

This is the peer reviewed version of the following article:

La riscoperta del Messico nelle arti figurative: il muralismo / Fiorani, F.A. - In: Letteratura del Messico / AA. VV.. - STAMPA. - Negarine di S. Pietro in Cariano (Verona) : Il Segno dei Gabrielli Editori, 2004. - ISBN 8888163573. - pp. 117-123

Il Segno dei Gabrielli Editori

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

25/08/2026 09:18

(Article begins on next page)

Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi

LETTERATURA DEL MESSICO

IL SEGNO DEI
GABRIELLI EDITORI

Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi

Numero 5 anno 2004

Comitato di redazione

Giorgio Colombo, Direttore

Simona Cappellari

Rosanna Colognesi

Marco Gualtierotti

Ester Varini

Segreteria di redazione

presso Biblioteca Comunale di Castel Goffredo

Piazza Matteotti, 8

46042 Castel Goffredo (MN)

tel. 0376/780161

fax 0376/777227

e-mail bibliocg@libero.it

© Il Segno dei Gabrielli editori, 2004
Via Cengia, 67 - 37020 Negarine di S. Pietro in Cariano (VR)
Tel. e fax: 045 7725543
mail scrivimi@gabriellieditori.it
internet www.gabriellieditori.it
ISBN 88-88163-57-3

Stampa

Litografia de Il Segno dei Gabrielli editori
S. Pietro in Cariano (Verona), Novembre 2004

In copertina

Codice Cospì, XVI secolo,

ms 4093, Bologna, Biblioteca Universitaria.

Premio Letterario Giuseppe Acerbi:
Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli

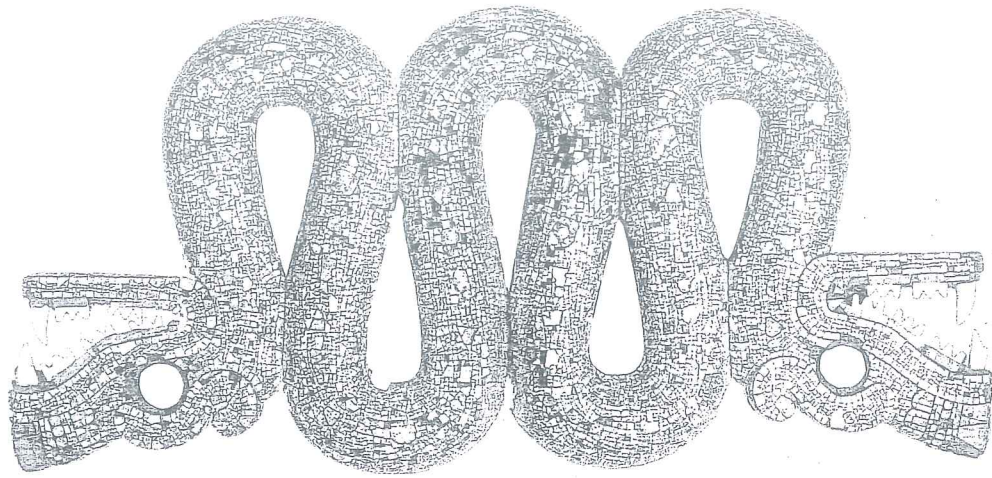
12^a edizione – Messico



Castel Goffredo, città natale di Giuseppe Acerbi, Comune Promotore del Premio

Premio Letterario Giuseppe Acerbi
Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli

12ª edizione – *Messico*



Messico

Sommario

9	Anna Maria Cremonesi	Saluto del Sindaco
10	Rafael Tovar y de Teresa	Saluti dell'Ambasciatore del Messico
11	Simona Cappellari	Giuseppe Acerbi - La vita e le opere
14	Rosanna Colognesi	Il Premio Acerbi: una realtà che cresce
18	Giorgio Colombo	Introduzione
22		Racconto della conquista

I - IL MESSICO

28	Giuseppe Bellini	La letteratura messicana
35	Angelo Morino	Ritratto di Juana Inés de la Cruz
41	Giovanni Gentile G. Marchetti	La poesia messicana del secolo XX
48	Antonio Melis	Rosario Castellanos di fronte all'alterità indigena
52	Maria Cecilia Grana	Il genere fantastico femminile in Messico
59	Marco Bellingeri	La costruzione della morte meticcia
64	Anna Casella	Popoli indigeni e cultura delle città:
74	Martha Canfield	Lo sguardo dell'antropologia sull'America Latina
84	Eva Milano	Figlie della Malinche, eredi di Arianna:
88	Emilia Perassi	la voce eversiva e profetica di Carmen Boullosa
96	Giovanna Minardi	Una storia a sé. Percorsi narrativi al femminile
102	Davide Mattei	Il potere delle illusioni, le illusioni del potere
111	Francesco Fava	Una voce maestra della letteratura messicana del XX secolo
117	Flavio Fiorani	La frontiera nord nella realtà messicana
124	Pedro Armocida	Il poema largo in Messico: panorama contemporaneo
130	Giuseppe G. Castorina	La riscoperta del Messico nelle arti figurative: il muralismo
138	Carla Cornellini	Oltre la frontiera
146	a cura di Antonio Castorina	D.H. Lawrence alla scoperta del mondo sognando il sole,
151	a cura di Paola Lara Di Matteo	il sud e il Messico
		Il Messico di Graham Green e di Malcom Lowry
		Cronologia della storia del Messico
		Letteratura e cultura messicana in italiano

