



Fotografia del matrimonio di Diego Rivera e Frida Kahlo, 21 agosto 1929
Foto messa a disposizione dall'Archivio Cenidiap, Città del Messico

OCTAVIO
PAZ

ILLUSTRAZIONE PAGINA 35:

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

L'arsenale – Frida Kahlo distribuisce le armi (particolare), 1928

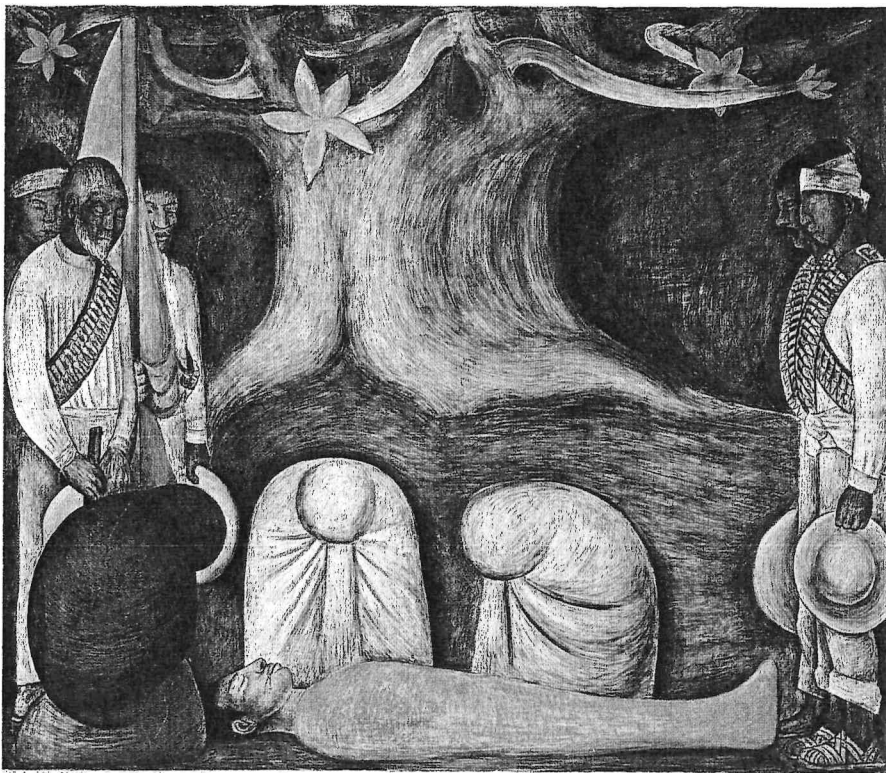
El arsenal – Frida Kahlo repartiendo armas
2,03 x 3,98 m. 2° piano, parete sud
Foto: Rafael Doniz

Frida Kahlo distribuisce fucili e baionette ai lavoratori decisi a dare battaglia. Rivera l'aveva conosciuta nel 1928, tramite il gruppo che si era formato attorno al comunista cubano Julio Antonio Mella. Frida Kahlo era entrata nel PCM lo stesso anno di Rivera che la ritrae, come gli altri membri del partito, con la stella rossa sul petto.

PCM nello stesso anno, è ritratta nei panni di una comunista attiva e come gli altri membri del partito ha una stella rossa sul petto. Sul lato sinistro del quadro, David Alfaro Siqueiros, collega di Rivera di cui condivideva le idee, è ritratto con l'uniforme di capitano, quale era stato effettivamente negli anni della Rivoluzione attorno al 1915. Sul lato destro è raffigurato Julio Antonio Mella, assassinato il 10 gennaio 1929 nelle strade di Città del Messico per ordine del dittatore cubano Gerardo Machado, accanto alla sua compagna Tina Modotti, che distribuisce nastri di mitragliatrice ai compagni.

Tina Modotti, un'americana di origine italiana, che sarebbe poi diventata famosa come fotografa e attivista comunista in Messico, in URSS e durante la guerra civile spagnola, era già stata in Messico nel 1922 e aveva conosciuto Diego Rivera, Xavier Guerrero e altri componenti della cerchia degli artisti progressisti. Nel giugno 1923 ritorna in Messico con il fotografo americano Edward Weston e il figlio di quest'ultimo, Chandler. È entusiasta dei lavori monumentali di Rivera e conduce Weston al Ministero della pubblica istruzione per mostrargli le pareti dipinte. Il 7 dicembre 1923, Weston annota nel suo diario le impressioni sul pittore: «L'ho osservato attentamente. Il suo revolver a sei colpi, pronto per essere usato, e il nastro della mitragliatrice contrastano stranamente con il suo sorriso gentile. È soprannominato il Lenin del Messico. Qui gli artisti sono molto vicini al movimento comunista, non fanno politica da salotto. Rivera ha mani piccole, delicate, come quelle di un artigiano. I capelli sono tirati all'indietro sulla fronte lasciando libera una grande superficie che occupa metà del suo viso, una cupola possente, alta e spaziosa. Chandler è alquanto colpito da Diego, dalla sua grande figura, dalla sua risata contagiosa, dal suo revolver potente. "Lo usa per difendere i suoi quadri?" ha chiesto». ¹² In un pannello del murale al secondo piano della scala, che ritrae *Il pittore, lo scultore e l'architetto* (ill. p. 22), l'artista realizza un suo autoritratto utilizzando come modello una fotografia scattata da Weston (cfr. ill. p. 23). Con questa opera Rivera ha concretizzato il suo ideale di artista figurativo quale doveva essere secondo l'esempio degli artisti italiani del Rinascimento: pittore e, al tempo stesso, scultore e architetto di un'opera d'arte globale.

Il ciclo di dipinti murali della SEP viene definito spesso una delle opere più riuscite del muralista. «È superato forse soltanto dalla cappella di Chapingo», sostiene anche lo scrittore messicano e premio Nobel Octavio Paz: «Negli affreschi della Educación Pública le numerose influenze, ben lungi dall'opprimerlo, danno a Diego lo slancio, consentendogli di manifestare il suo straordinario talento. Questi dipinti sono come un immenso ventaglio aperto che lascia intravedere gradatamente l'artista versatile e singolare: il ritrattista che in particolari momenti fa pensare a Ingres, l'abile allievo del Quattrocento che, se talvolta si accosta al severo Duccio di Buoninsegna, altre volte ritrova l'arte ricca di colori di Benozzo Gozzoli e la sua combinazione seducente di natura fisica, animale e umana – questa è la parola giusta, l'artista dei volumi e della geometria in grado di trasferire sulla parete l'insegnamento di Cézanne, il pittore che ha preso alberi, foglie, fiori, acqua, corpi di Gauguin e li ha fatti rifiorire, e, infine, il disegnatore, il maestro della linea armoniosa». ¹³

