



Università degli Studi di Udine

Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte

Ciclo XXVII

LA POLEMICA SIQUEIROS-RIVERA. 1934-1935.

ESERCIZI PLASTICI D'ARTE, RIVOLUZIONE E DECADENZA

Dottorando: DIEGO SILEO

Tutor: prof. MARIO SARTOR

SOMMARIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUZIONE: ARTE, RIVOLUZIONE E DECADENZA..... | 1 |
| LA POLEMICA: DESCRIZIONE E ANALISI DEL CONTESTO STORICO-POLITICO.... | 5 |
| DAVID ALFARO SIQUEIROS: VOCE DELLO STALINISMO..... | 53 |
| DIEGO RIVERA: PITTORE CONTRORIVOLUZIONARIO..... | 112 |
| CONCLUSIONI: GLI SVILUPPI DELLA POLEMICA..... | 156 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 168 |

INTRODUZIONE: ARTE, RIVOLUZIONE E DECADENZA

Una tappa importante nello studio dell'arte contemporanea in Messico è rappresentata, senza alcun dubbio, dal movimento muralista. Indipendentemente dalla caratterizzazione che si fa del muralismo, esiste un consenso unanime che gli riconosce, a partire dalle sue proposte e realizzazioni, un cambio radicale di prospettiva nelle arti plastiche. In questo contesto il mio progetto di dottorato si è sviluppato intorno alle motivazioni estetiche e politiche che portarono alla polemica tra David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera nel 1934-1935. I riferimenti al muralismo e alla produzione artistica di entrambi gli artisti negli anni Venti e Trenta sono stati affrontati in funzione degli argomenti della polemica, senza quindi la pretesa di voler coinvolgere la totalità della loro produzione. Ho quindi intrapreso una rilettura della formazione e delle principali impostazioni dei due artisti, con il fine di stabilire un'interrelazione tra le varie questioni riguardanti l'arte, la storia e la politica, da cui gli stessi argomenti derivarono.

Uno degli aspetti più significativi della polemica fu quello del nazionalismo. I vincoli e le determinazioni del muralismo rispetto allo Stato o al Partito Comunista Messicano e, in particolar modo, la pratica politica e la produzione murale di Siqueiros e Rivera fino al 1935 permettono di esemplificare come si presentò a livello sovrastrutturale una corrispondenza tra le distinte proposte artistiche, in cui alla fine s'impose la linea culturale nazionalista dello Stato, consolidata con l'accettazione del Frente Amplio e con la politica culturale del cardenismo. In questo senso, la polemica Siqueiros-Rivera evidenzia lo scontro tra due posizioni della sinistra messicana che pretendevano vincolarsi allo stalinismo e al trotskismo, sebbene l'intera polemica ruotasse intorno a ben più complesse considerazioni politiche e artistiche. Tra queste, per esempio, la relazione arte-politica, il carattere rivoluzionario nell'arte, la libertà artistica, il problema del realismo e le determinazioni del partito nell'ambito culturale. Siqueiros e Rivera trattarono questi aspetti nella polemica e, nel fare riferimento alle rappresentazioni plastiche dei loro murali, così come nell'interrogarsi rispetto alla loro attività politica, misero in discussione molti punti cardine dello stesso muralismo. Nella controversia del 1934-35 Rivera e Siqueiros fecero anche una critica e un'autocritica della loro opera e della loro pratica politica; analizzarono le possibilità e i limiti del movimento muralista; si confrontarono a lungo sulla produzione murale da una posizione privilegiata, nella quale le determinazioni politiche e gli avvenimenti storici conservavano un forte senso di attualità. Il momento in cui tutto ciò si scatenò coincideva con il consolidamento storico-politico del Messico postrivoluzionario, rappresentato dai regimi di Álvaro Obregón (1920-1924), di Plutarco Elías Calles (1924-1928), dal cosiddetto *maximato* (1928-1934), e infine da Lázaro Cárdenas (1934-1940), nell'ambito di una situazione internazionale di riorganizzazione per affrontare e contrastare il fascismo. La necessità di posizioni antifasciste e le simpatie verso il socialismo favorirono, specialmente nel campo culturale, la nascita di gruppi e tendenze affini al liberalismo e al socialismo, senza che in realtà si approfondissero le proposte di entrambe le linee politiche.

Nel caso di Siqueiros la polemica rappresentò il culmine di un processo che partì nel 1921 con il suo *Llamamiento a los Plásticos de América* (Appello agli artisti plastici dell'America), il quale, sostenuto dalla pratica murale portata a termine negli Stati Uniti all'inizio degli anni Trenta, così come dal suo testo-conferenza *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* (Gli strumenti della pittura dialettico-sovversiva), gli permise di definire i lineamenti per una seconda tappa nella sua produzione, così come la sviluppò formalmente dal 1939-1940 a partire dal suo murale *Retrato de la burguesía* nella sede del Sindacato Messicano degli Elettricisti. In questi anni la creazione murale di Siqueiros era limitata in comparazione con quella di Rivera e ciò era dovuto al fatto che egli alternò un'intensa attività politica a una più contenuta attività artistica; tuttavia riuscì a determinare, nel dibattito con l'avversario, nuovi orientamenti per il muralismo, considerando l'opera murale come qualcosa di totale: ideò e mise in pratica una dinamica artistica in cui la

rappresentazione plastica, la tecnica, i materiali, gli strumenti impiegati, lo spettatore, e l'ubicazione dell'opera avevano tutti la stessa importanza. Propose un nuovo senso del realismo all'interno del muralismo. Rivera, da parte sua, con una traiettoria murale fondata su un'ampia esperienza artistica sviluppata in Messico e in Europa, puntualizzò alcune problematiche in merito alla produzione e alla diffusione dell'arte in Messico e alla relazione tra arte e politica, e affrontò anche la questione cardine di quel che era, e non era, rivoluzionario nell'arte. E nel fare tutto ciò i due artisti si differenziarono anche nell'uso del linguaggio e dei termini impiegati. Rivera cercò di mantenere una relativa depersonalizzazione e una maggiore oggettività, argomentando sempre in terza persona. Siqueiros, invece, maneggiò il tipo di discorso con cui generalmente si esprimeva il Partito Comunista Messicano in questa epoca: con un tono di denuncia, combattivo, a tratti torbido, cupo, e un vocabolario pieno di epiteti per attaccare in modo diretto gli avversari.

L'aspetto politico nella polemica è sintomatico già nel 1922, quando il movimento muralista si definì nel Manifesto del Sindacato degli Operai Tecnici, Pittori e Scultori (*Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*) come un'arte pubblica inscritta nelle lotte popolari, in convergenza con tendenze nazionali e internazionali (legate, ovviamente, con il socialismo). Nella polemica è molto dibattuta la problematica corrispondente all'esistenza di correnti antagoniste all'interno del marxismo, rappresentate dal trotskismo e dallo stalinismo (o linea prosovietica). Siqueiros e Rivera, oltre a scontrarsi su queste correnti, adottarono precise posizioni, riflettendo molto sulle relazioni del muralismo con lo Stato e con il Partito Comunista Messicano, rapporti che si instaurarono a partire dalla formazione del movimento e durante tutto il suo sviluppo. Nell'ambito delle concrete determinazioni storiche, politiche e artistiche, Siqueiros e Rivera cercarono di assumere una posizione critica, a partire dalla quale tentarono di dare coerenza ai diversi elementi della realtà, gerarchizzandola e integrandola a una totalità sociale. Attraverso la sistematizzazione delle immagini che i due artisti realizzarono e radicandosi in una posizione e in una pratica politica permanente, entrambi pretesero di ottenere una trasformazione delle idee, delle percezioni e dei sentimenti, sviluppando così una produzione artistica che, da questa prospettiva, potesse risultare innovativa e unica all'interno del muralismo. La polemica si svolse in un periodo chiave della storia del movimento muralista e dei due pittori, e permise di stabilire un nuovo e inedito vincolo tra le formazioni di Rivera e Siqueiros e le loro rispettive creazioni artistiche. Lo studio dettagliato dei diversi argomenti affrontati nella controversia dai due pittori, il confronto dei loro presupposti con le loro opere e la contestualizzazione di entrambi in un momento storico e culturale specifico mi hanno portato a considerare che certi aspetti dell'opera e della pratica artistico-politica di Siqueiros e Rivera possono ben sommarsi a proposte concrete di cultura popolare, le quali generalmente si presentano come un'alternativa di fronte ai gruppi di potere e assumono un'attitudine critica rispetto al loro contesto; non solo, in estrema sintesi, credo anche che Siqueiros e Rivera possano essere ben annoverarsi tra gli artisti che pretesero, coscientemente, di associarsi a un'estetica marxista.

Dalle posizioni antagoniste che Siqueiros e Rivera sostennero nella polemica, si possono formalizzare alcune domande cui il mio progetto di dottorato ha cercato di dare risposta: fino a che livello la militanza di un intellettuale o artista, rispetto al partito, è un requisito per definirlo come coerente nei termini di una posizione politica di sinistra? Come alternare il vincolo con il partito (per affinità ideologica) e la relazione con lo Stato (per la necessità del patrocinio sulle opere) senza compromettere essenzialmente il carattere artistico della produzione in funzione di uno o dell'altro? Come si presentò l'uso da parte dello Stato e del PCM di entrambi i muralisti sia nel loro momento storico sia nella loro posteriore assimilazione nella cultura? E Siqueiros e Rivera come usarono, a loro volta, lo Stato e il PCM? Fino a dove la partecipazione politica risulta limitante per un produttore artistico o in che misura il partito si può permettere una relazione più flessibile con gli artisti e con gli intellettuali senza favorire attitudini individualiste o volontariste che si allontanano o si oppongono con i postulati ideologici del partito? Per poter precisare e rispondere a tali domande, ho dovuto - per prima cosa - meglio specificare che nella relazione arte-politica è necessario differenziare l'arte politica come tale dalla politica nell'arte. Nel primo caso, l'arte politica

dovrebbe essere quella che intenzionalmente e in modo esplicito sostiene, davanti al soggetto cui si riferisce, una riflessione politica o una certa sensibilizzazione che favorisce una determinata ideologia, valori o attitudini, attraverso i propri ricorsi artistici, ossia, d'accordo con la stessa struttura espressiva dell'opera, senza violentarne l'unità della forma e il contenuto. In questo senso, la pratica murale di Siqueiros e Rivera in alcuni casi può definirsi come arte politica, anche se in alcune occasioni essi stessi, negli argomenti della polemica, arrivarono a confondere l'arte politica con la manifestazione della politica nell'arte. Rispetto a quest'ultima, il vincolo si stabilisce sempre e in modo necessario attraverso il senso sociale di entrambe le attività. Nell'arte la politica incide nella forma in cui questa si esprime in una società determinata e intanto che nell'opera artistica s'implicano relazioni sociali con valori, significati e forme di potere corrispondenti a determinanti ideologiche. Tutta l'opera artistica rivela, coscientemente o no, una certa pratica politica, il che non significa che sia necessariamente arte politica. Così, per esempio, il fatto che un'opera d'arte si relazioni con un'istituzione o che sia utilizzata da determinati gruppi in una maniera specifica, non significa che sia un'arte politica, a meno che artisticamente mostri un discorso ideologico con forme e immagini che sostengono un'attitudine politica ben definita.

Queste precisazioni mi hanno aiutato, in qualche modo, a spiegare meglio la pratica artistica e politica di Siqueiros e Rivera. Il loro sostenere a lungo una militanza di partito e il loro agire in organizzazioni popolari favorirono la realizzazione di un'arte politica che metteva in discussione i valori culturali egemonici e il corrispondente potere politico, ma in alcuni casi arrivarono a intorpidire la loro arte o a non influenzarla in maniera significativa. La militanza politica non garantisce l'espressione di un'arte politica e il patrocinio statale non sempre determina una visione di governo nell'arte, quand'anche il contesto nel quale si realizza l'opera possa esercitare una qualche influenza. La relazione di Rivera e Siqueiros con lo Stato era necessaria perché in esso si manifestava la struttura dominante della società, sulla quale si realizzava il gioco politico e, soprattutto, perché lo Stato era il principale patrocinatore di gran parte delle loro opere murali. A questo punto, la mia ricerca ha quindi differenziato un muralismo intrinsecamente politico dalla maniera di come la politica si riversava nell'arte murale. In molti casi, il muralismo fu soggetto a un uso nominale e di prestigio da parte dello Stato, nonostante le sue proposte non rispondessero alla ideologia nazionalista che lo Stato cercava di stimolare, per esempio in alcuni lavori di Rivera nel Palazzo Nazionale o di Siqueiros nella Scuola Preparatoria. Anche gli stessi muralisti – come accadde in alcune occasioni con Rivera – arrivarono a utilizzare lo Stato come l'unica soluzione di fronte a definizioni di partito che limitavano le loro azioni o la loro libertà creativa. A tal proposito, nella polemica Rivera rivelò, per la prima volta, che i suoi murali realizzati fino al 1929, sebbene fossero considerati come rivoluzionari, venivano comunque accettati dallo Stato. La relazione di Rivera e di Siqueiros con il PCM si concretizzava in due modi: da un lato, come membri attivi e, dall'altro, come artisti plastici, ma in entrambi i casi - non esistendo una chiarificazione del ruolo di artisti all'interno del partito - sorgevano confusioni che meritano, oggi, di essere chiarite una volta per tutte. Per esempio, si richiedeva la loro presenza in alcune attività del Partito, sfruttando loro come figure in grado di conferire prestigio o di attirare l'attenzione, ma non si sostenevano né si valorizzavano le loro proposte plastiche nel contesto di una politica o di una linea culturale di partito.

Nella polemica, tra le critiche al suo rivale, Siqueiros arrivò a confondere questioni della produzione artistica di Rivera con la sua partecipazione politica. Lo attaccò per essere individualista, antimarxista e per condurre il muralismo a un burocratismo acritico di fronte allo Stato. Rivera, dal suo canto, entrò in una dinamica nuova e insolita davanti alla mancanza di militanza. Al cospetto di un maggior individualismo che determinò e caratterizzò la sua pratica del comunismo, il Partito fu il suo principale referente, il "datore di un senso" per tutte le sue singole azioni, l'integratore del suo discorso verso una formazione superiore. In questo modo, la critica di Siqueiros al volontarismo di Rivera si trasformò in una critica all'incapacità del PCM di definire la situazione generale e di stabilire linee di azione conseguenti, all'inefficienza di assimilare proposte di artisti o intellettuali e di integrarle in un programma politico che superasse retaggi idealisti di tipo

umanista, dove l'intellettuale valeva solo come figura di prestigio, sottolineandone esclusivamente la sua "genialità" o la sua "capacità creatrice", senza però avviare i suoi contributi verso una vera trasformazione culturale; per questo, perdendo di vista il contesto e non integrandosi a una linea politica definita, i progetti artistici di Rivera risultarono più facili da assimilare o da annettere. L'inesistenza di una linea culturale definita all'interno del PCM debilitò numerose proposte alternative rispetto a quelle promosse dallo Stato e si limitò a favorire, nel contempo, l'uso delle stesse esclusivamente come parte conforme ai propri orientamenti e alle proprie necessità ideologiche, e il muralismo di Siqueiros e Rivera ne è una chiara testimonianza visiva.

Il carattere di rottura che caratterizzò molti degli avvenimenti politici di questi anni si riversò così inevitabilmente anche nelle arti visive. L'arte nuova – invocata da molti artisti dell'epoca – doveva essere il prodotto di circostanze nuove e di uno spirito nuovo. Il contrario, la "decadenza", implicava che non solo i procedimenti artistici dovessero garantire l'arte nuova, ma anche il contenuto doveva essere nuovo. Scrittori, intellettuali e artisti dovevano assumersi il dibattito delle forme artistiche e il momento di cambio delle strutture sociali. La lotta per l'accesso al potere era segnata da una radicalizzazione rivoluzionaria che – almeno secondo i propositi dichiarati – preferiva esercitare questo potere di modo da cambiare per sempre lo Stato e la società. Così successe in Messico, ma anche - sebbene in modo diverso - con il riformismo repubblicano in Perù o con la scalata, più o meno pacifica e legale, della classe media in Argentina. Proclami, polemiche e pratiche autoconfermate sono alcune delle principali caratteristiche dei movimenti delle avanguardie latinoamericane degli anni Venti e Trenta. Questi gruppi trovarono, nelle loro rispettive riviste, la maniera più adeguata ed efficace per intervenire non solo all'esterno degli avvenimenti politici ma anche nella zona intermedia dell'esperienza urbana.¹ A Buenos Aires, il gruppo martinfierrista ("Martín Fierro") perseguiva la ricerca di "una nuova sensibilità"; si trattava di "un'arte rivoluzionaria" per la rivista peruviana "Amauta"; una "volontà critica" veniva invocata dal gruppo messicano de "El Machete"; gli apripista cubani di "atuei" cercavano di essere "nuovi nello spirito"; mentre i militanti della "revista de avance", cubana anch'essa, si preparavano a "salpare l'ancora", perché la rivoluzione nell'arte non significava solo la pura denuncia o propaganda politica, ma anche e soprattutto un'attitudine che coinvolgeva un intero *modus vivendi* e una pratica artistica fino ad allora governati dal sacro, dalla tradizione e dalla borghesia.

¹ Cfr. O. COLLAZOS, *Los vanguardismo en América Latina*, Barcelona, Ediciones Península, 1977; J. SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002; W. RAYMOND, *La política del modernismo contra los nuevos reformismos*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

LA POLEMICA: DESCRIZIONE E ANALISI DEL CONTESTO STORICO-POLITICO

La situazione del Messico postrivoluzionario fu definita principalmente dal consolidamento del potere di un settore della borghesia e dalla conformazione di un apparato governativo centralizzato che, nello stesso tempo in cui stabilì le basi dello Stato dal punto di vista economico e politico, si caratterizzò ideologicamente nel sostenere un nazionalismo populista, utile anche nella misura in cui lo Stato si presentò come “mediatore” tra le diverse classi e settori della società. In questo periodo si assistette a una ridefinizione dei distinti gruppi sociali e della correlazione di forze all’interno della classe borghese per la gestione del potere. Così, per esempio, contro l’atteggiamento conservatore e gli interessi di alcuni settori della borghesia - i proprietari terrieri, i militari, i leader regionali o dei gruppi ecclesiastici - il nuovo fronte del potere, rappresentato dal cosiddetto “gruppo *sonorense*”² (anche se di fatto non fu un gruppo omogeneo), si caratterizzò per un’inclinazione centrista, anticlericale e rinnovatrice, per la propria necessità che aveva di soddisfare alcune delle rivendicazioni sociali che provocarono la Rivoluzione del 1910 e che, in teoria, si realizzarono parzialmente nella Costituzione del 1917. Questo nuovo gruppo di potere iscritto nell’apparato governativo cercò di mantenersi in una situazione di privilegio e di dominio, in cui poter determinare i meccanismi sia per il controllo politico sia per lo sviluppo economico del paese, e raggiungere così anche una certa stabilità sociale. Affrontò le pressioni della borghesia, il malcontento popolare delle masse dei lavoratori e di alcuni altri gruppi, come quello dei militari che continuavano ad essere al margine dei privilegi e della direzione del paese. Affrontò anche le pressioni dall’estero, fondamentalmente dagli Stati Uniti. Pressioni che erano determinate da una doppia necessità: dalla parte dei *sonorenses*, perché esigevano il riconoscimento all’estero del loro governo come legittimo, con il conseguente appoggio economico e bellico per un maggior controllo e consolidamento della situazione interna; e dalla parte dello straniero, perché cercava di fare marcia indietro da misure e articoli costituzionali che limitavano la sua partecipazione vantaggiosa nello sfruttamento di risorse naturali e umane del territorio messicano. La necessità del riconoscimento, piegandosi a pressioni straniere, significò una retrocessione nelle motivazioni nazionaliste del gruppo liberale più radicale tra i costituzionalisti. In molti casi, il gruppo al potere - attraverso la guida dello Stato - fece ricorso ai propri settori popolari per neutralizzare le pressioni alle quali era soggetto. Per esempio, con una sfumatura nazionalista, sviluppò le cosiddette Leghe delle Comunità Agrarie per impiegarle come forza di scontro nel limitare il potere acquisito da governatori e leader in alcuni stati della Repubblica. Tra le Leghe Agrarie spiccavano quelle dello Yucatán, di Veracruz, Michoacán e Tamaulipas. Nel 1925 si formò la *Liga Nacional Campesina* (Lega Nazionale Contadina), cui aderirono, tra gli altri, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera. Dal 1926 al 1928 Rivera realizzò le illustrazioni per i tre album corrispondenti alle Convenzioni della Lega delle Comunità Agrarie e Sindacati Contadini dello Stato di Tamaulipas. Siqueiros, in questo stesso periodo, si vincolò alla Lega delle Comunità Agrarie di Jalisco, ma la sua partecipazione fu esclusivamente politica: firmò e avviò la convocazione per il Congresso Contadino Nazionale. Nel contempo il governo si avvicinò anche al Partito Comunista, la cui influenza risultava strategica per la capacità di movimentazione che esso aveva su alcuni settori popolari, come successe durante la ribellione di Adolfo de la Huerta nel 1923.³ In alcune occasioni il governo arrivò a fare sfoggio di mezzi populistici e di un atteggiamento dichiaratamente comunista, senza che questi ebbero un’applicazione pratica realmente utile nelle relazioni economico-sociali del paese. Un esempio sono i discorsi o le posizioni anticlericali pronunciati durante il regime di Plutarco Elías Calles

² Gli “uomini di Sonora” (o il “gruppo *sonorense*”) così chiamati perché provenivano tutti dal nord del Paese, Sonora, stato massonico e protestante.

³ Governatore di Sonora, il 23 aprile del 1920 de la Huerta promosse la sommossa armata contro l’allora presidente Venustiano Carranza. Dopo l’assassinio di questi, il 24 maggio 1920, fu riconosciuto dal Congresso capo del governo provvisorio messicano.

(1924-1928), che si rivelarono essere un semplice mezzo per deviare l'attenzione da problemi ben più importanti. I conflitti del governo con il clero, in questo senso, più che obbedire a questioni di fondo, rispondevano al progetto di modernizzazione del paese, coinvolgendo contadini e operai nella burocrazia federale. Questo progetto si scontrava con il controllo ecclesiastico e con la creazione di organismi sociali cattolici. Il governo di Calles cercava di diminuire il potere della Chiesa e di integrarla nella sua politica di centralizzazione. Diversi politici assunsero posizioni anticlericali, tornò in auge la massoneria in circoli ufficiali, e anche il sindacalismo di Stato premeva per limitare il potere della Chiesa. Nel 1926 il presidente Plutarco Elías Calles, fortemente anticattolico (affermd che la Chiesa era "la sola causa di tutte le sventure del Messico"), dopo aver tentato di dar vita a una Chiesa nazionale separata da Roma, ordinò che si desse piena attuazione alle norme sulla disciplina dei culti contenute nella Costituzione promulgata nel 1917, ma mai applicate: tra esse vi erano la chiusura delle scuole cattoliche e dei seminari, l'esproprio delle chiese, lo scioglimento di tutti gli ordini religiosi e l'espulsione dei sacerdoti stranieri. Tutto questo scatenò una dura e feroce lotta per il potere tra la Chiesa e lo Stato che diede origine al Movimento *Cristero* (1926-1929): mobilitazioni pubbliche che scatenarono comportamenti violenti di scontro con il governo e contro settori che appoggiavano le misure anticlericali.⁴ Fronde cattoliche di classi sociali medie, raggruppate in un'organizzazione civica denominata La Lega, evitarono invece la violenza e cercarono di rimanere all'interno di un ambito legale, ma tra le classi popolari contadine si manifestarono reazioni spontanee, mobilitazioni e rivolte che, all'inizio del 1927, assunsero sul campo tratti di vere e proprie rivoluzioni civili, specialmente nella zona centrale e in quella ovest della Repubblica messicana. Successivamente, La Lega pretese di integrarsi al Movimento *Cristero*, ma non vi apportò mai un appoggio economico, organizzativo o di armamento. In questo periodo, Siqueiros si schierò a fianco dei *desorejados*, le vittime di posizioni religiose radicali.⁵

Nonostante la disorganizzazione e la disuguaglianza di condizioni nella battaglia contro il governo, il quale contò sull'appoggio politico, economico e militare degli Stati Uniti, i *cristeros* riuscirono a rimanere saldamente in opposizione all'apparato governativo, grazie alla quantità di partecipanti e alla loro costanza nella lotta, fino all'inizio del 1929, anno in cui avvenne l'insurrezione dei generali Francisco Manzo e Don José Gonzalo Escobar contro il governo. Anche se si tentò di instaurare un'alleanza dei *cristeros* con Escobar, e poi anche con José Vasconcelos (patrocinatore del muralismo e successivamente candidato indipendente alla presidenza), ciò non accadde. Alla fine, nell'agosto del 1929, durante la presidenza di Emilio Portes Gil, si raggiunse un accordo con il Vaticano (che non si lasciò mai coinvolgere nel Movimento *Cristero*) attraverso la mediazione dell'ambasciatore degli Stati Uniti in Messico, D. W. Morrow (colui che patrocinò i murali del Palacio de Cortés a Cuernavaca, dipinti da Rivera e messi in discussione da gruppi di sinistra). Si annullò la Legge Calles del 1926 e si dichiarò l'amnistia per i ribelli. In questo stesso anno, con il sostegno degli Stati Uniti, il governo fu in grado sia di integrare la Chiesa nel suo sistema

⁴ La rivolta dei *cristeros* iniziò nel 1926 e si concluse, anche se non definitivamente, nel 1929. Il nome deriva da *Cristos Reyes*, i Cristi-Re, come gli avversari definivano con intento spregiativo gli insorti cattolici che combattevano al grido di "Viva Cristo Re!", riprendendo il tema della regalità di Cristo, all'epoca molto popolare e in sintonia con l'enciclica sull'istituzione della festa di Cristo Re *Quas primas*, pubblicata nel 1925 da Papa Pio XI (1922-1939). La guerra dei *cristeros*, gloriosa e sfortunata, costata dalle settanta alle ottantacinquemila vite umane, sembra essere considerata tanto dalla Chiesa quanto dallo Stato messicano un malaugurato incidente di percorso nel processo di dialogo/incontro fra Chiesa e mondo moderno, sì che ricerche storiche, come quella fondamentale dello storico e sociologo francese Jean Meyer, negli anni Sessanta, hanno incontrato non pochi ostacoli. In realtà, si tratta di una pagina di storia complessa e ancora non del tutto chiarita (a proposito della quale le animosità, soprattutto laicistiche, non si sono ancora placate), ma altamente significativa. Sul piano storico, siamo di fronte a un episodio dello scontro plurisecolare, nella sua versione armata e popolare, fra la Modernità, con i suoi processi di secolarizzazione delle culture e delle istituzioni politiche a fondamento religioso, e tali culture, pur residualmente di stampo sacrale tradizionale. Sul piano politico, la "lezione messicana" contribuisce all'elaborazione di una nuova strategia della Rivoluzione nei confronti dei cattolici, quella della "mano tesa". M. A. IANNACONE, *Cristiada. L'epopea dei Cristeros in Messico*, Torino, Lindau, 2013.

⁵ Il Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) di Città del Messico conserva una serie fotografica che vede Siqueiros accanto a un gruppo di *desorejados* riuniti nell'Arena Coliseo (1934) di Città del Messico.

egemonico sia di affrontare le fronde comuniste. Sospese le relazioni con l'URSS e iniziò a osteggiare il Partito Comunista Messicano (PCM), che aveva appoggiato il governo sia nel Movimento *Cristero* sia nella rivolta escobarista. La pressione al PCM da parte del governo terminò con la dichiarazione del suo stato di illegalità.

La ricerca delle iniziali alleanze con i settori popolari fu dettata principalmente dal fatto che, una volta eliminata la possibilità di dare una direzione popolare al movimento rivoluzionario, gli stessi settori popolari rimasero in una situazione di logoramento e di confusione. Inoltre, essendo essi stessi i più colpiti, in molte occasioni non disponevano di capacità organizzativa o di una direzione che fosse in grado di chiarire e dare voce alle loro richieste come classe sociale. E di fatto non vi erano altre forme di controllo possibili. Il ricorso da parte del governo all'ala popolare si rese gradualmente necessario, e mentre il livello di organizzazione operaia e contadina aumentava, diventata maggiore la volontà dello Stato di controllarla, per cui si stabilirono sempre più alleanze e patti con organizzazioni sindacali e contadine, creando potenti associazioni pseudostatali, come fu il caso tra il gruppo *sonorense* e Luis Napoleón Morones (deputato del governo Calles) all'interno della Confederazione Regionale Operaia Messicana (*CROM Confederación Regional Obrera Mexicana*)⁶. Quando il controllo o la corruzione non funzionava, la modalità più efficace messa in pratica dallo Stato era la repressione diretta, di cui furono oggetto partiti come il PCM, sindacati indipendenti, comunità contadine, organizzazioni sindacali come la Confederazione Generale dei Lavoratori (*CGT Confederación General de Trabajadores*) e la Confederazione Sindacale Unitaria del Messico (*CSUM Confederación Sindical Unitaria de México*). Quest'ultima, cui aderirono Siqueiros e Rivera, fu anche elemento di discussione nella polemica tra i due artisti. Siqueiros ne fu Segretario Generale e pubblicò per la Confederazione "El martillo", il suo principale organo di diffusione che apparve per la prima volta nell'ottobre del 1926, cui potevano partecipare - con illustrazioni e testi scritti - tutti i lavoratori vicini alla CSUM.

Il gioco politico introdotto dallo Stato nei confronti dei sindacati o dei vari raggruppamenti che si venivano a creare in quel periodo portava simultaneamente al deterioramento nello sviluppo autonomo dei movimenti e al perfezionamento dell'autorità statale. Ciò fu evidente nel 1929 con la creazione del Partito Nazionale Rivoluzionario (*PNR Partido Nacional Revolucionario*), quando s'istituzionalizzò il vincolo stabilito tra l'oligarchia governante e alcuni sindacati, gruppi di lavoratori e organizzazioni dei datori di lavoro. Questo cambio nell'orientamento politico del paese rispondeva sia a una ristrutturazione del potere oligarchico - nelle relazioni con i sostenitori degli operai e dei contadini, e con gli organismi parastatali come la CROM - sia a un irrigidimento o repressione dei movimenti indipendentisti e dello stesso Partito Comunista. Il consolidamento del PNR fu il mezzo che rese possibile il controllo politico di Calles durante il periodo noto come *maximato*, che comprendeva la presidenza di Emilio Portes Gil (1928-1929), di Pascual Ortiz Rubio (1929-1932) e di Abelardo L. Rodríguez (1933-1934).⁷

Dal 1929, nei confronti del PNR, il PCM adottò un atteggiamento di scontro e di rifiuto nell'associarlo al *callismo*, ma nel 1935 modificò la sua posizione e, d'accordo con la nuova disposizione del VII Congresso dell'Internazionale Comunista nel costituire un Fronte Ampio antimperialista per affrontare il fascismo, elaborò la necessità di appoggiare il nascente governo di Lázaro Cárdenas (1934-1940) e della piccola borghesia nazionalista, sostenendo di riconoscere un nuovo orientamento progressista nel PNR. Tra le rettifiche che il PCM manifestò in una lettera indirizzata al VII Congresso, emergeva l'aurocritica rispetto al proprio iniziale rifiuto per Cárdenas e, nell'accettare apertamente la costituzione del Fronte Ampio, sembrava che il Partito avvertisse i rischi e gli errori verso i quali lo avrebbe condotto questa nuova tendenza, errori nei quali gradualmente cadde e che non riuscì a superare. La nuova politica del PCM portava con sé una

⁶ Fondata nel maggio del 1918, la CROM fu la prima confederazione di lavoratori a carattere nazionale.

⁷ "Il PNR pose le basi di una delle caratteristiche fondamentali del moderno regime politico messicano: l'assolutismo istituzionale rivoluzionario. Il PNR si convertì nell'unica cornice degli elementi rivoluzionari, ma come rivoluzionario si rapportò a quei elementi che appartenevano al partito". T. MEDIN, *El maximato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*, México D.F., Ediciones Era, 1985, pp. 41-42.

trasformazione da piccola organizzazione di propaganda a un solido partito in grado di organizzare e dirigere grandi masse, che rispondesse a tutti gli avvenimenti e proponesse soluzioni concrete a tutti i problemi, e che, realizzando azioni congiunte con i settori borghesi-nazional-riformisti e orientando i gruppi nazional-rivoluzionari del cardenismo verso la classe operaia e verso il movimento rivoluzionario, avvicinasse le masse alla rivoluzione e facesse maturare le condizioni della sua vittoria.⁸ Ciò mise il PCM davanti a molte serie difficoltà e pericoli, dato che avrebbe dovuto muovere grandi masse e cooperare con numerosi partiti, organizzazioni e leader, compresi il partito al potere e il governo di Cárdenas. L'essenziale però era riuscire a trovare la giusta forza per applicare la linea del VII Congresso dell'Internazionale Comunista; ma, nel contempo, la direzione del PCM doveva stare in guardia e rifiutare qualsiasi intento destrista nel voler convertire il Partito in un'appendice del PNR o del *cardenismo*.

Mentre si rafforzava il PNR, nella CROM si manifestava una crisi interna: non si integrava al nuovo partito e la relazione con il governo di Portes Gil era problematica. La CROM fu quindi sostituita da altri organismi e da nuove prospettive sindacali che dovevano rafforzare il movimento operaio o, meglio, rinnovare la credibilità nel governo, ciò che la CROM era stata incapace di fare. Simile fu il caso della CSUM, in cui si metteva fortemente in rilievo la partecipazione dei comunisti e che fu costantemente attaccata per la sua aperta opposizione al regime di Portes Gil. Altro organismo, soprattutto elettorale, fu il Blocco Operaio e Contadino (*Bloque Obrero y Campesino*), che funzionò molto bene durante le elezioni del 1929 e di cui fu presidente Diego Rivera. Per gli interessi del governo le nuove organizzazioni sindacali non furono un'alternativa di fronte alla CROM, nel senso che soffrivano la mancanza di un vincolo con il governo e non esaltavano né incitavano una concezione riformista. Le differenze del governo con la CROM non furono ideologiche. Nonostante il suo potere (specialmente durante il regime di Calles), essa non promosse mai un'adeguata legislazione favorevole ai lavoratori, né cercò la regolamentazione dell'articolo costituzionale 123 (tutela dei diritti dei lavoratori e delle libertà sindacali). Il governo, privato di un organismo che avrebbe dovuto agevolare il suo controllo sopra i lavoratori, necessitò di promuovere e approvare una nuova legislazione. Questo spiega l'apparente contraddizione da cui, durante il regime di Portes Gil, nemico della CROM e fautore di una politica repressiva, scaturì la proposta della Legge Federale del Lavoro (istituita nel 1931 con Ortiz Rubio)⁹, con la quale si cercava di mettere d'accordo gli interessi dei lavoratori e dei padroni. Sin dalla proposta di legge, i comunisti - specialmente Siqueiros a nome del Comitato di Difesa Proletaria (*Comité de Defensa Proletaria*) - la rifiutarono sistematicamente, a differenza di Vicente Lombardo Toledano¹⁰ che ben accettò la necessità di un arbitraggio obbligatorio da parte del governo. La CSUM, nonostante non condividesse la Legge, non riuscì ad arrivare a uno scontro, la CGT si mantenne volutamente al margine della discussione, e la CROM si oppose senza grandi conseguenze. La politica repressiva del governo si accentuò proprio durante il *maximato*.

A livello internazionale si assisteva una crisi economica del sistema capitalista e la politica ultrasettaria dell'Internazionale Comunista, nell'applicarsi alle condizioni del paese, provocava una stagnazione nella direzione e nelle attività del PCM. Con le elezioni del 1929 e il trionfo di Pascual Ortiz Rubio si stabilì definitivamente il *maximato*. L'imposizione elettorale e quella politica di Ortiz Rubio definirono la nuova situazione: l'*obregonismo*,¹¹ ora rappresentato da Aarón Sáenz,

⁸ A. ANGUIANO OROZCO, G. PACHECO MÉNDEZ, R. VIZCAÍNO A., *Cárdenas y la izquierda mexicana: ensayo, testimonios, documentos*, México D.F., J. Pablos Editor, 1975, pp. 291-292.

⁹ In quell'anno, anche se il presidente era formalmente Pascual Ortiz Rubio, il potere dietro le quinte veniva esercitato da Plutarco Elías Calles, il quale pare che abbia copiato dal regime di Mussolini la struttura del corporativismo italiano di quel tempo per la Legge del 1931. Furono create, così, organizzazioni tripartite in cui venivano rappresentati il governo, gli imprenditori e le organizzazioni sindacali.

¹⁰ Vicente Lombardo Toledano (1894-1968): sindacalista, politico e filosofo di tendenza marxista.

¹¹ Riferimento ai quattro anni di presidenza di Álvaro Obregón (1920-1924) famosi per la politica anticlericale e per le riforme agrarie messe in atto nel paese, e per la politica amichevole nei confronti degli Stati Uniti d'America, basati sulla vendita del petrolio messicano.

non aveva più possibilità politica e Vasconcelos, non unendosi alla ribellione *escobarista* - che a sua volta non ottenne vincoli con il Movimento *Cristero* - perdeva la possibilità di agire, ed era appoggiato esclusivamente da gruppi reazionari. Anche se contò sulle simpatie dei ceti medi e degli intellettuali per il suo prestigio nell'ambito educativo e culturale, quando concesse l'autonomia all'Università Nazionale, sempre nel 1929, Vasconcelos perse uno strumento per conquistarsi proprio queste classi sociali. Durante il successivo governo di Abelardo Rodríguez (1933-34) la preoccupazione fondamentale fu, più che politica, di carattere amministrativo e si concentrò nella trasmissione pacifica della presidenza al nuovo candidato. I conflitti durante la sua gestione furono dovuti - tra i tanti motivi - soprattutto al consolidamento del salario minimo e dell'educazione socialista e sessuale attraverso la Segreteria di Educazione Pubblica (SEP *Secretaría de Educación Pública*), provvedimenti che portarono alla rinuncia di Narciso Bassols (Segretario della SEP) a causa della forte pressione sociale. Le allenanze di potere stabilite dal *maximato* vennero meno con Cárdenas, ma si canalizzarono verso lo stesso presidente, che decise di disporre del PNR come un mezzo di controllo popolare e politico, grazie al quale, oltre a provocare mobilitazioni popolari, poteva opporsi alle posture conservatrici e agli interessi dell'oligarchia, in funzione di rivendicazioni sociali dimenticate dal *maximato* che disequilibravano la sua stabilità.

Le esperienze della decade 1920-1930 rafforzarono principalmente la dipendenza e la neutralizzazione che caratterizzavano le relazioni tra la classe lavoratrice del Messico e lo Stato, e ciò condizionò fortemente il corso degli anni successivi alla Rivoluzione messicana. La storia delle relazioni tra il governo e i sindacati dopo il 1929 conferma questa impressione, ossia che durante il governo di sinistra di Lázaro Cárdenas non si alterò questa dipendenza del nucleo dirigente del movimento operaio, ma in molti casi si consolidò la subordinazione dei sindacati allo Stato. Cárdenas tollerò e stimolò anche il sindacalismo aggressivo,¹² ma seguì fedelmente il cammino segnato da Obregón e da Calles, che si opposero sempre con energia alla formazione di un organismo unito di operai e contadini.

In riferimento a come si diffuse il marxismo in Messico e in generale in America Latina, nella maggior parte dei casi esso fu vincolato a tendenze antimperialiste, socialdemocratiche o anarcosindacaliste e si presentò in maniera parallela alla nascita e allo sviluppo dei partiti comunisti nel periodo 1922-1935. L'influenza dell'IC nei partiti comunisti in America Latina variò in relazione con la situazione specifica del paese nel quale si trovò ad agire e in merito alla forza o debolezza degli stessi partiti. L'Internazionale Comunista, Comintern o III Internazionale (1919-1943), fondata da Lenin e Trotsky, fu un'organizzazione che a livello internazionale cercava di orientare i differenti movimenti nazionalisti, rivoluzionari, così come i partiti comunisti, per arrivare a una rivoluzione mondiale tendente al consolidamento generalizzato del socialismo. I suoi antecedenti furono la I Internazionale, fondata da Marx (1864-1880) e la II Internazionale o Internazionale Socialista (1889-1914). Nel settembre del 1938 Trotsky avviò la IV Internazionale come contrapposizione alla III internazionale, influenzata - a questa data - dallo stalinismo. Il marxismo della III Internazionale, uguale a quello dei partiti comunisti locali, soffrì di rigore e di chiarezza, e ciò è comprensibile considerando che teoricamente non esistevano condizioni né elementi sufficienti per il suo sviluppo o approfondimento. Non c'erano edizioni o traduzioni dei classici del marxismo, non si conoscevano - incluso in Europa - i testi fondamentali e il marxismo si presentava come un movimento relazionato con i problemi pratici del momento. Agustín Cueva sostiene che il marxismo in America Latina si manifestò, da un lato, attraverso una forte visione marxista della realtà, introdotta specialmente nel campo culturale e in confluente con altre tendenze per conformare progetti nazionali, ma, dall'altro lato, considera che questa validità pratica e arricchente del marxismo latinoamericano nell'ambito culturale (a partire dagli anni Trenta) contrastò con un elementare sviluppo teorico, così come con un'influenza limitata rispetto ad ampi

¹² B. CARR, *El movimiento obrero y la política en México 1910-1929*, México D.F., Ediciones Era, 1982, pp. 264-265.

settori sociali, dovuto al fatto che i partiti comunisti avevano un'organizzazione debole.¹³ In America Latina il marxismo molte volte si riduceva a sole parole d'ordine ed era associato fondamentalmente alla Rivoluzione Russa del 1917, la prima rivoluzione socialista mondiale che si presentava in un paese con condizioni specifiche che uscivano dallo schema previsto da Marx e nel contesto generale di uno sviluppo del capitalismo monopolista e di una guerra mondiale (1914-1918). Situazioni che rompevano con le considerazioni sempliciste o meccaniche del marxismo e portavano a modificare concretamente le sue impostazioni, rendendolo flessibile come le proprie condizioni esigevano e lo portarono a essere necessariamente arricchito, modificato o interpretato in modo diverso, come fecero Lenin, Trotsky o Stalin.

In questo periodo, dal 1922 al 1935, presero forma diverse posture radicali e antimperialiste in America Latina, con movimenti di massa come quello del 1932 in El Salvador, con Farabundo Martí, o quello di J. C. Prestes e il Partito Comunista del Brasile nel 1935. Emersero anche teorici come Julio Antonio Mella e José Carlos Mariátegui; tuttavia, in questa tappa si presentò anche una concezione acritica ed estremista del marxismo. Fu considerato, da un lato, come una corrente estranea che esaltava la specificità dell'America Latina, come - ad esempio - nell'Alleanza Popolare Rivoluzionaria Americana del Perù (APRA), 1924, di Haya de la Torre, e dallo stesso Vicente Lombardo Toledano nella sua considerazione del socialismo messicano dentro i limiti della Rivoluzione del 1910 con un orientamento riformista; dall'altro lato, nei partiti comunisti di minore influenza, che lasciavano da parte le caratteristiche particolari della realtà latinoamericana, si favoriva un trasferimento molte volte meccanico dei lineamenti della III Internazionale. Questo si rese più evidente e s'intensificò alla fine della decade degli anni Venti, quando il controllo e la sottomissione della direzione sovietica fu maggiore, quando iniziò la "stalinizzazione" all'interno dei partiti locali. Ciò fu una conseguenza della stessa "stalinizzazione" all'interno della IC, che modificò il suo principio organizzativo iniziale di centralismo democratico a favore di un centralismo che tendeva a essere monolitico e iperburocratico (così come succedeva nello stesso Partito e nello Stato sovietico). Seguendo questa linea, che pretendeva di superare l'arretratezza e l'isolamento dell'URSS e che dava priorità alla difesa del socialismo sovietico di fronte alla possibilità di altri movimenti fuori dall'URSS, le direttive e la relazione della IC con i partiti comunisti locali risultarono essere più un ostacolo che un indirizzo efficace nell'orientamento dei movimenti rivoluzionari tendenti al socialismo. Le disposizioni dell'Internazionale variarono molto durante questo periodo: passarono da una caratterizzazione della rivoluzione mondiale come imminente, nel 1919-1921, sotto l'influenza e l'attrazione della rivoluzione sovietica del 1917 e di una rottura con la socialdemocrazia (definita come social sciovinista dal 1914 per la sua posizione davanti alla prima Guerra Mondiale), alla rottura di questa concezione nel 1922, quando, considerando che il capitale manteneva una relativa stabilizzazione, si adottò - fino al 1928 - la tattica del Fronte Unico e si postulò l'unità di azione con la socialdemocrazia, con i ceti popolari e con le borghesie nazionali, con la finalità di contrastare la minaccia fascista, di diminuire l'influenza o il potere dei sindacati "arancioni" sulla classe operaia e di creare fronti antimperialisti in paesi coloniali o semicoloniali.

Nei lineamenti della III Internazionale si alternarono dunque posture "ultras" - come le alleanze con gruppi o partiti socialdemocratici - con atteggiamenti da borghesia nazionale o con risvolti anarchici. Questi cambi nelle tattiche, non applicandosi in Europa a situazioni concrete e variando in conformità agli approcci che l'Internazionale considerava essere necessari in modo generale e

¹³ A. CUEVA, *El análisis posmarxista del Estado Latinoamericano*, "Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano", No. 2, Buenos Aires, CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007; E. CONCHEIRO, *Los comunistas mexicanos: entre la marginalidad y la vanguardia*, in E. CONCHEIRO, M. MODONESI, H. CRESPO (ed.), *El comunismo: otras miradas desde América Latina*, México D.F., UNAM, 2007, pp. 527-558; H. CRESPO, *El comunismo mexicano en 1929: el 'giro a la izquierda' en la crisis de la revolución*, in E. CONCHEIRO, M. MODONESI, H. CRESPO (ed.), *El comunismo: otras miradas*, cit., pp. 559-586; M. MODONESI, *La crisis histórica de la izquierda socialista mexicana*, México D.F., Casa Juan Pablos/Universidad de la Ciudad de México, 2003.

non in accordo con le intimazioni di ogni paese europeo, acquisirono maggiore solennità in America Latina per le proprie condizioni specifiche di sviluppo e perché le relative applicazioni si attuavano in maniera confusa e diversa in relazione con i distinti contesti. Tale fu il caso del Fronte Ampio o Fronte Unico, che risultò essere in molti casi un concetto flessibile, negativo per il movimento comunista e per lo sviluppo del marxismo. Lo stesso si verificò in senso inverso: il rifiuto ai socialdemocratici o agli anarchici che si presentava in Europa per determinate condizioni, si trasferì in America Latina senza una ragione che lo giustificasse. L'Internazionale Comunista modificò nuovamente i suoi lineamenti nel suo VI Congresso (1928). Con la sconfitta del Partito Comunista Cinese si supponeva che la tattica del Fronte Unico avesse fallito e che quindi avesse adottato la nuova linea di classe contro classe, dove le borghesie nazionali e la socialdemocrazia apparivano come i suoi nemici fondamentali. Davanti a questa situazione la IC adottò una politica operaista ultrasettaria e un fronte operaio che partiva dal basso e considerava l'ala sinistra radicale più pericolosa dell'ala destra reazionaria della socialdemocrazia. Questa linea ultrasettaria del VI Congresso, adottata dal PCM, condusse a una stagnazione politica incapace di adeguarsi alle condizioni del paese. Dal 1928 al 1935 si mantenne questa linea, insieme a una solidificazione e depurazione dei partiti, tendente ogni volta di più a una burocratizzazione e rigidità, in conformità con il potere che acquisiva lo stalinismo, il quale, nel 1934, una volta realizzate una serie di espulsioni e di esili convenienti ed evitando la lotta interna per la direzione del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, riuscì ad imporsi avviando le "grandi purghe", fino alla morte di Stalin nel 1953 e fino a quando fu denunciato apertamente nel XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica.

Nel 1935, nel VII Congresso della III Internazionale, con l'ascesa del nazismo in Germania, si ritornò a evidenziare l'inadeguatezza della politica ultrasettaria; sfumarono le posizioni radicali e si stabilirono alleanze tra partiti comunisti, partiti socialisti e borghesie democratiche per conformare un Fronte Popolare contro il fascismo. Il Congresso constatò che il fascismo si stava convertendo in un'arma internazionale e che esisteva la possibilità reale di una graduale conversione ad esso dei regimi politici borghesi. Il fascismo al potere fu definito da Jorge Dimitrov come "la dittatura terrorista aperta degli elementi più reazionari, sciovinisti e imperialisti del capitale finanziario".¹⁴ Bisognava concentrare il fuoco contro questo come nemico principale e cercare alleanze e unità di azione con le correnti politiche che entravano in contraddizione con esso. Il Congresso decise, come compito iniziale, la creazione del Fronte Unico Operaio, dato che la divisione del movimento operaio era stata la causa principale che aveva portato il fascismo al potere. La strategia e le tattiche cambiavano: non si trattava di preparare direttamente la rivoluzione socialista, ma in primo luogo vi era la lotta antifascista, come passo iniziale per portare le masse alla rivoluzione socialista. Come nel VI Congresso (di ultra sinistrismo), la nuova linea della IC nel VII Congresso ebbe conseguenze negative per molti partiti comunisti locali. Esempi del fallimento e delle contraddizioni di questa determinazione della IC sono la disfatta del Fronte Popolare in Francia e in Spagna. Alla fine, la collaborazione con la borghesia e l'alleanza con i socialisti, i riformisti o la piccola borghesia in un Fronte Ampio per affrontare il fascismo e proteggere l'URSS favorì più che altro il capitalismo. Nella polemica con Siqueiros, Diego Rivera fece diversi riferimenti a questi cambi costanti e inadeguati, criticando i lineamenti dell'Internazionale e del PCM. In termini generali, le lotte interne e la diversa concezione del marxismo-leninismo che mettevano a confronto, a livello teorico e pratico, stalinisti e trotskysti in America Latina si riversarono basicamente in una differente concezione della rivoluzione, delle alleanze, del rifiuto o considerazione dei socialdemocratici o anarchici, dell'attaccamento o indipendenza rispetto ai partiti comunisti locali e della III Internazionale.

Dal V Congresso dell'Internazionale, nel giugno del 1924, cinque mesi dopo la morte di Lenin, si condannò la posizione trotskysta, considerandola opposta allo sviluppo del socialismo in URSS,

¹⁴ M. DE NEYMET, *Cronología del Partido Comunista Mexicano 1919-1939*, México D.F., Ediciones de Cultura Popular, 1981, p. 118.

dovuta al fatto che Trotsky ritenesse impossibile che potesse esistere il socialismo in un solo paese e perché, a differenza della tattica del Fronte Unico, rifiutava qualsiasi alleanza con la borghesia nazionale o democratica. Ed è qui che si sviluppò una differenza essenziale tra lo stalinismo e il trotskismo rispetto alla considerazione di come conseguire e mantenere una rivoluzione socialista. Per Stalin, la cui interpretazione si convertì ogni volta di più nella versione ufficiale sovietica, la rivoluzione - con un approccio economista del marxismo - doveva passare attraverso varie tappe, corrispondenti ai modi di produzione, il cui sviluppo era lineare ed era in conformità con il livello di sviluppo economico delle formazioni sociali. Questi modi di produzione erano: lo schiavista, il feudale, il capitalista-democratico nazionale, il socialista e il comunista. Trotsky, invece, pensava che la rivoluzione socialista non dovesse partire da alleanze come quelle che proponeva Stalin nella sua dottrina delle quattro classi (blocco formato da proletari, contadini, piccola borghesia e borghesia nazionale), ma doveva realizzarsi ininterrottamente (rivoluzione permanente) sotto la direzione del proletariato, in alleanza con i contadini, senza aspettare, da un approccio naturalista, che le condizioni fossero "mature" per una rivoluzione socialista. La posizione di Stalin del "socialismo in un solo paese" di fronte alla "rivoluzione permanente" di Trotsky s'impose all'interno della IC e provocò un assoggettamento dei movimenti nazionali alle necessità dello Stato sovietico, cosicché l'adozione dei lineamenti e i cambi di direzione della IC da parte dei partiti comunisti locali rispose a questa precisa determinazione e ciò spiega le molte contraddizioni che arrivarono a prevalere sulla realtà concreta. Le divergenze tra stalinismo e trotskismo si fecero sempre più evidenti e inconciliabili e portarono gradualmente al dominio dello stalinismo. Se nel 1924 si condannò Trotsky, nel 1925 già fu destituito dal suo ruolo di Commissario di Guerra e fu espulso dal Comintern nel 1927 e dall'URSS nel 1929, avviando da questo momento una lotta contro di lui, fino al suo assassinio in Messico nel 1940.¹⁵

In America Latina l'interpretazione stalinista s'instaurò, in termini generali, dalla metà degli anni Trenta fino al 1959. Tuttavia il rifiuto del trotskismo ebbe inizio dalla decade degli anni Venti e lo si accusò, d'accordo con le varie disposizioni o lineamenti adottati dall'Internazionale, di essere menscevico, socialdemocratico, reazionario, di ultra sinistra, fascista e imperialista. Bisogna inoltre considerare che, nonostante l'interpretazione stalinista, si svilupparono anche diverse altre spiegazioni della realtà latinoamericana, come quella di José Carlos Mariátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928),¹⁶ e con l'arrivo di Trotsky in Messico ci furono

¹⁵ E. VOLKOV (ed.), *León Trotsky. Los Gangsters de Stalin*, México D.F., Fundación Federico Engels México/Museo León Trotsky, 2009, pp. 11-24.

¹⁶ Per far questo è assai utile partire dall'elaborazione teorica e politica di José Carlos Mariátegui, fondatore del Partito Comunista del Perù, che nella sua opera *Sette saggi di interpretazione della realtà peruviana*, 1928, individua in modo molto chiaro la reale natura del problema, fornendo motivazioni valide tuttora e non solo per il Perù ma per tutta l'America Latina. Mariátegui, applicando il metodo marxista all'analisi della realtà delle popolazioni indigene peruviane e andine in generale, supera le posizioni filantropiche e paternalistiche che avevano trovato la loro più alta espressione, agli inizi del secolo, nell'attività della Asociación Pro-Indígena, fondata da un gruppo di intellettuali piccolo-borghesi, tra i quali spiccavano le figure di Dora Mayer e Pedro Zulen. Questo gruppo - pur avendo avuto un ruolo positivo nella storia, riprendendo le posizioni di denuncia della situazione di oppressione e sfruttamento degli indios, già segnalate secoli prima, in epoca coloniale, da frà Bartolomé de Las Casas - non aveva saputo superare i propri limiti per giungere ad individuare il carattere di classe e non razziale del problema indigeno. Mariátegui per primo afferma che in realtà il problema indigeno è il problema della proprietà della terra, del latifondo, del dominio feudale che esercitano le classi dominanti legate all'imperialismo sulla popolazione contadina. Egli caratterizza la società peruviana come semif feudale e semicoloniale: semif feudale perché i rapporti di produzione di tipo servile coesistono con forme embrionali di sviluppo capitalistico e semicoloniale perché, se si può dire che l'indipendenza è stata raggiunta sul piano politico formale, ciò non è avvenuto sul piano economico. La colonia è continuata, solo che al dominio spagnolo e portoghese si è sostituito quello del grande capitale monopolistico, prima inglese e poi, dall'inizio del '900, nordamericano. L'analisi di Mariátegui è tuttora attualissima per gran parte dell'America Latina e per le nazioni oppresse in generale, e ci permette di superare le posizioni indigeniste e filantropiche che ora, dopo quasi un secolo, si ripropongono nella sostanza immutate, sostenute da quanti non vogliono individuare il carattere di classe della situazione delle popolazioni indigene per non entrare in contrapposizione con l'imperialismo, che poi arrivano anche a sostenere. Stiamo parlando della chiesa legata alla cosiddetta "teologia della liberazione", utile strumento di controllo sulle popolazioni contadine e sulle masse popolari in America Latina affinché non assumano chiare e coerenti posizioni di classe e rivoluzionarie; un ruolo che

interpretazioni che adottarono i principi dello sviluppo disuguale e combinato e quello della rivoluzione permanente, e li applicarono al caso specifico dell'America Latina o del Messico, per esempio, nelle riviste "La lucha obrera", "IV Internacional" e "Clave". All'interno di quest'ultima, vale la pena sottolineare il progetto di tesi che presentò Diego Rivera nel novembre del 1938 alla pre-conferenza del *Bureau* Uruguaiano Latinoamericano della IV Internazionale, intitolato: *La lucha de clases y el problema indígena. Proyecto de tesis sobre el problema indígena en México y en América Latina* (La lotta di classe e il problema indigeno. Progetto di tesi sopra il problema indigeno in Messico e in America Latina).¹⁷ Sebbene dal 1923 Rivera e Siqueiros entrarono nel PCM e assunsero da questo momento un'attitudine di sinistra, mantenendo una relazione permanente con il Partito, all'interno di questo o fuori dallo stesso (con espulsioni o scontri diretti, come nel caso di Rivera), la loro conoscenza del marxismo-leninismo fu poco consistente, in sintonia con l'insufficiente rigore concettuale dello stesso Partito. Nella polemica, Siqueiros rivelò una chiara posizione stalinista e Rivera, invece, trotskysta, ma è difficile sostenere che in entrambi i pittori queste tendenze fossero assunte con piena coscienza, giacché il marxismo fu soggetto a diversi riduzionismi e non si poteva di certo contare su una coerenza tra il discorso teorico e la pratica politica né in URSS né nei partiti comunisti locali.

La partecipazione del PCM davanti alle determinazioni internazionali e alla relazione politica che instaurò con lo Stato dal 1920 al 1930 fu una partecipazione autoaffermativa e si presentò in un contesto nel quale le strutture sociali e gli apparati istituzionali dello Stato, anche in formazione, erano confusi e dove la ricerca per incorrere negli stessi era piuttosto eterodossa, sia per lo sfaldamento tra le disposizioni che rispondevano a condizioni generali (fondamentalmente europee) sia rispetto alle proprie condizioni particolari del paese, strettamente relazionate con la Rivoluzione del 1910. Agustín Cueva descrive bene la relazione della IC con i partiti comunisti dell'America Latina, e in particolare con il PCM, evidenziando che l'appartenenza dei partiti comunisti a questa relazione non ne determinava in maniera assoluta l'attuazione:

L'esperienza di Mao, soprattutto a partire dal 1935, testimonia inoltre la seguente ipotesi: non è che alcuni partiti comunisti furono – e a volte continuano ad esserlo – deboli perché la IC impose loro una determinata linea politica; al contrario, fu nella misura in cui erano deboli e carenti di consenso popolare che una linea "esteriore" sembrava imporsi. Per il caso dell'America Latina non è superfluo ricordare che esistono anche differenze molto evidenti nello sviluppo dei partiti comunisti. Piuttosto ortodossi e di massa, i partiti cileno e uruguaiano sembravano molto più equivalenti a quelli dell'Europa mediterranea, almeno fino alla decade passata. Un partito come quello comunista messicano ha, invece, una storia caratterizzata da ogni tipo di eterodossia, che tuttavia, a poco a poco, lo avvicinarono al popolo. Una lettura meticolosa della sua storia recentemente pubblicata rivela che il suo vero dramma non fu quello di una definizione di fronte alla IC, ma quello di come reagire e attuare di fronte alla rivoluzione che accadeva nel proprio paese.¹⁸

Questo fa sì che il comunismo in Messico fu accompagnato, sin dal suo esordio, da un'ambiguità, da una crisi d'identità, giacché non si definì davanti allo Stato e mantenne con esso una relazione ambivalente di opposizione e di appoggio. Tuttavia si può dire che – nonostante le confusioni teoriche e le non definizioni pratiche – più che per il proprio Partito, fu per la pratica politica di

viene svolto dando una nuova veste al pensiero sociale cattolico, che nulla ha a che fare con un'analisi marxista scientifica, anche se strumentalmente utilizza categorie marxiste per infiltrarsi tra le masse e svolgere il proprio ruolo controrivoluzionario. Non a caso questa corrente interna alla chiesa cattolica appare all'inizio degli anni '70, quando si acutizza la crisi sociale e politica in America Latina e la chiesa si vede obbligata a modificare le proprie posizioni per mantenere il proprio ruolo al servizio delle classi dominanti, i cui interessi sostanziali non vengono infatti mai posti in discussione. A. CORNEJO POLAR, *Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui*, in R. L. VEGAS (ed.), *Mariátegui y la literatura*, Lima, Amauta, 1989.

¹⁷ R. TIBOL (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1979, pp. 187-199.

¹⁸ A. CUEVA, *El marxismo latinoamericano: historia y problemas actuales*, intervento al Congresso Panamericano di Filosofia, Guadalajara, 28 novembre 1985. Fonte: Archivo General de la Nación, Centro de Documentación.

alcuni comunisti che si riuscirono a chiarire certe forme di lotta e di resistenza, che si stabilirono contatti con individui o con gruppi latinoamericani e alleanze con i ceti popolari e con organizzazioni sindacali. Anche per loro si pubblicarono organi di diffusione o di interscambio e si determinarono nuove forme di politica culturale, mettendo in rilievo gli elementi popolari con un senso nazionalista differente da quello ufficiale, con il quale si introdussero alcune linee programmatiche riscattabili per altre tappe. Questo fu il caso, per esempio, dello stesso movimento muralista quando si caratterizzò intorno alle proposte del Sindacato di Operai Tecnici, Pittori e Scultori (SOTPE *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*) con una pratica murale che pretese di rompere con le determinazioni dello Stato, come nei murali realizzati da Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros nella Escuela Nacional Preparatoria, e specialmente con “El Machete”, che nacque nel marzo del 1924 come organo di diffusione del SOTPE e successivamente, nel novembre del 1925, fu ceduto al PCM.



Diego Rivera e Frida Kahlo durante la manifestazione del 1° maggio 1929 con il SOTPE. Foto: Tina Modotti.
© Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

Il Messico fu un punto strategico per la sua vicinanza con gli Stati Uniti e per l'attrazione del movimento rivoluzionario del 1910. In esso confluirono diverse posizioni, tra cui: l'internazionalista, l'antimperialista, la radicale, la nazionalista moderata con un populismo riformista e quella associata a un imperialismo statunitense. Così, per esempio, in Messico si stabilirono vincoli sia con organismi sindacali socialdemocratici riformisti (la CROM con la *American Federation of Labor* degli stati Uniti) sia con organismi socialisti (la CGT e il PCM con l'Internazionale Sindacale Rossa e la Internazionale Comunista dell'URSS). Nel paese si promossero organizzazioni regionali come la Lega Antimperialista delle Americhe, di cui Siqueiros fu Presidente della Commissione di Agitazione nel 1925 e Rivera Segretario, oltre che direttore del suo mezzo di propaganda, “El Libertador” (1926), e anche organismi internazionali come la Lega delle Nazioni. Il Messico fu il primo paese latinoamericano che stabilì relazioni diplomatiche con l'URSS, accogliendo il suo ambasciatore nel 1924, e contò la presenza, in differenti anni, di personaggi come Mella, Sandino e lo stesso Trotsky. Per la politica latinoamericanista e l'immagine nazionale progressista che il governo messicano cercava di trasmettere all'esterno, così come per la

politica culturale di Vasconcelos agli inizi degli anni Venti, vincolata a proposte umaniste, sociali ed educative dell'Ateneo della Gioventù, si creò anche un importante programma di borse di studio, attirando così diversi intellettuali, provenienti soprattutto dal Sudamerica. All'inizio, in Messico, il marxismo si confondeva con le correnti anarchiche, relazionate a loro volta con il giacobinismo dei liberali radicali e con personaggi come Ricardo Flores Magón. La scarsa conoscenza del marxismo nei primi anni della decade dei Venti fu piuttosto evidente. Paco Ignacio Taibo II sottolinea come addirittura non si menzionava Marx, che per questioni di contemporaneità storica si mettevano in rilievo solo Lenin e Trotsky, e che il Manifesto Comunista non venne pubblicato fino al 1925.¹⁹ Nel PCM di allora si individuavano varie influenze, fundamentalmente quelle dell'anarcosindacalismo e quelle della III Internazionale, così come quelle del Partito Comunista Americano. Il sorgere del PCM nel 1919 si fece strada tra tendenze diverse, come quelle socialiste, anarchiche, anticolonialiste e pacifiste. Durante il periodo tra il 1922 e il 1935, il PCM si sviluppò tra le condizioni stabilite dal proprio sviluppo del movimento popolare in Messico e le condizioni determinate dall'Internazionale Comunista. In occasione del 14° anniversario del Partito apparve ne "El Machete" una revisione della sua traiettoria (numero 270, settembre 1933): veniva valorizzata la sua partecipazione a movimenti come la commissione *Manos fuera de Nicaragua*, lo sciopero ferroviario del 1926-1927 e la CSUM, e veniva rivolta anche un'autocritica rispetto all'adozione in passato di posizioni inadeguate, come il suo vincolo o debolezza di fronte al governo. In questa revisione si apprezzò un certo dogmatismo, così come la dipendenza dalla IC, il rifiuto dell'anarcosindacalismo e la catalogazione da "opportunisti" a "individui di differenti posizioni" nei confronti gli stessi Siqueiros e Rivera:

Con l'aiuto della IC e acquisendo esperienza sotto i colpi della repressione, siamo riusciti a correggere i nostri errori e a raggruppare le nostre forze. Solo la lotta contro l'opportunismo nelle sue differenti forme ci ha permesso di resistere agli attacchi del governo, pulire le fila del Partito e indirizzare la sua linea. Da questo punto di vista, è necessario ricordare la lotta contro Galván e la sua banda, e dopo contro Rivera, Bach, Reyes Pérez, Monzón, e mesi più tardi contro Siqueiros. L'espulsione di tutti questi elementi opportunisti fu un primo passo indispensabile per generalizzare la lotta contro l'opportunismo di tutto il Partito, da cima a fondo.²⁰

La poca chiarezza delle direttive del PCM nella sua relazione con aggruppamenti sindacali, oltre le determinazioni della IC, ostacolò alleanze con gruppi come gli anarchici, impedendo così un fronte comune contro lo Stato e contro organismi potenti come la CROM. Il PCM non riuscì a unire ampi settori di lavoratori, né realizzò interventi rilevanti nel sindacalismo, almeno fino al 1929, quando partecipò alla Confederazione Sindacale Unitaria del Messico. Nel non stabilire un contatto con gli anarcosindacalisti, il PCM perse l'opportunità di fortificare il movimento operaio e, in maniera indiretta, favorì l'assimilazione e il controllo statale di questo, prima attraverso la CROM e poi con la Confederazione Generale degli Operai e Contadini del Messico (CGOCM *Confederación General de Obreros y Campesinos de México*), fondata nel 1933, e con la Confederazione dei Lavoratori del Messico (CTM *Confederación de Trabajadores de México*), nella creazione della quale, nel febbraio del 1936, rimasero fuori la CGT e i sindacati della CROM. In essa, la partecipazione comunista si autoregolò, cedendo posti importanti, come quello di Miguel Ángel Velasco (rappresentante della CSUM) a Vicente Lombardo Toledano, anche se la maggior parte dei delegati del Congresso Costituente appoggiò la candidatura di Velasco come Segretario di Organizzazione della CTM. Rispetto al movimento contadino, la partecipazione del PCM si concretizzò nelle Leghe delle Comunità Agrarie e in esse dichiarava che non si sarebbero disarmati i contadini, preoccupazione che emergeva, per esempio, in molti numeri de "El Machete". Tuttavia

¹⁹ P. I. TAIBO II, *Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, México D.F., Joaquín Mortiz-Grupo Editorial Planeta, 1986, p. 10.

²⁰ A. MARTÍNEZ VERDUGO (ed.), *El Machete ilegal 1929-1934*, Puebla, Instituto de Ciencias-Universidad Autónoma de Puebla, 1975, p. 381.

il Partito, seguendo la linea del Fronte Ampio, rifiutò opportunità che i governatori offrivano per contrastare il governo e il Partito Nazionale Agrario, il che significava – come nel caso del movimento operaio – che il suo peso non era determinante e che per il 1929, nel definire una nuova linea offensiva, il PCM avrebbe dovuto affrontare, oltre alla propria debolezza, la situazione di repressione e clandestinità nel momento in cui fu dichiarato illegale dal governo dal 1929 al 1934. Questo periodo d'illegalità del PCM coincise con il consolidamento governativo del *maximato*. A partire da Portes Gil si inasprì la politica repressiva di Calles: non solo dichiarò illegale il PCM e la CSUM, ma anche tutta la propaganda di sinistra; ruppe le relazioni diplomatiche con l'URSS e adottò mezzi per reprimere tutta l'espressione di lotta rivoluzionaria, incarcerando o assassinando membri combattenti e leader isolati, come il dirigente agrario Guadalupe Rodríguez, o espellendo dal paese esponenti comunisti, come Tina Modotti. Nonostante la vicinanza con forze popolari e l'esperienza acquisita dalla radicalizzazione, il Partito si sentiva ancora limitato, soprattutto per il viraggio della IC che stabiliva l'alleanza di settori per conformare un Fronte Ampio contro il fascismo e per la confusione ideologica e politica che il populismo cardenista stava introducendo. All'inizio il PCM respinse Lázaro Cárdenas, ma già nel novembre del 1935, l'intero Comitato Centrale approvò una carta nella quale si analizzava il governo cardenista e lo si definiva come nazional-riformista, per questo si prospettò un appoggio allo stesso come parte della lotta per un governo popolare rivoluzionario. Anche se si parlava di una "rivoluzione tradita", nella carta si considerava il regime di Cárdenas progressista, nato da un partito (il PNR) con un'ampia base di consenso popolare. Hernán Laborde, Segretario Generale del PCM, nel suo intervento nel VII Congresso della IC nel 1935, definì la posizione del PCM a favore del governo di Cárdenas e di un Fronte Popolare Antimperialista.

