San Luís Potosí», in cui incita la popolazione a prendere le armi, Francisco I. Madero, candidato alla presidenza dall'opposizione di Díaz, proclama la Rivoluzione messicana che sarebbe durata un decennio. Malgrado l'inizio dei disordini politici, che nel maggio 1911 costringono Díaz a ritirarsi, la mostra si rivela in un grande successo artistico nonché finanziario per Rivera. Il ricavato della vendita delle opere gli consente di partire per Parigi già nel giugno 1911 per trascorrere altri dieci anni in Europa, da dove sarebbe rimpatriato soltanto all'età di 34 anni. La storia successiva riportata nelle biografie, secondo cui durante il periodo in Messico avrebbe combattuto al fianco dei contadini guerriglieri di Emiliano Zapata all'inizio della Rivoluzione messicana, non può essere provata sulla base delle ricerche attuali.

Arrivato a Parigi, vive con Angelina Beloff con la quale, nella primavera del 1912 si reca a Toledo dove incontra numerosi artisti latino-americani che vivono in Europa. Stringe amicizia in particolare con il connazionale Angel Zárraga e come lui studia le opere del pittore spagnolo Ignacio Zuloaga y Zabaleta; si sente molto attratto dalla pittura di El Greco che diventa il suo modello ideale. Rivera accentua le superfici spigolose dei suoi paesaggi di Toledo e delle rappresentazioni di genere, allunga all'estremo le figure e acquisisce il senso dello spazio caratteristico di El Greco. Nella sua *Veduta di Toledo* del 1912 (ill. p. 16), Rivera ritrae la città adagiata sul fianco di un monte utilizzando quasi lo stesso angolo visuale dell'opera omonima del pittore spagnolo del 1610 (ill. p. 16, in basso). Con questa veduta, Rivera comincia a interessarsi alla giustapposizione di forme dello spazio e di superfici, che lo porterà poi a una svolta cubista.

Di ritorno a Parigi nell'autunno 1912, Rivera e la Beloff si stabiliscono in un edificio di Rue du Départ 26, che ospita gli atelier di diversi artisti di

Testa di donna bretone, 1910
Cabeza de mujer bretona
 Olio su tela, 129 x 141 cm
 Museo-Casa Diego Rivera, Guanajuato
 Foto: Rafael Doniz

L'opera ricorda molto la ritrattistica fiamminga del XVII secolo, che il pittore aveva studiato poco prima, durante il suo soggiorno in Belgio.



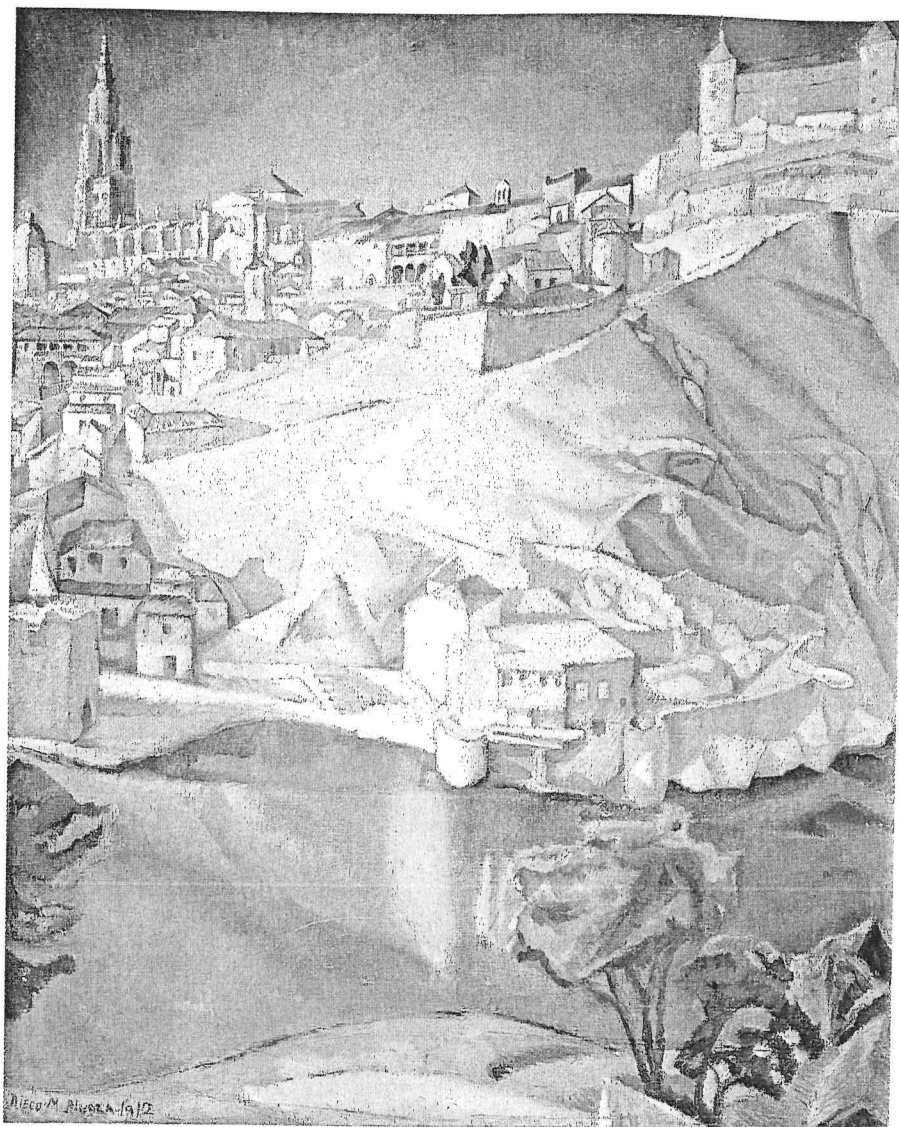
Ragazza bretone, 1910
Muchacha bretona
 Olio su tela, 100 x 80 cm
 Museo-Casa Diego Rivera, Guanajuato
 Foto: Rafael Doniz



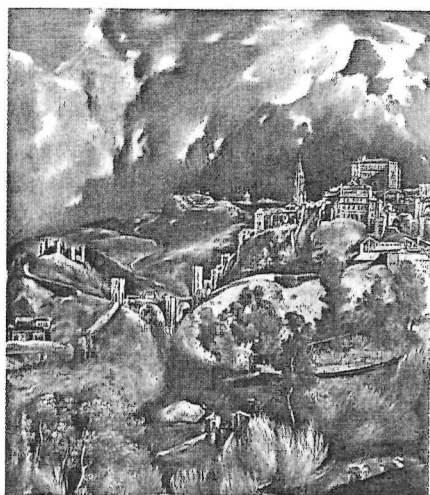
Montparnasse (ill. p. 17, in alto). Subisce gli influssi cubisti attraverso le opere dei vicini, i pittori olandesi Piet Mondrian, Conrad Kikkert e Lodewijk Schelfhout, approdati alle loro forme espressive attraverso Paul Cézanne. Il 1913 deve essere ricordato come l'anno in cui Rivera compie il passaggio al «cubismo analitico» e acquisisce la consapevolezza cubista che nei successivi cinque anni elabora in circa duecento opere. Dopo i primi lavori cubisti, gli sforzi di Rivera di sviluppare uno stile che comprende elementi sia cubisti che futuristi culminano nella tela *La donna al pozzo* (ill. p. 19). In questa opera, nonché nella maggior parte delle successive, Rivera utilizza una gamma di colori luminosi, piuttosto insoliti per i dipinti cubisti dei suoi contemporanei.