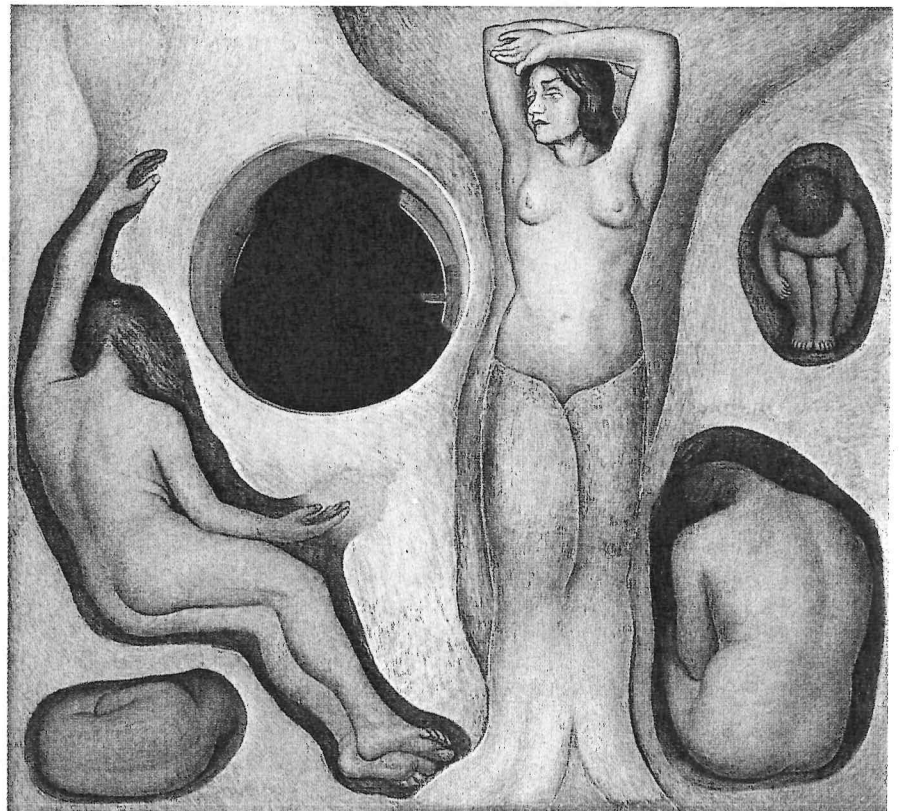


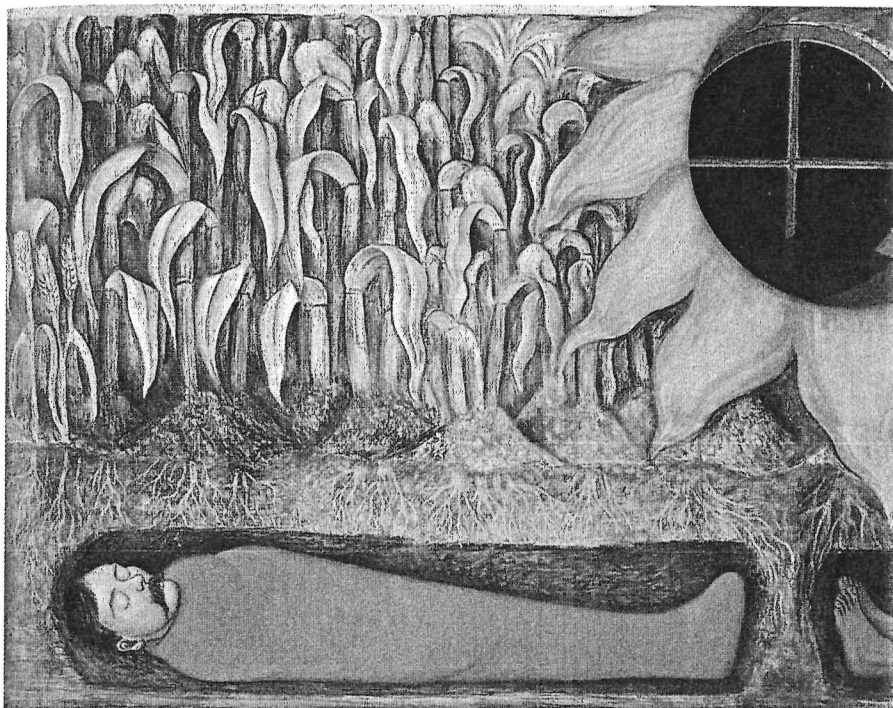
Dal ciclo: Canto alla terra
(Rivoluzione sociale):
Il rinnovamento costante della lotta rivoluzionaria, 1926–1927
La constante renovación de la lucha revolucionaria
3,54 x 3,57 m. 4ª parete, lato sinistro
(3ª stilata)
Foto: Rafael Doniz



Ritratto di Tina Modotti, 1926
Retrato de Tina Modotti
Carboncino su carta, 48,5 x 31,5 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia,
Lola Downin Peck Fund, from the Estate of
Carl Zigrosser

Dal ciclo: Canto alla terra
(Evoluzione naturale):
Germinazione, 1926–1927 (*Germinación*)
3,54 x 3,48 m. 3ª parete, lato destro (2ª stilata)
Foto: Rafael Doniz



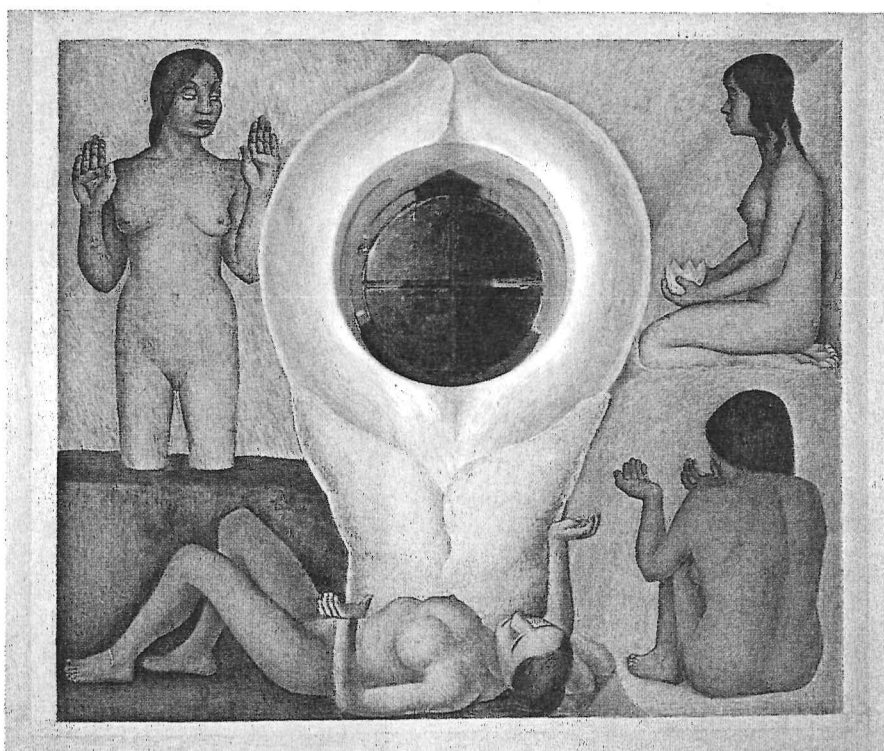


Dal ciclo: Canto alla terra
(Evoluzione naturale):
Il sangue dei martiri rivoluzionari feconda la terra (particolare), 1926–1927
La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra
2,44 x 4,91 m. 1ª parete, lato destro (atrio)
Foto: Rafael Doniz



Edward Weston
Tina Modotti, 1925
Foto tratta da: Bertram D. Wolfe, «Diego Rivera», New York/London 1939

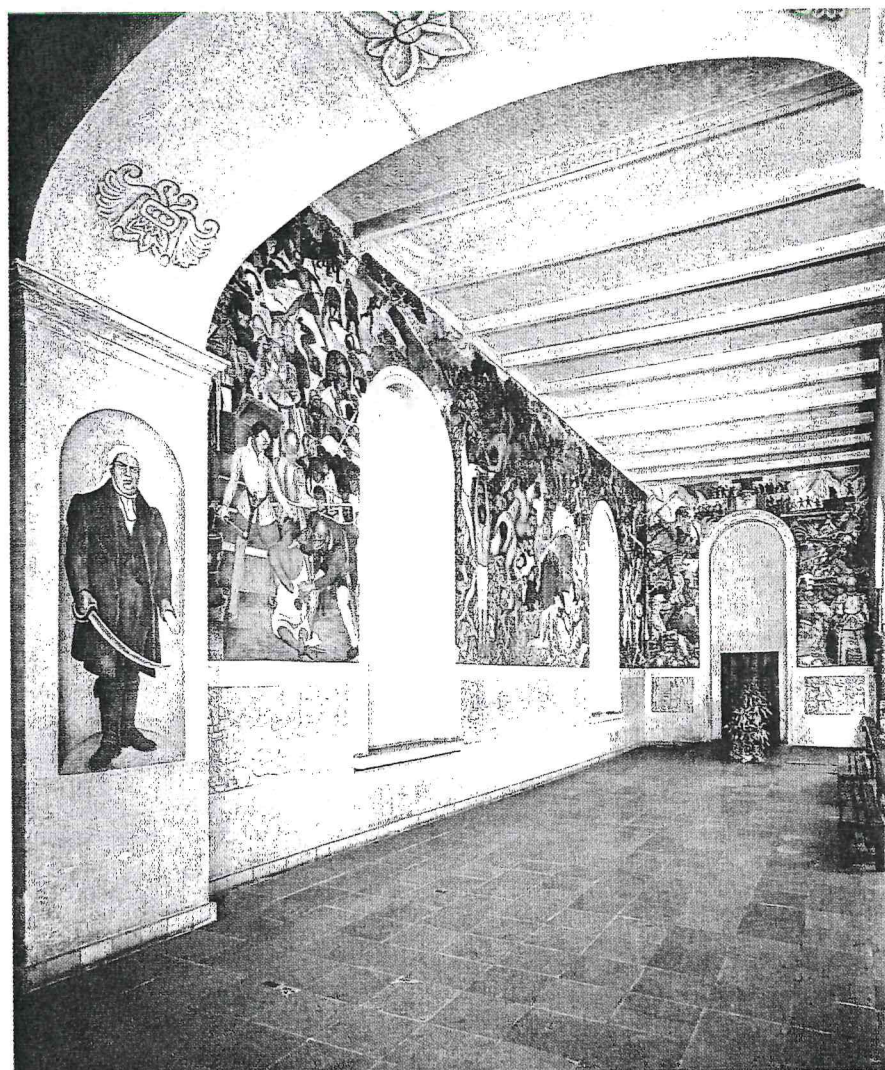
Dal ciclo: Canto alla terra, (Evoluzione naturale): *Maturazione*, 1926–1927
Maduración
3,54 x 3,67 m. 4ª parete, lato destro (3ª stilata)
Foto: Rafael Doniz





Dal cielo: Storia di Cuernavaca e Morelos:
Zapata, 1930-1931
2,14 x 0,89 m
Veduta orientale dell'arco centrale con
colonne che suddividono il corridoio
Foto: Rafael Doniz