In Messico il Partito Comunista, come i suoi equivalenti in tutto il mondo, soffrì il peso della traballante politica dell'Internazionale Comunista. Inizialmente davanti a un processo di riflusso e di sconfitta dell'Internazionale, il PC seguì una politica completamente inversa a quella che richiedeva ogni periodo: prima, l'ultrasinistrismo, più tardi, il fronte popolare. Giusto nel periodo (1933-1934) in cui era più importante che il PC sapesse valorizzare il cambio qualitativo operato con il recupero del movimento operaio e la nomina di Cárdenas alla presidenza, rivelò la sua inefficacia come direzione di avanguardia nel cambiare la clandestinità dell'ultrasinistrismo nel seguito alla borghesia.²¹

Nel 1935 si costituì il Fronte Popolare Antimperialista. In esso si manifestavano diverse tendenze: il PCM, al quale si vincolava la CSUM, l'ala cardenista del PNR, e i rappresentanti della CGOCM, Vicente Lombardo Toledano e Fidel Velázquez. I conflitti tra Toledano e il PCM per assumere la direzione e l'orientamento delle organizzazioni operaie si evidenziarono nella conformazione della CTM del 1936 e 1937. Nella riunione del Comitato Centrale del PCM, nel giugno del 1937, la situazione si definì a favore di Toledano e del suo orientamento riformista, appoggiato da Earl Browder, che assistette in qualità di Vicepresidente della IC e Segretario Generale del Partito Comunista degli Stati Uniti, con il presupposto che davanti alle forze reazionarie interne, davanti all'imperialismo e al fascismo, avrebbe dovuto assoggettare la partecipazione comunista alla direzione statale e al sostegno dato al governo nordamericano per raggiungere "l'unità di tutta la costa". Ovviamente l'indebolimento del movimento operaio sottraeva forza alla possibilità dell'alleanza autonoma dei settori popolari: fu affondato con la decisione del generale Cárdenas di impedire che le organizzazioni operaie incorporassero, al loro interno, i contadini e i lavoratori dello Stato, settori che dovevano organizzarsi sotto lo stretto controllo e dipendenza di quest'ultimo. Così, la posizione del PNR di non essere incluso nel Fronte Popolare alle stesse condizioni con altre organizzazioni sindacali e con il PCM, ma di includere il Fronte al suo interno, con la esclusione del PCM, ottenne pieno valore e, il 18 dicembre del 1937, il Presidente Cárdenas indirizzò un manifesto alla nazione sopra la trasformazione del PNR, ponendo fine al progetto comunista e

²¹ A. ANGUIANO OROZCO, G. PACHECO MÉNDEZ, R. VIZCAÍNO A., *Cárdenas y la izquierda mexicana*, cit., p. 27.

lombardista di formare un fronte sotto la sua direzione. Sconfitti gli oppositori non gli rimaneva che dichiarare che la trasformazione del Partito Nazionale Rivoluzionario (PNR *Partido Nacional Revolucionario*) in Partito Messicano della Rivoluzione (PMR *Partido Mexicano de la Revolución*) significava costituire “il Fronte Popolare alla messicana”.²²

A partire dalla metà degli anni Trenta confluirono nel PCM lo stalinismo e il lombardismo, in coincidenza con la politica del Fronte Ampio. Questo spiega la crisi del PCM e della sinistra in Messico, che non approfittò né della sua presenza all'interno del CTM né della mobilitazione delle masse del populismo cardenista e in questo modo si sommò al riformismo, accettando Lombardo Toledano come mediatore di fronte al governo. Lo stalinismo del PCM si manifestava nell'adozione del Fronte Ampio e nella subordinazione alla politica cardenista all'interno dello Stato, che si considerava progressista e democratico. Il Fronte Ampio non solo si sviluppò come una necessità per contrastare il fascismo e per sostenere l'URSS, ma in Messico s'identificava anche come appoggio necessario al regime cardenista, democratico e antimperialista. Si pensava che con l'appoggio dei lavoratori e del PCM al cardenismo e alla borghesia nazionalista, si sarebbero eliminati retaggi feudali, visto che con lo sviluppo del capitalismo si andavano creando le basi per accedere, in un futuro prossimo, alla rivoluzione socialista. In questo modo, il riformismo del PCM supposeva che di fronte all'imperialismo la lotta di classe occupasse un posto secondario, che si sollevassero solo domande economiche nei sindacati e che si favorisse la loro dipendenza davanti al governo. Iniziava così una tappa stalinista che coincide con la posizione riformista di Lombardo Toledano, il quale considerava come prioritario - prima di ipotizzare altre vie per accedere al socialismo - il consolidamento della nazione messicana risultante dalla Rivoluzione del 1910. Di fronte a questa fase, che supposeva un'attesa per l'azione rivoluzionaria dei lavoratori e un limitato sviluppo della loro coscienza di classe e politica, Trotsky definì la Rivoluzione Messicana e il regime di Cárdenas come “bonapartista piccolo-borghese democratico”²³ e pensò che, nell'ambito della rivoluzione permanente, la classe operaia fosse l'unica in grado di affrontare simultaneamente la borghesia nazionale e quella capitale per ottenere una rivoluzione socialista. Durante il regime di Cárdenas non si stabilì una relazione diretta del PCM con il governo, ma lo stesso Lombardo Toledano, con il potere che acquisì nella politica sindacale dalla fine degli anni Venti nella CGOCM e poi nella CTM e in altri organismi, fino quasi agli anni Quaranta, e come massimo dirigente della Confederazione dei Lavoratori dell'America Latina (CTAL *Confederación de Trabajadores de América Latina*), fu un pezzo chiave nelle relazioni della IC con il governo. Da un punto di vista ampio qui c'è la ragione profonda, fondamentale e basica, che spiega e definisce la crisi organica del PCM. Nel canalizzare le forze che s'incontravano oltre lo stalinismo verso obiettivi democratici borghesi, senza mai mettere in dubbio il cammino verso una liberazione nazionale astratta, il PCM - come forza politica decisiva per la sua capacità di influenza e prestigio - e il lombardismo - collocato in una posizione più strategica - stimolarono e promossero la nascita di una nuova borghesia, soprattutto di una burocrazia-borghese di origine statale. Se gli stalinisti di entrambi i rami lottavano e segnalavano una meta democratica e non socialista, una volta che le riforme strappate dalle masse a un regime bonapartista di sinistra dovevano essere pagate politicamente, quelli che andarono a riscuotere questi importi non erano gli stessi stalinisti, ma un gruppo di burocrati dirigenti, esponenti di tutta una classe di opportunisti, che per la deliberata azione politica staliniana entravano nell'arena politica come i “borghesi nazionali”.²⁴ I ruoli delle loro nuove attuazioni li avevano appresi dal PCM e dal lombardismo. Tutti questi borghesi nazionali, che negli anni Quaranta prosperarono e aumentarono in forma spettacolare, furono negli anni Trenta ferventi cardenisti e anche stalinisti. La collaborazione del PCM con il cardenismo e il

²² V. M. DURAND, *La ruptura de la nación: historia del movimiento obrero mexicano desde 1938 hasta 1952*, México D.F., UNAM, 1986, p. 23.

²³ A. ANGUIANO OROZCO, G. PACHECO MÉNDEZ, R. VIZCAÍNO A., *Cárdenas y la izquierda mexicana*, cit., p. 62.

²⁴ M. AGUILAR MORA, *La crisis de la izquierda en México: orígenes y desarrollo*, México D.F., J. Pablos Editor, 1983, p. 103.

lombardismo, tutti uniti in campagne come l'antitrotskyista, crearono confusione tra i membri del PCM, perché conducevano a una diminuzione nell'azione rivoluzionaria e a una deviazione dal comunismo verso posizioni riformiste, che, tuttavia, furono anche considerate come il mezzo più efficace per combattere l'avanzare del fascismo, che poneva in pericolo il socialismo sovietico.

L'unione antifascista di gruppi di diverse tendenze, proposta come Fronte Ampio o Fronte Popolare dal VII Congresso della IC, ottenne una ripercussione importante nel campo culturale in differenti paesi, dove si costituirono alleanze e si espressero intellettuali e artisti come Brecht, Picasso, Aragón, Huxley, Malraux, etc. La validità del Fronte Ampio o Fronte Popolare, nonostante la sua ambiguità ideologica fosse nota (per esempio nel caso degli Stati Uniti), veniva così descritta:

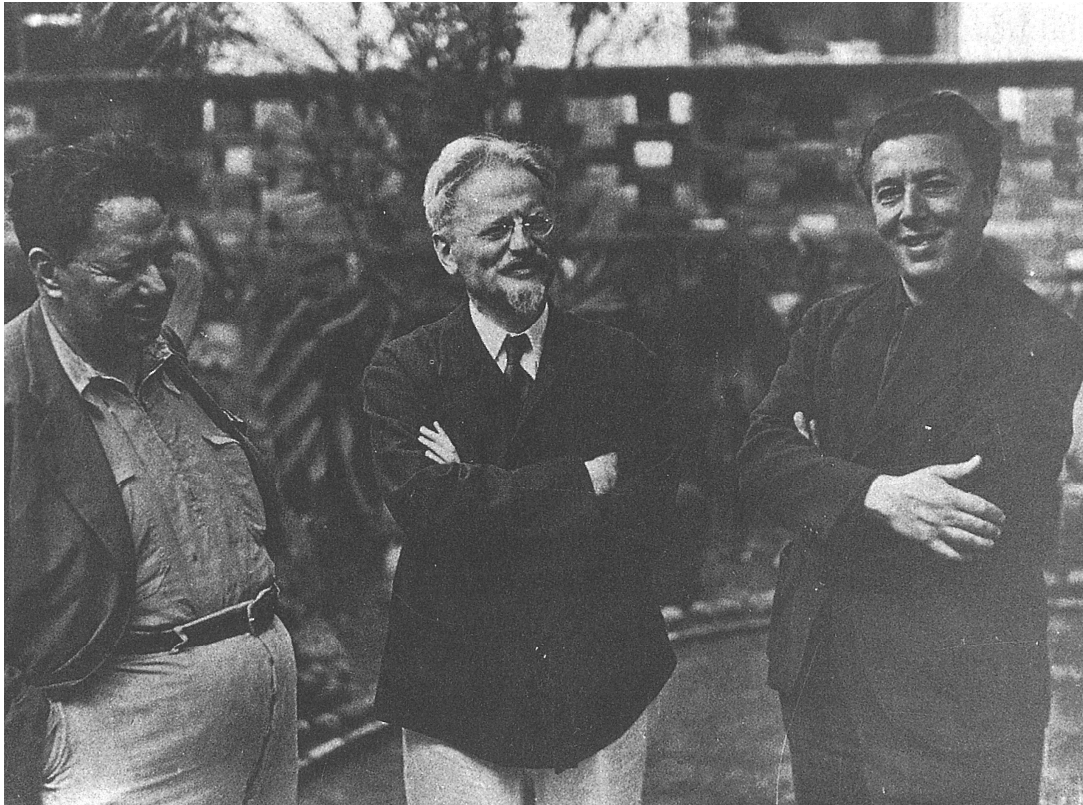
Lo stesso che in Francia, i comunisti confidavano nel poter ridurre la confusione nella quale lavoravano gli intellettuali, offrendo loro una cornice di referenza stabile alla quale poter allacciare le energie sciolte dalla crisi del capitalismo e all'interno della quale poter confinare la loro disillusione. Il Fronte Popolare era un rifugio nel quale gli intellettuali progressisti potevano lavorare in uno spirito comune e ottenere anche un certo prestigio. Questo è l'unico periodo in tutta la storia del mondo in cui si poteva essere allo stesso tempo un rivoluzionario ardente e un ultra-conservatore, appoggiato sia dal governo degli Stati Uniti sia da quello dell'Unione Sovietica.²⁵

In Messico, un'organizzazione rappresentativa di questa linea del Fronte Ampio fu la Lega di Scrittori e Artisti Rivoluzionari (*LEAR Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*), fondata nel 1934; ciò significò un appoggio efficace nel campo della cultura alle proposte conciliatrici antifasciste del PCM e anche una piattaforma solida per le azioni del regime cardenista. Anche se al principio la LEAR rispose alla linea del VI Congresso della IC, successivamente aderì alle determinazioni del PCM di "classe contro classe", incluso il nome del suo organo informativo, "Frente a Frente". Per il 1935 adottò la linea del Fronte Ampio (del VII Congresso) e abbandonò le riserve che aveva rispetto al governo cardenista, costituendosi in uno dei gruppi che appoggiarono il regime cardenista nell'ambito culturale. Una volta che la LEAR virò verso questo orientamento, seguirono la stessa strada anche gruppi come la Federazione di Scrittori e Artisti Proletari (*FEAP Federación de Escritores y Artistas Proletarios*), il Gruppo Novembre, il Sindacato di Scrittori Rivoluzionari (*SER Sindicato de Escritores Revolucionarios*) e l'Associazione di Lavoratori delle Arti Plastiche (*ATA Asociación de Trabajadores de las Artes Plásticas*). La LEAR, oltre ad avere speciale rilevanza nella cultura all'interno del regime cardenista, favorì anche il sorgere di altre organizzazioni, come il Laboratorio di Grafica Popolare (*Taller de Gráfica Popular*) nel 1937. La LEAR sembrava essere stata ordinata e convocata nel momento opportuno per consolidare la formazione di un fronte popolare senza il quale, forse, il fronte politico avrebbe ottenuto un'accoglienza meno entusiasta da parte della stampa radicale e socialista. Inoltre, si ritiene che l'intensa opera ideologica della LEAR abbia fatto in modo che la cultura, in qualità di affermazione nazionale, contribuisse a strutturare un processo di coesione di tutte le classi sociali intorno al governo nazionalista del Presidente Cárdenas. In Messico la cultura è stata un fenomeno legato in modo intimo allo sviluppo del potere. Lo Stato ha appoggiato molte volte gli intellettuali e, volontariamente o involontariamente, molti obiettivi di sinistra si sono periodicamente sommati al potere politico. Quando s'innescò la polemica, Siqueiros era sostenuto da membri della LEAR, integrata da intellettuali e artisti come Pablo O'Higgins, Luis Arenal, e Leopoldo Méndez. La LEAR si vincolò al PCM nel seguire la linea di alleanze per costituire un fronte antifascista. Tale fronte fu influenzato da alcune disposizioni dell'URSS, come quelle del Primo Congresso di Scrittori Sovietici (1934), nel quale si sviluppò apertamente la linea del "realismo socialista" nell'arte.²⁶ Da un altro lato, in questo Congresso del 1934, Trotsky avvertì il pericolo di imporre

²⁵ S. GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 33.

²⁶ Lo Statuto adottato dal Congresso del 1934 diceva: "Il realismo socialista, che è il metodo fondamentale della letteratura creativa e della critica letteraria sovietica, richiede dall'artista una rappresentazione veridica, storicamente concreta del reale nel suo sviluppo rivoluzionario; con ciò la veridicità e la concretezza storica della rappresentazione

condizionamenti artistici; e, in ugual forma, nel Congresso Internazionale degli Scrittori in Difesa della Cultura, celebrato nel giugno dello stesso anno a Parigi, alcuni surrealisti, guidati da André Breton, rifiutarono la proposta del realismo socialista. Nella polemica, Rivera conservò sempre un atteggiamento simile a quello di Trotsky, respingendo determinazioni partigiane nell'arte, il che spiega il fatto che il 1 ottobre del 1938 comparve nel numero uno della rivista "Clave" il manifesto *¡Por un arte revolucionario independiente!* (Per un'arte rivoluzionaria indipendente), firmato da Breton e Rivera nel luglio del 1938. Serge Guilbaut precisa che detto manifesto fu, in realtà, opera di Trotsky e che non fu firmato da lui per questioni tattiche, secondo quanto affermò anche Breton in "Entretiens".²⁷ Lo stesso manifesto apparve successivamente anche in "Partisan Review".



Diego Rivera con León Trotsky e André Breton. Foto: M. A. Bravo. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

L'unione dei nomi di André Breton, Diego Rivera e León Trotsky ebbe un profondo impatto sugli intellettuali che cercavano un'uscita dal labirinto politico e artistico nel quale erano intrappolati: Breton rappresentava l'arte dell'avanguardia europea, Rivera l'arte politica dell'affresco e Trotsky l'avanguardia politica. Per poter lottare contro la subordinazione dell'arte alla propaganda, quel che serviva, secondo il manifesto, era stabilire una linea unificata di difesa. In una civiltà talmente repressiva e autoritaria come quella dell'epoca, un tal gesto equivaleva a un atto di vera aggressione. Gli artisti potevano difendersi da se stessi - secondo Breton - solo preservando la loro libertà di creare; ma questo facile atto, questo rifiuto a servire da ingranaggio nella macchina, era considerato un attacco da entrambi i blocchi ideologici. Trotsky, prima della nascita del manifesto e su richiesta del "Partisan Review", aveva già scritto alcuni articoli e una lettera sulla relazione tra arte e politica, dove difendeva la necessità di un'arte indipendente, senza precisare troppo in che

artistica del reale devono unirsi all'obiettivo del mutamento ideologico e dell'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo". C. G. DE MICHELIS, *Realismo Socialista, Veridicità e Letteratura Russa Antica*, "Europa orientalis", Sofia, 7-X-1988, pp. 185-197.

²⁷ S. GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, cit., pp. 49-50.

cosa rispetto al rivoluzionario nell'arte e a un comportamento avanguardista nella relazione arte-politica. La pubblicazione del manifesto ebbe un effetto decisivo negli Stati Uniti, giacché davanti alla disillusione degli artisti e intellettuali per il discutibile intervento dell'URSS in Spagna e per il patto germano-sovietico, questi trovarono finalmente una speranza, desiderosi di afferrare nuove proposte e orientamenti per il loro lavoro. In Messico il suo riscontro non fu minore, dovuto anche alle condizioni ideologiche che il cardenismo favoriva, così come al predominio della linea sovietica nel PCM. Attraverso il manifesto si pretendeva di costituire la Federazione Internazionale dell'Arte Rivoluzionaria Indipendente (FIARI *Federación Internacional de Arte Revolucionario Independente*), progetto che di fatto non si realizzò mai. S'incitavano gli artisti ad affrontare posizioni deterministe e dogmatiche e a servire la rivoluzione *con e a partire da* l'arte, mettendo in risalto la libertà creativa, indipendentemente da posizioni politiche, estetiche o filosofiche. Si sosteneva che l'arte rivoluzionaria, aspirando a una ricostruzione radicale della società, non sarebbe mai arretrata né davanti a stereotipi né a pressioni pragmatiche estranee che potessero attentare alla libertà creativa, alla capacità di prefigurazione dell'arte o alla sua indipendenza, poichè, prospettando la possibilità di una nuova cultura solo attraverso una rivoluzione sociale e assegnando all'arte questo preciso compito, se ne disconoscerebbe il suo carattere. Anche se si precisava che nel suo intento di contrastare il dogmatismo o le pressioni estranee all'arte non si pretendeva di equiparare la libertà creativa con un'arte "apolitica" o "neutrale", alcune proposte del manifesto sembravano avvicinarsi a un'estetica anarchica:

Se per lo sviluppo delle forze produttive materiali la rivoluzione si vede obbligata a erigere un sistema socialista di piano centralizzato, per la creazione intellettuale deve stabilire e garantire sin dall'inizio un regime anarchico di libertà individuale. Presupponiamo che il compito supremo dell'arte nella nostra epoca sia partecipare coscientemente e attivamente alla preparazione della rivoluzione. Tuttavia, l'artista può servire nella lotta emancipatrice solo se ha capito soggettivamente il suo contenuto sociale e individuale, se ha trasmesso alla sua mente il senso e il dramma della lotta e se si tratta di dare liberamente un'incarnazione artistica al suo modo interiore. Il fascismo macchia come una degenerazione tutta la tendenza progressiva nell'arte. Gli stalinisti dichiarano fascista tutta la creazione libera. L'arte rivoluzionaria indipendente deve riunirsi per lottare contro le persecuzioni reazionarie e per proclamare molto in alto il suo diritto all'esistenza. Questa riunione è l'obiettivo della Federazione Internazionale dell'Arte Rivoluzionaria Indipendente (FIARI) che crediamo necessario creare.²⁸

Tutto questo conduce a una delle questioni principali nella polemica, che è quella della relazione arte-politica, dove l'attività di Siqueiros e Rivera rimane inquadrata nella politica culturale dello Stato e delle determinazioni del Partito Comunista. Quando Raquel Tibol afferma che i muralisti si muovevano nel contesto politico non con una determinante forza di classe ma con "impulsi sovrastrutturati", che l'apparato politico fu molto più forte che il loro desiderio di fare dell'arte uno strumento che avrebbe aiutato a modificare la società, che il movimento muralista messicano soffrì un patimento cronico di un'aspirazione eccessiva, che straripava dal contesto, che non trovava collocazione, assegna al muralismo la qualifica di un'attitudine utopica. Gli "impulsi sovrastrutturati" sembrano implicare che i muralisti confondessero la pratica murale con la pratica politica e pretendessero con la prima di contribuire a cambiare la realtà. Ma la storia ci mostra che questo non fu così, dato che oltre alla loro pratica artistica essi condussero un'animata militanza politica che permise loro di conoscere la realtà e grazie alla quale essi stessi furono capaci anche di produrre le condizioni della realtà. In ogni caso, a me sembra comunque che essi sapessero muoversi con una precisa forza di classe e non solamente con "impulsi sovrastrutturati" volontari, ossia, quel che arrivarono a fare o no come muralisti dipese da forze che non erano solo personali. La storia del movimento muralista messicano non si può quindi inscrivere al margine della storia della sinistra in Messico, nello specifico del PCM.

²⁸ R. TIBOL (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, cit., p. 181.

A partire dalla sua espulsione dal Partito Comunista Messicano, nel 1929, Diego Rivera fu spesso oggetto di critiche da parte di gruppi della sinistra, sia in Messico sia all'estero, come quando stabilì vincoli con certi funzionari di governo e con personaggi come D. W. Morrow, Edsel Ford e Nelson Rockefeller, ma gli attacchi si accentuarono quando Rivera assunse apertamente un orientamento trotskysta. Le critiche gli furono mosse sempre attraverso differenti mezzi, ma il senso politico di questi attacchi fu più evidente ne "El Machete". Per esempio, nel numero 183 *Se retira un héroe* (Si ritira un eroe), luglio 1929; in quello 219 *Un viejo amor* (Un vecchio amore), febbraio-marzo 1932; nel 296 *El trotskysta Diego Rivera ayuda a engañar a los repatriados* (Il trotskysta Diego Rivera aiuta a ingannare i rimpatriati), luglio 1934; nel 302 *Los trotskystas riveristas babean contra la III Internacional y contra el camarada Stalin* (I trotskysti riveristi sbavano contro la III Internazionale e contro il compagno Stalin), settembre 1934.



Contadini che leggono "El Machete", 1928. Foto: Tina Modotti. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

Negli Stati Uniti le critiche si presentarono a partire dal 1932 in articoli pubblicati, per lo più, sul "New Masses", rivista americana di orientamento antifascista, vicina al comunismo della III Internazionale e ai gruppi liberali progressisti. La controparte di questa rivista, con un approccio più critico e antiufficiale rispetto alla linea prosoviatica, era rappresentata dal "Partisan Review", trimestrale statunitense che alla fine degli anni Trenta si avvicinò al trotskismo, favorendo una posizione avanguardista nell'arte che si allontanava dalla problematica di partito, da un'arte di propaganda e da un compromesso sociale rigidamente stabilito, e includeva anche articoli che alimentavano le premesse estetiche iniziali dell'espressionismo astratto.²⁹ Riviste con caratteristiche

²⁹ Le fonti di tutte le riviste citate in questo mio elaborato sono state le seguenti: Archivo General de la Nación, Centro de Documentación; CENIDIAP, Archivo Diego Rivera; The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives;

simili a “New Masses” erano piuttosto comuni e presenti negli anni Trenta in differenti paesi del Sudamerica: “Martín Fierro” (1924-1927, Buenos Aires, 45 numeri); “Amauta” (1926-1930, Lima, 32 numeri); “revista de avance” (1927-1930, La Habana, 50 numeri); “atuei” (1927-1928, La Habana, 6 numeri).

La produzione murale e l’attività politica di Rivera furono aspramente criticate dalle pagine del “New Masses”. Nel gennaio del 1932 Joseph Freeman (con lo pseudonimo di Robert Evans),³⁰ nel suo articolo *Painting and Politics: The Case of Diego Rivera*, trattò svariati temi intorno alla figura dell’artista, come quello della sua espulsione dal PCM, la sua ambigua e discussa relazione con il governo messicano, e la sua contestata designazione come direttore dell’allora Scuola Nazionale di Belle Arti (l’antica Accademia di San Carlo che per decisione del Collegio Universitario, nell’agosto del 1929, prese il nome di Scuola Centrale di Belle Arti). Inoltre, affrontò anche la questione della realizzazione delle tavole murali del Palazzo di Cortés a Cuernavaca (patrocinati da Morrow, ambasciatore degli Stati Uniti in Messico) e quella dei murali del Palacio Nacional. Nella stessa rivista comparvero anche altri articoli che reiteravano gli attacchi contro Rivera, come quello del chiarimento del John Reed Club di New York, febbraio 1932, che presentava come un errore l’aver permesso a Diego Rivera di parlare in una conferenza nel loro locale.³¹ Apparvero articoli contro di lui anche nell’americano “Daily Worker”.

A partire dal 1932 Siqueiros discusse in svariate occasioni e in numerosi articoli la produzione murale di Rivera nella Escuela Nacional Preparatoria: il senso della sua validità tecnica e formale, la sua pertinenza politica e anche la relazione che il movimento muralista ebbe con lo Stato. Prese in considerazione il significato delle immagini plasmate, dei materiali e degli strumenti utilizzati, così come il ruolo assegnato al destinatario del murale. Rese pubbliche queste sue contestazioni in più di una conferenza, come quella che presentò nel febbraio del 1932, a chiusura della sua esposizione del Casino Español (che includeva i lavori prodotti durante i quindici mesi che rimase confinato giuridicamente a Taxco, Guerrero), con il titolo *Rectificaciones sobre las artes plásticas en México*, o come quelle del luglio e settembre dello stesso anno a Los Angeles, *El Renacimiento Mexicano* e *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva*, nel John Reed Club di Hollywood, il cui testo fu successivamente adottato come programma del *Mural Block Painters* di Los Angeles. Partecipò a conferenze sugli stessi argomenti anche in Uruguay e Argentina durante il 1933. Successivamente, il 29 di maggio del 1934, Siqueiros relazionò queste sue questioni in riferimento al movimento muralista attraverso una critica feroce all’opera e alla posizione politica di Diego Rivera in un articolo sul “New Masses” intitolato: *El camino contrarrevolucionario de Rivera*. Il testo apparve quando Diego Rivera aveva già dipinto in Messico i murali dell’Anfiteatro Bolívar nella Escuela Nacional Preparatoria, quelli della Secretaría de Educación Pública, quelli della Escuela Nacional de Agricultura di Chapingo, quelli della Secretaría de Salubridad y Asistencia, quelli del Palacio de Cortés a Cuernavaca e parte di quelli del Palacio Nacional. Aveva già anche realizzato, negli Stati Uniti, i murali di San Francisco, Detroit e New York. Quando si originò la polemica, Rivera contava su un considerevole lavoro murale che evidenziava la sua maturità plastica e godeva di un riconosciuto prestigio nazionale e internazionale. La sua traiettoria politica, tuttavia, fu discontinua ed egli non si relegò mai in una determinazione rigida del Partito: tra le tante attività, fu fondatore con altri pittori del SOTPE e de “El Machete”, membro del PCM e del Blocco Operaio e Contadino, e direttore de “El Libertador” (rivista del Comitato Continentale Organizzatore della Lega Antimperialista delle Americhe).

Museo Frida Kahlo, Acervo Documental; Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental; UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliograficas, Hemeroteca Nacional de México.

³⁰ R. EVANS, *Painting and Politics: The Case of Diego Rivera*, “New Masses”, New York, gennaio 1932, pp. 22-25.

³¹ “Il John Reed Club riconosce che fu un grave errore aver invitato Diego Rivera e avergli concesso un foro per il suo opportunismo. [...] Il John Reed Club dichiara che le sue proprie idee non hanno niente in comune con gli ‘ideali’ dell’uomo che vendette se stesso per un posto nel governo messicano. Pertanto facciamo un appello a scrittori, artisti e altri lavoratori culturali affinché ripudino questo demagogo senza principi e affinché lo smascherino in ogni occasione”. *Diego Rivera and the John Reed Club*, “New Masses”, New York, febbraio 1932, p. 31.

Siqueiros, a differenza di Rivera, alla data in cui si sviluppò la polemica, contava solo su sette murali di qualità irregolare, che più che caratterizzarsi per uno stile definito, furono tentativi di sperimentazione antecedente alla formazione di una linea artistica posteriore: quelli della Escuela Nacional Preparatoria e quelli che realizzò con Amado de la Cueva all'Università di Guadalajara e a casa di José Guadalupe Zuno, a Guadalajara, Jalisco; quello della Chouinard School of Arts, a Los Angeles; quello della casa di Dudley Murphy, a Santa Mónica; quello del Plaza Art Center, sempre a Los Angeles, California; e quello della casa di Natalio Botana a Don Torcuato, vicino a Buenos Aires. Contemporaneamente alla sua produzione murale, Siqueiros sviluppò una partecipazione molto attiva nel PCM, con un lavoro di organizzazione e direzione sindacale, fino alla sua espulsione dal partito per indisciplina nel 1930. Siqueiros fu anche membro del Blocco Operaio, così come Primo Segretario Generale della Confederazione Sindacale Unitaria del Messico. Aveva partecipato alla fondazione e all'edizione de "El Machete"; alla creazione, nel 1931 (insieme con Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez e Pablo O'Higgins), di un'organizzazione di breve durata (due soli mesi), ossia, la Lotta Intellettuale Proletaria (LIP *Lucha Intelectual Proletaria*), importante però perché fu l'antecedente della Lega degli Scrittori e Artisti Rivoluzionari (LEAR *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*); e alla nascita della rivista "Llamada", che di fatto fu il mezzo di comunicazione e di propaganda continuatore de "El Machete".

Il punto di forza di Siqueiros nella sua critica a Rivera verteva intorno alle ventuno tavole che egli realizzò a New York, nel 1934, per la New Workers School e la Communist League of America (entrambi centri di orientamento trotskysta). Rivera creò questi murali con il denaro che gli diedero per i lavori del Rockefeller Center di New York (che furono interrotti e cancellati). Il tema delle tavole era il ritratto del Nord America. Bertram D. Wolfe, intellettuale di sinistra che militò nel PCM fino a quando fu espulso dal paese nel 1925, oltre a essere il biografo di Rivera, scrisse per primo sulle tavole in una monografia dell'artista. Diego Rivera rispose ad alcuni articoli che lo attaccavano sia in Messico sia negli Stati Uniti e partecipò anche a conferenze, come quella del John Reed Club di New York, dove cercò di spiegare la sua attività politica; tuttavia non diede una risposta immediata all'articolo con le critiche di Siqueiros, che furono pubblicate a partire dal mese di maggio del 1934. Nell'agosto del 1935 si verificò lo scontro tra Siqueiros e Rivera a Città del Messico. Il giorno 27 Rivera parlò di *Las artes y su papel revolucionario* (Le arti e il loro ruolo rivoluzionario) nell'ambito di un Congresso Nordamericano della Fondazione della Nuova Educazione, patrocinato dalla Segreteria di Educazione Pubblica, che si svolse nel Palazzo delle Belle Arti.³² Il giorno seguente partecipò anche Siqueiros a questo congresso; la sua presentazione, intitolata *El arte*, riprendeva molte delle critiche che rivolgeva a Rivera dal 1934. Rivera era presente tra il pubblico e l'esigenza di rispondere a Siqueiros scatenò la polemica. Alcuni articoli in merito raccontarono così la vicenda: *Gran escandalo en el Palacio de Bellas Artes*³³ (Grande scandalo nel Palazzo delle Belle Arti); *Polémica que acaba en tumulto*³⁴ (Polemica che termina in tumulto); *Alfaro Siqueiros dice que Diego Rivera es un falso revolucionario*³⁵ (Alfaro Siqueiros dice che Diego Rivera è un falso rivoluzionario); *Escandalo en el Teatro de Bellas Artes*³⁶ (Scandalo nel Teatro delle Belle Arti); *Controversia artística principiada en medio de expectación general*³⁷ (Controversia artistica iniziata nel mezzo dell'aspettativa generale). Si parlò della polemica anche nell'articolo di Emanuel Eisenberg *La batalla del siglo* (La battaglia del secolo), che apparve nel dicembre del 1935 su "New Masses".³⁸ Quando Siqueiros pronunciò le critiche a

³² Raquel Tibol sostiene che si trattava delle giornate culturali dell'Associazione dell'Educazione Progressiva degli Stati Uniti. Cfr. R. TIBOL, *David Alfaro Siqueiros, un mexicano y su obra*, México D.F., Empresas Editoriales, 1961, p. 51.

³³ "El Universal", México D.F., venerdì 30 agosto 1935, prima sezione, p. 7, colonne 2/3/4.

³⁴ "El Universal", México D.F., venerdì 30 agosto 1935, prima sezione, prima pagina, colonna 3.

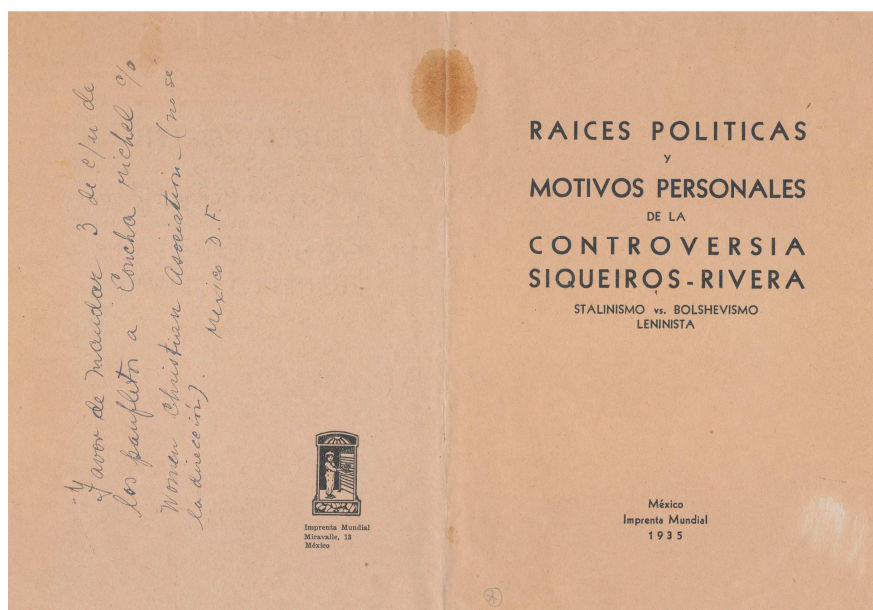
³⁵ "Excelsior", México D.F., giovedì 29 agosto 1935, prima sezione, prima pagina e p. 8, colonne 7/8 e 3/4/5/6.

³⁶ "Excelsior", México D.F., venerdì 30 agosto 1935, seconda sezione, p. 5, colonna 1.

³⁷ "Excelsior", México D.F., venerdì 30 agosto 1935, prima sezione, prima pagina e pp. 3 e 8, colonne 1/2; 4/5/6 e 3.

³⁸ A. AZUELA, *Diego Rivera en Detroit*, México D.F., UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, pp. 133-141.

Rivera, il 28 agosto, senza potere concludere e davanti all'aspettativa generale del pubblico, si accordò per continuare il pomeriggio del giorno seguente. Dai quotidiani dell'epoca veniamo a conoscenza che, prevedendo possibili disturbi e dato che si trattava di una problematica estranea al Congresso Nordamericano, si era deciso di cancellare la polemica annunciata il giorno precedente, il che provocò grande malcontento tra il numeroso pubblico che aspettava dalle quattro del pomeriggio, affollando il Palazzo sia nel vestibolo sia sulle scale d'accesso. Il tutto fu ampiamente descritto sui giornali con differenti accenti: in alcuni con una concisa descrizione degli avvenimenti, concentrandosi meglio sull'argomentazione della polemica, in altri, con un senso sensazionalistico, facendo emergere gli incidenti più esagerati, come la minaccia con un coltello di una persona del pubblico all'allora direttore delle Belle Arti affinché concedesse lo spazio deputato. Allo stesso modo successe, per esempio, quando arrivarono ad affermare che il primo giorno della polemica Rivera minacciò Siqueiros con una pistola. Alla fine, davanti alla pressione del pubblico e all'esigenza del rispetto di libertà d'espressione da parte dei due pittori, dopo aver sospeso una funzione della Compagnia Messicana dell'Opera che avrebbe dovuto presentare la Cavalleria Rusticana, si prestò il Palazzo con l'impegno da parte sia del pubblico sia dei due protagonisti della polemica a comportarsi adeguatamente. Il pubblico era costituito da gruppi di artisti – diversi partecipanti alla Lega degli Scrittori e degli Artisti Rivoluzionari –, da membri dei sindacati o di associazioni che appoggiavano apertamente uno o l'altro pittore, da giornalisti, studenti, critici d'arte, professori e dagli stessi delegati del Congresso menzionato. Nel dicembre del 1935 fu pubblicato solo in Messico un opuscolo con la risposta di Rivera a Siqueiros (*Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs. bolshevismo leninista*),³⁹ testo che riapparve in parte nella rivista “Claridad” di Buenos Aires, nel febbraio del 1936, con il titolo *Defensa y ataque contra los stalinistas* (Difesa e attacco contro gli stalinisti).



Copertina dell'opuscolo, 1935. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

³⁹ *Radici politiche e motivi personali della controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo contro bolshevismo leninista.* L'opuscolo originale, con annotazioni manoscritte di Rivera, oggi è conservato presso il Museo Frida Kahlo (Acervo Documental) di Città del Messico ed è stato ritrovato solo nel 2007 con la scoperta del nuovo archivio di Diego Rivera e Frida Kahlo presso la Casa Azul, la dimora dei due artisti messicani. Disegni, stampe, lettere, fotografie, libri, telegrammi, cartoline, bozzetti, tagli di giornale, vestiti, oggetti personali, medicine hanno visto la luce dopo essere stati chiusi in casse e bauli per oltre cinquant'anni all'interno di diversi spazi della casa, tra i quali la stanza da bagno personale di Frida Kahlo. Una vasta collezione che consta esattamente di: 22.105 documenti, 5.387 fotografie, 3.874 pubblicazioni, 124 grafiche che comprendono disegni, bozzetti, progetti, mappe, e 20 oggetti personali tra cui vestiti, protesi e busti ortopedici. L'archivio è stato consultato direttamente dallo scrivente in due occasioni: nell'estate del 2011 e nell'estate del 2012.

Anche se il confronto di entrambi i pittori si registrò in diversi periodici, non si pubblicarono insieme gli argomenti di Siqueiros e Rivera fino agli anni Settanta. La critica di Siqueiros e la risposta di Rivera furono messe insieme, per la prima volta, nel saggio di Raquel Tibol *Documentación sobre el arte mexicano* (Documentazione sull'arte messicana), pubblicato dal Fondo de Cultura Económica nel 1974. Nell'introduzione di questo volume, così come nel prologo alla selezione di testi di Diego Rivera in *Diego Rivera. Arte y política* (1979), Raquel Tibol scrisse sulla polemica, stabilendo precisioni importanti; ma già in *Siqueiros, introductor de realidades* (Siqueiros, introduttore di realtà), 1961, Raquel Tibol fece riferimento alla polemica, raccontando che questa continuò fino agli inizi del mese di settembre, in un locale del sindacato dei panettieri, nella Casa del Popolo, davanti a una commissione nominata dai due pittori, nella quale si trovavano: per parte di Rivera, Genaro Gómez e Proal e, per Siqueiros, Juan de la Cabada e Fernando Gamboa. I due arrivarono a un accordo che firmarono davanti a testimoni, condensato in nove punti. Gli atti originali della polemica rimasero nelle mani di Roberto Guarda Berdecio, l'artista boliviano che svolse il ruolo di Segretario dei verbali.⁴⁰

1. Il movimento muralista messicano deve analizzarsi in maniera autocritica e deve apprendere il massimo dalle esperienze per poter creare un'arte nuova, rivoluzionaria e utile per le masse di operai e di contadini del paese.
2. La prima fase dell'arte rivoluzionaria è stata solo "embrionale", è stata solo un primo scalino nel cammino verso l'arte politica di massa.
3. Mancanza di visione di gruppo e di programma estetico, ossia movimento composto da individualità isolate in azioni disorganizzate.
4. L'arte ha servito più gli interessi demagogici del governo che gli interessi dei contadini e degli operai.
5. La mancanza di organizzazione del movimento ha dato come risultato una quasi totalità della produzione trasportabile e questa è in possesso quasi esclusivamente dei collezionisti stranieri.
6. A causa della mancanza di organizzazione professionale le opere dei muralisti non possono essere note alle grandi masse del pubblico internazionale.
7. Gli artisti si sono concentrati troppo nella pittura murale, cadendo nel gravissimo errore di non portare a termine l'organizzazione di un laboratorio cooperativo sviluppato insieme con l'organizzazione del Sindacato per eseguire tutta una serie di modalità di arte plastica rivoluzionaria principalmente mobile, capace di penetrare per la sua forma, contenuto e prezzo basso come prodotto fino alle classi più povere delle masse operaie e contadine. Ci riferiamo a stampe, riproduzioni di disegni, stampe con letteratura e illustrazioni, pitture trasportabili, riproduzioni per mezzi meccanici, etc.
8. È stato un errore pensare che la pittura murale fosse l'arte rivoluzionaria più idonea, senza considerare che la maggior arma all'interno del paese capitalista è la grafica mobile di massima riproduzione e circolazione.
9. Una causa importante di tutti questi sbagli è stato il carente orientamento politico rivoluzionario degli artisti. Questi, nonostante tutte le loro affermazioni, sono stati molto più dei romantici, politicamente ingenui, che cercavano molto più un'architettura bella e adatta per la pittura che un luogo strategico.

L'accordo era, concretamente, la prima autocritica collettiva che portarono a termine i fondatori del movimento plastico messicano. Congiuntamente riconobbero la necessità di sviluppare un nuovo

⁴⁰ Documenti dell'Archivio personale di Roberto Guarda Berdecio, in H. PRIGNITZ-PODA, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México D.F., INBA-CENIDIAP, 1992, p. 34. Gli accordi, sintetizzati in questi nove punti, corrispondono – secondo quanto menziona Prignitz-Poda – a un riassunto della versione dattiloscritta di cinque pagine del protocollo.

movimento di maggiore utilità per la massa operaia e contadina rispetto all'embrione iniziale minato dall'individualismo, dagli interessi demagogici del governo, dalla disorganizzazione e dall'equivoco criterio che la pittura murale fosse l'arte rivoluzionaria per antonomasia. La mancanza di un locale appropriato troncò la controversia. Le ossessioni reali o immaginarie dei polemisti la posticiparono a data indefinita. A nulla servì che la Lega degli Scrittori e Artisti Rivoluzionari (che appoggiava Siqueiros) pubblicasse manifesti incitando alla prosecuzione. Ai primi di novembre Siqueiros ritornò a New York, dove gli si offrì la possibilità di dirigere un laboratorio sperimentale. Né egli né Rivera modificarono le loro posizioni estetiche per via della polemica, ma l'inquietudine introdotta da Siqueiros di creare un'opera "plastica rivoluzionaria principalmente mobile, capace di penetrare per la sua forma, contenuto e basso prezzo come prodotto fino alle classi più povere delle masse operaie e contadine" maturò nella mente di alcuni artisti che avevano seguito, passo dopo passo, lo sviluppo dei dibattiti, come Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, coloro che poco dopo avrebbero fondato il Laboratorio di Grafica Popolare (*Taller de Gráfica Popular*).⁴¹

Quando scoppiò la polemica, la condizione di vari artisti (alcuni con un'attiva partecipazione politica, come Fermín Revueltas o Xavier Guerrero) iniziava a uscire da una situazione repressiva e da una fase nella quale gli spazi di lavoro erano stati minimi: in dieci anni, durante il *callismo* e il *maximato* (dal 1924 al 1934), si erano succeduti avvenimenti come la radicalizzazione del PCM e delle organizzazioni popolari, si era inasprita la crisi economica e si era rinforzato il controllo istituzionale, che necessariamente colpì l'ambito culturale e la partecipazione degli artisti in esso. Parte dei costituenti del movimento muralista che parteciparono ai lavori della Escuela Nacional Preparatoria e furono membri del Sindacato degli Operai Tecnici, Pittori e Scultori, così come altri artisti, rimasero a lungo davanti al dilemma se uscire dal paese per poter realizzare il loro lavoro artistico o se provare a uniformarsi ai lineamenti governativi, giacché il mercato artistico era debole e la promozione culturale era quasi esclusiva dello Stato, con alcune rare eccezioni: ad esempio, il governatore di Jalisco, José Guadalupe Zuno, commissionò a Siqueiros, Amado de la Cueva e Xavier Guerrero lavori murali per l'Università di Stato e la sua residenza privata, e Jean Charlot collaborò a Chichén Itzá con la Fondazione Carnegie. La situazione risultò alla fine insostenibile e quasi tutti abbandonarono poco a poco il paese. Orozco partì nel 1928 per gli Stati Uniti dove rimase fino al 1934, anno di fine del *maximato*. Siqueiros dedicò la sua energia all'attività politica e, dopo la sua permanenza a Taxco nel 1931, andò negli Stati Uniti nel 1932. Anche Revueltas e Charlot si trasferirono nello stesso paese. In queste circostanze, tra il 1924 e il 1934, il panorama dell'arte pubblica impegnata fu desolante. Durante il *maximato* riuscì a continuare a lavorare solo un piccolo gruppo di artisti che acconsentirono di farlo sotto i termini del *callismo*, come ad esempio Roberto Montenegro, Ramón Alba Guadarrama, Ramón Alva de la Canal, Miguel Tzab, Pedro Rendón, oltre a Diego Rivera con Antonio Pujol, Ángel Bracho, Pablo O'Higgins, Julio Castellanos e Juan O'Gorman.⁴² Altri artisti, per mantenersi, dovettero scegliere l'opzione più realizzabile: accettare posti amministrativi in istituzioni governative o dedicarsi all'insegnamento, dove mostrarono un'attività rilevante con un orientamento di sinistra. I luoghi dove lavorarono furono, prevalentemente, l'antica Accademia di San Carlos, alcune filiali della SEP relazionate con le arti plastiche, come il suo Dipartimento di Belle Arti, la Sezione di Disegno, la Sala d'Arte, così come le Scuole di Pittura all'Aria Aperta, i Centri Popolari di Pittura e alcune riviste d'arte come "Forma" o "El tlacuache". Bisogna considerare questi antecedenti per capire il senso concreto di alcuni sviluppi della polemica e per considerare il posto che occupava il movimento muralista all'interno della cultura nel paese. In merito a ciò, è pertinente menzionare che si creò una situazione contraddittoria all'interno del muralismo, dato che alcuni dei pittori come Siqueiros, Guerrero, Revueltas e Orozco soffrirono direttamente la politica culturale *callista* che reprimeva la loro arte, mentre altri come Rivera o Montenegro contarono su un appoggio ufficiale. Si iniziò a

⁴¹ R. TIBOL, *Siqueiros, introductor de realidades*, México D.F., UNAM, 1961, pp. 70-71.

⁴² A. AZUELA, *Diego Rivera en Detroit*, cit., p. 16.

considerare il muralismo come un mezzo efficace per procurarsi prestigio culturale, in particolar modo ci si riferiva a quel tipo di muralismo praticato e rappresentato da Rivera. Così si delinearono alcune precise caratteristiche del muralismo e si definì il suo primato sopra tendenze plastiche simili inerenti a una proposta d'arte pubblica, limitando di molto il loro campo d'azione, come nel caso delle Scuole di Pittura all'Aria Aperta (che funzionarono dal 1920 al 1933-1934), i Centri Popolari di Pittura, e la Scuola di Scultura e di Intaglio Diretto (entrambe fondate nel 1927 e funzionarono fino agli inizi degli anni Trenta). Alcuni dei pittori che diressero questi centri e scuole furono anche membri del Gruppo ¡30-30! e alcuni di essi presero parte anche al muralismo iniziale, come Fernando Leal, Fermín Revueltas o Ramón Alba de la Canal. I pittori del Gruppo ¡30-30! conservavano una volontà di rifiuto per forme artistiche accademiche, per la burocratizzazione nell'arte e proponevano una pratica artistica per i settori popolari. Riscattarono il lavoro artigianale, le funzioni e la concezione di un'arte politicizzata e vincolata alla vita quotidiana. Idee che ricordano il piano di studi che Rivera elaborò durante il suo breve incarico come direttore dell'antica Accademia di San Carlos, istituzione che i membri del ¡30-30! attaccavano costantemente nei loro manifesti e nel loro giornale “¡30-30! Órgano de los pintores de México”, in quanto essa significava il mantenimento di un'arte elitaria e burocratica. Il nome del gruppo alludeva alla carabina di questo calibro e al numero dei suoi membri, tra i quali si contavano: Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdoba, Fernando Leal e Martí Casanovas. Il gruppo si conservò solo dal 1928 al 1929, e poi si sciolse. Tuttavia è importante ricordare il radicalismo delle sue proposte che ben esemplificava con chiarezza la situazione artistica di quegli anni. Tutto questo succedeva mentre s'inaugurava il Palazzo delle Belle Arti con un presupposto che annunciava un nuovo orientamento culturale da parte dello Stato, terminando il periodo presidenziale di Abelardo Rodríguez e iniziando quello di Cárdenas. In questo nuovo orientamento della politica culturale il muralismo occupò un posto speciale, per esso si aprirono spazi nel Palazzo delle Belle Arti, dove Rivera replicò, nel 1934, con alcune modifiche, il murale del Centro Rockefeller di New York e Orozco realizzò il suo murale *Katharsis*. Ricorrere al muralismo come movimento che conferiva prestigio, sia da parte dello Stato sia del PCM, indipendentemente dalle qualità plastiche che poteva avere, così come il deciso appoggio governativo a questo movimento di fronte al disinteresse per altre forme plastiche o rispetto ad altre tendenze artistiche, non impedì, bensì favorì, una forte autocritica da parte di due dei suoi rappresentanti più autorevoli: Siqueiros e Rivera, così come si può osservare - per l'appunto - nella polemica. All'epoca non si valorizzò sufficientemente questa controversia, fu trattata in maniera superficiale e non ebbe una maggiore trascendenza. In realtà, in essa Siqueiros e Rivera trattarono problemi generali dell'arte e della politica di importanza considerevole non solo per questo momento e cercarono una maniera concreta di definire la loro partecipazione politica e artistica, pretendendo di spiegare il significato assegnato a ciò che è rivoluzionario, per poi trasferirlo alla loro stessa produzione artistica. Altri due concetti che emersero dalla polemica sono quello della chiarezza espressiva o della capacità comunicativa e quello della questione didattica nei murali. Nella SEP Rivera ricorse all'impiego di lettere o iscrizioni per contestualizzare o accentuare il senso della rappresentazione, per definire il contenuto corretto dei suoi murali, mentre quelli di Siqueiros - anche se egli parlò spesso dell'efficacia dei segni grafici o dell'enfasi espressiva - molte volte risultano meno chiari di quelli di Rivera.

Siqueiros iniziò le sue critiche nei confronti di Diego Rivera nel 1934 sul “New Masses”. Affermò che “l'opportunismo politico” di Rivera, deducibile in modo esplicito nel suo murale *Retrato de Norteamérica* (dipinto a New York nel 1934), altro non era che una dimostrazione della sua traiettoria politica. Partendo da queste osservazioni, Siqueiros considerò la necessità di fare una critica globale del “cammino controrivoluzionario” di Rivera dai primi murali realizzati nella Escuela Preparatoria fino a quelli degli Stati Uniti. Siqueiros riteneva che l'importanza del movimento muralista messicano risiedesse nella sua impostazione originaria di voler realizzare, in epoca contemporanea, un'arte collettiva, pubblica e rivoluzionaria attraverso la pittura murale, che fosse un movimento riconosciuto a livello nazionale e internazionale da intellettuali e critici di

diversi orientamenti politici. Tuttavia Siqueiros fece riferimento anche agli errori che si manifestarono dalla stessa origine del muralismo, per la sua relazione con il settore sociale dominante dopo la Rivoluzione che deteneva il potere e il controllo del nuovo Stato, così come per la confusione ideologica nella quale erano immersi gli stessi pittori:

Il movimento muralista messicano sorse dalla Rivoluzione Messicana. Voglio dire che emerse da una rivoluzione popolare (principalmente agraria). Questa rivoluzione fu diretta teoricamente e nei suoi aspetti militari dalla piccola borghesia artigianale del paese. Con questa rivoluzione il movimento cominciò a esistere, con essa fiorì e con essa decadde. Dalla Rivoluzione Messicana prese le sue caratteristiche, principalmente il suo confusionismo utopico, e il suo costante opportunismo. I suoi fondatori e promotori furono straziati da tutti i vortici e dalla naturale confusione della sua ideologia: il suo sciovinismo anarchico.⁴³

Nel considerare Rivera il rappresentante più rilevante del muralismo e uno dei suoi direttori ideologici, Siqueiros dichiarò che Rivera, oltre a parteciparvi, provocava e perseverava errori e vizi gravi all'interno del movimento muralista, i quali si esprimevano fundamentalmente in due sensi:

1. in quel che concerne la sua pratica artistica, per l'inesistenza di una posizione critica di fronte allo Stato, coerente con il marxismo, così come per il suo individualismo e la sua relazione opportunistica con settori reazionari e successivamente con il trotskismo.
2. in quel che concerne specificatamente la sua produzione murale, per un'arretratezza tecnica e perché, nell'essere vittima delle soporifere mistificazioni della borghesia, la rappresentazione formale e ideologica delle immagini plasmate nei suoi murali si caratterizzava per un nazionalismo riduzionista attraverso l'indigenismo, l'archeologismo, il folklore e il pittoricismo compiacente di fronte alla domanda turistica.

Tra le accuse che Siqueiros rivolse a Rivera nella polemica vi era anche quella della "bohème artistica", lontana dalla problematica sociale, che si accentuò durante la permanenza di Rivera in Europa e che creò in lui una visione del paese simile a quella che avrebbe potuto avere un turista. Oltre a non aver partecipato direttamente al movimento rivoluzionario, quando Rivera ritornò in Messico e aderì al muralismo, incorporò la tematica rivoluzionaria nella sua opera in conformità ai suoi interessi e creò una confusione ideologica. In questo senso, Rivera mise in risalto, all'inizio, il carattere agrario della Rivoluzione Messicana, con la rivendicazione del contadino associato all'indigeno e successivamente, quando assunse un orientamento trotskista, legò la rivoluzione russa a quella messicana, evidenziandone gli elementi proletari. Così - per Siqueiros - Rivera passò da una prima concezione della rivoluzione criticabile per il suo nazionalismo stretto a una seconda interpretazione, ugualmente erronea o estremista, che ignorava il vero senso rivoluzionario, con il suo carattere internazionale e di classe. Rispetto alla produzione e diffusione di opere murali, Siqueiros sosteneva che Rivera si servì del suo prestigio come figura di rilievo nel movimento per assecondare un certo eclettismo nel tipo di rappresentazione, nelle tecniche impiegate, nella forma del lavoro e nella soggezione al governo, convertito nel patrocinatore ufficiale del movimento muralista, e così facendo ne favoriva la burocratizzazione. Imputò a Rivera anche la scelta di spazi poco visibili per l'ubicazione delle opere; il fatto che egli neutralizzò il suo senso politico rivoluzionario, eliminando di conseguenza la funzionalità del murale e del lavoro collettivo; l'isolamento dei membri del Sindacato (SOTPE) che avevano una posizione politica radicale di fronte al governo; il sabotaggio del loro periodico ("El Machete"), il quale poi sarebbe stato l'unica possibilità per diffondere le loro idee quando si videro cancellati i contratti di lavoro. Nel frattempo, Rivera rinunciò al SOTPE, mantenendo comunque il suo contratto per continuare a dipingere i murali. Siqueiros accusava Rivera di non essere capace di produrre un'arte rivoluzionaria, oltre che per le ragioni menzionate, per la sua propria attitudine superficiale di artista "simpatizzante" che non implicava la militanza e la disciplina di partito e senza poter contare su una pratica concreta

⁴³ D. A. SIQUEIROS, *El camino contrarrevolucionario de Rivera*, in R. TIBOL (ed.), *Documentación sobre el arte mexicano*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 55.

basata sulla conoscenza del marxismo. Avvalorava queste affermazioni il fatto che - per Siqueiros - Rivera provocò intenzionalmente la sua espulsione dal PCM per non soffrire la repressione ufficiale anticomunista del governo, sia sulla sua persona sia sulla sua opera murale, e perché pretese che non si danneggiasse la sua immagine rivoluzionaria proclamandosi più radicale del suo stesso partito attaccandolo da una posizione trotskysta. Secondo Siqueiros, Rivera ricevette come premio per queste azioni la direzione della Scuola di Belle Arti, per poter stabilire lì un programma di mistificazione demagogica.



David Alfaro Siqueiros a Città del Messico. Foto: Héctor García.
© Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

Per quel che riguarda concretamente il problema artistico, considerava Rivera “tecnicamente arretrato” e “un pittore ufficiale della nuova borghesia”, dei milionari americani e della penetrazione imperialista per il tipo di discorso in immagini che sviluppava e per il trattamento di certi temi o personaggi. In questo senso, la critica di Siqueiros a Rivera si riferiva, in termini generali, all’uso di mezzi e tecniche anacronistiche (la pennellata o il fresco tradizionale), alla poca funzionalità e alla mancanza di un senso moderno conforme a un’arte di propaganda; per uno spettatore rivoluzionario - secondo Siqueiros - Rivera sviluppava un significato passivo ed elitario dell’arte, che si presentava come qualcosa di statico, contemplativo, con rappresentazioni confuse (agglomerati di figure, riduzione delle rappresentazioni a un ritratto documentato) e con generalizzazioni che impedivano di evidenziarne i riferimenti politici in un contesto chiaro, giacché Rivera ricorse a simboli astratti e mescolò scene e personaggi indiscriminatamente. Siqueiros concluse che “il movimento muralista messicano è stato un movimento utopico nel cammino verso una pittura rivoluzionaria,” che il nuovo impulso per ottenere un’arte rivoluzionaria sarebbe stato

possibile a partire dall'esperienza acquisita nel realizzare i suoi murali negli Stati Uniti, lavori che gli avrebbero permesso di superare gli errori di Rivera.

Diego Rivera rispose a Siqueiros per iscritto nel dicembre del 1935, indicando apertamente nel titolo il senso politico della polemica, che si originò nelle discrepanze politiche di entrambi i pittori, così come nell'uso di partito di cui furono oggetto come pittori celebri che rappresentavano tendenze opposte all'interno del marxismo, come furono lo stalinismo e il trotskismo. Per Rivera la polemica era centrata nella determinazione dell'arte e dell'artista rivoluzionario da due principali punti di vista: politico e personale. Nell'aspetto politico, mise in discussione che il rivoluzionario si dovesse manifestare necessariamente all'interno del partito "ufficiale" stalinista, il quale si arrogava il diritto di decidere cosa aveva valore o cosa era rivoluzionario nell'arte e nella politica. Rivera affermò la sua posizione trotskista di fronte al burocratismo e alla corruzione ideologica stalinista. Lo stalinismo in Messico era rappresentato dall'autoritarismo e dalla verticalità del Partito Comunista, che – secondo Rivera – annullava tutta la possibilità di discussione e di autocritica. A livello mondiale era invece rappresentato dalla III Internazionale, i cui errori di ultra sinistrismo si evidenziavano dalle sconfitte della Cina, della Germania, della Spagna e del Centro America. Rivera sosteneva che la nuova linea dell'Internazionale Comunista, nel pretendere di superare questi errori e nell'opporli al fascismo, si stava orientando verso un riformismo socialdemocratico, cadendo nell'estremo opposto e negando in entrambi i casi la lotta di classe come elemento rivoluzionario basilare. Davanti all'accusa di opportunismo menzionò le sue attività e il suo riconoscimento come pittore in URSS (1927-1928) e l'approvazione del suo lavoro artistico da parte del PCM, quando egli stesso ne era un membro rappresentativo e apparteneva al Comitato Centrale. Lavoro artistico il cui contenuto si definì quindi come rivoluzionario. Sottolineò anche che, a partire dal suo soggiorno in URSS, la sua posizione politica fu considerata "sospettosa" per la sua partecipazione al gruppo *Ottobre*, per la sua petizione a fondare la Confederazione Sindacale Unitaria del Messico (*CSUM Confederación Sindical Unitaria de México*)⁴⁴ e per il suo appoggio alla linea politica di Trotsky, quando il confronto Stalin-Trotsky creò la crisi all'interno del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. Secondo Rivera, questa attitudine "sospettosa" si aggravò quando egli ritornò in Messico e si confrontò con il Comitato Centrale del PCM e con le proposte di un rappresentante del Comintern in Messico (Dmitry Manuilsky), criticando la linea politica del PCM e rimanendo quindi, in questo modo, in una situazione conflittuale davanti al governo e davanti al Partito.

Da un punto di vista personale, sosteneva che la polemica scaturisse dalla necessità di Siqueiros di acquisire meriti per ritornare nel PCM, da cui fu espulso per indisciplina. Sottolineò anche il fatto che per la sua ampia reputazione e per essere il pittore con più acquirenti in Messico, la polemica assumeva un carattere economico e tattico, giacché nello screditarlo Siqueiros cercava di apparire come un pittore più rivoluzionario. Cercò anche di fare in modo che Rivera riducesse la vendita delle sue opere e così diminuisse il suo contributo economico alla IV Internazionale. Siqueiros, in questo modo, appariva agli occhi di Rivera come un opportunista che pretendeva di minimizzare la figura del suo competitore per mezzo dell'oratoria e della letteratura da polemica, ossia parlando, dicendo quel che non riusciva a ottenere dipingendo, perché egli nella sua carriera si era dedicato per lo più ad attività politiche e sociali che non gli permisero, a parte alcuni rari casi, di esercitare il suo ufficio di pittore.⁴⁵

Rivera, nel rispondere a Siqueiros, puntò su questioni importanti riguardanti l'arte rivoluzionaria. Per esempio, rispetto alla produzione e circolazione della sua opera, affermò che la produzione di un'opera era indipendente dalla circolazione che questa poteva avere successivamente. Riteneva totalmente errata l'accusa di Siqueiros in base alla quale egli, vendendo la sua opera agli stranieri, favoriva la penetrazione imperialista statunitense in Messico, accettando di fare concessioni al gusto

⁴⁴ La CSUM si fondò nel 1929, cui partecipò anche Siqueiros, che ne fu il primo Segretario Generale.

⁴⁵ D. RIVERA, *Defensa y ataque contra los stalinistas*, in R. TIBOL (ed.), *Documentación sobre el arte mexicano*, cit., p. 73.

artistico dei suoi acquirenti, e menzionò al riguardo le proteste avanzate da settori conservatori per i murali che egli realizzò a Detroit. Ammise che la sua produzione artistica era iscritta in un sistema dove la penetrazione culturale era un dato di fatto, ma questo non significava che si doveva pensare a un condizionamento meccanico, giacché l'influenza o la propaganda imperialista introdotta dagli Stati Uniti in Messico si realizzava attraverso la stampa, il cinema e altri mezzi di comunicazione di massa. Dall'altra parte, era convinto che la forte domanda degli americani per acquistare prodotti artigianali messicani fosse anche un fenomeno estraneo alle determinazioni che qualsiasi singolo individuo poteva esercitare con la sua sola produzione artistica.

In relazione con la critica che gli mosse Siqueiros per la sua tematica e perché la maggior parte di quelli che compravano la sua pittura fossero settori della borghesia degli Stati Uniti, pensò che questo interesse degli stranieri rispondesse al valore plastico della sua opera e che, nonostante il contenuto potesse arrivare a violentare gli interessi classisti dei suoi compratori, fosse apprezzato soprattutto perché esprimeva condizioni oggettive ed estetiche della realtà messicana e in questo modo agiva come arte di propaganda (anche se non di agitazione) e rispondeva all'imposizione dell'arte di contenuto rivoluzionario fondata sulla postura ideologica del materialismo dialettico. Sul consumo delle opere d'arte, invece, dichiarò senza alcun dubbio che la pittura trasportabile era un documento molto utile per lo sviluppo successivo delle sue composizioni murali e che i quadri erano di fatto un mezzo per ottenere introiti economici per vivere, oltre ad essere un ricorso per contribuire economicamente all'organizzazione del Partito che egli considerava fondamentale per la lotta rivoluzionaria. Rivera nella sua risposta a Siqueiros stabilì che il fatto di vendere la sua opera a quelli che potevano comprarla non significava fare concessioni etiche o estetiche e che l'opzione per i ceti popolari, che a causa delle loro condizioni d'estrazione non potevano accedere a questo tipo di opere, era precisamente il murale, ma anche la grafica di riproduzione multipla (punto nel quale coincide con Siqueiros), la quale era però difficile che si imponesse nel sistema capitalista. Rivera fu molto chiaro quando relazionò tali questioni sull'irrimediabile e necessaria determinazione sociale all'interno della produzione e della distribuzione dell'arte.

Accusare Rivera di fare pitture che, come qualsiasi oggetto d'arte sotto il regime capitalista, possono trasformarsi in oggetti di speculazione da parte dei suoi compratori, oggetti che Rivera – secondo Siqueiros – vende a caro prezzo, è talmente stupido e antimarxista come accusare un artigiano, un gioielliere o un calzolaio di essere un controrivoluzionario perché i loro prodotti li comprano i ricchi. Non avendo mai ottenuto un centavo di utilità con la pittura murale in Messico, Rivera vive dell'esercizio del suo ufficio, in cui si relaziona con la pittura trasportabile: quadri, disegni, etc.; e ha diritto di farlo, al contrario, dovrebbe vivere con una retribuzione burocratica da parte del governo o vendere la sua produzione trasportabile a un prezzo tale che potrebbe essere acquistata dagli operai e dai contadini del Messico, senza che per questo cambi qualcosa nella forma e nel contenuto dell'arte di Rivera.⁴⁶

Diego Rivera criticò la poca produzione murale di Siqueiros e l'opera che egli realizzò nella Preparatoria per via dell'introduzione dell'iconografia religiosa, per l'incompiuto dei murali e per il fatto che in essi – così come in quelli che eseguì a Guadalajara – non si manifestasse in modo naturale l'espressività rivoluzionaria, ma ciò avvenisse per gli elementi simbolici che egli vi aggiungeva, pretendendo con essi di conferire ai suoi lavori il carattere di opera rivoluzionaria. Nel menzionare come Siqueiros introdusse elementi religiosi nei suoi murali, in realtà Rivera confondeva i murali realizzati dall'artista negli Stati Uniti e parlava di essi come se fossero uno solo. Mise fortemente in discussione la tecnica e il significato contraddittorio di *América tropical* nel voler introdurre con la rappresentazione di un indigeno crocifisso un senso religioso in un'opera di denuncia. Rispetto alla propria opera nell'Anfiteatro Bolívar della Preparatoria, segnalò come egli stesso aveva già realizzato un'autocritica al suo orientamento umanista del 1929, orientamento che

⁴⁶ D. RIVERA, *Defensa y ataque contra los stalinistas*, in R. TIBOL (ed.), *Documentación sobre el arte mexicano*, cit., p. 75.

modificò subito dopo nella sua opera murale della SEP, il cui edificio, a differenza dell'Anfiteatro, era molto più frequentato. Sottolineò anche che i suoi murali della SEP furono molto criticati sulla stampa da gruppi anticonformisti, ma rivendicati da settori popolari che si identificavano con essi. Rispose alla critica di Siqueiros in riferimento all'ambiguità politica della sua opera quando dichiarò che egli aveva indubbiamente dipinto in edifici pubblici personaggi di tendenze diverse, ma sempre con chiarezza e nel giusto contesto, come fece con Lenin a New York nel maggior monumento del capitalismo imperialista americano e poi nel Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, tempio della cultura istituzionale.