II - GLI AUTORI SELEZIONATI

159	Simona Stico	Schede degli autori selezionati:
160	Ana Gabriela Di Lodovico	- Laura Esquivel
162	Paola Lara Di Matteo	- Carlos Fuentes
164	Franческа Di Matteo	- Angeles Mastretta
		- Carlos Montemayor

La riscoperta del Messico nelle arti figurative: il muralismo

Flavio Fiorani *

educativa che rielabora tecniche e motivi delle avanguardie artistiche europee. Se il movimento muralista è figlio della rivoluzione e quindi, in quanto tale, politici sono i suoi contenuti e la sua funzione, il sovvertimento dei valori che la rende una proposta artistica di assoluta innovazione non darà esiti univoci nei suoi interpreti più qualificati e universalmente noti. Non soltanto perché, ad esempio, le tecniche di Diego Rivera e José Clemente Orozco restano più tradizionalmente legate all'affresco e all'encausto, mentre David Alfaro Siqueiros si orienta verso soluzioni più affini ai procedimenti industriali. I tre artisti menzionati sono infatti in varia misura influenzati dal cubismo, dall'espressionismo e dal surrealismo, ma divergono nelle soluzioni formali adottate per rappresentare il 'senso' del sovrvertimento innescato dalla rivoluzione e dunque la protezione del passato nel presente storico post-rivoluzionario.³ E con ciò si allude agli esiti di una dialettica più o meno trasgressiva rispetto ai postulati ufficiali del principale comitente dei muralisti: lo stato.

La ricerca delle radici e l'interpretazione della modernità in Messico assegnano un indiscusso primato alle arti visive e in particolare al muralismo. Le tecniche d'avanguardia sono lo strumento per inventare un'arte nuova che faccia tesoro del passato. Le tecniche d'avanguardia sono lo strumento per inventare un'arte nuova che faccia tesoro del passato. Le tecniche d'avanguardia sono lo strumento per inventare un'arte nuova che faccia tesoro del passato. Le tecniche d'avanguardia sono lo strumento per inventare un'arte nuova che faccia tesoro del passato.

Il muralismo sorge negli anni della tempesta rivoluzionaria che segna il passaggio dal regime oligarchico (sorto dalla guerra di indipendenza contro la Spagna) al nuovo ordine politico-istituzionale che contraddistingue il Messico del secolo XX. Reinvenzione della tradizione e nazionalizzazione delle masse sono i due postulati intorno a cui prende forma un movimento che, non diversamente dai suoi omologhi europei, nei suoi assunti teorici non meno che nei suoi esiti artistici annuncia un cambiamento epocale: quello appunto innescato dalla prima rivoluzione contadina e proletaria del Novecento. Dell'ideologia della rivoluzione il muralismo accoglie il carattere agrarista, rielaborando i caratteri originari della cultura nazionale attraverso la riscoperta e la rivalutazione dei tratti distintivi della razza messicana.⁴ In forza della partecipazione di massa alla rivoluzione il muralismo può quindi fare del popolo messicano il cardine intorno a cui elaborare – in un arco di tempo che dagli anni Venti si estende fino agli anni Cinquanta – una proposta di alfabetizzazione e di universalizzazione dei fondamenti culturali del Messico post-rivoluzionario. Ha scritto in proposito Octavio Paz che «la rivoluzione ci ha rivelerato il Messico [...] o meglio, ci ha dato gli occhi per vederlo. E ha dato gli occhi ai pittori...».⁵

Sulla scia della poderosa modernizzazione economica e culturale promossa dallo stato, il muralismo provvederà a dotare di un nuovo ordine che venica opera di costruzione di un nuovo ordine che vede in prima fila gli intellettuali (dai pittori ai maestri rurali) nell'azione educatrice che le istituzioni promuovono per includere le classi diseredate nel corpo della nazione. Nella nuova pedagogia rivoluzionaria agli artisti spetta il compito di irradiare dalle pareti degli edifici pubblici quell'originale commissione di tradizione e progresso, di antico e moderno: questo è il segno distintivo di una vera e propria crociata