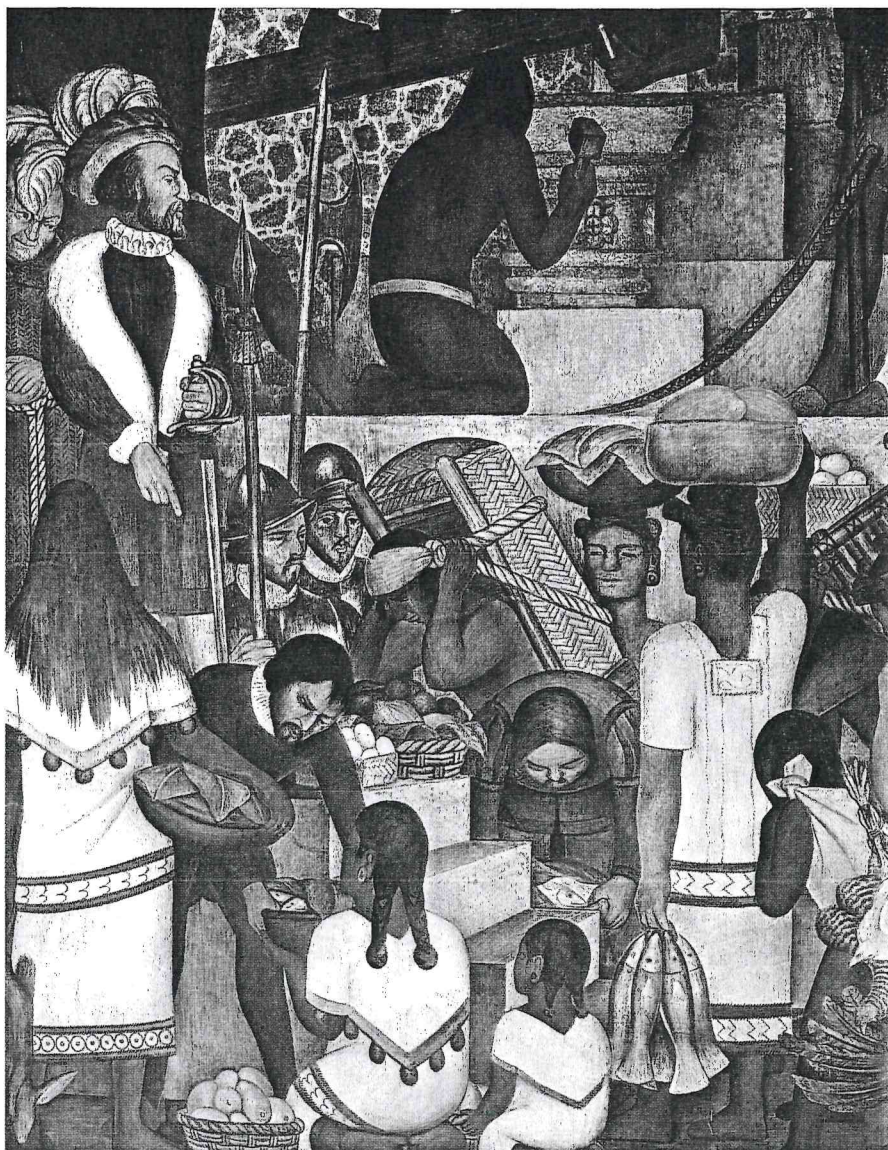
trascorre complessivamente nove mesi a Mosca. Tiene conferenze, viene nominato «insegnante di pittura monumentale» dalla Scuola di arti figurative e allaccia contatti stretti con l'associazione moscovita degli artisti «Oktober» di recente costituzione. I componenti di questo gruppo promuovono l'idea di un'arte pubblica che, sulla scia della tradizione popolare russa, appoggi l'ideale socialista e rifiutano sia il realismo socialista, sia l'arte astratta dell'avanguardia sovietica. In occasione dei festeggiamenti per la giornata del 1° maggio a Mosca e nell'ambito dei preparativi per un murale commissionato da Anatoli W. Lunatscharski, incaricato sovietico per l'istruzione e l'arte, nel 1928 Rivera crea in un album di schizzi 45 disegni ad acquerello che ritraggono le celebrazioni. I disegni sono l'unico frutto sotto il profilo artistico di questo soggiorno, in quanto il progetto del murale nel club dell'Armata rossa non viene realizzato a causa di dissensi e intrighi: gli schizzi verranno presi in considerazione unicamente per alcune raffigurazioni in murali realizzati in seguito. La sua divergenza di opinioni, sia politiche che culturali, induce il governo stalinista a suggerirgli di ritornare in Messico.



Storia di Cuernavaca e Morelos, Conquista e Rivoluzione, 1930-1931
Historia de Cuernavaca y del Estado de Morelos, conquista y revolución
Affresco
8 murali e 11 opere in grisaille, superficie dipinta complessiva 149 m²
Secondo piano della galleria dell'ex Palacio de Cortés, oggi Museo de Cuernavaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia/INAH, Cuernavaca, Morelos
Fotografia della loggia
Foto: Rafael Doniz

Dal ciclo: Storia di Cuernavaca e Morelos:
La costruzione del Palazzo di Cortés,
 1930–1931
Construcción del Palacio de Cortés
 4,35 x 2,70 m. Parete ovest (particolare)
 Foto: Rafael Doniz

La costruzione del palazzo del conquistatore Hernán Cortés, lo stesso edificio in cui si trovano i murali, diventa il simbolo del trionfo degli spagnoli sulla popolazione indigena.



Dopo numerose relazioni di breve durata successive alla separazione da Lupe, il 21 agosto 1929 Diego Rivera sposa Frida Kahlo, di 21 anni più giovane (cfr. ill. p. 34). Questa artista esordiente si era recata da Rivera nel 1928, mentre il pittore stava ancora lavorando ai murali della SEP, per chiedergli un parere sulle sue prime prove pittoriche e grazie alle parole di incoraggiamento dell'artista, aveva deciso di dedicarsi completamente alla pittura. Arte e politica divennero per entrambi scopi di vita prioritari che, dopo una travolgente passione, trasformarono il loro matrimonio in una amicizia senza riserve. Avevano bisogno l'uno dell'altro in misura tale che dopo una separazione di un anno, nel 1940, si unirono nuovamente in matrimonio sino alla morte della Kahlo nel 1954.

Al momento delle nozze l'artista era da poco stato eletto direttore dagli studenti dell'Accademia di Arti figurative di San Carlos. Un piano di studi messo a punto da Rivera con modifiche radicali suscita vivaci polemiche nell'opinione pubblica. Il nuovo programma concede agli studenti il diritto di

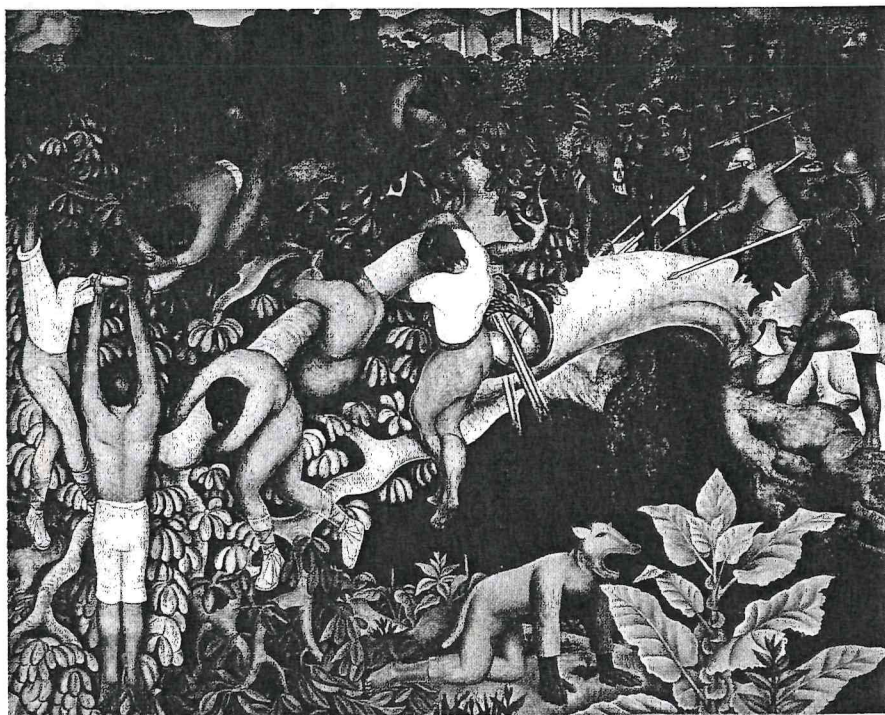


Dal ciclo: Storia di Cuernavaca e Morelos:
La nuova religione e il Santo Offizio,
 Parte B, 1930-1931
La nueva religión y el Santo Oficio
 4,25 x 1,34 m. Parete sud (particolare)
 Foto: Rafael Doniz

cogestione per quanto concerne la scelta degli insegnanti, del personale non docente e dei metodi didattici. Rivera stabilì che l'insegnamento doveva essere subordinato a un sistema didattico che considerava la scuola più un'officina che un'accademia. Seguendo il modello di Leonardo da Vinci, Rivera vuole trasformare gli studenti in artisti universali. Gli attacchi più severi arrivano dagli studenti e dagli insegnanti della scuola di architettura che occupa lo stesso edificio. Nel corso dell'anno si associano a queste proteste anche diversi oppositori del pittore tra le file degli artisti conservatori e del partito comunista, dal quale, nel settembre 1929, Rivera viene espulso perché troppo vicino al governo. La direzione dell'Università cede infine alle proteste e a metà del 1930 Rivera è costretto a rassegnare le dimissioni.