Rivera mentre dipinge il murale *El hombre controlador del universo* o *El hombre en la máquina del tiempo*, 2° piano, Palacio de Bellas Artes, Città del Messico, 1934. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

La partecipazione politica di Rivera e Siqueiros, vincolata alla traiettoria iniziale del muralismo, non può slegarsi dal progetto culturale che il Messico adottò per una ricostruzione rivoluzionaria del paese, con una democratizzazione culturale orientata al populismo. Il progetto culturale dello Stato favorì la promozione di nuove forme culturali per legittimare i valori nazionali, in coerenza con il ruolo che assunse il governo come mediatore dei differenti gruppi sociali, convertendosi nel principale promotore della cultura e mantenendo in essa una struttura lineare e, molte volte, un senso paternalistico di fronte a forme culturali popolari, senza violentare concetti e rituali della cosiddetta "alta cultura". L'orientamento culturale dello Stato si nutrì delle proposte di intellettuali

e artisti che, messi a confronto con forme culturali caratteristiche del *porfirismo*,⁴⁷ cercavano una vicinanza con settori popolari affinché le manifestazioni di questi confluissero nei valori culturali umanisti. Tra questi gruppi vi erano: l'Ateneo della Gioventù, la Generazione del 1915, i Sette Saggi, la Società di Conferenze e Concerti, così come, nelle arti plastiche, il Centro Artistico, la Scuola di Santa Anita o il Centro Bohemio (a Guadalajara, Jalisco). Questi antecedenti furono importanti perché determinano in buona parte la linea culturale che assunse José Vasconcelos, nella quale era compreso il suo appoggio al muralismo. Nei primi murali patrocinati dallo Stato si manifestò esattamente questa inclinazione umanista e populista promossa da Vasconcelos. È il caso dei murali del Collegio dei Santi Pietro e Paolo e alcuni della Scuola Nazionale Preparatoria e della Segreteria di Educazione Pubblica.

In maniera parallela alla realizzazione dei primi murali della Preparatoria, si animò, tra novembre e dicembre del 1922, il Sindacato degli Operai Tecnici, Pittori e Scultori (SOTPE *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*), costituito formalmente nel 1923 da David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revuleltas, José Clemente Orozco, Ramón Alba Guadarrama, Carlos Mérida, Germán Cueto, Ignacio Asúnsolo, Máximo Pacheco, Jean Charlot, Fernando Leal, Jorge Juan Crespo, Roberto Reyes Pérez, Ramón Alva de la Canal e Amado de la Cueva. Il SOTPE adottò una posizione nazionalista differente da quella dello Stato, ma non stabilì un atteggiamento politicamente definito di fronte ad esso; elaborò con precisione alcune sue linee politiche, come l'adesione alla III Internazionale e una posizione antimperialista e popolare, e propose un lavoro artistico pubblico, monumentale e collettivo, ma la relazione che si sviluppò tra artisti e società conservava comunque, in qualche modo, un significato simile a quel che proponeva Vasconcelos, dove l'artista agiva come redentore e l'arte si associava a concetti spirituali umanisti, manifestando una certa ambiguità di fondo. I membri del SOTPE iniziarono presto a consolidare un gruppo e alcuni si affiliarono al PCM. Diego Rivera, per esempio, dopo una stretta relazione con Vasconcelos al suo rientro in Messico nel 1921, iniziò a collaborare, nel 1922, con il Gruppo Solidale del Movimento Operaio rapportato con la CROM, avvicinandosi così di più al senso politico della cultura progettato da Vicente Lombardo Toledano (allora direttore della Preparatoria). Nel 1922 Rivera illustrò anche un opuscolo di propaganda per il Gruppo Solidale in cui provò a legare il socialismo con il cristianesimo. L'opuscolo s'intitolava: *El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la Santa Madre Iglesia* (La distribuzione delle terre ai poveri non si oppone agli insegnamenti di Nostro Signore Gesù Cristo e della Santa Madre Chiesa). Così come Rivera si definì successivamente attraverso una posizione comunista e alla fine del 1922 si legò al PCM, anche la sua opera subì un chiaro cambio di rotta politica e ciò lo si percepisce, per la prima volta, nei suoi murali della SEP (iniziati nel 1923), dove la tematica acquisiva un senso meno decorativo e allegorico, e più diretto e critico (anche se in alcune tavole, come nel *Corrido de la Revolución*, virò ancora verso una visione semplicista e riduzionista). Nel programma iconografico Rivera incluse alcuni poemi di Carlos Gutiérrez che violentavano l'equilibrata visione nazionalista sostenuta da Vasconcelos. Lo stesso si manifestò anche nei suoi murali di Chapingo (1926-1927).

La creazione del SOTPE, l'adesione al PCM e l'apparizione de "El Machete" come organo di diffusione del Sindacato favorirono una radicalizzazione politica e un differente orientamento nei murali realizzati nella Preparatoria, come nel caso di Revuleltas, Charlot, Orozco e Siqueiros, ma la situazione confusa nella quale si trovarono gli artisti fece in modo che seguissero progetti diversi ed eclettici. Nel Manifesto del SOTPE, dicembre 1923, presero tutti parte di fronte alla ribellione di

⁴⁷ Porfirio Díaz fu Presidente del Messico per due mandati, dal 29 novembre 1876 al 20 novembre 1880 e dal 1 dicembre 1884 al 25 maggio 1911. È considerato a tutti gli effetti un dittatore dalla storiografia contemporanea per quanto concerne l'intero periodo del suo secondo mandato, durante il quale mantenne la carica senza libere elezioni dopo aver fatto correggere in maniera bonapartista la Costituzione. Benché di idee liberali e sostenitore, prima dell'ascesa al potere, di un regime repubblicano, una volta assunto al vertice, vi permase in forme dittatoriali.

Adolfo de la Huerta⁴⁸ e appoggiarono Calles, con cui immaginavano che si sarebbe continuata la linea rivoluzionaria e si sarebbe mantenuto un atteggiamento antimperialista opposto a un colonialismo culturale.

Il trionfo di de la Huerta, di Estrada o di Sanchez, sia estetico sia sociale, sarebbe il trionfo del gusto delle dattilografie: l'accettazione creola e borghese (che tutto corrompe) della musica, della pittura e della letteratura popolare, il regno del pittoresco, della *kewpie*⁴⁹ nordamericana e l'introduzione ufficiale de "L'amore è come lo zucchero". Di conseguenza, la controrivoluzione in Messico prolungherà il dolore del popolo e deprimerà il suo spirito ammirabile. In precedenza, con i membri del Sindacato dei Pittori e Scultori abbiamo aderito alla candidatura del generale don Plutarco Elías Calles, considerando che la sua personalità definitivamente rivoluzionaria potesse garantire nel governo della Repubblica, più che in nessun'altra, il miglioramento delle classi produttive del Messico, adesione che reiteriamo in questi momenti con il convincimento che ci danno gli ultimi avvenimenti politico-militari e ci mettiamo a disposizione della sua causa, che è quella del popolo, nella forma che ci viene richiesta.⁵⁰

I membri del SOTPE dovettero affrontare non solo le critiche studentesche e gli attacchi sulla stampa di gruppi conservatori e liberali, ma anche le pressioni amministrative del governo per la tematica che maneggiavano, per la loro partecipazione al PCM e per la loro posizione politica di appoggio ai lavoratori, come si evidenziava ne "El Machete", dove si alternavano articoli relativi a questioni politiche del momento e alle lotte dei lavoratori con lettere, grafica di vario tipo e locandine. Un esempio dei conflitti di cui risentivano gli artisti è quello dello scontro tra Vasconcelos e Lombardo Toledano per questioni politiche. In mezzo a loro vi erano i pittori e gli studenti, i quali fecero ricorso a uno sciopero per appoggiare Lombardo Toledano nell'agosto del 1923. I pittori furono aggrediti dagli studenti che si accanivano costantemente contro i murali e questi attacchi portarono al punto di una minaccia armata da parte degli artisti per difendere la loro opera. L'alleanza tattica tra gli artisti e il ministro-mecenate sfociò in un paradosso apparente: i pittori, che si confessavano socialisti, si pronunciarono contro lo sciopero per difendere la loro arte; Vasconcelos, che condannava l'affiliazione di certi alunni della CROM, occultò le eccentricità bolsceviche dei suoi pittori, così come fece la rivista del Sindacato, "El Machete". Questo tacito accordo non poteva durare; velocemente Vasconcelos cercò di allontanarsi dai pittori più radicali e non rinnovò i contratti di Xavier Guerrero e di Siqueiros. Vasconcelos confessò pubblicamente la sua opposizione alla candidatura alla presidenza di Plutarco Elías Calles. Bruciato davanti a una certa opinione pubblica per questo attacco diretto ad Álvaro Obregón, Vasconcelos, accusato di bolscevismo, rinunciò e si ritirò dall'amministrazione pubblica.⁵¹

Nel 1924, con lo sciopero studentesco nella Preparatoria e l'aggressione ad alcuni murali, con l'uscita di Vasconcelos dalla SEP e la sospensione dei murali che si stavano realizzando nel cortile della scuola, i membri del SOTPE proclamarono uno sciopero nel mese di luglio. Rivera assunse un atteggiamento contraddittorio che Siqueiros richiamò nella polemica: nonostante continuò nelle fila nel PCM, Rivera rinunciò al SOTPE e a "El Machete", non condividendo la scelta dello sciopero, e

⁴⁸ Insieme con Á. Obregón e P. E. Calles, de la Huerta fu uno dei capi del gruppo nazionalista rivoluzionario, denominato Sonora, che nel 1920 promosse la sommossa armata contro il presidente V. Carranza. Dopo l'assassinio di questi, il 24 maggio 1920, fu riconosciuto dal Congresso capo del governo provvisorio messicano. Quando, nel dicembre di quell'anno si formò il nuovo gabinetto Obregón, anche de la Huerta ne fece parte come ministro delle Finanze. Candidato alla presidenza nel 1923, fu accusato dal governo di gravi scorrettezze nell'esercizio delle sue funzioni; tentò allora nuovamente le vie dell'insurrezione, ma il suo tentativo fallì sanguinosamente nella primavera del 1924. In esilio negli USA, tornò in patria, amnistiato, nel 1933.

⁴⁹ Marca di fabbrica americana per giocattoli. Qui si riferisce a una bambola paffutella (*kewpie doll*) in voga in quel periodo.

⁵⁰ Manifesto del SOTPE, "El Machete", México D.F., 7-I-1924.

⁵¹ O. DEBROISE, *Figuras en el trópico: plástica mexicana 1920-1940*, México D.F., Océano, 1983, pp. 50-51. Nel 1920 Calles si alleò con Álvaro Obregón contro Carranza e venne successivamente nominato da Obregón Ministro dell'Interno. Nel 1924 venne eletto presidente, succedendo ad Obregón.

proseguì a dipingere nella SEP fino a quando alcuni dei suoi murali furono mutilati. A dispetto di questo comportamento, il SOTPE, prima di sciogliersi, come ultima dichiarazione collettiva, espresse una protesta solidale con Rivera nel numero 13 de "El Machete", settembre 1924. I membri del SOTPE aspettavano un cambio di situazione con Calles al potere, tuttavia, una volta istituito il suo governo, sia i pittori sia il PCM si disillusero e, nel 1925, ruppero con Calles. Si innescò una crisi di direzione nel Partito, risolta con "El Machete" che passò ad esser parte del PCM, diventando veicolo di coesione e diffusore delle proposte dei suoi membri. In esso continuarono a collaborare antichi membri del SOTPE come Siqueiros e Xavier Guerrero. Con Calles s'iniziò un nuovo orientamento culturale e anche se continuò una politica riformista con rivendicazioni sociali, non permise scontri con il suo governo, reprimendo posizioni radicali e comuniste, ed ecco perché la produzione murale diminuì e fu limitata alle caratteristiche proposte dal governo, il che significò la dispersione dei membri del SOTPE e la sospensione delle loro attività.

In questi anni (1925-1929) la posizione di Rivera e Siqueiros nei confronti dello Stato e di fronte al PCM era piuttosto diversa. Diego Rivera continuava a dipingere per il governo, mentre Siqueiros, a eccezione dei murali che realizzò a Guadalajara sotto gli auspici del governatore obregonista José Guadalupe Zuno, si dedicò totalmente all'attività sindacale e politica. Entrambi gli artisti viaggiarono in URSS in differenti condizioni. Rivera si aggregò nel 1927 alla Delegazione Messicana per la celebrazione del decimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, principalmente in qualità di artista di prestigio (gli commisero anche murali che non realizzò mai) e intervenne in alcune conferenze. Siqueiros, invece, con un'ampia carriera come leader sindacale, arrivò dopo e assistette - come Capo della Delegazione Messicana - al IV Congresso dell'Internazionale Sindacale Rossa. Al loro ritorno, i due continuarono a partecipare al PCM, fino a che Rivera fu espulso dal partito nel 1929, anno che contrassegnò la repressione anticomunista del governo. Si accusò Rivera di riformismo e di opportunismo per non aver richiesto al governo, nella sua carica di Presidente del Blocco Operaio e Contadino, di stemperare le repressioni e gli assassini commessi. Si criticò la sua posizione conciliatoria e la sua relazione con Marte R. Gómez⁵² (che patrocinò i murali di Chapingo). Lo si mise in discussione anche per aver accettato la direzione dell'antica Accademia di San Carlos e per aver realizzato il murale del Palazzo Nazionale. Nell'espulsione di Rivera dal PCM non si menzionava il suo comportamento trotskysta che egli sostenne nella polemica e che disse di aver assunto dal suo viaggio in URSS. Quando si decise la sua espulsione, quando la crisi comunista si avvicinava, quando l'imperialismo in crisi attaccava e il governo messicano iniziava a tendere a destra nonostante il PCM, Rivera aderì completamente al trotskismo. Questo lo fece non senza avvalersi del patrocinio di Morrow per dipingere a Cuernavaca e non senza aver prima accettato gli incarichi nordamericani. La definizione politica di Rivera si deve quindi alla crisi comunista priva di una totale discussione rigorosa, alle sbandate del PCM, e alla possibilità di valersi di patrocini imperialisti per dimostrare se la sua immagine geniale era in grado di mettere i suoi lavori al servizio dell'antimperialismo. In fondo a tutto questo c'è un'indeterminazione radicale dello Stato, del periodo storico, della formazione sociale. L'adesione di Rivera al trotskismo non risolve questi silenzi teorici e non orienta il suo lavoro artistico verso una linea conseguente. La pratica di Rivera iniziò in questi anni a essere incostante, anche se non perdette mai una tendenza sinistroida, e ciò fece sì che il Partito tacesse su molte sue incongruenze.⁵³

Anche Siqueiros fu espulso dal PCM; era il 27 marzo del 1930. Il Partito, irrigidendosi verso una linea radicale di ultra sinistrismo, lo accusò di indisciplina e di aver collaborato indirettamente con il governo di Emilio Portes Gil per via della sua relazione con Blanca Luz Brum.⁵⁴ Durante la sua

⁵² Marte Rodolfo Gómez Segura fu un agronomo, politico e diplomatico messicano, membro del Partito Rivoluzionario Istituzionale e occupò gli incarichi di Segretario dell'Agricoltura, delle Finanze e Governatore di Tamaulipas.

⁵³ A. HÍJAR SERRANO, *Diego Rivera, contribución política*, México D.F., Ediciones CLETA, 1986, p. 33.

⁵⁴ Blanca Luz Brum Elizalde è stata una scrittrice e poetessa uruguayana. Durante la sua vita ha preso parte a diversi movimenti latinoamericani, come il gruppo-rivista *Amauta* guidato da José Carlos Mariátegui in Perù, il gruppo dei

partecipazione alla manifestazione del 1° maggio del 1930, Siqueiros fu arrestato con l'accusa di aver preso parte a un attentato contro l'allora Presidente Ortiz Rubio; fu incarcerato per sette mesi nel penitenziario di Città del Messico (nel Palacio Negro de Lecumberri) e successivamente confinato giuridicamente a Taxco, Guerrero, per altri quindici mesi, per essere poi obbligato a lasciare il paese.⁵⁵



David Alfaro Siqueiros in carcere. Foto: Héctor García. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental

muralisti messicani, il Fronte Popolare per la sinistra che ha governato il Cile dal 1937 al 1941 e il peronismo in Argentina (cfr. "El Machete", 180-VII-1930). Fu l'amicizia di Blanca Luz con i sandinisti, alleati del governo di Portes Gil (persecutore dei comunisti), a disturbare il Comitato Centrale del Partito.

⁵⁵ Durante la prigionia nel Lecumberri Siqueiros tornò alla pittura con una serie di retabli proletari, in cui la proposizione populista prese il sopravvento sull'apprendistato accademico e sull'esperienza europea. Schematismo, semplicità, candore, sono le caratteristiche delle tredici tavole che incise a serramanico e della serie di acquerelli e piccoli quadri ad olio che, ispirandosi alla vita dei detenuti, delle loro mogli e dei loro figli, realizzò nei mesi di carcere a Città del Messico. Successivamente, a Taxco, dipinse in poco più di un anno più di cento quadri, opponendo ai localismi d'esportazione l'austera bellezza, la conoscenza, e l'originalità dell'arte preispanica. In questi lavori Siqueiros si sforzò di ottenere quei risultati che si credevano esclusivi della scultura e arrivò a creare alcuni simboli realisti di grande forza monumentale e sentimentale, tra cui, la *Madre Proletaria* (1931). In un saggio intitolato *El Siqueiros de 1923 a 1931*, che fu pubblicato nella rivista "Romance" (México D.F., 17-I-1940), Agustín Velázquez Chávez sottolinea come l'aspetto multiforme che la pittura di Siqueiros acquisiva di anno in anno fosse una conseguenza logica dell'evoluzione dello spirito dell'artista nel contesto proletario in cui si ritrovò a vivere. Mario de Micheli, invece, ribalta i due momenti sopra descritti e associa alla prigionia nel Lecumberri i lavori più scultorei-monumentali, spostando anche la data della *Madre Proletaria* di un anno (1930), mentre al periodo del confino a Taxco rimanda le opere d'ispirazione sociale (M. DE MICHELI, *David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano*, Firenze, Orsanmichele - Palazzo Vecchio, 1977, p. 12).

Dalle motivazioni antagoniste che sostengono Siqueiros e Rivera nella polemica rispetto alla loro pratica politica e artistica si possono formulare alcune interessanti domande: fino a che livello la militanza di un intellettuale o di un artista, rispetto al partito, è un requisito per definirlo come coerente in termini di una posizione politica di sinistra? Come alternare il legame con il partito (per affinità ideologica) e la relazione con lo Stato (per la necessità delle patrocinio delle opere) senza compromettere essenzialmente il carattere artistico della propria produzione in funzione dell'uno o dell'altro? In cosa consisteva l'uso da parte dello Stato e del PCM di entrambi i muralisti, sia nel loro momento storico sia nella loro posteriore assimilazione ad artisti simbolo della cultura messicana, e come usarono, a loro volta, Siqueiros e Rivera lo Stato e il Partito? Fin dove la partecipazione politica risulta limitante per il produttore artistico o in che misura il partito si può permettere una relazione più flessibile con gli artisti e con gli intellettuali senza che questo favorisca attitudini individualiste o volontariste che si alienano o si oppongono ai postulati ideologici del partito? Per affrontare questioni di questo tipo, bisognerebbe prima specificare che nella relazione arte-politica è necessario differenziare l'arte politica come tale dalla politica nell'arte. Nel primo caso, l'arte politica sarebbe quel che, intenzionalmente e in modo esplicito, favorisce nel soggetto cui si rivolge una riflessione politica o una certa sensibilizzazione in grado di stimolare una determinata ideologia e quel che specifica valori o comportamenti attraverso dei propri ricorsi artistici, ossia, d'accordo con la stessa struttura espressiva dell'opera, senza violentarne l'unità di forma e contenuto. In questo senso, la pratica murale di Siqueiros e Rivera in alcuni casi può definirsi come arte politica, anche se in diversi punti essi stessi, nella polemica, arrivano a confondere l'arte politica con la manifestazione della politica nell'arte. Rispetto alla politica nell'arte, il legame si stabilisce sempre e in maniera necessaria per il senso sociale di entrambe le attività. La politica incide nell'arte nella forma in cui questa si esprime in una società determinata e intanto che nell'opera artistica si coinvolgono relazioni sociali con valori, significati e forme di potere corrispondenti a determinanti ideologiche. Tutta l'opera artistica, coscientemente o no, manifesta una certa pratica politica, il che non significa che sia necessariamente arte politica. Così, per esempio, il fatto che un'opera d'arte si relazioni con una certa istituzione o che sia utilizzata da determinati gruppi in modo specifico, non significa per questo che sia un'arte politica, a meno che artisticamente mostri un discorso ideologico con forme o immagini che propizino un atteggiamento politico ben definito. A tal proposito, si possono ricordare gli esempi di Balzac e Tolstoj, autori che, indipendentemente o nonostante la loro posizione politica conservatrice o reazionaria, espressero nei loro romanzi la situazione reale delle classi e favorirono un realismo critico che portò a parlare di una forma specifica di conoscenza attraverso l'arte.⁵⁶

Queste precisazioni aiutano, in qualche modo, a chiarire la pratica artistica e politica di Siqueiros e Rivera. L'aver sostenuto una militanza di partito e aver agito in organizzazioni popolari favorì in essi la realizzazione di un'arte politica capace di mettere in discussione valori culturali egemonici o il potere politico, ma, in ugual modo, rischiò anche di intorpidirla o di non influire in modo significativo. La militanza politica non garantisce l'espressione di un'arte politica e il patrocinio statale non sempre determina una visione di governo nell'arte, anche quando il contesto nel quale si realizza l'opera può esercitare una qualche influenza. La relazione di Rivera e Siqueiros con lo Stato fu necessaria in quanto in esso si manifestò la struttura dominante nella società, sopra la quale si realizzava il gioco politico e, soprattutto, perché lo Stato fu il principale patrocinatore di quasi tutte le opere murali. Qui dobbiamo differenziare tra un muralismo politico e il modo in cui la politica entrò nell'arte murale. In questo senso il muralismo fu soggetto a un uso nominale e di prestigio da parte dello Stato, nonostante le sue proposte non rispondessero all'ideologia nazionalista che lo Stato cercava di sviluppare, per esempio alcuni murali di Rivera nella SEP o nel Palacio Nacional o di Siqueiros e Orozco nella Preparatoria. Anche gli stessi muralisti – come successe in alcune occasioni con Rivera – arrivarono a utilizzare lo Stato come unica via d'uscita di

⁵⁶ A. BAÑUELOS, *¿Qué es el arte político? Obras del Taller de Documentación Visual*, "Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas", vol. 2, México D.F., 6-IV-1987.

fronte a determinazioni di partito che limitavano le loro azioni o la loro libertà creativa. In riferimento a ciò, nella polemica Rivera menzionò che i suoi murali, fino al 1929, furono considerati come rivoluzionari e accettati dal PCM. La relazione tanto di Rivera come di Siqueiros con il PCM si manifestò in due sensi: da un lato, come membri attivi e, dall'altro, come artisti plastici, ma in entrambi i casi, non esistendo una chiarificazione del loro ruolo in qualità di artisti all'interno del Partito, sorsero confusioni. Per esempio, si richiedeva la loro presenza in certe attività istituzionali, presentandoli come figure che conferivano prestigio al Partito o attiravano attenzione, ma non si appoggiavano o valorizzavano le loro proposte plastiche nel contesto di una politica o di una linea culturale di partito. Nel PCM i dirigenti erano costituiti fundamentalmente dalla classe media (intellettuali, burocrati, piccola borghesia), come nel caso di Rivera e Siqueiros, e anche se non vi era coerenza tra la teoria e la pratica, né un vincolo stretto con i gruppi popolari maggioritari, questi pittori - nonostante il volontarismo cui li condusse la rigidità, o meglio la burocratizzazione del PCM - riuscirono a superare in alcuni casi tali limitazioni, supplendo con la pratica alle loro mancanze teoriche e stabilendo relazioni con organizzazioni e gruppi popolari che, a modo di retroalimentazione, si evidenziavano nella loro arte politica. Per esempio, nella partecipazione di Siqueiros ai sindacati minerari di Jalisco, o in quella di Rivera al Blocco Operaio e Contadino, o di entrambi alla CSUM e a "El Machete". Rispetto alla relazione di Siqueiros con il PCM, René Avilés Fabila scrive che:

Non c'è solo da considerare il problema dal punto di vista dell'artista e dell'intellettuale. Occorre anche studiarlo da un'altra prospettiva: quella del proprio partito e quella dello Stato. Non è mai stato chiaro che trattamento bisognasse dare ad artisti e intellettuali e quali potessero essere le funzioni di questi in un'intelligente divisione del lavoro. Nel partito gli artisti sono soliti essere oppressi dalla prepotenza dell'apparato burocratico. In più di un'occasione, diciamo, Siqueiros è stato utilizzato per pubblicizzare la causa, lasciando da parte i suoi apporti teorici come militante, come artista che cercò seriamente e responsabilmente di creare un'arte diversa dalla sua concezione e genesi, che esige un altro tipo di partecipanti e, nello stesso tempo, un'altra sorte di circolazione. Siqueiros fu un pittore rivoluzionario e della rivoluzione. Visse tempi difficili sia per la creazione sia per i movimenti popolari. Arrivò a essere contraddittorio come contraddittoria è la sinistra messicana. Questo non scoraggiò mai Siqueiros, fu sempre nel PCM, nella buona e nella cattiva sorte, nella semi-legalità e nella clandestinità assoluta, sempre cercando le condizioni materiali per il cambiamento. Sapeva che il governo messicano mancava di un comportamento sistematico di fronte all'arte degli artisti comunisti, che a volte i muri erano abbandonati volontariamente, e che in altre occasioni il governo utilizzava il muralismo per i suoi propri fini politici, per diffondere la demagogia, diceva lo stesso artista. Ma è ovvio che affinché il muralismo arrivasse a una felice conclusione, si richiedeva l'appoggio statale... Siqueiros, nonostante la sua vicinanza allo Stato in determinati momenti, seppe essere rivoluzionario tutta la vita.⁵⁷

Nella polemica, tra le critiche a Rivera, Siqueiros arrivò a confondere questioni della sua produzione artistica con la sua partecipazione politica. Lo accusò di essere un individualista, antimarxista e di voler condurre il muralismo a un burocratismo acritico di fronte allo Stato. La determinazione statale nella cultura era l'unica opzione per gli artisti; questo significa che, anche se Rivera avesse preso parte appoggiando il SOTPE e "El Machete", la relazione lavorativa tra lo Stato e i muralisti durante il *callismo* non sarebbe cambiata. Rivera entrò allora in una dinamica nuova e insolita davanti alla mancanza di militanza. Per quanto l'individualismo abbia determinato la sua pratica del comunismo, il Partito fu sempre il suo principale referente, il datore di significato per tutte e ognuna delle sue azioni, l'integratore del suo discorso verso una formazione superiore. Pertanto le sue necessarie insubordinazioni come vizio individualista furono, in un stretto senso politico, il risultato di una soggettività non risolta. Non imparò da Lenin le relazioni tra la totalità storica, le organizzazioni di massa e il partito. Al contrario, la lotta di classe per lui era una

⁵⁷ R. AVILÉS FABILA, *David Alfaro Siqueiros, el hombre en llamas*, "El búho", supplemento culturale di "Excélsior", México D.F., domenica 15 maggio 1988, p. 2.

referenza esterna alle situazioni complesse e contraddittorie che né il PCM né le sue organizzazioni di base riuscirono a decifrare. Senza strategia la tattica diventava prioritaria e ogni dirigente faceva quel che credeva conveniente in ogni organizzazione, con il consenso del Partito che difficilmente si esprimeva nella totalità. Senza teoria rivoluzionaria non poteva esserci pratica rivoluzionaria. Ciò rivelò a Rivera in modo brutale le proprie contraddizioni, ma egli non trovò il modo di stabilirne i limiti e i possibili sviluppi, se non ricorrendo alle sue risorse discorsive. Il viaggio negli Stati Uniti, in un altro modo rispetto al viaggio in URSS, lo mise nella situazione di intuire l'imperialismo, ma di non comprenderlo fino in fondo. Senza una caratterizzazione precisa della fase storica e della risposta dello Stato messicano, Rivera cercò di costruire le proprie ipotesi di lavoro sempre sotto la linea generale di un socialismo assimilato nella pratica, non dai libri. Egli arrivò fino a Marx per necessità e sempre per necessità elaborò una propria riflessione sulla questione nazionale, come il problema indigeno e le possibilità d'integrazione latinoamericana con basi distinte dal panamericanismo tipico dell'imperialismo. La politica si costituì come ricomposizione tattica, perché la strategia di liberazione nazionale dal socialismo risultava un'aspirazione volontarista. Tra questa e il concreto vi era il grande vuoto del Partito.⁵⁸

In tal modo, la critica di Siqueiros al volontarismo di Rivera diventa una critica all'incapacità del PCM di definire la situazione generale e di stabilire linee di azione conseguenti, all'inefficienza di assimilare proposte di artisti o intellettuali e di integrarle a un programma politico che superi ritardi idealisti di tipo umanista, dove solo l'intellettuale vale come figura di prestigio, mettendo in rilievo la sua genialità o la sua capacità creatrice, senza convogliare i suoi contributi verso una vera trasformazione culturale; per questo, perdendo di vista il contesto e non integrandosi a una linea politica definita, gli sviluppi artistici di Rivera risultarono più facili da assimilare o da annettere. Una delle impostazioni politiche che emerge nella polemica è proprio questa critica di Siqueiros a Rivera, che si dimostra ingiusta perché, in realtà, corrisponde più alla situazione del PCM che a Rivera stesso. Ma il punto focale delle tesi politiche della polemica è quel che saltò fuori quando Rivera realizzò una critica al Fronte Ampio stalinista, giacché da questo derivarono una serie di problemi che favorirono il riformismo e il mantenimento di atteggiamenti ideologici e culturali che, in teoria, il PCM cercava di superare. In Messico il PCM assunse, nel 1935, la formula del Fronte Ampio (spinto dalla III internazionale), costituito da quest'anno come Fronte Popolare Antimperialista. Con esso si definirono le relazioni dei diversi gruppi attivi nella politica, da cui ne uscì fortificato il regime, che ebbe la capacità di costituire, grazie ad essi, un partito solido: il Partito Messicano della Rivoluzione (PMR *Partido Mexicano de la Revolución*), che si convertirà nel fondamento del sistema politico messicano a partire dal 1938. Il Fronte Popolare Antimperialista incontrò il suo parallelo nei movimenti culturali che cercavano di formare nella cultura un Fronte Ampio contro l'imperialismo e il fascismo nella difesa di rivendicazioni democratiche. Ciò si manifestò in raggruppamenti come la LEAR, la FEAR, il TGP, che misero insieme artisti plastici, musicisti, scrittori, cineasti, giornalisti di differenti correnti e paesi. Il *cardenismo* congiunse differenti tendenze e cercò di assimilare i comunisti alle istituzioni culturali dello Stato, le cui basi risalivano alla politica culturale del periodo presidenziale di Obregón e all'attività dei muralisti. Questo si nota, per esempio, nei programmi della SEP, come quello dell'Educazione Socialista o delle Missioni Culturali, o negli incarichi di murali a squadre come quella di Grace e Marion Greenwood o quelle della LEAR (del mercato Abelardo Rodríguez e dei Laboratori Grafici della Nazione). Da qui, il vasto coinvolgimento di intellettuali di sinistra nell'apparato burocratico del regime costituì la base culturale sulla quale si eresse il periodo del generale Lázaro Cárdenas. Il cardenismo dispiegò vertiginosamente le rivendicazioni del nazionalismo rivoluzionario: i realisti socialisti e i populistici tendevano ad assimilare e a identificare la loro idea di una cultura proletaria con la cultura della Rivoluzione Messicana. Come accadde con il muralismo, si ufficializzò di nuovo il registro culturale della lotta di classe e lo Stato continuò a

⁵⁸ A. HÍJAR SERRANO, *Diego Rivera, contribución política*, cit., p. 20.

essere il principale datore di lavoro degli intellettuali.⁵⁹ La polemica tra Siqueiros e Rivera, che evidenziava la necessità di una critica radicale del Fronte Ampio e delle sue conseguenze culturali e artistiche, non si propagandò mai e non si sviluppò nemmeno il dibattito che aveva costituito il fondo del problema: lo stalinismo, il trotskismo, la lotta di classe in situazione di guerra imperialista e nel governo nazionalista di Cárdenas. Si perse quindi la possibilità di sviluppare la radice di un orientamento ideologico di sinistra per la cultura e l'arte.

Il pragmatismo, più che la teoria, da allora ha sempre orientato i progetti della sinistra, mentre la destra scoprì nelle scienze della comunicazione un filone ideologico di alta efficacia. Ai partiti di sinistra non venne in mente altro che riprodurre l'individualismo culturale e artistico del passato. Il Fronte Ampio credè danni nell'integrarsi a questa politica e nel concedersi a organizzazioni amorfe, a proteste e convocazioni in cui apparivano, uniti e irrequieti, vari personaggi: lavoratori della cultura dell'ambiguità, artisti imploranti di patrocinatori, personalità scientifiche e operai tecnici con volontà di contagiarsi gli uni con gli altri. Tale situazione introdusse una censura reale che non arrivò mai al fondo, che si mantenne nei limiti del discorso del Fronte Ampio, che soddisfò tutti, tranne che i più bisognosi.⁶⁰ Risulta chiaro, quindi, che l'inesistenza di una linea culturale definita all'interno del PCM indebolì proposte alternative di fronte a quelle dello Stato e favorì l'uso delle stesse da parte dello Stato come propri orientamenti e necessità ideologiche, come di fatto accadde con il muralismo di Siqueiros e di Rivera.

Un aspetto centrale della polemica fu quello della questione nazionale, vincolata all'esistenza o alla possibilità di un'arte rivoluzionaria. Siqueiros affermò che il muralismo messicano cercò di produrre un'arte rivoluzionaria, collettiva e pubblica, che corrispondesse alla rivoluzione popolare del 1910, ma concluse che il muralismo, nell'associarsi con lo Stato e con la piccola borghesia, gradualmente adottò l'ideologia di questa classe, in particolare in quel che rimandava al suo "confusionismo" e al suo "sciovinismo anarchico", per cui terminò per essere un movimento utopico nella sua pretesa di convertirsi in un'arte rivoluzionaria. Nel considerare che in questo momento Rivera era il rappresentante più noto del movimento muralista messicano, Siqueiros presentò l'attività politica e l'opera artistica di Diego Rivera come un chiaro esempio delle mistificazioni della borghesia e della demagogia ufficiale. Considerazione erronea nel senso che non solo Rivera ma anche lo stesso movimento muralista si vincolò con lo Stato, però questo non sempre presupponeva l'accettazione acritica di determinazioni ufficiali. Siqueiros puntualizzò le varianti che Rivera assunse nella sua opera, d'accordo con l'ideologia nazionalista dello Stato e della piccola borghesia, come - ad esempio - l'indigenismo, il folclorismo e l'archeologismo, attraverso i quali, sostenendo un approccio limitato, regionalista e superficiale, si arrivò a evadere la realtà, a ignorare le determinazioni di classe e il carattere internazionalista della Rivoluzione, quel che in qualche modo risultava certo. Dalla sua parte, Diego Rivera mise in discussione l'internazionalismo proletario di cui parlava Siqueiros. Per Rivera l'internazionalismo che il PCM promuoveva sembrava essere ugualmente controverso rispetto al suo senso rivoluzionario, giacché, rispondendo ai lineamenti della IC stalinista, risultava imposto, dogmatico e falso; in questo Rivera colpì - trattandosi del marxismo - sia la III Internazionale sia il PCM. È pertinente chiarire qui che l'antistalinismo e il rifiuto di Rivera al PCM, così come le critiche di Siqueiros al muralismo per la sua relazione con l'ideologia nazionalista dello Stato, sono relativi al momento della polemica, poiché entrambi gli artisti cambiarono successivamente atteggiamento. A partire dal 1941 Rivera chiese, in varie occasioni, di rientrare nel PCM e alla fine fu riammesso nel 1954. Nel 1952 dipinse il murale trasportabile *Pesadilla de guerra, sueño de paz*, dove appariva Stalin come promotore della pace mondiale.⁶¹ Con la rappresentazione di Stalin in questa data, si rivelò un nuovo

⁵⁹ C. MONSIVÁIS, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, in AA.VV. *Historia General de México*, vol. IV, México D.F., El Colegio de México, 1976, pp. 303-459.

⁶⁰ A. HÍJAR SERRANO, *Política cultural, política artística*, "Zurda", México D.F., 5-IV-1989, pp. 80-81.

⁶¹ Rivera dipinse il pannello murale trasportabile (tempera su tela) per una mostra d'arte messicana in Europa. L'opera venne esclusa dalla mostra a causa della raffigurazione di Stalin e di Mao Tse-tung e donata alla Repubblica popolare

orientamento di Rivera, che sembrò aver perso la capacità critica delle discussioni alimentate nella polemica rispetto alla partecipazione sociale del PCM e della IC durante la decade dei Trenta; e il fatto di aver incorporato Stalin nella rappresentazione del murale sembra essere un chiaro intento di accattivarsi i leader del PCM, alla maniera di una rettifica per essere di nuovo ammesso nel partito. Siqueiros, una volta adottata la linea del Fronte Ampio, modificò la sua concezione rispetto al patrocinio statale e ritenne che il governo dovesse concedere liberamente e facilmente i muri per dipingere. Questo atteggiamento si manifestò, per esempio, in varie conferenze antimperialiste e antifasciste che condusse in alcuni paesi dell'America Latina (dopo il 1940, quando lasciò il paese per il suo coinvolgimento nell'attentato contro Trotsky) e nello specifico nella conferenza del 1943 de La Habana, intitolata *En la guerra arte de guerra* (Nella guerra arte di guerra).⁶²



Diego Rivera e Frida Kahlo davanti al murale *Pesadilla de guerra, sueño de paz*, (in progress), 1952. Città del Messico. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

Nel 1967 José Revueltas pubblicò in "Espejo" il saggio *Escuela Mexicana de Pintura y novela de la revolución* (Scuola Messicana di Pittura e romanzo della rivoluzione). In esso, considerando l'autoalienazione, l'inautenticità e la miticizzazione del muralismo, riprese indirettamente le posizioni discusse nella polemica da Siqueiros e Rivera, e da un punto di vista storico-politico effettuò una critica riuscita, ma che andrebbe attenuata. Per Revueltas il romanzo e la pittura messicana rivoluzionari si convertirono ne "i feticci ideologici e nei concetti deformati che

cinese. Si afferma che il murale oggi si trovi a Pechino, nonostante non vi sia documentazione. Cfr. AA.VV., *Diego Rivera. Catálogo General de Obra Mural y Fotografía Personal*, México D.F., SEP/INBA, 1988, p. 237.

⁶² Documento dattiloscritto, La Habana, 11 ottobre 1943, 2 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

costituiscono il Mito Nazionale del Messico” e stabilì un parallelismo tra la Scuola Messicana di Pittura e il PCM, concludendo che entrambi esistevano solo come “la realizzazione pratica e oggettiva dell’ideologia borghese dominante”, dato che il PCM non era il Partito della classe operaia in Messico e la Scuola Messicana di Pittura non esprimeva un’arte rivoluzionaria, e in entrambi si presentavano deformazioni dogmatiche e controrivoluzionarie del marxismo. Secondo Revueltas, la Scuola Messicana di Pittura esisteva come un riflesso culturale della democrazia borghese, come una pittura alienata; tuttavia, la Scuola Messicana di Pittura offrì un aspetto in più della sua esistenza reale e oggettiva, forzata da un prerequisito ideologico di voler rappresentare un’arte civica, nazionale, popolare, politica e rivoluzionaria e non riuscì a evitare di operare di conseguenza e sfumare il confuso e il contraddittorio, descritti con una specie di realismo che, più o meno, essa tentò di unire con termini astrusi sotto un comune denominatore. Il risultato non si fece aspettare, anche quando lo stesso Siqueiros non si accorse del pozzo dogmatico e fazioso nel quale caddero lui e la sua Scuola Messicana di Pittura. In realtà, più che un pozzo, si trattava di una fossa settica: quella del realismo socialista o, peggio in questo caso, del realismo socialista democratico-borghese.⁶³

La borghesia che dipinse Rivera era “l’altra borghesia”, estranea allo Stato, estranea alla “rivoluzione fatta dal governo”. Lo stesso vale per la sua classe proletaria. Il proletario di Rivera era il lavoratore cosciente, rivoluzionario, che agiva con indipendenza di classe e la cui azione si dispiegava nella lotta sociale libera dall’influenza borghese che, al contrario, dominava nella realtà oggettiva con maggior violenza e con il cinismo più spudorato. Quel che rimane al margine di tutta la critica nella pittura messicana rivoluzionaria (si vedano Rivera e Siqueiros, oltre che alcuni dei loro epigoni, ma senza il loro talento) è il contenuto borghese dello Stato. La pittura messicana rivoluzionaria realizzò, fino al suo grado massimo, la necessità più urgente dell’ideologia borghese: la dissimulazione delle contraddizioni di classe nel complesso sociale del paese e la negazione che esisteva un contenuto borghese nel regime statale imperante. Le posizioni di Siqueiros e Rivera, oltre alla critica di Revueltas sulla doppia mistificazione del muralismo, ci obbligano a considerare certe caratteristiche peculiari dello Stato messicano e a confrontare la ricerca di un’arte rivoluzionaria da parte del muralismo con quella di alcune correnti o gruppi artistici dell’URSS, per poter alla fine ubicare il muralismo nel contesto delle lotte di liberazione nazionale e inserire in questa cornice alcuni dei suoi sviluppi estetici.

L’ambiente culturale dominante che prevaleva prima della rivoluzione messicana e di quella sovietica era, da un punto di vista ufficiale, quello di un’arte accademica che si presentava come prodotto di un ufficio specializzato, con un carattere che rompeva con l’integrazione del lavoro manuale e con quello intellettuale, e che inoltre era estraneo alle manifestazioni culturali dei settori popolari. Questa forma di produzione artistica (con diverse varianti) si era presentata a partire dall’accumulazione originale del capitale, dal Rinascimento. Essa presupponeva diversi miti e rituali rispetto all’arte e agli artisti, come quelli della libertà di creazione, la genialità, l’idea che l’arte fosse un prodotto spirituale o quella de “l’arte per l’arte”. In qualche modo questa concezione incontrò un punto critico e di rottura con certe manifestazioni artistiche di fine del XIX secolo e delle prime decadi del secolo XX, in movimenti come il dadaismo, il cubismo o il futurismo. L’arte all’interno delle società messicana e russa pre-rivoluzionarie si trovava condizionata da una struttura chiusa dove la produzione e il consumo si limitavano al pubblico dei saloni e ai critici. Dato che le formazioni socioeconomiche erano principalmente rurali, non si era sviluppata una mercificazione dell’arte, e per questo il patrocinio rimaneva nelle mani dello Stato e di pochi settori della società. L’arte accademica si presentava come un veicolo di prestigio e come elemento decorativo, la cui forma e contenuto ruotavano intorno all’ideologia di ambienti aristocratici e della

⁶³ J. REVUELTAS, *Escuela Mexicana de Pintura y novela de la revolución*, “Espejo”, México D.F., 3-I-1967 e riportato in P. CHERON, A. REVUELTAS, J. REVUELTAS, *Cuestionamientos e intenciones*, vol. XVIII, México D.F., Ediciones Era, 1978, pp. 260-261. Il critico Christopher Domínguez Michael ricorda che Revueltas scrisse su “tutti quei temi che il cristianesimo non era riuscito a sviluppare nel romanzo messicano, e li mise in scena attraverso la religione del ventesimo secolo, cioè il comunismo, della quale Revueltas fu uno degli eredi”.

borghesia latifondista. In queste società lo sviluppo industriale era incipiente, in contrasto con le loro manifestazioni popolari. In esse le culture dominanti stabilirono una dipendenza acritica di fronte ai centri culturali e di potere europei, e ne conseguì quindi che l'arte accademica, in termini generali, risultò doppiamente sbagliata in campo culturale.

Nella Russia zarista si presentò un fenomeno che non si manifestò in Messico, quello delle avanguardie. In Russia esistevano artisti che seguivano le proposte futuriste e quelle cubiste e vi era una classe borghese emergente che appoggiava e collezionava questo tipo di opere, opponendole all'arte aristocratica accademica. Alcuni artisti viaggiarono o si stabilirono fuori dall'Impero russo. In seguito al trionfo della Rivoluzione d'Ottobre (1917), ritornarono e produssero o perfezionarono le loro proposte avanguardiste, come il raggismo, il suprematismo, il costruttivismo, con diversi orientamenti all'interno dell'astrazione. Le avanguardie in Messico, invece, non si presentarono come una manifestazione propria dello sviluppo della cultura nazionale, ma come l'apparizione del muralismo e della Scuola Messicana di Pittura. Bisognerebbe precisare in che misura è possibile considerare il muralismo come un'avanguardia artistica, giacché per le sue caratteristiche specifiche nacque come un'avanguardia artistico-politica nazionalista, nella quale tanto i mezzi di produzione quanto la rappresentazione artistica non presupponevano una trasformazione radicale, mantenendosi nel piano del realismo, ma svilupparono una critica sociale e una nuova forma di consumo artistico. Nel Messico pre-rivoluzionario la "modernità" rimase vincolata a proposte impressioniste e postimpressioniste (Clausell, Guillemin, Ramos Martínez, il Doctor Atl, tra i principali) e gli atteggiamenti bohémien e ribelli di fronte alla società si ridussero a un gruppo di artisti legati al modernismo e al simbolismo, più vicini a manifestazioni europee decadentiste che alle avanguardie come tali. L'influenza delle avanguardie europee in Messico, nella tappa rivoluzionaria e in quella immediatamente successiva alla Rivoluzione, si espresse in artisti che le adattarono alla loro produzione nel loro percorso formativo e le presentarono come un orientamento personale quando definirono le proprie caratteristiche stilistiche all'interno di un contesto culturale nazionalista; fu il caso di Rivera e di Siqueiros, o di gruppi come l'*estridentista*, che adottarono in maniera eclettica progetti avanguardisti, in modo particolare del futurismo e del dadaismo.

L'influenza diretta delle avanguardie artistiche europee si presentò in Messico a partire dalla fine degli anni Trenta, a partire dall'Esposizione Surrealista, in concomitanza con la visita di Breton in Messico o con l'arrivo di artisti o intellettuali stranieri (Paalen, Varo, Goeritz, Carrington, Rahon, etc.) in fuga dalla Seconda Guerra Mondiale e, in forma già dichiarata e tarda, con le polemiche intorno all'opposizione di arte astratta e figurativa, quando il muralismo già mostrava un esaurimento nelle sue possibilità critiche ed estetiche come movimento e quando lo sviluppo economico-sociale del paese rese possibile l'esistenza di un mercato artistico messicano che ridusse la presenza della cultura estera imperialista.

In Messico e in URSS, dopo i cambi prodotti dalle loro rispettive rivoluzioni e con un campo culturale aperto a nuove pratiche artistiche, si sviluppò un'arte pubblica nella quale lo Stato ebbe un ruolo importante come promotore e diffusore. Nonostante ciò, la situazione postrivoluzionaria in entrambi i paesi fu diversa, così come la maniera in cui si pretese di fare suddetta arte pubblica. In URSS, fondamentalmente, si trattò di produrre un'arte pubblica a partire dalle avanguardie astratte legate allo sviluppo della tecnologia e dell'industria; un'arte pubblica dai risvolti internazionali, conforme al nuovo Stato proletario, che fosse al servizio del popolo e in cui le diverse forme di produzione artistica si sarebbero integrate alla realtà quotidiana. Si rese possibile, in questo modo, un'arte pubblica formale in cui parteciparono artisti di differenti tendenze e in cui vennero meno i limiti tra i linguaggi artistici: fotografia, cinema, disegno, pittura, scultura, architettura. In Messico, l'arte pubblica si sviluppò come una forma di comunicazione sociale, partendo da proposte visive che testimoniavano, consentivano e proponevano una valorizzazione critica di fronte alla realtà, una rivendicazione dell'indigeno, della cultura popolare e un'affermazione nazionalista di fronte all'imperialismo yankee. La comunicazione si realizzava attraverso il murale e pretendeva di superare le limitazioni mercantili ed elitarie delle arti. Si assisteva così all'integrazione della pittura con spazi urbani e con edifici pubblici. Tutto questo attraverso un'arte realista, realizzata con mezzi

piuttosto limitati (a differenza dei sovietici che sperimentarono e innovarono molto), in cui gli artisti erano conformi alla chiarezza iconografica, espressiva o didattica che pretendevano plasmare. Oltre alla pittura murale, riuscirono a concretizzare e a estendere le loro proposte nazionaliste e di cultura popolare ad altri mezzi, soprattutto teorico-politici, come le riviste di propaganda, e più tardi raggiunsero anche la danza e la musica. In URSS la rivoluzione produsse un cambiamento definitivo nell'organizzazione sociale, giacché l'obiettivo rivoluzionario principale fu l'instaurazione del socialismo, seguendo le proposte teoriche e pratiche del marxismo-leninismo. Esisteva sin dall'inizio una definita chiarezza dei postulati rivoluzionari e una pretesa di trasformare radicalmente la società. Anche se nell'ambito culturale vi erano differenti tendenze - suprematismo, realismo, formalismo, futurismo, realismo costruttivista, costruttivismo produttivista -, tutte ruotavano, nonostante la diversità di proposte, intorno a una politica culturale definita, caratterizzata dalla linea progressista del Partito Comunista dell'epoca, il quale stabiliva la necessità della partecipazione degli intellettuali e degli artisti alla formazione del nuovo Stato e il loro legame con le masse, ma non intorpidiva o condizionava la libertà di creazione. Anche quando Lenin, Trotsky e, in qualche modo, Lunacharski (Commissario di Educazione dal 1917 al 1929) supponevano che un'arte realista conservatrice avesse una maggior valenza comunicativa e stabilisse meglio le basi nel piano educativo e culturale socialista, rispettarono e incentivarono comunque diverse proposte avanguardiste, tale fu il caso della creazione del *Vchutemas* (Laboratori di Insegnamento Superiore delle Arti e delle Tecniche) nel 1918 e la decisione, nel 1925, del Partito Comunista dell'Unione Sovietica di far convivere in esso differenti tendenze artistiche, senza però il predominio o il privilegio di una di queste.

Nell'ambiente culturale l'effervescenza rivoluzionaria, il radicalismo e la decisa partecipazione degli artisti e intellettuali nella nuova società portarono agli estremi alcune organizzazioni, come il *Prolet-Kult*: organizzazione di gran peso nella cultura dell'epoca, creata nel 1917 e che durò fino al 1932, la quale - verso il 1920 (nel suo Primo Congresso) - propose la tesi (con l'influenza di Bogdanov)⁶⁴ di creare una cultura proletaria opposta alla cultura borghese, e manifestò anche una tendenza a convertirsi in un organismo autonomo rispetto alla linea del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (PCUS). Questo atteggiamento fu aspramente criticato da Lenin, che non si oppose al rinnovamento artistico, ma a un rinnovamento settario, e per questo sosteneva che la cultura proletaria dovesse necessariamente partire da una base che proseguisse i tradizionali elementi della cultura borghese, riscattabili e di arricchimento, giacché per Lenin la cultura non era qualcosa di spontaneo, condizionabile o omogeneo, come si può ben dedurre da alcune tesi del *Prolet-Kult*. Secondo Valerian Pletnev, in "Pravda" del 27 settembre 1922:

La creazione di una nuova cultura proletaria di classe è l'obiettivo fondamentale del *Prolet-Kult*. Portare alla luce e concentrare le forze creatrici del proletariato nella sfera della scienza e dell'arte costituiscono il suo compito pratico fondamentale. Con queste forze deve essere raggiunta anche la meta che il *Prolet-Kult* si è tracciato. La creazione di una nuova cultura di classe, proletaria, è un processo di lotta tra due ideologie inconciliabilmente ostili: quella della borghesia e quella del proletariato.⁶⁵

Il movimento d'avanguardia che unì e permise di spiegare le altre tendenze artistiche fu il costruttivismo, per cui non s'intendeva più l'arte come una forma di produzione individuale e

⁶⁴ Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov (1873-1928) è stato un politico, filosofo, economista e medico russo. Bogdanov fu anche un influente teorico della cultura proletaria. Nel 1910 ne scrisse il manifesto programmatico, *Compiti culturali del nostro tempo*, in cui proponeva la creazione di un'Enciclopedia Proletaria che doveva assolvere al compito di unificazione culturale così come aveva fatto l'Enciclopedia degli Illuministi. Egli sosteneva con forza il movimento *Prolet-kult* ed era anche convinto che verso il socialismo si avanzava per tre vie parallele: la via economica, la via politica, la via culturale. Per Bogdanov queste tre vie erano indipendenti l'una dall'altra. In più egli insegnava che l'individualità, in regime socialista, si dissolveva nella coscienza collettiva e che di conseguenza, nella società socialista, l'arte era destinata a scomparire essendo frutto della coscienza individuale.

⁶⁵ A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Estética y marxismo*, vol. II, México D.F., Ediciones Era, 1970, p. 213.

d'espressione puramente soggettiva (la quale, attraverso centri culturali chiusi e di distribuzione limitata, si trasformava in una mercanzia per l'appropriazione privata dei gruppi che detenevano il potere culturale), ma nel costruttivismo l'arte si presentava come una forma di produzione speciale, destinata alla costruzione e alla trasformazione della realtà sociale. Qui l'avanguardia aveva socializzato e intervenne effettivamente nelle azioni delle masse, da Maiakovski a Tatlin; l'opera aveva smesso di essere privata: non aveva più come destinatario un acquirente o uno spettatore privato, ma una collettività, generalmente le collettività urbane, e pretendeva non solo esprimere o testimoniare ma anche orientare, trasformare, agire sulle coscienze delle masse. La nozione di testimonianza sparì da questa forma d'arte, che si rivelò essere, senza dubbio alcuno, realista. L'avanguardia costruttivista recuperò quel che era stato il compito dell'arte di tutti i tempi: costruire. La sua testimonianza fu la sua costruzione e non il riflesso demistificatore dell'esistente. Se non è necessario farlo, è perché di questo lavoro si sono già incaricati i fatti. Se lo sviluppo dell'infrastruttura non ha permesso di portare a termine la costruzione dell'uomo nuovo, di cui si posero le basi, almeno questa costruzione fu progettata. La storia di questo progetto e la presa di coscienza del fatto che era solo una teoria irrealizzabile (convinzione che s'introdusse a fatica tra la moltitudine di tensioni e conflitti) fu la storia del costruttivismo e anche la ragione basilica della sua attualità.⁶⁶ Il costruttivismo resistette all'interno della politica culturale dell'URSS fino alla fine della decade dei Venti, quando fu sostituito dal realismo socialista.

Nel 1926, con la mostra *Vita e costumi dei popoli dell'URSS*, emerge il "neoverismo sovietico", con cui si diede inizio ad una forma d'arte stereotipata, demagogica e illustrativa, al servizio della propaganda politica e di regime. Nel 1932, con la motivazione che la varietà degli organismi culturali poneva in pericolo la stabilità della cultura e dell'arte, si decretò la dissoluzione di raggruppamenti artistici e si cercò di assimilarli a organismi statali. Nel 1934, nel Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, Andrej Alexandrovič Zdanov stabilì - a nome del PCUS - i principi teorici e pratici del realismo socialista come tendenza artistica ufficiale. Molto vicino a questa data si teorizzò anche la politica del Fronte Ampio. Così, queste nuove determinazioni convergevano nell'arte, sia in URSS sia nei paesi in cui, attraverso organizzazioni di sinistra o dei suoi partiti comunisti, si adottavano le linee della IC. La totale identificazione tra arte e società, teorizzata da Vladimir Tatlin e dal costruttivismo, con l'esasperata accentuazione dei Produttivisti (Alexander Rodcenko e Varvara Stepanova), indusse i fratelli Naum Gabo e Antoine Pevsner a distinguere la loro posizione, che si mostrava meno ideologica e meno dogmatica. Entrambi, nel 1920, redassero un Manifesto (*Manifesto del Realismo*) con cui sottolineavano la differenza tra il loro costruttivismo estetico ed il costruttivismo pratico di Tatlin. Essi continuavano sostanzialmente a credere nell'arte e in quelle "strutture inutili" che Tatlin e i suoi avevano sdegnosamente respinto. La polemica tra il costruttivismo e il suprematismo (fra Tatlin e Malevič) si era spinta molto in avanti: nell'una e nell'altra parte si era giunti a posizioni estreme. Gabo e Pevsner, in qualche modo, s'inserirono in mezzo al dibattito teorizzando, da una parte, la necessità di non sopprimere l'arte così com'era stata sempre intesa e, dall'altra, la sua non riduzione pura a costruzioni tecnicistiche. Lo fecero con il loro Manifesto, nel quale decretarono che l'arte possedeva un proprio valore assoluto indipendente dalle forme sociali in cui si trovava a operare (capitalismo o collettivismo).

Parlare di realismo implica quindi considerare anche il termine "astrattismo", di cui Mario De Micheli afferma che, verso il 1930, si cercò di sostituirlo con quello di "concretismo", dato che tutta l'arte doveva concretizzare immagini o idee, con o attraverso un mezzo materiale determinato, e - non partendo da elementi direttamente vincolati con la realtà naturale - non si realizzava un processo di astrazione della stessa, cioè non essendo il risultato di un'astrazione ma la proposta di una nuova realtà, si poneva logicamente fuori da tale denominazione. Precisazioni di questo tipo risultano ora quasi interminabili, dal momento che si è arrivati a costanti contraddizioni e ad associare questi termini, non sempre in maniera adeguata, con movimenti di avanguardia di diversi orientamenti. Questo è il caso del rifiuto da parte del muralismo messicano dell'arte "astratta",

⁶⁶ AA.VV., *Constructivismo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, Col. Comunicación, 1973, pp. 15-16.

considerata vuota e tipica della decadente società capitalista, con tutto un carico soggettivista e reazionario. Così, si eliminarono o si negarono le possibilità dell'arte costruttivista sovietica o del formalismo, movimenti che arrivarono a proporre, come i muralisti, un'arte per la collettività, un'arte non individualista o commerciale, che cercò di essere integra e critica, in cui gli artisti assumessero una posizione politica di sinistra.

Il trionfo del neoverismo sovietico come tendenza ufficiale era la via più facile per risolvere il problema dei difficili rapporti tra arte e popolo, una via demagogica. Certo il problema di risolvere le ricerche d'élite dell'avanguardia in una dimensione diversa, che tenesse conto di tutti i valori culturali nuovi creati dalla Rivoluzione d'Ottobre, era un problema che bisognava affrontare. Ma ciò che fu fatto nell'URSS in quegli anni fu semplicemente l'eliminazione brutale del problema, non la sua soluzione. E la soluzione era invece possibile. Basti pensare che già nel 1924 la rivista "Lef" pubblicava i primi racconti dell'*Armata a cavallo di Babel* e che nel 1925 Ejzenstejn realizzava *L'incrociatore Potëmkin*, mentre nello stesso anno, Majakovskij pubblicava uno dei poemi più originali della letteratura moderna: *Vladimir Il'ic Lenin*. Questa era la via della soluzione, una via che si svolgeva dall'interno stesso dell'avanguardia verso l'espressione più larga e compiuta dei valori rivoluzionari, senza rinunciare a nulla, ma anzi riscattando dallo sperimentalismo e dalla gratuità molti degli stessi elementi avanguardistici dell'invenzione formale. Muovendosi in questo senso anche nelle arti figurative, come già stava apparendo da vari segni, le possibilità di una soluzione non di ripiego, non di convenienza, non di banale compromesso, sarebbero sorte in modo storicamente vitale.⁶⁷

Invece, il muralismo messicano si generò in una società la cui rivoluzione non si orientò verso l'abolizione del regime capitalista ma verso una nuova manifestazione dello stesso, forse per questo e per l'inesistenza di una linea avanguardista che il mezzo di espressione più efficace per i muralisti risultò essere il realismo. L'adozione di un'arte figurativa, demistificatrice, nazionalista, che fosse all'altezza del popolo, senza restare in molti casi pura qualità estetica, non poteva radicalizzarsi o manifestarsi liberamente (come *Revueltas* rimprovera al movimento muralista) per essere patrocinata dallo Stato e per iscriversi in forme produttive capitaliste. Il muralismo era soggetto ai giochi politici di fronte allo Stato e non contò su indirizzi politico-culturali definiti, conformi alla cangiante struttura sociale messicana dell'epoca. Linee d'azione, attività e posizioni teorico-politiche che in molti casi gli stessi pittori dovettero stabilire, superando o cadendo nelle mancanze e nelle ambiguità ideologiche del PCM, cui aderirono e di cui alcuni furono anche fondatori. L'idea di fare del Messico un nuovo paese consolidandone la nazionalità non poteva portare con sé l'abolizione dell'arte, come accadde in Russia. Il Messico postrivoluzionario necessitava di una grande forma arte e gli artisti gliela diedero. I muralisti messicani, erigendosi a leader e maestri della verità rivoluzionaria, insegnarono al popolo le loro tesi personali, le loro interpretazioni soggettive della storia del Messico. L'oggettività storica era esterna, ma il contenuto era individualista, anche se aspirava a essere esposto al pubblico in forma monumentale, convertirsi in espressione collettiva. Anche utopia, certo, ma generata da una matrice molto diversa dall'utopia russa.⁶⁸ E quando l'arte realista del muralismo messicano ci sembra avvicinarsi all'arte dogmatica del realismo socialista o sembra avere proposte vicine al costruttivismo e ad altre avanguardie sovietiche (come quando Siqueiros parlò del recupero dell'arte pre-ispánica non in termini archeologici, ma a partire dalla monumentalità e dall'integrazione delle arti o quando espresse la necessità di ricorrere a nuovi mezzi e materiali), bisognerebbe analizzare tale vicinanza in ogni singolo caso, per evitare di etichettare o evadere il problema e per situarlo effettivamente nel momento storico concreto nel quale sorge. Per esempio, il realismo della decade dei Venti, posteriore al *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, fu differente da

⁶⁷ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli Editore, 1986, pp. 284 e 285.

⁶⁸ I. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *Dos conceptos del arte revolucionario*, in AA.VV., *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 33, México D.F., UNAM, 1964, pp. 77-79.

quello proposto nel 1932 in *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva*⁶⁹ (I veicoli della pittura dialettico-sovversiva), dove Siqueiros progettava la necessità di un rinnovamento espressivo e tecnico nella produzione artistica, e fu differente anche da ciò che raccontò nel 1945 con il testo *No hay más ruta que la nuestra* (Non c'è altra strada che la nostra), dove pronunciò generalizzazioni che gli impedirono una caratterizzazione dello Stato messicano e una chiara definizione del muralismo di fronte allo Stato. Ancora più diversi furono la nuova arte realista e il realismo integrale di cui egli parlava negli anni Cinquanta.

Sia il muralismo messicano sia i movimenti avanguardisti sovietici si rivelarono essere piuttosto complessi e stimolanti, potevano anche integrarsi ad altre forme artistiche o compiere un significato o funzioni differenti da quelle originarie (per esempio, il muralismo decorativo urbano o il disegno grafico e quello industriale), ma perseguirono le loro proposte iniziali di voler legare in modo concreto l'arte e la politica in termini di una partecipazione rivoluzionaria. Tutte proposte che li uniscono, che li accomunano. Il punto in cui conversero queste manifestazioni artistiche (alcune avanguardie sovietiche e il muralismo messicano) era quello di cercare, nella loro opera e nella loro attività, un'arte per la trasformazione sociale tendente al socialismo. Rispetto alle avanguardie politiche e artistiche, così come al significato avanguardista e sovversivo dell'arte, le seguenti affermazioni risultano chiarificatrici:

È possibile che le due avanguardie, lontano dall'escludersi, si cerchino e si necessitino reciprocamente? Sì, a condizione che si veda l'arte e la rivoluzione come due espressioni indissolubilmente legate all'attività creatrice dell'uomo. La rivoluzione crea le condizioni necessarie affinché l'arte sia un patrimonio sociale e metta le basi per terminare la dicotomia propria della società borghese: arte d'avanguardia - arte di massa. I problemi vitali per l'arte (libertà di creazione, comunicazione artistica, etc.) sono, in definitiva, problemi politici che esigono che l'artista assuma un compromesso politico rivoluzionario, il quale non significa che debba fare della sua creazione un completamento della politica.⁷⁰

La visione dell'artista "scopritore" non è mai quella che è comune al resto della società di cui è contemporaneo. L'arte è utile solo in un secondo livello, in un secondo grado. Desiderare di recuperare socialmente l'arte significa dimenticare la sua missione essenziale, che è il suo valore di protesta. Se l'arte è il "rimedio", deve anche essere uno specchio offerto alla società affinché essa si renda conto dei suoi compiti. L'arte ha per oggetto l'essere una forma della rivoluzione permanente predicata un tempo da Trotsky...deve essere, in effetti, un'autocritica perenne...autocritica, senza dubbio, della propria rivoluzione permanente, quel che in sintesi è arte viva...l'arte è viva solo se è ribelle.⁷¹

⁶⁹ Conferenza pronunciata il 2 settembre 1932 nel John Reed Club di Los Angeles, California. Siqueiros iniziò la sua conferenza parlando in spagnolo, con l'assistenza di una traduttrice, ma poco dopo rinunciò allo spagnolo e parlò in inglese. Esiste un manoscritto dattiloscritto con annotazioni: D. A. SIQUEIROS, *The Vehicles of Dialectic-Subversive Painting*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 1932, file num. 960094. In sintesi, dalla conferenza emerse che non si poteva realizzare un'opera importante se non si avevano le seguenti condizioni: solida teoria rivoluzionaria marxista-leninista, ossia ideologia e convinzione rivoluzionarie proletarie; profonda e documentata conoscenza di "avvenimenti vivi" (obiettivi e soggettivi) della società capitalista nei suoi più intimi aspetti e, in particolare, della vita quotidiana e delle lotte quotidiane del proletariato (questa conoscenza può solo essere opera di un lavoro tenace di raccolta di documenti grafici e dei suoi corrispondenti fatti reali); profonda conoscenza scientifica della natura psicologica degli elementi che compongono l'arte plastica (la mancanza di questa conoscenza impedisce l'uso dei fattori sovversivi indispensabili per l'opera rivoluzionaria); profonda conoscenza scientifica della tecnica (meccanica ed estetica) conseguente alla convinzione ideologica che le dà impulso (senza questa tecnica non vi è linguaggio appropriato di esteriorizzazione); ampio spirito collettivo e di disciplina organica all'interno del gruppo di lavoro (colui che non sa ottenere disciplina corporativa non avrà mai, in nessun caso, disciplina di classe); militanza attiva, fisica e ideologica nelle organizzazioni di combattimento del proletariato (senza questi elementi non esiste né arte dialettico-sovversiva né arte di valore assoluto. Con essi vivono entrambi i valori in un solo corpo).

⁷⁰ A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Sobre arte y revolución*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1979, p. 14.

⁷¹ M. RAGON, *El arte ¿para que?*, México D.F., Extemporáneos, 1977, p. 135.

Nel muralismo iniziale e nelle proposte e attività di Siqueiros e Rivera si registra l'associazione delle avanguardie artistiche con la politica. Si cerca la relazione di entrambe e si suppone che le opere prodotte dai due artisti siano in funzione di questo dialogo artistico-politico, in maniera che necessariamente si ha l'obbligo di discutere e affrontare sia i concetti e le pratiche legate con la cultura nazionale, con l'arte popolare, con il folclore, sia il significato che essi volevano e cercavano di dare al loro lavoro, alle immagini, alla loro poetica. Dal momento che questo lato sovversivo, propositivo e dinamico perseverava nel muralismo, il movimento fu difficile da apprendere o codificare; per questo, quel che non si poteva istituzionalizzare nel muralismo fu oggetto della polemica o di diversi attacchi, da qui emersero le sue diverse spiegazioni che rispondevano a posizioni politico-ideologiche. Per esempio, in questioni come la rappresentazione, la rottura artistica con la tradizione si doveva alla partecipazione artistica e politica di alcuni muralisti o, anche, alla difficoltà di ubicare il movimento in una tappa congiunturale del Messico. Le posizioni corrispondevano alle diverse forme di intendere e assimilare la cultura, il popolare, le arti, la storia.

Durante il XIX secolo il nazionalismo nei paesi dipendenti manifestò l'influenza di correnti come il liberalismo o l'illustrazione e i diversi movimenti sociali cercarono di consolidare o costruire un'identità nazionale, di delimitare frontiere geografiche, di precisare questioni giuridiche e di sovranità di fronte al colonialismo; tuttavia in questi paesi il livello economico e sociale fu di arretratezza e in esso coesistevano, in una stessa forma sociale, distinti sistemi produttivi insieme a un principio di sviluppo industriale capitalista in cui si evidenziava una tendenza estrattiva delle materie prime, che era quello che interessava e fortificava le metropoli.

In Messico il nazionalismo nelle arti plastiche si concretizzò alla fine del XIX secolo e al principio del XX in opere di tema storico o indigeno, in paesaggi, in opere locali, nei ritratti dei personaggi storici rilevanti e popolari. Nell'architettura si espresse, per esempio, nell'introduzione di elementi neo indigeni o nella decorazione eclettica dei padiglioni con cui il Messico partecipò ad alcune Esposizioni Universali. Nelle formazioni sociali periferiche il nazionalismo (la necessità di definire, orientare o imporre un progetto di nazione in cui interagiscono elementi politici, economici e culturali, in relazione con gli interessi delle diverse classi sociali) acquisì un carattere decisivo, dato che il confronto di classe si manifestava in una struttura sociale dipendente, dove la borghesia al potere non si appoggiava a una nazione costituita saldamente, bensì trasferiva la direzione e la centralizzazione del suo potere economico e politico alle borghesie centrali (quelle che detenevano il potere nei paesi sviluppati e che imponevano determinazioni economiche, politiche ed ideologiche ai paesi periferici). In Messico si presentarono condizioni specifiche che favorirono ideologicamente la borghesia periferica, la quale attraverso lo Stato pretese di unire le classi e conformare un'identità nazionale, fondata sia sull'esistenza di un'ampia base popolare con solide caratteristiche e tradizioni culturali, ma con poca consistenza a livello di classi sociali, sia sugli intellettuali e sui settori medi, che ricoprirono un ruolo importante in qualità di mediatori e trasmettitori del suddetto progetto di cultura nazionale.