Adottando una specie di reticolo compositivo analogo a quello di altre opere del 1914 quali *La prima colazione del marinaio* (ill. p. 18), Rivera ottiene una rappresentazione convincente e più statica della simultaneità. Il citato dipinto a olio ritrae la figura maschile, avvolta in questo reticolo, con baffi e riccioli neri seduto a un tavolo. L'uomo, che indossa una camicia a righe bianche e blu, su cui è scritta la parola «Patrie» e il berretto con il pompon rosso dei marinai francesi, ha in mano un bicchiere e sul piatto davanti a lui ci sono due pesci. Questa e altre opere della stessa fase sono influenzate chiaramente dall'amicizia con Juan Gris, che Rivera aveva incontrato all'inizio del 1914. Il «cubismo sintetico» dello spagnolo, dal cui linguaggio figurativo Rivera trae profitto, si manifesta in particolare nell'utilizzo del metodo compositivo originale elaborato da Gris. Rivera cerca di trasferire in questi lavori il motivo del reticolo, tipico del pittore spagnolo, che

Veduta di Toledo, 1912
Vista de Toledo
 Olio su tela, 112 x 91 cm
 Fundación Amparo R. de Espinosa
 Yglesias, Puebla
 Foto: Rafael Doniz



El Greco
Veduta di Toledo, 1610–1614
Vista de Toledo
 Olio su tela, 121 x 109 cm
 The Metropolitan Museum of Art,
 New York, H. O. Havemeyer Collection



invade tutto il dipinto presentando un oggetto diverso in ogni riquadro all'interno del quale mantiene con coerenza la prospettiva. Rammentano Gris anche i pigmenti mescolati a sabbia e altre sostanze, la pennellata spessa, pastosa e l'utilizzo di una tecnica simile al collage.

Mentre nel frattempo le sue opere vengono esposte in collettive al di fuori della Francia, per esempio a Monaco e a Vienna nel 1913, a Praga, Amsterdam e Bruxelles nel 1914, Rivera partecipa con entusiasmo alle discussioni teoriche dei pittori cubisti. Uno dei suoi interlocutori più importanti diventa Pablo Picasso, che ha conosciuto tramite l'artista cileno Ortíz de Zárate. Nella sua prima personale alla galleria Berthe Weill, nell'aprile 1914, il messicano espone venticinque opere cubiste, numerose delle quali vengono vendute migliorando la precaria situazione finanziaria della coppia di artisti e permettendo loro di andare in Spagna in luglio, accompagnati da Jacques Lipchitz, Berthe Kristover e María Gutiérrez Blanchard. Il soggiorno a Mallorca risulta più lungo del previsto a seguito dello scoppio della prima guerra mondiale e a esso si aggiunge anche un viaggio a Madrid. Qui Rivera



Diego Rivera nel suo studio di Parigi
in Rue du Départ, 1915
Foto messa a disposizione dall'Archivio
Cenidiap, Città del Messico

incontra nuovamente lo scrittore Ramón Gómez de la Serna e altri intellettuali spagnoli e messicani. Sempre a Madrid, partecipa nel 1915 alla mostra «Los pintores íntegros» organizzata da Gómez de la Serna, la prima nella capitale spagnola a presentare opere cubiste che scatenano violente polemiche e critiche.

Dagli amici messicani in esilio a Madrid e a Parigi e dalla madre, che nel 1915 gli fa visita dopo il ritorno dalla Spagna, Rivera riceve notizie sugli avvenimenti politici e sociali del suo paese. Malgrado il Messico si trovi sull'orlo dell'anarchia e del caos, Rivera è visibilmente entusiasta all'idea di una nazione che, destatasi dal suo torpore coloniale, vuole restituire la terra al popolo, come promette l'eroe popolare della Rivoluzione Emiliano Zapata nel suo «Manifesto ai Messicani». I racconti che gli giungono dalla madrepatria e l'interesse per le sue origini si riflettono in particolare nel *Paesaggio zapatista – Il guerrillero* (ill. p. 17), che Rivera dipinge dopo l'incontro con i compatrioti a Madrid.

Divenuto uno dei primi rappresentanti del gruppo dei cosiddetti «Classici», che annovera tra gli altri Gino Severini, André Lhote, Juan Gris, Jean

Paesaggio zapatista – Il guerrillero, 1915
Paisaje zapatista – El guerrillero
Olio su tela, 144 x 123 cm
Museo Nacional de Arte, MUNAL – INBA,
Città del Messico
Foto: Rafael Doniz

Rivera creò un ritratto iconografico in stile cubista del rivoluzionario Emiliano Zapata. L'opera contiene chiaramente elementi che ricordano il Messico rivoluzionario, quali il fucile, il nastro della mitragliatrice, il cappello degli zapatisti e la sarape.



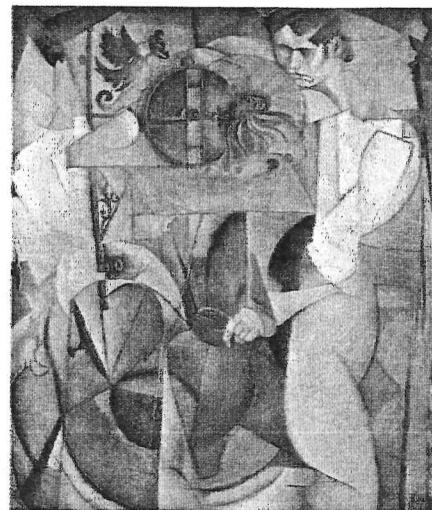


Metzinger e Jacques Lipchitz, Rivera riscuote ora sempre più successo. Nel 1916 partecipa a New York a due collettive di arte postimpressionista e cubista presso la Modern Gallery di Marius de Zaya, che nel mese di ottobre dello stesso anno lo invita alla mostra «Exhibition of Paintings by Diego M. Rivera and Mexican Pre-Conquest Art». Léonce Rosenberg, mercante d'arte e direttore della galleria L'effort moderne, lo prende a contratto per due anni; intanto Rivera partecipa attivamente al dibattito metafisico di alcuni artisti ed emigranti russi nel corso degli incontri settimanali che Henri Matisse organizza durante gli anni della guerra. Viene introdotto in questo gruppo da Angelina Beloff e conosce gli scrittori russi Maximilian Voloshin e Ilja Ehrenburg. A seguito dello studio delle teorie scientifico-metafisiche, confluiscono nelle opere di Rivera uno stile «classico» sempre più spoglio e una composizione semplificata come si può vedere nel ritratto di *Angelina e il bambino Diego* (ill. p. 21). Il dipinto illustra con uno stile semplice la compagna del pittore, seduta su una poltrona, intenta ad allattare il figlio nato l'11 agosto 1916. Indebolito dal freddo e dalla fame, «Dieguito» si ammala gravemente e muore durante un'epidemia di influenza nell'inverno 1917/1918. A ricordo del figlioletto rimangono alcuni disegni con la madre e la loro trasposizione nel dipinto cubista.