¹ Cfr. Marco BELLINGERI e José Luis RUI-SAUSI, *Il Messico. Nazionalismo, autoritarismo, modernizzazione (1867-1992)*, Firenze, Giunti, 1993, pp. 61-64.
² OCTAVIO PAZ, *Realismo social en México. Los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros*, in «Artscanada», dicembre-gennaio 1979-80, p. 56.
³ Cfr. LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, *Pintura contemporánea de México*, ERA, 1974, pp. 147-149 e SHIRRA M. GOLDMAN, *Dimensions of the Americas. Art and Change in Latin America and United States*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 100-115. Si veda inoltre DESMOND ROCHFORD, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, New York, Universe, 1994.

fluenza della rivoluzione messicana (e di quella bolscevica) sulle avanguardie artistiche latinoamericane. Il postulato che l'arte debba interpretare lo spirito dei tempi nuovi è testimoniato dal controverso rapporto con la tradizione europea: nel caso del muralismo messicano quest'esigenza si traduce in celebrazione della modernità che, a differenza dei cubisti francesi, significa abbandono dei modelli culturali europei fin qui dominanti. Quando Rivera fa ritorno in Messico nel 1921, dopo un lungo soggiorno in Spagna e a Parigi, è già un affermato pittore post-cubista e un detrattore del canone impressionista ancora in vigore nella pittura d'accademia. Rivera ha fatto proprio il realismo costumbrista di Zuloaga e la pittura di El Greco e di Cézanne per poi approdare, influenzato da Picasso, Gris e De-launay, a un cubismo dai toni epici che trova nel dipinto *Paesaggio zapotista. La guerriglia* del 1915 (Museo de Arte Moderno, Città del Messico) la sua più emblematica sintesi: un iconico Emiliano Zapata che imbraccia un fucile è posto al centro con il paesaggio sullo sfondo e sembra galleggiare nella tela, il cielo è sdoppiato e capovolto in un riflesso blu sulla linea dell'orizzonte, gli alberi sono rovesciati in basso e un lembo di *sarape* compare incastonato alla maniera dei *papiers collés* cubisti.

Se la rivoluzione – paritrasando Octavio Paz – ha gettato una nuova luce sul Messico, la questione di chi incarni l'essenza profonda della nazione resta uno dei nodi dell'attività artistica. Nel problematico rapporto tradizione-modernità, la tempesta rivoluzionaria che scuote il Messico dalle fondamenta costituisce la cornice culturale e politica entro cui il muralismo si propone come arte nazionale e trova la sua vocazione pedagogica. Assai più controversa appare invece la questione del contenuto sociale delle diverse opere e del ruolo 'politico' che ciascuna artista si candida o meno a rappresentare. Al di là di una schematica caratterizzazione con cui si è voluto etichettare i «tre grandi» del movimento muralista (lo 'stalinista' Siqueiros, il 'trozkista' Rivera, l'espressionista Orozco), il sostrato indigeno del Messico resta uno dei temi intorno a cui linguaggio artistico, canoni figurativi e scelta dei temi presentano le più diverse declinazioni. Perché è nell'ambito di una reciproca e doppia influenza delle avanguardie europee che il muralismo va collocato: le divergenze estetiche costituiscono la superficie di un conflitto ideologico che oppone chi vede nell'indio la classe oppressa e dunque lo identitica-trasfigura marxianamente nel proletariato, e chi invece lo rappresenta come la testimonianza vivente della fusione etnica e culturale e come 'carattere originario' della modernità messicana.

La *Declaración social, política y estética* – redatta

ras che in forma satirica riproducevano temi e personaggi della vita messicana e autore di più di 20.000 incisioni; il secondo sostenitore della priorità della decorazione degli edifici da parte dei pittori.

Concordi sul principio che la rivoluzione artistica deve approdare alla rivoluzione delle coscienze, gli artisti messicani adottano dal cubismo e dal surrealismo la convinzione che la cultura primitiva e polare siano vere e proprie anticultture: di qui che la forte valenza pedagogica della pittura murale risieda innanzitutto nel proporre soggetti e motivi della storia messicana e mondiale in affreschi di immediata valenza pedagogico-politica e strutturati come cicli narrativi a cui le masse possono facilmente accedere perché raffigurati con gusto antintellettualistico. Rispetto al composito mosaico etnico del paese, il muralismo elabora il drammatico e contraddittorio rapporto tra culture metisse, etnie autoctone e portato della conquista europea assegnando al sostrato antropologico preispánico una funzione iconografica centrale. Il ripudio della pittura di cavalletto – scrive Siqueiros nella sua *Declaración social, política y estética* del 1923 – a beneficio dell'arte monumentale (perché di pubblica proprietà) deve accompagnarsi a un recupero di valori scomparsi che non va confuso con una scoperta archeologica «spirito costruttivo» proprio di una «meravigliosa epoca dinamica» che la pedagogia artistica trova il suo significato precipuo, la sua forza dirompente con l'assimilazione dell'ingegneria costruttiva e sociale alla «magnetica struttura geometrica della forza». Di qui che i muralisti facciano della rigenerazione dell'elemento indio un'orgogliosa rivendicazione formale oltre che culturale, passo necessario per tracciare – con un'ardita operazione che talvolta ipostatizza quel che era ritenuto originariamente autoctono – una nuova identità razziale del paese e una nuova mitologia nazionale: un paese che José Vasconcelos – filosofo e ministro della Pubblica Istruzione del governo Obregón – voleva e vedeva incamminato sulla marcia del progresso e personificato nel suo corpo sociale da quella che egli definiva la «razza cosmica».