Dopo la Rivoluzione del 1910 si definirono altre forme di nazionalismo. Con il muralismo del 1922 e con la fondazione del SOTPE si fece strada un nuovo orientamento nazionalista nell'arte, non più legato alle influenze stilistiche europee. Nel Manifesto del SOTPE il nazionalismo ebbe un peso politico evidente e un forte senso critico nel mettere in discussione l'eurocentrismo e il colonialismo culturale, nel definirsi attraverso un'arte indirizzata ai settori popolari, emarginati, o al proletariato, e, anche se si presentava una caratterizzazione di questi settori in termini di "razza indigena", non si sviluppava unicamente una valorizzazione o una prossimità estetica con questi gruppi, ma si proponeva anche una partecipazione politica.

In seguito alla conformazione del moderno Stato messicano si delinearono distinte proposte e pratiche culturali, come quella di José Vasconcelos, che conservava un'idea dell'intellettuale e dell'artista come trasmettitore della "cultura alta", riconoscendo una divisione tra il lavoro intellettuale e quello manuale, o come quelle dei muralisti, che pretendevano di rompere con determinazioni umaniste proponendo nuove attitudini e pratiche dell'artista e della cultura. Le

configurazioni e i limiti del nuovo Stato, principale patrocinatore dei loro lavori artistici, limitarono le rotture ipotizzate dai muralisti. Lo Stato messicano definì un nuovo progetto culturale nel quale il nazionalismo compiva una funzione ideologica e politica nel presentarsi come elemento di coesione dei differenti gruppi e classi sociali. Il nazionalismo che lo Stato messicano promuoveva si manifestava in un contesto populista. Grazie alla Rivoluzione del 1910, lo Stato poteva contare su un livello di legittimazione favorevole e su un'ampia capacità in grado di integrare nel suo discorso le differenti richieste e pratiche popolari presenti nel movimento rivoluzionario. Per via dell'incapacità del settore contadino (principale forza sociale nella Rivoluzione) nell'imporre le proprie istanze e nell'assumere il controllo dello Stato, così come per via dell'incipiente sviluppo del proletariato e per la debolezza della piccola borghesia, fu lo Stato che assunse la direzione del paese e, anche se pretese di erigersi al di sopra delle classi, in realtà rispose agli interessi della borghesia messicana e alle determinazioni del capitalismo nella sua tappa imperialista, in una situazione di dipendenza. Lo Stato dovette quindi sviluppare e consolidare le strutture economico-politiche basiche per l'esistenza di istituzioni solide e di una borghesia nazionale egemonica, entrambi favorevoli al capitalismo (per esempio, a centralizzare il potere, a sviluppare l'industria, ad ampliare il mercato nazionale o a modernizzare la campagna, tra le tante cose). Parallelamente a tutto questo, lo Stato favorì anche la creazione di un'immagine che lo legittimava, sia all'interno del paese sia dalla sua posizione internazionale, per esempio, nella sua difesa dell'autodeterminazione e nel suo rifiuto dell'imperialismo. In questo modo, pretendeva di supplire con istituzioni culturali e con proposte discorsive alla sua debolezza per quanto riguardava il vero controllo dei mezzi produttivi, così come alla sua incapacità di soddisfare le richieste popolari. Lo Stato messicano si presentava come rivoluzionario (effetto del movimento del 1910), popolare e antimperialista, e lo faceva uniformando o sfumando le contraddizioni sociali. In modo uguale presentava il movimento rivoluzionario come un ente omogeneo, estraneo alle determinazioni di classe, e ignorava la complessità che presupponeva l'esistenza di una moltitudine di etnie per conformare un progetto nazionale. Esaltava in maniera speciale, all'interno della realtà culturale, le espressioni del passato, come le culture preispaniche, relegando la situazione del presente o isolando da essa elementi propri dei settori popolari.

Lo Stato messicano generalmente riuniva nel suo discorso caratteristiche dell'ideologia di differenti gruppi, li decontestualizzava e con essi pretendeva di costituire l'"essere nazionale". L'ideologia nazionalista dello Stato riprendeva costumi, immagini e forme espressive delle classi popolari, così come supposte rivendicazioni sociali di esse, ma le isolava o ne evidenziava un solo aspetto, come il senso "spiritualista" o quello estetico, senza considerare gli altri elementi. Nel muralismo questo si manifestava quando si trattavano caratteristiche razziali di tipo indigeno e le si collocava in un contesto estraneo, come nel murale di Rivera *La creación* nella Escuela Nacional Preparatoria. Nel tipo di muralismo che si proponeva nel Manifesto del SOTPE e ne "El Machete" coincidevano sia questo progetto ideologico nazionale dello Stato sia le determinazioni comuniste che cercavano di dar corso alle richieste popolari, le quali si dimostrarono molto limitate di fronte all'abilità statale (del gruppo al potere) nell'adeguare in modo conveniente al proprio discorso l'ideologia della Rivoluzione del 1910.

Nel muralismo e nella pratica artistico-politica di Siqueiros e di Rivera confluirono il progetto nazionalista dello Stato - che tendeva a un discorso populista - e il progetto per la liberazione nazionale: il consolidamento dell'autodeterminazione nazionalista contro l'imperialismo, contro l'egemonia della borghesia periferica e contro la dominazione capitalista. Il recupero e la rivalutazione del popolare da parte di Rivera e di Siqueiros pretendeva avere un significato distinto dall'ideologia nazionalista dello Stato, dato che per entrambi il popolare acquisiva significato nella misura in cui si integrava al progetto che essi intrapresero per la liberazione nazionale, un piano tendente al socialismo e in cui si sottolineava l'importanza della lotta di classe. Tuttavia, l'alternativa nazionalista che elaborarono risultò limitata nella realtà, poiché non rispondeva a relazioni di potere o di forza effettive all'interno delle classi sociali, né contava sull'esistenza di un partito che le organizzasse in maniera sistematica e le unisse ai settori popolari, i quali, quando

mancavano di una coscienza di classe, seguivano le direttive del Partito Comunista Messicano, che non sempre però sviluppava proposte concrete e adeguate alla situazione, ma spesso doveva allinearsi alle determinazioni dell'Internazionale.⁷²

Così come il muralismo arrivò ad essere oggetto di usi e significati spesso lontani dai suoi propositi iniziali, anche altre manifestazioni artistiche o culturali entrarono in questa lotta ideologica che diede significato alle diverse forme e ai contenuti della coscienza sociale, nella quale i differenti simboli, sentimenti, immagini, percezioni, rappresentazioni o idee furono alla fine determinati, rielaborati e definiti come “cultura nazionale” dall'ideologia dominante nel contesto di contraddizioni sociali concrete. Occorre chiarire però che la lotta ideologica non si manifestò solo a livello discorsivo, ma anche materiale, pratico e sociale, e che tra le classi, le culture e i differenti progetti di cultura nazionale si stabilirono relazioni complesse, in modo che la cultura nazionale non risultò essere né la summa o congiunzione di diverse manifestazioni culturali né una conseguenza meccanica. Queste considerazioni aiutano a evitare approcci riduzionisti e semplicisti, nei quali, per esempio, si può arrivare a pensare che la cultura popolare sia qualcosa di chiuso o che nei settori popolari si manifesti un'attitudine puramente ricettiva davanti a determinazioni o influenze culturali che le sono estranee. In Messico si elaborò un progetto di cultura nazionale che partì dalla seguente riflessione: se la base di tutta la cultura nazionale risiede nelle forze sociali popolari, tutto il progetto deve poter partire da un'idea comunitaria nazionale, in cui si recuperano quegli elementi e valori che possono essere adeguati e funzionali a una liberazione nazionale vicina al socialismo, cui si accede attraverso la prassi rivoluzionaria. Questo implica un approccio differente alla cultura popolare, in cui risalta il suo carattere sovversivo, contestatore, mutevole e creativo, che porta a superare approcci populistici o conservatori che la considerano come una manifestazione statica e completa, come un semplice oggetto di studio e di prestigio capace di riempire uno spazio museografico, decorativo e discorsivo; o meglio, come un elemento in più di quelli con i quali si pretende di costituire una cultura democratica, uniforme, omogenea, estranea a problematiche e a caratteristiche specifiche di classe. Atteggiamenti di questo tipo creano confusione e fuggono una questione globale del sistema di dominazione, tale è il caso – per esempio – della manipolazione economica o ideologica dei prodotti artigianali o degli elementi del folclore, considerati come un campo per l'analisi di tradizioni passate o vicine alla loro estinzione. In questo modo si producono rituali o mistificazioni che occultano il senso reale di queste manifestazioni popolari, isolando i loro oggetti o tradizioni. Così considerato, il folclore termina per essere qualcosa di pittoresco o remoto e s'ignora che esso possa rappresentare la coscienza di un gruppo o comunità in cui coesistono forme di produzione non capitaliste, determinate da quelle capitaliste e iscritte, a loro volta, in un sistema capitalista dipendente. L'idea è quella di concepire il folclore non come una questione puramente esotica, bensì come una “concezione del mondo e della vita”, in gran parte implicita, di determinati strati della società, in contrapposizione con le concezioni del mondo “ufficiali” (o, in un senso più ampio, delle parti colte delle società storicamente determinate) che si sono susseguite nello sviluppo storico.⁷³ Un tale studio, oltre a riscattare la posizione di Rivera all'interno della polemica, condurrebbe a trovare i livelli di impugnazione esistenti nella cultura popolare, nel folclore della gente, con l'obiettivo di cercare di svilupparli in una strategia globale tendente al risultato di un'egemonia delle classi subalterne. Osserviamo quindi che l'autenticità e la purezza della cultura popolare non s'incontrano in nessuna parte di questa dialettica culturale, in questa trasformazione di elementi culturali all'interno di un contesto di relazioni culturali disuguali. Dialettica culturale perché non s'inventa, bensì si ricrea quel che esiste: non lo inventa la classe dominante, essa si appropria dell'esistente e lo trasforma, mentre le classi popolari soffrono l'impeto culturale-ideologico e si preparano per resistere, ricreare e produrre cultura d'accordo con i

⁷² J. LARRAÍN IBÁÑEZ, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.

⁷³ E. MONTALVO, *La lucha ideológica por el socialismo y la superestructura ideológica en México*, “Arte, sociedad, ideología”, México D.F., 7, s/d, in E. CIMET SHOJET, *Movimiento Muralista Mexicano*, México D.F., Casa Abierta al Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1992, pp. 49-87.

loro interessi.⁷⁴ Qui è dove subentrò il progetto estetico-ideologico di Siqueiros e Rivera, che pretese di interpretare, elaborare o trasformare la realtà in funzione di un obiettivo storico di classe, vincolato ai settori popolari e alla loro cultura, ma immerso anche in una dinamica istituzionale dove il progetto culturale egemonico dello Stato ebbe un gran peso per la promozione del muralismo. Considerando il peso ideologico che sin dall'inizio ebbe il muralismo messicano, questo movimento occupò un posto riconosciuto nella cosiddetta "cultura nazionale", presentandosi come l'espressione di una parte della tradizione o identità culturale della collettività, nella quale confluirono, con differenti pesi, entrambi i progetti culturali: quello statale, che pretendeva accordare diverse proposte culturali a partire da una linea egemonica, e quello di cultura nazionale popolare, come progetto alternativo di fronte allo Stato e di fronte alla cultura dominante.

Queste considerazioni spiegano alcune delle contraddizioni del muralismo. Per esempio, quando i pittori trattavano avvenimenti storici, spesso cadevano nel didattismo o nel volontarismo evidenziando la figura di certi *caudillos*, risaltando in essi aspetti che si supponeva fossero caratteristici ma senza ottenere una chiarezza iconografica. Fu questo il caso dei murali di Rivera nella SEP. Altre volte i muralisti pretendevano di confrontare la versione ufficiale della storia del Messico con la rappresentazione della partecipazione popolare nei processi sociali, ma arrivavano a introdurre una miticizzazione socialista con immagini idilliache o superficiali. È il caso - per esempio - delle culture preispaniche, quando uniformano o sottolineano elementi artistici o decorativi senza rimetterli al loro vero contesto, provocando così una visione storica, dove si perde il contenuto ideologico e sociale delle stesse, o quando mettono in risalto nell'indigeno l'aspetto comunitario e collettivo per associarlo a un progetto comunista di una società senza classi. Lo stesso succede con personaggi come Lenin o Marx, figure cui molti muralisti si appoggiavano per risaltare valori socialisti, senza dare una connotazione specifica della loro partecipazione in questo senso; per esempio, nel murale di Rivera nel vano della scala del Palacio Nacional, dove appare Marx indicando agli operai e ai contadini la futura società comunista. A questo punto occorre ricordare che nella polemica Siqueiros questionò con Rivera sulla scelta dei temi e dei personaggi nei suoi lavori, così come sull'ubicazione e la maniera di rappresentarli. Per Siqueiros, Rivera dipinse solo "temi generali, simboli astratti, scolastici, discorsi pseudomarxisti" e anche se si compiaceva straordinariamente del suo "ritratto documentato" come uno strumento di propaganda, quando si trattava di comprometersi con la dinamica attuale, cercava di eludere questioni concrete che si riferivano a un momento politico preciso o a personaggi contemporanei nel loro contesto e - secondo Siqueiros - finiva con il rappresentare solo "simboli impersonali" o una "terribile mescolanza di simboli di scene confuse". In riferimento alla tematica e alla rappresentazione plastica, Rivera riteneva che la base di tutta l'opera rivoluzionaria risiedesse nell'espressione delle caratteristiche regionali e della situazione obiettiva in cui questa si produceva, mettendo così in discussione qualsiasi intento di determinazione esterna all'arte che potesse ridurla a una mera ripetizione di una formula vuota, e sosteneva che, malgrado il contenuto delle sue opere potesse disturbare gli interessi della classe cui appartenevano coloro che di fatto usufruirono dei suddetti interessi (borghesia nazionale o compratori americani), artisticamente ciò li soddisfaceva e questo non significava fare concessioni.

Nella polemica, il problema nazionale, quello del Fronte Ampio e quello dello stalinismo, considerati a partire dalle loro conseguenze nell'arte e nell'estetica, condussero al problema della rappresentazione e dell'ideologia, della comunicazione e della capacità espressiva delle opere, così come alla considerazione della relazione problematica tra il linguaggio utilizzato e un livello artistico efficace, adeguato e accessibile a settori popolari, senza violentare le proprie condizioni o sminuire la qualità estetica per arrivare alle masse. Concretamente, per collocare le impostazioni estetiche di Rivera e Siqueiros nella polemica, bisognerebbe considerare in maniera globale, ma anche in modo concreto, tutta una serie di aspetti iconografici: la produzione plastica, il problema

⁷⁴ R. PASTRANA S., *Introducción a la crítica marxista de la cultura popular en las luchas de liberación nacional*, México D.F., UNAM, 1987, pp. 158-159.

delle immagini, quali immagini sono state incluse o come sono state rappresentate plasticamente, chi ha avuto accesso ad esse e come si presentò la loro circolazione e diffusione, dal momento che che trattare in maniera isolata alcuni di questi aspetti ci porterebbe a interpretazioni erranee o unilaterali che costantemente si leggono in molti testi dedicati ai due artisti. Il fatto di includere nell'opera simboli o personaggi considerati come rivoluzionari non presuppone, automaticamente, che l'opera acquisisca un carattere rivoluzionario, e, all'inverso, ricorrere a personaggi o simboli apparentemente lontani da quel senso critico o rivoluzionario che si ricerca in un murale (come nel caso di un argomento religioso o dell'uso di elementi cristiani, che Rivera rimproverò a Siqueiros, ma a cui lo stesso Rivera ricorse), non sempre si traduce in un'opera confusa o contraddittoria. L'introduzione di una tematica critica o rivoluzionaria e l'inclusione di determinati personaggi e avvenimenti in spazi e momenti storici pertinenti può accentuare l'effettività comunicativa che si cerca di raggiungere nelle opere d'arte.

Nel muralismo si presenta una dialettica tra la carica espressiva propriamente artistica (rappresentazione, simboli, tecnica) all'interno del progetto estetico-ideologico in cui sorge e i multipli significati che questa acquisisce nel realizzarsi in modo concreto e di fronte allo spettatore.⁷⁵ Pertanto, anche se i segni plastici non sono vuoti di contenuto, il loro senso si manifesta tanto in essi quanto nella loro organizzazione formale e materiale in un contesto concreto, che è ciò che conferisce loro significato. Questo permette di superare quell'approccio al muralismo dove si presuppone che le determinazioni estetiche di ogni murale abbiano una caratteristica immanente, immutabile o univoca. Nemmeno il suo significato si caratterizza a partire da un relativismo, bensì lo si potrebbe individuare in questa congiunzione delle caratteristiche proprie dell'opera, delle determinazioni estetiche e ideologiche con le quali si relaziona, così come con il carattere storico specifico in cui esso si produce. Questo ci porta anche all'affermazione di Rivera nella polemica rispetto al dover inevitabilmente vendere la sua forza lavoro e la sua opera in un sistema come quello capitalista. Da qui, quindi, la questione dell'ostilità all'arte del capitalismo e alla trasformazione dell'opera in mercanzia, ma questo non significa, in maniera riduzionista, che si annulli nell'artista la sua capacità creativa, né che sia meccanicamente a servizio dell'ideologia dominante (fatalismo). Non si può nemmeno ipotizzare, in maniera romantica, che l'artista si possa astrarre dalle leggi del capitale, negando di vendere le sue opere e di renderle soggetto di speculazione. L'artista non è indipendente dalle leggi del capitale (idealismo, volontarismo romantico), ma non è soggetto a una determinazione assoluta di tali leggi.

Rispetto alle affermazioni di Siqueiros nella polemica, in riferimento a un'arte politicamente funzionale e al carattere dell'arte rivoluzionaria, occorre chiarire che il problema del rivoluzionario nell'arte e dell'arte destinata al settore popolare non dipende solo dall'artista, ma ha a che vedere anche con la relazione soggetto-oggetto-nuovo oggetto in una formazione sociale determinata. In questo contesto bisogna comprendere la proposta di Siqueiros di un nuovo linguaggio e di nuovi mezzi artistici per nuovi soggetti. Ciò è importante per tutta la serie di discussioni che egli intraprese nella polemica in merito a: l'interazione di tecniche, materiali, spazi; il rapporto tra produttore e spettatore in un'opera che pretende di essere rivoluzionaria; l'esigenza di progressi nella propria arte; la necessità di avere spettatori attivi e partecipativi. Qui si potrebbe confrontare la concezione artistica più avanguardista di Siqueiros con l'interpretazione conservatrice dell'arte di Rivera, il quale spesso cadde in interpretazioni naturaliste, dal momento che riteneva che "il buon gusto naturale" del proletariato o dei settori popolari fosse stato corrotto dal capitale e che quindi sarebbe bastata solo una questione di "pulizia" per elevare o reintegrare il livello del gusto, poiché nell'uomo - a parer suo - la sensibilità estetica è innata.

⁷⁵ D. A. SIQUEIROS, *El muralismo de Mexico*, México D.F., Ediciones Mexicanas, 1950, pp. 7- 35.

DAVID ALFARO SIQUEIROS: VOCE DELLO STALINISMO

La tesi sostenuta a partire dagli anni Quaranta da David Alfaro Siqueiros – *No hay más ruta que la nuestra* – sembrò e continua a sembrare un'esagerazione inaccettabile a un pubblico che non condivide il suo sentimento rivoluzionario o che, senza analizzare le tesi nelle quali la sua drastica asserzione trovò fondamento, l'hanno interpretata in maniera superficiale e isolata. “Il movimento pittorico messicano moderno, il nostro movimento – scrisse Siqueiros – è un movimento che non è rimasto nella teoria astratta, bensì da vent'anni va salendo i primi scalini di una pratica adeguata. Senza dubbio alcuno, l'unica possibile strada universale per il prossimo futuro”.⁷⁶ Il non separare mai teoria e pratica rivoluzionarie è il principio che Siqueiros stabilì sin dall'inizio della sua carriera, sia come politico militante sia come artista, anche se, nel 1944, data in cui scrisse il suo testo, l'artista aveva realizzato solo poche opere murali. La convinzione che non vi fosse altra strada per l'arte e per l'uomo se non la rivoluzione emerse per la prima volta quando Siqueiros, nel 1922, promulgò il *Manifiesto del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México*, per poi trapelare anche attraverso tutti i suoi scritti successivi, attraverso la sua opera plastica e la sua prassi politica. La fede di Siqueiros nel movimento artistico-sociale del Messico non vacillò mai ed egli non si diede mai per vinto. Il cammino scelto dagli artisti rivoluzionari era l'unico, il giusto e l'adeguato. Quando i suoi compagni di lotta abbandonarono la strada o si convertirono solo in compagni di viaggio, egli continuò e non disperò, perché sapeva con certezza di avere ragione. La necessità sociale dello stile di Siqueiros e la sua estetica possono essere capiti pertanto solo se si comprende il suo principale proposito di vita: essere un artista, o meglio, l'artista esemplare e salvatore dell'arte e della rivoluzione. Megalomania, messianismo, sacrificio, lotta, violenza? Sicuramente tutto questo e più, ma così fu Siqueiros. La tesi di Siqueiros parte dalla convinzione che l'artista che ha avviato la rivoluzione messicana, in un impulso collettivo e con una teoria vitale di gioventù, fu colui che indirizzò l'arte moderna in contrapposizione alla decadente arte europea, attraverso la strada di un progresso artistico che era stata detenuto fino ad allora dalla società borghese.

Questo cammino con tutti gli inconvenienti per cui è ancora balzubiente, per cui ancora non ha configurato la sua propria eloquenza e il suo proprio gesto, ma indubbiamente una pratica con un ampio cammino davanti...l'unico cammino fisico – ed estetico di conseguenza – che conduce funzionalmente, nel tentativo di equivalenza sociale, verso quel che oggi possiamo chiamare un nuovo realismo, il nuovo realismo umanista del presente e del futuro.⁷⁷

Siqueiros credeva nel progresso dell'arte perché credeva nel progresso dell'umanità verso forme superiori di civilizzazione e cultura. Pertanto non sorprende che, inizialmente, intitolò l'opera che chiude il ciclo della sua vita *La marcha de la humanidad en la América Latina* e che, collocandola in forma definitiva nel Polyforum del Hotel de México, modificò il titolo, in maniera altisonante, in *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*.

Nel 1940, convinto che il muralismo messicano avesse aperto la strada al progresso dell'arte universale e riconoscendo il valore dei suoi compagni di lavoro, specialmente del Dr. Atl, di José Clemente Orozco e di Diego Rivera, Siqueiros tentò di fare, con la sua opera, un passo in più in questa marcia di battaglia per trovare la manifestazione plastica che rappresentasse adeguatamente il suo tempo, che identificasse il suo popolo e che continuasse le sue lotte. Prima di intraprendere la nuova tappa del muralismo, Siqueiros analizzò con chiarezza il vicolo cieco nel quale sembrava

⁷⁶ D. A. SIQUEIROS, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo*, México D.F., Talleres Gráficos, 1945, p. 62.

⁷⁷ D. A. SIQUEIROS, *La pintura mexicana moderna*, “Revista Hoy”, México D.F., 396-I-1944.

ancora trovarsi l'arte in Messico. Nonostante le polemiche pubbliche tra Siqueiros e Rivera, a quest'ultimo Siqueiros riconobbe di essere stato nel mondo moderno l'iniziatore dell'arte fatta di proposte ideologiche, di aver internazionalizzato il muralismo e di avergli dato valore universale, di aver capito che l'arte pubblica e monumentale era l'unica via possibile per ridare senso all'arte plastica; ma, tuttavia, egli confinò l'opera di Rivera nella sola prima tappa del muralismo. Sebbene lo considerasse il migliore erede della maniera italiana di concepire la pittura murale, lo accusò, in più di un'occasione, di non aver sperimentato le tecniche moderne che il mondo tecnologico stava offrendo agli artisti.

In una lettera pubblica indirizzata al suo ammirato-amico José Clemente Orozco, nel 1944, Siqueiros analizzò con vera devozione la sua storia plastica, per rimproverargli, nell'ultima parte della lettera, di aver perso il contatto con il movimento e con la pratica rivoluzionaria in favore di un'arte sociale moderna. Gli mostrò come la mancanza di fede nella lotta lo avesse portato allo scetticismo che subiva nel convertirsi in un "poeta metafisico dell'arte plastica". "La tua attitudine, in fin dei conti, appartiene in realtà a retaggi di debole romanticismo che porta a giudicare le debolezze degli uomini come miserie del movimento nel quale questi agiscono". La perdita della fede nell'uomo e nelle possibilità di trionfo di un nuovo umanesimo appariva evidente in Orozco. Caricato di scetticismo, il pittore del Hospicio Cabañas volse la sua comprensione dell'uomo a lato dello sconforto, dell'amarezza, del fuoco e della violenza annientatrici. "Questa malattia" – come Siqueiros chiamò il nichilismo e lo scoraggiamento di Orozco – "è curabile o incurabile...e io credo che la tua abbia un rimedio. Una nuova fiducia nella speranza popolare può toccare un'altra volta la tua enorme forza di pittore. Molto lontano dal mio pensiero il considerarti come un vecchio smemorato. Sei, forse, il più giovane tra quelli colpiti dalla crisi intellettuale di cui oggi si soffre". Con la convinzione e l'affetto nei confronti del compagno agitatore dei primi anni della rivista dell'esercito costituzionalista "La Vanguardia", con il riconoscimento all'opera del caricaturista anticlericale, del disegnatore sociale e antifascista degli anni passati, Siqueiros avvisava il maestro di Jalisco di star cadendo in "tendenze che non hanno più un'uscita storica possibile" e lo incitò, con affetto e rispetto, a far ritorno verso l'unica strada possibile: "...nel mondo prossimo futuro, quello postbellico che è già qui [gli artisti] o prendono il nostro cammino, il cammino di un nuovo umanesimo nell'arte, di un nuovo classicismo, di un nuovo umanesimo-nuovo realista o non vanno da nessuna parte".⁷⁸ Nonostante Siqueiros riconoscesse l'immenso valore che Orozco mostrava nel tentare di rinnovare tecnicamente la pittura a fresco introducendo procedimenti nuovi come la mescolanza di "fresco" e "tempera", Siqueiros insistette nel progresso ideologico e tecnico dell'arte e così domandò a Orozco: "Hai avuto successo con l'impegno di arricchire il vecchio procedimento? Io credo di no, dato che a una nuova società corrisponde una nuova tecnica, la stretta tecnica materiale della sua industria corrispondente".

L'ossessione per riuscire ad esprimere in termini tecnicamente moderni la lotta rivoluzionaria dell'uomo contemporaneo fu il compito mostruosamente ambizioso che Siqueiros si caricò sulle spalle. Per questo egli si servì di tutto: la riproduzione grafica, l'uso dei nuovi prodotti della chimica e delle plastiche, la pistola d'aria, l'azulejo o il mosaico colorato, la scultura-pittura, il cemento armato, etc. Tutti i progressi moderni dell'industria e la tecnologia furono impiegati ansiosamente e furono usati in un insieme che risultò spesso esagerato ed eterogeneo. Nel suo affanno di abbracciare e dire il massimo, la sua opera probabilmente apparve eccessiva e a volte repellente nella sua magniloquenza spesso grottesca. Da un punto di vista vicino ai canoni estetici della cultura occidentale, non è grottesca e mostruosa la Coatlicue⁷⁹? Se si paragona il barocco europeo con l'americano, le vistosità e le abbondanze del barocco latino non rompono qualsiasi ritmo? Le fiamme, le nubi di angeli, le colonne cangianti, le numerose volute, l'*horror vacui*, non sono esempi del delirio cui arrivarono le produzioni artistiche messicane? Nelle manifestazioni

⁷⁸ D. A. SIQUEIROS, *Carta a Orozco*, "Revista Hoy", México D.F., 398-I-1944.

⁷⁹ Coatlicue ("veste di serpenti"), secondo la mitologia azteca, era la dea del fuoco e della fertilità, madre delle stelle del sud.

della cultura popolare, più autentiche e radicate, si produssero certe espressioni che per un gusto, un udito, una sensibilità educata in altre latitudini risultarono - se non sgradevoli - talmente lontane dal proprio gusto che disturbavano i sensi come se fossimo davanti a prodotti di barbarie. Tuttavia, volendo essere onesti con i gusti americani, possiamo anche dimenticarci dei canoni di bellezza che gli europei hanno imposto come unici e veritieri: l'armonia, la raffinatezza, l'equilibrio, la proporzione, la simmetria, etc. Anche quando si esprime un'anima romantica o espressionista, che per un europeo significa violentare canoni e proporzioni, per i latinoamericani rimane sempre una tiepida esagerazione che non raggiunge minimamente l'esorbitante e sovraccaricata espressione della più autentica delle loro culture, della più affine all'anima del popolo barocco ed espressionista per eccellenza. Ma l'opera di Siqueiros è altra cosa, raggiunge i propri propositi anche per altre vie differenti da quelle del metodo e della teoria. Non è che non sia fedele ai contenuti dottrinari dei suoi testi, manifesti e lettere, bensì li raggiunge in maniera interiore e piena, come se fosse dal profondo, come se segretamente il cuore e l'intelligenza si accordassero in un momento imprevedibile e incredibile. Quel che in altri movimenti artistici si convertì in metodo, e proprio attraverso di esso si arrivò a sterilizzarne le forze creative, come successe con l'impressionismo, il cubismo, il futurismo, il surrealismo e i successivi "-ismo" della scuola europea, servì in questo caso da fonte di ispirazione e fecondazione. L'opera è lì effettivamente. Dal punto di vista dello spettatore partecipante è la prima sensazione evidente in una mescolanza di repulsione e fascino.

Chi cerca nell'arte il piacere delle sensazioni fini ed equilibrate non capirà facilmente la grandezza di questo pittore. L'essere contemporaneo di Siqueiros e anche messicano risulta un doppio ostacolo per comprenderlo fino in fondo: perché la sua pittura è alimentata dalle realtà quotidiane che desideriamo dimenticare e perché in qualche modo egli mette in gioco gli espedienti dell'essere messicano con tutte le sue grandezze, ma senza nascondere nessuna delle sue aberrazioni. Niente ci risulta più insopportabile della realtà che incontriamo in Siqueiros: realtà negli scorci, con i quali avanzano i corpi mutilati fino quasi a toccarci; realtà nella prospettiva curva, con la quale affronta tutti i suoi lavori e che ci allontana dall'idealizzazione rettilinea del Rinascimento; realtà nel movimento, che come nelle insopportabili aporie di Zenone, è e non è in un posto allo stesso tempo. Nei suoi lavori vi è anche una certa predilezione per il sangue e per l'urlo e, nelle rare occasioni in cui realizza nature morte, sceglie quei frutti che sembrano scarniti per propria natura. Non manca neanche il paesaggio secco e tarlato del deserto, e la polvere che s'impone sui corpi ottiene la vittoria anticipatrice della morte sulla vita. I cieli azzurri e violetti più spezzati e minacciosi di quelli di El Greco (maestro indiscusso nel genere), più carichi di anatemi e violente minacce contro l'uomo. E le marce, le interminabili marce dei poveri: quelli che vanno a cercare acqua chissà dove, quelli che avanzano per protestare con il volto convulso delle maschere, quelli che cercano la terra promessa o quelli che li accompagnano semplicemente, silenziosamente, senza alcun proposito. Tutto in realtà sembra concepito per mostrare la fragilità della carne. Nessun fuoco più fuoco di quello in cui si consumano i piedi di Cuauhtémoc⁸⁰ nel suo *Tormento*. Nessuna lancia più acuta di quella che penetra nella carne retta e infallibile. È come se si cercasse di ritorcere, spremere, macerare, mettere alla prova con tutti i mezzi possibili la resistenza della carne. Valutare realmente il prezzo di essere vivi sulla terra. Forse Siqueiros ha avuto sempre questo eccesso in tutto, questo inevitabile triste destino di risultare insopportabile per essere giusto e sincero con i suoi oggetti. A forza di deformazioni estetiche finiamo per non vedere i quadri e vediamo solo le rappresentazioni che essi ci hanno imposto nella nostra coscienza. Non è forse la nostra epoca la più crudele di tutte le precedenti? Non siamo ora più vicini all'estinzione della specie e alla fine di tutto, e ciò che in verità ci sembra proporzionato e armonico non è precisamente quel che non c'è nella realtà? La verità è triste, già lo diceva Voltaire, e, più che triste, eccessiva; non è nel centro, nel giusto mezzo che voleva Aristotele, è in uno degli estremi. Saremmo però sicuramente ingiusti se vedessimo in Siqueiros solo il sussulto per la lotta e la sconfitta, per quel che si erode e per quel che alla fine soccombe. Anche nella sua pittura vi è grandezza, e in qualche parte, nonostante tutto, emergono i

⁸⁰ Cuauhtémoc (1496-1525) fu l'undicesimo e ultimo sovrano azteco.

volti sereni di quelli che sanno che la vittoria sarà loro, il gesto eroico di quelli che svolgono il loro dovere, l'interminabile fila di quelli che ci appoggiano e sostengono con il loro sforzo, il loro valore e la loro costanza. Dopotutto, quando Cuauhtémoc si alza, veste l'armatura del conquistatore e libera il suo popolo. In cielo s'incrociano le costruzioni degli uomini. La vita ha un significato e l'umanità marcia in avanti; non è un caso che la sua opera più sentita visceralmente e più descritta s'intitoli proprio *Apoteosis de Cuauhtémoc*. In Siqueiros vi è anche la certezza del trionfo. Nessun genio maligno, nessuna linea di produzione in serie, nessuna lancia, nessun fuoco, potranno vincere l'uomo, distruggere il popolo.

C'è un altro modo più costante e tenace attraverso cui questa sua pittura turba lo spettatore, e in cui risiede, allo stesso tempo, il suo trionfo e il suo predominio. Non so se qualcuno sia in grado di contemplare l'autoritratto di Siqueiros, *El coronelazo*, 1945, senza sentire in alcun modo una certa ripugnanza. Non è sicuramente una delle sue opere più riuscite, certo, ma – forse per il semplice fatto che il tema sia proprio l'autore stesso – contiene chiavi molto evidenti per capire la sua arte. Si tratta di quel dipinto in cui la mano si avvicina in una specie di scorcio insostenibile e con un gesto violento sembra strofinare e ferire le nocche contro un primo piano impreciso, situato più in là, fuori dal quadro, come se il braccio e la mano uscissero dalla tela o, ancor meglio, come se graffiassero il cristallino stesso dello spettatore, lasciando frammenti di pelle e sangue. Non è mia intenzione ora giudicare il gesto, né l'idea che Siqueiros può aver avuto di se stesso, ma qualcosa qui ci seduce e ci sorprende, forse in nessuno dei suoi murali si succedono così rapidamente la repulsione e l'attrazione. Nessuno è costruito più deliberatamente per molestare lo spettatore e allo stesso tempo per imporsi su di lui, per vincerlo. Non è neanche una brutta opera, perché, tra le altre cose, pare che Siqueiros fosse proprio così nel privato, sembrava sempre che volesse tirare “un pugno all'aria”.⁸¹ Sia come sia, qui vi sono queste nocche che colpiscono cosa non si sa, andando oltre il loro spazio naturale, ferendosi contro un vetro invisibile, piene della velocità della distruzione, periture e deboli, come se volessero ricordarci un messaggio antico e persistente. Queste nocche che si avvicinano e si rompono contro la realtà ricordano la pelle degli scorticati che gli antichi sacerdoti aztechi ornavano in alcune cerimonie, come se una seconda pelle potesse rivestire d'immortalità quella superficiale con la quale viviamo e appariamo. Attraverso il sacrificio e lo scorticamento si rompeva l'ordine dei corpi in un supremo sforzo per ristabilire l'ordine dell'universo. Nell'autoritratto, da questo volto che spinge la mano in avanti con le sue nocche ferite, vi è anche una sfida, come se la battaglia fosse un ingrediente indispensabile di libertà. Distruggere per costruire sembrerebbe essere l'intenzione. Nella distruzione c'è una sfida contro l'ordine, contro lo stabilito, contro se stesso. Un popolo che sa sfidare è un popolo che sa anche liberarsi. Quel che alla fine sembra volerci dire Siqueiros è che la lotta e la sfida si trovano necessariamente nell'essenza rivoluzionaria e che ogni rivoluzione deve essere, in qualche forma, violenta. Ciò in cui incontriamo maggior debolezza, la carne, è anche quel che si ribella e avanza, quel che alla fine sempre incontra il cammino della liberazione, della rivoluzione e della vittoria. La poetica di Siqueiros non si limita però a questa mera esaltazione della violenza e della crudeltà, che alcuni scrittori - come Octavio Paz - hanno creduto ritrovare nell'essenza stessa della messicanità. In fondo vi è molta più tenerezza che crudeltà nella sua opera, così come molta più speranza che disfattismo nella sovversione da lui evocata.

Il rinascimento messicano fu il punto di partenza logico per un nuovo movimento plastico di maggior trascendenza e le esperienze di questo movimento permisero ai muralisti di raggiungere una realizzazione plastica più completa. Il movimento pittorico chiamato “rinascimento messicano” non poteva essere un'espressione rivoluzionaria, fu in realtà un'espressione populista, poiché era relazionata con l'ideologia di una rivoluzione che non era proletaria, bensì una rivoluzione agrario-riformista o, più chiaramente, una rivoluzione democratico-borghese;⁸² dal punto di vista della

⁸¹ A. ARENAL DE SIQUEIROS, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 19.

⁸² L. CARDOZA Y ARAGÓN, *Pintura contemporánea de México*, México D.F., Ediciones Era, 1995, pp. 11-26.

tecnica, era trattenuto in una teoria arcaica, tradizionalista e ciò gli conferiva il carattere mistico e pesante di cui soffriva. Il processo di penetrazione dell'imperialismo nordamericano in Messico aveva allargato la sua influenza anche all'arte; l'imperialismo yankee, sconfiggendo l'imperialismo inglese, suo principale oppositore, si era impadronito non solo del paese, dei terreni petroliferi, delle ferrovie e di tutta la vita economica del paese, ma anche dell'estetica dell'arte, corrompendo e snaturando questo movimento che sarebbe potuto essere un movimento plastico interessante, convertendolo in un movimento folcloristico e di sfruttamento, sottomesso alla volontà del dilettante acquirente di quadri.

È difficile fare una critica appropriata ai falsi cammini dell'arte funzionale rivoluzionaria se non ci avvaliamo di un fattore obiettivo, di grande trascendenza, com'è stato il movimento pittorico denominato rinascimento messicano. È indubbio che Diego Rivera, per la sua maggiore maturità artistica, ne rappresenti al meglio le caratteristiche, con le sue qualità e i numerosi difetti; movimento che lo stesso Siqueiros si proponeva di sfruttare per trovare un vero cammino dell'arte funzionale rivoluzionaria. Il periodo romantico del movimento ebbe inizio dallo sciopero delle Belle Arti nel 1910 e si protrasse fino al punto in cui terminò praticamente l'epoca più algida della rivoluzione messicana, nel 1918, quando i gruppi che avevano organizzato questo movimento romantico, ancora bohémien e sentimentale, si disgregarono e alcuni di loro si trasferirono in Europa. Il secondo periodo del movimento, chiamato "periodo utopico dell'arte rivoluzionaria", fu precisamente il momento che segnò il rinascimento pittorico messicano, meglio noto come la pittura muralista messicana, considerata - sia all'interno sia all'esterno del Messico - come un'espressione integrale e vera dell'unica forma possibile d'arte rivoluzionaria. Qui si mosse Siqueiros, reduce dalle sue esperienze avute a Los Angeles che gli avevano fornito gli strumenti di confronto per poter segnalare i difetti del movimento utopico e trovare cammini più veritieri per l'arte funzionale rivoluzionaria.⁸³ Il fatto di aver avuto a disposizione per il suo lavoro un muro esterno (Chouinard School of Art), invece di uno interno, gli fece comprendere che il movimento pittorico messicano aveva commesso un grave errore di ubicazione, poiché aveva scelto di realizzare affreschi d'arte politica nei luoghi più nascosti della città, quei luoghi da dove le masse non transitavano, luoghi che non potevano essere osservati dalla popolazione e, per questo, la loro espressione rimaneva un impulso di carattere puramente elitario. Questa considerazione aveva un'enorme importanza, dal momento che il problema della collocazione era un problema di strategia nell'arte rivoluzionaria. È evidente che un promotore della rivoluzione non si chiude in una stanza dove non c'è nessuno cui pronunciare un discorso; va verso le masse, all'uscita delle fabbriche, nei centri di grande concentrazione di operai e lavoratori. Siqueiros individuò come principale colpevole di questo grave errore Diego Rivera, indiscusso leader del movimento, ma - a suo parere - estremamente snob e privo di esperienza plastica, privo della militanza che era necessaria per poter scoprire dove l'arte rivoluzionaria fosse più in grado di esprimersi.⁸⁴ Non solo, il movimento messicano aveva commesso un secondo errore, quello di dare alla pittura murale il ruolo di elemento più importante nella produzione dell'arte funzionale rivoluzionaria, e non bisogna dimenticare che, all'interno della società dell'epoca, le case e di conseguenza i muri di queste case appartenevano quasi esclusivamente alla classe capitalista, alla borghesia, ai nemici innati dell'arte rivoluzionaria, che invece era un'espressione intimamente legata agli interessi della classe lavoratrice. Anche Siqueiros però commise un errore a Los Angeles nel credere che semplicemente trovando i muri esterni tutto potesse essere risolto. Effettivamente i muri esterni sono un mezzo di espressione dell'arte rivoluzionaria molto più che i muri interni collocati in luoghi nascosti, ma non era certo possibile utilizzare i muri esterni in una maniera più che circostanziale. Inoltre, egli criticò anche il metodo individualista perseguito nel movimento messicano e cercò di dimostrare come in

⁸³ A. BENNER, *Siqueiros, Fundador del Renacimiento Mejicano*, "La diaria Voz de Crítica", Buenos Aires, 21 giugno 1933.

⁸⁴ I. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *Siqueiros y la Revolución*, in AA.VV., *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 56, México D.F., UNAM, 1986, pp. 113-120.

questo isolamento degli edifici mancasse un'omogeneità ideologica di contenuto. Questa falsità della forma utilizzata e tutti gli errori tecnici commessi furono il risultato naturale della mancanza di organizzazione, della mancanza di lavoro collettivo, della mancanza di autocritica collettiva e rivoluzionaria.

Siqueiros era convinto che la debolezza degli artisti messicani fosse dovuta alla loro mancanza di militanza, perché, anche se erano intervenuti in più occasioni in soccorso del paese con attività militari, tuttavia non avevano dimostrato in nessuna occasione di avere una vera coscienza politica, non avevano bevuto alla scienza della classe lavoratrice, non conoscevano la propria tattica, ed era impossibile che, non conoscendo questa funzione, potessero fare arte in grado di esprimere le necessità di questa funzione e che la loro arte fosse una vera arte funzionale rivoluzionaria. Il movimento messicano faceva errori non solo di strategia e di metodologia, ma sbagliava anche nella tecnica, e la tecnica nell'arte non è un dettaglio; i procedimenti, gli strumenti, l'istruzione plastica hanno un grande valore e l'arte rivoluzionaria era un'espressione che doveva essere meccanizzata e razionalizzata, dato che il suo obiettivo principale era quello di estendersi verso un sempre più ampio pubblico, arrivare nei luoghi più reconditi dove vi era la classe lavoratrice, uscire dalle proprietà più remote, arrivare alle fabbriche e, pertanto, essere un'arte multi-esemplare, multi-riproducibile, fisicamente in grado di estendersi da tutte le parti. Da un punto di vista più estetico, invece, la questione della composizione, la questione dell'organizzazione plastica, la questione della correlazione delle forme e dei colori, furono altrettanto importanti per i fini dell'arte funzionale rivoluzionaria messicana? Certo, ricoprono assolutamente un'importanza enorme, perché l'espressione plastica è essenzialmente un'espressione psicologica, è un'espressione che va a produrre negli spettatori una determinata sensazione psicologica, va ad agitare il temperamento delle masse, va a stabilizzarle o le va a incitare, le va a contenere o le va a spronare verso una determinata attitudine, e se è di fatto un elemento psicologico, vuole dire che noi dobbiamo conoscere profondamente gli elementi psicologici che entrano in gioco all'interno della composizione plastica se vogliamo che la nostra espressione sia sovversiva e rivoluzionaria, non solamente rivoluzionaria nel suo contenuto ma anche nella sua forma, quindi nel linguaggio che essa usa per esprimersi.

È possibile quindi che anche l'insieme delle opere cristiane del rinascimento italiano fosse una forma d'arte funzionale rivoluzionaria? Possiamo noi – si domandava Siqueiros – usare i metodi di composizione e le forme di Giotto per fare un'arte sovversiva che spinga le masse in una determinata direzione?⁸⁵ No. Giotto era un maestro che ha realizzato un'opera psicologicamente concreta, profonda e adeguata alla realtà del suo tempo; era un pittore cristiano per le masse cristiane, era uno straordinario propagandista del cristianesimo, geniale, che ha fatto un'arte funzionale corrispondente all'epoca in cui stava realizzando la sua opera. L'opera di Giotto agiva sulle masse con un sentimento di calma, con quel sentimento che viene spesso denominato la dolcezza cristiana, la tranquillità cristiana, la passività cristiana; le sue opere sono ieratiche, non incitano in alcun modo alla violenza, anzi, al contrario tentano di affievolire la violenza, in modo particolare quella delle masse, ed è ciò di cui esse necessitavano. Osservando la pittura del denominato rinascimento messicano, di Diego Rivera soprattutto, si vede un'enorme quantità di elementi presi come esempi dall'arte italiana. Un'arte che non si basa sull'invenzione e sulla scoperta di forme e di elementi privi di volontà, ma su forme estrapolate interamente dall'antichità, in una maniera scolastica, senza sottoporle ad alcuna trasformazione. Da questo punto di vista, l'opera di Rivera è perfettamente cristiana, con una psicologia assolutamente passiva, e l'effetto psicologico che produce nelle masse, di conseguenza, è di totale inerzia. Com'è possibile – sempre secondo le opinioni di Siqueiros - fare una pittura murale in cui si presentano gli agitatori delle folle

⁸⁵ D. A. SIQUEIROS, *Conferencia sobre arte pictórico mexicano*, trascrizione dattiloscritta firmata della conferenza svoltasi nel Salón de Actos de la Escuela Nacional de Medicina, México D.F., 12 febbraio 1935, 12 pagine, documento conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

come veri apostoli cristiani all'interno di opere destinate al proletariato, a coloro che saranno gli autori della sconfitta del sistema capitalista, quelli che si stanno organizzando per demolirlo, che hanno una tattica perfettamente delimitata e scientifica; cos'hanno dell'arte popolare questi atteggiamenti mistici ed statici? Tutti gli elementi che sono stati usati non devono però essere respinti, perché in qualche modo anch'essi contribuiscono a creare la forma definitiva dell'arte rivoluzionaria.

Quali sono quindi i primi contributi a questa composizione apportati da Siqueiros durante il suo soggiorno a Los Angeles?⁸⁶ Allo stesso modo in cui si rese conto che il muro esterno, anziché quello interno, era l'elemento di strategia dell'arte rivoluzionaria, scoprì anche – per casualità – che era necessaria per la produzione dell'arte rivoluzionaria una composizione dinamica, possiamo dire dialettica, dal carattere multiplo, multiforme, corrispondente a uno spettatore attivo, non statico. Quando Siqueiros si trovò di fronte alla Chouinard School of Art e iniziò a dipingere e a trattare quel muro, capì che la sua composizione non poteva essere il risultato di un qualcosa di immutabile, identico a quel che era stato fatto in Messico; doveva analizzare i propri elementi e muoversi nel luogo dove si sarebbero mossi gli spettatori per vedere il suo lavoro, il pubblico in generale che andava ad assistere allo spettacolo che egli stava rappresentando, e per questo uscì per strada, andò all'angolo, camminava e osservava i diversi punti da dove si doveva scorgere il suo muro, a destra, a sinistra, avanti, vicino e lontano. Quindi iniziò a comprendere che la composizione di un muro doveva avere quell'equivalenza che era fondamentale dare alla distribuzione pittorica, o meglio, quel fenomeno che si verifica ocularmente nello spettatore attivo. In Messico - sosteneva Siqueiros - gli artisti avevano lavorato scolasticamente, avevano prodotto opere per lo spettatore parassita, per lo spettatore rilassato e non per lo "spettatore massa",⁸⁷ perché avevano copiato semplicemente metodi di composizione di epoche passate e per questo avevano sofferto di un enorme equivoco. Lo "spettatore parassita" che prende il quadro, lo porta a casa, lo osserva tranquillamente, che si è quindi impadronito dell'arte, ha fatto di quel prodotto un elemento di appropriazione individuale; prende una sedia, si siede davanti al quadro, lo guarda, non c'è motivo per cui debba muoversi nella sala o vedere il quadro in un angolo di sbieco, lo colloca conforme alla sua realtà oculare, in una maniera simmetrica. Lo stesso fa lo spettatore di una cappella privata o di un salone di una qualsiasi residenza aristocratica, non ha bisogno di essere uno spettatore attivo, è tranquillo, osserva l'opera in maniera serena, riposata, perché ha tempo sufficiente per osservarla. Siqueiros si rese quindi conto che doveva comporre per uno spettatore nuovo, lo "spettatore massa",⁸⁸.

Allo stesso tempo si rese conto che la sua composizione non poteva essere accademica, simmetrica e pacifica, bensì doveva essere una sovrapposizione di angoli che corrispondessero ai differenti punti d'osservazione. Senza rendersi conto, iniziò a usare il metodo dialettico: il marxismo fornisce

⁸⁶ Seguendo la tesi di Shifra Goldman, Siqueiros arrivò negli Stati Uniti tra l'aprile e il maggio del 1932. S. M. GOLDMAN, *Siqueiros and the three early murals*, in AA.VV., *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin American and the United States*, Chicago, The University Press, 1994, p. 90. Raquel Tibol, invece, nei suoi testi ha sempre sostenuto la data del novembre 1931.

⁸⁷ D. A. SIQUEIROS, *Conferencia sobre arte pictórico mexicano*, cit., p. 5.

⁸⁸ Per Siqueiros essere uno spettatore nel senso più tradizionale del termine era una cosa negativa, per due ragioni: il vedere è l'opposto dell'agire e di conseguenza del conoscere. La questione dello spettatore è stata per lungo tempo vista secondo due coppie di opposizioni fondamentali: guardare-conoscere, essere attivo-essere passivo. Nell'atto del solo guardare lo spettatore si trova in uno stato d'ignoranza nei confronti del processo di produzione della realtà. Nel suo stato passivo, privo di azione, lo spettatore è lontano sia dalla capacità di conoscere sia dal potere di agire. Lo spettatore che si limita a guardare, si pone di fronte all'apparenza e non vede quello che c'è oltre. Diventa quindi fondamentale produrre opere dove chi guarda partecipi attivamente e abbia oramai abbandonato il suo precedente stato di passività. Lo spettatore, quindi, lascia la sua precedente posizione d'inattività e diventa uno sperimentatore, o meglio, un investigatore che osserva i fenomeni e cerca le relative cause. Il muro è quindi il posto dove il gruppo passivo degli spettatori deve essere trasformato nel suo opposto: il corpo attivo di una comunità che mette in scena i propri principi. Nell'azione del muralismo lo spettatore è coinvolto nel processo di conoscenza o meglio di scoperta. Lo spettatore diventa cosciente del fatto che ciò che ha di fronte è la sua realtà, vita e azione, le quali non gli sono estranee, ma profondamente presenti. Questo è un primo importante accenno riguardante il ruolo attivo dello spettatore, un ruolo di primo piano, nella fruizione dell'opera d'arte contemporanea.

elementi formidabili anche per la composizione plastica, ed è quindi possibile scoprire che tutti gli intenti di analisi della forma nelle opere e delle forme attive, che tanto preoccuparono i cubisti, non erano altro che un intento di analisi della dialettica plastica, solamente che essi non lo sapevano, non sapevano che stavano usando elementi marxisti per la composizione plastica della dialettica materialista. Siqueiros iniziò così a usare un'enorme quantità di questioni scientifiche e ideologiche di ogni ordine che potevano essere chiamate rivoluzionarie nei loro differenti aspetti. Per Siqueiros era necessario approfondire questo problema, e la sua critica al movimento messicano si rivelò estremamente utile. In Messico si presentava una forma di espressione d'arte per individui singoli, per l'élite, e per nessun altro. Si osservino nello specifico le composizioni di Rivera, perché egli fu colui che produsse di più, colui che commise una maggiore quantità di errori rispetto agli altri, perché la sua opera era vista come l'errore per antonomasia della falsa arte rivoluzionaria. Osservando le sue opere - insisteva Siqueiros - si notava un'eterogeneità enorme, eccessiva: vere conferenze pedantesche, dogmatiche e scolastiche che non permettevano a chi le riceveva, a chi le subiva un pensiero sintetico, una questione concreta d'accordo con la propria natura di "spettatore massa". Si vede chiaramente come all'interno delle sue opere vi sia una molteplicità tale di figure che è necessario trascorrere ore analizzando le sue opere, volteggiando la testa continuamente da destra a sinistra. Rivera non fu un militante rivoluzionario, non volle pensare a questi problemi, perché preferì continuare a essere un pittore isolato senza disciplina, che non accettava alcuna disciplina ideologica, che si credeva rappresentante della migliore ideologia; fu un grande pittore come Picasso, però non fu un pittore rivoluzionario, perché non rivendicò questi elementi, perché non seppe nulla della strategia dell'arte rivoluzionaria, non ne comprendeva il carattere fondamentale di fronte allo "spettatore massa" o allo "spettatore elite", non comprendeva il carattere psicologico che l'osservazione produce e gli strumenti che usava non erano dialettici, non erano metodi di composizione dinamica, erano metodi cristiani, passivi. Rivera ha prodotto un'opera passiva, psicologicamente deprimente, un'opera in nessun modo impulsiva, una lunghissima conferenza, astrusa, oscura, quando invece era importante dire ai lavoratori cose concrete. A Los Angeles Siqueiros si preoccupò di fare qualcosa di semplice, un'opera espressiva per gli operai che guardavano la sua opera, una vera sintesi rivoluzionaria grafica. Un obiettivo assolutamente difficile da raggiungere e per farlo bisognava spogliarsi di tutti gli elementi di composizione, di tutti gli elementi di analisi, di tutti gli elementi che erano stati usati fino a quella data e trovarne dei nuovi. Tuttavia gli affreschi di Los Angeles riportano ancora alcuni difetti: ci sono ancora molti elementi del rinascimento messicano, sono troppo giotteschi, le figure sono ieratiche e invitano alla contemplazione passiva anziché incitare le masse a un senso di attività rivoluzionaria. Ma il suo discorso rivelò già una certa chiarezza, era semplice, la sua parola era esplicita; sia l'operaio che passava davanti sia lo spettatore in generale volevano sapere a prima vista quel che Siqueiros voleva comunicare, sebbene i valori psicologici di queste sue prime opere americane non fossero ancora sufficienti. Se nel rinascimento messicano i pittori avessero usato questo procedimento, non avrebbero fatto quella confusione fantastica e pittoresca che hanno fatto in Messico, che è servita solo per alimentare il turismo e nulla più, affinché si diffondesse tra i turisti e si espandesse in tutte le parti del mondo, ma che è rimasta sconosciuta alle masse messicane.

Non bisogna però dimenticare che in Messico vi era una significativa tradizione storico-artistica che di fatto era esperienza accumulata; pertanto non si doveva disperdere la tradizione, bensì impiegare tutto ciò che era stato importante in passato; non si doveva fare nulla per il futuro se non calcarlo partendo proprio dal passato. Nell'arte, come nella scienza, non si può far nulla di vero, di appropriato, se non si conosce quel che è accaduto precedentemente, se non si connette l'opera con ciò che è stato già realizzato. Qual è stato quindi l'errore? Nell'incompletezza della sua formula. A Los Angeles Siqueiros sapeva benissimo di dover conoscere tutti gli elementi tradizionali, di doversi connettere profondamente con il passato, ma doveva conoscere in modo particolare e specifico quelle espressioni d'arte che erano state prodotte nell'epoca dei tumulti sociali, doveva conoscere tutto quello che era stato prodotto durante l'epoca delle catacombe, l'arte in un certo

modo sovversiva, l'arte perseguitata dallo Stato di allora, l'arte che doveva rifugiarsi nei luoghi reconditi. Le sue prime opere americane dovevano, prima di tutto, trovare una forma di linguaggio, comprendere l'attività ideologica che necessitavano di sviluppare. Bisognava conoscere – secondo lo stesso Siqueiros – tutti i disegni e le litografie della riforma italiana, quelli anteriori al periodo della Rivoluzione francese e quelli realizzati durante il periodo rivoluzionario, bisognava anche cercare tutte le opere anarchiche e socialiste del secolo passato, tutto quel che era stato arte politica di propaganda. Questo significa che all'epoca Siqueiros ancora non conosceva bene il suo passato. Anche in Messico vi erano state opere di carattere politico molto interessante. Negli anni della riforma vi era un disegnatore, Santiago Hernández,⁸⁹ che fece dei lavori semplicemente esemplari per ciò che si riferisce alla forma, e nessuno di quei pittori messicani che vengono definiti rivoluzionari realizzò una cosa di tal chiarezza, con una simile tenacia politica, né mai arrivò a esprimere graficamente un linguaggio talmente sottile come quello che utilizzò Hernández. Lo stesso dicasi per José Guadalupe Posada, artista molto popolare, più o meno pittoresco, un incisore simbolo da un certo punto di vista. Se poi si parla del disegno inciso, Rivera usò un linguaggio sbagliato, che non corrispondeva all'obiettivo della sua lotta. Da qui deriva il fatto che i suoi disegni, le raffigurazioni delle sue riviste sono troppo mistici, sono troppo “arte popolare messicana”, *mexican curious*, non sono ancora veri disegni di impulso rivoluzionario.

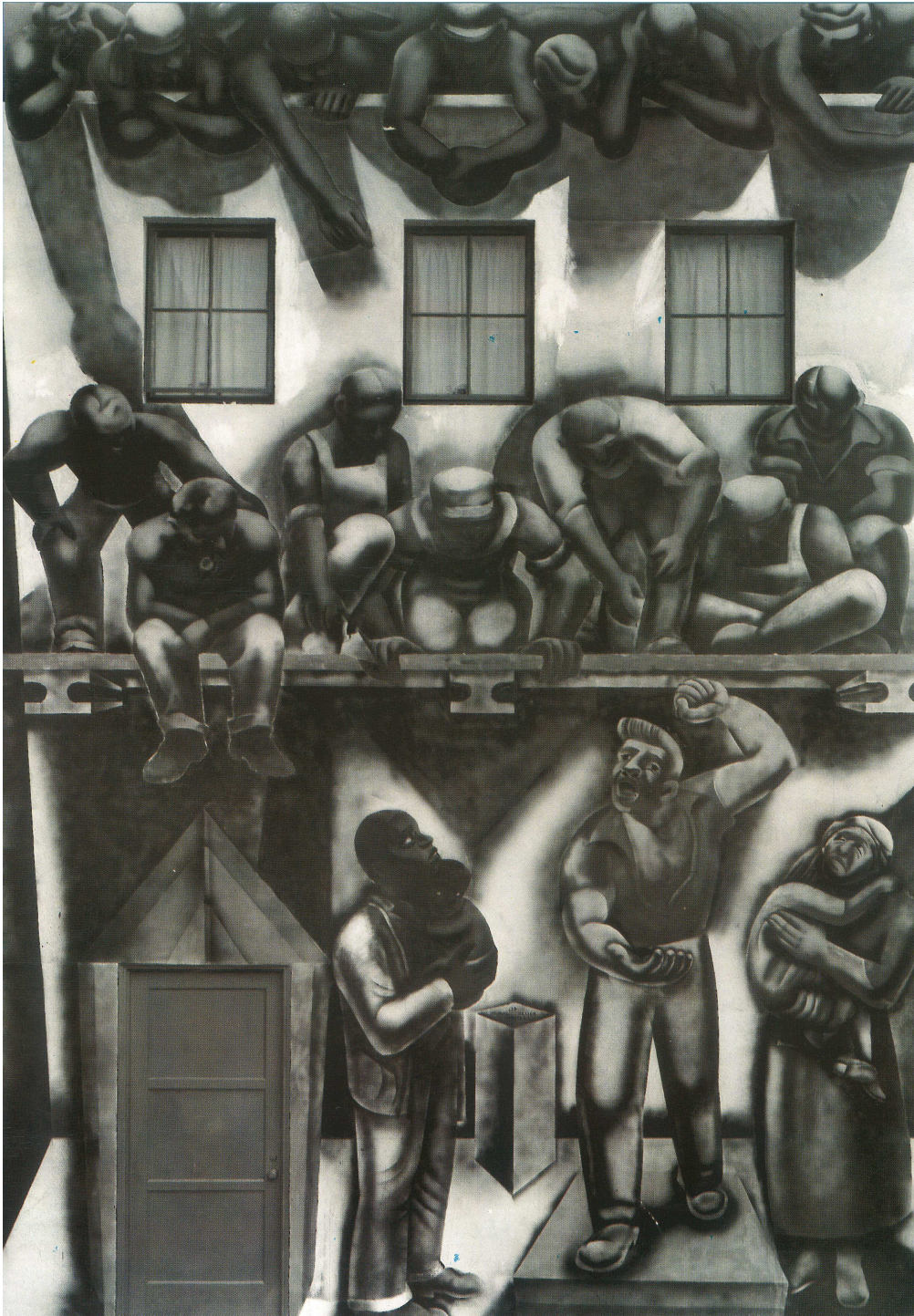
Siqueiros fu dunque il primo tra i muralisti ad anticipare altre questioni di carattere scientifico intimamente legate all'arte rivoluzionaria, come il valore psicologico degli elementi plastici. Abbiamo già detto che il pittore rivoluzionario doveva soprattutto rendersi conto che stava costruendo, fabbricando, un prodotto di natura psicologica, con una finalità psicologica determinata, e che lo spettatore, pertanto, doveva conoscere gli elementi scientifici che contribuivano a produrre gli elementi artistici. Oltre agli elementi chimici e fisici, vi erano dunque gli elementi psicologici da tenere in considerazione. È noto perfettamente a tutti che già si usava il valore psicologico dei colori per fini medici, che già si curavano gli alienati usando determinati colori, e che già esistevano teorie precise sulla cromoterapia. Ma solo i colori hanno un tale risvolto? No, anche le forme hanno valore psicologico. Una linea retta ha lo stesso valore di una linea curva? No, è una cosa ben distinta. I pittori rivoluzionari dovevano conoscere tutti questi elementi alternativi, cercarli, scoprirli, localizzarli, comprenderli, per poter fare un'arte attivamente e veramente rivoluzionaria. Era possibile con i metodi puramente empirici, sentimentali, quelli con cui si era da sempre operato in Messico, fare una vera opera d'arte rivoluzionaria? I colori di un'opera potevano davvero incentivare le masse alla lotta? Com'era possibile, usando tonalità di Giotto, della primitiva scuola italiana che pronunciava un discorso cristiano e passivo, fare un'arte di mobilitazione per le masse? A Los Angeles Siqueiros diede delle risposte a tutte queste sue domande e si rese conto – teoricamente - di quanto tutto questo fosse importante; solo “teoricamente” perché egli sapeva benissimo di non essere andato molto in là in questa indagine, ma il semplice fatto di aver trovato tale verità era per lui una cosa fondamentale.

A Los Angeles, per il suo primo lavoro americano (*Un mitin obrero*, 1932),⁹⁰ che per quel che riguarda la pittura murale rivelò l'importanza e la superiorità della produzione esterna rispetto a quella interna, Siqueiros elaborò alcuni elementi utili alla nuova strategia dell'arte rivoluzionaria. L'opera destò un enorme scandalo politico pubblico che coinvolse l'intera città, a differenza delle produzioni messicane che fino ad allora erano sempre state chiuse in settori esclusivamente intellettuali, e da qui ebbe inizio una lotta contro un gruppo di studenti che, per ragioni di estetica e di alcuni complessi politici, mal sopportarono il lavoro che stava realizzando Siqueiros. Lo

⁸⁹ Hernández disegnò i suoi primi teschi (*calaveras*) nel 1872. Cfr. C. O. SCHNIEWIND, H. L. EDWARDS (ed.), *Posada. Printmaker to the mexican people*, Chicago, the Art Institute of Chicago, 1944.

⁹⁰ Raquel Tibol scrive che Madame Nelbert Chouinard conobbe Siqueiros a Taxco (R. TIBOL (ed.), *Siqueiros. Vida y obra*, México D.F., Colección METROpolitana, 1973, p. 73); ma Siqueiros, nella sua autobiografia, non la menziona tra le sue conoscenze dell'epoca. Shifra Goldman ritiene, invece, che il contatto con Madame Chouinard per l'incarico del murale avvenne attraverso Millard Sheets, membro della Chouinard School e del John Reed Club di Hollywood. S. M. GOLDMAN, *Siqueiros and the three early murals*, in AA.VV., *Dimensions of the Americas*, cit., p. 91.

attaccarono duramente e distrussero il murale. I sindacati si schierarono a favore dell'artista, sostenendo che non si sarebbe dovuta distruggere l'opera soprattutto perché conveniva agli interessi della classe lavoratrice. Diversi gruppi di contadini e operai inviarono telegrammi difendendo Siqueiros, il quale stava lottando per sostenere proprio la classe proletaria, senza dimenticare che per la prima volta nella storia del paese neri e bianchi avevano lavorato insieme all'interno di un gruppo (*Bloque de Pintores Muralistas*).



Un mitin obrero, 1932. Los Angeles. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

Successivamente, quando si presentò la possibilità di realizzare l'affresco al Plaza Center, il proprietario di questo locale, un sorta di centro/sala d'arte, quasi lo obbligò ad accettare l'incarico. Gli disse che aveva un progetto molto importante e gli fece firmare che avrebbe dipinto l'*América Tropical*. Siqueiros accettò, mettendo non una, ma cinque firme. A sua volta l'uomo acconsentì al lavoro collettivo della squadra di Siqueiros. Ma cos'era effettivamente l'*América Tropical*? Si trattava di un paradiso dove i frutti pendono dagli alberi e dove non è necessario lavorare, con un clima perfetto, una situazione meravigliosa; ma tra di loro vi erano pittori che non si erano mai fermati a pensare a cosa realmente fosse l'*América Tropical*. Alla fine il risultato non poteva essere altro da come tutti lo intendevano: regioni, spazi geografici enormi con una natura torturatrice, dove gli indio, i neri, i bianchi e i meticci soffrono lo sfruttamento più spaventoso che si possa immaginare. *América Tropical* erano tutte le proprietà terriere dove i contadini guadagnavano a stento per sopravvivere. Si trattava però di simboleggiare graficamente questa spaventosa invasione, non in un linguaggio parlato, bensì attraverso una sintesi delle cose, in maniera molto concreta, esatta, simboleggiare realisticamente e, allo stesso tempo, dare la logica di un argomento. *América tropical* (conosciuto originalmente come *Mural gigante* e successivamente *México tropical*) fu realizzato tra settembre e ottobre del 1932 da un "blocco" ampliato di trenta artisti, non solo allievi di scuole d'arte, ma anche alcuni noti pittori del paese, tra cui, Luis Arenal, Reuben Kadish, Dean Cornwall e Sanford McCoy.⁹¹ Come il precedente, anche questo fu dipinto in un tempo record: venti giorni. Il gruppo di artisti lavorò di notte per poter utilizzare un proiettore di corpi opachi sul disegno della struttura del murale. Tecnicamente esso è un ibrido tra l'affresco "tradizionale" e gli esperimenti con cemento colorato e bomboletta spray inaugurati con *Mitín obrero*. Siqueiros riprese qui il discorso interrotto sulla posizione dell'artista nella società moderna. Si scagliò ancora una volta contro il folclorismo della "scuola messicana", ma - con la confusione ideologica tipica degli anni trenta - ampliò la sua nozione ai "gusti popolari".