Poco dopo la coppia Rivera-Beloff si trasferisce in un appartamento vicino agli Champ de Mars, in Rue Desaix, lontano dall'ambiente artistico e intellettuale di Montparnasse. L'allontanamento dai pittori cubisti si spiega con un contrasto sorto fra Rivera e il critico d'arte Pierre Reverdy nella primavera del 1917, successivamente definito da André Salmon «l'affaire Rivera». Durante l'assenza di Guillaume Apollinaire negli anni della guerra, Reverdy era diventato il teorico del cubismo. Nel suo saggio «Sur le Cubisme» parla delle opere di Rivera e di André Lhote in tono così denigratorio, che quando in occasione di una cena organizzata da Léonce Rosenberg il messicano incontra il critico, la discussione non può che sfociare in una rissa. Il risultato di questo contrasto è l'abbandono definitivo del cubismo da parte di Rivera e la rottura con Rosenberg e Picasso. Braque, Gris, Léger e soprattutto gli amici Lipchitz e Severini voltano le spalle a Rivera e il dipinto *Paesaggio zapatista*, che era stato acquistato da Rosenberg, rimarrà sotto chiave sino agli anni Trenta.

Sempre lo stesso anno, Diego Rivera avvia uno studio approfondito delle opere di Paul Cézanne che lo riporta alla pittura concreta. Torna a interessarsi dei maestri olandesi del XVII secolo ed esegue una serie di nature morte e ritratti che ricordano molto Ingres. Nell'ambito della ricerca di una nuova forma espressiva realistica, nelle opere di Rivera si ritrovano anche elementi fauvisti, ai quali si sovrapporranno lo stile e la tavolozza di Pierre-Auguste Renoir. Il ritorno alla pittura figurativa viene applaudito da Elie Faure, medico e apprezzato critico d'arte, che già nel 1917 aveva invitato Rivera alla collettiva da lui organizzata «Les Constructeurs» e che successivamente avrebbe scritto del pittore messicano: «Dodici anni fa circa ho conosciuto a Parigi un uomo, la cui intelligenza può essere definita quasi innaturale... Mi ha raccontato cose meravigliose del Messico, dove è nato. Un mitologo, ho pensato, o forse un mitomane».⁶

Sarà sempre Faure a destare in Rivera l'interesse per l'arte del Rinasci-



La donna al pozzo (Retro di *Paesaggio zapatista*, 1915), 1913

La mujer del pozo

Olio su tela, 144 x 123 cm

Museo Nacional de Arte, MUNAL – INBA, Città del Messico

Foto: Rafael Doniz

ILLUSTRAZIONE PAGINA 18:

La prima colazione del marinaio, 1914

Marinero almorzando

Olio su tela, 117 x 72 cm

Museo-Casa Diego Rivera, Guanajuato

Foto: Rafael Doniz

All'inizio del 1914, Rivera conobbe a Parigi il pittore cubista spagnolo Juan Gris.

L'influenza del «cubismo sintetico» si manifesta in particolare nel modo di ripartire il quadro, caratteristico di Gris.



Diego Rivera con Angel Zárraga, la madre María del Pilar Barrientos de Rivera e Angelina Beloff (Diego Rivera è l'ultimo a destra), 1915

Foto: Vicente Contreras, messa a disposizione dall'Archivio Cenidiap, Città del Messico

ILLUSTRAZIONE PAGINA 21:

Maternità – Angelina e il bambino Diego, 1916

Maternidad – Angelina y el niño Diego

Olio su tela, 132 x 86 cm

Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, MCG – INBA, Città del Messico