La stretta correlazione tra movimento artistico e impegno militante è per gli artisti messicani ancor più evidente che nelle avanguardie europee. L'idea di un'arte 'per il popolo' che sorge dalla rivoluzione occupa del resto un posto centrale negli ambienti modernisti e nelle riviste degli intellettuali latinoamericani che negli anni Venti sorgono dal Brasile all'Argentina, dal Messico al Perù. Dibattiti e manifesti pubblicati da «Klaxon» e dalla «Revista de Artistas» in Brasile, «Actual» e «El Machete» in Messico, «Amauta» in Perù testimoniano dell'in-

posizione a encausto *La creazione* (1922-23) non sembra tanto rispondere alle esigenze educative della comunità pubblica quanto al desiderio dell'artista di fissare nelle figure femminili delle Arti e delle Virtù teologali e cardinali i canoni della simmetria e della prospettiva appresi dai maestri del Rinascimento. Il senso più evidente dell'opera è la rappresentazione in chiave allegorica della figura dell'Eterno, reinterpretato secondo il canone iconografico del Pantocratore. Ma è anche il tentativo di conciliare cristianesimo e paganesimo, i simboli della conoscenza e della saggezza in un'idea della creazione vista come prodotto dell'unione tra maschile e femminile insieme agli elementi naturali di terra, acqua, fuoco e aria in una composizione di monumentale forza espressiva e dove, a giudizio di Jean Charlot, Rivera «comincia a guardare in volto il proprio paese, a trovarlo bello e la sua memoria italiana svanisce». ⁵ È di questo periodo il viaggio di Rivera nella regione di Tehuantepec: al suo ritorno egli completa la decorazione dell'anfiteatro Bolívar con una vegetazione lussureggiante in cui le figure hanno i tratti inconfondibili della *raza mestiza*. Con ciò confermando quanto il suo muralismo condensava l'appropriazione delle culture native e la ricerca della *mexicanidad* con l'affrancamento-rielaborazione dei canoni formali europei.

Tra il 1922 e il 1924 l'Escuela Nacional Preparatoria è il campo di intervento di un gruppo di artisti (Fernando Leal, Ramón Alva del Canal, Fermín Revueltas e il francese Jean Charlot da poco approdato in Messico) che, su invito di Vasconcelos, realizzano opere murali di contenuto storico e antropologico-religioso. Se *I danzatori di Chahua* di Leal trae ispirazione da un episodio occorso nello stato di Puebla (dalla statua della Vergine condotta in processione dai fedeli era apparsa l'immagine della divinità precolumbiana dell'acqua), l'affresco di Charlot (*Il massacro del Tempio maggiore*) raffigura, con un dichiarato debito verso Paolo Uccello e Léger, cavalieri spagnoli senza volto nell'atto di trariggere con le loro lance sacerdoti e nobili indigeni in preghiera. Sincretismo religioso e passato storico sono i motivi dominanti di affreschi che offrono una nuova interpretazione della storia traducendo in immagini i postulati di un'arte nazionale invocata da uno stato che marcia a tappe forzate verso la laicizzazione della vita civile. Nel 1924 sarà Orozco a lasciare una testimonianza di grande impatto, e molto in controtendenza rispetto al classicismo accademico

da Siqueiros e più nota come il *Manifesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México* — fissa i principi di un'estetica collettiva, ma risolve in termini di pura militanza politico-artistica la necessità di saldare il riscatto dell'arte popolare nativa e l'arte per il popolo. La più elementare espressione di vita spirituale e materiale della razza indigena viene identificata-ipostrizzata come espressione di bellezza artistica, cioè come un valore collettivo che gli artisti devono assumere per «rendere la propria opera di valore ideologico per il popolo e la meta ideale dell'arte». ⁶ Di contro a qualsiasi manifestazione estetica che sia estranea al sentimento popolare, Siqueiros rivendica con orgoglio l'arte del popolo messicano e la sua tradizione indigena come «la manifestazione spirituale più grande e più sana al mondo». Il suo appello per un'arte dinamica e costruttiva improntata ai canoni dell'estetica cubista e futurista nasce dalla rivalutazione che il cubismo compie del «primitivo»: gli artisti devono enfatizzare le masse primarie (cubi, sfere, cilindri, piramidi) quale fondamento di uno spirito costruttivo capace di fondere nell'opera artistica la «geometrica struttura dell'architettura della composizione». ⁷