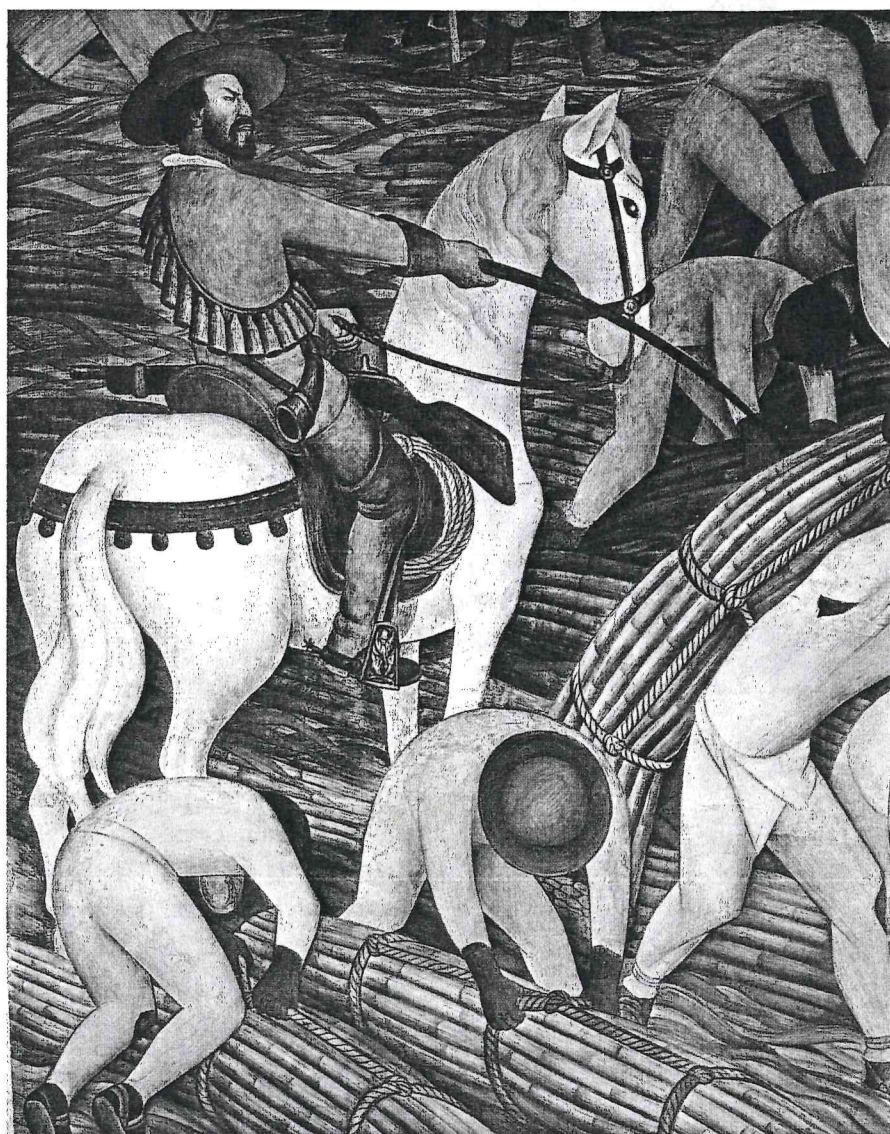
La critica del PCM si riferisce da un lato alla posizione assunta da Rivera nei confronti della politica di Stalin, dall'altro agli incarichi per l'esecuzione di murali per il governo di Calles e dei suoi successori, che Rivera inizia subito dopo aver terminato i lavori nella SEP e a Chapingo. Nel 1929 gli viene affidato un progetto di vaste proporzioni nel Palacio Nacional di Città del Messico, sede del governo del presidente e un murale nel salone delle conferenze del Ministero della sanità.

Mentre l'artista è all'opera nel Palacio Nacional per realizzare la sua grande storia della nazione messicana, che lo terrà occupato per molti anni, l'ambasciatore nordamericano in Messico, Dwight W. Morrow, lo sprona a eseguire un murale nell'ex Palazzo Cortés di Cuernavaca. Morrow, grande sostenitore della pittura di Rivera, gli offre per il dipinto 12.000 dollari, l'onorario più elevato mai ricevuto dall'artista, e successivamente appoggia anche il suo viaggio negli USA.¹⁶ Quando Rivera accetta l'incarico dell'am-

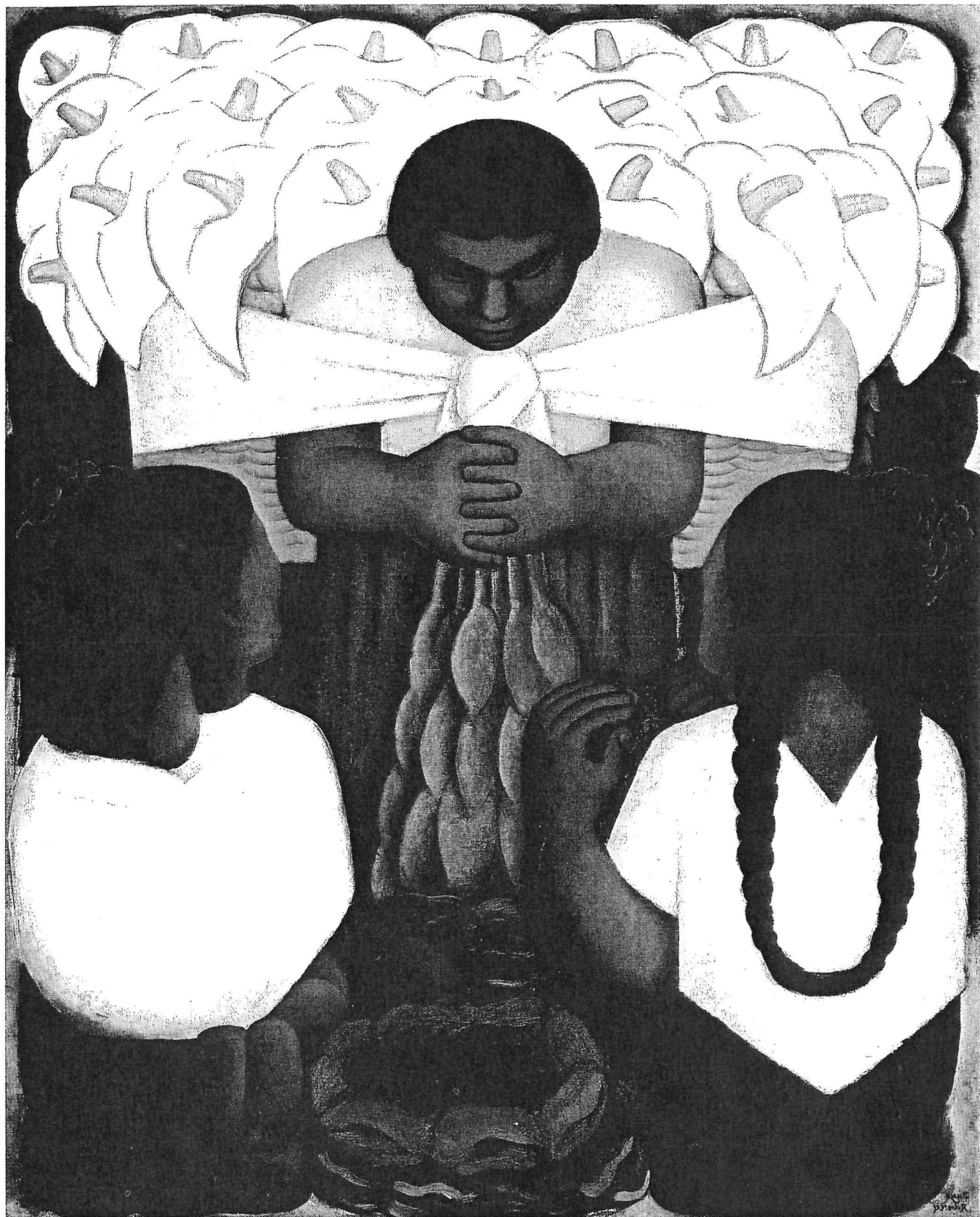


Dal ciclo: Storia di Cuernavaca e Morelos:
L'attraversamento della gola, 1930-1931
Cruzando la barranca
 4,35 x 5,24 m. Parete ovest
 Foto: Rafael Doniz

Dal ciclo: Storia di Cuernavaca e Morelos:
Piantazione di canna da zucchero di
Tealtenango, Morelos, 1930–1931
Ingenio azucarero de Tealtenango, Morelos
 4.35 x 2,82 m. Parete ovest (particolare)
 Foto: Rafael Doniz



basciatore e comincia i lavori per la *Storia di Cuernavaca e Morelos* (ill. pp. 40, 41, 42 e 43) e, una volta ultimati, nell'autunno 1930 accoglie la proposta di dipingere murali negli USA, dà nuovamente adito a critiche da parte della stampa comunista messicana e viene insultato quale «agente dell'imperialismo nordamericano e del milionario Morrow». Decide tuttavia di approfittare dell'invito più volte rinnovato e, pieno di speranze, parte con Frida Kahlo alla volta di San Francisco.



Ideologia comunista per clienti capitalisti

Il movimento della pittura murale messicana ha promosso l'integrazione delle forze letterarie, artistiche e intellettuali del Messico post-rivoluzionario e ha contribuito alla nascita di una mecca culturale che ha attirato numerosi artisti dagli USA, dall'Europa e dall'America latina. Le opere dei «tre grandi pittori messicani di murali» José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera erano note negli Stati Uniti già dagli anni Venti, grazie ai numerosi saggi pubblicati da alcune riviste e ai viaggi in Messico degli appassionati d'arte che volevano vedere i pittori all'opera. Rivera, a cui i collezionisti americani avevano commissionato numerose tavole, viene chiamato a eseguire murali in alcune città americane.

Rivera era stato invitato più volte dall'amico Ralph Stackpole a lavorare a San Francisco. Lo scultore californiano lo aveva conosciuto a Parigi e aveva approfondito l'amicizia in occasione di una visita in Messico nel 1926. Ammiratore entusiasta dei lavori di Rivera nella SEP e a Chapingo, aveva altresì acquistato dei quadri che aveva portato in America. Una di queste opere era stata regalata a William Gerstle, presidente della San Francisco Art Commission. Questo profondo conoscitore dell'arte voleva che Rivera dipingesse una parete alla California School of Fine Arts e l'artista messicano accettò l'offerta di buon grado. Quando nel 1929 a Stackpole fu commissionata la decorazione, assieme ad altri artisti, del nuovo edificio della San Francisco Pacific Stock Exchange, la Borsa, riuscì a ottenere che una parete venisse riservata al famoso pittore messicano.