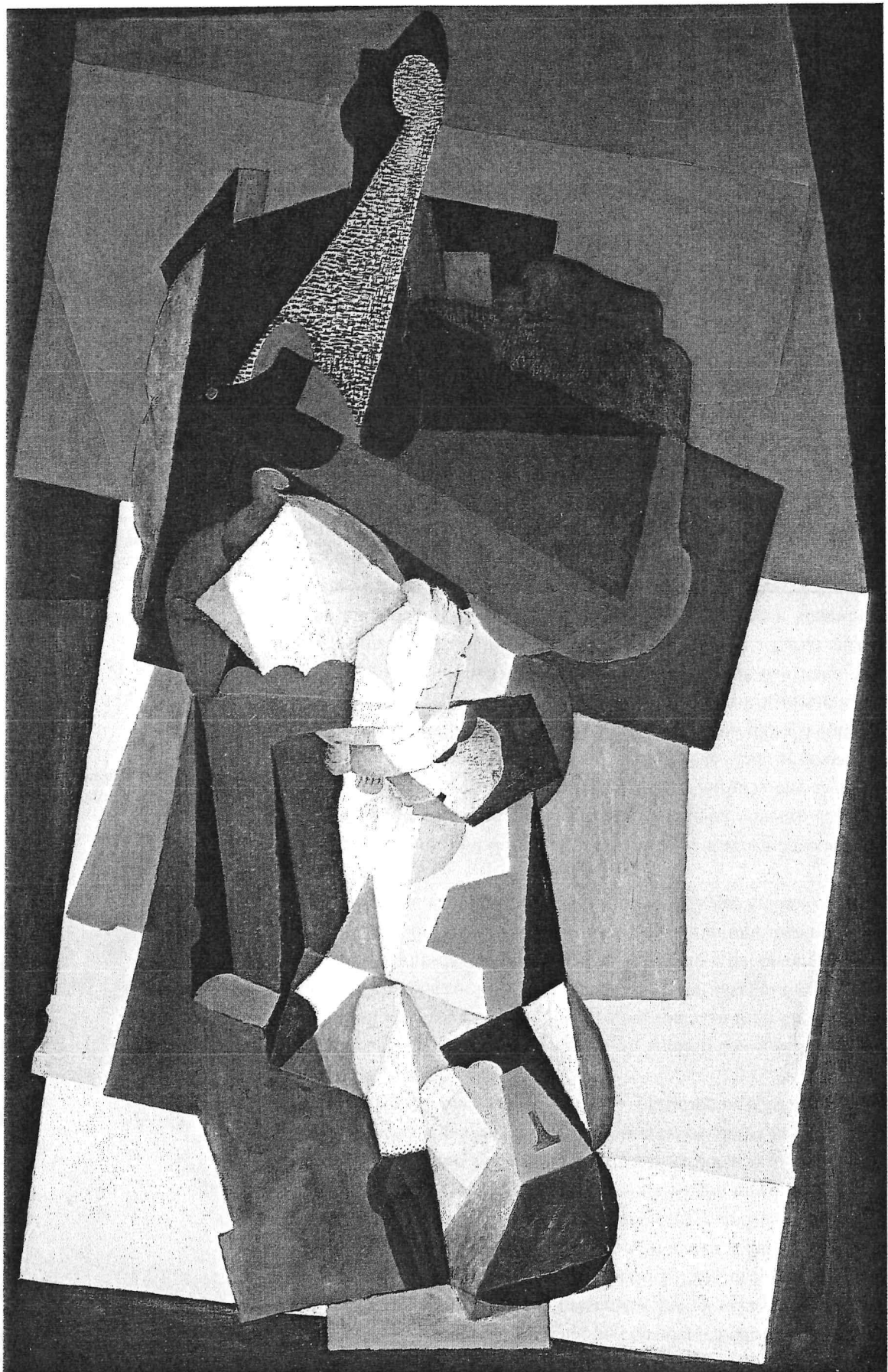
Foto: Rafael Doniz

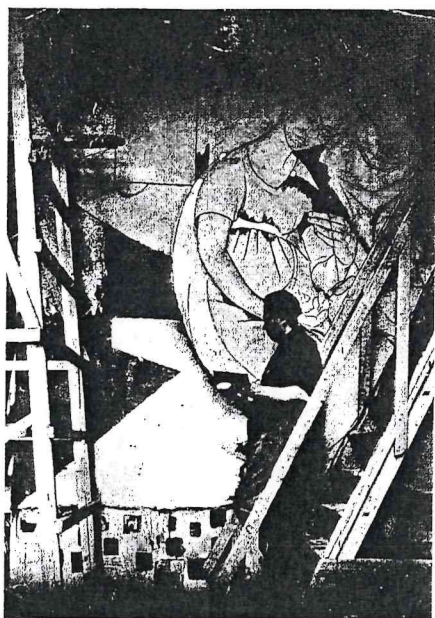
Questa opera cubista ritrae la russa Angelina Beloff, compagna di Rivera durante il soggiorno a Parigi, con Diego, loro figlio, che morì a pochi mesi dalla nascita.

mento italiano. Mentre discute ancora con lui della necessità di un'arte che avesse un valore sociale e prende in considerazione la pittura murale come forma di rappresentazione, si presentano grandi occasioni per Rivera. L'ambasciatore messicano in Francia, Alberto J. Pani, che aveva commissionato a Rivera un ritratto suo e della moglie e gli aveva acquistato numerosi quadri postcubisti, riesce a convincere il nuovo rettore dell'Università di Città del Messico, José Vasconcelos, a finanziare a Rivera un soggiorno studio in Italia. Nel febbraio 1920 Rivera parte con la borsa di studio alla volta dell'Italia, dove nei diciassette mesi successivi studia la storia dell'arte italiana sulla base di opere d'arte etrusche, bizantine e rinascimentali. Prendendo modello i maestri

e i paesaggi italiani, l'architettura e gli uomini, crea più di trecento schizzi e disegni che, come sua abitudine, sono sparsi in fogli che conserva nelle tasche della giacca. La maggior parte di questi disegni è oggi dispersa. Con i dipinti murali dei pittori italiani del Trecento e del Quattrocento, soprattutto gli affreschi di Giotto, scopre la forma di una pittura monumentale che, tornato in patria, sarà fonte d'ispirazione per una nuova arte, rivoluzionaria e pubblica.

Nella primavera del 1920, mentre Rivera si trova ancora in Italia, il nuovo presidente messicano Alvaro Obregón nomina ministro dell'Istruzione José Vasconcelos. Uno dei suoi primi atti è l'introduzione di un vasto programma per l'educazione popolare, che prevede quale strumento didattico anche la pittura murale in edifici pubblici. Attratto dallo sviluppo politico e sociale del Messico, Rivera decide di voltare definitivamente le spalle all'Europa già nel marzo 1921, poco dopo il ritorno dall'Italia. Prepara così rientro in Messico. Oltre ad Angelina Beloff, lascia a Parigi anche la figlia Marika, nata il 13 novembre 1919 dalla relazione con Marevna Vorobëv-Stebelska che Rivera aveva conosciuto nel 1915, nella cerchia di artisti russi in cui era stato introdotto da Angelina Beloff. Per un certo periodo ebbe una relazione contemporaneamente con le due donne e nel 1917 visse per sei mesi con la vivace pittrice russa, sei anni più giovane di lui. Con il ritorno in patria tronca tuttavia i contatti con entrambe. Tramite amici comuni invia di tanto in tanto a Marevna somme di denaro per la figlia, senza però riconoscerne legalmente la paternità. Con il ritorno in Messico, per il pittore il capitolo Europa si chiude definitivamente.



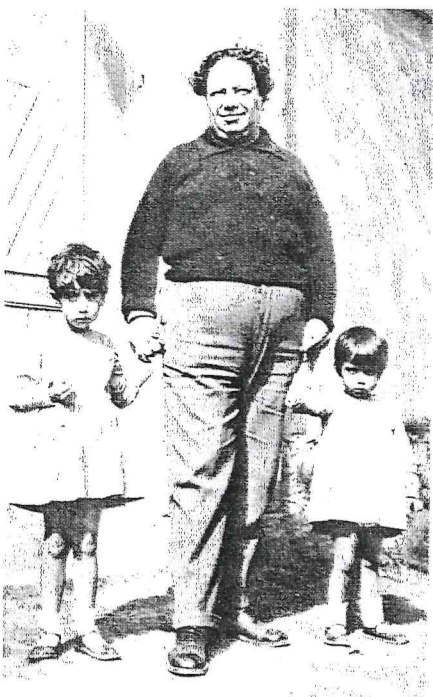


Diego Rivera mentre dipinge il murale *La creazione* nell'Anfiteatro Simón Bolívar, 1922

Foto: fratelli Mayo, messa a disposizione dall'Archivio Cenidiap, Città del Messico

Diego Rivera e le due figlie messicane Ruth e Guadalupe, 1929 c.

Foto tratta da: Bertram D. Wolfe, «Diego Rivera», New York/London 1939



sioni in provincia, e alla ricerca di nuove possibilità espressive per comunicare con la popolazione del suo paese, Rivera concepisce l'idea di un'arte al servizio del popolo, al quale l'artista deve raccontare la propria storia mediante la pittura murale.

Nel gennaio 1922, sei mesi dopo il ritorno dall'Europa, Diego Rivera comincia il suo primo murale, *La creazione* (ill. p. 25), presso la Escuela Nacional Preparatoria, il liceo dell'ex Colegio de San Ildefonso a Città del Messico.⁸ L'esecuzione di questo dipinto costituisce il punto di partenza e la pietra di paragone del cosiddetto rinascimento della pittura murale messicana. Mentre numerosi pittori sono impegnati alle pareti del cortile interno, Rivera lavora un anno circa per ultimare l'affresco sperimentale nell'Anfiteatro Simón Bolívar (cfr. ill. p. 24, in alto). Sia per questo primo dipinto murale che per quasi tutti i successivi, l'abile disegnatore abbozza un progetto con disegni preliminari a carboncino e sanguigna, secondo il metodo degli artisti italiani del Cinquecento. Mentre nelle tavole create a pochi mesi dal suo ritorno in patria prevale l'interesse per temi della vita quotidiana in Messico, nel dipinto murale Rivera rappresenta motivi cristiano-europei con un forte contrasto creato da una vivace policromia messicana e diversi tipi di personaggi messicani. È un'opera in cui si riconoscono elementi stilistici nazareni e per la cui esecuzione gli studi italiani si rivelano una fonte preziosa per Rivera. Nei dipinti murali successivi il linguaggio figurativo si modifica e il pittore acquisisce un orientamento politico non ancora percepibile in questo affresco. Le forme di un ideale classico di bellezza, a cui Rivera si richiama in questo lavoro di transizione, vengono sostituite dal canone di bellezza india che il pittore, assieme a Jean Charlot e ad altri contemporanei, trasforma in stereotipo già nei successivi murali della Secretaría de Educación Pública (cfr. ill. pp. 22, 26-31, 33).