La voce popolare è di una bellezza lamentosa e supplicante. La voce del proletariato è la voce della classe storicamente predestinata per cambiare il sistema economico del mondo. La voce del proletariato è voce dialettica, aggressiva, minacciosa e tremendamente ottimista.⁹²

La linea tenue di demarcazione tra "popolare" e "proletario" indica già un'internazionalizzazione del discorso e delle ambizioni di Siqueiros, mentre il tono si fa comminatorio e autoritario. Ma se *Mitín obrero* comprendeva le aspettative "proletarie" di Siqueiros, inspiegabilmente *América tropical* sembra cadere sotto la sua stessa definizione di "popolare".⁹³ Nella sua ispirazione, il murale non si allontanava troppo dalle stilizzazioni pseudo maya revisionate dall'*art déco* che impose Francisco Cornejo a Los Angeles a partire dalla metà degli anni Venti: ideogrammi informi, una geometria che sottolineava il massivo, pietre cadute, colonne rotte, un Chac Mool e una figura reclinata dall'origine incerta, inca o tolteca, ossia, l'ostentazione delle referenze archeologiche che definivano l'America.⁹⁴ Siqueiros non elogiò il "tremendo ottimismo" della classe operaia, al contrario, mostrò la civilizzazione di *América tropical* in rovina, gli edifici dai tratti vagamente maya divorati da una vegetazione esuberante e l'indio americano crocifisso dall'aquila dell'imperialismo. L'inclusione, all'ultimo momento, della figura dell'indio al centro della composizione, rettifica il significato politico e critico del murale, anche ne sottolinea il suo patetismo. Nell'America ricca, opulenta e imperialista, la rappresentazione dell'America Tropicale non poteva che sconfinare nell'esotico. Siqueiros sintetizzò l'obbligazione morale di voler colpire

⁹¹ D. RYANS, *América Tropical*, "Daily News", Los Angeles, 11 ottobre 1932. Luis Arenal, pittore messicano emigrato a Los Angeles, era il fratello di Angélica, reporter comunista che si sposò con Siqueiros nel 1937.

⁹² R. TIBOL (ed.), *Siqueiros. Vida y obra*, cit., p. 101.

⁹³ Questo si deve, forse, alle condizioni imposte dal proprietario dell'Art Center, F.K. Ferenz, che cercava con ciò di attirare più turismo nel quartiere messicano di Olvera Street.

⁹⁴ S. M. GOLDMAN, *Siqueiros en Los Angeles*, in R. TIBOL, S. M. GOLDMAN, A. ARTEAGA, *Los Murales de Siqueiros*, México D.F., Américo Arte Editores e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998, pp. 41-71.

l'imperialismo e, nel centro geometrico dell'opera, con ardore sentimentale, crocifigge l'aborigeno, sul cui martirio si erge fiera l'aquila imperiale. Nell'estrema destra del murale un contadino peruviano e uno messicano spuntano tra le piantagioni con i fucili pronti all'attacco.



América tropical, 1932. Dettaglio. Los Angeles. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

América tropical non è una visione retrospettiva, storicista e redentrice, ma la metafora di una distruzione irrimediabile. È la tragedia sociale acuitizzata dal permanente e implacabile dramma cosmogonico del tropico. È il simbolo violento del peone indio dell'America feudale doppiamente crocifisso, sia dalle native classi sfruttatrici sia dall'imperialismo oppressore. È il simbolo vivo della distruzione delle culture nazionali americane passate attraverso gli invasori di ieri e di oggi. È l'azione preparatoria della rivoluzione proletaria che scala la scena per lanciarsi in modo opportuno verso la battaglia vendicativa ed edificante di un nuovo ordine sociale. È un'organizzazione plastica

di valore assoluto e allo stesso tempo una prova eloquente che l'opera d'arte intrinseca corrispondente al suo momento storico può essere unicamente opera della convinzione rivoluzionaria. È una prova eloquente della superiorità del lavoro collettivo d'arte in azione democratica sul meschino intento individuale. È la nascita del veicolo d'espressione che richiede la grande pittura murale scoperta, all'aria aperta, di fronte al sole, di fronte alla pioggia, di fronte alla strada, per le masse. È un anticipo tecnico per l'arte del futuro immediato, per l'arte della nuova società comunista. La sua metodologia plastica è dialettica perché collega logicamente la realtà fisica o geografica alla realtà sociale, e la realtà oggettiva alla realtà soggettiva. Il suo unico errore è nell'uso della croce, poiché essa – anche se doppia – si presta a una confusione ideologica. Nostro errore, invece, sarebbe pensare che un murale all'esterno, parte integrante di un enorme spazio esterno, la cui scala specifica di conseguenza risulta minima nel contrasto, possa avere la stessa composizione di un murale interno, ridotto per quanto concerne le condizioni di visibilità angolare come anche per le proporzioni dello spazio ottico. Il murale interno, per regola generale, si limita a problemi angolari di quarantacinque gradi, non può essere osservato che da un solo piano, il piano fisso del suolo corrispondente, e con una velocità media, che è quella che corrisponde allo spettatore che cammina all'interno di un edificio. Il murale esterno, al contrario, può essere visto inevitabilmente anche da angoli minimi, angoli quasi morti, angoli più acuti possibile. Il suo spettatore è uno che cammina in marcia rapida e che passa con la velocità dei veicoli. Si tratta quindi di due spettatori radicalmente differenti, di due fenomeni totalmente diversi per quel che si riferisce alla visuale umana. Il murale interno si osserva da cinque, dieci, venti, quaranta, e forse cinquanta metri di distanza, ma nulla più, mentre il murale esterno può vedersi da cento metri e più. In realtà, già nell'opera di Rivera si osservano alcuni forzati intenti di voler risolvere questo problema. Molto sintomatico - per esempio - fu il fatto che rinunciò ai grandi bozzetti (di grandezza naturale) che egli solitamente preparava per facilitare l'esecuzione del suo lavoro. Il muro inclinato e convesso del fronte del *Estadio Olímpico Universitario* lo portò a ingrandire le parti alte del murale, ossia, le parti più lontane dalla visuale dello spettatore. Tuttavia per Siqueiros il collega non raggiunse il culmine del suo proposito per il semplice fatto di averlo concepito ed eseguito preliminarmente fuori dal luogo cui era destinato. Non solo, questa distorsione, deformazione, premeditata e pensata in funzione di un problema poliangolare, non si estese fino ai lati della sua composizione. In ogni modo, in questa sua opera esiste un cammino di enorme trascendenza, e comprendere o non comprendere ciò è quel che permette al pittore di convertire o non convertire il suo murale in un francobollo. Grave errore è anche pensare che il disegno sia uno e inalterabile per qualsiasi genere di opera pittorica. Tale criterio conduce i pittori di quadri a realizzare, dal punto di vista del disegno, pitture di quadri sui murali interni. E portare questo disegno, lo stesso disegno assoluto, al murale esterno significò – secondo Siqueiros – commettere un errore ancora più grande. All'ampliamento della zona spaziale corrisponde l'ampliamento nella dimensione e nella scala dell'opera. All'ampliamento di quest'ultima corrisponde necessariamente l'ampliamento nel tratto, nei profili, nell'accentuazione delle linee e dei volumi. Quel che Siqueiros si proponeva di fare era portare l'arte di rappresentazione realista all'esterno, lontano dal carattere puramente plastico. Anche Rivera rafforzò gli elementi lineari e i tratti in virtù di questa esigenza, che - in altre parole - corrispondeva a un'opera in grado di essere vista anche da distanze maggiori. L'incompleta visibilità del suo lavoro - come avrò modo di spiegare meglio nel capitolo successivo - si deve ad altre cause. Se l'ampliamento del muro esige l'ampliamento del tratto, del disegno, il rafforzamento di quest'ultimo esige naturalmente l'enfasi del colore. Un rosso, un giallo, un viola, un grigio non sono uguali nell'ambiente luminoso di un quadro da cavalletto, di un murale interno o di un murale esterno. La forza della colorazione corrisponde alla forza della struttura e della forma corrispondente. Il colore ha relazione con il paesaggio non in attitudine mimetica, bensì il contrario: è un apporto di colore otticamente funzionale all'armonia policroma connessa al paesaggio. Altrettanto grave è dimenticare il problema della trama pittorica. Se a una maggiore grandezza fisica di un'opera, specialmente nella pittura murale esterna, corrisponde una maggiore violenza nel tratto del disegno, come una maggiore violenza nella policromia e colorazione in generale, sembra

logico che la trama o le trame non possano rimanere nel grado potenziale di quelle che corrispondono al quadro da cavalletto e alla pittura murale interna. Nella pittura murale esterna non funzionano le superfici lisce a causa di problemi ottici, per problemi di capacità nella percezione visiva, e Siqueiros arrivò così anche a contemplare un basso o un alto rilievo sulla superficie in questione. Sia Rivera sia Siqueiros intrapresero, in tal senso, un giusto cammino. I loro murali esterni si basano fondamentalmente sul principio di consolidamento necessario di tratti e forme plastico-pittoriche, con l'uso di volumi reali, ma il linguaggio di Siqueiros fu infinitamente più semplice del linguaggio tematico generale di Rivera: parlava a un pubblico in atteggiamento di contemplazione. Lo spettatore non poteva procedere alla sua lettura se non attraverso la percezione lenta. Rivera, esclusivamente dal punto di vista della semplicità, della poca complessità del suo tema, mostrò un progresso solo nei suoi ultimi murali. Da questo punto di vista il suo lavoro si rivelò positivo e moderno. L'oscurità della tematica della sua opera proviene da altre ragioni. Proviene dalla difficile visibilità che condiziona la bassa e oscura colorazione utilizzata in molti suoi murali, dalla incompleta soluzione dei restringimenti di molte sue forme, e da uno stile trasferito a priori dal muralismo interno al muralismo esterno.⁹⁵

In *América Tropical* non vi è però eterogeneità, molteplicità, come succede invece in molti lavori di Rivera, ma che in nessuna forma possono sembrare arte per le masse. In *América Tropical* non vi è la sintesi della giustizia, anche se in esso già si delinea un primo tentativo, e Siqueiros insistette molto su questo terreno. L'affresco di Plaza Center produsse comunque ottimi risultati: all'inaugurazione parteciparono non meno di duemila persone, la sua riproduzione era presente in moltissimi periodici proletari; le organizzazioni rivoluzionarie degli Stati Uniti si raggrupparono intorno a Siqueiros e agli altri, e furono i loro principali sostenitori; da ogni parte del paese chiedevano fotografie del murale. Qui Siqueiros e i suoi collaboratori si erano posti come domanda un'altra verità: se si dipinge un muro, se si fa arte che non può muoversi da un luogo determinato, come si fa a portarla alle grandi masse? In Messico non si era diffuso totalmente il cosiddetto rinascimento messicano. Le monografie dell'arte messicana pseudo rivoluzionaria si trovavano esclusivamente tra i ricchi nordamericani e gli stranieri, perché ai nuovi ricchi messicani non importava nulla di tutto questo. Per Siqueiros era fondamentale fare un'arte fotogenica, cioè dipingere in modo tale che le pitture fossero facilmente riproducibili e che potessero essere fotografate con chiarezza e quindi distribuite ovunque. È chiaro che Siqueiros e gli altri stavano riflettendo sull'ambito della giustizia quando parlavano di queste cose. E proprio quando si trovavano a pensare ai problemi concreti, intimamente relazionati con questi avvenimenti, accadde che la polizia nordamericana di Los Angeles si presentò al loro atelier di lavoro, dove stavano costruendo un gruppo piuttosto ampio di affreschi trasportabili con carattere politico e li distrussero prendendoli a calci. La loro intera produzione era dunque sparita, ma mezz'ora dopo Siqueiros riuscì a far circolare le fotografie dei lavori distrutti in tutti gli Stati Uniti, conferendo all'operazione una maggior efficacia politica, perché se la polizia era intervenuta in tal modo, per un motivo o per un altro, ciò significava che la loro portata politica era di gran lunga maggiore rispetto a quello che si potesse anche solo ipotizzare.⁹⁶ In questi momenti, in termini generali, si può quindi pensare alla pittura murale? Quando s'insedierà un governo antimperialista, sarà il momento in cui si potrà parlare della pittura murale; quando i lavoratori avranno strappato ai ricchi le loro proprietà, quando essi governeranno e dirigeranno, quando ci saranno le condizioni per garantire l'integrità e la permanenza delle opere, si potrà parlare di pittura e fare un'arte politica in tutti i luoghi di transito delle masse, nelle scuole rurali, nei saloni dei sindacati (perché anche i sindacati

⁹⁵ D. A. SIQUEIROS, *La obra de Diego Rivera. Su exacto valor en el conjunto de la Pintura Mexicana Moderna. Verdadera finalidad de los ataques que hoy se le lanzan*, documento dattiloscritto con correzioni manoscritte, s/d, 9 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

⁹⁶ D. A. SIQUEIROS, *América Tropical*, documento dattiloscritto, s/d, 4 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

in questo nuovo governo avranno tutti i propri saloni), nelle piazze, ogni luogo pubblico potrà essere adatto.

Siqueiros registrò un gran misticismo sia tra gli artisti americani sia tra quelli messicani. Erano tutti piuttosto rivoluzionari, ma allo stesso tempo pativano una passione per l'affresco, per la pittura murale, che però, pur essendo una forma di espressione meravigliosa, plastica, non serviva da sola a fare arte politica, altrimenti si rischiava di finire nello stesso pozzo senza fondo dove era caduto Rivera, che – secondo le accuse di Siqueiros – aveva preferito vendere “la sua anima al diavolo” in cambio di edifici pubblici da decorare. È molto probabile che Rivera, nella sua prima epoca, abbia seriamente creduto di riuscire a ingannare il governo; nel suo secondo e ultimo periodo, invece, non accade la stessa cosa, egli era già un opportunista ma anche un rivoluzionario cosciente. Rivera fece l'errore di pensare che fosse possibile usare i muri del governo per la promozione del governo, ma senza fare un'arte veramente rivoluzionaria per le masse, e così il suo lavoro si trasformò poco alla volta in vernice rossa al servizio della demagogia ufficiale, senza negarne però la straordinaria capacità professionale. La sua opera – agli occhi di Siqueiros – era un insieme di piccola arte borghese, opportunistica e demagogica. In questo periodo non era possibile usare i muri per i fini di un'arte rivoluzionaria pensando di ingannare o usare il governo, perché era ancora il governo a usare gli artisti. Ci possono essere circostanze eccezionali che un pittore riunisce in sé, come il proprio prestigio o la propria influenza personale, ma tutto è puramente occasionale e dura molto poco. In quel periodo Siqueiros parlava spesso pubblicamente: criticava il monopolio all'interno della società capitalista, denunciava la forma di alimentazione che pativano le classi dei lavoratori, ma affrontava anche problemi di carattere scientifico. Il governo - dal canto suo - parlava di socialismo, si definiva socialista, faceva propaganda da tutte le parti del suo socialismo, ma non era comunque ammissibile che un'opera politica apparisse su un muro controllato dal governo e che fosse realizzata con i soldi del governo senza esserne prima autorizzata. Denunciare il monopolio in figure astratte è eccezionale; denunciare il monopolio in Messico, iconograficamente parlando, voleva dire fare un ritratto della persona fisica del Generale Calles, perché era proprio lui il principale monopolizzatore del paese. Pertanto, qual era il ruolo dei compagni rivoluzionari, qual era la trincea dell'arte funzionale? Quel che bisognava fare era conoscere la funzione del proprio paese, del proprio luogo. Arte funzionale rivoluzionaria voleva indicare la produzione di un paese in un momento determinato. Quel che Siqueiros e gli altri potevano fare era aiutare nel possibile l'economia delle masse, affinché il sangue economico che faceva sviluppare questo prodotto fosse vero sangue operaio, vero succo operaio, di una maniera tale che si arrivasse all'indipendenza della produzione artistica.

Un altro degli ultimi concetti sviluppati a Los Angeles da Siqueiros fu quello della militanza e del dilettantismo.⁹⁷ Siqueiros non pensava di certo che fosse impossibile fare arte, ma non si poteva farla se non si era militanti, se non si viveva la lotta rivoluzionaria, se non si conosceva la vita interna dei sindacati, se non si conosceva la lotta politica quotidiana, se non si aveva un'idea politica, se non si conoscevano le basi scientifiche della lotta rivoluzionaria. Un pittore rivoluzionario, in primo luogo, doveva essere disciplinato, doveva andare a lavoro disciplinato, doveva dedicarsi alla lotta rivoluzionaria, altrimenti era un dilettante quasi rivoluzionario, come Diego Rivera.⁹⁸ Non si poteva essere pittore come Rivera, per cui la parola “proletariato” era troppo rude, troppo esplicita; questi non potevano essere elementi di pensiero in un pittore rivoluzionario e non era immaginabile fare arte rivoluzionaria in tali condizioni. Da qui la necessità della creazione di equipe, di squadre, di “blocchi di pittori”, invece della menzogna dell'arte collettiva che si era diffusa in Messico, per cui Rivera, in particolar modo, si era incaricato di dire al mondo intero che in Messico si produceva arte collettivamente. I messicani lavorarono come le corporazioni del

⁹⁷ *Dió el concepto del movimiento mejicano y de Los Angeles en las artes plásticas el Sr. Siqueiros*, “La Plata”, Buenos Aires, 25 giugno 1933, p. 37.

⁹⁸ A. C. LAZCANO R., *Siqueiros, promotor de agrupaciones*, in AA.VV., *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México D.F., Conaculta, 2000, pp. 57-82.

rinascimento italiano? Questo è falso. Sappiamo con certezza che ciò non si realizzò mai, che fu un intento pittoresco, e che nella pratica lavoravano semplicemente in maniera individuale e anarchica, un'anarchia ideologica e plastica che produsse tutti gli stili, tutti i metodi di composizione delle cose più confuse, fuori dalla realtà; il loro lavoro non era una composizione rinascimentale italiana. Un maestro apriva la sua bottega, chiamava i suoi discepoli, ma egli era il maestro e gli altri i suoi allievi. In Messico tutto doveva cambiare d'aspetto di fronte a questo problema. Siqueiros andò a Los Angeles come maestro, lo avevano invitato perché credevano che andasse lì solo a dipingere un affresco. Scoprì nuove tesi, anche se queste possono sembrarci un paradosso: la potenzialità è sì individuale, ma la competenza si muove verso il gruppo collettivo. La maggior quantità di potenziale la fornisce colui che corre più rapidamente perché sente i passi di un altro corridore vicino e non il corridore solitario che non ha questo tipo di impulso. Perché quindi andiamo a uccidere l'individuo se è creatore, se l'arte è una cosa individuale, un prodotto intimo dell'espressione umana attiva? L'architettura gotica non era un prodotto individuale, era l'opera maestra della produzione collettiva cristiana, era un insieme di architetti, scultori, pittori, mossi da una convinzione determinata che poteva costituire una concezione interamente grandiosa. Nell'architettura messicana antica vi era un coordinamento di elementi e valori che si mettevano insieme per arricchire i prodotti. Fu poi la borghesia a creare elementi di produzione esclusivamente intellettuale: il quadro da cavalletto, la piccola opera, naturalmente non contempla, né permette, alcun lavoro di squadra, quindi questo significa molta meno arte per le masse. L'arte quindi, fisicamente parlando, deve andare ovunque, invadere tutto un paese e, pertanto, non può essere un prodotto elitario; senza un gruppo di lavoro disciplinato non si può fare arte rivoluzionaria. Quando Siqueiros sosteneva che la pittura messicana non era rivoluzionaria perché era stata prodotta da un singolo individuo, faceva emergere questioni pedagogiche molto importanti. Dopo il suo lavoro a Los Angeles, Siqueiros smise di credere nell'insegnamento didattico dell'arte; egli credeva solamente nell'insegnamento su come rendere partecipe l'apprendista al processo di elaborazione dell'opera; all'apprendista si doveva trasmettere, contemporaneamente, sia la teoria sia la pratica. Siqueiros non credeva nei professori ambulanti che, senza fare nulla, correggevano solo le opere degli alunni. Questa era una forma di sfruttamento e bisognava dirlo chiaramente: non si doveva credere nell'educazione plastica più che nella bottega o nella scuola. La LEAR (*Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*) aprì, poco dopo, un laboratorio d'arte funzionale rivoluzionaria, dove si produceva e si insegnava la pratica agli alunni; non era più tempo di credere ai maestri che non producevano. Tutte queste esperienze suggeriscono aspetti di carattere pedagogico e servono anche per criticare i metodi di procedimento che sono stati inculcati per anni dai maestri del rinascimento messicano, specialmente da Rivera, che – tra le altre cose – portò alla Escuela de Bellas Artes un piano di trasformazione del lavoro collettivo che altro non era se non una variante di quell'oligarchico accademismo rosso tipico dell'epoca. Fu esclusivamente un cambio di insegna, all'antica Accademia di Belle Arti si sostituì la Scuola di Arti Plastiche, ma nella sua essenza rimase la stessa, perdurò l'insegnamento accademico dell'arte ad opera di maestri totalmente inattivi. In più di un'occasione Siqueiros parlò della necessità di lottare affinché il governo stabilisse un nuovo sistema: dare ai diversi pittori messicani il diritto di avere un numero determinato di alunni e obbligare il governo a comprare annualmente un numero determinato di opere. Questo però significava dare del materiale nuovo a uno Stato che Siqueiros voleva distruggere, continuare ad alimentare questo colore rosso che Rivera aveva ampiamente diffuso.⁹⁹ In più di un'occasione gli artisti messicani pensarono di abbandonare il lavoro perché la pittura e la scultura non erano mezzi di sostentamento adeguati, perché i nuovi borghesi spendevano denaro in sciocchezze, e in nessun modo si occupavano d'arte. In Messico il pittore non aveva altro che il

⁹⁹ D. A. SIQUEIROS, *Nuestra experiencia de Los Angeles-California*, documento dattiloscritto con correzioni manoscritte, s/d, 18 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

denaro del governo oppure poteva vendere i suoi lavori ai turisti, forzando se stesso a fare concessioni a un certo gusto folcloristico invece di trovare dei validi compromessi, e questa era l'arte nazionale dominante in quel periodo. Quindi, qual era la soluzione? I pittori e gli scultori messicani, organizzati sulla base economica, indipendentemente dalle loro differenti opinioni politiche, dai loro concetti estetici, dovevano lottare per la questione di carattere economico, per l'aumento dei pagamenti in tutti quei settori che costituivano una realtà materiale per la loro vita; dovevano obbligare il governo a pagare, non per influenza personale, ma per la lotta personale, per la connessione con le masse, per il loro contatto con le organizzazioni operaie.

La partecipazione di Siqueiros alla lotta civile messicana non gli diede solo la conoscenza dei popoli del paese attraverso gli uomini che li formavano, ma anche la conoscenza profonda della geografia del paese in cui abitava. Prima del suo ingresso nell'esercito rivoluzionario, egli era il classico intellettuale piccolo-borghese di un paese semicoloniale che viveva con gli occhi rivolti esclusivamente verso le cose, i costumi e i gusti dei paesi imperialisti. Era l'intellettuale cerebrale, erudito, che non conosceva la terra in cui crescevano le sue piante, che non sapeva nulla dell'umanità che lo circondava e che possedeva di conseguenza un senso giocoso della vita. Soffriva di una spaventosa pedanteria enciclopedica. Dei lavoratori pensava che fossero tonti, sporchi e perversi. Successivamente cambiò totalmente la sua visione. La tragedia della prigionia gli tolse il sorriso burlesco dalle labbra. Il contatto permanente con i drammi quotidiani dei ceti meno abbienti lo umanizzarono per sempre. La militanza militare gli mostrò il paese palmo a palmo, nei suoi centri di lavoro formati con capanne miserabili, nei suoi deserti sabbiosi, nelle sue cordigliere gelate, gli fece attraversare il tropico e l'altopiano, la pianura e la montagna, la spiaggia e il mare. Così uscì dalla tipica limitazione geografica della piccola borghesia per penetrare in un senso cosmogonico della bellezza. Questa conoscenza del paese non gli fece più vedere la sua patria come supponevano gli sciovinisti, per i quali essa era la più bella e la migliore di tutto il mondo, bensì gli fece amare la natura con un significato universale, gli diede una scala infinita invece della scala microscopica che aveva posseduto fino ad allora; riuscì a riempirsi gli occhi degli straordinari esemplari di bellezza architettonica che costruirono gli indios e riuscì a comprendere la gravità del sacrilegio commesso dai conquistatori nel distruggere questa terra in proporzioni inaudite. Durante tutto questo tempo smise di produrre, sospese tutta la ginnastica tecnica, ma s'impadronì di elementi e conoscenze vive che più tardi gli permisero di dare vita – insieme agli altri artisti – al movimento pittorico monumentale denominato “movimento muralista messicano”. La sua partecipazione alla lotta militare rivoluzionaria gli diede una convinzione sociale, un significato geografico, una percezione razziale, una conoscenza della tradizione e un senso più alto e più ampio dell'arte plastica. Gli diede quel che gli mancava per iniziare. Nuove esperienze avrebbero completato la sua educazione e specificato la direzione del suo cammino.¹⁰⁰

Nel 1919 Siqueiros andò in Europa, sfruttando la sua paga da primo capitano.¹⁰¹ Il governo aveva trovato per lui questa forma di ricompensa. A Parigi incontrò Rivera. Circostanze economiche e ragioni di salute gli avevano impedito di prendere partecipazione al movimento armato. Egli soffrì sempre di questa sua temporanea inattività. Sin dal suo arrivo, Siqueiros si legò a Rivera profondamente. Si può dire anche che per tre anni vissero insieme. Il loro contatto sembrava indissolubile. Il suo incontro con Rivera fu l'incontro del materiale estetico dominato dalla rivoluzione e del lirismo di questa stessa rivoluzione con la maturità tecnica. Fu l'incontro della scienza plastica europea in un momento di interessante rettifica (l'imminente epoca precubista) e di un nuovo significato umanizzato dell'arte, di una convinzione contraria allo snobismo estetico

¹⁰⁰ D. A. SIQUEIROS, *Me llamaban el Coronelazo*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1977, pp. 185-212.

¹⁰¹ Siqueiros partì per l'Europa nel 1919 con la sua prima moglie Gachita Amador. Dopo una prima sosta a New York, arrivarono a Barcellona, dove Siqueiros rinunciò alla carica di aggregato del Consolato Generale del Messico. In seguito a una disputa con l'allora console generale, Ynocencio Arreola, Siqueiros fu trasferito a Parigi nel 1921. Prima di questa data, tuttavia, Siqueiros lascia intendere ne *El Coronelazo* che aveva già incontrato Rivera a Parigi. Cfr. M. C. RAMÍREZ, *The Ideology and Politics of the Mexican Mural Movement, 1920-1925*, Chicago, The University of Chicago, 1989, pp. 133-134.

predominante in Europa. Rivera gli consegnò, senza riserve, la sua scienza cezanniana, la sua saggezza costruttiva, il suo materiale recentemente recuperato, conoscenze che rappresentavano i valori eterni dell'arte plastica. Siqueiros, in cambio, gli passò il materiale grezzo, la pietra non lavorata, che aveva estratto da una realtà umana e geografica. Le conoscenze di Rivera, che erano le conoscenze del mondo Occidentale in merito all'arte plastica, permisero a Siqueiros di aprire la sua porta emotiva e di fuggire dalle sue esperienze oggettive accumulate. Rivera rappresentava, nel loro incontro, la parte migliore e più sana dell'arte europea nel suo momento più importante. Siqueiros rappresentava l'inquietudine giovanile della Scuola di Santa Anita¹⁰² e l'inquietudine generale della gioventù rivoluzionaria del Messico. Rivera gli diede un linguaggio che gli avrebbe permesso, più tardi, di canalizzare i suoi pensieri. Siqueiros gli segnalò, invece, il cammino del Messico e gli aprì, in nome dei giovani pittori messicani, la porta per l'arte plastica della convinzione sociale. In entrambi i casi non si trattava di fatti naturali e di valore individuale. I due furono i veicoli dell'incontro di due elementi sociali indispensabili nella composizione di un nuovo prodotto, di una dinamica sociale superiore alla volontà di due uomini. Il risultato logico di questo incontro fu, in primo luogo, la comparsa del *Manifiesto de los plásticos de la América Latina* (Manifesto degli artisti plastici dell'America Latina) di Siqueiros, pubblicato in "Vida Americana" nel maggio 1921. Il carattere embrionale di questo manifesto non poteva essere più evidente. Insinuava appena alcuni punti di separazione. Si riferiva debolmente a questioni geografiche, a questioni etnologiche, alla superiorità della pittura monumentale sulla pittura da cavalletto e lasciava intravedere la necessità del lavoro collettivo. Per questo fu visto da parte di alcuni storici del movimento plastico messicano solo come una prima manifestazione teorica e come un punto di partenza. Nel 1922 i due artisti ritornarono definitivamente in Messico. Fu solo una questione di opportunità. Non avevano più soldi per il viaggio. Una circostanza (la nomina del messicano Mario Pani come Ministro degli Esteri a Parigi) rese possibile il ritorno di Rivera. Siqueiros dovette aspettare che la Segreteria delle Relazioni Estere e della Guerra autorizzasse il suo rientro. Il ritorno di Rivera in Messico coincise con la nomina di don José Vasconcelos come Segretario dell'Educazione Pubblica. Questo funzionario attivo della Rivoluzione simpatizzava con le loro idee relative alla pittura monumentale e si adoperò liberamente per dare loro l'opportunità materiale di ritornare in patria. Incaricò Rivera per la decorazione del muro frontale dell'Anfiteatro della Escuela Nacional Preparatoria, per cui l'artista usò la tecnica dell'encaustica. Il nuovo ministro voleva estendere l'attività muralista e telegraficamente invitò Siqueiros a firmare un contratto di lavoro. In poco tempo anche Siqueiros prese la via del ritorno. Giunto nella capitale, Siqueiros si ritrovò con un gruppo di ex compagni e di nuovi pittori che subito aderirono alla volontà di realizzare un movimento di pittura monumentale. Il suo *Manifiesto* veniva esaltato e Rivera si era impegnato a trasmettere molti dei loro comuni concetti. Le loro teorie non facevano altro che precisare quel che già vibrava in loro, senza tuttavia che ciò avesse una forma chiara di espressione. Il primo campo di operazione per la nuova arte plastica sarebbe stato l'edificio coloniale, di tre corpi, dove aveva sede la Escuela Nacional Preparatoria. Si firmarono tre contratti principali: uno con Rivera per il muro frontale dell'Anfiteatro, uno con José Clemente Orozco per il patio grande, e il terzo con Siqueiros per il "Colegio Chico", chiamato popolarmente così per essere stato il settore destinato agli alunni più piccoli. Come ancora oggi si può vedere, lì non ci fu il minimo piano di lavoro. Non fu capito il vero carattere della pittura monumentale, il suo carattere d'integrazione organica dell'architettura in armonia con le "leggi classiche". Si trattò semplicemente di pittori da cavalletto che avevano voluto ingrandire la dimensione dei loro quadri, accettando una situazione immobilizzante. Anziché quadri, erano *paneaux*. La superficie di un *paneaux* murale serviva come unità architettonica agli scopi della plastica pittorica. Inoltre, essi conservarono fedelmente le loro rispettive personalità, i

¹⁰² "La Scuola di Santa Anita si installò in una piccola casa del paese che porta questo nome. In realtà la casa ci serviva per conservare i nostri materiali di pittura, per mangiare qualcosa a mezzogiorno e per dormire durante la notte. Il nostro lavoro di pittura si svolgeva per lo più all'aria aperta". D. A. SIQUEIROS, *Me llamaban el Coronelazo*, cit., p. 54.

loro rispettivi stili. Non avevano cercato una scala uniforme. La più completa anarchia è però maggiormente evidente nella colorazione. Una molteplicità enorme di colori e tonalità si ammassano in un solo *paneaux*. Se la confusione è terribile per quel che si riferisce a una pianificazione del lavoro murale, nell'ambito ideologico l'anarchia è spaventosa. Rivera aveva pianificato, disegnato ed eseguito una composizione mistica di stile bizantino-germanico-picaresco. Erano di simboli di forza, di grazia, di saggezza, di musica, di danza, di cosmogonia, tutto senza il minimo grammo di contenuto sociale rivoluzionario. Orozco aveva realizzato, totalmente contro il suo stile tradizionale, una composizione simbolica della maternità e dell'amore con una concezione botticelliana barbarizzata. Anche Siqueiros non vide le cose più chiaramente dei suoi compagni. Soffrì come loro intensamente il frastono del muro. Il nuovo e tremendo problema materiale lo demoralizzava e lo portò a cercare disperatamente forme astratte, credendo animatamente che il problema della pittura murale fosse soprattutto – ed esclusivamente – un problema d'integrazione architettonica. Non si dovevano dipingere – sosteneva Siqueiros – oggetti e persone messicane, bensì creare forme che avrebbero dato l'equivalenza etnica e geografica del paese. Tuttavia sui muri di questo edificio appare il primo sforzo trascendentale della pittura monumentale contemporanea. Lo studio profondo dei loro errori fu di grande utilità per le future produzioni dell'arte plastica integrale e per l'incontro di forme corrispondenti alla grafica di agitazione e di propaganda rivoluzionaria.

Nel 1923, data in cui accadeva quanto sopra descritto, la nuova borghesia messicana giocava comunque un ruolo rivoluzionario tra le fila della rivoluzione "democratico-borghese". I suoi capi necessitavano quindi di realizzare un preciso programma politico e a tal fine utilizzarono tutte le forze disponibili. Questa circostanza creò in Vasconcelos, allora Ministro dell'Educazione Pubblica, l'idea di proporzionare la decorazione degli edifici pubblici e delle scuole con avvenimenti allusivi alla Guerra Civile che si stava sviluppando. Dall'altra parte, le masse proletarie e contadine del Messico, con l'intermediazione del loro partito di classe, il Partito Comunista, stavano infondendo la loro ideologia rivoluzionaria sui gruppi intellettuali del paese. Queste furono le realtà fondamentali che permisero lo sviluppo delle attività e il migliore orientamento degli sforzi a favore di un'espressione plastica di contenuto ideologico avanzato. Comprendendo lo sbaglio del loro sistema di avviamento tecnico e ideologico all'inizio dei primi esempi di pittura monumentale, i muralisti trovarono la formula che pose fine alla grave confusione nella quale si trovavano a dibattere. La risposta alla domanda che implicava il problema fu concreta. Mancava che procedessero in maniera organizzata. Mancava un'organizzazione. Mancava una disciplina. Era indispensabile l'elaborazione di un programma che comportasse principi basilari ideologici e una metodologia. Parlavano di costruire un'arte rivoluzionaria e questo non lo potevano fare senza sviscerare il problema in ampie discussioni. Parlavano di pittura politica, d'arte plastica rivoluzionaria, ma le loro idee nello specifico erano di una vaghezza assoluta. Costruire un'organizzazione era, senza alcun dubbio, il loro primo compito. Sorse quindi l'idea di formare immediatamente un sindacato uguale a quelli che aggruppavano gli altri lavoratori e l'idea fu accettata all'unanimità. Essi affermavano di non voler e di non poter essere considerati come intellettuali, bensì come operai manuali. Essi erano operai tecnici e nulla più. Pertanto dovevano difendere, nello specifico, il loro lavoro giornaliero e gli interessi della loro corporazione in generale. Per dare forma organica alla loro organizzazione era indispensabile la nomina immediata di un comitato esecutivo. Siqueiros fu nominato come Segretario Generale e Rivera come Segretario dell'Interno. Dopo un'ampia discussione, il loro raggruppamento fu nominato *Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores* (Sindacato Rivoluzionario dei Pittori e degli Scultori) del Messico. Orozco non prese parte alla sessione costitutiva del Sindacato per ragioni d'inimicizia personale con Rivera, ma accettò di essere considerato come uno dei membri attivi della nuova organizzazione. Orozco fu sempre il più individualista di tutti, al contrario di Rivera che fu sempre il più demagogo. Il loro infantilismo politico era talmente evidente che, nella seconda riunione proposta da Rivera, essi accettarono di chiedere l'adesione della loro organizzazione, costruita e riconosciuta come organismo economico, alla Terza Internazionale, che era il corpo politico che

riassunse i partiti politici comunisti del mondo intero. Non sapevano quindi che gli organismi economici aderivano alle organizzazioni internazionali economiche attraverso delle rispettive federazioni regionali e confederazioni nazionali.¹⁰³ La proposta di Rivera fu accettata con manifestazioni di gioia, ma probabilmente a Mosca scatenò una delle più vibranti risate e probabili espressioni di commiserazione. Successivamente, grazie all'aiuto di un loro compagno, una sorta di padrino ideologico, iniziarono ad apprendere la dottrina scientifica del proletariato come classe.

Il programma iniziale del *Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores* del Messico fu il seguente: sottomissione agli interessi del proletariato rivoluzionario nella sua lotta per il crollo del capitalismo. Di conseguenza: lotta senza tregua contro l'imperialismo. Non solo: lotta contro la nuova borghesia governativa, alla quale si alleava transitoriamente il Sindacato per questioni di tattica rivoluzionaria negli stessi momenti in cui essa abbandonava la sua linea rivoluzionaria borghese per dedicarsi all'imperialismo. Accettazione del principio che mostrava l'arte plastica come un fattore politico invariabilmente subordinato alla volontà delle classi dominanti. Per il Sindacato l'arte plastica – durante l'epoca teocratica (precristiana) – servì per ingannare le masse popolari, sottomettendole così alla schiavitù. Durante i primi tempi del cristianesimo la pittura fu elemento di agitazione, che aveva come oggetto l'intento di collaborare alla distruzione dell'allora ordine sociale stabilito. L'epoca della pittura nelle catacombe. Epoca della pittura illegale, eretica, perseguitata dallo Stato. Più tardi, durante gli anni della stabilizzazione del cristianesimo, quando questo era diventato la dottrina dello Stato, la pittura – come l'arte in generale – servì per divulgare la dottrina cristiana tra le masse. Così, fu forma di propaganda educativa, di cooptazione. Quando il cristianesimo conquistò le grandi masse, l'arte smise di essere un fattore di lotta diretta per la maggior parte del popolo, convertendosi in un elemento aristocratico, destinato a soddisfare solamente le minoranze intellettuali e governative. Così sorse l'arte di élite. Non si dipingevano i muri dei grandi templi del popolo, bensì le cappelle private dei papi, della burocrazia ecclesiastica in generale, dei re e della nobiltà. Più tardi, con l'avvento della borghesia, l'arte plastica iniziò a ricoprire una certa libertà di forma. Questo si dovette all'apparizione di fattori di divulgazione politica più importanti, come – per esempio – la fotografia e la cinematografia. Si orientò così in un senso che fu definito “arte pura”, convertendosi, in realtà, in un piatto per il palato esclusivo della classe sfruttatrice. Tutta l'arte snob dei tempi moderni parte proprio dalle circostanze qui descritte.¹⁰⁴

Il Sindacato accettava l'arte pura come “supremo ideale estetico”, ma non poteva fiorire se non all'interno di una società comunista integrale. In concreto: il Sindacato Rivoluzionario dei Pittori e degli Scultori del Messico sosteneva che in quest'epoca - epoca di lotta di classi esasperata, epoca dell'Imperialismo, ultima tappa del regime capitalista - non vi fosse per i prodotti intellettuali, coscienti del momento storico, altro cammino che affiliarsi disciplinatamente alla lotta del proletariato rivoluzionario, apportando a questa lotta un'opera di agitazione e propaganda rivoluzionaria. Non solo, sempre all'interno dell'epoca della dittatura proletaria, epoca di transizione all'interno del capitalismo e del socialismo, l'arte plastica doveva svolgere un importante compito come fattore di propaganda dottrinale, destinato a sradicare dalla coscienza delle masse i pregiudizi ereditati dalla classe capitalista. Il Sindacato pretendeva, in ultimo, che la dottrina del proletariato, creando le premesse del comunismo integrale, creasse parallelamente le premesse di un'espressione plastica liberata, in tutta l'ampiezza che si deve dare a questo concetto. Dentro il comunismo integrale poteva quindi fiorire un'arte superiore, un'estetica pura, indipendente da tutte le deviazioni create dalla sua inevitabile subordinazione politica.¹⁰⁵ Un'arte

¹⁰³ D. A. SIQUEIROS, *diego rivera pintor de cámara del gobierno de méxico*, “Frente a Frente”, maggio 1935, p. 8.

¹⁰⁴ H. JAIMES, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México D.F., Plaza y Valdes, 2012, pp. 121-134. Cfr. anche D. A. SIQUEIROS, *El Arte. En la batalla social contemporánea*, testo riassuntivo dattiloscritto delle conferenze svoltesi a Parigi nei mesi di novembre e dicembre del 1938, 28 pagine, documento conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

¹⁰⁵ D. A. SIQUEIROS, *El Sindicato*, testo dattiloscritto con note e correzioni manoscritte, México D.F., s/d, 52 pagine, documento originale conservato presso il Getty Research Institute Library, sezione Manuscripts/Archives, Los Angeles.

plastica estranea totalmente al descrittivo, al rappresentativo, all'aneddotico, all'utile, al didattico, un'arte plastica assoluta, bella in sé e di per sé. Forme pure nella plastica. Equilibrio di proposizioni, di volumi, di direzioni, e di colori.

Il Sindacato aveva elaborato – in riferimento all'estetica – il principio fondamentale del fare arte per le masse. Un'estetica e una tecnica conseguente con la finalità del fare un'arte plastica comprensibile alle masse, semplice e chiara, come un buon discorso da incontro rivoluzionario e come una buona conferenza di dialettica marxista. Il Sindacato, inoltre, sosteneva che, essendo l'arte non solamente un riflesso delle condizioni sociali nelle quali si genera, ma anche un'espressione delle condizioni geografiche e delle condizioni fisiche del territorio nelle quali si produce, fosse molto utile tenere in conto le tradizioni indigene americane come esperienze della geografia e della fisica del paese in cui si sono formati i suoi rappresentanti e in cui essi vivevano. Simultaneamente il Sindacato consigliava di connettere, legare strettamente, i valori autoctoni segnalati con le correnti estetiche internazionali, dato che le nuove condizioni del mondo sembravano stabilire urgentemente questa necessità. Osservare l'arte popolare quindi, senza però tralasciare di evidenziare come questa espressione fosse in realtà una manifestazione degradata, una manifestazione prodotta da nuclei popolari e razze ridotte alla schiavitù. Un prodotto estetico di popoli che, in differenti condizioni e circostanze umane, avrebbero creato opere monumentali straordinarie e sarebbero ancora in condizioni di produrle. Da qui Siqueiros ereditò il rifiuto per quell'aspetto del pittoresco, del descrittivo, che pretendeva di dare l'essenza di una regione mediante l'esteriorizzazione dei suoi puerili aspetti oggettivi, dei suoi ampi e superficiali costumi. Siqueiros condannava con tutte le sue forze l'abbandono alle modalità imposte dalla classe dirigente. Considerava che questa sottomissione, cosciente o incosciente, avesse creato e creava arte plastica non trascendentale, eccentrica, mistificata, che si andava sviluppando in tutte le accademie moderne del mondo intero. Siqueiros pretendeva - e lottava per farlo - che si realizzassero prodotti artistici utili al proletariato nella sua lotta di classe, ma che fossero, allo stesso tempo, di grande valore estetico e di abilità tecnica. La fusione di questi due valori fondamentali costituiva l'essenza della sua poetica. L'ideale di Siqueiros era quello di riuscire a fare in modo che il lavoro si realizzasse in comune. Voleva distruggere tutto l'ego-individualismo in favore di un lavoro di gruppo disciplinato. Le grandi botteghe corporative dell'antichità costituivano la sua maggiore ambizione, a sostegno dell'insegnamento nell'ambito stesso del lavoro. Emergere agli occhi del maestro per la propria capacità comprovata nel campo dell'elaborazione dell'opera. In queste condizioni i migliori sarebbero stati quelli che si assumevano maggiore responsabilità tecnica nello sviluppo del lavoro e non quelli che dimostravano maggiore capacità come venditori commerciali della loro produzione personale. Siqueiros consigliava la sottomissione ai principi fondamentali delle costruzioni plastiche che le nuove condizioni ed esperienze suggerivano. Per la realizzazione pratica di questi postulati i membri del Sindacato costituirono simultaneamente una Cooperativa che si denominò *Cooperativa de Pintura y Escultura Francisco Eduardo Tres Guerras* (nome di un famoso architetto e scultore messicano del 1745). La cooperativa s'incaricò di trovare lavoro, di dare al lavoro un'amministrazione commerciale e di sottometterlo a un piano comune, applicato successivamente alla pratica dall'insieme dei suoi membri.

Durante la prima epoca del muralismo, Diego Rivera - che aveva iniziato, nell'anfiteatro della Escuela Nacional Preparatoria, il lavoro di pittura murale con un'opera mistico-simbolica, esaltatrice esclusivamente delle forze della natura - diede una violenta virata verso la plastica pittorica di contenuto rivoluzionario. Su questo impulso realizzò la decorazione dei corridoi del pianterreno de la Secretaría de Educación Pública e quasi simultaneamente gli affreschi della biblioteca della Escuela de Agricultura de Chapingo. Il significato sociale della sua opera fu contaminato dalla sua personale inclinazione contadina: Rivera sosteneva che in un paese agrario come il Messico la classe contadina dovesse essere a capo della rivoluzione, anziché il proletariato,

e quindi fece in modo che la sua opera riflettesse la manovalanza agricola nelle sue vere condizioni feudali. I minatori erano sfruttati feudalmente dai padroni imperialisti, i contadini continuavano a lottare con le armi in mano per la terra, e il fanatismo continuava a essere il maggior veleno delle grandi masse popolari. Dal canto suo, Siqueiros realizzò gli affreschi del vano delle scale della Preparatoria, lottando per dare alla sua opera il senso che caratterizzava la dottrina del Sindacato.

Il Sindacato non limitava la sua attività all'arte plastica e fondò il migliore organo giornalistico che fino ad allora avevano avuto gli operai e i contadini in Messico: "El Machete". Così i membri del Sindacato iniziarono a connettersi con le masse lavoratrici del paese. La loro collaborazione diventò presto totale. L'azione del Sindacato andò molto più avanti invadendo i terreni della cultura in generale: manifesti violenti, attacchi contro gli intellettuali che, chiusi all'interno della torre d'avorio dell'arte "pura", disdegnavano la lotta sociale che si stava scatenando intorno a loro. Le "mummie e i pipistrelli universitari" (così il Sindacato chiamava gli accademici reazionari)¹⁰⁶ furono costantemente ed energicamente disapprovati in ogni campo. Ciò provocò in poco tempo la controffensiva delle forze reazionarie. Gli studenti cattolici si scagliarono vandalicamente contro le opere murali della SEP, distruggendo in parte gli affreschi di José Clemente Orozco e quelli di Siqueiros. Quelli di Rivera furono, in generale, più rispettati. Tutti e tre furono comunque costretti a organizzare guardie armate per difendere le loro opere in fase di produzione. Praticamente il paese si divideva in due sezioni: gli amici e i nemici di ciò che loro dipingevano. In quest'epoca il governo della Rivoluzione messicana mantenne anche una certa resistenza contro la pressione dell'imperialismo e si dimostrò a favore delle riforme di cui più urgentemente necessitavano gli operai e i contadini. Questa circostanza rese possibile la realizzazione iniziale dell'opera ideologicamente avanzata che i muralisti incitavano ed evocavano. È evidente che la fermezza politica del Sindacato superò la sua capacità tecnica come produttore d'arte plastica rivoluzionaria per le masse.

Nella seconda epoca della nuova borghesia che governò il Messico, iniziò un cambio decisivo davanti alla pressione dell'imperialismo nordamericano. Parallelamente aumentò la demagogia, con la pretesa di calmare l'impulso delle masse nel paese. Le azioni del governo diventavano ogni volta più controrivoluzionarie e le sue parole continuavano a essere fari abbaglianti di un falso rivoluzionarismo. Queste nuove condizioni portarono con sé il tradimento di importanti membri del Sindacato e diedero inizio ad una spietata offensiva governativa. Siqueiros e Xavier Guerrero furono espulsi dal lavoro murale ufficiale per essere membri del *Comité Ejecutivo del Órgano Periodístico del Sindicato* (Comitato Esecutivo dell'Organo Giornalistico del Sindacato).¹⁰⁷ Il gruppo de "El Machete" condannò la resa della nuova borghesia davanti all'imperialismo¹⁰⁸ e questo non fu mai perdonato a nessun esponente del gruppo. Anche Rivera era membro del *Comité Ejecutivo*, ma nonostante ciò rimase nel suo posto di decoratore ufficiale degli edifici governativi. Tale circostanza modificò progressivamente la sua ideologia. Le sue nuove opere murali si contaminavano poco a poco con la demagogia e con l'inganno politico che il governo della nuova borghesia stava formulando. Non erano più le condizioni oggettive del proletariato quelle che Rivera rappresentava nei suoi affreschi. Il proletariato appariva come signore assoluto del proprio destino, aveva già le armi in mano e stava già cantando vittoria. L'operaio e il contadino avevano già formato un fronte unico e si preparavano a godere del premio del loro trionfo. Rivera iniziò a coprire di bandiere rosse, con falce e martello, i muri di tutti gli uffici pubblici. Le sue opere, in realtà, politicamente furono l'equivalente dei discorsi demagogici che in quei momenti

¹⁰⁶ H. JAIMES, *Filosofía del muralismo mexicano*, cit., p. 33.

¹⁰⁷ Xavier Guerrero iniziò a lavorare ai murali della SEP (patio est) il 23 marzo del 1923, insieme con Rivera, Jean Charlot e Amado de la Cueva. Tra i mesi di agosto e settembre Rivera obbligò Guerrero, de la Cueva e Charlot ad abbandonare il progetto, alludendo a problemi di unità, e assegnò loro compiti minori, come dipingere gli scudi araldici degli Stati messicani al secondo piano della SEP. Cfr. AA.VV., *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

¹⁰⁸ "El Machete", México D.F., 172-VI-1929.

pronunciavano Portes Gil, Ramon de Negri, Tejada¹⁰⁹ e tutta la gente di sinistra della nuova borghesia in evidente ritirata. I tradizionali principi del Sindacato relativi all'opera collettiva, alla difesa degli interessi professionali degli artisti plastici furono sostituiti da un monopolio personale assoluto del lavoro ufficiale da parte di Rivera. L'arte plastica che si stava producendo in quegli anni corrispondeva a una menzogna pedagogica. Era artificiale, la sua qualità plastica si faceva ogni volta più pittoresca e debole. Si faceva nazionalista. Era già una mescolanza di influenze europee esterne e di aspetti locali superficiali. Non c'è da sorprendersi quindi che la odiata pittura murale messicana iniziò così ad essere accettata dal pubblico grezzo della piccola e nuova borghesia. I giovani membri del Sindacato si videro quindi costretti a sostituire la pittura con la pedagogia. La maggior parte di essi accettò incarichi d'insegnamento, burocratizzandosi lentamente. Pittori di vero talento furono così annichiliti moralmente. In queste circostanze Rivera regnava assoluto nel paese come "pittore di camera" della nuova borghesia al potere sostenuta dall'imperialismo. Siqueiros rimase, invece, temerariamente nelle fila del proletariato rivoluzionario. Era membro attivo del suo Sindacato di classe. Era organizzatore di interi settori disordinati. Era membro disciplinato della sua avanguardia: il Partito Comunista del Messico, Sezione dell'Internazionale Comunista.¹¹⁰ Dal 1911 al 1919 aveva combattuto con le armi in mano segnando il passo con gli operai e i contadini insurrezionali, quindi aveva visto e vissuto l'atteggiamento combattivo delle masse. Aveva conosciuto profondamente la loro vita. Aveva iniziato a bere la scienza della loro classe, della loro dottrina politica. Questo gli permise di continuare il cammino rivoluzionario a favore di un'arte plastica per le masse. La vera natura della pittura murale messicana fu così occultata e si comunicava, per contro, una propaganda attiva in senso opposto.

La terza epoca segnò il cambio totale della nuova borghesia. L'imperialismo era già padrone assoluto di essa. Lo Stato "rivoluzionario" era diventato un ufficio di Wall Street e l'imperialismo si impadronì anche dell'estetica messicana. Lo sciovinismo classico si mescolò armoniosamente con la claudicazione politica di fronte all'imperialismo. La nuova borghesia frenò la propria demagogia in maniera circostanziale e transitoria, e desiderò dare all'imperialismo la sensazione di essere sufficientemente capace di costruire un "governo d'ordine". Il Sindacato era distrutto, ma Rivera continuava a dire all'estero che egli era il Sindacato per antonomasia. La verità era che molti dei suoi membri giovani si consegnarono al governo in cambio di prebende burocratiche, e altri – Siqueiros compreso – lo osteggiarono quotidianamente dalle barricate, in una costante lotta politica e sindacale. Non lo combatterono plasticamente perché la perdita dei muri fece perdere loro la testa, incapaci quindi di scoprire la forma corrispondente a una pittura di non agitazione e di propaganda in periodi di illegalità. Rivera, nel frattempo, dipinse a Cuernavaca un affresco condannando la colonizzazione spagnola, un imperialismo già morto, e lo fece servendosi precisamente dell'ambasciatore Morrow, che rappresentava in Messico l'imperialismo "più vivo che esista sulla terra" (quest'opera di Rivera a Cuernavaca fu regalata da Morrow alla città). Lo stesso Rivera, successivamente, riempì le ampie porzioni dello scalone principale del Palacio Nacional del Messico con scene patriottiche e con glorificazioni simboliche degli uomini forti della nuova borghesia. Come d'abitudine, pretese di nascondere il suo comportamento con simboli confusionisti. Quasi tutta la sua opera di questo periodo si sviluppò in tal senso, contribuendo così a seminare il nazionalismo demagogico tra le masse che voleva il governo.

I pittori messicani non avevano più mercato se non quello nordamericano. Dato che i turisti yankee erano gli unici che compravano le loro opere, essi tornarono prontamente alla pittura da cavalletto, abbandonata e combattuta dal movimento plastico messicano al suo esordio. I signori della nuova borghesia messicana preferivano le automobili e le amanti. In quanto all'aiuto ufficiale, quel che si faceva con il denaro dell'erario si orientava più nel comprare i pittori e non le pitture. In un'epoca

¹⁰⁹ Emilio Portes Gil era stato il 39° presidente del Messico dal 30 novembre 1928 al 5 febbraio 1930, Ramon de Negri il Ministro dell'Economia del suo governo e Carlos Trejo Lerdo de Tejada il Segretario dell'Educazione Pubblica.

¹¹⁰ Martínez Verdugo fa un'analisi puntuale dell'attività politica di Siqueiros: A. MARTÍNEZ VERDUGO, *Un retrato político del Coronelazo*, in AA.VV., *Siqueiros por Siqueiros*, México D.F., Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, pp. 65-79.

di raffrenamento periodico della demagogia, era preferibile mettere gli artisti a insegnare pittura inoffensiva ai bambini delle scuole. L'imperialismo seminava proselitismo anche nel terreno della cultura. Rivera e molti con lui produssero di fatto – secondo le accuse di Siqueiros – arte plastica *mexican curious*.¹¹¹ Arte per turisti, arte d'esportazione. Scene e tipi nazionali, anche se tutto dissimulato, con le apparenze superficiali dell'arte moderna e, ancor più grave, con apparenza di espressione rivoluzionaria. Allo stesso tempo, lo snobismo francese di ultima generazione fece la sua apparizione in Messico al lato delle opere murali di Élie Faure e molti critici d'arte europea lo considerarono come l'espressione artistica più vigorosa dell'epoca contemporanea. I surrealisti europei riuscirono a fare stragi anche in Messico. Questa deviazione verso l'arte plastica folcloristica e questo ritorno europeista costituirono la caratteristica principale del movimento plastico messicano dell'epoca. Lì, più che in nessun altro luogo, i nuovi professionisti dell'arte persero il cammino che avrebbe dovuto condurre al superamento del movimento monumentale messicano.

Il *Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de México* riapparve nuovamente, corretto dalle deviazioni ideologiche e dagli errori tecnici di cui soffrì. Non coinvolse solo gli artisti plastici, ma fu un movimento d'insieme di tutti gli intellettuali di ideologia rivoluzionaria. Questa nuova organizzazione revisionò i concetti ideologici e i punti del programma che il precedente non aveva realizzato, dalla sua disfatta assimilò esperienze di valore inapprezzabile per le proprie attività. La nuova organizzazione lottò duramente contro gli effetti della penetrazione dell'imperialismo nella plastica messicana, contro la tendenza d'arte "purista" (arte plastica di importazione), e rifiutò energicamente qualsiasi forma di *mexican curious* (arte plastica per l'esportazione), orientando i giovani artisti messicani verso la lotta rivoluzionaria integrale, ossia, verso la lotta politica del proletariato come classe e verso la trasformazione rivoluzionaria della tecnica corrispondente, una tecnica che positivamente costituisse il veicolo di espressione dell'arte plastica per le masse in un paese in cui l'analfabetismo era predominante. La nuova organizzazione fu il punto di partenza verso la creazione di un organismo omogeneo capace di produrre manifestazioni di pittura rivoluzionaria, utili al proletariato nella sua lotta definitiva contro il regime capitalista. La nuova organizzazione dava agli artisti plastici una conveniente forma organica per il lavoro collettivo, che il precedente sindacato non aveva di fatto realizzato. Per tanto - sosteneva Siqueiros - che, in questioni relative alla trascendenza del movimento murale messicano, in questioni subordinate a un'analisi materialista, la critica e l'autocritica non potevano essere più che implacabili se volevano essere utili e, soprattutto, veritiere.

Si è detto che l'arte per le masse fu un'arte pubblica e che la pittura murale esprimesse meglio di qualsiasi altra forma d'arte questa finalità. Ma qual era la tecnica dell'arte plastica murale? Quale tecnica corrispondeva alla pittura monumentale? Quale procedimento dovevano usare i muralisti? Il procedimento più raccomandabile per la pittura monumentale era l'affresco. Questo lo dimostrava il buono stato di conservazione degli affreschi realizzati durante il Rinascimento italiano. Anche in Messico vi sono affreschi millenari, ad esempio nelle costruzioni sotterranee della cittadella di Teotihuacán, località situata a sessanta chilometri dalla capitale, e molti altri risalenti al periodo del colonialismo. Per tutti si può comprovare che il loro stato di conservazione sia migliore di quello delle pitture realizzate durante la stessa epoca o anche in epoche più recenti. Non vi è dubbio alcuno che l'affresco rappresentasse il procedimento ideale; ma si poteva fare nel 1923-1929 quel che si faceva nel 1400? Questo – secondo Siqueiros – non era e non poteva essere il fine della loro meta tecnica, senza rischiare di cadere in un arcaismo e in un anacronismo che sarebbero stati fatalmente letali per tutti loro. Il movimento muralista messicano non fu capace di superare il rinascimento italiano; rimase molti passi indietro, non conoscendo inoltre molti dei procedimenti impiegati dai

¹¹¹ D. A. SIQUEIROS, *Diego Rivera, pintor "mexican curious"*, testo dattiloscritto elaborato a risposta della domanda di Eugene Jolas - direttrice di "Transition", importante rivista letteraria e di critica che si pubblicava a Parigi tra gli anni Venti e Trenta - sulle ragioni del successo americano di Rivera, Taxco, 1931, 3 pagine, documento conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

cosiddetti maestri primitivi e dagli stessi pittori affreschisti messicani dell'epoca coloniale. La tecnica complementare del ritocco sopra l'affresco, che tanto a fondo i rinascimentisti italiani conoscevano e tanto sapientemente usavano, era totalmente sconosciuta ai pittori messicani fedeli al movimento muralista del paese.

A Parigi, Rivera e Siqueiros parlarono a lungo della tecnica plastica murale e del lavoro collettivo ad essa corrispondente. Nei loro primi manifesti e proclami, lanciati già in Messico, esaltavano il lavoro collettivo e i metodi usati dalle corporazioni plastiche dell'antichità. In realtà, nella pratica non fecero nulla per incentivare questa forma di produzione. Di fatto, tutto il lavoro creativo-produttivo lo facevano i maestri appaltatori. I loro collaboratori erano semplici aiutanti, incaricati di compiti e di faccende elementari, inferiori. Nel lavoro di ideazione e di edificazione delle loro opere solo loro, i maestri, mettevano mano. Nessuna previa discussione collettiva si anticipava alla concezione finale. Nessuna autocritica, affrontata collettivamente, seguiva la realizzazione del loro lavoro. Nessuna autocritica finale si animava tra di loro. Questo succedeva non per l'incapacità dei loro collaboratori, cosa che in alcuni casi poteva anche essere possibile, ma perché essi non fecero assolutamente nulla per facilitare l'esercizio della produzione collettiva. Non riuscirono a ripetere, come pretendevano, il lavoro realizzato nelle botteghe corporative dell'antichità, cosa che nel lavoro murale tradizionale non sarebbe stato difficile. La loro forma di produzione era relativamente collettiva e non può servire in alcun modo come esempio assoluto per il "realmente collettivo" di cui spesso i due discutevano. Il metodo delle corporazioni antiche consisteva nel permettere all'apprendista la sua partecipazione progressiva, intellettuale e fisica, nella realizzazione dell'opera, pianificata e diretta fondamentalmente dal maestro. Si trattava di una forma d'insegnamento della professione e del lavoro dell'arte plastica, che andava dal macinare i colori fino all'esecuzione totale delle opere con lo stile del maestro. Il secondo metodo, quel che essi volevano adottare, consisteva nel vero coordinamento delle diverse capacità individuali e nel loro ricambio periodico durante tutte le fasi d'ideazione e costruzione totale dell'opera. Questo era il vero lavoro collettivo di gruppo, d'équipe. Il primo si basava sulla capacità di un maestro riconosciuta e accettata a priori, e il secondo sull'autocritica collettiva permanente che consegnava dinamicamente la direzione a posteriori, previa approvazione delle capacità. Il primo era un lavoro collettivo solo nel processo fisico della produzione, il secondo era un impulso collettivo vero e integrale. Durante le sue conferenze Siqueiros proclamava che l'insegnamento delle arti plastiche non poteva realizzarsi se non facendo partecipare l'apprendista al processo totale dell'opera in sviluppo. L'insegnamento nella produzione e per la produzione. L'artista plastico che non produceva non aveva la possibilità di insegnare. L'insegnamento della scienza e il lavoro dell'arte plastica non erano una questione didattica. La teoria veniva svelata all'aspirante mano a mano che sorgevano i problemi. Questa forma d'insegnamento non solamente non soffocava l'incipiente personalità dell'allievo, bensì contribuiva, al contrario, a svilupparla nella ginnastica quotidiana della competenza e davanti alla presenza di punti successivi di comparazione. Ma che succedeva nella pratica? Nella pratica accadde che i membri del Sindacato iniziarono ad accettare nomine di professori di disegno nelle scuole primarie e terminarono – con Rivera in cima – con l'impadronendosi della vecchia Accademia di San Carlo. Ingannarono così se stessi e gli altri, elaborando regolamenti e piani interni di studio che altro non erano che ostentazioni demagogiche e gravi mistificazioni della vera dottrina relativa all'insegnamento delle arti plastiche all'interno della produzione e per la produzione in azione collettiva. Quale fu la loro pratica? Come applicarono il loro programma nella realtà? Rivera era un "contadinista".¹¹² Divulgava ininterrottamente le più barocche idee sulla propria invenzione estrapolata dalla realtà. Essendo il Messico un paese essenzialmente contadino, sosteneva che fosse il "contadinato" la classe che doveva dirigere la rivoluzione. Il proletariato non esisteva in Messico, vi era un artigianato piccolo-borghese. Per Rivera le comunità agrarie (organizzazioni di contadini che ricevettero terre demaniali per opera della rivoluzione) erano i veicoli della rivoluzione sociale. I contadini erano indio e la razza india

¹¹² H. JAIMES, *Filosofía del muralismo mexicano*, cit., p. 97.

era superiore a tutte le altre, in potenzialità creativa e in tutti gli ordini. Rivera era uno zapatista mistico.¹¹³ Era solito comporre storie magiche sulla personalità di questo caudillo; parlava di lettere scritte da Zapata stesso che rivelavano una chiarezza ideologica solo comparabile a quella di Lenin e queste furono scritte molto tempo prima della rivoluzione russa. Era l'unico individuo capace, in questo momento, di prendere in mano la guida del programma agrario che si stava realizzando. Siqueiros, per parte sua, era un "filosofo" illuminato di teorie astratte sul sindacalismo, sul lavoro collettivo. Mescolava i suoi sogni politici con idee cosmogoniche e con teorie di un cerebralismo puro sull'equivalenze plastiche della geografia e dell'etnografia.¹¹⁴ Redigeva senza interruzione manifesti infantilmente provocatori. Era un esponente vibrante della sinistra. Era sicuro che il loro Sindacato di quindici pittori, signori di quell'ideologia raccontata prima, fosse il veicolo della Rivoluzione sociale ed esigeva da esso un passo di marcia difficile da seguire. Lui era l'agitatore, il leader, il politico sofista, ma questo non gli impedì di dipingere un angelo con le ali in una delle volte nel vano delle scale della Escuela Nacional Preparatoria. Di fronte alla teoria ideologica elaborata dal Sindacato, gli artisti dipingevano agitatori di folle con i volti dei santi. Proletari martiri. Scene illuminate di misticismo (si vedano i ritratti di Zapata e Otilio Montaña dipinti da Rivera nei corridoi della Secretaría de Educación Pública e gli Angeli della Rivoluzione dipinti da Siqueiros nel "Colegio Chico"). Erano il prodotto di sentimenti filantropici e in nessun modo di una metodologia rivoluzionaria e di una scienza materialista. Gli stendardi rossi dei proletari si piegavano simmetricamente come i pallidi ecclesiastici. Composizioni simmetriche e prefabbricate. Scene contemplative formavano gli insiemi. Usavano il simbolo della rivoluzione ma con un senso religioso che scorreva ovunque. Croci di falci e martelli sostituivano la croce cristiana. Le loro opere erano un'espressione mistica, populista, filantropica e non un materiale sovversivo o impulsivo rivoluzionario come il loro programma lo definiva.

Quale applicazione ebbero nella pratica tutti questi postulati sostenuti dal Sindacato? Come esempi da seguire, i muralisti messicani usavano preferibilmente modelli della pittura rinascimentale italiana, della scultura indigena messicana, della pittura e della scultura policromata religiosa di epoca coloniale, litografie e codici originali, nello specifico quelli che erano stati disegnati dai frati, ed espressioni popolari religiose e pagane, tali come i ritratti e le pitture delle osterie. I documenti che usavano maggiormente come riferimento erano le monografie di Cimabue, di Giotto, passando per gli altri artisti rinascimentali. Facevano sforzi inauditi per estirpare dalle foto e dalle monografie degli affreschi i segreti della composizione, ma appena usciti dal quadro da cavalletto, la dissezione, l'analisi, la facevano attraverso unità di *paneaux* e non attraverso speciali volumi integrali. Si trattava quindi di produrre opere equivalenti – nella loro essenza agitata – a buone conferenze di dialettica marxista e a impulsivi discorsi di meeting proletari, ma nella pratica ricorrevano a materiali di natura contemplativa, a materiali statici e passivi, invece di prelevare da questi elementi semplici valori costruttivi plastici per trasformarli in relazione con le nuove condizioni e con il nuovo programma. Non fecero nulla in assoluto per costruire una metodologia relativa alla loro finalità. Operavano come esteti puri, come ricercatori esclusivi di una bellezza astratta e nulla più. Avevano capito che l'arte popolare era nell'attualità un prodotto degenerare di popoli e razze ridotti alla schiavitù economica. Avevano previsto nella loro analisi teorica il pericolo di usare elementi popolari come valori assoluti, invece di considerarli esclusivamente come fonti di esperienza tecnica e materiali primari di equivalenza geografica, ma nella pratica fecero arte plastica nazionalista ed etnografica (gran parte dei murali della SEP). Conobbero teoricamente il pericolo del pittoresco e, tuttavia, il pittoresco spuntò in tutta la loro opera attraverso il carattere descrittivo di questa, attraverso il suo frequente senso popolare, attraverso la sua puerilità costruttiva. Si sono compromessi nell'essere ribelli di fronte all'esigenza estetica della borghesia e nel lasciare ad essa

¹¹³ L'epopea rivoluzionaria con Francisco Villa ed Emiliano Zapata, i *caudillos* provenienti dal popolo, non aveva lasciato indifferenti né Diego Rivera né il suo amico José Vasconcelos.

¹¹⁴ Siqueiros scrive di "belligerancias políticas (o ideológicas)" e di "equivalencias estéticas" in: D. A. SIQUEIROS, *A tal generador tal voltaje*, testo dattiloscritto con integrazioni e correzioni manoscritte, s/d, 3 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

tutta la concessione sollecitata. Producevano il folclorismo descrittivo che essa chiedeva loro. Non cessarono di essere pittori di opere autonome senza connessione alcuna con l'architettura, lavoravano per unità *paneaux* e non per architettonici volumi integrali e spaziali, da cui sono derivati alcuni loro infelici risultati. Dal momento che non pensavano in unità di architettura integrale, bensì in unità di muro, si può dedurre che i loro equilibri mancassero del più elementare equilibrio, poiché l'equilibrio nell'arte plastica non è meccanico ma dialettico, non risiede sulla superficie di un muro sospeso nello spazio ma sulla superficie di un muro come parte integrante di tutta una struttura, con la proiezione del muro sopra la superficie e della superficie sopra il muro.