La decisione di Diego Rivera di rimanere a lungo negli USA non fu tuttavia dettata soltanto dalle richieste del mercato americano. Dopo il governo del presidente Calles, dal 1924 al 1928, la situazione dei muralisti era andata via via peggiorando e la maggior parte di loro non aveva ricevuto più alcun incarico. Anche gli anni successivi sono caratterizzati da repressioni contro i dissidenti politici: nel 1929 il PCM viene messo fuori legge e numerosi comunisti, tra cui il pittore David Alfaro Siqueiros, vengono arrestati. Nasce così un movimento culturale di emigrazione di artisti e intellettuali progressisti verso il vicino paese che offre a molti alternative di lavoro.

In un primo tempo gli Stati Uniti negano a Rivera il visto di ingresso a causa delle sue idee comuniste. Questo rifiuto non deve meravigliare; anche se dal 1929 non era più membro del partito comunista, in qualità di segretario generale della «Lega antimperialista dei paesi americani» Rivera aveva



Diego Rivera con i pittori di murali David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, 1947

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

ILLUSTRAZIONE PAGINA 44:

La festa dei fiori, 1925

Festival de las flores

Olio su tela, 147,3 x 120,7 cm

Los Angeles County Museum of Art, Los

Angeles, Los Angeles County Fund 25.7.1.



Diego Rivera intento a dipingere il murale *Allegoria della California* nella Pacific Stock Exchange Tower, San Francisco, 1931
Foto: Peter e Paul Juley, messa a disposizione dall'Archivio Cenidiap, Città del Messico

ILLUSTRAZIONE PAGINA 47:

Allegoria della California, 1930-1931

Alegoría de California

Affresco

Dipinti murali e sul soffitto, scala principale tra il 10° e l'11° piano, superficie dipinta complessiva 43,82 m²

Exchange's Luncheon Club/City Club, Pacific Stock Exchange Tower, San Francisco

Foto: Pacific Stock Exchange Tower Associates

Per le persone ritratte in questa opera, Rivera trasse ispirazione da alcune eminenti personalità californiane, quali la campionessa di tennis Helen Wills Moody, il biologo Luther Burbank e il cercatore d'oro James Wilson Marshall.

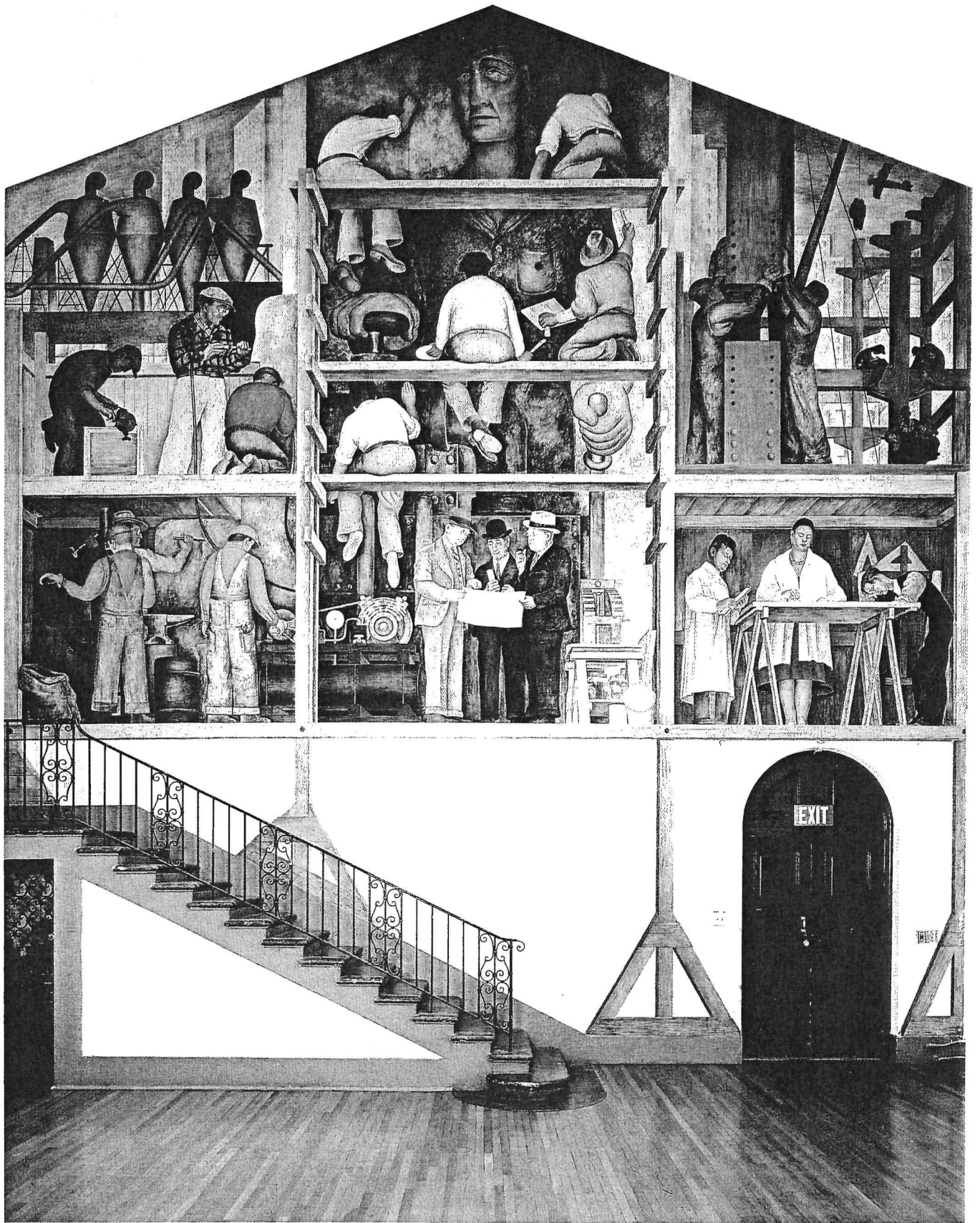
condannato aspramente il presidente USA Herbert Hoover per la sua politica in Nicaragua, in occasione di una sua visita in Messico alla fine del 1928. Rivera ottiene infine il visto grazie all'intervento dell'influente amico Albert M. Bender, agente assicurativo e collezionista d'arte, che durante precedenti viaggi in Messico aveva acquistato opere dell'artista. Il fatto che Rivera sia alle dipendenze di istituzioni americane viene criticato negli USA dai media, con dichiarazioni anticomuniste rivolte contro il pittore oltre che da alcuni colleghi invidiosi di San Francisco; questi non possono tollerare che al pittore messicano vengano offerti progetti dai quali erano stati esclusi. Alla fine del 1930 le polemiche si inaspriscono ulteriormente allorché Rivera ottiene il permesso di esporre nel California Palace of the Legion of Honor il considerevole numero di 120 opere. Molti critici muteranno opinione soltanto una volta ultimati i murali che riscuotono un ampio consenso non solo da parte del pubblico, ma anche della stampa e dopo l'apparizione in pubblico della coppia di artisti Kahlo-Rivera.

Dal dicembre 1930 al febbraio 1931, Rivera dipinge il murale *Allegoria della California* (ill. p. 47) per il Luncheon Club della Pacific Stock Exchange¹⁷ a San Francisco che viene inaugurato in marzo, contemporaneamente all'edificio che ospita la Borsa. Dopo una vacanza nella tenuta della famiglia Stern a Atherton, in California, durante la quale Rivera dipinge un piccolo affresco nella sala da pranzo dei padroni di casa, da aprile sino a giugno 1931 esegue il murale *La realizzazione di un affresco* (ill. p. 48) presso la California School of Fine Arts, l'attuale San Francisco Art Institute.

Appena ultimati i lavori, Rivera è costretto a ritornare in Messico per soddisfare la richiesta del presidente di completare il murale del Palacio Nacional e, successivamente, viene chiamato a partecipare a una grande mostra al Museum of Modern Art di New York. Dopo la retrospettiva di Henri Matisse, questa è la seconda personale organizzata nell'estate 1929 dal museo di recente fondazione, alla quale non farà seguito più alcuna esposizione di pari grandezza e importanza negli USA sino al 1986, per il centenario della nascita di Rivera. Una volta ultimata la parete principale dello scalone, i lavori nel Palacio Nacional subiscono un nuovo arresto e Rivera salpa per New York a bordo del piroscafo «Morro Castle», accompagnato da Frida Kahlo e dalla nota mercante d'arte Frances Flynn Paine. La Paine, membro della influente Mexican Arts Association finanziata dalla famiglia Rockefeller, si era recata in Messico per proporre all'artista la retrospettiva. Rivera approfitta della traversata per dipingere diverse tavole per l'esposizione, prendendo lo spunto dagli studi del suo album di schizzi, prevalentemente variazioni di dettagli degli affreschi della SEP. Nel mese che gli rimane fra l'arrivo a New York nel novembre 1931 e il vernissage lavora accanitamente a otto affreschi trasportabili, cinque dei quali replicano scene dei suoi murali in Messico, mentre gli altri tre esprimono le prime impressioni della New York degli anni della Depressione. All'inaugurazione della retrospettiva, il 23 dicembre, vengono presentate complessivamente 150 opere dell'artista. Le critiche perlopiù positive della stampa spingono a visitare il museo ben 57.000 persone, un numero davvero notevole per quegli anni.