Come spiega l'artista stesso, i temi nell'Anfiteatro Bolívar sono «le origini delle scienze e delle arti, una specie di versione ridotta degli episodi principali della storia dell'umanità».⁹ La scena sembra riprodurre con semplicità l'ideologia di Vasconcelos: la fusione delle razze, illustrata qui dalla coppia di meticci, l'educazione attraverso l'arte, la ricerca delle virtù insegnate dalla religione ebraico-cristiana e l'utilizzo intelligente delle scienze per controllare la natura e condurre gli uomini alla verità assoluta.

Per il nudo della *Donna* oppure *Eva* l'artista ebbe come modella Guadalupe Marín (cfr. ill. p. 36, in alto), con la quale convisse a partire da questo momento dopo aver avuto relazioni anche con altre modelle. Nel giugno 1922 Rivera e Lupe Marín, nata a Guadalajara, celebrano il matrimonio religioso e si trasferiscono in una casa in via Mixcalco, nelle immediate vicinanze dello Zócalo, la piazza principale di Città del Messico. Da questo matrimonio, durato cinque anni, nasceranno le due figlie Guadalupe e Ruth, rispettivamente a metà del 1925 e all'inizio del 1927 (cfr. ill. pag. 24, in basso).

In questi primi affreschi come del resto in tutti i successivi, Rivera unisce la conoscenza profonda dell'arte tradizionale all'abile utilizzo degli elementi stilistici plastici dell'epoca. Le opere degli anni seguenti descrivono in tono critico sia il passato che il presente, riflettendo la convinzione utopica che l'uomo può modificare la società in senso creativo e realizzare un futuro



migliore e più giusto. Per comunicare questa idea, nella raffigurazione dei temi dei murali Rivera si avvale della teoria marxista, sebbene i suoi biografi Bertram D. Wolfe e Loló de la Torriente assicurino che l'artista non ha mai letto Marx e, anzi, trovava difficile accettare dogmi di qualsivoglia genere. Attraverso il «Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores» (Sindacato rivoluzionario dei lavoratori tecnici, dei pittori e degli scultori), alla cui costituzione aveva contribuito nell'autunno del 1922, si confronta ben presto con l'ideologia comunista. Il pittore messicano David Alfaro Siqueiros, che Rivera aveva incontrato a Parigi già all'inizio del 1919 e di cui allora condivideva le opinioni sulla Rivoluzione messicana, sul compito di un'arte autenticamente messicana e sul suo valore sociale, era tornato dall'Europa nel settembre 1922 e con lui personaggi quali Carlos Mérida, Amado del la Cueva, Xavier Guerrero, Ramón Alva Guadarrama, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Germán Cueto e José Clemente Orozco costituivano l'élite intellettuale del movimento degli artisti. Come molti altri gruppi che rappresentavano l'avanguardia latino-americana, anche il nuovo sindacato emulò i colleghi europei e pubblicò un manifesto il cui testo, redatto da

La creazione, 1922–1923

La creación

Affresco sperimentale con encausto e oro in foglie

Superficie della parete 109,64 m²

Anfiteatro Simón Bolívar, Escuela Nacional Preparatoria, Colegio de San Ildefonso, oggi Museo de San Ildefonso, Città del Messico

Foto: Rafael Doniz



Edward Weston
Guadalupe Marín, prima moglie di Diego Rivera, 1925 c
Foto tratta da: Bertram D. Wolfe, «Diego Rivera», New York/London 1939

ILLUSTRAZIONE PAGINA 37:

***Canto alla terra e a quelli che la lavorano e la liberano*, 1926-1927**

Canto a la tierra y a los que la trabajan y liberan

Affresco

14 pareti principali, 27 superfici murali secondarie, superficie dipinta complessiva 370,23 m²

Navata e cupola della cappella

Universidad Autónoma de Chapingo,

Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo

Veduta generale dell'interno della cappella, con veduta della parete frontale (coro) della navata principale con il murale

La terra liberata con le forze della natura controllate dall'uomo

(La tierra liberada con las fuerzas naturales controladas por el hombre), 6,92 x 5,98 m

Foto: Rafael Doniz

Già alla fine del 1924 Rivera, mentre stava ancora lavorando al piano terreno del *Cortile delle feste* e il generale Plutarco Elías Calles era stato nominato nuovo presidente succedendo ad Alvaro Obregón, riceve l'incarico di un nuovo progetto di pittura murale presso la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo.¹⁴ Rivera comincia a dipingere con la tecnica dell'affresco il salone di ingresso, le scale e il salone dei ricevimenti al primo piano dell'edificio, dove con il tema *La terra liberata* illustra con un evidente intento educativo il compito rivoluzionario della scuola di agraria. Nel 1926 si dedica alla cappella dell'ex convento e successiva hacienda di Chapingo. Come molte altre chiese cristiane, anche questa cappella era stata costruita sulle mura di fondazione di un tempio a piramide azteco divenuta ora aula magna della scuola. Il progetto, che interessa tutte le pareti e i soffitti della chiesa e coinvolge l'intera struttura architettonica, viene paragonato alla Cappella Sistina di Michelangelo o alla cappella dell'Arena di Giotto. Il suo obiettivo consiste nell'ispirare e guidare la nuova generazione di pianificatori agricoli e ingegneri. Il tema del ciclo di affreschi nella navata della chiesa divisa in quattro stilate e nel piccolo atrio, sopra al quale si trovava una volta l'organo, è la *Rivoluzione sociale* (ill. p. 38, in alto), sul lato sinistro, e l'impegno della riforma agraria scaturito dalla Rivoluzione stessa. Sul lato destro sono raffigurati l'*Evoluzione naturale* (ill. p. 39, in alto), la bellezza e la fertilità della terra, la cui crescita naturale procede parallelamente ai mutamenti altrettanto inevitabili causati dalla Rivoluzione. Il programma raggiunge il culmine con il grande nudo della *Terra liberata* (ill. p. 37), circondato dai quattro elementi, nell'arco a tutto sesto della parete frontale della cappella. Natura e società nascono dal caos e dallo sfruttamento, trasformandosi in armonia tra uomo e natura e tra gli uomini. Nel tempio originariamente cattolico dei gesuiti, l'artista predica un credo rivoluzionario utilizzando concetti del mondo e della natura delle culture arcaiche, motivi figurativi religiosi e una iconografia socialista.

Mentre nella *Terra liberata* Rivera ritrae la moglie Guadalupe Marín in attesa di un figlio (cfr. ill. pag. 36, in alto), per molte figure allegoriche femminili sceglie come modella Tina Modotti (cfr. ill. pp. 38 e 39 in basso). La relazione che allacciò con la fotografa durante questi lavori causò forti contrasti e la separazione provvisoria da Lupe Marín, che abbandona definitivamente nel 1927, dopo la nascita della figlia Ruth. Tuttavia i rapporti con la madre delle sue figlie, che Rivera continuò ad aiutare finanziariamente, si normalizzarono presto e tra le due donne nacque infine una buona amicizia.