A smentire una supposta omogeneità del muralismo che ne ha accreditato presso il pubblico europeo l'immagine di un movimento artistico monolitico, c'è la libertà espressiva concessa da uno stato che fa della laicizzazione di mentalità e comportamenti collettivi uno dei cavalli di battaglia del proprio programma modernizzatore. Ciò da luogo nel 1921-22 alla decorazione che un artista come Roberto Montenegro, già allievo di Rivera e che ha soggiornato anch'egli a Parigi, realizza nell'ex convento gesuita di San Pedro y Pablo: la sua *Danza delle ore* raffigura, con intenti allegorici e forti suggestioni simboliste, dodici fanciulle che danzano intorno a un cavaliere armato su uno sfondo dorato. La navata della chiesa è decorata da Javier Guerrero con ghirlande di fiori e il chiostro dal Dr. Atl con una stellata notte tropicale e sullo sfondo nuvole blu cobalto. Affreschi che certo non rispettano il canone proposto da Siqueiros sulla preminenza dello spirito costruttivo su quello esclusivamente decorativo e di mano di artisti che nel 1921 hanno partecipato alla mostra «Arte popolare» promossa da Atl. ⁸

La valenza allegorica delle opere delle origini del movimento è evidente anche nel primo mural Rivera realizza nell'anfiteatro Bolívar dell'Escuela Nacional Preparatoria di Città del Messico: la com-

⁵ *Ibidem*. Cfr. inoltre Carlos Monsiváis, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, in *Historia general de México*, vol. IV, México, El Colegio de México, 1976, pp. 350-352.

⁶ Dawn Ades, *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, New Haven & London, Yale University Press, 1989, p. 155.

⁷ Cfr. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985, pp. 122-31 e J. Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, IIE-UNAM, 1994, pp. 36-52.

⁸ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, cit. p. 143.

degli artisti menzionati, nel suo *Cristo che distrugge la croce* che verrà però distrutto poco dopo la sua realizzazione. Di Siqueiros sono le pitture a encausto *Miti e Gli elementi* e l'affresco *Funerale dell'operaio ucciso* (1922-23) che testimonia la propensione del pittore a privilegiare una visione conflittuale della rivoluzione.

Tra il 1922 e il 1927 è ancora l'Escuela Nacional Preparatoria il luogo in cui Orozco, di ritorno in patria dopo un lungo soggiorno negli Stati Uniti, realizza in due fasi un ciclo di affreschi sulla storia del Messico. *La conversione dell'indio*, *La trincea*, *La distruzione del vecchio ordine*, *Letamaio di simboli*, *Cortés e Malinche*, *Il Giudizio universale*, *La Trinità rivoluzionaria* compongono una narrazione dai forti contenuti sociali e di immediato impatto visivo. Lontani da una visione armonica del mondo e della storia, i suoi affreschi "realisti" fissano un'evadente sincronia tra eventi vicini e lontani. 'Arte per il popolo' è, secondo Orozco, la drammatica rappresentazione di personaggi noti o anonimi di una tragedia che l'artista raffigura con toni espressionisti, privilegiando i simboli sociali, politici e religiosi della modernità: dal fascio littorio alla conversione forzata degli indigeni, dai corpi dei rivoluzionari uccisi nella trincea alla ieratica figura del conquistatore Cortés accanto alla Malinche (entrambi nudi, quasi ad annunciare la fusione biologica del popolo messicano). Se ne *La trincea* l'iconografia cristiana è evocata in modo esplicito (il soldato morto con le braccia aperte è il Cristo sulla croce), *La Trinità rivoluzionaria* esplicitamente esibisce quell'intenzionalità militante raffigurata nel rivoluzionario dal volto coperto da un sombrero che si fa largo tra le figure ingiunochiate del contadino e dell'operaio. *La Trinità rivoluzionaria* e *La distruzione del vecchio ordine* (dove due grandiose figure in primo piano si voltano a guardare le macerie di un'armonia irrimediabilmente crollata) riassumono il senso stesso del-la pittura muralista e del ruolo dell'artista nel Messico post rivoluzionario: la valenza programmatica dell'arte e l'intento di promuovere il risveglio della coscienza sociale e la rigenerazione spirituale delle masse in una fase in cui il governo del generale Plutarco Elías Calles – *jefe máximo* della rivoluzione – imprime un segno decisamente corporativo alle forme della rappresentanza e del consenso.

La funzione sociale e il linguaggio artistico del movimento muralista trovano una delle più alte manifestazioni nel ciclo di affreschi di Rivera nella Secretaría de Educación Pública (1923-28). Nell'edificio edificato a tempo di record che ospita il ministero della Pubblica Istruzione e che è la testa del nuovo sistema federale dell'istruzione statale (dalla scuola primaria fino all'università), Rivera realizza il più sistematico e ambizioso programma decorativo del muralismo. Destinato a lasciare un segno profondo sugli sviluppi del movimento, il ciclo di affreschi costituisce un'impresa compositiva di tale respiro da fare dell'artista il più noto rappresentante delle arti messicane. Qui è raffigurata una cosmografia del paese in cui il lavoro quotidiano è scandito in serie allegoriche che riuniscono le più svariate manifestazioni della vita e della cultura popolare. Se gli esiti di quest'iniziativa rispondono ai dettami di Vasconcelos quanto a sintesi fra tradizione classica e 'virtù' indigene, almeno due sono gli elementi che rendono il ciclo narrativo un risultato artistico di rilevanza unica: l'uso che Rivera fa del colore quale elemento unitario dell'intera composizione e il nuovo linguaggio visivo che invita a guardare agli eventi della rivoluzione messicana come uno spartiacque della storia mondiale.