Tramite la famosa campionessa mondiale di tennis nonché appassionata d'arte Helen Wills Moody, che Rivera aveva ritratto nella figura centrale





della *Allegoria della California* a San Francisco, il pittore messicano conosce i principali rappresentanti del Detroit Institute of Arts, il dottor Edgar P. Richardson e il dottor William R. Valentiner. I direttori del museo lo invitano a esporre quadri e disegni a Detroit nel febbraio/marzo 1931 e suggeriscono alla Arts Commission of the City of Detroit, che controlla l'attività dell'istituto, di commissionare a Rivera un murale per il Garden Court del museo. Il pittore, secondo l'opinione entusiasta di Richardson, ha sviluppato «uno stile poderoso della pittura narrativa che fa di lui l'unico artista vivente in grado di rappresentare in modo adeguato il mondo in cui ci muoviamo... Mentre la maggior parte della nostra pittura contemporanea è astratta e introspettiva, è interessante vedere un uomo come Diego Rivera elevarsi con un'arte narrativa, potente e drammatica e capace di raccontare con incomparabile abilità qualsiasi tema. È un grande pittore e i suoi temi esigono grandiosità».¹⁸

Grazie al sostegno di Edsel B. Ford, presidente del Comitato civico per l'arte, Rivera può avviare i preparativi per i murali del Detroit Institute of Arts all'inizio del 1932, subito dopo la chiusura della mostra di New York. In questo periodo alloggia con Frida Kahlo in un hotel di fronte al museo. Edsel B. Ford, figlio di Henry Ford e primo presidente della Ford Motor Company di Detroit, mette a disposizione 10.000 dollari per la realizzazione degli affreschi. Il progetto dell'istituto di far eseguire soltanto due riquadri del cortile interno per garantire un onorario adeguato di 100 dollari per ogni metro quadrato dipinto, viene respinto da Rivera già durante il sopralluogo. È talmente entusiasta delle grandi superfici, che decide senza alcuna esitazione di inserire nel progetto tutte le quattro pareti senza modificare il preventivo di spesa. Rivera può così far avverare il suo sogno di rappresentare un'epopea dell'industria e della macchina senza modificare le direttive tematiche del comitato artistico.

Il ciclo di affreschi intitolato *Detroit Industry* (ill. pp. 50, 51 e 52), è considerato oggi negli Stati Uniti fra le opere monumentali più importanti di questo secolo. Gli affreschi sono la sintesi delle impressioni tratte dal pittore nel corso degli studi degli impianti industriali della famiglia Ford, soprattutto quando si reca a Rouge River, dove pochi mesi addietro era uscito dalla catena di montaggio il primo modello della nuova Ford V 8, la cui produzione è raffigurata nei murali. Negli stabilimenti conosce anche la routine del lavoro in fabbrica e le gravi conseguenze della politica antisindacale di quegli anni e osserva le condizioni miserabili dei ceti medi e bassi della popolazione a seguito della crisi economica mondiale. Ancora prima che vengano eretti i ponteggi nel cortile del museo, Rivera abbozza in alcuni disegni preliminari la composizione dei murali, che saranno successivamente approvati dal comitato artistico sulla base degli schizzi. «Ho fatto un lavoro preparatorio faticoso», scrive Rivera all'amico Bertram Wolfe in quel periodo, «costituito prevalentemente da studi. Ci saranno 27 affreschi che assieme formeranno un'unità plastica e tematica. Spero che questa sia la più completa delle mie opere. Per il materiale industriale di questo luogo provo lo stesso entusiasmo di dieci anni fa, al ritorno in Messico, per il materiale contadino».¹⁹

Il ciclo sulle quattro pareti del cortile presenta un'iconografia dei quattro punti cardinali e laddove le pareti delimitano il cosmo, lo spazio viene sfon-

ILLUSTRAZIONE PAGINA 48:

La realizzazione di un affresco, 1931

La elaboración de un fresco

Affresco, originariamente California School of Fine Arts, 5,68 x 9,91 m

San Francisco Art Institute, San Francisco

Foto: David Wakely

Rifacendosi al Rinascimento italiano, in quest'opera Rivera coglie l'occasione per un autoritratto con i suoi assistenti seduti di spalle sull'impalcatura dipinta. Anche i «ritratti dei donatori», nella parte inferiore dell'affresco, sono una consuetudine degli artisti rinascimentali.

L'industria di Detroit o l'uomo e la macchina, 1932–1933

Detroit Industry or Man and Machine

Affresco

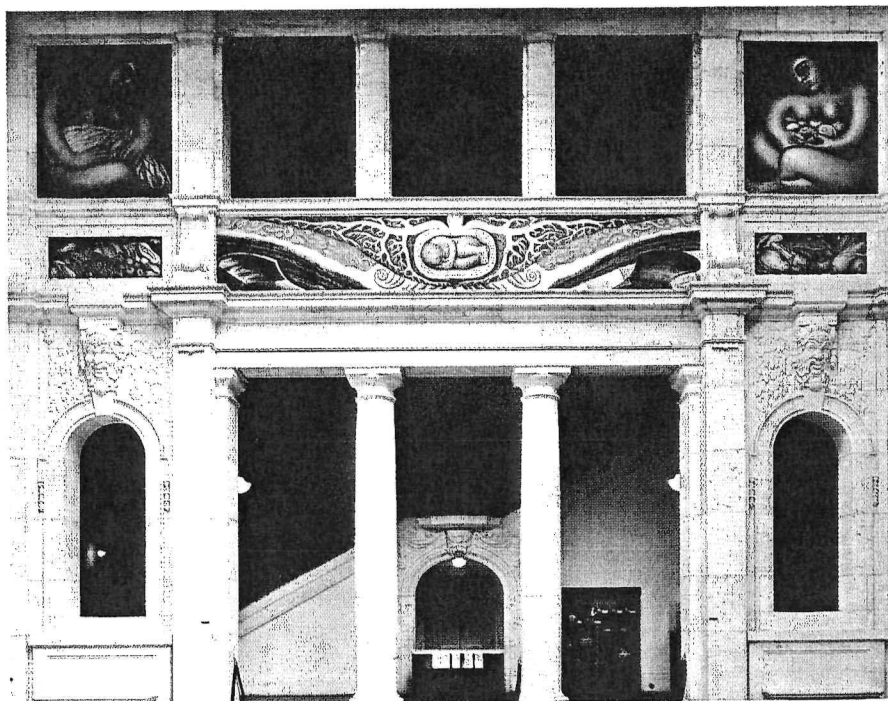
4 pareti murali suddivise ciascuna in 5 e 8 quadri e due volte in 7 quadri, superficie dipinta complessiva 433,68 m²

Salone centrale «Rivera Hall»

The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan, Gift of Edsel B. Ford

Parete est

I cinque murali della parete orientale di fronte all'ingresso illustrano le origini della vita umana e della tecnica. Sono ritratti, da un lato, un lattante adagiato su un tubero e, dall'altro, due aratri, che rappresentano la prima forma della tecnica in agricoltura.



dato dai murali.²⁰ Dopo la cappella di Chapingo, questa è l'unica possibilità per Rivera di concepire un programma di affreschi comparabile nella sua completezza agli affreschi della cappella dell'Arena o alla Cappella Sistina. Tutti gli altri murali di Rivera si trovano comunque su pareti singole o serie di pareti allineate. L'artista comincia i lavori nel luglio 1932, dalla parete orientale (ill. p. 50) antistante l'ingresso principale, dove descrive le origini della vita umana e della tecnica. Si pensa che il lattante ritratto sia il figlio che Frida Kahlo ha perso durante il periodo trascorso a Detroit e che l'artista immortalata ritraendolo come simbolo del ciclo della vita.

Sulla parete opposta, quella occidentale (ill. p. 51), dove si trova l'accesso al cortile interno, sono illustrate le nuove tecnologie dell'aria e dell'acqua. Con l'aeroplano, la conquista tecnica più avanzata di quegli anni, Rivera rappresenta il trionfo dell'uomo sulla natura. Con la costruzione di un aereo civile nel reparto aeronautica degli stabilimenti Ford accenna da un lato all'utilizzo della tecnica a scopi pacifici e dall'altro, con l'impiego a scopi bellici, ne ricorda gli abusi. Rivera non si limita a sviluppare ulteriormente il tema della dualità nel riquadro centrale grisaille di questa parete, dove è simboleggiata la coesistenza di natura e tecnica, vita e morte e sopra la quale brilla la stella delle aspirazioni dell'uomo e della speranza, ma ne fa uno dei fili conduttori dell'intero ciclo.

Sulle pareti sud (ill. p. 52) e nord due figure androgine di guardiani troneggiano sulle conquiste, ma anche sugli abusi, dell'industria di Detroit, della farmacia, della medicina e delle scienze naturali. Rappresentano le quattro razze a cui appartengono i lavoratori nordamericani e tengono in mano risorse minerarie quali carbone, ferro, calce e sabbia, i quattro elementi fondamentali necessari per produrre l'acciaio utilizzato nella fabbricazione delle auto. Nei riquadri principali delle pareti sud e nord, Rivera raffigura le diver-

se tappe della produzione della Ford V 8: la fabbricazione dei motori da un lato, la catena di montaggio delle carrozzerie dall'altro. Per le figure degli operai in primo piano sulla parete nord ritrae i suoi assistenti e i lavoratori degli stabilimenti Ford.

Anche in questo ciclo Rivera riprende modelli artistici diversi: la compressione dello spazio, la rappresentazione di eventi contemporanei, la scomposizione di determinate forme in chiari elementi geometrici quale metodo compositivo derivano senza dubbio dal cubismo. Per le macchine gigantesche Rivera ha preso a modello le sculture enormi dell'arte preispanica (cfr. ill. p. 53, in basso). L'intera struttura dell'opera e la suddivisione della parete in quadri principali e secondari, l'inserimento dei ritratti dei fondatori e la rappresentazione della vaccinazione di un bambino, che ricorda un motivo cristiano, rammentano la pittura italiana del XV e XVI secolo. Il fregio in grisaille monocromo simile a un rilievo, sotto alle due scene principali, riprende le sculture del timpano delle chiese medievali. Nel complesso, Rivera crea una nuova estetica dell'epoca dell'acciaio.