Dopo aver ultimato il progetto di Chapingo, nell'autunno 1927 il pittore si reca in Unione Sovietica, dove, in qualità di membro della delegazione messicana ufficiale dei funzionari del partito comunista e di numerosi rappresentanti dei lavoratori, prende parte ai festeggiamenti per il decimo anniversario della Rivoluzione di Ottobre. Poiché fin dagli anni trascorsi a Parigi aveva provato la curiosità di visitare la Russia, ora Rivera assapora il piacere di vedere con i propri occhi il paese dei soviet. Spera di trarre profitto dallo sviluppo delle arti di questa nazione e di poter offrire un contributo al progresso rivoluzionario dell'URSS eseguendo un murale. Dopo un breve soggiorno a Berlino e l'incontro con artisti e intellettuali¹⁵ tedeschi, il pittore





La pittura murale – un ideale postrivoluzionario

«Il ritorno a casa suscitò in me un giubilo estetico impossibile da descrivere», scriverà più tardi Diego Rivera in merito al rientro in Messico. «Era come se fossi rinato;... Mi trovavo al centro del mondo plastico, dove colori e forme esistevano con una purezza assoluta. Scorgevo in tutto un potenziale capolavoro – nella massa degli uomini, nei mercati, nelle feste, nei battaglioni in marcia, negli operai delle officine e nei campi – in ogni viso splendente, in ogni bambino radioso... Il primo schizzo che ho fatto mi ha meravigliato. Era davvero bello! Da quel momento ho lavorato fiducioso e soddisfatto. Il dubbio interiore, il conflitto che in Europa mi aveva tanto tormentato era svanito. Dipingevo con la stessa naturalezza con cui respiravo, parlavo o sudavo. Il mio stile nacque come un bambino, in un attimo, con la differenza che questa nascita si è compiuta dopo una gravidanza tormentosa di 35 anni.»⁷ Così il pittore descrive l'identità ritrovata e la nascita del suo nuovo stile pittorico nel vecchio ambiente, divenuto improvvisamente nuovo per lui.

Subito dopo l'arrivo in Messico, José Vasconcelos inserisce Rivera nel programma culturale del governo che, dopo dieci confusi anni di guerra civile, è alla ricerca di una nuova forma di raffigurazione artistica. Assieme ad alcuni artisti messicani, il ministro dell'Istruzione aveva cominciato a concretizzare in un programma di pittura murale la sua ideologia «messicana» e i suoi ideali umanistici. Con il vasto movimento riformatore culturale da lui avviato, era altresì fermamente deciso a sostenere quell'uguaglianza sociale e razziale della popolazione india che la Rivoluzione cercava di realizzare e ad affermarne l'integrazione culturale, nonché la riconquista di una cultura nazionale messicana propria, dopo centinaia di anni di oppressione spagnolo-cristiana. La pittura murale utilizzata a scopi educativi era per Vasconcelos un leitmotiv del suo programma, con cui voleva mostrare il rifiuto dell'epoca coloniale e della cultura europeizzata del XIX secolo, senza tuttavia rinnegare la tradizione.

Nel novembre 1921, Rivera e altri artisti e intellettuali come lui appena tornati dall'Europa, sono invitati da Vasconcelos a un viaggio nello Yucatán, per visitare i siti archeologici di Chichén Itzán e Uxmal. Li accompagna Vasconcelos stesso e li incita a conoscere i tesori artistici del Messico, motivo di orgoglio nazionale per il paese e che dovranno costituire la base per i loro lavori futuri. Sollecitato da Vasconcelos, che lo conduce in altre escur-



Edward Weston

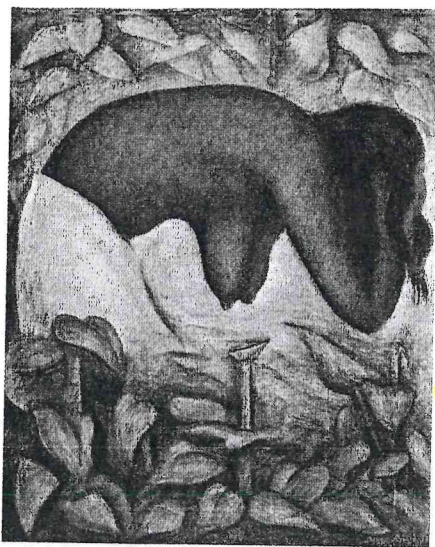
Diego Rivera alla Secretaría de Educación Pública – SEP, 1924
Collezione Archivio Cenidiap, Città del Messico

ILLUSTRAZIONE PAGINA 22:

Dal ciclo: Il sogno politico del popolo messicano:

Il pittore, lo scultore e l'architetto,
1923–1928

El pintor, el escultor y el arquitecto
Scale e 2° piano della Secretaría de Educación Pública – SEP, Città del Messico
Foto: Rafael Doniz



Bagnante di Tehuantepec, 1923
Bañista de Tehuantepec
 Olio su tela, 63 x 52 cm
 Museo-Casa Diego Rivera, Guanajuato,
 Collezione Marte R. Gómez
 Foto: Rafael Doniz

ILLUSTRAZIONE PAGINA 33:
 Dal ciclo: Il sogno politico del popolo messicano (Cortile delle feste):
Venerdì Santo nel canale di Santa Anita,
 1923-1924
Viernes de dolores en el canal de Santa Anita
 4,56 x 3,56 m. Piano terreno, parete ovest
 Foto: Rafael Doniz

La donna che macina il mais, 1924
La molendera
 Encausto su tela, 106,7 x 121,9 cm
 Museo de Arte Moderno, MAM - INBA,
 Città del Messico
 Foto: Rafael Doniz