Il lavoro nelle varie regioni del paese, le tradizioni popolari, il paesaggio e la storia del Messico sono i grandi temi intorno a cui l'artista svolge il suo programma compositivo su circa milleseicento metri quadrati di parete affrescata. Quella di Rivera si propone come un'arte nazionale dai forti intenti narrativi e pedagogici, che metaforizza con l'uso del colore vicende e problemi del Messico sulle pareti dei tre loggiati di due cortili adiacenti (Patio de las Fiestas e del Trabajo) e nello scalone dell'edificio. Questo sussidiario illustrato in cui la tradizione precolombiana si fonde con la storia contemporanea testimonia anche dell'evoluzione dell'artista, che inizialmente si avvale della collaborazione di Javier Guerrero, Amado de la Cueva e Jean Charlot. L'impronta decorativa dei soggetti 'indigenisti' della prima fase del ciclo lascia il posto a un realismo meno folclorico nei riquadri dedicati al lavoro industriale, agricolo e nelle miniere. Architetture compositive e personaggi assumono toni e proporzioni monumentali, mentre nel Patio de las Fiestas i soggetti si moltiplicano e compongono un ritratto del popolo messicano. Dove peraltro affiora una vena di idealismo politico e di spirito militante nella rappresentazione delle conquiste della rivoluzione: le figure sono dipinte senza sfondo alla maniera della pittura maya e azteca e cartigli-slogan enfatizzano la materia narrata. Sulle grandi pareti dello scalone l'ideallizzata immagine del Messico agrario lascia il posto ai temi del lavoro industriale e dello sfruttamento.⁹ Quando nel 1928 Rivera conclude il suo ciclo di affreschi nella Secretaría de Educación Pública è, nonostante le voci che denunciano la sua consolaria monumentalizzazione della rivoluzione, della storia e della conflittualità politico-sociale ancora assai

⁹ Cfr. il Catalogo della mostra *Diego Rivera. A Retrospective*, a cura del Detroit Institute of Arts e dell'Instituto Nacional de Bellas Artes de México, New York-London, W.W. Norton & Company, 1986, pp. 241-257 e Luis CARDOZA y ARACÓN, *Diego Rivera. Los frescos en la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1980, pp. 16-21.

tura italiana del Trecento, il valore dell'arte rispetto all'etica capitalistica del lavoro, la possente forza della città-metropoli e della civiltà delle macchine, le fasi della costruzione di una città moderna cui sovrintende la figura di un operaio edile (iconico riferimento al Salvatore) sono la simbologia della pianificazione tecnologica e della società industriale. E testimoniano della consapevolezza dell'artista-interprete del proprio tempo non solo perché sorretto dalla fiducia nel progresso, ma soprattutto perché – sostiene Rivera – «l'edificio industriale, la tecnologia e l'ingegneria [sono] le più grandi espressioni del genio plastico di questo Nuovo Mondo». ¹² Se al progresso tecnologico che privilegia la funzione «liberatrice» della macchina nel lavoro umano si può guardare come a un contraltare della modernità della rivoluzione messicana intesa come liberazione dalle catene dello sfruttamento e della discriminazione sociale e razziale iniziata con la conquista spagnola, il museo è l'istituzione che ha il compito di irradiare la cultura artistica presso la comunità sociale. Lo stretto rapporto tra le risorse naturali e lo sviluppo tecnologico nell'ambito di una palinogenesi dell'uomo-lavoratore sotto il vessillo del marxismo rivoluzionario sovietico sono i temi ripresi nell'affresco *L'uomo, controllore dell'universo* del Palacio de Bellas Artes di Città del Messico (1934) dove Rivera replica il soggetto già illustrato, ma distrutto dal committente, nel RCA Building di New York e da cui emerge una critica sferzante alla società statunitense. Opera della maturità, *La storia della medicina* (Hospital de la Raza, 1953) propone, con le consuete citazioni della tradizione precolumbiana, una visione pedagogico-politica dei risultati di una scienza che lo stato pone al servizio del popolo.