Mentre il pittore è ancora occupato a realizzare il progetto della Detroit Industry, gli viene commissionato un murale per il corridoio principale della lobby del RCA Building di New York, ancora in fase di costruzione. Nel 1933, una volta terminato il ciclo di Detroit, dipinge *L'uomo al bivio che rivolge uno sguardo di speranza verso un futuro migliore* (ill. p. 53, in alto) nell'edificio della Radio Corporation of America noto come Rockefeller Center. Il tema era stato indicato dalla commissione che aveva avviato il progetto. Nelson e il fratello John D. Rockefeller Jr. si mettono in contatto con l'artista quali rappresentanti dei committenti. Poiché già in passato i murali dell'artista messicano non erano stati risparmiati dai commenti negativi negli USA, la posizione politica che Rivera ha espresso nell'affresco avrebbe

L'industria di Detroit o l'uomo e la macchina, 1932-1933

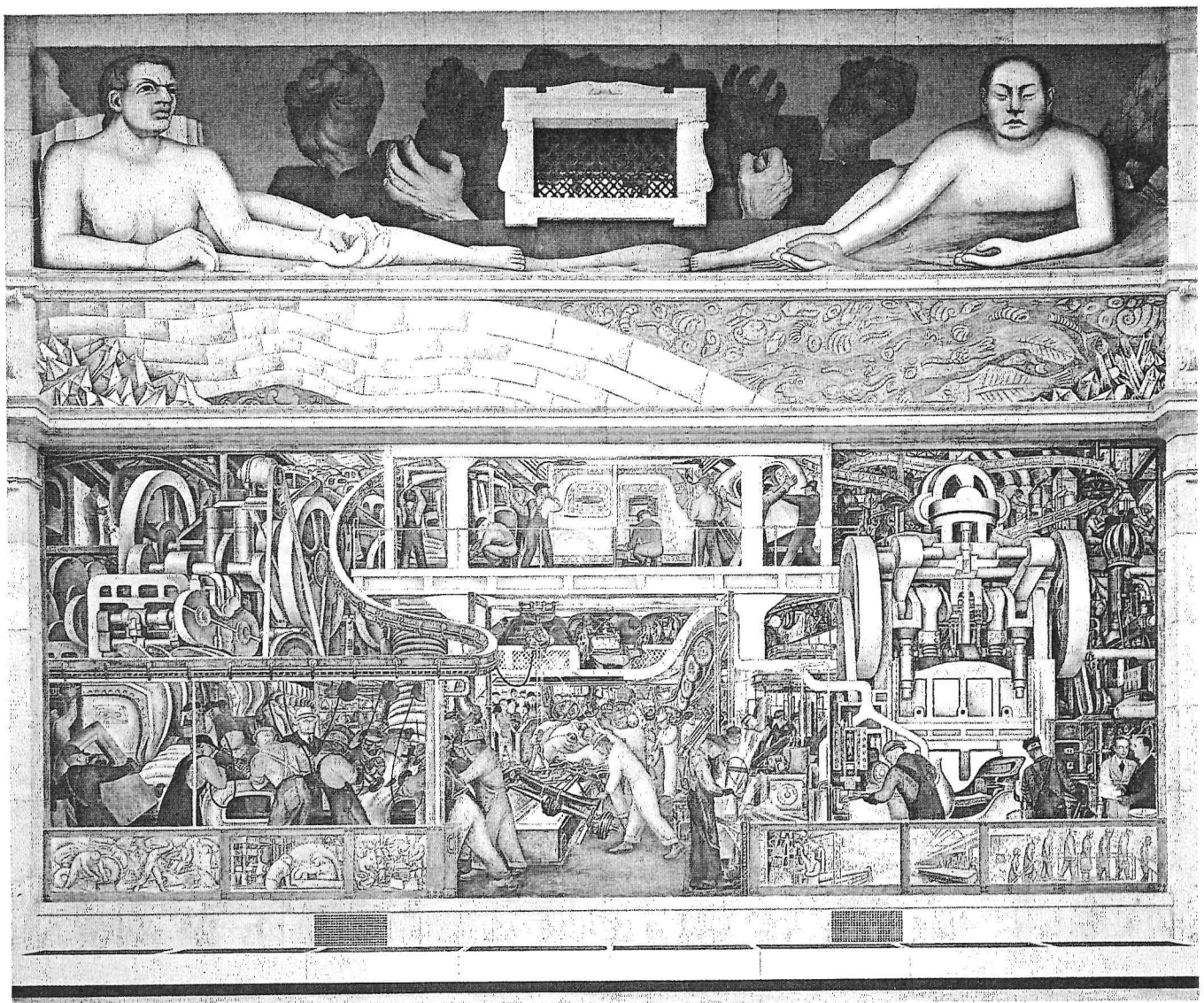
Detroit Industry or Man and Machine
Parete ovest

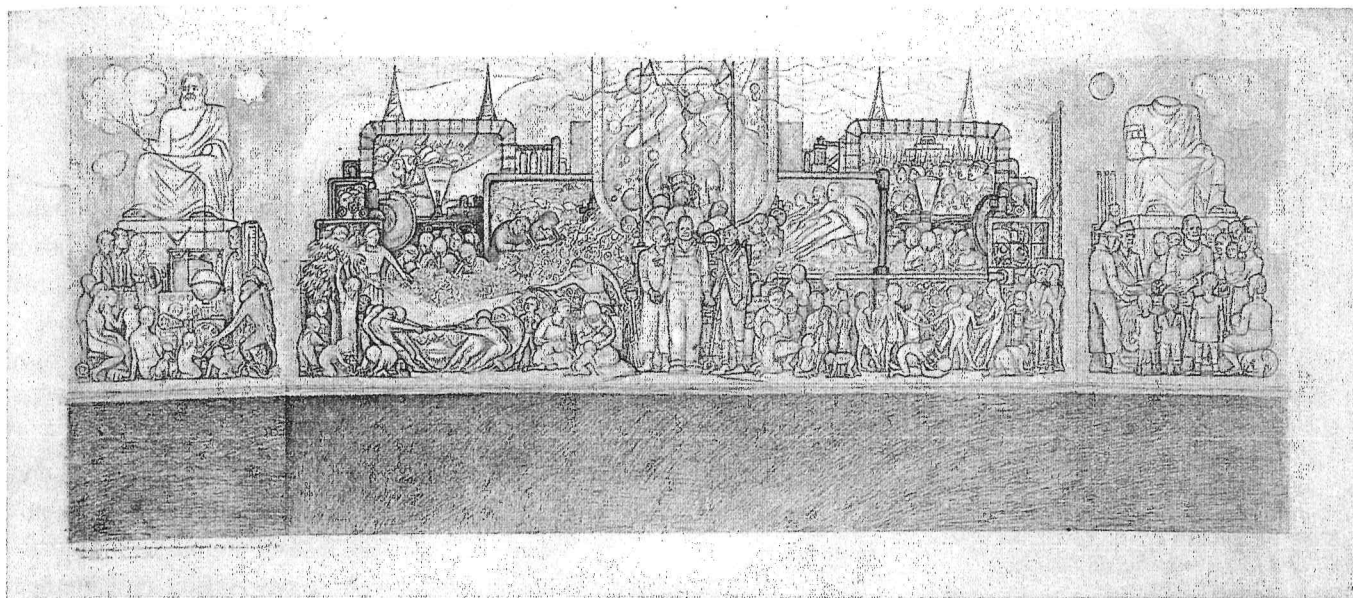
L'utilizzo pacifico e per scopi bellici della moderna tecnica aeronautica, raffigurata nei riquadri superiori, trova corrispondenza in natura: la colomba è simbolo di pace e il falco dell'aggressione.



suscitato ora grande scalpore anche a New York. Già a Detroit Rivera era stato criticato per aver raffigurato elementi blasfemi, addirittura pornografici e contenuti comunisti e per aver osato far entrare la rozza realtà dell'industria nel mondo illustre della cultura. La sicurezza dei dipinti era minacciata a Detroit e si temevano atti di vandalismo, sino a quando Edsel B. Ford si pronunciò a sostegno dell'artista in una dichiarazione pubblica. Una circostanza che a New York non si ripeté allorché si profilò uno scontro per il murale nel Rockefeller Center, in cui Rivera aveva espresso la propria opinione sui mali del capitalismo e sugli aspetti positivi del socialismo. Nell'aprile Abby Aldrich Rockefeller, moglie di John D. Rockefeller Jr., aveva visitato l'opera non ancora ultimata e aveva lodato il quadro della dimostrazione di Mosca del 1° maggio. Aveva altresì acquistato l'album degli schizzi eseguiti a Mosca, da cui Rivera aveva tratto spunto. Ma un ritratto di Lenin, che compare ora nel murale accanto ad altri ideologi comunisti quali rappresentanti della nuova società e che non c'era ancora nei disegni preliminari accettati dalla commissione, scatenò poco tempo dopo reazioni violente da parte della

L'industria di Detroit o l'uomo e la macchina, 1932-1933
Detroit Industry or Man and machine
 Parete sud





stampa conservatrice e, per contro, numerose dichiarazioni di solidarietà nei confronti dell'artista da parte delle organizzazioni progressiste di New York. Rivera si rifiuta di assecondare la richiesta dei Rockefeller di ridipingere il ritratto. Il murale incompiuto viene coperto all'inizio di maggio, l'artista viene pagato e sollevato dall'incarico. Questo episodio segna la fine del mecenatismo del mondo capitalista a favore di Rivera, che ritorna deluso in Messico.