Il traffico spettacolare o dinamismo oculare dello spettatore non esisteva per loro. Non sospettavano neanche che esistesse. C'era una cosa solamente e questa cosa era il loro singolo *paneaux* con una dimensione principale di 6.30 x 4.15 m come esempio. Questa superficie era per loro un'unità pittorica totale, dove creavano un equilibrio integro autonomo. Questa superficie era organizzata cercando correlazioni, semplici coincidenze di tratti curvi e rettilinei che si muovevano seguendo il coordinamento naturale della loro proporzione geometrica. La loro rete armonica era superficiale; rimaneva nella crosta del loro *paneaux*, dato che procedevano limitandosi alla dimensione e alla forma piana di questo senza tenere per nulla in conto la sua substruttura e la sua sovrastruttura. Senza contemplare i vuoti spaziali, il volume di questi spazi, le deformazioni ottiche, la topografia totale dell'edificio e del settore specifico, costruivano tutto il resto sopra questa orditura meccanica, circoscritta senza alcun contatto con la struttura generale cui andava a collegarsi e sospesa nello spazio in maniera assurda. Rivera aveva appreso a Parigi le teorie generali sulla composizione, conosceva la sezione aurea e di essa parlava a Siqueiros frequentemente; sapeva trovare le relazioni armoniche in una riproduzione fotografica di un'opera maestra antica, ma tutta la sua scienza in realtà non era altro che la scienza costruttiva del pittore europeo contemporaneo. La semplice teoria meccanica della composizione non era, né più né meno, che il conosciuto metodo della composizione accademica, ossia quella scolastica e meccanica che si usava in tutte le Belle Arti del mondo, ma che in Rivera era mascherata con proposte da demagogia scientifica. Solo più tardi Siqueiros riuscì a sviscerare i metodi veramente fondamentali della composizione, abbandonandosi con "anima e vita" alla macchina architettonica e topografica nella quale egli agiva. Non sapere le teorie accademiche che giungevano dall'Europa, obbligava loro a trasformare gli edifici – di cui dipingevano i muri – in veri musei di grandi quadri appesi su diverse superfici. L'errore fatale di vedere in ogni pannello un'unità costruttiva dava all'insieme un'assenza assoluta di correlazione. Mancava la naturalezza dinamica, multiforme, che deve avere la buona pittura murale fabbricata per servire a una molteplicità infinita di punti di vista spettacolari. Era necessario collocarsi simmetricamente di fronte ad ognuno di questi pannelli per apprezzarli. Questo dimostra che non si trattava ancora di pittura murale, bensì di quadri di proporzioni maggiori realizzati con lo stesso senso della composizione dei piccoli quadri trasportabili. Bisogna quindi ammettere che la loro prima esperienza monumentale messicana non riuscì a uscire dalla naturalezza unilaterale e autonoma della pittura da cavalletto dei secoli passati. Nel significato costruttivo questo sforzo valeva solamente per quel che riguardava il ritorno della plastica pittorica all'architettura e l'intento sbagliato a favore della plastica sociale rivoluzionaria.

Una circostanza precisa condusse alcuni di loro a sperimentare per la prima volta la pittura multi-esemplare¹¹⁵ senza sapere coscientemente che cosa stavano facendo. Questa circostanza fu la fondazione de "El Machete". Ciò servì a dimostrare anche che l'arte plastica multi-esemplare, più

¹¹⁵ Siqueiros parlò ampiamente della "supremazia della pittura multi-esemplare sulla pittura uni-esemplare. La seconda serve esclusivamente al suo scopo individuale. La prima è un formidabile strumento di agitazione e di educazione delle masse per la sua infinita possibilità di divulgazione". D. A. SIQUEIROS, *La Opinion – La voz del público*, trascrizione dattiloscritta con correzioni e integrazioni manoscritte della conferenza svoltasi presso la Chouinard School of Art, Los Angeles, 1932, 8 pagine, documento conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental. Siqueiros parlò in spagnolo e si servì del prof. Aurelio Manrique per la traduzione in inglese.

che la stessa plastica monumentale, corrispondeva a una vera espressione d'arte per le masse, la migliore tecnica di agitazione e propaganda rivoluzionaria. Quasi senza piano previo, fecero dell'organo di stampa del Sindacato un giornale prevalentemente grafico: i loro disegni e le incisioni non illustravano gli articoli, ma questi erano la spiegazione concreta della loro grafica. Naturalmente essa soffriva degli stessi errori che contenevano i loro affreschi. Questa – come quelli – era mistica, religiosa, passiva, era carente di tutto il contenuto psicologico e impulsivo, e invitava, al contrario, alla contemplazione. Qualcosa di retaggio religioso e qualcosa del disegno popolare formavano la sintesi della sua espressione formale. In ogni modo “El Machete” rispondeva a una necessità sociale e, nella sua naturalezza organica multi-esemplare, corrispondeva a un'evidente necessità rivoluzionaria. Il popolo lo accolse con straordinario entusiasmo e subito si diffuse in tutto il paese; ma in questo caso vi era un fattore politico che lo obbligava a prendere una vera belligeranza ideologica: il suo tipico lettore, ossia, le grandi masse operaie e contadine del paese, non volevano estetica, bensì combattività geroglifica. Nel caso dei loro affreschi gli spettatori non erano i ceti popolari, ma una burocrazia passiva e una scolaresca sorpresa dall'acido gusto estetico dei loro primi saggi. “El Machete” fu la loro tessera di presentazione davanti alle masse organizzate del paese, lo strumento che permise loro di entrare nei sindacati operai e nelle comunità agrarie e di stringere vincoli di solidarietà con il Partito Comunista, la cui ideologia era ancora un frutto embrionale. “El Machete” tolse loro dal laboratorio astratto nel quale essi dibattevano realizzando la loro pittura murale per portarli in strada, in fabbrica e nei campi. Il loro nuovo quotidiano li consegnò alla lotta delle masse rivoluzionarie. Quelli che li seguirono si salvarono, quelli che li disprezzarono naufragarono definitivamente. Xavier Guerrero, Diego Rivera e Siqueiros formavano il Comitato Direttivo, ma questo era solo nominale. Nella pratica solo Guerrero e Siqueiros erano membri attivi, mentre Rivera, non solamente non lavorava in redazione, ma – stando sempre alle accuse di Siqueiros – lo ostruiva. “El Machete” era stampato in formato quintuplo, quindi era di grandi proporzioni, più grande dei più importanti quotidiani borghesi, e ciò permetteva di affiggerlo come manifesto sui muri delle città e come quotidiano da parete nelle fabbriche e negli altri centri di lavoro in generale, nei locali sindacali e in quelli agrari. Per regola generale era stampato a due colori, questo permetteva loro di dargli una grande vivacità di colore. La sua testata era rossa e correva per tutta la larghezza della pagina, mostrando una mano energica che brandiva il tipico machete messicano, che era anche strumento comune in tutti i paesi dell'America Latina. I suoi disegni e le incisioni occupavano frequentemente una pagina intera o, alla peggio, la metà. “El Machete” contribuì molto al miglioramento ideologico della loro pittura monumentale e fu anche un importante fattore di autoeducazione teorica. Il suo carattere politico diretto e la sua influenza sull'arte plastica nel processo di produzione coincidevano con il viraggio che stava assumendo la nuova borghesia della rivoluzione messicana davanti alla pressione dell'imperialismo. Queste circostanze provocarono l'inizio di un'acuta tensione di relazioni tra il loro Sindacato e la Secretaría de Educación Pública, per poi convertirsi in una franca offensiva governativa contro coloro che lo dirigevano e che rappresentavano la sinistra all'interno del gruppo di artisti. La rottura totale si produsse con un'esplicita campagna di denuncia intrapresa dalla redazione del giornale a proposito della consegna degli uomini della Rivoluzione all'imperialismo. Il governo non perdonò loro questo peccato: Guerrero e Siqueiros furono allontanati dal loro lavoro (quello di Siqueiros era nel pieno del suo stadio iniziale) e furono boicottati anche i più giovani (Amado de la Cueva, Fermín Revueltas, Roberto Reyes, Jorge Piño e Pacheco). Tutti insieme costituirono un nuovo blocco, il blocco dei redattori e artisti de “El Machete”. Questa nuova situazione li condusse totalmente verso la lotta proletaria, sottolineando così il principio della loro seconda e più importante esperienza e dando a loro ciò che mancava per incontrare il cammino di una vera espressione d'arte plastica dialettico-sovrversiva. L'esperienza precedente li aveva fornito solamente un materiale umano e geografico. La seconda esperienza avrebbe dato loro la scienza politica. “El Machete” smise di essere l'organo del *Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores* del Messico per convertirsi nell'organo del Partito Comunista del Messico-Sezione dell'Internazionale Comunista (1925). Siqueiros e Guerrero offrirono alla classe lavoratrice la loro piccola opera già prestigiosa e con un

ingranaggio di distribuzione ampio e ben organizzato. A partire da questo momento smisero di essere semplici redattori per convertirsi in militanti attivi. La militanza portò Siqueiros un po' oltre lo stato di Jalisco, dandogli l'opportunità di penetrare in pieno nel movimento sindacale. Dimenticò totalmente tutta la questione relativa all'arte plastica e sulle montagne più lontane del paese organizzò gli operai delle miniere fino a costituire la *Federación Minera* (Federazione Mineraria) di Jalisco, che più tardi sarebbe stata la principale punta della *Confederación Sindical Unitaria* (Confederazione Sindacale Unitaria) del Messico. Questa realtà lo portò a partecipare a centinaia di scioperi e a decine di lotte sanguinolente con le guardie bianche delle imprese, con i crumiri armati, con la polizia e con le truppe dell'esercito. Prese parte alla *Confederación Obrera* (Confederazione Operaia) di Jalisco in qualità di Segretario Generale e più tardi alla *Confederación Sindical Unitaria* del Messico con la stessa qualifica. Il passaggio da Jalisco alla capitale della Repubblica diede alla sua attività una scala nazionale e un carattere di maggiore connessione internazionale. Una serie di viaggi a congressi organizzati in diversi paesi e in Unione Sovietica completarono il suo consegnarsi totale nelle mani della lotta rivoluzionaria del proletariato. Ripetuti arresti rinvigorirono la sua convinzione e la sua combattività e lo fecero resistere nel periodo dell'illegalità, che caratterizzò gli anni poco precedenti alla polemica con Rivera.¹¹⁶ Questa nuova situazione gli diede un'ulteriore esperienza in più. Lavorò liberamente nella *Organización Sindical de los Obreros* e partecipò a tutte le lotte politiche del partito, a tutte le battaglie pubbliche. Dovette rimanere nascosto per lunghi periodi di tempo, dato il suo ruolo di membro di rappresentazione. Soffrì tutte le difficoltà che la lotta di classe portava con sé. L'accentuazione dell'illegalità accelerò la corruzione dei compagni del Sindacato che non avevano seguito la sua linea. La burocratizzazione del Sindacato e il suo arrendersi al governo erano assoluti. Nel frattempo Rivera monopolizzò tutto il lavoro ufficiale e serviva il governo con l'ideologia, attraverso il processo perenne di metamorfosi delle sue opere. Era l'espressione plastificata della curva discendente della nuova borghesia messicana che si era velocemente consegnata all'imperialismo. Rivera arrivò fino ad attaccare pubblicamente, nei periodici borghesi del Messico, l'Internazionale Comunista, e nel 1930 il suo tradimento lo portò a dichiarare cinicamente la sua solidarietà al governo proprio in occasione del processo e dell'incarceramento di Siqueiros. La creazione del Sindacato si ripercosse favorevolmente nelle sue opere e in tutte le sue attività. Siqueiros abbandonò così temi simbolici, sentimentali, astratti, folcloristici e reazionari, per iniziare opere di contenuto sociale rivoluzionario.¹¹⁷

Rivera, a questo punto, smise di essere il panteista dell'Anfiteatro. Tradì i suoi slanci cosmogonici, i suoi simboli dell'eternità e diede inizio a una pittura che tentava di rappresentare i lavoratori messicani nelle loro reali condizioni oggettive di uomini sfruttati dagli imperialisti. Passò a raccontare i contadini che si adoperavano per conquistare la terra anche con le armi e i lavoratori delle tenute sottomessi all'inquisizione dei fattori *gachupines* (spagnoli residenti in America latina). Lo fece con uno stile giottesco, mentre prima pretendeva usare uno stile neobizantino. Nell'essenza dei suoi temi apparve la sua già conosciuta ideologia "contadinista", che nel frattempo era diventata populista e il pittoresco lo attraeva. Nella sua opera indiscutibilmente c'era una grande percentuale di folclorismo e comunque continuava a essere archeologica, con un evidente impiego di stili presi dai musei e dalle incisioni antiche. I suoi lavori di questo periodo mancavano ancora di forza impulsiva, erano mistici, ma mostravano un indubbio progresso rispetto ai precedenti. Rivera lasciò l'encaustica per dipingere a fresco. Siqueiros, dal suo canto, pose fine alle sue opere astratte e alle sue omologazioni. Ora trattava esclusivamente di concetti sociali rivoluzionari. La sua opera era, per la sua essenza plastica, la più anacronistica di tutte. Facendo una comparazione, potremmo dire

¹¹⁶ Intorno all'attività di Siqueiros di questi anni cfr. O. DEBROISE, *Arte Acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años Treinta*, in AA.VV., *Retrato de una década. 1930-1940. David Alfaro Siqueiros*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas artes, 1996, pp. 19-66; M. C. RAMIREZ, *Las masas son la matriz: teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros*, in AA.VV., *Retrato de una década*, cit., pp. 68-95.

¹¹⁷ A. MARTÍNEZ VERDUGO, *Siqueiros: la segunda militancia*, in AA.VV., *Otras rutas hacia Siqueiros*, México D.F., INBA, 1996, pp. 37-44.

che Rivera era mistico rinascimentale e Siqueiros era arcaico delle più remote civiltà. Le sue opere sottomettevano lo spettatore a un sentimento di esclusiva sensualità della forma per la forma stessa. In esse il contenuto spariva totalmente, era assorbito dalla preoccupazione architettonica delle masse. Avevano un tema, ma plasticamente continuavano a essere astratte. Il progresso rispetto ai lavori precedenti è molto relativo, ma durante tutto il tempo in cui non dipinse, egli acquisì tempo necessario per penetrare nella nuova dinamica che conteneva la dottrina rivoluzionaria del proletariato. Simultaneamente alla correzione del suo orientamento plastico, aumentava la sua militanza rivoluzionaria in tutti gli altri ordini della cultura. Uscendo dal suo raggio di azione professionale, invase i settori universitari ed espresse la sua opinione sui sistemi pedagogici. Agitò gli scrittori, ottenendo che i più giovani e vivaci si aggregarono a lui. La sua partecipazione alla politica del paese in questi anni fu assolutamente degna di elogio. Indubbiamente Siqueiros fece un progresso straordinario, ma in quel che si riferiva all'applicazione della metodologia, più o meno chiara, approvata dal Sindacato, si ritrovò in un ritardo enorme. Il lavoro collettivo non apparve da nessuna parte. Si può affermare che continuava un processo progressivo di individualizzazione. L'archeologismo, il populismo, il folclorismo e con essi lo statismo e il misticismo avevano continuato a predominare nella sua opera. Non sorgeva ancora alcun valore sovversivo come essenza plastica. L'arte plastica per le masse, intesa come una buona conferenza di dialettica marxista e un buon discorso da incontro rivoluzionario, non era andata oltre la lettera. Di fatto non si preoccupò nemmeno di rivedere la sua metodologia. I suoi procedimenti costruttivi continuavano a essere gli stessi e continuava a essere usato il *paneaux* come unità compositiva. Egli ancora non arrivò a essere un vero pittore murale, rimanendo nel ruolo di fabbricante di quadri di grandi proporzioni. In lui non trapelava alcuna inquietudine sul particolare, e ciò era ben più grave. Ma se i muralisti avevano già un procedimento usato sin dalle più remote civiltà, perché agitarsi e avventurarsi in nuove e pericolose esperienze tecniche? Rivera rimase instancabile nella tecnica dell'affresco tradizionale, nell'assurdo della composizione e della costruzione parziale dei suoi *paneaux*. La sua produzione individualista fu esasperata fino al massimo e tutta l'azione collettiva sparì totalmente. Le risoluzioni ideologiche, politiche, estetiche del Sindacato non furono mai pubblicate né stampate, dunque le si considerava un materiale interno dell'organizzazione. Non furono nemmeno archiviate, data l'inesperienza di molti. Nemmeno Anita Brenner nel suo *Idols Behind Altars* ha potuto riferirsi a documenti in particolare.¹¹⁸ Fortunatamente Siqueiros riuscì a trovare tra i fogli de "El Machete" i progetti in bozza che servirono da base alle risoluzioni autografe di Rivera, Guerrero e altri ancora. Si può dedurre che tali bozze corrette fossero molto simili alla realtà delle redazioni definitivamente approvate. In ogni caso ci forniscono concetti molto vicini a quelle. Il collettivismo pedagogico di Rivera si traduceva in una fabbricazione razionalizzata di "feti d'arte plastica".¹¹⁹ Si circondava di giovani studenti che esaltavano la sua gloria, ma non insegnava a loro la produzione. Il suo snobismo di allora portò nella pratica la morte di capacità individuali valide, che non riuscirono a emergere da un terreno di produzione plastica puramente curiosa, esclusivamente patologica, per mancanza della metodologia lavorativa che si negò a loro. María Izquierdo, ad esempio, fu una delle sue vittime. Personalità che volavano e volavano senza mai conseguire l'anelato riposo della ricerca.

Due correnti dominarono successivamente l'ambiente artistico messicano. Si trattava di quel che rimase dopo il *gran movimiento muralista mexicano*, considerato da molti panegiristi d'Europa e d'America come l'espressione più importante d'arte plastica degli ultimi quattro secoli dell'umanità. Una di queste correnti, la *pompier*, era decisamente folcloristica. Si limitava a esibire e a stilizzare il materiale che le forniva lo straripante contesto pittorresco messicano. Opere regionaliste del presente e del passato. Nazionalismo tipico, confuso con l'*art nouveaux*. L'altra

¹¹⁸ Cfr. A. BRENNER, *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots*, New York, Dover Publications, 2012.

¹¹⁹ D. A. SIQUEIROS, *Un problema tecnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior*, "Arte Publico", México D.F., febbraio 1953, p. 8.

corrente, la *fauve*, era sensuale nella tessitura, nel colore e nella forma plastica. Espressione snob di massimo grado all'interno della tendenza arte-purista europea classica, sebbene verniciata con materiali autoctoni. Soffriva, fingendo, l'influenza surrealista francese. Nulla era rimasto di quella plastica muralista messicana che aveva preteso di essere essenziale o ideologicamente rivoluzionaria. Anche i suoi valori puramente tecnici, di lavoro, furono totalmente dimenticati. La generazione successiva di pittori messicani ritornò al quadro da cavalletto e assunse questo atteggiamento sotto gli stessi muri dell'opera monumentale realizzata precedentemente. Tale generazione fu sicuramente, nel mondo intero, quella che meno pretese di analizzare l'esperienza del voler superare i valori intrinseci della plastica, giacché non si può parlare - per la loro opera - di finalità di superamento della plastica organica e ideologicamente rivoluzionaria. La Scuola di Belle Arti tornò a essere nella pratica l'Accademia di San Carlos, ma non l'Accademia dell'epoca coloniale e dei primi anni del Messico indipendente, bensì l'Accademia dell'epoca porfirina, ossia, dell'epoca guidata dallo spagnolo Antonio Fabres, che nascondeva dietro la mistificazione di programmi avanzati la demagogia di Diego Rivera. L'insegnamento dell'arte plastica nella produzione e per la produzione rispondeva esclusivamente al governo della dittatura della classe lavoratrice, che prima forniva il contenuto politico utile per le masse e dopo per l'intera umanità. Sembra che a nulla servì la crociata collettiva di Siqueiros, che si frantumò nella pratica, ma che lasciò senza alcun dubbio verità indiscutibili. Di fatto a loro preoccupava solo una ricerca angosciante della personalità, come fare per non sembrare simile a nessuno dei muralisti di prima generazione e come affermare un mercato sicuro per i loro piccoli quadri negli Stati Uniti. Ma a chi serviva questa produzione? Verso dove andava questa produzione? Il turista nordamericano era l'unico acquirente di pittura messicana. Vi erano turisti che preferivano la produzione folcloristica, la *pompier*, ma il settore che preferiva la produzione moderna, la *fauve*, era forse più numeroso. In quest'ultima s'incontrava una specie di cocktail di *mexican curious* e di raffinato spirito francese. Il turismo disimpegnò una commissione imperialista ben definita all'interno del settore della cultura nazionale del paese. Il Messico era una semicoloniamateria di questo imperialismo, perché non poteva essere anche un campo produttore di estetica per l'esportazione? Remando eroicamente contro tutta questa corrente, fece la sua comparsa nella scena messicana un piccolo ma energico gruppo d'intellettuali coscienti, tra cui alcuni giovani artisti che ricoprirono un ruolo fondamentale. Quasi tutti erano ancora nel periodo di militanza rivoluzionaria fisica, nel periodo di depurazione di tutto il veleno assorbito. Iniziarono con una critica profonda e implacabile della migliore esperienza plastica che si ritrovarono davanti ai loro occhi e di quel che questa esperienza significava per l'espressione rivoluzionaria. Un'organizzazione non professionale, penalizzata dall'illegalità, che orientò ogni volta di più questo compito e quindi cercò di offrire ai giovani pittori messicani un punto di riferimento per un movimento d'arte plastica utile al proletariato nella sua rivoluzione in marcia. Non arrivò mai a costituirsi una cooperativa, rimase solo in una risoluzione scritta. Nel proprio reparto di lavoro ufficiale sgorgò la voracità di Rivera. Fu lui il primo a violare le restrizioni disciplinari del Sindacato, seminando così quello scoraggiamento nella costruzione cui alludeva la suddetta organizzazione. Il suo viraggio ideologico cominciò con l'affermazione che niente si poteva realizzare senza dare ai maestri autorità assoluta nella direzione della produzione, e basandosi in questo sospese improvvisamente il lavoro a Guerrero, Charlot e de la Cueva, che gli chiedevano un metodo più collettivo d'accordo con quel che il Sindacato stava stipulando. Nessuna inquietudine tecnica, non si dipingeva più con l'encaustica. L'affresco tradizionale, l'affresco egizio, era il procedimento esclusivo. Nella metodologia dell'arte plastica rivoluzionaria non emerse nulla. Nessun contributo che arricchisse la metodologia rivoluzionaria nella plastica. Le correlazioni armoniche e l'accademica sezione aurea continuarono a essere la pietra magica della composizione. Non si sospettava nemmeno la necessità di trovare elementi plastici psicologicamente impulsivi. Non spuntava da nessuna parte la comprensione della necessità dinamica della plastica rivoluzionaria. Misticismo e passività. Giotto e la tradizione popolare. I codici e Giotto. Giotto e Posada. Più carattere pittoresco, non solamente nel tema, ma nella genesi stessa dell'arte plastica.

In questi anni Diego Rivera si spostò a San Francisco, California, messo a contratto per dipingere due affreschi. 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. Alla borghesia nordamericana interessava più l'arte archeologica, populista, mistica e messicana di Rivera che l'arte metafisica e a volte barbara di Orozco. Il suo primo affresco californiano non segnò alcun progresso tecnico rispetto ai precedenti e non si vide quella maggiore abilità che, invece, si osservò da subito nei lavori americani di Orozco. Quando lo realizzò, Rivera aveva già sei anni di esperienza come pittore murale e, tuttavia, in esso non si percepiva una minore inquietudine tecnica. L'accademica sezione aurea continuò a essere la formula magica nella composizione. La sua opera continuò a essere così passiva e statica come prima e non lasciò intravedere il minimo intento di superamento, e questa era forse la cosa più grave. Gli elementi spaziali, il traffico dello spettatore, la correlazione dinamica dei valori plastici, nell'insieme topografico e architettonico, erano per lui lettere morte. Il suo campo di operazioni fu sempre l'interno, l'interno delle banche, delle scuole, dei luoghi dove circolava solo la borghesia. Continuava a essere il pittore esclusivo della sua opera senza che il minimo intento di lavoro collettivo lo inquietasse. E il contenuto della sua opera? Si riferiva alla potenzialità creatrice del pioniere nordamericano, costruttore della moderna California. Era l'esaltazione della forza creatrice che aveva all'origine la borghesia yankee. E affinché non mancasse nulla, rese un fervoroso omaggio alla razza nuova, cosmopolita, che si arrovellò nel crogiolo della patria di Washington, attraverso l'uso simbolico della persona di Hellen Wills. Non avrebbe potuto, per caso, stare lì l'operaio tecnico della pittura che egli sempre invocava, fabbricando un'opera di contenuto puramente astratto o decorativo (*Alegoría de California*),¹²⁰ dato che nel luogo segnalato non poteva realizzare un'opera dal tema rivoluzionario in virtù dell'obbligato ed esclusivo spettatore che avrebbe avuto? Forse sì, ma la demagogia continuava a sopravvivere in Rivera. Egli non si poneva il problema di fare arte senza contenuto politico perché questo avrebbe contraddetto la sua eterna demagogia. Nel suo secondo affresco californiano tornò all'operaio¹²¹. Nella pittura Rivera si era sempre avvicinato a questo operaio agitatore con volto di santo, a questo operaio-massa con volto di martire. Il suo tema qui era di carattere industriale. Nel precedente affresco rese fervore alla potenzialità agricola del *pioneer*, in questo si indirizzò alla sua potenzialità industriale. Lo sfruttamento petrolifero occupava un posto preciso nella sua nuova opera. In questa occasione egli volle rappresentare l'operaio onesto, che degnamente portava a termine il compito che gli era stato assegnato, che sentiva il piacere del lavoro. Forse Rivera avrebbe voluto comunque dipingere la smorfia drammatica del proletario nel processo del lavoro oppressore, ma in realtà non lo fece. Il risultato fu lo stesso. Nel tema coscientemente rivoluzionario o nel tema volontariamente passivo egli conservava la stessa essenza psicologica plastica. La stessa passività, lo stesso giottismo. In questo secondo affresco, come nel precedente, non esiste alcuna inquietudine metodologica, la macchina di legno continua a essere la macchina preferita e l'archeologismo e il museismo costituiscono sempre la sua fonte. A ciò bisogna aggiungere un errore strategico, che in Rivera era demagogia e praticismo cosciente. Perché dipingere lavoratori del campo e della città in un luogo dove non si può fare un'opera integralmente rivoluzionaria, in un luogo inaccessibile per le grandi masse? Perché non dipinse lì una partita di football o un paesaggio in fiore della fertile California? Rivera, incapace o nemico, invece di trovare i veicoli oggettivi e soggettivi della pratica rivoluzionaria, invece di organizzare le équipes, invece di propiziare il suo arricchimento documentario, invece di cercare e trovare gli attrezzi e gli strumenti che corrispondevano alla plastica multi-esemplare dell'epoca, nascondeva il suo tradimento

¹²⁰ Dal dicembre 1931 al febbraio 1931, Rivera dipinse il murale *Alegoría de California* per il Luncheon Club della Pacific Stock Exchange a San Francisco che fu inaugurato in marzo, contemporaneamente all'edificio che ospitava la Borsa.

¹²¹ *La creación de un fresco*, 1931, presso la California School of Fine Arts, l'attuale San Francisco Art Institute.

reggendo sul suo volto la falsa maschera del rivoluzionario, con temi sempre di operai, sempre relativi al lavoro, sfoggiando quel che per le mentalità semplici era una prova di inflessibilità ideologica rivoluzionaria.

Veniamo al suo affresco dipinto nell'istituto Rockefeller di New York. L'impiego della figura di Lenin creò un grande scandalo. Rivera ritornava sui suoi passi, sembravano dire i compagni rivoluzionari in buona fede. Rivera desiderava cancellare i precedenti peccati mortali, dicevano altri. I più qualificati e i migliori informati affermavano che fosse un azzardo demagogico in più nella sua lunga carriera spettacolare. Ma questa affermazione laconica non era sufficiente. Il problema era complesso ed era subordinato a tutta una metodologia di plastica rivoluzionaria che si incontrava in processo di elaborazione e mancava di antecedenti nel passato. Era un concetto che toccava il problema del campo di operazioni che strategicamente corrispondeva alla produzione plastica e grafica rivoluzionaria, utile al proletariato nella sua lotta finale contro la società capitalista. È evidente a tutti che la pittura monumentale era l'ambiente ideale dell'arte plastica rivoluzionaria per le masse, decisamente meglio del quadro da cavalletto che, invece, esprimeva organicamente il senso della massima proprietà privata nell'arte. È evidente che l'arte murale ha maggior carattere pubblico. Ed è altrettanto evidente che dovevano utilizzarsi tutte le opportunità possibili della plastica monumentale per i fini di agitazione e propaganda rivoluzionaria. Ma questa regola poteva convertirsi in regola generale invariabile? È qui dove il problema si manifesta e le arroganze demagogiche si esibiscono. La strategia rivoluzionaria non è in alcun modo rigida, essendo dialettica ha tutta l'elasticità che la complessità della lotta rivoluzionaria esige. Se analizziamo l'utilità o inutilità strategica di un'opera monumentale, dobbiamo farci prima le seguenti domande: l'incarico l'ha commissionato il governo? E, in questo caso, è demagogo? L'incarico l'ha commissionato un borghese particolare? Lascia libertà d'azione o esige un tema o uno stile concreto? In quali condizioni politiche specifiche del paese viene eseguito? Il pittore cui si affida l'incarico è noto? Ci sono possibilità di usare un luogo di grande risonanza? Come si vede è un problema di strategia politica. È un problema di scacchiera politica. Ciò che in un caso può convenire, in altri può essere fatale. Il problema è nel studiare la situazione come uno Stato Maggiore studia un dilemma militare. Si tratta di utilizzare il nemico e non di essere utilizzato. Si tratta di batterlo nella sua stessa casa e di evitare che esso utilizzi i nostri elementi per i fini della sua lotta. L'incarico fu commissionato da Rockefeller, ossia, uno dei più importanti magnati degli Stati Uniti e del mondo intero. La pittura fu realizzata su un muro interno dell'edificio in questione, in collaborazione con altri pittori che con Rivera si divisero l'edificio con la stessa ingenuità tecnica con la quale Siqueiros e gli altri muralisti novizi si spartirono i muri della Preparatoria. L'edificio della Radio Corporation of America era un'attività commerciale pseudoscientifica. Si supposeva che molti impiegati, molti intellettuali e molti operai passassero per le sue sale. Si poteva classificare come un luogo di transito delle masse, anche se non precisamente di masse proletarie. Per la sua natura spettacolare, per le firme internazionalmente famose che si trovavano nella sua proprietà, lo si considerava come un luogo di risonanza. Ciò significa che era un luogo ampiamente utilizzabile per un movimento di opinione rivoluzionaria. Rivera era uno dei pittori contemporanei più famosi al mondo. La fama internazionale rende possibile la scalata di una tribuna di tale grandezza. Da tutto questo si deduce che il luogo poteva e doveva essere utilizzato da un rivoluzionario per i fini di agitazione e turbamento ideologico-rivoluzionari. Quindi Rivera fece bene? È qui che l'analisi di Siquiros sull'operato di Rivera entra in un aspetto totalmente nuovo. Era già un luogo comune il fatto che Rivera, per i rivoluzionari, non fosse un pittore rivoluzionario, né per la sua ideologia né per la sua militanza, e nemmeno per la sua tecnica. Nella sua militanza fu un opportunista recidivo: collaboratore del nuovo governo borghese del Messico e strumento dell'imperialismo yankee; "pittore da camera" di questo governo per la diffusione della sua ideologia tra le masse; nemico dell'Internazionale Comunista con mistificazione trotskista. Nella sua ideologia era un confusionista cosciente: percorse la linea più pittoresca, dal suo "contadinismo" *sui generis* fino al "proletarismo" ad oltranza dei trotskisti. L'opera di Rivera non è rivoluzionaria. Non lo è perché è mistica, perché è demagogica, perché è confusionista, perché è

sentimentale, perché non è proiezione proletaria ma popolare o populista, perché è anacronistica, perché è arcaica, perché è archeologica, perché è cristiana ed è passiva invece di essere impulsiva. Il suo obiettivo non fu rivoluzionario ma spettacolare e demagogico. Può un'opportunist, un confusionista, fare - in un dato momento - un'opera plastica di risonanza rivoluzionaria, anche se il suo obiettivo personale è altro? Per Siqueiros la risposta era sì. Il Lenin di Rivera dava un'evidente risonanza rivoluzionaria; Lenin risuona sempre in modo rivoluzionario. Le masse si rallegrarono del fatto che l'effigie personale di Lenin fosse penetrata nel tempio di un magnate americano, ma era necessario che le masse sapessero che questa risonanza era di minima utilità e che aveva i suoi pro e i suoi contro per la rivoluzione. Era utile per l'uso che l'opportunist Rivera aveva fatto di un elemento che svolgeva un ruolo assolutamente rivoluzionario nella dinamica della società. Fu però dannoso per la confusione che creò e per la pubblicità che consegnò a un individuo affiliato alla controrivoluzione, cioè al trotskismo, disposto sempre a tutte le sorprese e a tutti i tradimenti. È evidente che quando la demagogia si produce è perché c'è elettricità rivoluzionaria accumulata tra le masse. Quindi cosa si può fare? Una denuncia totale e chiara come quella che portò avanti proprio Siqueiros: svelare la vera natura dell'opera ideologico-tecnica di Rivera e i suoi atteggiamenti. Secondo Siqueiros, l'opera di Rivera al Rockefeller Center, come tutta la sua opera in generale, non era raccomandabile per la sua forma: essa era reazionaria. Non era raccomandabile per il suo contenuto: essa era demagogica e mistica. Non era raccomandabile per la situazione che adottava: essa era interna e occulta. Non era raccomandabile per la sua metodologia: essa era individualista. Non era raccomandabile per il suo sviluppo: essa era antimonumentale e faceva sopravvivere una forma mutilata d'arte plastica. Non era raccomandabile per la sua tecnica: essa era arcaica. Non era raccomandabile per la sua psicologia: essa era passiva. Non era raccomandabile per il suo modo di comporre: essa era dinamica invece di dialettica. Non era raccomandabile per la sua limitazione: essa era messicanista invece di essere internazionale. Non era raccomandabile, in ultimo, perché incitava alla contemplazione e non era rivoluzionariamente impulsiva, perché serviva prima al governo feudale-borghese del Messico e poi alle fila controrivoluzionarie trotskiste.¹²²

L'opera di Siqueiros, invece, è una fusione tra la sperimentazione plastica e il compromesso politico. Sebbene sia certo che la sua produzione artistica si sviluppò durante i movimenti avanguardisti – sia artistici sia letterari – in America Latina, è anche certo che egli si distanziò da tali movimenti per assumere una posizione indipendente. Così formulò un'inedita visione estetica trascendentale, ma senza trascurare la realtà sociale e storica del proprio contesto. A differenza di altri avanguardisti latinoamericani, Siqueiros assimilò l'avanguardia non come moda dell'epoca o esercizio retorico, bensì come gioco parossistico sopra il quale cercò di equilibrare la produzione di una vita intera. In questo senso, possiamo considerare Siqueiros un avanguardista integrale, dal momento che nella sua poetica non separò l'elemento politico da quello estetico, nemmeno considerò l'estetico come puro esercizio ludico e non si propose di copiare le tendenze europee mimeticamente, senza elaborare un'arte che oggettivamente integrasse nuove tecniche plastiche e che soggettivamente incorporasse il pubblico e lo spettatore come parte del significato e del movimento dell'opera. La sua adesione al PCM definì per sempre la sua arte e il suo ruolo sociale come artista compromesso con la causa rivoluzionaria. Ciò nonostante, questa fusione tra la sperimentazione plastica e la politica presenta una sfida in relazione all'interpretazione e classificazione della sua opera. Prevale più un aspetto sull'altro o c'è un equilibrio? Siqueiros fu un pittore universale o semplicemente un agitatore politico con abilità artistiche? Così come l'opera di Siqueiros non smette di essere politica, non smette nemmeno di essere artistica, e qui il politico deve intendersi non solo come una rappresentazione di tendenze, ma anche come il senso della percezione e della rappresentazione artistica, ossia, la politica della rappresentazione. Definire l'opera di Siqueiros come propaganda sarebbe incorretto, nonostante la sua arte si manifesti in essa, ma la supera anche. Nell'opera di Siqueiros incontriamo quindi una specie di movimento pendolo

¹²² A. HÍJAR SERRANO, *Siqueiros vs. Rivera*, in AA.VV. *Releer a Siqueiros*, cit., pp. 45-56.

che va dal politico all'estetico e dall'estetico al politico. L'aspetto sperimentale – e pertanto avanguardista – eleva l'opera di Siqueiros in cima alla propaganda e la universalizza.

Siqueiros fu il muralista più compromesso politicamente, fu colui che più insistette nell'arte politica, e fu colui che più battagliò per portare le sue idee politiche e rivoluzionarie alla pratica, ma allo stesso tempo, egli fu molto distante dall'essere un pittore di quadri schematici della società come i pittori che emersero durante il realismo socialista nell'ex Unione Sovietica. Il suo realismo – come Siqueiros lo chiamò varie volte – per essere compreso non deve intendersi come un riflesso sociale, bensì come una proposta concettuale e visiva, circoscritta alla realtà storica. Da un altro lato, la fusione tra la sperimentazione plastica e politica obbedisce alla sua visione dialettica dell'arte, dato che egli concepì un'integrazione tra la forma e il contenuto, così come un'integrazione generale delle arti, che è, a sua volta, un superamento dell'alienazione che risulta dalla divisione del lavoro artistico. In questo senso la complessità e il peso filosofico della proposta concettuale del progetto estetico di Siqueiros consistono nello spiegare un movimento duplice che percorre il livello artistico e quello politico insieme, e che nell'attraversare questi livelli li trascende. Inoltre, il superamento ideologico si connette direttamente con l'umanesimo che scorre nella sua stessa opera; in essa persistono le figure umane, le quali esprimono dolore, morte, delusione e sofferenza. L'umanità che rappresentò Siqueiros non si relaziona con condizioni specifiche, ma si eleva a concetto universale. Non è, in fin dei conti, il suo radicalismo politico, bensì il suo radicalismo estetico – ma già inteso come un ambito generale di rappresentazione e di discussione – da cui il politico acquisisce un senso umano e universale. Come risultato di questo doppio spiegamento di momenti, l'opera di Siqueiros connette lo spettatore con il presente, ma, allo stesso tempo, lo proietta verso il futuro. Quindi il radicalismo estetico prodotto della sua sperimentazione plastica emana la forza motoria, universale ed essenziale della sua opera.

Riconoscendo il primato che emerge dalla sperimentazione plastica in relazione con la totalità dell'opera di Siqueiros, ci rendiamo conto che questa smette di essere semplicemente un aspetto in più della sua opera e passa a essere una categoria estetica attraverso la quale possiamo interpretare i suoi murali e le sue pitture da cavalletto. Non solo, tale sperimentazione plastica è talmente determinante in lui che potremmo tracciare una linea che percorre e connette alcuni dei suoi lavori più importanti che si relazionano con questo punto, come ad esempio, *América Tropical* (1932), *Ejercicio plástico* (1933), *Retrato de la burguesía* (1939-1940), *Muerte al invasor* (1941-1942) e *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba* (1943). Anche se lo stesso Siqueiros credette a lungo in un'arte rivoluzionaria in grado di agitare le folle, la complessità teorica ed estetica dei suoi murali è però un ostacolo nel considerare la sua arte un vero strumento di trasformazione sociale, dato che i suoi lavori non sono, in generale, facili da capire o interpretare. In questo senso, come i cambiamenti sociali in Messico non penetrarono radicalmente più in là della rivoluzione messicana, il progetto estetico di Siqueiros fu molto più di successo rispetto al suo progetto politico; cioè, Siqueiros riuscì, attraverso la sua arte, più in una rivoluzione estetica e meno in una rivoluzione politica. Tra i contributi della rivoluzione estetica di Siqueiros, si possono evidenziare: 1) il murale all'esterno. Egli riuscì a ridefinire la nozione dello spazio artistico così come quella dello spazio pubblico. Questo diviene – attraverso tale concezione – uno spazio più libero e non dominato dalle caratteristiche di un recinto interno e chiuso. Con l'idea del murale esterno, Siqueiros arrivò a capo del suo sogno di creare uno spazio pubblico che potesse andare oltre il museo e gli edifici governativi, realizzando un'arte pubblica per lo spettatore, ma anche identificando uno spettatore per lo spazio pubblico. Sin dai suoi primi murali nel "Colegio Chico" egli si rese conto dei limiti che aveva un murale all'interno; 2) il lavoro in équipe. Questa idea che lo accompagnò durante tutta la sua vita ha come fondamento la volontà di superare la nozione del pittore-genio e la divisione del lavoro nelle arti. Il lavoro di gruppo ha anche come principio di base l'idea che il processo creativo sia un'opera generata dalla società nel suo insieme e non da un'élite; 3) l'integrazione plastica. L'integrazione – che appare quasi da subito nel pensiero di Siqueiros – consiste nell'integrare la pittura, la scultura e l'architettura in una stessa opera. In tal modo, si supera la scissione delle arti, dando così al pittore maggiori possibilità di espressione. Da ciò,

indubbiamente, si sviluppò l'idea della "scultura-pittura" di molte sue produzioni, tra cui *El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional nuevo humanista de profundidad universal* (1952-1956). La "scultura-pittura", che si differenzia dalla scultura policroma per la convivenza del volume e del colore, non disturba l'esistenza o il trascorrere autonomo di uno dei due elementi, che qui invece coesistono, ma - senza arrivare a fondersi integralmente poiché la policromia esalta il volume - essa lo ricrea, e simultaneamente esiste per se stesso, con i valori che tradizionalmente aveva sulla superficie piana; 4) il movimento all'interno dell'opera e la "pittura attiva per uno spettatore attivo". La complessità di molti dei murali di Siqueiros esigono che lo spettatore agisca come parte dell'opera, ossia, che s'integri virtualmente, ciò implica che attraverso la sua partecipazione egli debba riposizionarsi per seguire il movimento dell'opera e partecipare direttamente nella sua poliangolazione, a partire dalla quale si possono trarre equivalenze che arricchiscono la rappresentazione della realtà, fino a convertirla in una super-realtà, che ha in comune con il surrealismo classico l'uso esaltato dei simboli, ma differisce da esso perché la sua materia non sono i sogni, ma il colpo delle forze sociali; 5) la rivoluzione nella tecnica dell'esecuzione della pittura murale: forma, contenuto, nuovi materiali e metodo.¹²³

Nonostante queste premesse furono concepite da Siqueiros sin dai suoi esordi, possiamo notare che non furono elaborate immediatamente in tutti i suoi murali e che, lungo il corso degli anni, acquisirono nuove caratteristiche. In parte ciò lo si deve al fatto che Siqueiros visse sempre sotto il microscopio del governo messicano a causa del suo radicalismo politico e per la sua partecipazione all'attentato contro Trotsky, che resero la sua vita privata - e quindi artistica - piuttosto complicata. Inoltre, proprio questo suo radicalismo fece in modo che le sue commissioni d'arte pubblica non fossero così di successo come quelle dei suoi contemporanei. A ciò bisogna anche aggiungere che l'impegno politico di Siqueiros lo portò a un compromesso filosofico, che tanto ha inciso sia nel campo politico sia in quello estetico, poiché la dialettica materialista è quel che, alla fine, potenzia la sua opera. Secondo Siqueiros, allo stesso modo in cui egli scoprì che il muro esterno era l'elemento strategico dell'arte rivoluzionaria, scoprì anche - in modo accidentale - che per la produzione dell'arte rivoluzionaria era necessaria una composizione dinamica, possiamo anche dire dialettica, attiva, poiché aveva un carattere multiplo, polivalente, poiché corrispondeva a uno spettatore attivo, non inerme. L'aggregazione della "dialettica marxista" risulta determinante per comprendere l'opera di Siqueiros, giacché lo stesso aspetto dialettico fece in modo che Siqueiros superasse la componente ideologico-propagandistica per sviluppare una visione del movimento storico inteso dialetticamente, senza seguire parametri sociali statici ma filosofici. Sebbene anche nei murali di Rivera vi siano rappresentazioni della storia, non possiamo parlare di rappresentazioni dialettiche del movimento sociale, aspetto che si mette in rilievo solo nell'opera di Siqueiros. L'assunzione del metodo dialettico presuppone un superamento e un progresso; in questo caso si tratta di un superamento di tutte le ideologie per creare un'arte rivoluzionaria. Risulta evidente che Siqueiros pensava filosoficamente più in là della semplice azione diretta, ossia, del semplice uso strumentale dell'arte, per raggiungere una meta estetica molto più ambiziosa. Così, il suo progetto estetico deve intendersi come un progetto che, anche se si sviluppò e si modificò in diversi periodi della sua carriera, ebbe un'idea antropologica centrale fissa: la libertà umana.

Siqueiros si separò dal realismo mimetico e sfidò concettualmente lo spettatore, disegnando tratti, lineamenti che - per le loro dimensioni - suggeriscono idee universali più che realtà concrete. Siqueiros sviluppò nello spettatore uno spostamento che va dalla temporalità visiva alla spazialità concettuale; per i volumi talmente incredibili che rappresentò, le figure umane perdono la loro certezza storica e sembrano più figure sovrumane, fluttuanti, che viaggiano oltre il tempo. L'idea delle figure fluttuanti è evidente in diversi suoi murali, anche se in *Ejercicio plástico* (1933) risalta

¹²³ D. A. SIQUEIROS, *Hacia la transformación de las artes plasticas*, documento dattiloscritto firmato, New York, 1934, 3 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

maggiormente. Esso esemplifica in buona sostanza la sperimentazione plastica di Siqueiros, la quale potrebbe stare molto bene – in questo momento – anche sopra la componente politica. Le parole del muralista messicano su quest’opera risultano chiarificatrici:

La plastica monumentale esterna appartiene alle masse permanenti e fluttuanti di una città; la plastica-monumentale-filmica appartiene a tutte le città e all’umanità intera. È la più alta espressione d’arte pubblica. *Ejercicio plástico* è in sintesi una classe viva di plastica e di grafica. È il risultato di un metodo attivo di apprendimento. È il prodotto di una macchina superiore, in ogni caso, di produzione plastica: l’unica macchina possibile all’interno dell’epoca attuale e per i fini dell’epoca attuale. È il veicolo dell’espressione della nostra epoca: la meccanica e il lavoro collettivo coalizzato e la fraternizzazione delle differenti espressioni plastico-grafiche in uno sforzo comune più alto come intenzione umana creatrice. [...] *Ejercicio plástico* evidentemente non è altro che una dimostrazione iniziale della correttezza della nostra teoria generale sulla plastica moderna. È giusto un primo passo traballante nel difficile cammino della plastica dinamica per le masse universali che si apre davanti a noi. Questo cammino ha molti piccoli e circoscritti antecedenti. Fino ad ora si sono fatte solo “istantanee” del movimento (il formidabile Paolo Uccello, per esempio). Manca costruire il movimento stesso della plastica; manca costruire la visione viva del movimento attraverso il movimento stesso e per il movimento e tale cosa potrebbe essere opera della nostra epoca.¹²⁴

Passeranno sei anni prima che Siqueiros torni a dipingere un murale. Ciò rafforza l’idea della complessità plastica e della sperimentazione che percorre tutta l’opera di Siqueiros. Nel febbraio del 1939, a Siqueiros fu commissionata una pittura murale nel nuovo edificio del Sindacato Messicano degli Elettricisti, nella via Antonio Caso di Città del Messico.



Retrato de la burguesía, 1939-40. Vano della scala dell’edificio del Sindacato Messicano degli Elettricisti. Città del Messico.
© Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

¹²⁴ R. TIBOL (ed.), *Palabras de Siqueiros*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 107.

L'artista formò un'equipe, secondo le sue abitudini, con il suo discepolo sin dai tempi remoti di Los Angeles, Luis Arenal, e con Antonio Pujol, con il quale aveva già lavorato a New York, e con alcuni pittori spagnoli rifugiati, Julio Prieto, Antonio Rodríguez Luna e José Renau. Infrangendo le disposizioni della dirigenza sindacale, Siqueiros optò per dipingere un'opera violenta, una specie di sintesi delle sue opere più politicizzate, articolata alla maniera di un montaggio cinematografico, con forti reminiscenze dell'estetica delle masse di Leni Riefenstahl. Il disegno originale includeva un ritratto ironico di Mussolini, stereotipato sullo stile de *Il Grande Dittatore* di Chaplin, e gli altri pittori coinvolti pensarono, allo stesso modo, di includere un ritratto spiritoso di Hitler. Una rappresentazione utopistica dell'Unione Sovietica in costruzione, con i suoi comignoli industriali in un cielo raggianti, completava la composizione e indicava il cammino da seguire. Siqueiros, secondo quanto ricorda Renau, partecipò da vicino ai preparativi, supervisionò il complesso disegno dinamico e la preparazione dei muri, suggerì i temi e scelse il titolo *Retrato de la burguesía*.¹²⁵ Anche se il titolo presupponeva una presentazione fotografica trattandosi di un "ritratto", l'opera dista molto dall'essere una rappresentazione realistica e si avvicina più a una giustapposizione di dense immagini caricate di orrore e terrore; in questo senso, non esiste propriamente un filo narrativo, ma una successione di scene lugubri che alludono al meccanismo della guerra, allo sfruttamento, alla tortura e al crimine, alla demagogia, alla industrializzazione irrazionale e alla violazione dei diritti umani. Nell'edificio del Sindacato Siqueiros realizzò il suo secondo murale messicano, in cui concretizzò tutti gli esperimenti e le esperienze che aveva intrapreso negli altri paesi. Fascismo, imperialismo e guerra fu la trilogia tematica proposta direttamente dal Sindacato. L'artista presentò dialetticamente la sua visione apocalittica della guerra che visse in Spagna, cui inizialmente diede il titolo sarcastico di *Monumento al capitalismo*. Lo spazio fu nuovamente un vano di scala proprio come nella Preparatoria. Non era la prima volta quindi che si confrontava con dimensioni ridotte, scegliendo la strada dell'unità tematica. In questo caso annullò gli spigoli dei muri e della volta mediante un complesso studio di prospettiva poliangolare e di integrazione dinamica che consisteva in multipli punti di osservazione. Il muro fu dipinto a "secco", senza preparazione precedente di sabbia e cemento. I materiali e gli arnesi erano industriali. La piroxilina – che secondo Siqueiros forniva una gamma maggiore di possibilità plastiche – fu applicata con compressore, pennello ad aria e aerografo. Come bozzetti usò nuovamente le fotografie. Secondo recenti indagini di Mari Carmen Ramírez¹²⁶, l'artista usò lo stesso metodo di ripresa del film sulla VI Convenzione Operaia del Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori a Norimberga, *Triumph des Willens* (il Trionfo della Volontà), di Leni Riefenstahl, che esordì alla fine del 1935 e che fu realizzato con cento macchine collocate in diversi punti di uno stadio. José Renau sosteneva che l'incremento visivo dello spazio fu più un risultato che un proposito iniziale, perché nessuno dei membri dell'equipe era cosciente della problematica della resa della pittura murale in piccoli e angusti spazi chiusi. Forse Renau non lo sapeva, ma Siqueiros iniziò a interessarsi al movimento e al montaggio nel cinema a partire dal 1932, in virtù della sua conoscenza con Sergej Ejzenstejn¹²⁷; processi che egli applicò nella realizzazione del murale in Argentina, quando combinò il montaggio fotografico e filmico per ottenere un movimento pittorico, e successivamente ritornò sull'argomento anche nel *Siquieros Experimental Workshop* di New York.¹²⁸ Nel murale del Sindacato la

¹²⁵ J. RENAU, *Mi experiencia con Siqueiros*, "Revista de Bellas Artes", epoca 2, México D.F., 25-V-1976, pp. 2-25.

¹²⁶ M. C. RAMÍREZ, *El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo ex-céntrico de vanguardia*, in AA.VV., *Otras rutas hacia Siqueiros*, cit., pp. 125-146. Si veda anche I. HERNER, *Siqueiros, del Paraíso a la Utopía*, México D.F., Arte e Imagen, 2004, pp. 332-336, dove si enfatizza la sperimentazione di Siqueiros con il dinamismo del linguaggio del cinema.

¹²⁷ S. STERN, *Siqueiros*, "Experimental Cinema", Los Angeles, 1932. Il precoce interesse di Siqueiros per il cinema e il movimento fu determinante per la sua sperimentazione in questo campo; influì anche l'opera dei futuristi che egli conobbe in Europa. Già nel 1921 scrisse un articolo sul cinema moderno nel numero unico della rivista "Vida Americana", pubblicata a Barcellona.

¹²⁸ A. MARTÍNEZ QUIJANO, *Siqueiros: muralismo, cine y revolución*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2010, p. 13.

partecipazione di Renau fu decisiva proprio per la sua ampia esperienza nel montaggio, tecnica considerata all'epoca avanguardista.



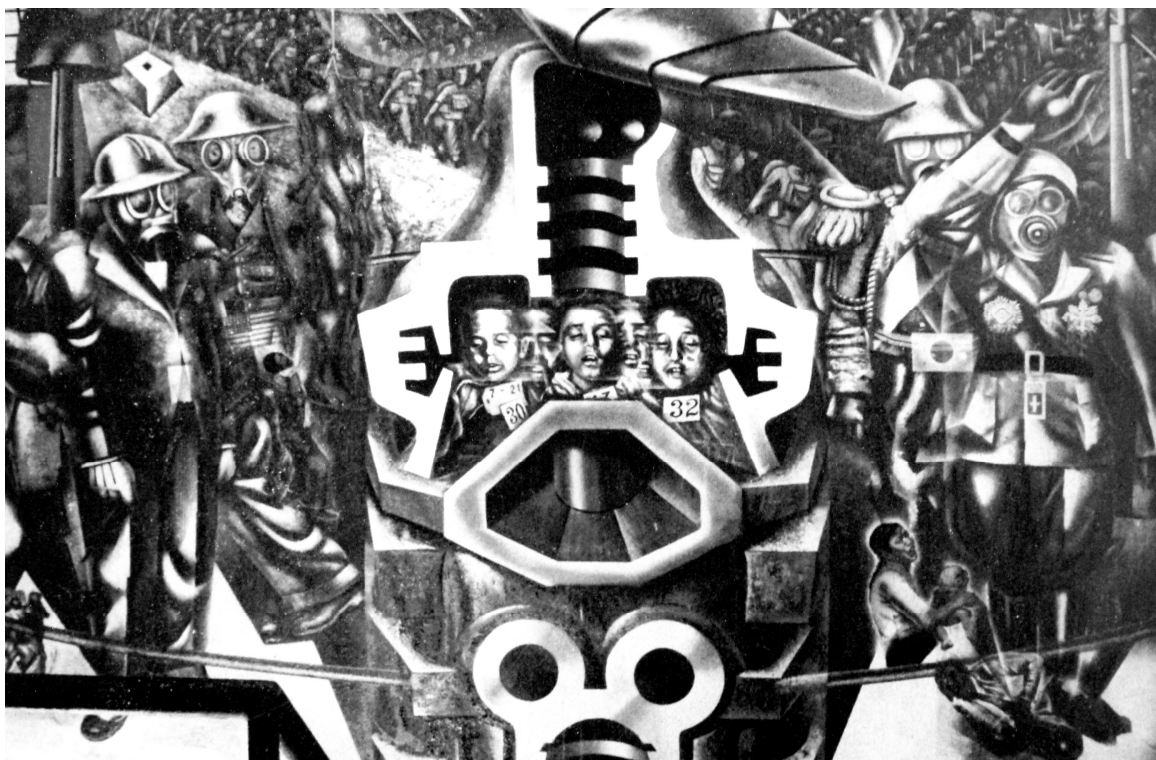
Retrato de la burguesía, 1939-40. Dettaglio. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

Retrato de la burguesía ebbe la sua genesi nell'agosto nel 1939. Fu inaugurato parzialmente il 14 dicembre dello stesso anno, in occasione del primo anniversario del Sindacato Messicano degli Elettricisti. Nel foglio di invito vi era scritto, in maniera ironica: "Al capitalismo, che è ordine e rinascimento fascista, che è lavoro permanente e ben retribuito per tutti, che è forza di equilibrio,

immune a tutte le catastrofi economiche”.¹²⁹ Dopo l’inaugurazione, il Sindacato sollecitò alcuni cambi iconografici dal momento che considerava disumane alcune immagini rappresentate; modifiche che furono realizzate in gran parte da Renau, visto che Siqueiros - nel maggio 1940 - si trovò coinvolto nell’attentato contro León Trotsky e ciò lo obbligò ad abbandonare nuovamente le sue attività plastiche e politiche per fuggire nella zona mineraria di Jalisco. Il murale avvolge lo spettatore, mentre sale la scala, con una visione apocalittica: carri armati, aerei che sorvolano, esplosioni, migliaia di persone che marciano con fucili. Le figure protagoniste sono il grande demagogo e l’operaio che carica il fucile, immagini giganti che si mettono a confronto tra loro: tesi e antitesi. Il pappagallo, collocato sul muro di sinistra, presenta una somiglianza strutturale con il fotomontaggio su Hitler che fece l’artista tedesco John Heartfield. L’enorme uccello, sostenuto da una vite gigante che esce da una cassaforte alimentata da bande di trasmissione industriali (simbolo degli interessi che alimentano le guerre), incita - di fronte al microfono - la folla ad aggregarsi alla guerra fascista. Il demagogo, che sembra avere due mani sinistre (ricorso futurista), sostiene con una di esse una torcia accesa e con l’altra stringe una violetta, simbolo cristiano di umiltà, significante della doppia morale che utilizzò il fascismo; ma alla fine, per rappresentare l’elemento oscuro degli obiettivi di questa dottrina totalitaria, mette la sua mano destra nella tasca della giacca. Siqueiros applicò la tecnica di mobilità futurista alla testa del demagogo (uccello) per dimostrare che, nello stesso istante in cui si rivolge alla folla che esce da un tunnel e si posiziona in una piazza, esso ordina ai migliaia di soldati nazisti, che si trovano dall’altro lato, di attaccare, dando prova di un bieco doppio gioco. I minuscoli soldati fanno il giro della piazza e in un rapido movimento si avventano contro quelli che pretendono di entrare nell’edificio, nel cui fronte si legge il motto liberale *Liberté, Egalité y Fraternité*. Nel momento in cui i fascisti lo incendiano con le loro torce, sul suolo giace un uomo in mezzo a una pozza di sangue. Dall’edificio incendiato emerge un vulcano in attività che s’illumina realmente attraverso la luce che filtra dalle finestre che corrispondono a uno degli uffici del Sindacato, e ciò intensifica il colore della lava. La nube di fumo sale verso il tetto, dove convergono camini industriali e torri di energia elettrica.

È evidente che Siqueiros volle dare all’opera una funzione didattica: educare gli operai elettricisti alla consapevolezza che la borghesia fosse una classe sfruttatrice fondata sul terrore. Tuttavia la complessità del murale sorpassa la sua mera funzione didattica e si converte in un’opera di analisi sulle tecniche di Siqueiros; più che una classe di educazione politica, è principalmente una classe di estetica. Il murale è composto da quattro pannelli, i quali circondano il vano di una scala: uno laterale sinistro, uno centrale, uno laterale destro e uno che copre il tetto. Tenendo conto il nome del murale, è evidente che Siqueiros non si riferì a una borghesia nazionale, ma alla borghesia come classe sfruttatrice in generale. Siqueiros dipinse questo murale in contemporanea con l’inizio della Seconda Guerra Mondiale. In esso possiamo incontrare tracce geopolitiche del momento e la denuncia diretta sia del nazismo sia del dominio economico del sistema finanziario degli Stati Uniti. Il pannello centrale è dominato dall’immagine di una macchina che produce denaro, ma a un costo umano ed economico molto alto. Dalla parte superiore della macchina spuntano monete d’oro di un quarto di dollaro americano e dal basso della macchina escono uomini che sono stati divorati da un polipo. L’aspetto brutale di questa macchina è che - oltre allo sfruttamento e alla sofferenza - produce morte, infatti sia le monete sia gli uomini espulsi, ma anche la macchina stessa, appaiono sporchi di sangue. Nella versione originale, invece delle monete, vi erano volti di bambini sacrificati, i cui indumenti erano marcati con numeri come se fossero colpevoli.

¹²⁹ J. R. MAR, *La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, “SI”, México D.F., novembre 1939, pp. 55-56 e 61.



Retrato de la burguesía, 1939-40. Dettaglio modificato. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

Nella parte inferiore vi erano sei teste di uomini di differenti razze che sembravano sul punto di essere triturati dagli ingranaggi della macchina. Questi dettagli furono considerati dal Sindacato come un eccesso di crudeltà e Renau fu invitato a coprirli (1940).¹³⁰ Delle teste maschili ne rimasero solamente due. La macchina diabolica appare custodita, su entrambi i lati, da uomini borghesi (potere dello Stato) e soldati (potere militare) che indossano maschere antigas. Poco più in alto, a sinistra della macchina, pende un uomo africano impiccato, il cui corpo è appeso alla testa di un'aquila con le ali di un aereo; a sua volta, l'aquila sorvola sopra un numeroso gruppo di soldati che marciano in formazione militare. L'aspetto lugubre del pannello centrale è parzialmente superato dal pannello laterale destro, dal quale insorge un rivoluzionario che porta un fucile con l'intento di cambiare la situazione. Nel pannello che riveste il tetto appare un cielo annerito da torri industriali simili a quelle delle fabbriche e dominato da tralicci elettrici. Ci troviamo davanti alla presentazione di una scena globale che mostra l'alleanza della borghesia del momento con l'imperialismo, con il nazismo e, in generale, con lo sfruttamento della classe operaia. Se compariamo la totalità cupa e nefasta dell'opera con il rivoluzionario che appare nel pannello di destra, ci rendiamo conto che l'atto rivoluzionario è presentato appena come una forma incipiente di cambio, ciò che dà al murale una fissità temporale di maggiore portata, dato che prima di vedere il "ritratto" della borghesia come un fatto passeggero, il murale presenta componenti fisiche e ideologiche ben radicate. Nonostante il suo pesante riscontro politico, anche in quest'opera Siqueiros non si separò dalla sperimentazione plastica che ormai lo dominava, anzi, affondò nella sperimentazione sovraccaricata da una forte tonalità politica. Il murale è caratterizzato dall'uso di colori molto scuri, che gli danno un aspetto tenebroso, e si presenta saturo di immagini che affollano i tre pannelli nella loro totalità, dando così una sensazione di soffocamento, di prigione e

¹³⁰ Per una descrizione completa del murale si vedano: G. GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México D.F., CENIDIAP, 2010, pp. 73-82; R. TIBOL, *Los murales de Siqueiros*, in R. TIBOL, S. M. GOLDMAN, A. ARTEAGA, *Los Murales de Siqueiros*, cit., pp. 113-128; I. HERNER, *Gimnasia de técnica plástica dinámica*, in I. HERNER, *Siqueiros, del Paraíso a la Utopía*, seconda edizione aggiornata e ampliata, México D.F., MAPorrúa, 2010, pp. 273-301.

di oppressione. Siqueiros utilizzò due elementi per “rompere” visivamente gli spigoli degli angoli: una finestra simulata che dipinse per dare continuità a quelle reali, ubicate nel muro laterale, e un gruppo di figure umane. Tra il muro a sinistra e quello centrale collocò tre uomini vestiti con eleganti abiti neri. La metà del corpo di uno di loro inizia in un muro e termina nell’altro, e un bastone al braccio di uno di loro dà equilibrio a tutta la scena. Questi personaggi, rappresentanti del capitalismo, hanno i loro abiti macchiati con il sangue dello sfruttamento e nascondono i loro volti con maschere antigas per non essere contaminati dai loro stessi rifiuti. Sempre per equilibrare la composizione, Siqueiros dipinse un altro gruppo simile al lato opposto del pannello: tre militari che posizionò tra il muro centrale e il laterale destro, con maschere antigas e uniformi militari di epoche differenti. In queste scene si fecero altri cambi sollecitati dal Sindacato. I borghesi e i militari della prima versione portavano sui loro indumenti piccole bandiere di paesi imperialisti come Giappone, Inghilterra e Stati Uniti. Nella versione finale furono cancellate. Si eliminarono anche le figure di una donna prostrata a terra con suo figlio affamato tra le braccia e di un uomo mutilato steso sul suolo, alludendo ai massacri dei civili, immagini che si trovavano vicino ai militari. In ugual modo, fu cancellato un piccolo uomo di razza nera che era appeso all’altro nero qui impiccato, che a sua volta pende da un grande avvoltoio bicefalo, simbolo razzista dell’impero. Sul muro laterale destra si colloca l’antitesi del demagogo capitalista: un operaio monumentale che, con postura vigilante, impugna una carabina per arrestare il fascismo. Il personaggio mostra la distruzione del capitalismo, sistema che annienta se stesso: partigiani liquidati, soldati mutilati e donne ammazzate giacciono al suolo come simbolo dell’autodistruzione di un mondo oppressore. La barca del capitalismo sembra affondare, da esso partono quattro piccoli aerei, che potrebbero essere i paesi dell’Asse (Germania, Giappone, Italia), mentre un grande carro armato distrugge edifici di ogni tipo. Il murale è diviso orizzontalmente da un grosso manto di asfalto simulato, che è contemporaneamente il pavimento della parte superiore e il tetto della parte inferiore, dove l’autore sviluppò una storia parallela che enfatizza l’abbattimento del capitalismo e del fascismo. In questa parte si fa riferimento agli operai e ai mezzi di produzione, di distruzione e di comunicazione. Qui, nelle fondamenta dell’infrastruttura, si trovano le bande della cassaforte che sostengono il pappagallo parlante, a indicare che questo sistema produttivo è il sostegno del fascismo. Alla fine, con un’esplosione in un centro di macchine, il pittore segnala gli incidenti lavorativi. Siqueiros non si focalizzò su personaggi tipici, ma utilizzò schemi concettuali che concedono allo spettatore un accesso alla totalità che si tenta di rappresentare. Tali schemi, che contengono punti generali ma non generalizzazioni, si rendono palesi mediante le nozioni di capitalismo, nazismo, imperialismo, industrializzazione, classe operaia e rivoluzione, che appaiono lungo il murale. Siqueiros superò l’idea di un realismo meccanico per consegnare allo spettatore un murale che raggiunge un risultato più filosofico che realistico. Si tratta di accedere alla realtà sociale in un modo intellettuale, e non in una maniera meccanica; ciò potrebbe essere visto come un’ambizione smisurata se si prende in considerazione che il murale fu iniziato nel 1939 per un pubblico essenzialmente non intellettuale. In ogni modo, *Retrato de la Burguesía* esprime la necessità di sperimentazione di Siqueiros insieme con la sua necessità di fare un’arte di contestazione e di denuncia. Questa descrizione del tema è indispensabile per capire l’impegno ideologico dell’opera, anche se è difficile spiegare come riesca a dare l’idea di sintesi dei diversi elementi. A eccezione della cascata di monete d’oro, evidentemente didascalica ed eseguita in assenza di Siqueiros, la concezione dell’opera lascia pensare a qualcosa di brechtiano, giacché suggerisce lo stile che Brecht aveva di scomporre lucidamente le parti della realtà sociale per dimostrare così le contraddizioni interne, mettendo al primo posto l’irrazionalità e la ferocia del sistema, le barbarie che molto spesso si nascondono dietro l’ordine tecnologico.¹³¹ Questa impostazione è la base che dà unità al murale, pieno di motivi e di immagini. Qui Siqueiros concentrò tutti i suoi esperimenti realizzati fino a quel momento, ma, senza dubbio, i contributi pensati per questo nuovo lavoro furono fondamentali, come la

¹³¹ M. DE MICHELI (ed.), *Siqueiros*, México D.F., Secretaría de Educación Pública/Dirección General de Publicaciones, 1985, p. 61.

collocazione dei punti di osservazione per lo spettatore in movimento e il fotomontaggio. La rottura degli angoli per fare un'opera integrale fu un successo. Nelle fotografie del murale la sua superficie pittorica si percepisce continua, senza bordi. Siqueiros articolò l'opera alla maniera di un montaggio cinematografico e fotografico, con realismo documentario e non lasciò alcun spazio libero che potesse generare un senso di *horror vacui*.

Siqueiros non realizzò in Messico il suo murale successivo, ma in Cile, due anni dopo. Ancora una volta dovette allontanarsi dal suo paese per motivi politici.¹³² Dopo essere stato incarcerato per qualche tempo, il governo cileno lo confinò a Chillán, dove lo incaricarono di dipingere la biblioteca della Escuela México, in pratica un grande salone rettangolare. Lo spazio non risultò però totalmente di suo gusto, dal momento che le due pareti più estese erano coperte o interrotte da porte, finestre e mensole. Rimanevano libere solo due piccole pareti e il tetto di duecento metri quadrati; su questi muri concepì il suo nuovo murale. Qui Siqueiros, inaspettatamente, riuscì a sviluppare tutta la sua energia con piena libertà, sia ideologica sia espressiva.