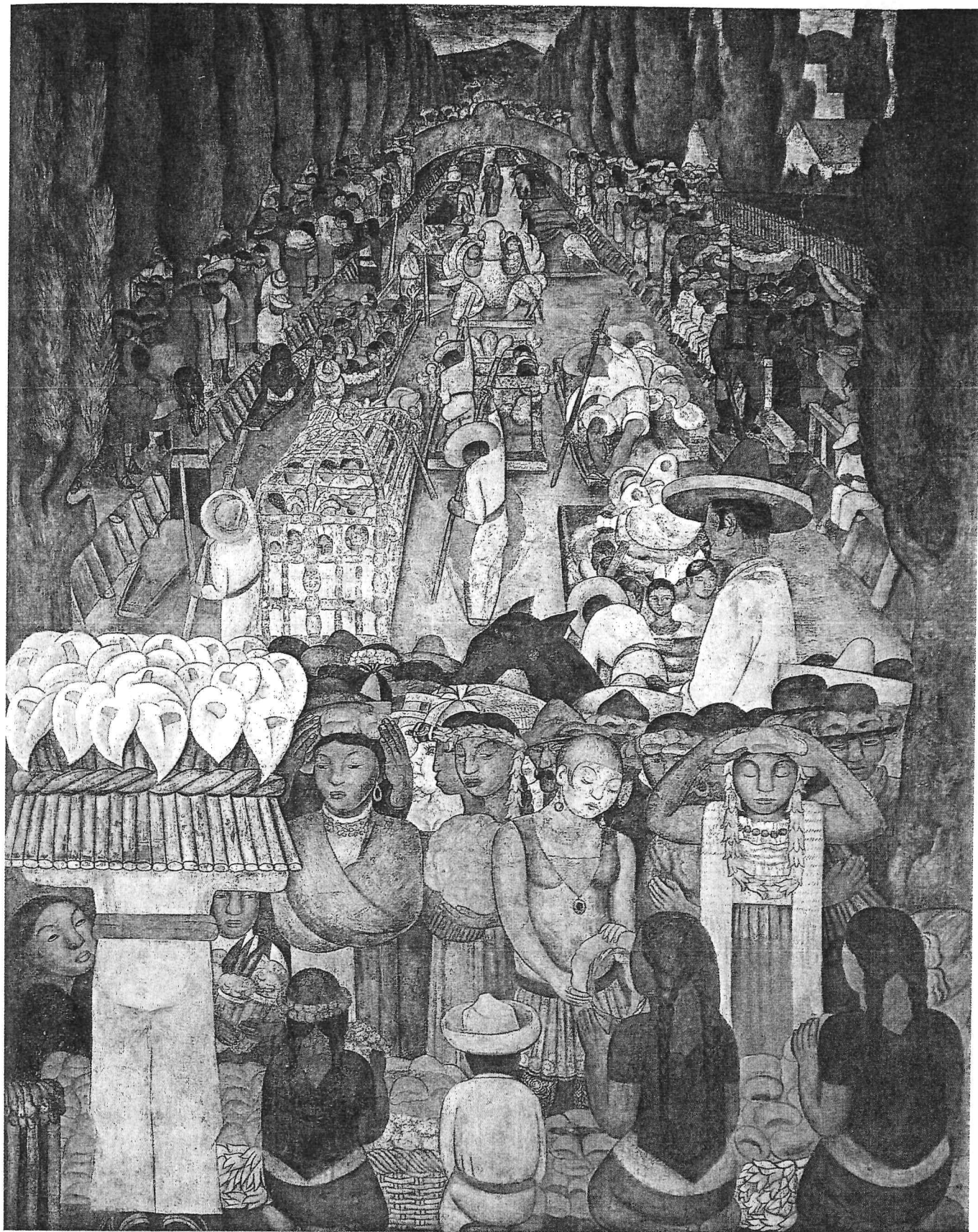


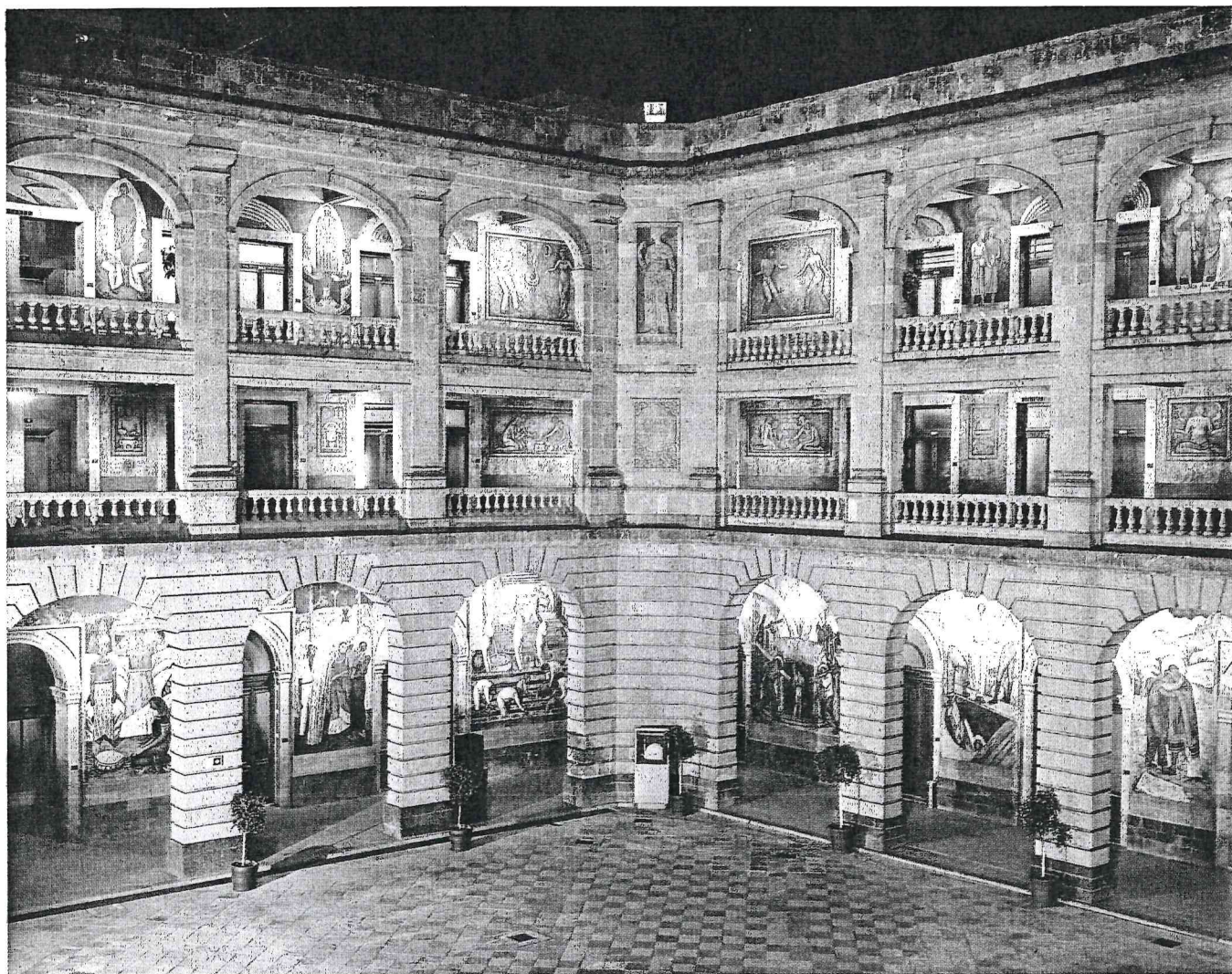
non di rado come schizzi o disegni preparatori per i murales. Così temi di carattere prettamente messicano e motivi indigeni dei dipinti murali compaiono uguali o con minime varianti nelle tavole. La *Bagnante di Tehuantepec* del 1923 (ill. p. 32, in alto) è affine dal punto di vista tematico a *Il bagno a Tehuantepec*, all'entrata dell'ascensore del Ministero della pubblica istruzione. La *donna che macina il mais* del 1924 (ill. p. 32, in basso) è identico a un dettaglio del murale *Vasai* sulla parete orientale del *Cortile del lavoro*. Entrambe le scene ritraggono le donne indie mentre svolgono le loro attività quotidiane nell'ormai cosiddetto tipico «stile classico» di Rivera. Le figure, inizialmente piuttosto piatte, acquistano un modellato più scultoreo. Il ripetersi di determinati motivi si ritrova anche nel *Cortile delle feste* e nei cicli successivi di dipinti murali.

Influenzati dai disordini politici del 1924, provocati da gruppi conservatori, alcuni liceali danneggiano i murales di José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros nel cortile della Preparatoria, rendendo così necessaria l'interruzione di tutti i progetti. Rispondendo ad alcune domande della stampa in merito all'accaduto, Rivera, che era considerato la figura di spicco del movimento della pittura murale e che a conclusione dei lavori della Preparatoria era stato nominato direttore della sezione Arti figurative del Ministero della pubblica istruzione, si esprime in toni fortemente critici. Vasconcelos, sempre più in disaccordo con la politica di Obregon, si dimette dalla carica di ministro dell'Istruzione. Il movimento conservatore ha quindi raggiunto per ora il proprio obiettivo, perché il programma dei murali viene interrotto sino a nuova data e la maggior parte dei pittori licenziata. Molti di loro, come Siqueiros, lasciano la città e cercano lavoro in provincia. L'unico a mantenere il proprio incarico per portare a termine i dipinti del Ministero della pubblica istruzione sarà Rivera, che era riuscito a convincere il nuovo ministro José María Puig Casauranc dell'importanza del progetto.