Evidenti influssi del linguaggio figurativo di Rivera sono presenti nell'opera degli allievi: Paul O'Higgins e Juan O'Gorman. Il primo approdato in Messico dalla California è attivo soprattutto negli anni Trenta e la sua pittura accompagna le varie fasi della politica di riforme sociali intrapresa dal presidente Lázaro Cárdenas. Il secondo, tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, affianca alla pittura l'attività di architetto: per la Biblioteca universitaria di Città del Messico (1950) realizza il progetto dell'edificio e la decorazione esterna con un mosaico di pietre policrome in cui celebra la storia del paese. Della fine degli anni Trenta è il murale per l'aeroporto della capitale (*La conquista dell'aria da parte dell'uomo*, 1938), mentre l'affresco *Il credito trasforma il Messico* (1965) propone con didattico realismo l'immagine di una nazione coesa e industrialmente progredita i

aspra nel paese, colui che ha raggiunto una sintesi dialettica tra arte 'per il popolo' e innovazione artistica. Il suo stile è il compendio del linguaggio lineare del disegno, della composizione bidimensionale e di un uso del colore sensuale e decorativo. La sua idea della storia è la fusione dell'evoluzione naturale e della rottura rivoluzionaria. A riprova dell'abbandonamento dei canoni accademici ci sono il riconoscimento del suo debito nei confronti di Posada, che si manifesta nei *corridos* della rivoluzione, e la tematica della terra liberata e della rivoluzione agraria, cioè la materia degli affreschi ultimati nel 1927 nella Scuola nazionale di agraria di Chapingo dove una linea di continuità viene stabilita tra mito e storia, tra il Messico indigeno e la modernità e dove i temi del lavoro agricolo e delle feste popolari personificano l'identità del paese. Simbologie della fecondazione, forze e figure ctonie, richiamati alla liberazione dell'umanità dallo sfruttamento e allegorie del buono e del cattivo governo sono al centro di un ciclo di affreschi che condensano nella loro plastica integrazione non meno che nelle loro forme stilistiche una visione 'globale' del *mural* e del compito dell'artista. ¹⁰

Alle soglie degli anni Trenta il muralismo messicano ha raggiunto lo statuto di 'arte internazionale'. E una rivoluzione che è approdata – nelle parole di Siqueiros – alla riconquista delle «grandi forme sociali di espressione nel campo delle arti plastiche-figurative, praticamente scomparse dopo il Rinascimento». Il 'rinascimento messicano in pittura' lascia un segno anche in uno scrittore come John Dos Passos che al suo ritorno da Città del Messico annota: «Cercavo di organizzare qualcosa di quelle storie che avevo messo insieme in Messico, in qualcosa che rappresentasse quella tessitura narrativa che sarebbe poi divenuta *42mo Paralelo*. *Three Soldiers* e *Mahabian Transfer* erano stati quadri singoli ma ora, più o meno come i pittori messicani si erano visti costretti a dipingere intere pareti, mi sentivo costretto a dare inizio ad un panorama narrativo di cui non vedevo fine». ¹¹

La fama di Rivera quale interprete della modernità intesa come esperienza vissuta dei cambiamenti e quale artista della modernizzazione, cioè delle trasformazioni sociali legate alla crescita tecnologica e industriale, trova una sanzione definitiva nell'influenza esercitata dal muralismo messicano negli Stati Uniti. Con gli affreschi del San Francisco Art Institute e del Detroit Institute of Arts (1931-33), Rivera consolida la sua fama di interprete della funzione universale dell'arte, oltre che di esegeta del capitalismo. Disposti in un trittico che evoca la pit-

¹⁰ DESMOND ROCHFORD, *The Murals of Diego Rivera*, London, Journeyman, 1987, pp. 44-53.
¹¹ Le citazioni di Siqueiros e Dos Passos sono tratte da BIANCAMARIA TEBESCHINI LATI, *Introduzione a Decorazioni architettoniche nelle Americhe del primo Novecento*, Roma, Gangemi Editore, 2003, p. 10.
¹² Cf. *Diego Rivera. A Retrospective*, cit., p. 287. Si veda inoltre ANTHONY W. LEE, *Painting on the Left. Diego Rivera, Radical Politics and San Francisco's Public Murals*, Berkeley, University of California Press, 1999.

storia si ripete ciclicamente come un eterno ritorno al magma iniziale dell'universo.¹⁴

Dei «tre grandi» del muralismo è Siqueiros a portare alle estreme conseguenze il rifiuto della tradizione accademica e a esaltare il passato messicano per dare vita a un'arte la cui fisiognomia espressiva ne fa una commissione tra ideologia marxista, teoria artistica e intenzionalità militante — una manifestazione tale da affrancarsi da ogni ufficializzazione celebrativa. Non solo perché nei suoi cicli pittorici le più radicali istanze sociali della rivoluzione sono sempre raffigurate in stretto rapporto con le vicende mondiali, ma anche perché Siqueiros rifugge da ogni ritualizzazione 'archeologica' del patrimonio culturale precolumbiano e il suo itinerario artistico è sostenuto dalla ricerca di un linguaggio universalizzante denso di istanze politico-sociali. E per operazione archeologica si intende la sua concezione del muralismo non certo come un movimento artistico che trovi la sua ragion d'essere soltanto nella capacità di far riaffiorare dal passato un'antica cultura artistica o il sostituto antropologico del Messico. Le sue complesse costruzioni rinviavano piuttosto alle avanguardie, al dinamismo e agli slanci prospettici del futurismo e del cubismo e alla rivalutazione del 'primitivo' in un paese in cui il passato precolumbiano è una realtà a tal punto visibile e presente da imporre la 'contemporaneità' del passato storico.