Muerte al invasor, 1941-42. Dettaglio parete nord (El invasor caído). Chillán.
© Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

¹³² Sul suo soggiorno in Cile Siqueiros scrisse a Pablo Neruda il 18 maggio del 1942 da Santiago de Chile: “[...] Alla fine, ho la convinzione che qui rimarrà qualcosa di utile del mio sforzo, che considero il mio maggior sforzo fatto fino ad ora nel cammino dell’arte pubblica, di una nuova e più grande arte di Stato”. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

In questo murale, tutte le soluzioni formali raggiunte nel *Retrato de la burguesía* sono impiegate con un ritmo ampio e aperto, continuo, sostenuto da una costruzione larga, palpitante e potente. Si percepisce che il linguaggio usato è in totale autonomia, con la sicurezza della maturità e senza perdere nulla del suo vigore complesso e chiuso. Qui si scoprono le più vive qualità del suo carattere impetuoso. In certi aspetti, il tema dell'opera sembra essere una ripetizione di *América tropical*, ossia, un tema legato alla lunga storia di lotte che il popolo cileno e il popolo messicano hanno dovuto sostenere, attraverso i secoli, per la loro libertà e indipendenza: è una storia eroica che Siqueiros sintetizzò epicamente rappresentando le imprese dei suoi protagonisti più importanti, dai più remoti e leggendari fino ai più recenti, le cui gesta hanno ancora valore. Nella parete nord si raccontano le vicissitudini del popolo messicano: al centro c'è Cuauhtémoc, il leggendario guerriero che guidò la resistenza contro i conquistatori spagnoli. Cuauhtémoc, pluriarticolato, dipinto di scorcio, dall'alto, con dinamismo dei gesti, sale la scalinata di una piramide, impugnando l'arco ancora vibrante per la freccia appena lanciata contro l'invasore, che giace abbattuto ai suoi piedi. Questo episodio dà il titolo all'opera: *Muerte al invasor*. È ovvio che Siqueiros, attraverso questa figura centrale, coronata regalmente, volesse rappresentare con un solo personaggio l'intero popolo, con tutte le sue lotte di secoli. Alla sinistra di Cuauhtémoc ci sono Hidalgo, Morelos, Zapata e la Adelita, eroina della Rivoluzione; alla sua destra, Cárdenas e Juárez.

Nella parete sud ci sono i protagonisti della storia cilena: al centro, la figura urlante e terrificante del araucano Galvarino, lanciato in avanti come in una corsa impetuosa, con le mani mutilate; la sua testa si fonde con quella di Bilbao e accanto a lui emerge il viso di Caupolicán. Su questo lato, il sinistro, c'è un gioco di pugni armati con lance che addensa la composizione, che va verso il fondo fino ad arrivare alle figure di Recabarren e Lautaro, dentro un alone di fuoco; verso destra, in secondo piano, avanza Bernardo O'Higgins che agita l'antica bandiera del Chile; al suo lato vi è, all'interno di una repentina diminuzione del colore, il viso di Balmaceda; ai piedi degli eroi centrali giacciono, all'interno delle loro armature, gli invasori abbattuti.¹³³ I loro cavalli feriti stridono insieme al suono orribile di altre bestie. Le grandi figure centrali, in entrambi i pannelli, danno la forte impressione nervosa di un'unghia che graffia su una lavagna. Le forme si muovono nel loro proprio ambiente; le braccia e le gambe sembrano avvolti nel fumo di una doppia esposizione fotografica; i grandi indio avanzano verso la sala e non retrocedono, lasciandosi solo circondare dall'ambiente, dallo spazio, come succede nelle opere di Tintoretto o Tiepolo. Lo spettatore, invece di contemplare tranquillamente una visione lontana, verso la profondità, si ritrova fisicamente implicato in un combattimento violento verso l'esterno. Il ginocchio di Galvarino schiaccia l'armatura d'acciaio del conquistatore che, a sua volta, distrugge lo specchio magico sotto il peso del suo metallo. Si sente, materialmente, il colpo. Le pitture si possono osservare dall'alto in basso, seguendo la strada che caratterizza il transito normale dell'opera. Poco a poco che si avanza dal centro verso uno qualsiasi dei due pannelli, si va manifestando sempre più lo spazio immaginato da Siqueiros. La necessità dello spazio, che impose le proprie condizioni rigide al pittore, fece in modo che egli produsse - secondo l'opinione di Lincoln Kirstein - uno degli esperimenti d'illusione ottica più straordinari dai tempi di Leonardo Da Vinci.¹³⁴ Queste illusioni ottiche - dovute alle correlazioni visive nella pittura - non sono ovvie nelle fotografie, naturalmente. La macchina fotografica, con il suo occhio meccanico, non fa la stessa cosa della retina umana con la sua

¹³³ Per una descrizione completa del murale si vedano: E. ESLAVA, *Pintura Mural, Escuela México de Chillán*, Santiago de Chile, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1943; G. GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros*, cit., pp. 83-92; R. TIBOL, *Los murales de Siqueiros*, in R. TIBOL, S. M. GOLDMAN, A. ARTEAGA, *Los Murales de Siqueiros*, cit., pp. 129-141.

¹³⁴ Lincoln Kirstein, in qualità di Direttore della Divisione Latinoamericana del Museo d'Arte Moderna (MoMA) di New York, visitò i murali della Escuela México durante il mese di settembre del 1942 e ne scrisse una recensione per la rivista "Forma" di Chillán. Il testo di Kirstein è riportato e commentato dall'artista con correzioni e integrazioni manoscritte in D. A. SIQUEIROS, *Otra opinión sobre los murales de Siqueiros en Chillán*, documento dattiloscritto, Santiago de Chile, 1943, 3 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental. Cfr. anche L. KIRSTEIN, *Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, New York, the Museum of Modern Art, 1943.

variabilità. Una fotografia, per buona che sia, non può riprodurre altro che l'oggettività pittorica, non di certo il volo delle forme nello spazio. Grazie alle potenti vernici plastiche che si possono strutturare con il materiale a base di piroxilina e attraverso le quali un contorno si può dipingere affilato come la lama di un coltello o anche blando e diffuso come il cotone, Siqueiros riuscì a dare un super-realismo (mai un surrealismo illegittimo) alla creazione delle sue forme. Uomo violento e impaziente, a Siqueiros piaceva la cellulosa perché secca rapidamente e così non doveva aspettare. In questo murale il suo dominio del disegno facciale raggiunge la sicurezza nella testa modellata di Juarez - un eccellente ritratto psicologico - e in tutta la sezione che riguarda la Adelita, che egli dipinse in meno di due ore. La parte che però cattura di più l'attenzione è la doppia testa di Galvarino e Bilbao.



Muerte al invasor, 1941-42. Dettaglio parete sud (Galvarino e Bilbao). Chillán.
© Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

Qui, senza dubbio, Siqueiros non si consegnò alla primitiva propaganda ingenua del Rivera della prima epoca. Non c'è nulla della grezza e facile generalizzazione delle forme e delle superfici che caratterizza i primi murali di Rivera, né il disorientamento ideologico che in Orozco produce una violenza istintiva e frequentemente automatica. In Siqueiros il fattore dominante è l'uso dell'intelligenza. Tutto è ragionato, costruito, indirizzato e considerato. Siamo molto lontani dal realismo romantico dei murali dipinti - appena due anni prima - nell'edificio sociale del Sindicato de Electricistas. Al suo posto, abbiamo un nuovo classicismo di realismo emozionante e poetico,

per nulla decorativo, per nulla esotico e di fatto anti-romantico.¹³⁵ Se l'uomo è la stessa storia viva che ha un ritmo inalterabile di marcia, la sua espressione – se è fedele e vuole camminare con il tempo per il tempo – deve tradurre l'essenziale: la coscienza del tempo, il vitale, il dinamismo che risulta dall'interazione totale tra il proposito che procura l'espressione o la lezione che desidera trasmettere al tempo e il mezzo o strumento che deve connettere questa lezione con colui che l'apprende.¹³⁶ Nella preoccupazione plastica di Siqueiros questa interazione vuole essere assoluta: la sua azione personale, il suo sapere, il suo concetto, la sua funzione e il suo strumento. Ciò perché, in maniera logica all'evoluzione di questo cammino, Siqueiros non volle statalizzare le forme che acquisiscono il loro significato nella marcia rivoluzionaria. Quindi nessuna altra forma espressiva se non quella dialettica, che si trova ben oltre lo statismo quasi religioso e il folclore di Rivera e oltre lo spiritualismo simbolista di Orozco.¹³⁷

Nel murale *Muerte al invasor* Siqueiros riuscì a completare le esperienze precedenti, in particolare quelle fatte in Argentina, quelle del *Experimental Workshop* a New York e quelle del Sindacato Messicano degli Elettricisti, portando, con una certa dose di successo, la tecnica del nuovo cartello politico proselitista verso il campo della pittura formale di valore plastico assoluto, nell'atto di materializzazione di un concetto teorico, precedentemente elaborato e fissato per un determinato oggetto. In questo nuovo murale ampliò la composizione spaziale attraverso l'aggiunta di superfici concave, in sostituzione delle superfici piane abituali; ciò accentuò il carattere dinamico dello spazio geometrico-architettonico e, di conseguenza, il dinamismo delle sotto-forme e delle sovra-forme pittoriche, come le masse di luce e ombra, l'arabesco, le correlazioni armoniche o sincopate, e la sua policromia corrispondente. La natura attiva concava degli intonaci incassati nel muro enfatizzò anche il senso di spazio in una forma polidimensionale, che sarebbe stata impossibile sulle superfici piane, nonostante i più abili trucchi plastico-grafici immaginabili. Una maggiore comprensione del documento fotografico, come complice insuperabile della pratica pittorica nella cattura del movimento oggettivo delle cose e delle persone, gli permise di andare avanti positivamente nel terreno della dinamica pittorica, attraverso il fenomeno oculare non solo oggettivo, quello della propria distorsione della geometria dovuto alla mobilità dello spettatore, ma anche attraverso l'intrinseca mobilità della grafica stessa. Questo murale rappresenta anche un visibile progresso in ciò che si riferisce alla sintesi plastico-pittorica-ideologica, ossia in ciò che si riferisce a una maggiore chiarezza oratoria. Quel che si proponeva di esprimere, Siqueiros lo esprime pittoricamente con estrema chiarezza e per questo il suo discorso politico risultò semplice per il pubblico al quale era indirizzato. *Muerte al invasor*, inoltre, pose fine - in modo più integrale rispetto agli altri suoi lavori - al tradizionale carattere negativo, di stile cristiano, tipico dei temi di tutto il muralismo messicano. Non si tratta in questo caso di sollevare il sentimento politico dello spettatore mediante la presentazione realista degli errori commessi dallo sfruttatore sociale e dai suoi aguzzini, delle sofferenze delle vittime, ma di incentivare soprattutto lo spirito d'assalto del popolo uditor attraverso la presentazione degli avvenimenti bellici reali della storia, come esempio vivo per gli atteggiamenti del presente e del prossimo futuro; si tratta di inculcare alle masse, sia con il tema sia con la psicologia pittorica, il necessario sentimento della controffensiva e dell'offensiva sistematica. Tutte queste caratteristiche, strutturate con la somma della maggior parte delle sue esperienze tecniche precedenti, in riferimento agli elementi oggettivi, soggettivi e subcoscienti dell'arte plastica, dimostrano in maniera eloquente gli effetti psicologici di agitazione che quest'opera produce tra gli spettatori in generale, dando con ciò la prova assoluta che il suo

¹³⁵ JESUALDO, *La oratoria pictorica de Siqueiros en Chile*, "El Mercurio", Santiago de Chile, 8 maggio 1942.

¹³⁶ D. A. SIQUEIROS, *Un hecho artistico embrionariamente trascendental en Chile. El primer mural colectivo antifascista de la Alianza de Intelectuales*, documento dattiloscritto, s/d, 5 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

¹³⁷ D. A. SIQUEIROS, *Mis murales de Chillán y el idilio Rivera - Orozco*, documento dattiloscritto con correzioni e integrazioni manoscritte, s/d, 6 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

proposito teorico si è realizzato quasi integralmente. *Muerte al invasor* fu il manifesto pittorico del nuovo movimento che Siqueiros avviò per la creazione di un'arte da guerra contro il fascismo, in cui si usavano i ricorsi tecnici per costruire opere di mobilità cinematografica, perché "l'arte nella guerra può essere un'arma tanto potente come le armi reali".¹³⁸

Successivamente a una legge contro i movimenti sovversivi, promulgata nel 1941, gli Stati Uniti negarono la carta Visa a Siqueiros perché egli era incluso in una lista di persone che non potevano entrare nel paese. L'artista rimase quindi fermo a Cuba, in attesa dell'autorizzazione del Presidente Manuel Ávila Camacho¹³⁹ per ritornare in Messico, dato che non si era ancora concluso il suo esilio dovuto al suo coinvolgimento nell'attentato contro Trotsky. A Cuba, nel 1943, realizzò il suo "progetto murale" o "maquette murale" per un monumento pubblico intitolato *Alegoría de la Igualdad y Confraternidad de las Razas Blanca y Negra en Cuba*; lo immaginò come una pratica per un murale successivo e lo definì come un piccolo apporto professionale alla lotta dei settori progressisti del popolo cubano contro la discriminazione razziale. In esso plasmò la problematica del razzismo a Cuba, appesantendo l'intimità dello spazio attraverso tre personaggi: un Prometeo monumentale e due figure femminili, una bianca e una nera (i due principali gruppi etnici di Cuba), sedute e gemellate simbolicamente dal colossale personaggio che discende e intreccia le loro mani, confraternizzando così le razze. "Esso di fatto è la luce, simbolo della natura del tropico, rappresentata con la figura di un sole, ma di un sole umanizzato con testa e braccia, tutto fiammeggiante".¹⁴⁰ In questo murale, la prassi sperimentale rispetto all'integrazione di spazi consistette nella costruzione di una specie di conca di gesso per unire il muro alla volta, facendo una cassa plastica che servì al trattamento tematico. Grazie alla conca, Siqueiros ottenne, per mezzo del chiaroscuro, un "trucco pittorico": esaltare i volumi per trasformare la concavità in convessità e l'orizzontale in verticale.¹⁴¹ Attraverso la concavità si vedevano le razze unite e attraverso la convessità apparivano le razze separate, ossia, la discriminazione.

Il tema risultò troppo forte alla famiglia di Mario Carreño e María Luisa Gómez Mena, nel cui appartamento (Calle 22 y 23 nella zona del Vedado, ultimo piano) Siqueiros aveva realizzato il murale (otto metri di lunghezza per cinque metri di larghezza), e così l'opera non fu mai presentata. Il murale fu poi distrutto quando Siqueiros tornò in Messico. Questa sua opera fu un'ulteriore pratica nel cammino della tecnica di una nuova e veritiera arte pubblica civile, ossia, di una nuova e veritiera arte funzionale sociale moderna, di una nuova arte umanista in grado di sostituire – di conseguenza – sia le vecchie consuetudini dell'antico accademismo tradizionale (espressione burocratica universale dei vari secoli di oscurità e di plutocrazia, responsabile diretta della mutilazione intellettuale di migliaia di artisti) sia le nuove consuetudini del nuovo accademismo snob (manifestazione chic-domestica, sociale-epicureista, tecnicamente conformista, falsamente indipendente).¹⁴² Il proposito di fare convessa una concavità esige l'esaltazione massima in avanti dei volumi, ossia, la maggiore esaltazione possibile del chiaroscuro. Tale forma di superficie pittorica, e la sua situazione prossima agli occhi dello spettatore, intorno allo spettatore, non hanno altri precedenti nella pittura, se non parzialmente nei suoi stessi murali *Ejercicio Plástico* e *Muerte*

¹³⁸ D. A. SIQUEIROS, *Mis murales de Chillán*, cit., p. 3.

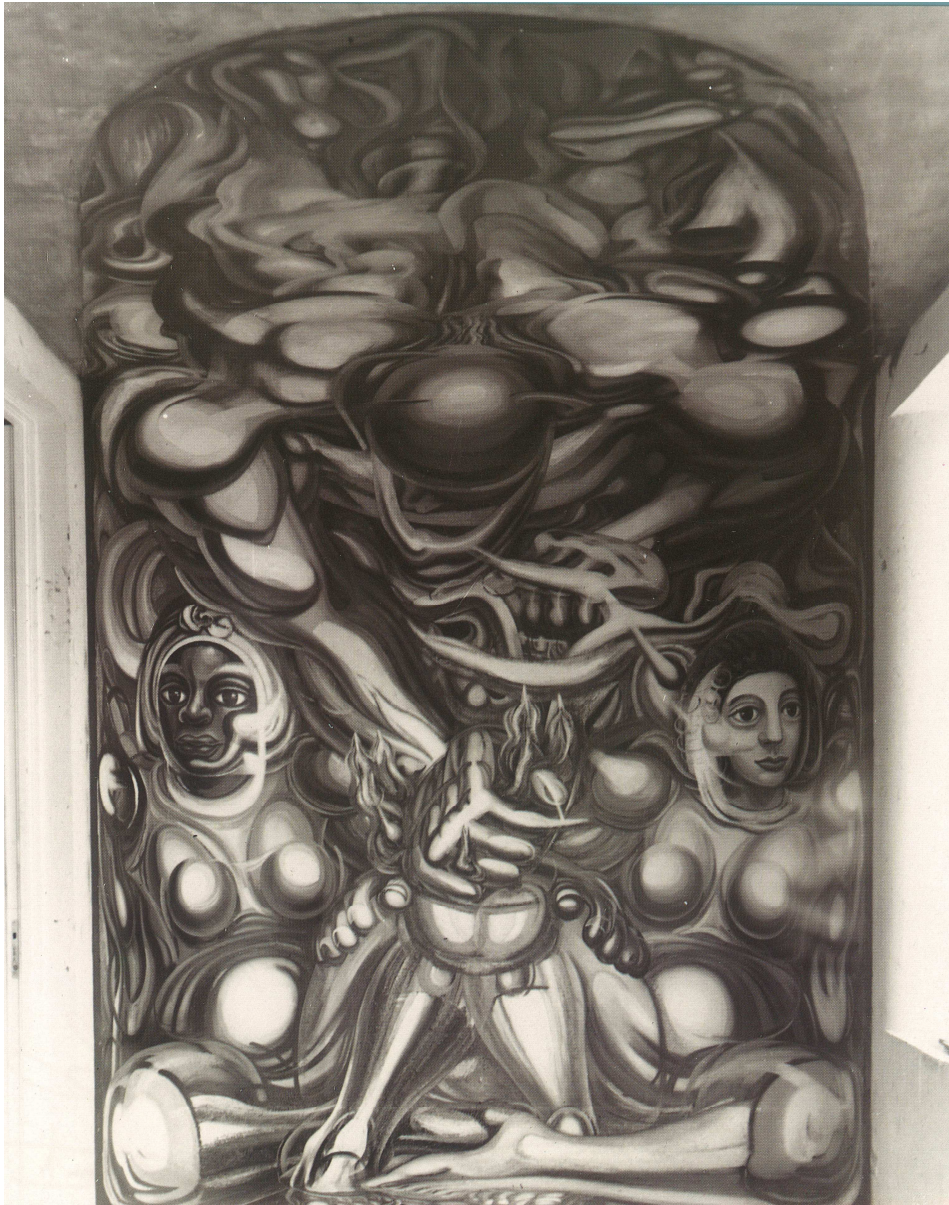
¹³⁹ Siqueiros scrisse al Presidente Camacho il 14 maggio del 1943 da La Habana, sostenendo che gli era stata concessa la libertà per estinzione della pena dal giudice della Prima Corte penale di Città del Messico. Siqueiros ritornò in Messico solo nel dicembre del 1943. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

¹⁴⁰ D. A. SIQUEIROS, *Me llamaban el Coronelazo*, cit., p. 422.

¹⁴¹ Per una descrizione completa del murale si vedano: J. MARINELLO, *Siqueiros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1964; G. GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros*, cit., pp. 93-98; R. TIBOL, *Los murales de Siqueiros*, in R. TIBOL, S. M. GOLDMAN, A. ARTEAGA, *Los Murales de Siqueiros*, cit., pp. 143-147; D. A. SIQUEIROS, *Igualdad y Confraternidad de las Razas Blanca y Negra en Cuba*, La Habana, Comité Continental de Arte para la Victoria, 1943; O. M. RODRÍGUEZ BOLUFÉ, *Relaciones Artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2012.

¹⁴² D. A. SIQUEIROS, *Mural - Proyecto de Monumento Publico*, documento dattiloscritto firmato, La Habana, 11 ottobre 1943, 2 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

al Invasor. Ma, proporzionalmente, qui la concavità è molto più accentuata e composta. Siqueiros la utilizzò con il fine di enfatizzare il carattere attivo (le deformazioni o distorsioni) che uno spazio architettonico necessariamente possiede (pittura murale, fondamentale, significa: pittura dello spazio architettonico; pittura per lo spettatore attivo).¹⁴³



Allegoría de la Igualdad y Confraternidad de las Razas Blanca Y Negra en Cuba, 1943. Distrutto. La Habana. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

È possibile usare forme e tecniche positivamente moderne, integralmente moderne – parlando materialmente – in un’opera pittorica d’intenzione politica prestabilita? Questa domanda, più che quelle di carattere semplicemente tecnico-pittorico, sembra fosse la principale preoccupazione di

¹⁴³ J. MARINELLO, *En la guerra, arte de guerra*, “Hoy”, La Habana, 15 maggio 1943. L’8 maggio del 1943 Marinello, intellettuale e uomo politico cubano, ebbe l’incarico di presentare la conferenza di Siqueiros presso il Centro de Dependientes de La Habana. Nelle sue parole di presentazione, Marinello mise in rilievo “l’uomo del pensiero e della lotta, di fuoco e di luce, che compie con fierezza il suo compito”, e concluse affermando che “per lui unire gli artisti è un mandato della sua condizione di uomo che dipinge, non di pittore in peripezie di uomo”.

Siqueiros in questi anni. La sua constatazione oggettiva con il suo lavoro era un problema d'importanza fondamentale, ma di fatto egli non ebbe nessun'altra vera opportunità a Cuba per dimostrarlo.

L'eredità teorica e artistica di Siqueiros rende possibile una lettura critica non solo della sua opera, ma anche del movimento muralista in generale. Nel suo lavoro convergono tutte le dispute teoriche, politiche e artistiche che si discussero lungo il XX secolo: la questione dell'identità latinoamericana; la posizione dell'intellettuale di fronte alla società; arte impegnata o arte per l'arte; le differenti correnti che assorbirono le produzioni artistiche nazionali, e la lotta della rappresentazione simbolica autoctona, latinoamericana e latinoamericanista, di fronte alle correnti europee e americane. Da un altro lato, il forte impatto della presenza dell'opera artistica di Siqueiros ha lasciato un'impronta molto più monumentale e duratura di qualsiasi altro movimento estetico nel Centro e nel Sudamerica, la cui valenza risiede nel fatto che l'opera dei muralisti è oggi parte del patrimonio culturale messicano. In tal senso, il XX secolo messicano è stato anche una vera formazione estetico-politica, al punto che la propria identità può essere letta e decifrata quasi solo attraverso suddette rappresentazioni artistiche. Allo stesso modo, il significato estetico, la monumentalità delle opere e la loro presentazione – come arte di massa o arte pubblica – fanno in modo che l'onnipresenza dei murali e la loro persistenza nel tempo siano ormai consacrati per i posteri. Quindi, la rivalutazione dell'opera di Siqueiros e la sua estetica marxista risultano determinanti dal momento che mettono in discussione i parametri ermeneutici che diedero prerogativa agli altri movimenti e alla loro classificazione come movimenti avanguardisti; inoltre, la figura di Siqueiros implica una considerazione estetica che ingloba il politico, il nazionale e il culturale. Nonostante ciò, questa rivalutazione non presuppone che l'estetica marxista sia una teoria migliore di per sé, ma almeno stabilisce una necessaria dialettica che coinvolge l'artista, la sua opera e il contesto storico in cui egli lavorò. Né l'artista né la sua opera si trovano oltre la loro determinazione storica ed è precisamente questa storicità, intesa come processo di costruzione discorsivo e anche d'interpretazione, quel che alla fine dà all'opera la sua configurazione identitaria, valutativa ed estetica.

L'estetica marxista, sia quella che è interpretata dall'opera sia quella che da essa è emanata, non prescrive norme di bellezza, né norme per sovvertire il reale. L'estetica marxista non è un metodo per fare arte, né una pratica politica; non è nemmeno uno strumento propagandistico o ideologico; è soprattutto un'estetica di riflessione, una filosofia. Anche se Marx non concretizzò un'estetica programmatica, nei suoi scritti appaiono nozioni interessanti che riguardano l'estetico e la produzione artistico-letteraria. Queste nozioni includono l'arte e il lavoro, l'essenza dell'estetico, la natura sociale e creatrice dell'arte, il carattere sociale dei significati estetici, l'arte come forma della sovrastruttura ideologica, il condizionamento di classe e la relativa autonomia dell'opera artistica, lo sviluppo disuguale dell'arte e la società, le relazioni tra l'arte e la realtà, l'ideologia e la conoscenza, la creazione artistica e la produzione materiale sotto il capitalismo, la perturbabilità dell'opera artistica.¹⁴⁴ È evidente che, problematizzando questo quadro di relazioni, l'estetica marxista intenda raggiungere il livello filosofico necessario per delucidarlo, dato che tale quadro appare intrinsecamente in tutta la produzione artistica. Tuttavia la frattura che ha sofferto la schematica interpretazione della società e i suoi “grandi racconti” – per usare un termine di Jean-Francois Lyotard – ha minimizzato non solo l'area d'influenza del marxismo, ma ha messo in discussione l'area di influenza di tutte le metodologie critiche nelle scienze umane.¹⁴⁵ Di fatto,

¹⁴⁴ D. A. SIQUEIROS, *No hay más ruta que la nuestra*, cit., pp. 69-81.

¹⁴⁵ Secondo Lyotard, la modernità risulta caratterizzata da una serie di sintesi filosofico-politiche che egli definisce “grandi racconti” o “grandi narrazioni”. La peculiarità di queste narrazioni, che Lyotard chiama anche “metaracconti” o “metanarrazioni” per evidenziarne il carattere universale e riflesso, cioè il loro porsi oltre le narrazioni particolari, sarebbe quella di fornire una legittimazione del pensare o dell'agire in termini di progresso e di emancipazione. E ciò sulla base di una teoria unificata della storia come percorso diretto verso una meta prestabilita di natura positiva (la libertà, l'uguaglianza, etc.). Le principali metanarrazioni della modernità sono l'Illuminismo e l'Idealismo. Per il metaracconto illuministico il sapere appare legittimo nella misura in cui favorisce l'emancipazione e la libertà dei

l'apparizione degli studi culturali si può leggere come la riconquista dello spazio vuoto che ha lasciato questa frattura, solo che le metodologie degli studi culturali sono vittime della decentralizzazione dei "grandi racconti" e sembrano operare senza una matrice solida e strutturata. Non per questo, però, la storicità può rimanere soppressa dai processi sociali e artistici, né l'essere umano fuori dalla Storia; è precisamente la comprensione di questa storicità ciò che genera la possibilità dell'articolazione di un discorso e la rivalutazione degli avvenimenti e dei processi artistici. In questo senso, l'opera di Siqueiros è messa in discussione dalla frattura, ma essa a sua volta la discute, soprattutto mettendo in conto i principi estetico-teorici sotto i quali si regge l'opera: l'integrazione plastica, la monumentalità, il collettivismo nella creazione artistica, l'effetto del muralismo esterno verso il muralismo interno, la particolarità dell'estetico, l'arte pubblica (arte delle masse) e il superamento dell'estetica borghese come valore politico e umano.

L'idea dell'integrazione plastica si avvicinava al concetto di interdisciplinarietà molto in voga in quegli ultimi anni. Siqueiros pensava che la frattura e la divisione dei diversi campi artistici obbedisse a precetti ideologici e all'allineamento stesso della pratica artistica; in questo senso, l'integrazione plastica supera queste divisioni, facendo in modo che l'elemento estetico presupponga un'unità che a sua volta dirige la polemica politica verso il superamento di queste divisioni nella società. L'integrazione plastica che proponeva Siqueiros stabiliva una nuova forma di partecipazione dell'artista in riferimento all'opera d'arte stessa; una proposta di un uomo sprovvisto di allineamento davanti a una totalità trasparente e senza divisioni. Questa nuova metodologia di lavoro prevedeva anche l'apparizione di una nuova tecnologia in grado di rendere possibile l'integrazione artistica, includendo l'architettura moderna, poiché incorporare l'architettura nella discussione dell'integrazione delle arti e nel dibattito politico dava all'artista messicano la base per trattare l'altra sfida della sua estetica: la monumentalità. La monumentalità, come principio estetico nell'opera di Siqueiros, stabilisce vari presupposti. In primo luogo, il presupposto della grandezza estetica che tenta di equipararsi all'impatto visivo che sperimenta lo spettatore; in secondo luogo, il presupposto della grandezza stessa dell'Uomo, ossia, come concetto antropologico che le arti tradizionali avevano respinto. I murali di Siqueiros sono impregnati di un'antropologia artistica, giacché vi appaiono l'essere umano e le sue vicissitudini come centro costante ed enfatico. Non solo, questa antropologia artistica è sommata all'interno di un processo di integrazione storica, dove l'Uomo non appare in modo isolato o casuale, ma integrato a un divenire storico. Pertanto, la monumentalità fisica dei murali di Siqueiros deve essere interpretata alla luce di nozioni estetiche determinanti, dove, oltre a presentare un'integrazione plastica, sorge l'idea di un'integrazione molto più ambiziosa: l'integrazione dell'Uomo con il proprio contesto antropologico e storico.¹⁴⁶ Un altro aspetto della monumentalità che ricorre nell'opera di Siqueiros ha a che vedere precisamente con l'integrazione dell'architettura nell'ambito estetico-sociale; essa è considerata come uno spazio sottratto allo spazio estetico dell'essere umano e, alla fine, alla monumentalità della sua libertà. Se l'effetto della monumentalità del muralismo di Siqueiros fosse basato su presupposti antiestetici e contraddittori (come gran parte della storiografia del passato sosteneva), il suo impatto sarebbe certamente negativo e non trascendentale; ma, dal momento che oggi lo si considera basato su presupposti estetici validi, la sua monumentalità esercita un effetto ancora maggiore sullo spettatore.

In riferimento alla partecipazione collettiva nella creazione artistica, la prospettiva di Siqueiros si allontanò dalle posizioni idealiste che designavano all'artista un luogo privilegiato e separato dalla

popoli. Per il metaracconto idealistico il sapere appare legittimo nella misura in cui non persegue finalità specifiche, ma si configura come la conoscenza disinteressata e speculativa che lo Spirito ha di se stesso. Oscillante tra questi due metaracconti è il marxismo, che, da un lato, tende ad assumere la forma "stalinista" di un materialismo dialettico che, riducendo le scienze a "citazioni" di se medesimo, si presenta come sapere dei saperi, e dall'altro tende ad assumere la forma "critica" di un sapere multidisciplinare che identifica il socialismo con la costituzione di un soggetto autonomo e le scienze con l'insieme dei mezzi offerti al proletariato in vista della sua emancipazione. Cfr. J. F. LYOTARD, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.

¹⁴⁶ P. STEIN, *Siqueiros. His Life and Works*, New York, International Publishers, 1994, pp. 172-188.

società, come un essere scisso e non integrato. Questo si relaziona con l'idea marxista che nella società del futuro non ci saranno pittori, ma uomini che dipingono. In tal senso, il lavoro del pittore non vuole essere un lavoro alienato che nega il suo essere, ma, in modo più essenziale, va a incorporare l'idea dell'Uomo nella sua storicità e nella sua relazione con altri uomini, ossia, nella sua condizione sociale di massa umana. Il concetto di massa supera quella d'individuo perché non presenta l'Uomo in forma isolata, bensì nella propria totalità, come genere. Inoltre, la massa copre un significato determinante perché Siqueiros la mostrò nella sua dinamica storica e dialettica, come possibile effetto di cambio rivoluzionario. Così, l'estetica di Siqueiros risulta essere un'estetica impegnata ma non propagandistica, giacché comprende temi sociali, politici e storici, i quali si traducono, nei suoi murali, nelle seguenti forme e figure: l'operaio, l'indio, la donna, il popolo, la Storia. Forme e figure che indicano una memoria e una coscienza critica. Queste forme artistiche suggeriscono anche la necessità di ricostruire i frammenti che rappresentano una totalità frastagliata, a cominciare dall'alienazione capitalista propria del Messico. Dall'altro lato, malgrado l'essenza di suddette forme artistiche sia proprio la scissione, Siqueiros propose che queste fossero indirettamente anche forme di conoscenza; ma la natura stessa dei loro temi assicura che si trattò di conoscenze critiche e politiche. Il realismo sociale che è alla base dell'estetica di Siqueiros dista molto dal dissipato realismo socialista, che cercava di sviluppare un modello paradigmatico nella pratica artistica. Nell'opera di Siqueiros il realismo non si presenta né come modello né come schema, bensì come forma di conoscenza simile al realismo che sviluppò György Lukács, solo che la preoccupazione di Siqueiros era quel metodo dialettico che egli cercò di insegnare alla pittura murale.¹⁴⁷ La sua opera si caratterizzò complicando una realtà sociale che l'arte precedente aveva visto come impura, in contrapposizione alla realtà pura o di pura immaginazione, sopra la quale le estetiche idealiste si erano basate. Così, la lotta del popolo messicano e delle sue classi emarginate si convertì nello scenario centrale del muralismo di Siqueiros, la cui monumentalità esprime una maniera di trascendere se stesso.

Gli anni Trenta in Messico furono anni di scisma; conseguenza logica dei nazionalismi esacerbati, istituzionali e senza futuro, dello spostamento generale del discorso bellico alla vita civile, e della confisca della vita quotidiana attraverso Stati che si confondevano con ideologie unidimensionali. Tempi di mobilitazione "totale" degli individui, di raggruppamento delle energie che puntavano verso due cose contemporaneamente: la restaurazione della solidarietà attraverso la violenza (anche quando era solo metaforica) e la distruzione dell'ordine attraverso la violenza. Per sovvertire questo ordine che lo ripugnava e per denunciare i mali che affliggevano la società, Siqueiros si creò una trincea. Fabbricò un nemico, la sua controparte, un alter ego: per poter incarnare il futuro necessitava di Diego Rivera, il compagno della prima epoca. A partire dal 1931, Siqueiros dedicò molto tempo, molta energia, alla sua lotta contro Rivera. Tanto accanimento sorprende, irrita, soprattutto perché Rivera, apertamente trotskista dal 1929, per molti anni sembrò ignorare con

¹⁴⁷ D. A. SIQUEIROS, *Problemas del Realismo Socialista en la Pintura Mexicana*, "Arte Publico", México D.F., febbraio 1953, p. 20. Fondamentale nella riflessione estetica di Lukács fu la teoria del Realismo (1948), partendo dalla convinzione che la grande arte è essenzialmente realistica. È bene però precisare che il Realismo di Lukács non ha nulla a che vedere né con il cosiddetto "Realismo socialista" né, tantomeno, con il Naturalismo, con il ritrarre la realtà in senso "fotografico", non confondendo dunque Balzac, Tolstoj e Mann (realisti) con Flaubert e Zola (naturalisti). Soltanto nei primi si realizza infatti il "tipico", attraverso cui il "simbolo" (con cui "particolare" ed "universale" riescono a fondersi) si trasferisce nella vera arte realista. Per l'affermazione del "tipico", però, dice Lukács in maniera apparentemente contraddittoria, è fondamentale che vi sia una "presa di posizione" da parte dello scrittore sui grandi problemi del suo tempo e, dall'altro, che vi sia anche un'estrema "onestà" da parte sua nel seguire la logica narrativa dei personaggi, anche a discapito dei suoi "profondi convincimenti". È così che Balzac e Tolstoj possono essere considerati come scrittori "progressivi" poiché, nonostante i loro "profondi convincimenti" reazionari, riescono a delineare il profilo della società ottocentesca, la sua realtà economica, le sue contraddizioni di classe. Il riferimento alla teoria di Lukács è già in V. FRASER, *Responses to the European Tradition in American Art and Architecture*, in J. LYNCH (ed.), *Past and Present in the Americas. A Compendium of Recent Studies. 44th International Congress of Americanists*, Manchester, Manchester University Press, 1984, pp. 50-53; H. JAIMES, *Filosofia del muralismo mexicano*, cit., pp. 16-17. Cfr. anche G. LUKÀCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970.

superbia questa crociata contro di lui. Nel rivolgersi al suo rivale, sulla base di differenze non solo ideologiche ma anche personali, Siqueiros si trasformò nel gran sacerdote di uno di quei rituali politici archetipici degli anni Trenta che culminarono nel 1937 con gli scabrosi Processi di Mosca. Da quando gli fu strappata l'illusione delle avanguardie come pratica artistica, Siqueiros cercò un'altra maniera di risolvere il dilemma dell'artista moderno, ma confuse la sanzione ideologica con l'azione rivoluzionaria, scivolando verso tecniche di sabotaggio, questioni di assemblee terroristiche, di linciaggio pubblico, in cui già si distingueva la perversione dell'apparato di reclutamento instaurato dal Fronte Popolare nella lotta contro il fascismo e la guerra. La polemica con Rivera, in questo senso, è meno importante per la sua argomentazione e più significativa per la forza centrifuga dei suoi effetti.

Anche se limitata in quantità rispetto all'epoca precedente, l'opera di Siqueiros del periodo 1933-1939 deve essere analizzata nel contesto ampliato di una storia mondiale, di una storia interpretata attraverso l'Internazionale Comunista, attraverso lo sviluppo vertiginoso della stampa illustrata che scoprì nei movimenti di massa la sua funzione di propaganda, attraverso le proposte formali dei centri artistici di maggior influenza e le censure ideologiche. *Ejercicio plástico*, il murale che realizzò con l'aiuto di Lino Eneas Spilimbergo e Antonio Berni - tra gli altri - nella cantina di Natalio Botana, può forse essere considerato come la più vitale rappresentazione di questa convulsione, del dinamismo che Siqueiros cercò non solo di rappresentare nella sua arte, ma di realizzare nella sua vita. *Ejercicio plástico* non è un'opera ideologica rivoluzionaria - confessa Siqueiros -, soffre però di belligeranza politica diretta, di psicologia sovversiva.¹⁴⁸ Non c'è alcun dubbio che, quando Siqueiros iniziò il murale, un solo problema formale dominava la sua mente: la forza cinetica malgrado la fissità pittorica. Ciò significava cercare mezzi pratici ed effettivi per costruire il movimento stesso nell'arte plastica, la visione viva del movimento attraverso il movimento stesso e per il movimento. Questo arduo compito, di rari antecedenti (come il caso di Paolo Uccello),¹⁴⁹ poteva essere solo un progetto volto allo sradicamento della staticità museale degli artisti plastici passivi, emotivi, pseudo moderni, tra i quali Siqueiros inseriva i cubisti, i neoclassici, i muralisti messicani e molti altri che continuavano ad essere attaccati al mezzo tradizionale della pittura. Nel contesto del 1933, a suo giudizio, questo tipo di arte risultava inutile per le necessità sia di questo momento (periodo di lotta) sia di quel futuro sociale che il pittore aveva in prospettiva. Oltre a rafforzare la sua fede nella "rivoluzione tecnica", che egli considerava necessaria per la pittura di questa epoca, le sue tesi rivelarono, una volta in più, la profonda ansietà creativa che la minaccia del mezzo cinematografico provocava in Siqueiros.¹⁵⁰ Sebbene *Ejercicio plástico* non arrivò a essere altro se non un esperimento inconcluso, rappresenta però una prima prova di concretezza plastica della sua teoria del movimento che costituisce la base della "plastica filmica".¹⁵¹ Inoltre, riassume, in modo condensato, le ricerche sperimentali specifiche di quel che fu la sua opera nel corso del tempo. Non a caso, Siqueiros considerò questo murale come "il primo passo nel cammino dell'arte dinamica per le masse del mondo che si apre davanti a noi". Partendo

¹⁴⁸ H. MENDIZABAL, D. SCHÁVELZON, *Ejercicio Plástico. El mural de Siqueiros en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2003, p. 24.

¹⁴⁹ Sull'interesse di Siqueiros per l'opera di Paolo Uccello I. HERNER, *Siqueiros con Uccello*, in AA.VV., *Siqueiros, el lugar de la utopía*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, pp. 47-54.

¹⁵⁰ A. MARTÍNEZ QUIJANO, *Siqueiros: muralismo, cine y revolución*, cit., 95-131.

¹⁵¹ A. BERNI, J. C. CASTAGNINO, E. LÁZARO, D. A. SIQUEIROS, L. E. SPILIMBERGO, *Que es Ejercicio Plástico y como fue realizado*, documento dattiloscritto, Buenos Aires, dicembre 1933, 6 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental. "Arte plastica filmica o plastica cinematografica, cioè arte plastica costruita e scientificamente organizzata per essere filmata, con una finalità di plastica dinamica superiore, senza nulla togliere comunque al valore autonomo dell'opera in quanto fatto pittorico obiettivo e inizialmente statico...si tratta di mettere in moto un meccanismo, un ingranaggio di confraternizzazione tra la grafica filmica e la plastica costruttiva pittorico-monumentale". Erano anticipazioni alle problematiche per il "cinetismo" che si concretizzarono in maniera generalizzata tre decenni più tardi. Nel citato documento si avvertiva anche che: "manca di costruire il movimento stesso della plastica; manca costruire la visione viva del movimento per il movimento stesso, e questa cosa sarà unicamente opera della nostra epoca".

da questa preoccupazione di voler produrre arte plastica in movimento e approfittando delle sue esperienze con la macchina fotografica e con il cinema, strumenti impiegati per la prima volta nei murali di Los Angeles, Siqueiros e l'équipe di pittori argentini con i quali collaborò - Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antoni Berni, Enrique Lázaro e il cineasta León Klimovsky - si assunsero il compito di sperimentare utilizzando le potenzialità dei mezzi di riproducibilità meccanica.¹⁵²



Ejercicio plástico, 1933. Cantina della casa di Natalio Botana, Don Torcuato, Buenos Aires (prima del restauro).
© Sala de Arte Público Siqueiros, Acervo Documental.

Di fatto, *Ejercicio plástico* fu la prima pittura murale realizzata esclusivamente con mezzi meccanici: pistola ad aria, pennellessa meccanica, macchina cinematografica, camera fotografica, e illuminazione artificiale. Rompendo con la staticità della fotografia tradizionale, l'équipe latinoamericana di *Ejercicio plástico* utilizzò la camera per seguire gli eventuali movimenti degli spettatori, facendo di essa un apparato visivo corrispondente alla realtà ottica attiva di uno spettatore normale. *Ejercicio plástico* fu realizzato in un'area di duecento metri quadrati localizzata nella cantina di una residenza privata.¹⁵³ Lo spazio in sé presentava una sfida senza precedenti nella

¹⁵² I. HERNER, *Integración de las artes: de la perspectiva a la fotografía y al cine*, in AA.VV., *Siqueiros, el lugar de la utopía*, cit., p. 182.

¹⁵³ Il murale fu realizzato nella casa di campagna di Natalio Botana, direttore della rivista *Crítica*, nei sobborghi di Don Torcuato, Provincia di Buenos Aires. Nel 1988, grazie all'interesse di Héctor Mendizabal, si arrivò alla decisione di formare una società per recuperare i fondi necessari a comprare la casa, riscattare il murale e metterlo in condizioni di essere esibito in futuro, tutto in una sola sequenza ininterrotta. Il compito non risultò semplice, non solo per la quantità di denaro necessaria, ma anche per la forma della struttura e per il luogo dove era collocato, così anche per la tecnica impiegata: affresco su cemento in tutta la superficie di un semicilindro e un pavimento fatto con cemento liscio e dipinto. La direzione dei lavori fu affidata al messicano Manuel Serrano. Si iniziò, in primo luogo, eliminando l'umidità. Il problema era che il murale aveva perso alcuni millimetri del suo spessore, ossia, del suo manto pittorico,

traiettoria di Siqueiros. Uno spazio cilindrico coperto con una volta ad arco semicircolare. Con l'obiettivo di "mettere in azione" i muri, l'equipe diretta da Siqueiros ricorse all'analisi della struttura geometrica delle pareti e dei volumi che conformavano lo spazio, affrontandoli come un tutt'uno, denominato da loro "Caja Plástica".

Per determinare i punti di vista della composizione presero in considerazione la progressione dello spettatore attraverso lo spazio. Questo modo concettuale di affrontare il murale permise al gruppo di tracciare tutte le relazioni armoniche da un lato all'altro delle diverse distanze e dei vari punti della topografia architettonica. Utilizzando per la prima volta la macchina fotografica per delineare il bozzetto direttamente sopra la parete, il "blocco" degli artisti arruolati da Siqueiros affrontò i muri lasciandosi guidare da equivalenze geometriche precedentemente stabilite. Mediante un'orditura di circonferenze parallele e concentriche ottennero una molteplicità di curve e rette correlative. In tal modo, in questo fenomeno ottico riuscirono a collegare equilibri di riflessi, di dimensioni e di pesi nella totalità interiore del corpo geometrico. Siqueiros si riferiva a questo uso della prospettiva visiva multiple come "magia visiva" o "trucco plastico". Il risultato ottenuto punta verso "un'ambientazione plastica" innovatrice, i cui contorni offrono riparo allo spettatore in modo sorprendente. All'interno di questo spazio integrale si svolge il tema del murale. Una serie di nudi femminili di scala monumentale che ruotano e si intrecciano di fronte allo spettatore.¹⁵⁴ Nel contesto culturale argentino degli anni Trenta, questa tematica non sembrò altro che un pretesto per gli esperimenti sul movimento plastico che da sempre interessavano Siqueiros. I nudi, per esempio, hanno una vaga relazione con le figure femminili michelangiolesche del suo primo ciclo murale, nella scala del "Colegio Chico". Tuttavia, a differenza di quelle messicane, l'interesse dell'insieme femminile di *Ejercicio plástico* non si deve ai suoi attributi allegorici, ma alla serie di movimenti e scorci ruvidi che generano all'interno dei riquadri. Per ottenere tale effetto, Siqueiros collocò le modelle sopra delle vetrerie montate ad un'altezza significativa e ciò permise all'equipe dell'artista di fotografare i loro corpi attraverso il vetro, utilizzando diversi angoli e prospettive. Successivamente i risultati furono proiettati sulle pareti, creando un amalgama di corpi in apparente movimento.

Occorre sottolineare che nella ricerca di ricorsi tanto oggettivi quanto soggettivi con i quali Siqueiros concretizzò la sua visione della pittura murale dinamica, egli si appoggiò soprattutto ai postulati fondamentali della teoria futurista precedente e posteriore alla Prima Guerra Mondiale, principalmente, alla teoria dello spettatore-dinamico, alle idee dello spazio scenico polidimensionale e al concetto di arte come spettacolo delle masse. Nel 1933, dieci anni dopo le sue prime incursioni nella teoria e nei manifesti, Siqueiros cercò di adattare tali principi ai risultati ottenuti a Los Angeles e alla sua assimilazione delle teorie sul cinema e sulle forme elaborate da Sergej Ejzenstejn. Tuttavia, se dodici anni prima la relazione di Siqueiros con il futurismo italiano rimase sempre ambigua, in questo progetto argentino la stessa si sviluppò in modo paradossale.

alterando i valori cromatici e generando leggere crepe sull'intonaco. Sulla superficie si erano accumulati sali e si staccavano frammenti di colore; la combinazione costante di umidità e temperatura generò microrganismi che accentuavano il danno. Il progetto di Serrano consisteva nel liberare la cantina dal suo recinto e successivamente levigare le pareti per recuperare i murali con la tecnica dello "stacco", ossia, l'asportazione, insieme al colore, del solo intonaco di preparazione, l'arriccio. Il murale (2.93 metri di altezza x 6.70 di lunghezza) fu smontato in sei parti per il trasporto. A causa di una complessa battaglia legale tra diversi soggetti che si contesero a lungo la sua proprietà, l'opera rimase 16 anni abbandonata in contenitori metallici nei pressi della località di San Justo, Provincia de Buenos Aires. Il suo riscatto fu portato a termine in forma concreta nel 2003, quando l'opera fu dichiarata "bene di interesse storico-artistico nazionale" dall'allora Presidente Néstor Kirchner. In questo modo se ne impediva la vendita e l'uscita dal paese. Nel 2008, su impulso della Presidenta Cristina Fernández de Kirchner, il murale fu restaurato totalmente e trasferito definitivamente a Buenos Aires, nel Museo del Bicentenario, edificio costruito nella piazza alle spalle della Casa Rosada. H. MENDIZABAL, D. SCHÁVELZON, *Ejercicio Plástico*, cit., pp. 181-197; M. AUDIFRIED, *Ejercicio Plástico, immune a los atentados*, "Milenio", México D.F., 29 luglio 2002.

¹⁵⁴ Per una descrizione completa del murale si vedano: H. MENDIZABAL, D. SCHÁVELZON, *Ejercicio Plástico. El mural de Siqueiros en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2003; G. GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros*, cit., pp. 63-67; R. TIBOL, *Los murales de Siqueiros*, in R. TIBOL, S. M. GOLDMAN, A. ARTEAGA, *Los Murales de Siqueiros*, cit., pp. 103-111.

Risulta evidente che, essendo interessato al conseguimento di mezzi e strategie per rendere dinamiche le potenzialità del muro, Siqueiros non poteva evadere l'ampio bagaglio teorico-pratico accumulato dai futuristi a partire dal 1909. Questa eredità era ineccepibile ed egli ne fu sempre sedotto. Anche se la sua proposta di "rivoluzione tecnica" cercò di superare l'approccio degli italiani – sforzo consistente, secondo Siqueiros, nel rappresentare il movimento avvalendosi dei mezzi anacronistici della pittura da cavalletto e della scultura tradizionale –, egli dovette riconoscere che questa eredità del problema fu determinante e caratterizzò il lato più contundente del suo aspetto sperimentale. Non solo, Siqueiros non fu capace di ignorare la relazione tra le tattiche e i ricorsi futuristi, incluse le strategie fasciste di controllo e di subordinazione delle masse. In un gesto conforme con le contraddizioni, in cui si muovono tanto la sua personalità quanto la sua proposta di avanguardia eccentrica, Siqueiros optò per adottare questi ricorsi, anche invertendoli pur di raggiungere i suoi propri propositi rivoluzionari. Esempio di ciò è la sua applicazione del concetto di "spettatore dinamico", idea fondamentale per decifrare l'origine e la funzione del tipo di "plastica filmica" embrionale che l'*Ejercicio plástico* illustra. Esso è una pittura monumentale dinamica, per uno spettatore dinamico. In prima istanza, prendendo in considerazione la progressione dello spettatore nello spazio integrale compreso dal murale, Siqueiros non fece altro se non applicare il principio futurista – sperimentato in precedenza con molto successo da Boccioni – di rendere dinamica la prospettiva visiva tradizionale mediante multipli punti di vista, i cui effetti si concentravano, precisamente, in un tipo di "spettatore dinamico".¹⁵⁵ Da qui si deduce che, lontano dal pretendere che il tema rappresentato generasse un'illusione di movimento, la chiave per il simulacro del movimento non consisteva nelle figure ma nella propria percezione dello spettatore. In questo senso, le figure del murale girano, o meglio si muovono in funzione dei diversi, ma molto specifici, angoli dello spettatore. Il concetto dello spettatore dinamico dovrebbe apportare un'altra dimensione alle ricerche plastico-dinamiche di Siqueiros; tra di esse, la possibilità di coinvolgere attivamente lo spettatore nella dinamica partecipante e nel contenuto del quadro. Per i futuristi italiani, l'articolazione di piani e linee di forza della composizione portava implicitamente a uno spettatore che, situato nello stesso centro, fosse capace di integrarsi all'azione e, così, essere partecipe del tema presentato. Nei medesimi termini postulati dal futurismo italiano, lo spettatore non assisteva ma partecipava all'azione; le linee di forza dovevano coprire e coinvolgere lo spettatore affinché anch'egli fosse spinto in qualche modo a lottare con i protagonisti del quadro. Per rendersi effettivo, il concetto di spettatore dinamico si appoggiava ad una concezione scenografica della pittura o dell'opera d'arte. Tradotto sul piano del murale, questo implicava considerare la sua funzione come pittura scenografica o come spettacolo delle masse. Con l'illuminazione artificiale di *Ejercicio plástico*, Siqueiros e la sua équipe non fecero altro che risaltare questo aspetto teatrale del murale, definendo *Ejercicio plástico* una "pittura polifaccettata, spettacolare, scenografica, in azione viva". In questo caso, ciò che era in gioco era la produzione di uno spettacolo visivo che commuoveva lo spettatore nella sua più intima e profonda dimensione. Dalla combinazione delle tecniche meccaniche di riproducibilità e dei postulati futuristi, Siqueiros produsse il concetto della "plastica filmica" o "plastica cinematografica": una forma superiore di

¹⁵⁵ La relazione di Siqueiros con il futurismo italiano rimase sempre molto ambigua e contraddittoria. Il "dinamismo futurista" fu il suo punto di partenza nello stabilire i parametri di un'arte americana radicalmente nuova. Tuttavia è bene ricordare che, dall'inizio della seconda decade del Secolo, il prestigio dei futuristi agli occhi di Siqueiros fu compromesso a causa dell'identificazione di Marinetti e del suo gruppo con il partito fascista italiano. A mio giudizio, ciò spiega perché Siqueiros, dal 1921, prestò sempre molta attenzione, nelle sue conferenze pubbliche, a non apparire come apologista dei valori futuristi. Mentre l'attività politica di Siqueiros s'intensificò a contatto con il contesto messicano, i suoi riferimenti al futurismo diventarono sempre più antagonisti. Ciò nonostante, se all'interno della sua dimensione politica mise un freno al suo entusiasmo per le meraviglie della meccanica e per la velocità, questo non ostacolò il fascino che continuarono a esercitare i postulati futuristi nella sua opera. E prova di questo lo è il concetto di "arte dinamica", un'arte in costante processo di cambio e di trasformazione. "Questa attività dinamica che gli intellettuali credono essere modernissima e a cui i futuristi e gli estridentisti, amici attivi di Mussolini e di Primo de Rivera, dedicano poemi" ("El Machete", México D.F., 5-I-1924). Cfr. anche H. OLEA, *El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario*, in AA.VV., *Otras rutas hacia Siqueiros*, cit., pp. 91-123.

plastica monumentale esterna, a suo giudizio, “la più alta espressione di arte pubblica”. La plastica-pittorica-filmica è più integrale rispetto a quella filmica-oggettivo-realista, dato che esige dai suoi autori l’organizzazione, l’ingranaggio, di valori ed elementi filmici con materiali reali e vivi. È, inoltre, una plastica dinamica concepita per uno spettatore sollecitato da una violenta attività. In questo senso, detta plastica può diventare realista, è umana nella misura in cui lo è lo spettatore che la circonda e, per riflesso, la ricostruisce. *Ejercicio plástico*, lavoro apparentemente circostanziato, è un contributo iniziale alla forma rivoluzionaria, alla tecnica corrispondente della plastica rivoluzionaria del suo tempo sanguinolento e del futuro vittorioso. È un contributo rivoluzionario per la sua metodologia dialettica applicata all’espressione artistica della plastica; per la forma collettiva che gli servì da veicolo umano di produzione; per la sua tecnica meccanica; per il suo attivismo psicologico; per il suo dinamismo; per il suo realismo documentario; per il suo impulso monumentale; per la sua equivalenza estetica che non appartiene a questo mondo ma che a esso arriva per virtù dell’azione proletaria; per il gran ottimismo del suo lirismo fervoroso; perché tutte le esperienze che contiene, in maggiore o minore scala, sono elementi che inevitabilmente parteciperanno alla costruzione della plastica pittorica monumentale rivoluzionaria e alla realizzazione imperiosa della plastica multiesemplare simultanea e attiva. L’opera d’arte non esprime una classe all’interno di una società determinata e una convinzione corrispondente solamente in belligeranze politiche dirette, le esprime soprattutto in equivalenze estetiche. In altro modo, non possiamo considerare i rivoluzionari come espressioni della borghesia dalle manifestazioni astratte, carenti di contenuto politico diretto. Le opere d’arte sono il riflesso chimico-fisico del motore che le incentiva. Sono la sintesi di questo motore. Un loro estratto assoluto. Per questo, lavori come *Ejercicio plástico*, apportatori di materiale tecnico e metodologico rivoluzionario, possono solo essere il riflesso di un motore generatore rivoluzionario, di una dinamica rivoluzionaria sociale; il prodotto dell’irradiazione totale di una nuova convinzione. *Ejercicio plástico* è un contributo alla forma rivoluzionaria perché è una realizzazione (embrionale, un principio di realizzazione) della plastica dinamica, documentaria e multiuso, e l’arte plastica integralmente rivoluzionaria è soprattutto dinamica, documentaria e multiuso. Tanto dinamica nella sua forma quanto nel suo contenuto sociale. È dinamica, umana e realista nella stessa misura in cui lo è l’enorme scena in cui essa si esprime e in cui lo è lo spettatore che la circonda e che per riflesso la costruisce. È multipla perché successivamente dovrà appartenere a tutti gli uomini. Se plastica rivoluzionaria vuole dire plastica spettacolare, scenografica, polidimensionale, plastica attiva per uno spettatore spronato dalla più violenta attività che ha conosciuto la storia del mondo, plastica impulsiva, violentatrice delle masse, non vi è alcun dubbio quindi che *Ejercicio plástico* contribuisca a essa con la sua forma, con la sua tecnica, con la sua metodologia, nonostante l’inevitabile ostacolo rappresentato dal suo tema astratto e nonostante la realtà in cui si sviluppò.¹⁵⁶ La proiezione posteriore che si originò da esso fu evidentemente un superamento dell’arte plastica e grafica rivoluzionaria assoluta.

Se *Ejercicio plástico* fu solo un intento embrionale di questo tipo di plastica monumentale, Siqueiros aspettò la sua opera successiva per raggiungere la piena concretezza pratica per la sua teoria plastica del movimento. *Retrato de la burguesía*, opera caotica solo in apparenza, tenta di essere un’opera programmatica, l’espressione visiva di decisioni rivolte a un pubblico particolare, politicamente educato, sindacalizzato. È un audace intento di strutturare il caos, di dare senso alla storia. In questo senso, la partecipazione del collettivo e, in particolare, di Renau, senza dubbio molto più disciplinato di Siqueiros, risultò essenziale alla comprensione di un’opera che pretendeva essere un compendio, una sintesi delle forze in azione lungo la decade. Questo murale non è solo il lavoro cruciale dell’autore negli anni Trenta, sia in termini di metodologia sia di contenuto politico rivoluzionario, ma anche l’opera chiave di tutta la sua carriera, a partire dalla quale tutti i precedenti e i successivi murali - non importa quanto complicati - chiaramente derivano. Allo stesso tempo, in

¹⁵⁶ *Una Obra de Incalculable Valor es la Realizada por Siqueiros y su Equipo de Pintores, en una Finca Cercana a Buenos Aires*, “Critica”, Buenos Aires, 12 novembre 1933.

esso si svilupparono nuovi problemi teorici e pratici che stabilirono un indiscusso paradigma di pittura monumentale d'avanguardia. La chiave per l'elaborazione di questo modello innovatore si situa nella maniera in cui Siqueiros e il gruppo di pittori che lo accompagnavano riuscirono ad applicare il concetto avanguardista del "montaggio" alla forma ancestrale del murale. Combinati con i ricorsi ottici e dinamici di *Ejercicio plástico*, questi sforzi risultarono in una visione spaziale e temporale mai sperimentata prima nella pittura su muro. Ciò implicò, in una postura assolutamente in sintonia con i paradossi siqueriani, un'inversione della forma originale del montaggio; formulazione praticata con grande successo dai dadaisti berlinesi e dai primi avanguardisti russi, in favore di un nuovo tipo di realismo non discorsivo. Questa formula di realismo autentico – elaborata in consonanza con il cinema – si rivelò essere tanto documentaria quanto dinamica. Tutto all'interno di una cornice di arte politica orientata alle masse che, dopo la sua esperienza diretta nella Guerra Civile Spagnola, Siqueiros chiamò "arte civile".¹⁵⁷

Il ricorso illustrativo della vita moderna elaborato da Siqueiros consiste nella contrapposizione di immagini o elementi disparati – provenienti generalmente da contesti e significati diversi – in una stessa composizione. L'unione di questi elementi, in uno stesso piano pittorico o compositivo, non solo contraddice il senso organico dell'opera d'arte tradizionale, bensì pone come manifesto la propria artificialità dell'opera d'arte avanguardista, ossia, la sua natura di artefatto costruito. In tal senso, il montaggio presuppone una frammentazione del significato apparentemente continuo della realtà – eredità della tradizione pittorica rinascimentale – e la sua impossibilità di sintesi nell'opera d'arte.¹⁵⁸ Questa negazione di sintesi è sperimentata dallo spettatore sottoforma di scontro, dove l'unica posizione possibile del soggetto è l'esperienza e non la forma. L'inclusione di elementi della realtà in questa rinnovata struttura compositiva produce un altro tipo di elemento discorsivo e non continuo che, a sua volta, è carico di referenzialità. Questa qualità dell'artefatto avanguardista privilegia il nesso della contiguità sulla continuità; in altre parole, mette in rilievo il valore primordiale del paradigma sul sintagma narrativo. Nel nostro caso, il paradosso di Siqueiros è stato quello di aver scommesso sul suo montaggio murale come se fosse un'unità sintetica, sempre possibile e totale. Per il sempre contraddittorio Siqueiros questa forma disumanizzata del montaggio, che il collage cubista esemplificava perfettamente, era incongruente con la tendenza verso la sintesi che caratterizzava la sua proposta d'avanguardia eccentrica. Nella seconda metà degli anni Trenta, tale impulso totalizzatore guadagnò anche maggior impeto in virtù di quella visione dell'arte al servizio della lotta rivoluzionaria. L'esperienza della Guerra Civile spagnola svolse un ruolo fondamentale nelle sue decisioni plastiche. Siqueiros portò sempre con sé una prospettiva radicale sulla funzione dell'arte nella lotta anti-fascista.

In modo innegabile, il montaggio è il principio tecnico del cinema. La popolarizzazione del suo uso da parte dei movimenti d'avanguardia la si deve alla grande diffusione del cinema e dei mezzi di riproducibilità meccanica. Da varie angolature, l'uso del montaggio rappresentò la risposta avanguardista alla sfida proposta dal nuovo paradigma delle masse. Da qui deriva l'influenza che esercitarono su Siqueiros le teorie di Sergej Ejzenštejn relative al montaggio, in particolar modo, quelle sul "montaggio delle attrazioni".¹⁵⁹ Alla maniera degli ideogrammi cinesi che tanto

¹⁵⁷ D. A. SIQUEIROS, *El arte. En la batalla social contemporánea*, trascrizione dattiloscritta firmata di un riassunto delle conferenze svoltesi a Parigi nei mesi di novembre e dicembre del 1938, 6 pagine, documento conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

¹⁵⁸ T. W. ADORNO, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 205-206.

¹⁵⁹ Il montaggio delle attrazioni è una teoria formulata dal regista russo Sergej Michajlovič Ejzenštejn nel 1924. Secondo tale teoria il cinema e il teatro dovrebbero essere utilizzati come strumenti volti a stimolare particolari reazioni emotive nello spettatore. Per raggiungere tale scopo è necessario realizzare un montaggio cinematografico che si svincoli dal mero naturalismo per comprendere elementi eterogenei. Il concetto di "attrazione" risulta quindi fondamentale per catturare l'attenzione del pubblico, che deve essere sempre spinto alla riflessione intellettuale. Il regista attuò la prima applicazione pratica di tale teoria nel film *Sciopero!* (1924) in cui il caos della lotta e della rivoluzione è rappresentato attraverso spezzoni brevissimi e spesso incomprensibili. Cfr. F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 217-218; E. DE LA VEGA ALFARO, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1997, pp. 45-86.

affascinavano il regista, esso consiste nella sovrapposizione (in una stessa sequenza) di immagini disparate, la cui combinazione produce un'altra immagine autonoma caricata di puro valore referenziale e di nuovi significati. Per il regista russo, il valore di questa tecnica risiedeva principalmente nella sua capacità di coinvolgere la mente e le emozioni dello spettatore, ora partecipe della rigenerazione del proprio atto artistico. Lontano dall'essere un ente passivo, lo spettatore sperimenta il processo dinamico della creazione e dell'assemblaggio dell'immagine così come fu vissuto dall'autore. In tal senso, il montaggio non dipende semplicemente da un'intuizione creativa bensì dalla costruzione razionale di elementi affettivi; ogni elemento dovrebbe, a sua volta, essere soggetto preventivamente a un'analisi rigorosa. Considerando la posizione di rilievo che, dal 1921, Ejzenstejn assegnò al concetto e alla tecnica del montaggio all'interno della sua visione del cinema e dell'arte in generale, egli può essere considerato a tutti gli effetti come una delle fonti principali per il modello siqueiriano. Probabilmente fu proprio il cineasta che introdusse Siqueiros al potenziale del montaggio come fonte per la sua plastica monumentale. Sebbene il concetto del montaggio, secondo come lo intendeva e praticava il regista nel 1931, fu una vera rivelazione per Siqueiros, conviene ricordare che la tendenza a contrapporre elementi diversi in composizioni che occupano uno stesso spazio era presente sin dai primi murali che egli realizzò nel "Colegio Chico". Tuttavia, tale traiettoria artistica non si manifestò in modo concreto fino al 1936, anno in cui egli diede inizio al *Experimental Workshop* di New York.¹⁶⁰ Il fattore che agevolò il suo avvicinamento a questa tecnica, a partire da questo momento, fu l'uso continuo della macchina fotografica e di quella cinematografica.

Il fotomontaggio integrale e dinamico stabilisce la matrice dell'opera di Siqueiros e, allo stesso tempo, sostituisce il senso frammentario del collage cubista attraverso un nuovo tipo di montaggio che dipende dalla iconicità della fotografia, ossia, dalla sua capacità di tradurre sul muro, e senza alcuna mediazione, aspetti della realtà. In alcuni casi, la pittura interviene per cancellare le tracce della sovrapposizione delle immagini prese da fonti fotografiche; in altri, le immagini si sovrappongono o si susseguono in una maniera tale che somiglino a una sequenza della vita reale. In tutti i casi, la forma del montaggio lì testato si avvale non solo della manipolazione dell'immagine fotografica ma anche di una serie di ricorsi tipici del cinema, come – ad esempio – le prospettive multiple, la sperimentazione con i differenti angoli della visione dello spettatore, il riquadro cinematografico e, in ultimo, il *close-up*. Come nel cinema, questo tipo di avvicinamento al montaggio dovrebbe espandere visivamente il muro, producendo così l'illusione di una "esplosione di realtà" sopra la sua superficie. In tal senso, *Retrato de la Burguesía* si realizza con i requisiti di quella sorta di realismo sociale trascendente visualizzato da Siqueiros, attraverso cui assistiamo all'estensione dello spazio pittorico in una nuova realtà. Solo questo tipo di pittura documentaria, chiamata da Siqueiros "polisfaccettata", può servire alle necessità di quella realtà in costante trasformazione ad opera delle masse.

Gli anni della polemica con Rivera offrirono quindi a Siqueiros l'opportunità di riaffermare una volta ancora la sua fedeltà ai principi fondamentali dei primi anni Venti, di ricreare in diversi ambiti culturali e in circostanze politiche mutate il suo ideale di una cultura antiborghese e, al contempo, profondamente personale. Attraverso una tautologia meccanica, caratteristica forse del periodo, la disperazione s'infiamma, inizia a eccedere, ad affermare un'integrità individuale e a separarsi simbolicamente dalla massa, ratificando simultaneamente il potere della massa o di coloro che la "identificano". Gli anni Trenta videro fiorire, in questo modo, eroi indignati, paladini degli ideali della decade anteriore che cercavano di imporre ad ogni costo il destino che la storia li aveva strappato. Davanti alla passività, all'inerzia delle istituzionali tradizionali, borghesi e liberali,

¹⁶⁰ Sul suo *Taller Experimental* Siqueiros scrisse a Blanca Luz il 9 giugno del 1936 da New York: "[...] Mia cara Blanca Luz, quel che a Los Angeles e in Argentina era visibile solo per la gente di buona intelligenza ora inizia a essere oggetto di evidenza per tutto il mondo. Più nessuno può negare che il problema fondamentale dell'arte rivoluzionaria è un problema tecnico, un problema di meccanizzazione, un problema fisico, in sintesi, legato a un problema di metodologia dialettica". Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental. Cfr. anche H. ACHUGAR, *Falsas memorias, Blanca Luz Brum*, México D.F. Ediciones Era, 2001.