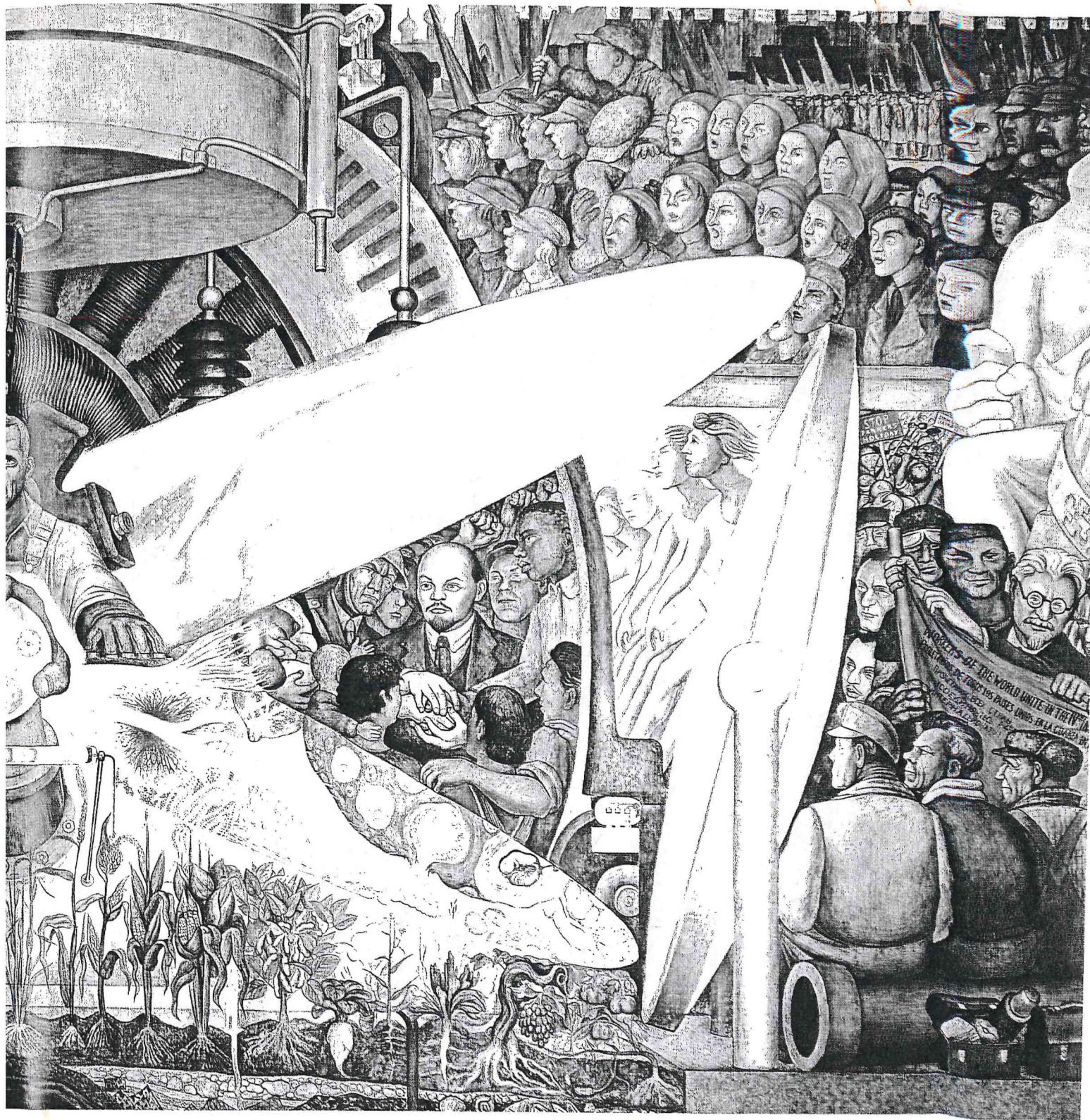
Nel febbraio 1934 il murale viene completamente distrutto, ma nello stesso anno si presenta a Rivera l'occasione di realizzare nel Palacio de Bellas Artes di Città del Messico²¹ una versione quasi identica del progetto di New York, dal titolo *L'uomo dominatore dell'universo* (ill. pp. 54/55). L'affresco in questo palazzo è il primo di una serie di murali che lo Stato messicano commissiona ai nomi più importanti del «Rinascimento della pittura murale messicana».

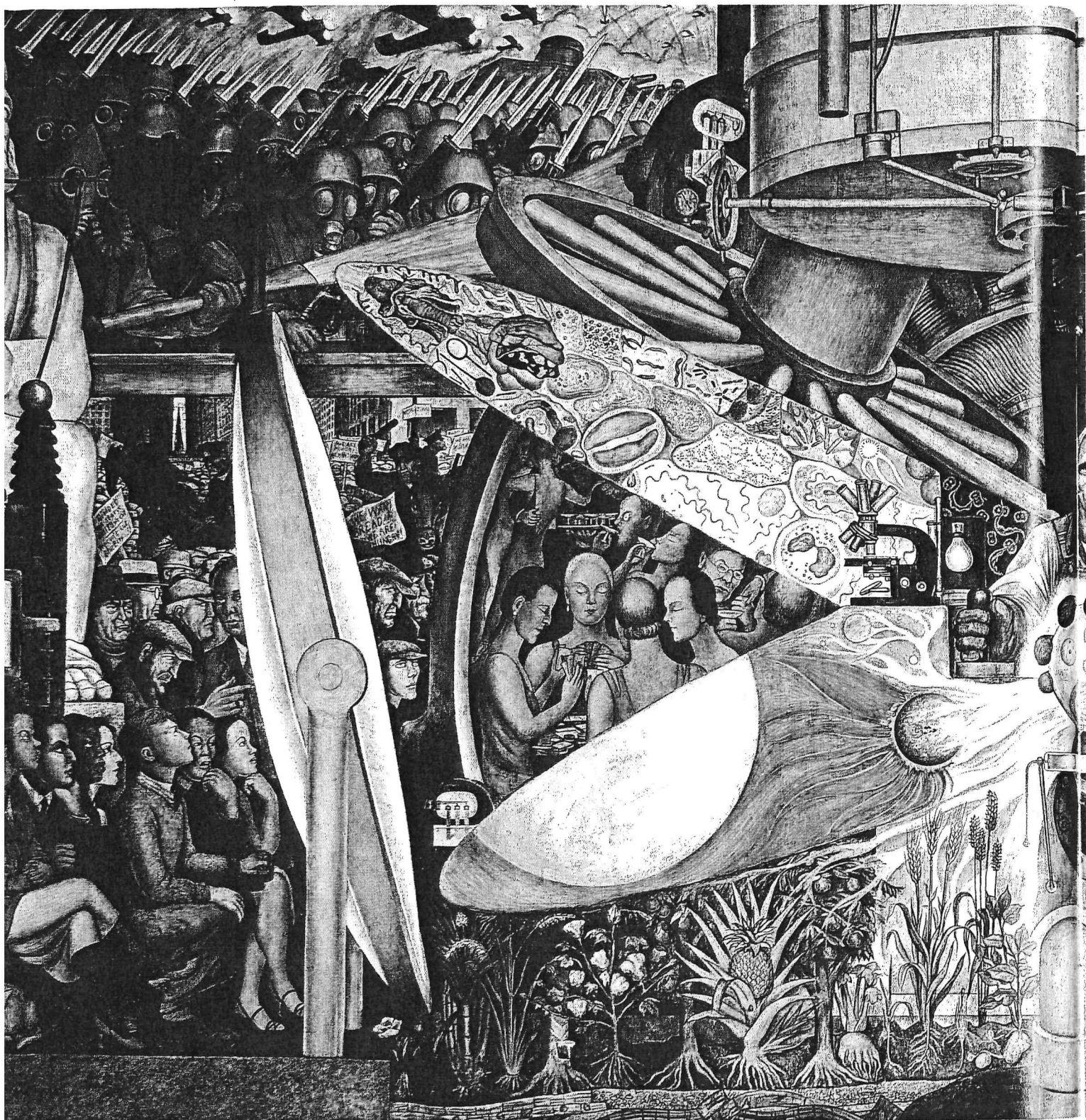
Durante i quattro anni trascorsi negli Stati Uniti, Rivera era diventato uno degli artisti più famosi applaudito in ugual misura dalla sinistra intellettuale e dalla comunità degli artisti nonché disdegnato dai conservatori e dagli industriali. Con la distruzione del murale, era crollata la sua illusione di aver trovato negli USA un paese dove esprimere liberamente in termini artistici le sue opinioni politiche.

Bozzetto dell'intero murale iniziato e distrutto alla RCA, New York *L'uomo al bivio che rivolge uno sguardo di speranza verso un futuro migliore*. 1932
Matita su carta, 78,7 x 180,8 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Given anonymously

Scultura di Coatlicue, azteco, Tenochtitlán, 1487-1521 c.
Pietra, altezza 3,5 m
Museo Nacional de Antropología, Città del Messico
Foto: Rafael Doniz







L'uomo dominatore dell'universo o L'uomo nella macchina del tempo (particolare della parte centrale). 1934

El hombre controlador del universo o El hombre en la máquina del tiempo

Affresco, 4,85 x 11,45 m

2° piano della scala

Palacio de Bellas Artes, Città del Messico

Foto: Rafael Doniz