La sua biografia tutta all'insegna dell'impegno militante (giovane comandante dell'esercito costituzionalista nella rivoluzione messicana, dirigente del sindacato dei minatori, combattente nelle file repubblicane in Spagna, esiliato nell'America del sud, più volte detenuto politico in patria) è strettamente connessa alla sua attività di artista 'americano' e alla sperimentazione di nuovi materiali tecnici e di ardite soluzioni formali. Non deve quindi stupire che la sua fortuna, dopo l'infuata esperienza dell'Escuela Nacional Preparatoria chiusa con il suo allontanamento nel 1924, prenda le mosse dagli Stati Uniti. A Los Angeles Siqueiros approda nel 1932 dopo aver stretto amicizia con il poeta Harold Hart Crane e dipinge il *mural Tropical America* mentre dà vita al gruppo di artisti riuniti sotto il nome di *Mural Block of Painters*. La forza espressiva della pittura a encausto delle opere *Miti* e *Elementi* dell'Escuela Nacional Preparatoria dei primi anni Venti (dove simboli cosmici e figure enigmatiche sono rappresentati in una composizione di grandiosa monumentalità figurativa) è ulteriormente accentuata nel *Plaza Art Center* dalla sperimentazione di nuove tecniche di esecuzione e di materiali (la pistola a spruzzo in luogo del pennello e l'ossido di pirosolfi-

cui cittadini hanno conseguito il pieno dominio della natura e si sono lasciati alle spalle un passato denso di antiche superstizioni contadine.

A conferma del proficuo scambio tra il mondo intellettuale nordamericano e la forza di irradiazione del movimento muralista c'è il soggiorno di Orozco negli Stati Uniti dal 1927 al 1934. Ma risulta significativo che la libertà espressiva e il forte espressionismo corrosivo che quest'ultimo imprime agli affreschi del Dartmouth College (1932-1934) abbiano costituito motivo di aspre polemiche tra gli esponenti del movimento muralista e per alcuni anni spiegato le ragioni del così longevo successo di Rivera rispetto a Orozco. Nei tratti con cui Orozco condensa la sua visione del mondo precolumbiano e di eventi e personalità del 'secolo della modernità' non c'è spazio né per l'ottimismo né per una visione palingenerica e rassicurante della storia del genere umano sulle ali della forza ascendente del progresso e della crescita tecnologica: il drammaticismo dei suoi affreschi vuole significare — scrive Mario Sartor — che «la possibilità di salvezza non stava né nelle utopie del presente, né in quelle volte al passato; ed il mondo appariva come una sequenza di atrocità o di sforzi titanici ed inani».¹⁵

Per gli utenti della Baker Library di Dartmouth, Orozco raffigura l'evoluzione delle civiltà americane fino al presente della società industriale come lo specchio grottesco di un passato di violenza cieca che abbatte anche le icone e i miti politici della rivoluzione messicana. Non solo nella furia iconoclasta con cui Cristo distrugge la croce in un mondo di rovine, ma soprattutto ne *L'espulsione di Quetzalcoatl* — in cui la divinità-simbolo della cultura messicana addita allo spettatore il cammino di una salvezza tanto impossibile quanto cupa nei colori usati per affrescare le sale di una biblioteca che Orozco concepisce come luogo di irradiazione non di un asettico sapere ma di una tormentata coscienza del presente. Negli affreschi dell'Hospicio Cabañas a Guadalajara (1938-39) la figura di Cortés assurge a epitome della conquista europea e della sua proiezione nel tempo presente: è un guerriero dal corpo metallico che prefigura con la sua violenza distruttrice l'irrompere della civiltà delle macchine nel Nuovo Mondo. Una presa di distanza dall'iconografia convenzionale sul tema è una visione priva di toni epici che non esclude la trasfigurazione degli uomini in eroi: è con la consueta violenza espressiva che Orozco dipinge il *mural* più significativo della seconda fase della sua attività (*Allegoria del Messico*, 1940), dove maschere orribili invadono uno spazio senza dimensioni ed equilibri prospettici, quasi a voler dimostrare che la

¹³ MARIO SARTOR, *Arte latinoamericana contemporanea dal 1825 ai giorni nostri*, cit., pp. 137-138. Sugli affreschi di Orozco al Dartmouth College cfr. inoltre LAURANCE P. HURLBURT, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, pp. 56-88.

¹⁴ ALMA REED, *Orozco*, Mexico, FCE, 1955, pp. 169-176.