Mentre al primo piano della SEP vengono dipinti gli stemmi dei diversi Stati della Federazione messicana e alcune rappresentazioni meno spettacolari sul tema «Lavoro intellettuale e scientifico», al secondo piano nasce un ciclo narrativo. Nel *Corrido della Rivoluzione*, suddiviso in *Rivoluzione agraria* e *Rivoluzione proletaria*, Rivera illustra alcuni versi di una ballata popolare scritti su nastri dipinti che si sviluppano a mo' di ghirlanda nei singoli pannelli dei murali unendoli tra loro. La rappresentazione plastica del corrido, un genere musicale in quartine simile alla ballata noto a tutti i messicani, costituiva un'innovazione artistica radicale che si rivolgeva a un pubblico per lo più analfabeta, abituato a essere informato mediante versi e canzoni.

La *Rivoluzione proletaria*, composta da scene della lotta rivoluzionaria, della costituzione di cooperative e della vittoria sul capitalismo, si apre con il famosissimo murale del ciclo *L'arsenale* (ill. p. 35). Nell'unico quadro oblungo dell'intera serie, Rivera ritrae amici e compagni del gruppo formatosi attorno al comunista cubano Julio Antonio Mella, in esilio in Messico. Al centro del dipinto spicca Frida Kahlo, che distribuisce fucili e baionette ai lavoratori decisi a combattere. Rivera aveva conosciuto la Kahlo, che sarebbe diventata sua moglie di lì a un anno, nel 1928 tramite questo gruppo di cui facevano parte intellettuali e artisti progressisti. La donna, entrata nel





***Il sogno politico del popolo messicano,
1923–1928***

Visión política del pueblo mexicano

Affresco sperimentale e tradizionale con
latte di nopale

235 pannelli murali, superficie dipinta complessiva 1585,14 m²

Porticato dei due cortili interni a tre piani,
cubo della scale di collegamento e dell'ascensore

Secretaría de Educación Pública – SEP,

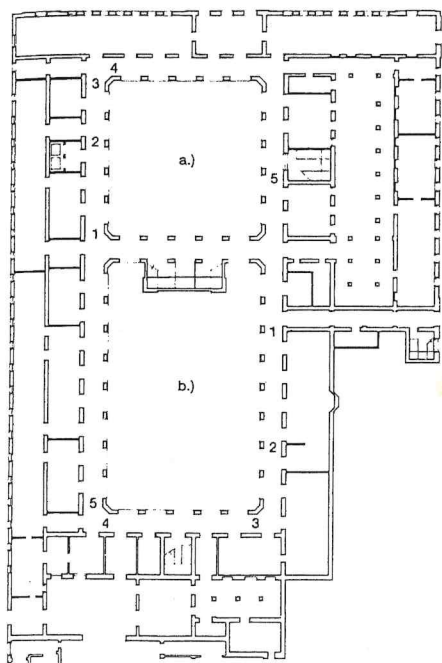
Città del Messico

Veduta generale del Cortile del lavoro, parete nord ed est

Foto: Rafael Doniz

Siqueiros in Spagna già nel 1921, riduce a un minimo comune denominatore l'ideale degli artisti.¹⁰ Dai notiziari stampati e diffusi dal sindacato, nacque nel 1924 il quotidiano «El Machete», assorbito successivamente dal Partito comunista messicano come suo organo ufficiale. Scopo del giornale era proclamare la posizione del sindacato quale punto di contatto organico tra la rivoluzione nell'arte e nella politica. Alla fine del 1922 aderisce al «Partido Comunista Mexicano» anche Rivera che con Siqueiros e Xavier Guerrero costituisce il comitato esecutivo.

Nel marzo 1923, Vasconcelos assegna l'incarico di decorare con dipinti murali i due cortili interni della Secretaría de Educación Pública (SEP), il Ministero della pubblica istruzione, il cui nuovo edificio era stato inaugurato a metà dell'anno precedente.¹¹ Affida a Diego Rivera la direzione di questo grandissimo progetto del primo decennio del movimento della pittura murale per il quale l'artista, coadiuvato dai suoi assistenti, realizza complessivamente 117 pannelli per una superficie totale di quasi 1600 km² nei porticati dei due cortili interni dell'enorme edificio a tre piani. Il completamento del progetto nel 1928, in cui Rivera vuole sviluppare per il Messico un' inedita ico-



Il sogno politico del popolo messicano:

a) Cortile del lavoro, 1923:

1. I tessitori
2. Le donne di Tehuana
3. Il macinino dello zucchero
4. Ingresso in miniera
5. La maestra di campagna

b) Cortile delle feste, 1923–1924:

1. La festa del mais
2. L'offerta – Giorno dei morti
3. Il falò delle figure di Giuda
4. Venerdì Santo nel canale di Santa Anita
5. La danza dei nastri

ILLUSTRAZIONE PAGINA 28:

Dal ciclo: Il sogno politico del popolo messicano (Cortile del lavoro):

Ingresso in miniera, 1923

Entrada a la mina

4,74 x 3,50 m. Piano terreno, parete orientale

Foto: Rafael Doniz

ILLUSTRAZIONE PAGINA 29:

Dal ciclo: Il sogno politico del popolo messicano (Cortile del lavoro):

Il macinino dello zucchero, 1923

El trapiche

4,82 x 3,66 m. Piano terreno, parete nord

Foto: Rafael Doniz

ILLUSTRAZIONE A DESTRA:

Dal ciclo: Sogno politico del popolo messicano (Cortile del lavoro):

Le donne di Tehuana, 1923

Mujeres tehuanas

4,76 x 2,14 m. Piano terreno, parete nord

Foto: Rafael Doniz

nografia rivoluzionaria, richiederà più di quattro anni di lavoro. Il programma tematico al piano terreno, i cui pannelli murali presentano in uno stile classicamente figurativo immagini dalla struttura semplice di un'intensa forza espressiva, è costituito da motivi che si richiamano agli ideali rivoluzionari e celebrano l'eredità culturale india del Messico. Nel più piccolo dei due cortili, soprannominato da Rivera il *Cortile del lavoro* (ill. p. 26), vi sono rappresentazioni tratte dalla vita quotidiana del popolo messicano: scene di lavoro delle attività agricole, industriali e artigianali nelle diverse regioni del paese e la lotta per migliorare le condizioni di vita (cfr. ill. pp. 27, 28 e 29). Nel *Cortile delle feste*, più grande, sono dipinte scene delle feste popolari messicane (cfr. ill. pp. 30, 31 e 33).

Poiché con la pittura murale l'artista guadagna l'equivalente di due dollari al giorno, inizia già in questo periodo a vendere a collezionisti, perlopiù turisti americani, disegni, acquerelli e anche dipinti. Questi lavori sono nati