Siqueiros legittimava sia la violenza di sinistra sia quella di destra, inseguendo un proposito etico, civico, al di sopra della legge. Ingenuamente ma sinceramente, scambiava i propri ideali per questa ragione – la “ragion di stato” nel clima internazionalista della lotta contro il fascismo e la guerra –, costruita sopra le rovine dello spirito creativo delle avanguardie, e si precipitava nell’azione e nella propaganda. Respingeva la copertura formale e rivendicava il contenuto, il valore della mimesi più tradizionale, reinventata dalla fotografia e, successivamente, dal cinema di “massa”. Incarnava il breve tempo di questa avventura, il destino totale dell’umanità così come la sognava: esseri “totali” che desiderano e riescono a credere di essere anche la massa, o per lo meno le sue prime fila. Questa forma primitiva di partecipazione, forgiata nell’azione, non è solo romantica nel suo impulso, ma è anche autoritaria per antonomasia, imitazione del “capo”, del *caudillo* che sostituisce (o usurpa) il potere degli altri ed è, nel contempo, investito da quell’aurea che gli impone di realizzare, solo o per tutti, la ribellione desiderata. Per il popolo, il “capo” è l’incarnazione degli ideali frustrati e, per l’individuo perso nella massa, l’azione è l’unico modo di uguagliarsi, non tanto al capo, ma all’ideologia divenuta destino personale. Per l’“individuo-massa” l’ideologia si trasforma in mezzo, uno strumento; quel che Siqueiros chiamava, con il suo gergo marxista, un “veicolo dialettico-sovversivo”.¹⁶¹ Retrospectivamente, Siqueiros ci appare come paradigma di questo “uomo-massa”: così come in reazione all’immobilità, alla pusillanimità e alla corruzione della classe politica post rivoluzionaria si lanciò nell’azione militare verso le metà degli anni Venti, prima ancora di essere riconosciuto come pittore, nella decade dei Trenta cercò di risolvere un dilemma personale: essere uomo d’élite, artista, intellettuale, o essere plebe, artista-soldato, “uomo-massa” e sentirsi, stare, nel tempo di un istante, nel cuore della storia. A Los Angeles, Montevideo, Buenos Aires, New York e Messico, egli personificò, a proprio modo, la ribellione delle masse, senza smettere di giocare la carta della clandestinità che apprese tra il 1928 e il 1930, dopo che i contrasti politici con l’agente del Comintern Vittorio Vidali lo condussero in carcere. Contro la stretta nozione di “pittura messicana”, Siqueiros proponeva “la realizzazione di un alto senso di bellezza cui i migliori esseri di tutti i tempi anelarono per l’umanità intera”. Ma la scena politica e culturale del Messico risultò troppo stretta, nazionalista a oltranza, folcloristica, per questi aneliti grandiosi e totali.

¹⁶¹ D. A. SIQUEIROS, *Sobre la estrategia política de la plastica*, documento dattiloscritto firmato, s/d, 3 pagine, conservato presso la Sala de Arte Publico Siqueiros, México D.F. Fonte: Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

DIEGO RIVERA: PITTORE CONTRORIVOLUZIONARIO

Due grandi momenti definiscono l'opera di Diego Rivera: il periodo europeo, che si caratterizzò per l'influenza del cubismo, e il periodo americano, durante il quale Rivera sviluppò un'opera muralista sociale e politicamente compromessa. Anche se negli anni trascorsi in Europa Rivera fu più che un pittore cubista, fu durante gli anni negli Stati Uniti che si concentrarono le sue diverse vicissitudini politiche, controverse e spesso contraddittorie tra loro. Il suo spirito avanguardista è il filo conduttore e la costante che risolve qualsiasi apparente discontinuità estetica o politica ed è ciò che lo fa dialogare con entrambi i periodi coerentemente.

Sotto "spirito avanguardista" dobbiamo intendere lo spirito artistico che promulgava la libertà estetica e sociale e che predominò durante le avanguardie europee. Dobbiamo anche intendere un'attitudine politica che non si scinde dall'arte, ma la incorpora sia nell'aspetto dei contenuti sia nell'aspetto dell'atto creativo e della produzione artistica. L'arte assimila così – attraverso questo spirito – una politica della rappresentazione che va oltre la rappresentazione della politica. Allo stesso modo, se prendiamo come esempio il Manifesto Futurista (1909) di Marinetti, dove si esortava ad assumere un'estetica radicale e rinnovatrice, è evidente che lo "spirito avanguardista" è essenzialmente uno spirito rivoluzionario; ma limitandoci ai postulati di questo manifesto si conferma che, anche se veniva promulgato l'amore per il pericolo, la rivolta, il movimento aggressivo, la bellezza della velocità, la lotta, il carattere violento dell'opera d'arte, la distruzione dei musei, delle biblioteche, delle accademie, e il canto alle maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne, questo spirito rivoluzionario era – dal punto di vista politico – sostenuto miseramente ed era più vicino alla spontaneità dell'anarchismo che alla rivoluzione comunista. Basterebbe paragonare - come suggerito da Martin Puchner - il Manifesto Futurista con il Manifesto Comunista (1848) di Marx ed Engels per rendersi conto che nel primo non vi era un preciso programma politico o filosofico, dato che si trattava essenzialmente di una posizione estetica, mentre nel secondo incontriamo una visione rivoluzionaria radicata nella lotta di classe e in una concezione materialista della storia. Inoltre, il carattere rivoluzionario del Manifesto Comunista era sostenuto da un ampio programma politico e filosofico.¹⁶²

L'essenziale dell'avanguardismo artistico erano i suoi postulati estetici più che quelli politici; l'aspetto politico si poneva come aggiunta, come il "dover essere" dello spirito avanguardista, come atteggiamento e non come programma. È in questo contesto dove dobbiamo collocare Diego

¹⁶² M. PUCHNER, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University Press, 2005. L'affermazione più suggestiva e centrale di Puchner è che Marx ed Engels hanno inventato il genere del manifesto con il Manifesto del Partito Comunista. Certamente i manifesti esistevano già prima del 1848, e Puchner inizia la sua analisi da quelli della rivoluzione inglese e della Riforma, ma arriva a sostenere che il Manifesto del Partito Comunista - e Marx più in generale - abbia inventato una poetica della rivoluzione: la forma del manifesto stesso. Questa forma "aiuterebbe la modernità rivoluzionaria a conoscere se stessa, per arrivare a se stessa, per fare e manifestare se stessa". Facendo del Manifesto di Marx ed Engels il perno della sua argomentazione, Puchner è in grado di intrecciare i fili del socialismo internazionale, della letteratura mondiale, e dell'estetica d'avanguardia in un argomento fortemente convincente che rende il manifesto l'innovazione cruciale dell'avanguardia, ciò che dovremmo continuare a prendere sul serio come un mezzo per intervenire nelle modernità di tutto il mondo. Uno degli aspetti principali del lungo saggio di Puchner è spiegare come e perché il manifesto sia entrato nella sfera dell'arte agli inizi del XX secolo. Un momento cruciale per l'emancipazione del "manifesto arte" dal manifesto socialista è stata la critica fascista di Marinetti nei confronti del marxismo. Questa critica, sviluppata sulla base del sindacalismo francese di Georges Sorel, gli ha permesso di rompere con la riverenza comunista per il Manifesto originale e di forgiare un nuovo manifesto, che ha continuato a funzionare come un documento politico, ma il cui scopo principale era ormai quasi esclusivamente artistico. L'impatto dei manifesti futuristi, quello che l'autore chiama "effetto futurismo", può essere misurato dalle forti reazioni che essi innescarono nella semiperiferia europea dell'industrializzazione, come l'Italia e la Russia, ma anche in Inghilterra e in America Latina. Cfr. anche M. PERLOFF, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

Rivera, un pittore latinoamericano che si nutrì delle tendenze estetiche dell'avanguardia in Europa; lì sperimentò e frequentò varie scuole, conobbe i più illustri pittori e intellettuali del momento, come per esempio Pablo Picasso e il critico Élie Faure, e da queste esperienze sviluppò la sua propria identità artistica, che successivamente approfondì al ritorno in Messico, dove unì per la prima volta il politico e l'estetico in un unico contesto, quello latinoamericano.¹⁶³ Le apparenti discontinuità che esistono nella traiettoria di Rivera possono quindi spiegarsi partendo dallo spirito avanguardista che egli incarnò, avendolo totalmente assorbito. Così come Rivera andò modificando il suo stile artistico per adottare il muralismo come la sua principale forma di espressione, le sue diverse posizioni politiche devono considerarsi delle modalità di adattarsi a questo spirito avanguardista, più che l'adozione di una propria posizione politica. L'aspetto politico dell'opera di Rivera, soprattutto prendendo in esame la sua opera muralista, si fonda sul fatto che l'artista si rese conto molto presto che la produzione artistica era un atto di ribellione contro le estetiche tradizionali, estensioni dello spirito borghese, e che questa ribellione avrebbe avuto conseguenze nell'ordine sociale. Questo atto di rivolta era indirizzato anche a se stesso, dal momento in cui Rivera smise di essere un pittore europeizzato per convertirsi in un pittore latinoamericanista. Tale atteggiamento, così come la successiva adesione al marxismo, conferma l'essenza del suo spirito: uno spirito avanguardista a tutti gli effetti.

A partire dal suo ritorno in Messico nel 1921, Rivera sviluppò un'intensa attività artistica. Nel 1922 iniziò a lavorare al suo primo murale, *La Creación*, nella Escuela Nacional Preparatoria. Lo stesso anno fondò, insieme ad altri celebri pittori, il *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (Sindacato di Operai Tecnici, Pittori e Scultori) e aderì al PCM. Nel 1923 iniziò a dipingere nella Secretaría de Educación Pública e l'anno seguente, nel 1924, lavorò al murale della Universidad Autónoma di Chapingo. Nel 1929 iniziò i murali del Palacio Nacional a Città del Messico e quelli del Palacio de Cortés a Cuernavaca. Lo stesso anno fu espulso dal Partito Comunista Messicano. Nel 1930 viaggiò negli Stati Uniti per iniziare i lavori dei murali di San Francisco, terminati nel 1931, e nel 1932 iniziò a dipingere quelli di Detroit, terminati nel 1933. Successivamente andò a New York per realizzare un'opera nel Rockefeller Center, che però fu distrutta nel 1934.

Tonando al punto dello spirito avanguardista di Rivera, questo si manifestò in due modi: 1) attraverso la rottura con l'europeismo per sviluppare così un'estetica latinoamericana in grado di rappresentare la realtà messicana; 2) mediante la raffigurazione di distinti aspetti della modernità (la macchina, la tecnologia, la metropoli, tra le tante cose), proprio come fecero gli avanguardisti europei nel loro contesto, ma nel suo caso ci si riferiva all'ambito americano. È importante sottolineare che Rivera avviò tutte queste attività prima del 1937, data in cui Trotsky arrivò in Messico e a partire dalla quale Rivera si dichiarò specificatamente trotskysta. Ciò nonostante, non è necessario enfatizzare il suo trotskismo per renderci conto che l'arte di Rivera non seguiva alcun programma politico e, se lo seguiva, era solo quello che si poteva apprendere partendo dagli aspetti allegorici della sua opera. Inoltre, l'aver accettato le commissioni del Palacio Nacional da parte del governo e quelle di Cuernavaca da parte dell'ambasciatore americano Dwight Morrow dimostrerebbe anche che Rivera non cercava di trasformare politicamente la società, ma tentava di adattarsi come artista nel proprio contesto politico, pur avendo una coscienza politica differente.

Fu attraverso il cubismo che Rivera scoprì il cammino di ritorno a Anáhuac, la sua terra natale. L'esperienza europea fece in modo che in Rivera si riaffermasse un latinoamericanismo che egli non aveva sviluppato e che forse non sapeva neanche di poter sviluppare. Lo spirito avanguardista di Rivera lo portò anche ad assumere un atteggiamento politico, ma privo di un'essenza teorica e filosofica, e quest'atteggiamento si convertì in un'estensione della sua dimensione estetica. Come ogni artista, Diego Rivera guidò la sua pratica attraverso idee, credenze, valori, norme o ideali estetici che costituiscono la sua poetica o ideologia estetica. Spesso Rivera, meditando sulla propria attività, scrisse testi nei quali gettava luce sul modo in cui concepiva, produceva, avvalorava o

¹⁶³ In riferimento alla formazione di Rivera nel contesto dei movimenti d'avanguardia europei cfr. O. DEBROISE, *Diego de Montparnasse*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979.

giustificava la sua arte. In nessuno dei due casi riportati, sia che si trattasse di idee estetiche incarnate nella sua opera o di idee formulate nei suoi testi, Rivera si collocò su un piano propriamente teorico, ossia, su quello della spiegazione e della genesi oggettiva della sua pratica pittorica. Non siamo, quindi, davanti a una teoria che permette di parlare di un'estetica "riverina"¹⁶⁴, bensì davanti a un'insieme di idee, descrizioni o valutazioni in cui si deducono le intenzioni artistiche dell'artista, i suoi ideali estetici, le convenzioni che adottò e gli argomenti cui ricorse per giustificare la sua concezione dell'arte, così come l'esistenza e la validità della sua opera. Nei suoi testi troviamo la sua ideologia estetica, ma trattandosi di un artista con una vigorosa personalità politica questa ideologia ha sempre un ampio fondo politico. Ma quali sono le idee estetiche che Rivera ci ha lasciato e fino a che punto sono state alimentate dal pensiero marxista che ispirava la sua prassi politica? Precisiamo subito che non è molto quel che troviamo sui suoi avvicinamenti al pensiero di Marx. Il suo biografo, Bertram D. Wolfe, scrisse che nei suoi anni giovanili in Spagna Rivera "iniziò la conoscenza per la prima volta con l'opera di Marx attraverso un piccolo volume de *Il Capitale*", e aggiunse che "anche se decise di mettersi a studiare *Il Capitale* non ebbe l'animo sufficiente per leggerlo". La situazione non cambiò negli anni successivi, inclusi quelli di più intensa militanza politica, anche se nei testi scritti di Rivera non mancano riferimenti a *Il Capitale*. Non essendoci un inventario delle letture di Diego Rivera, si può supporre che la sua formazione marxista – più ideologica che teorica – si nutrì delle idee filosofiche, economiche e politiche che circolavano in quel tempo come articoli di fede tra militanti e simpatizzanti comunisti. Per quel che si riferisce a questioni artistiche, i suoi riferimenti a Marx e al marxismo sono ancora più scarni.

Anche se Rivera fu sempre piuttosto distante dall'assumere una posizione teorica all'interno del marxismo, lo si riconosce comunque come pittore marxista se prendiamo in esame la sua visione in riferimento all'arte come fenomeno sociale, come mercanzia e come messa in scena di ideologie. Ciò è chiaramente espresso in alcuni suoi testi, come ad esempio: "È necessario considerare la produzione estetica nella società attuale come mercanzia, con le caratteristiche e le leggi generali che la governano in questo regime".¹⁶⁵ Inoltre, malgrado tutta una serie di debolezze e contraddizioni, quel che dominava nelle sue idee estetiche, indipendentemente dalle sue dichiarazioni, era il suo impegno a coniugare nell'arte l'intenzione ideologica e la qualità estetica, e nell'artista la sua volontà di servire e la libertà di creazione. In questo senso, il marxismo di Rivera si basava nella sua visione parigina che si relazionava all'arte come uno strumento di libertà e, anche se ne riconosceva la funzione ideologica, è più facile osservare nel muralismo di Rivera una sorta di civetteria ideologica più che la necessità impellente di imporre l'ideologia in cima all'aspetto estetico dell'opera. Per questa ragione, Rivera incontrò nel trotskismo una perfetta filosofia estetica generale, che - anche se si collocava tra le fila del marxismo - forniva una critica all'ala più conservatrice del marxismo in questo momento, lo stalinismo. Il trotskismo permise a Rivera - anche se momentaneamente perché egli rientrò nel Partito Comunista Messicano prima del XX Congresso del PCUS, dove Nikita Krushchev denunciò gli abusi di Stalin - di conciliare il suo avanguardismo politico con il suo avanguardismo estetico, essendo quest'ultimo ciò che diede maggiori risultati.¹⁶⁶ Lo spirito avanguardista di Rivera si rafforzò quando nel 1925, tre anni dopo

¹⁶⁴ A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Claves de la ideología estética de Diego Rivera*, in AA.VV., *Diego Rivera Hoy. Simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, pp. 205-226. Con la sua analisi Vázquez riesce a evidenziare il fulcro dell'ideologia di Rivera che - a mio giudizio - rimane inalterata, nonostante tutti i cambiamenti e le contraddizioni del suo fare politico: l'idea che l'arte debba contenere un'intenzione ideologica che aiuti la trasformazione della società, accorpata sempre a una grande qualità estetica, in cui possano trovare giustificazione anche le ricerche dell'arte borghese e la difesa della libertà creativa intesa come la libertà di un artista che sia anche un rivoluzionario convinto. Cfr. anche D. RIVERA, *The Revolution in Painting* [tr. sp. *La Revolución y la pintura*], "Creative Art. A Magazine of Fine and Applied Art", New York, 1-III-1929.

¹⁶⁵ D. RIVERA, J. O'GORMAN, *De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte*, "Clave", México D.F., 1 dicembre 1938. Questa lettera è riportata anche in R. TIBOL (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, cit., p. 209.

¹⁶⁶ Su questo punto Raquel Tibol scrive: "Fu negli anni della sua militanza trotskista quando Rivera difese la libertà assoluta dell'artista. Prima e dopo rimase nel compromesso politico senza coercizioni burocratiche. La questione della

essere passato a membro attivo del Partito Comunista Messicano, chiese al Partito di essere esentato dai suoi obblighi come militante per dedicarsi alla pittura. Rivera dichiarò: “È più utile il mio lavoro come pittore di quel che potrei fare come membro militante del Partito; chiedo al Comitato Nazionale del Partito di considerarmi, d’ora innanzi, come simpatizzante e non come membro attivo del Partito”.¹⁶⁷

Quando Rivera viaggiò in URSS come invitato speciale al decimo anniversario della Rivoluzione russa, divenne un importante testimone delle lotte politiche interne tra i bolscevichi e la fazione trotskista, e si trovava a Mosca anche quando Trotsky fu esiliato ad Alma-Ata. Queste esperienze portarono Rivera, nel 1938, a scrivere con Breton l’articolo intitolato “*¡Por un arte revolucionario independiente!*”, ma con un’importante partecipazione di Trotsky. Nell’articolo Rivera e Breton abbozzarono una concezione di un’arte in grado di prodursi senza intervento dello Stato o di alcun partito, ma che, allo stesso tempo, non smetteva di essere politica.

Difendendo la libertà di creazione non cerchiamo, in alcun modo, di giustificare l’indifferentismo politico, ed è molto lontano dalla nostra mente il voler resuscitare una presunta arte ‘pura’ che, ordinariamente, serve ai fini impuri della reazione. No. Abbiamo un’idea troppo alta della funzione dell’arte per negarle influenza sulla sorte della società. Crediamo che il compito supremo dell’arte nella nostra epoca sia partecipare coscientemente e attivamente alla preparazione della rivoluzione. Tuttavia, l’artista può servire alla lotta emancipatrice solo se ha assimilato soggettivamente il suo contenuto sociale e individuale, se ne ha capito il senso e il dramma e se cerca liberamente di dare un’incarnazione artistica al proprio mondo interiore.¹⁶⁸

L’opera che Rivera sviluppò fino ad allora, così come la successiva, dimostra che queste idee ebbero in realtà un impatto maggiore come critica ideologica che come creazione artistica. Rivera non smise mai di essere un pittore di spirito avanguardista perché non applicò mai un programma marxista alla sua opera: essa riflette sempre l’immaginazione di un pittore che non dimenticò mai che l’atto creativo veniva prima delle azioni politiche. È questo spirito avanguardista che lo indirizzò verso il mondo allegorico e che gli fece accettare gli importanti contratti di lavoro negli Stati Uniti, tralasciando ciò che questo paese rappresentava politicamente per il Messico e ciò che tale denaro avrebbe potuto significare per un pittore rivoluzionario. Le idee estetiche di Rivera sulla natura e la funzione dell’arte, i suoi vincoli con la società, la posizione e la responsabilità dell’artista, così come i nessi della sua creazione con il presente e il passato, la relazione tra l’arte e la politica, e sul valore che egli attribuì artisticamente e politicamente al muralismo messicano, rispondono in definitiva al suo progetto originario risalente al suo ritorno in Messico da Parigi: ossia, fare un’arte che servisse alla trasformazione radicale del mondo.

Tutta la rappresentazione della storia corrisponde a una concezione teorica o filosofica della stessa. La storia è una selezione di eventi che acquisiscono significato e validità attraverso la loro scrittura, registrazione o documentazione; ma oltre questo discorso, la storia è anche il movimento umano nel tempo. La prima visione della storia si lega ai processi discorsivi, metodologici ed ermeneutici propri del lavoro dello storico, mentre la seconda visione corrisponde all’aspetto socio-antropologico del tempo umano. Anche se la pittura può accedere alla rappresentazione della storia in entrambi gli aspetti, ha sempre il limite di non poter esprimere il passato con la stessa ricchezza discorsiva con cui lo fa lo storico, essa può far uso della sua libertà estetica per essere ammessa a

pittura nel nuovo ordine sociale lo preoccupava sin dai suoi anni a Parigi, quando insieme agli esiliati russi tessevano supposizioni e utopie. Nel 1932 analizzò con una certa imparzialità, per la rivista *Arts Weekly*, la situazione degli artisti nell’Unione Sovietica. Si riferiva all’incomprensione e al cattivo gusto borghese e individualista dei funzionari sovietici, ma riteneva che le masse russe avessero fatto bene a respingere le forme incomprensibili dell’arte ultramoderna”. R. TIBOL, *Diego Rivera, luces y sombras*, México D.F., Lumen, 2007, p. 95.

¹⁶⁷ R. TIBOL, *Diego Rivera, luces y sombras*, cit., p. 101.

¹⁶⁸ La versione in spagnolo fu pubblicata per la prima volta nel Num. 1 di “Clave” il 1 ottobre del 1938. La versione originale in francese, *Pour un Art Révolutionnaire Indépendant*, riporta la data del 25 luglio 1938. Fonte: Museo Frida Kahlo, Acervo Documental. Cfr. anche R. TIBOL (ed.), *Documentación sobre el arte mexicano*, cit., p. 87.

questo passato ma non in maniera discorsiva o antropologica, bensì in maniera realista, antirealista, surrealista o allegorica. Se prendiamo in considerazione la serie di murali di Chapingo, della Secretaría de Educación Pública, del Palacio Nacional e del Palacio de Cortés, è evidente che Rivera non solo riaffermò una chiara messicanità, ma inaugurò anche una tappa storicista nella sua pittura. Ciò nonostante, per la rappresentazione della storia Rivera si avvale più dell'allegoria che della discorsività o antropologia della storia; inoltre, l'uso dell'allegoria lo riportò a connettersi con il suo spirito avanguardista. Allo stesso tempo, questi lavori rivestono un'importanza particolare, dato che furono elaborati dopo il suo ritorno in Messico e quindi dopo il suo dichiararsi marxista.

Il marxismo di Rivera non fu un marxismo sviluppato né teoricamente né esteticamente; si trattava meglio di un atteggiamento artistico che assorbiva dal marxismo tratti molto generalizzati. Anche se nella sua partecipazione politica e nei suoi scritti possiamo trovare un Rivera chiaramente marxista, nella pittura questo lato di Rivera è più difficile da definire; non si basò sul marxismo per dipingere, bensì fu dalla pittura che acquisì una coscienza politica marxista. Per tale ragione, sarebbe praticamente impossibile decifrare il marxismo nella pittura di Rivera, anche se esso in un momento fu piuttosto ortodosso, per poi passare a essere un marxismo di corrente trotskista, e successivamente ritornare a convertirsi in un marxismo militante. Queste titubanze filosofiche provano, ancora una volta, che tra la politica e l'estetica, è quest'ultima quella che costituisce una costante più precisa nell'opera di Rivera. Tuttavia Rivera lasciò che la sua opera si nutrisse di alcuni tratti generali del marxismo, senza che ciò ne costituisse, essenzialmente, la sua determinazione. Questi tratti sono: la rappresentazione della massa (il popolo come attore della storia); la prevalenza dell'interesse comune sull'interesse particolare; il risalto del segno ideologico (la falce e il martello); e la dialettica della storia accomunata a una concezione materialista della storia, ma concepita in una maniera molto generale.¹⁶⁹ In Marx ed Engels si legge come meglio si conforma questa materialità nella storia: si tratta di una materialità dialettica che coinvolge la relazione dell'individuo con la natura e la società, per forgiare l'ordine sociale e forgiare se stessi, ma non dall'idea o dall'immaginazione, bensì dalla base materiale.

La concezione materialista della storia è uno dei punti centrali del marxismo ed è ciò che lo allontana dalle altre filosofie della storia. Partendo da questa concezione, si possono evidenziare due aspetti fondamentali del marxismo: la storia come processo dialettico e la categoria del lavoro. Anche se Rivera non prese in considerazione la dialettica storica o filosofica come fece Siqueiros, possiamo comunque osservare che almeno trattò un'idea generale del movimento sociale o biologico, come - per esempio - a Chapingo. Si occupò anche della materialità della vita e della categoria del lavoro, come si può osservare nei murali della Secretaría de Educación Pública; ma non possiamo ridurre gli aspetti generali del marxismo a categorie ermeneutiche della pittura di Rivera, dato che la sua estetica fu essenzialmente debordante. Se da un lato può aver punti di contatto con il marxismo, con il realismo o con l'avanguardismo, in generale l'opera di Rivera non accetta riduzioni schematiche. A questo dobbiamo aggiungere che l'aspetto dell'allegoria è un comune denominatore in tutta l'opera di Rivera, per cui l'artista stesso superò qualsiasi determinazione che il marxismo gli avrebbe potuto conferire. I murali dell'Universidad Autónoma di Chapingo si compongono di due grandi gruppi, dove la storia è raccontata in una maniera particolare: in essi Rivera non cercò una rappresentazione realista o ideologica, ma essenzialmente allegorica. A molti può risultare piuttosto sorprendente che un tema talmente importante come quello della rivoluzione agraria - alla luce della Rivoluzione messicana e nel contesto della nascita del muralismo messicano - non fu trattato da Rivera attraverso un realismo più facilmente

¹⁶⁹ Questa chiave marxista classica ha spesso dato luogo a interpretazioni sempliciste dell'opera di Rivera, come quella che stabilisce una rigida connessione tra sviluppo artistico e sviluppo storico-sociale. Rivera però non cadde nel determinismo inesorabile in cui si trovò con frequenza il marxismo degli anni Venti e Trenta. Per questa ragione, una crisi sociale non significava per lui una crisi o decadenza dell'arte, o meglio, della sua qualità estetica. "Se ci sono crisi nel mondo, chiaro che si rappresentano nella pittura, ma solo in ciò che concerne il fenomeno sociale e non si riflette, in alcuna maniera, in ciò che concerne la sua qualità estetica". Cfr. D. RIVERA, *Capitalism*, trascrizione dattiloscritta di una registrazione audio, s/d, 9 pagine. Fonte: The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives.

comprensibile, ma si concretizzò in una serie di quadri simbolici, in cui incontriamo figure umane e situazioni che, per la loro decontestualizzazione e carenza di riferimenti, si ritrovano ad essere parallele alla storia. Le figure umane sono essenzialmente simboliche e attraverso di esse si percepiscono aspetti umani non concreti. Rivera diede vita a maschere allegoriche che fanno in modo che sia gli aspetti politici sia quelli storici perdano crudezza ed intenzione ideologica e siano presentati in chiave fondamentalmente poetica. Osservando la rilevanza dell'effetto poetico e allegorico di tutta la serie di Chapingo, è evidente che l'aspetto politico non costituisce la sua radice fondamentale. Non solo, in questi murali l'aspetto innovatore e creativo dimostra che Rivera non sperava di fare propriamente una pittura rivoluzionaria, bensì una rivoluzione artistica nella sua pittura.¹⁷⁰ Una cosa era molto chiara in Rivera: per lui creare un'arte rivoluzionaria non era un concetto puramente ideologico, di ricerca del tema o della tendenza che ne assicurava la sua grandezza, ma una questione di forma, di rinnovamento dei mezzi di espressione. Vediamo, in sintesi, che nel volersi avvicinare al problema delle relazioni tra arte e ideologia, tra arte di classe e valori estetici o tra arte rivoluzionaria e delle masse, Rivera dimostrò una sensibilità e una visione intellettuale che non erano frequenti tra i teorici marxisti del suo tempo. Così, la centralità del tema della terra si configura più come possibilità poetica che come realtà politica.

Diego Rivera ebbe una capacità di lavoro e di produttività incredibili, e il successo della sua opera lo si deve più alle sue ascese estetiche che a quelle politiche. La sua estetica avanguardista, innovativa e attrattiva per il periodo, rese i suoi temi accessibili a un pubblico ampio e l'elemento allegorico consegnò definitivamente alla sua opera un aspetto ludico. In Messico Rivera guadagnò un importante vantaggio sulla necessità del governo di rappresentare la messicanità grazie all'assegnazione dei murali del Palacio Nacional, della Secretaría de Educación Pública e della Universidad Autónoma di Chapingo. Negli Stati Uniti la sua opera fu strumentale per migliorare le relazioni tra America e Messico, ma è pur vero che il suo carattere estetico ebbe – all'inizio – la sola esigenza di essere più “decorativo” che politico. Quando il *San Francisco Chronicle* intervistò Rivera sulle sue idee politiche, egli raccontò senza alcun timore di essere stato espulso dal Partito e di avere abbandonato “tutte le attività comuniste”,¹⁷¹ e ciò contribuì a far in modo che la sua opera fosse accettata dai circoli sociali ed economici americani più conservatori. Non solo, l'architetto Timothy Pflueger – che finanziò il progetto del suo primo murale a San Francisco – dichiarò che nel momento in cui Rivera avesse tentato di fare un'arte politica, egli avrebbe esercitato il suo potere di finanziatore, alludendo al fatto che avrebbe ritirato il sostegno economico se solo Rivera avesse cambiato tema.¹⁷² Questo è parte del contesto in cui fu realizzato *Alegoría de California*, 1930-1931, dipinto nel Luncheon Club dell'antica Borsa dei Valori di San Francisco (Pacific Stock Exchange). Dopo la sua inaugurazione, il murale fu sempre oggetto di dibattito. Da un lato, vi era chi pensava che, viste le tendenze politiche di Rivera, non si sarebbe mai dovuto concedere uno spazio talmente privilegiato ad un artista così compromesso, altri invece criticarono gli aspetti estetici dell'opera; vi erano quelli a cui non piacque la decisione di non coinvolgere artisti locali, ma anche quelli che accolsero con entusiasmo le proposte e i risultati di Rivera. Tuttavia il punto essenziale che rimanda la natura di questo murale alla scena estetico-artistica degli Stati Uniti di quegli anni obbediva all'intenzione di Pflueger che l'opera dovesse essere soggetta ad un aspetto strettamente decorativo e non politico. Tanto le caratteristiche formali e di contenuto del murale quanto la sua collocazione (Exchange's Luncheon Club, Pacific Stock Exchange Tower) confermano che l'intenzione decorativa fu compiuta alla perfezione. Inoltre, lo stesso Rivera ne confermò l'intenzione principalmente estetica affermando che:

¹⁷⁰ A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Claves de la ideología estética de Diego Rivera*, in AA.VV., *Diego Rivera Hoy*, cit., p. 223-225.

¹⁷¹ E. FUENTES ROJAS, *Diego Rivera en San Francisco. Una historia artística y documental*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991, p. 15. L'intervista citata era in *Mexican Artist Denies Being Red*, “San Francisco Chronicle”, San Francisco, 26 settembre 1930, p. 10.

¹⁷² L. P. HURLBURT, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, p. 100.

“Il mio affresco nel club dello Stock Exchange presenta i ricorsi produttivi della California e incarna i suoi lavoratori [...] l’agricoltore e l’orticoltore rappresentato nella figura di Luther Burbank; i contadini, i minatori e i futuri ricercatori d’oro raffigurati da Marshall (James Wilson Marshall) [...] i meccanici delle miniere, dei trattori, delle barche a vapore e dei pozzi di petrolio. In mezzo a tutto questo, ho inserito il giovane lavoratore e lo studente, che regge nella sua mano il modellino di un aeroplano. La California è simboleggiata da un’enorme figura di donna, dalla carnagione ambrata e con curve opulente modellate partendo dalle colline ondulanti del paesaggio; con una mano apre il sottosuolo ai lavoratori delle miniere e con l’altra offre il frutto maturo della terra”.¹⁷³

A tal proposito, l’interpretazione dello storico d’arte Anthony W. Lee è completamente opposta, giacché nel suo libro *Painting on the Left* cerca di dimostrare che la visione della California che ci mostra Rivera volge verso una critica del capitalismo e, pertanto, questa prospettiva supererebbe l’aspetto decorativo del murale.¹⁷⁴ Allo stesso modo, secondo l’interpretazione di Laurance P. Hurlburt, in questo murale Rivera allude a una rivoluzione che demolirà il sistema capitalista, poiché in esso sintetizza i dettagli visivi in un’immagine che forgia una visione politico-marxista.¹⁷⁵ Tuttavia le parole di Rivera - precedentemente citate - sono sufficientemente esplicite e si riaffermano in un murale in cui, anche se non possiamo dire che si tratti di una rappresentazione realista, la sua semplicità non allude in alcun modo a una visione marxista della realtà californiana, ma più a una giustapposizione di scene ludiche, dove Rivera riesce a soddisfare sia i suoi esperimenti avanguardisti sia il pubblico desideroso - come Pflueger e i suoi soci - di voler leggere quel murale come un trionfo reale, ma anche un po’ simbolico, del capitale sopra l’arte. *Alegoría de California* è più rappresentativo di uno stato di relazioni sociali che delle posizioni politiche di Rivera. A San Francisco la produzione muralista dell’epoca, sotto la cosiddetta “sfera pubblica”, obbediva a predeterminazioni dominate da disposizioni estetiche impartite da quelli che controllavano il capitale finanziario; in questo modo l’arte retta da tali principi smetteva di essere un’azione di rappresentazione per convertirsi in un’azione di autorappresentazione, ma nel caso di Rivera è evidente che si trattò di un’azione di autorappresentazione doppia, poiché egli dimostrò in una sola opera sia lo spirito della California sia il suo spirito avanguardista.

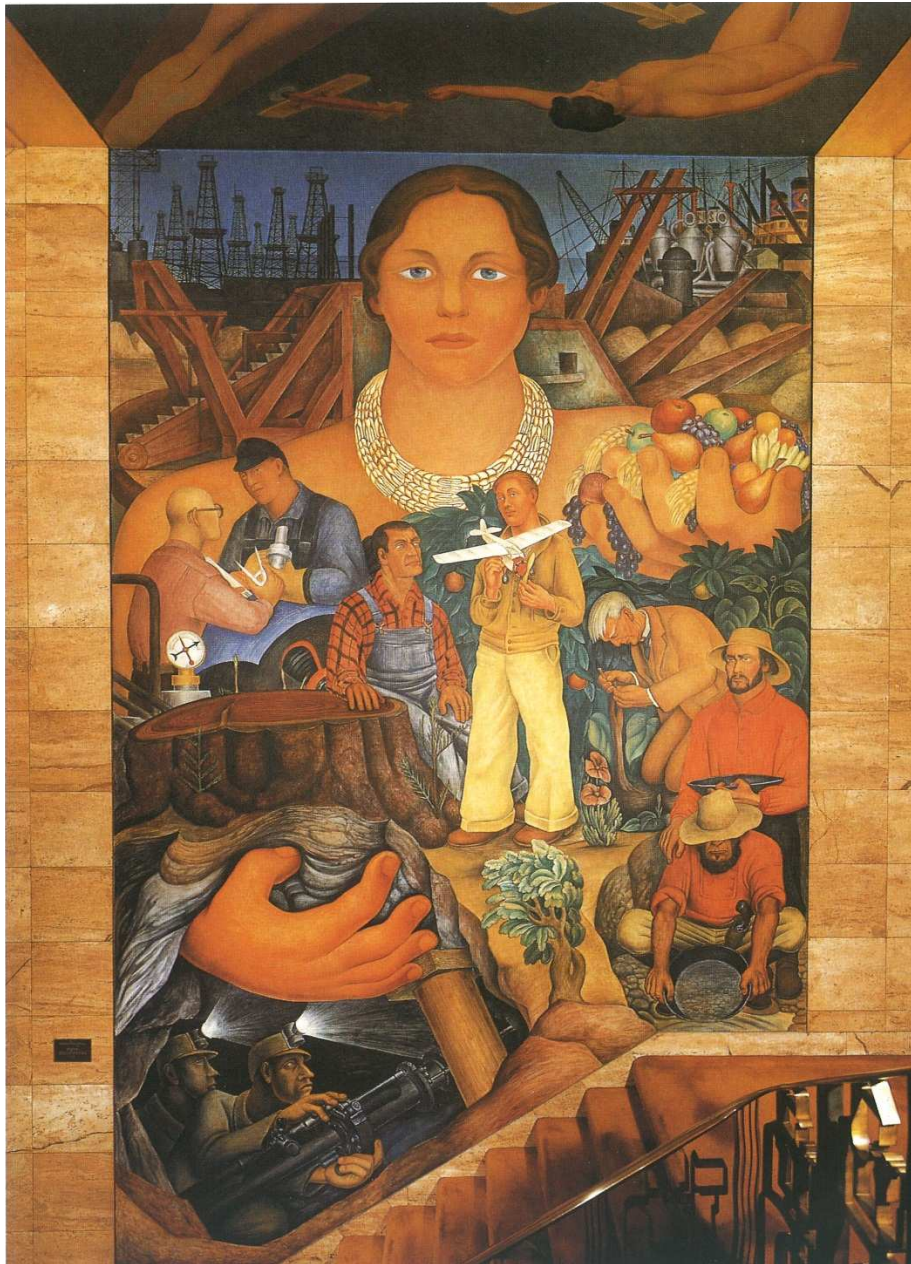
L’aspetto allegorico del murale appare sin dal titolo: *Alegoría de California*; l’allegoria però, come abbiamo visto, non si origina in questo murale, ma ricorre praticamente in tutta l’opera di Rivera. Per il suo primo lavoro americano Rivera elaborò un’arte di rappresentazione molto più esplicita di qualsiasi delle sue opere antecedenti; se nei suoi murali messicani riconosciamo aspetti allegorici generali, qui, invece, appaiono enfaticamente pronunciati. La figura principale, la California, il cui modello fu la famosa tennista Helen Wills Moody, ha un aspetto gestuale sconcertante e a tratti inquietante. Il suo volto non è simmetrico: Rivera dipinse i due lati del volto, i capelli, il collo e le orecchie in maniera distinta; non solo, spezzò qualsiasi forma di simmetria fisica anche nell’alzare la curva della spalla sinistra a un livello superiore di quella destra, poiché la spalla sinistra è parzialmente nascosta dalla gigantesca mano che regge gli abbondanti frutti; la mano destra, al contrario, solleva le viscere della terra, da dove appaiono due minatori che scavano. Anche se la figura della California sembra estraniarsi, il suo isolamento rimanda a un’enigmatica aurea che pervade l’intero murale. Il corpo della donna - la cui forza ha evidenti tratti maschili - è coperto dalle attività emblematiche che mostrano a lavoro i minatori, i cercatori di oro (tra i quali, James Marshall, colui che scoprì l’oro in California), lo scienziato (Luther Burbank), il giovane che regge l’aeroplano vicino al tagliaboschi, l’ingegnere-inventore e il meccanico. L’aspetto erotico della donna, che è quasi una costante nell’opera di Rivera, è stato totalmente soppresso per mostrare una figura apparentemente neutrale, ma che in fondo trasmette un certo disagio. Anche se potremmo dire che questo erotismo soppresso è recuperato con la figura femminile dello stesso modello - raffigurata nel tetto del murale - che si lancia nell’aria, ritengo che quest’opera viri più verso una

¹⁷³ E. FUENTES ROJAS, *Diego Rivera en San Francisco*, cit., p. 24.

¹⁷⁴ A. W. LEE, *Painting on the Left*, Los Angeles, University of California Press, 1999, pp. 69 e 73.

¹⁷⁵ L. P. HURLBURT, *The Mexican Muralists in the United States*, cit., 107.

lettura aperta che una lettura chiusa, dal momento che nell'opera si assiste a una dissociazione delle parti. Con questo murale Rivera cercava di sottolineare come la ricchezza della California non fosse una fantasia edenica, ma una terra già sottomessa al meccanismo del capitale. Ciò nonostante, l'aspetto allegorico va molto oltre una logica politica che è possibile discernere attraverso il murale, si tratta più di una logica estetica che s'inserisce nel politico mostrando la dissociazione tra gli individui, dato che nessuno dei personaggi mostra una connessione intrinseca tra di loro. E sopprimendo l'aspetto erotico al primo livello di lettura del murale, Rivera enfatizzò il corpo maschile, ugualmente de-erotizzato, per evidenziare la categoria del lavoro come categoria universale che domina l'intero murale. Allo stesso modo, il corpo nudo del tetto rimane quindi come un aspetto irraggiungibile, dislocato e incomodo, che suggerisce una sorta di sacrificio, per rimanere alla fine solo in un presente statico, dove la categoria temporale viene totalmente soppressa, dove il passato e il futuro spariscono.



Alegoría de California, 1930-31. Scala principale tra il 10° e l'11° piano del Luncheon Club, San Francisco. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

Alegoría de California, quindi, non costituisce una rottura, bensì la continuità della sua visione estetica, la quale contempla elementi puramente artistici ed elementi d'impeto personale, gli stessi che convinsero Rivera ad accettare questa commissione e quelle successive negli Stati Uniti. D'accordo con Antony W. Lee, nelle scelte americane di Rivera si percepisce comunque una logica politica predominante sopra la logica estetica. I dettagli di questo murale però ci dimostrano che, nonostante Rivera assunse una dichiarata prospettiva marxista, ossia una caratterizzazione marxista di quel che la California rappresentava per lui, la sua prospettiva non era in realtà molto profonda né altrettanto dialettica. L'inquietudine che si avverte nel murale s'iscrive in una visione generalizzata dell'alienazione (dissociazione e isolamento) tra le parti, la quale non viene risolta – né Rivera propose una risoluzione – dal momento che la categoria storico-temporale sparisce; è solo spazio, forma, colore e allusione a una ricchezza che ha dato come risultato una società con esseri disarticolati. Nel saggio *La società dello spettacolo* il filosofo Guy Debord (1967)¹⁷⁶ segnala che nella società capitalista la vita si mercifica, si aliena, e tale alienazione si costituisce in una relazione sociale mediatizzata attraverso le immagini. Da questa idea possiamo contestualizzare (e comprendere) l'idea che un murale di Rivera potesse apparire come ornamento nella Borsa Valori di San Francisco nel 1931, ossia due anni dopo la drammatica caduta della Borsa di New York. L'immagine artistica, quindi, diventa una riaffermazione delle relazioni sociali e un'appropriazione del capitale sullo spirito; l'immagine artistica arriva a essere anche una riaffermazione, seppur scissa, degli affetti. La lettura di Debord ci può aiutare a capire l'aspetto doppiamente rappresentativo che vediamo in *Alegoría de California*. Da un lato Rivera rappresenta se stesso e, dall'altro, anche la società capitalista californiana rappresenta se stessa; questa doppia funzione autorappresentativa rivela una verità che nel caso di Rivera è conseguente al suo spirito artistico e nel caso della società è conseguente alla propria piattaforma ideologica. *Alegoría de California* appare come funzione sociale nel momento in cui cancella le tracce delle lotte politiche del popolo americano: nel murale non vi è alcun movimento storico né lotta di classe, ma non vi è nemmeno una particolare accumulazione di capitale, è solo un quadro "spettacolare" che riesce a suggerire uno strappo umano. Questo proviene decisamente da una società disarticolata in frammenti e in rovine, che è proprio ciò verso cui sembra essere indirizzata qualsiasi allegoria possibile. Il fatto che il murale si trovi in uno spazio privato e talmente privilegiato come il Luncheon Club dimostra come Rivera avesse ben accettato di rimanere a un livello strettamente allegorico e non politico.

Lo stesso si ripete sia nel suo secondo murale a San Francisco, *La elaboración de un fresco* (1931, San Francisco Art Institute), sia nel suo terzo, *Unidad panamericana* (1940, San Francisco City College).¹⁷⁷ In quest'ultimo, composto da cinque pannelli, Rivera elaborò un'amalgamata successione di immagini storiche che servono da riassunto del continente americano, ma queste immagini – come le altre dei suoi murali storici – sono, anche se sorprendenti e meravigliose per i loro risultati estetici, riduttive e generiche; in questo senso il suo approccio alla rappresentazione della storia nei murali californiani mette in maggiore evidenza la sua metodologia estetica applicata anche alla rappresentazione della storia. Rimane quindi da ponderare fino a che punto è possibile considerare Diego Rivera un pittore dialettico, sia per la logica estetica applicata al muralismo sia per la sua visione marxista rispetto all'estetica e al fare artistico.

Rivera non si avvale della dialettica marxista in maniera integrale, ossia, in un abbondante uso di materiali, formulazioni simboliche, o anche prendendo in considerazione la visione più rudimentale dell'arte come propaganda politica o strumento di trasformazione sociale; non si lasciò trascinare –

¹⁷⁶ Il saggio di Debord si sviluppa attraverso l'esposizione di "tesi" numerate, da 1 a 221. La prima tesi ricalca l'incipit de *Il Capitale* di Marx: "Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli".

¹⁷⁷ Sui murali californiani di Rivera: P. J. KARLSTROM, *Rivera, México y el modernismo en el arte de California*, in AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, México D.F., CONACULTA/INBA, 1999, pp. 219-234; F. V. O'CONNOR, *The Influence of Diego Rivera on the Art of the United States during the 1930s and After*, in AA.VV., *Diego Rivera*, New York, W.W. Norton & Company, 1986, pp. 157-184; L. BANK DOWNS, *Ofrendas de abundancia en la época de la Depresión*, in AA.VV., *Diego Rivera. Epopeya mural*, México D.F., Landucci, 2007, pp. 26-39.

come alcuni sedicenti marxisti – dal rigido determinismo economicista che riduce il valore estetico al valore del cambio, soffocando con esso il potenziale creatore e sovversivo dell'arte, né dalla zavorra volontarista e romantica che fa dell'artista un individuo eccezionale, onnipotente e libero, capace di sottrarsi al sistema di produzione mercantile in cui vive e crea. Rivera e la sua opera transitarono attraverso difficili e controversi avvenimenti politici, giacché la maniera in cui l'artista assunse il marxismo fu duramente criticata: se da un lato questa assunzione obbedisce a una visione dialettica, il suo effetto nell'opera in realtà non lascia percepire propriamente gli elementi marxisti inerenti a una dialettica, anche se lo spettatore potrebbe benissimo scorgere retaggi o frammenti di essa.

Tuttavia, per quel che si riferisce alla pratica stessa della sua arte, se volessimo chiamare “dialettico” il processo che Rivera adottò, pensando che malgrado tutto era comunque necessario utilizzare gli innumerevoli vantaggi tecnici che erano stati elaborati dall'arte borghese, questi dovevano però essere impiegati allo stesso modo in cui l'Unione Sovietica usava le apparecchiature tecniche sviluppate dalla borghesia. L'Unione Sovietica prendeva dalla borghesia il miglior progresso tecnico e lo adattava alle necessità e alle condizioni speciali del nuovo regime proletario.¹⁷⁸ Rivera sosteneva, pertanto, che anche nell'arte si dovevano usare i risultati tecnici più avanzati dell'arte borghese, ma dovevano essere adattati alle necessità del proletariato per creare un'arte che, per propria chiarezza, per una totale accessibilità e per la relazione con il nuovo ordine, fosse in grado di rispondere alle richieste e alle esigenze della rivoluzione proletaria e del regime proletario. Quindi, l'aspetto dialettico nell'opera di Rivera appare in modo più chiaro e definito nel suo atteggiamento artistico in quanto sviluppato dal suo atteggiamento politico, ma nell'opera l'aspetto dialettico non appare come programma o idea generalizzata, bensì come frammento e non come logica immanente. La carenza di un'estetica conseguente e sistematica viene notata anche da Alicia Azuela nel suo studio sugli affreschi di Detroit.

Il fatto che Rivera accettò di lavorare sotto il mecenatismo della famiglia Ford nel museo d'arte di Detroit fu un episodio altamente significativo all'interno della sua militanza politica e della sua carriera artistica.¹⁷⁹ Sebbene sia certo che lì Rivera riuscì a lasciare plasmata la sua passione per la macchina con una grandezza artistica raggiunta fino ad allora solo a Chapingo e nella SEP, il lavoro di Detroit evidenzia anche con molta chiarezza le esplicite contraddizioni che Rivera, come dichiarato uomo di sinistra, andava commettendo sin dai tempi del murale nel Palacio de Cortés. Si prestava, una volta ancora, a essere simbolo del presunto atteggiamento di cambiamento e apertura che gli Stati Uniti pretendevano di mostrare verso l'America Latina, pur sapendo che la politica della “buona volontà” non perseguiva l'uguaglianza, bensì la stabilità di una relazione di forze disuguali.¹⁸⁰ Ma in cima al vero interesse che il direttivo del museo nutriva per Rivera vi erano anche i benefici che tutto ciò avrebbe portato alla famiglia Ford: un'evidente apertura ideologica e una grande prova di magnanimità nel permettere che un artista di sinistra illustrasse la vita dell'operaio e dell'industria di Detroit. Ricordiamo che anche Henry Ford aveva bisogno in questo periodo di aumentare il proprio consenso, dal momento che il resto degli impresari del suo paese,

¹⁷⁸ D. RIVERA, *The position of the artist in Russia today*, [tr. sp. *La posición del artista en Rusia hoy en día*], “Arts Weekly”, vol. 1, New York, marzo 1932, pp. 6-7. Sul ruolo e le funzioni dell'arte nella Russia sovietica si vedano anche: A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Estética y marxismo*, México D.F., Ediciones Era, 1970, pp. 50-56; A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Lenin, el arte y la revolución*, in AA.VV., *Ensayos sobre arte y marxismo*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1984, pp. 81-97.

¹⁷⁹ Sulla produzione di Detroit si vedano anche le trascrizioni dattiloscritte delle seguenti conferenze svoltesi al Detroit Institute of Arts: *The Diego Rivera Murals*, con L. BANK DOWNS e F. V. O'CONNOR, 20 marzo 1977; *The Rouge: the Image of Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera*, con L. BANK DOWNS, L. BLOCH DIMITROFF, S. POPE DIMITROFF, E. HALBERSTADT (assistenti di Rivera a Detroit), 20 settembre 1978; *Diego Rivera in New York, 1933: Contrasts to the Detroit Industry Murals*, con L. HURLBURT, 1983; *Social Realism and Political Humanism in the Art of Diego Rivera and His Followers*, con F. V. O'CONNOR, 1983; *The Epic of Diego Rivera's Mural Painting - A Twentieth Century Odyssey*, con S. L. CATLIN, 1986. Fonte: The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives.

¹⁸⁰ A. AZUELA, *Diego Rivera en Detroit*, cit., p. 119.

oltre a soffrire problemi economici scatenati dalla crisi del 1929, avevano costanti conflitti lavorativi provocati in gran parte dalla situazione di ingiustizia che regnava nelle loro fabbriche. Queste circostanze lo forzarono quindi a ben predisporre di fronte all'America Latina, che, oltre ad essere fornitore di materie prime importanti, come ad esempio il caucciù, offriva la possibilità di convertirsi in un promettente mercato per quelle industrie (automobilistica e farmaceutica) da lui create. Per Diego Rivera, ex dirigente delle leghe Operaio-Contadina e Antimperialista, fu facile trovare una spiegazione che giustificasse il suo consenso ad illustrare la vita industriale di Detroit sotto il patrocinio della famiglia Ford. Spiegazione che fu inaccettabile per coloro che, oltre a conoscere la sua traiettoria politica, erano consapevoli della difficile e ostile situazione che prevaleva all'interno delle industrie Ford. Nonostante la censura che si esercitava sulla stampa, era di dominio pubblico che l'operaio americano soffriva la mancanza dei minimi diritti lavorativi.¹⁸¹



Detroit Industry, 1932-33. Parete nord del cortile interno del Detroit Institute of Arts. Detroit.
© The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives.

Le sopracitate industrie erano il luogo d'origine della *línea de montaje*, sistema alienante che, nelle parole del suo stesso creatore Henry Ford, faceva in modo che tra i tanti ragazzi che andavano da lui in un anno a cercare lavoro, solo pochi riuscivano a reggerne i ritmi per più di tre mesi. Il lavoratore poteva essere licenziato in qualsiasi momento, senza che potesse chiedere alcun indennizzo. Il salario stabilito da contratto non veniva rispettato, costantemente venivano attuati i più svariati sotterfugi in grado di ridurlo. Le industrie Ford furono le ultime a sindacalizzarsi negli Stati Uniti, nell'anno 1941.¹⁸² Rivera visse da vicino questa situazione, dato che – come parte degli studi preparatori all'elaborazione del murale – trascorse tra il 1932 e il 1933 tre mesi osservando le squadre e i processi industriali della Chrysler, i laboratori Parke-Davis, Michigan Alkali, Edison e

¹⁸¹ R. L. CRUDEN, *Open Letter to Edsel Ford*, "New Masses", New York, 10-VII-1932.

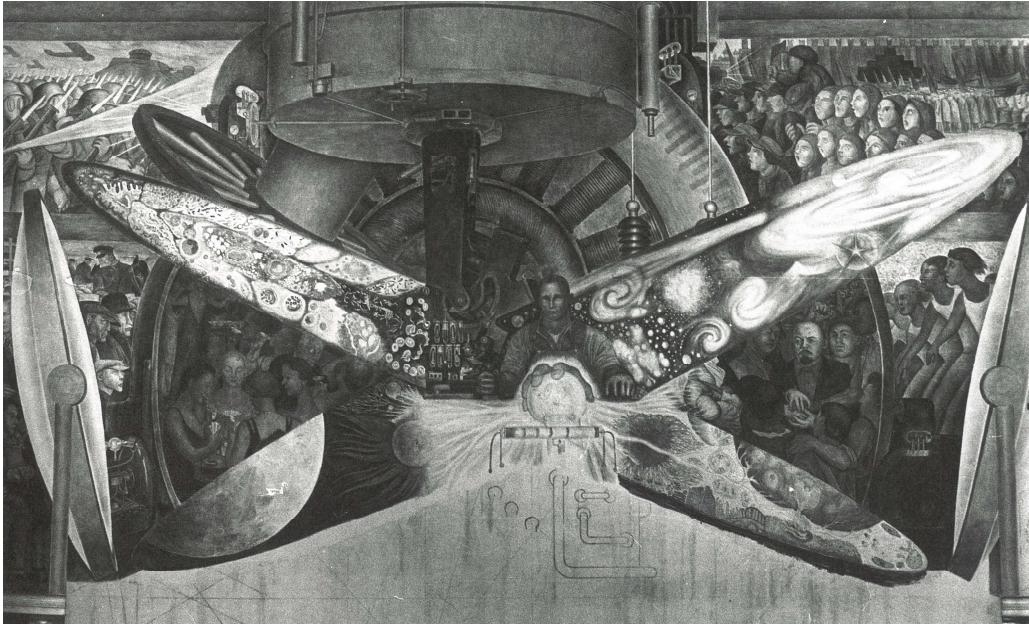
¹⁸² *Detroit Opinion Divided*, "New York Times", New York, 21 marzo 1933, p. 15; *Detroit in furor over Rivera Art*, "New York Times", New York, 22 marzo 1933, p. 15; *Art leaders here side with Rivera*, "New York Times", New York, 23 marzo 1933, p. 19; *Accepts Rivera Murals*, "New York Times", New York, 13 aprile 1933, p. 20; *Protest Rivera Murals*, "New York Times", New York, 23 febbraio 1934, p. 17.

altre proprietà della famiglia Ford. Tuttavia nella sua opera egli si limitò a rendere palese la schiavitù dell'operaio senza alludere ad altri fatti concomitanti. Lontano quindi da un attivo impegno politico, con la sola eccezione di un sostegno a favore delle famiglie di messicani che gli chiedevano aiuto per tornare nel loro paese, Rivera riteneva di avere maggiori possibilità di trasformare la realtà sociale con l'ausilio della sua arte piuttosto che attraverso la militanza nel PC. La spiegazione che possiamo dare al comportamento di Rivera non può essere semplice, dato che entrerebbe in contraddizione con la complessa personalità dell'artista e con la non meno complicata epoca nella quale ebbero luogo questi avvenimenti. Come prima ragione è opportuno segnalare che gli interessi artistici di Rivera furono in costante conflitto con la sua vocazione politica, ma essi occuparono il posto principale. Pertanto il significato che all'interno della sua traiettoria ideologica rappresentava il lavoro negli stati Uniti per mecenati come la famiglia Ford passò al secondo posto dinnanzi all'opportunità unica di dipingere nel cuore dell'industria mondiale un murale il cui tema centrale fosse la macchina, strumento che sempre lo aveva affascinato come oggetto estetico ed elemento di cambiamento sociale. Stando quindi al margine di tutta la dottrina di Partito che avrebbe potuto condizionare il suo pensiero, Rivera diede più che mai un'interpretazione personale ed eclettica al suo atteggiamento, spiegazione sommamente interessante perché rifletteva una sfaccettatura tipica della sua personalità che gli lasciava anteporre la propria visione delle cose – generalmente utopica – alla realtà, di modo che concludesse stabilendo che la sua versione particolare della vita altro non era che la vita stessa.¹⁸³ In questo modo vediamo come l'utopismo di Rivera ruotasse intorno a una cosmovisione regolata strettamente dall'universo estetico, il quale si rivelava chiuso, uguale a se stesso e fuori da qualsiasi pretesa filosofica. La lettura politica di Rivera attraverso i suoi murali risulta essere una lettura forzata, perché da un lato Rivera non portò mai a termine questo compimento dell'elemento politico, tanto che egli stesso sperimentò posizioni politiche inconciliabili, anche se giustificate dal suo spirito avanguardista, e, dall'altro lato, di conseguenza nei suoi murali non si verificò il sopraccitato compimento. Anche se Rivera pretese di dipingere per il popolo, ossia in una maniera chiara e diafana, il suo stile quasi sempre è permeato da una forma di sfida, che rende difficile la sua lettura e anche la sua interpretazione, facendo quindi in modo che la sua opera risulti ostruita da un denso avanguardismo. Tale densità la incontriamo anche in uno dei suoi murali più emblematici: *El hombre en la encrucijada y mirando con incertidumbre pero con esperanza y visión elevada la elección de un nuevo rumbo que lleve a un futuro nuevo y mejor*, 1933.

Questo lavoro, commissionato da Rockefeller ma distrutto posteriormente per via del volto di Lenin, rivela chiaramente come la densità estetica di Rivera fosse molto distante dalla sua aspirazione ad arrivare alle masse. Qui, ancora una volta, il pittore fece ricorso all'allegoria per mostrare un operaio rappresentante di tutta l'umanità, sul punto di prendere una decisione tra il mondo comunista - che troviamo sul lato destro - o il mondo capitalista - che troviamo sul lato sinistro; l'eterogeneità estetica con la quale Rivera realizzò questa situazione fa in modo che la qualità sperimentale delle figure e dei colori si distacchi dallo specifico significato politico. Così, in Rivera troviamo due usi principali dell'allegoria: 1) l'uso propriamente estetico, che è poetico e onirico, ma anche erotico; 2) l'uso politico che vediamo in *Alegoría de California* o anche ne *El hombre en la encrucijada*, poiché la forma di come si presenta il contesto del murale – il capitalismo o il comunismo come uniche determinanti – mostra un mondo ugualmente lacerato e frammentato.¹⁸⁴

¹⁸³ Anche Linda Bank Downs afferma che è difficile vedere questo murale attraverso “un'ideologia politica, perché l'ideologia di Rivera non era univoca”. L. BANK DOWNS, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, New York, W.W. Norton & Company, 1999, p. 169.

¹⁸⁴ H. JAIMES, *Filosofía del muralismo mexicano*, cit., p. 120.



El hombre en la encrucijada, (in progress), maggio 1933, Rockefeller Center, New York. Foto: L. Bloch.
© Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

Per capire con tutta la sua complessità la partecipazione di Rivera all'interno degli intrighi politico-culturali tra il Messico e gli Stati Uniti è necessario fare una breve analisi dei cambiamenti che l'artista attraversò dal punto di vista della sua posizione politica, determinata e condizionata fino al 1929 dal suo rapporto con il Partito Comunista. Sono proprio questi cambiamenti che spiegano la collaborazione di Rivera con personaggi come Morrow e gettano luce sui suoi incarichi americani e quindi sui motivi scatenanti della polemica con Siqueiros.

Lo sviluppo di Rivera come artista unico ed esemplare iniziò, senza alcun dubbio, con i suoi murali rivoluzionari. Il desiderio di tornare all'arte dell'affresco prevalse per un certo tempo sia in Europa sia negli Stati Uniti, in parte dovuto al anelito dei pittori di voler riscattare un ruolo sociale più importante e in parte per il loro interesse verso forme espressive primitive e medievali, in cerca di valori che il frantumamento della cultura borghese non era più capace di offrire loro. Le condizioni sociali e climatiche fecero del Messico il luogo ideale per far rivivere l'affresco. Il suo successo tecnico fu assicurato dalla luce del sole semitropicale e dall'aria trasparente e secca della capitale, quasi a duemilacinquecento metri di altezza sopra il livello del mare; ma la cosa più importante fu che le menti dei messicani erano piene di nuove idee e concetti, e che un'antica tradizione con delle inedite finalità era stata elaborata arditamente dal popolo per il popolo. Il ripristino di questa forma medievale non dipendeva dalla volontà di imitare i temi di Masaccio e Michelangelo o di cercare di dare un falso splendore a un sordido proseguimento di denaro da parte della borghesia. La Rivoluzione fu genuinamente eroica; il sollevamento operaio e contadino, attraverso le pianure del Messico nella lotta per la terra e la libertà, aveva quella qualità epica che era indispensabile per il ripristino della pittura murale. Rivera ora aveva il modello, così come il tema. L'operaio e il contadino apparivano come vittime dell'oppressione o come eroi compromessi in una lotta per la liberazione; il borghese, sia messicano sia americano, era invece brutalmente ridicolizzato nella sua avarizia, crudeltà e decadenza. La Rivoluzione aveva incontrato un artista e l'artista aveva incontrato la sua Rivoluzione.

Il cammino di Rivera come militante di sinistra iniziò nel 1922 con il suo coinvolgimento nel Partito Comunista. I suoi rapporti con questo organismo politico furono sin dall'inizio conflittuali, dato che il carattere indisciplinato di Rivera nello svolgimento dei suoi lavori quotidiani e l'ecclettismo delle sue idee si contrapponevano alle esigenze e alle condizioni imposte a tutti i membri del Partito, atteggiamenti che alla fine furono la causa della sua prima fuoriuscita. Nel 1924 Rivera rinunciò al Partito su suggerimento del suo amico Bertram D. Wolfe, che gli fece notare

come l'eccesso della sua immaginazione e i sofismi dei suoi argomenti, insieme all'ignoranza della maggior parte dei suoi compagni, provocavano continuamente distorsioni sia dei dettami del Partito sia dell'interpretazione che il Partito diffondeva della realtà messicana. Dall'altro lato, Wolfe gli suggerì che il suo lavoro sociale avrebbe potuto avere maggiore importanza se si fosse dedicato, con la sua opera, a diffondere i principi del Partito senza che dovesse per forza rimanere al suo interno. Rivera accettò la critica dell'amico Wolfe e presentò la sua rinuncia. Nel 1926 Rivera ritornò sui suoi passi e un anno dopo si affiliò - in qualità di Segretario - alla Lega Antimperialista, per la quale diresse "El Libertador" (organo informativo ufficiale). La Lega si proponeva di denunciare gli abusi degli Stati Uniti sul Messico e sul resto dell'America Latina e di segnalare tutte quelle associazioni di pseudo-sinistra di evidente opposizione antimarxista. Rivera, come membro di entrambi i gruppi e come militante attivo, prese coscienza delle diverse e serie problematiche dell'epoca, come quella delle conseguenze dell'espansione dell'imperialismo nordamericano in America Latina e, in modo particolare, in Messico.

Basandosi sui fatti conosciuti all'epoca, sabato 28 aprile del 1928 Rivera lesse un discorso sulla situazione politica messicana nell'attualità come un atto di protesta per l'intervento degli Stati Uniti in Paraguay e Bolivia. In un'altra occasione, l'attacco di Rivera fu diretto contro D.W. Morrow e Machado per la politica nordamericana a Cuba.

Rivera fu anche membro della Lega Nazionale Contadina (*Liga Nacional Campesina*), Presidente del Blocco Operaio e Contadino (*Bloque Obrero Campesino*) e collaborò, tra le altre cose, alla redazione dello statuto e del programma di quest'ultimo. Nel 1927 viaggiò a Mosca come parte della delegazione messicana per la celebrazione del decimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre. Lì svolse il ruolo di rappresentante del Messico davanti al congresso della Confederazione Operaia e Contadina (*Confederación Obrera y Campesina*) di Mosca. Questo stesso anno fu incaricato di dirigere la campagna presidenziale del 1928-1929 in cui il Blocco Operaio e Contadino presentava come oppositore del candidato ufficiale (Pascual Ortiz Rubio) Pedro Rodríguez Triana.

All'inizio di gennaio 1929 ebbe una parte fondamentale nel chiarimento dell'assassinio di Julio Antonio Mella e nella difesa di Tina Modotti.¹⁸⁵ Nonostante questo attivo impegno politico, Diego Rivera fu espulso dal Partito Comunista nel luglio 1929, anche se le cause della sua seconda fuoriuscita non furono mai chiarite. Tuttavia è possibile collocare l'origine del conflitto sia all'interno della politica internazionale guidata dal Partito sia nelle circostanze storiche nelle quali si trovava il Messico, ma anche nella condotta stessa di Rivera.¹⁸⁶

Risulta chiarificatore, in riferimento ai motivi forniti dal Partito Comunista per l'espulsione di Rivera, l'articolo di Joseph Freeman, importante membro del Partito, che apparve sotto lo pseudonimo di Robert Evans nel periodico "New Masses" del gennaio 1932 con il titolo *Painting and Politics: The Case of Diego Rivera*. La serietà che caratterizza questo scritto deriva dalla

¹⁸⁵ In riferimento all'assassinio di Mella si intrecciarono le più svariate ipotesi sui sicari e sui mandanti. Non vi era dubbio alcuno che il dittatore cubano Machado lo odiasse e potesse desiderare la sua fine, ma qualcuno insinuò che l'assassinio era stato compiuto da un rivale o da un pretendente ai favori della sua amante. Qualche altro insistette sul movente politico del crimine, ma attribuendolo ad altri comunisti, dato che Mella da qualche tempo aveva manifestato tendenze, o almeno simpatie, trotskiste. Una volta posta la vicenda su questo terreno, su alcuni giornali apparvero "rivelazioni" secondo cui la stessa Tina Modotti sarebbe stata presumibilmente d'accordo con i sicari. Era ormai risaputo che la fotografa italiana dal 1926 era una fedele stalinista e, com'è noto, in quegli anni la caccia al trotskista era aperta in tutto il mondo. Tina fu fermata per qualche tempo per aver fatto una deposizione contestata da alcuni testimoni e infine rilasciata perché i suoi accusatori furono ritenuti troppo giovani per essere creduti. Fu proprio Rivera a prendere energicamente le sue difese e riuscì a far tacere tutte le insinuazioni che circolavano su di lei. D. RIVERA, *Diego Rivera hace declaraciones sobre los verdaderos cómplices de los asesinos de Mella. Son los que calumnian a Tina Modotti*, "Todo", México D.F., 13 febbraio 1934.

¹⁸⁶ "Dichiaro che sarò d'accordo solo con quelli che sono stati espulsi per aver seguito la linea internazionale dell'opposizione, o che saranno disposti a lavorare all'interno di essa; per linea internazionale dell'opposizione intendo quello definita e guidata dal Compagno León Trotsky". D. RIVERA, *Declaraciones de Diego Rivera sobre su expulsión del partido comunista*, documento dattiloscritto, 19 dicembre 1929. Fonte: CENIDIAP, Archivo Diego Rivera.

capacità dell'autore di relazionare un'ampia documentazione sul caso con il contesto storico, anche se utilizzò le sue informazioni per provare che gli errori di Rivera, che generarono la sua espulsione dal Partito e la sua supposta decadenza artistica, derivavano dalla sua infedeltà ai principi sottolineati nell'articolo. L'ampio e ricco apparato documentativo di Freeman ci permette di elaborare una nuova lettura dei fatti accaduti, a eccezione forse dell'accusa che Freeman muove a Rivera di aver sostituito, nel suo murale del Palacio Nacional, la figura di una donna che stringeva contro il suo petto un contadino e un operaio con la rappresentazione di elementi naturali, come uva e mango, per evitare problemi politici con il governo messicano.¹⁸⁷ Secondo quanto spiega Freeman nel suo testo, fino all'anno 1929 Rivera occupò un posto importante all'interno del Partito Comunista e godeva del riconoscimento dei suoi membri come autentico pittore rivoluzionario, ma l'atteggiamento di Rivera cambiò, e di conseguenza la considerazione del partito verso di lui, nel momento in cui – alla luce dei confronti tra il PC e il governo messicano – si vide obbligato a ridefinire la sua posizione politica. Freeman segnala che il governo, in questo tempo simpatizzante del PC, chiese a Rivera la sua collaborazione, durante la primavera del 1929, per combattere la rivolta conservatrice del generale Escobar. Il Partito, d'accordo con la petizione governativa, partecipò ampiamente alla lotta armata. Tuttavia, appena terminarono i conflitti con Escobar e i suoi alleati, il governo preparò il disarmo tra i contadini e diede inizio a una campagna di repressione contro il Partito: lo mise fuori legge (1929-1935), arrestò molti dei suoi membri e arrivò anche all'assassinio di alcuni di loro. Chiaro esempio fu il crimine ai danni di José Guadalupe Rodríguez, leader agrario dello stato di Durango e organizzatore statale del Blocco Operaio e Contadino. Fu messa in atto anche la confisca di tutta una serie di organi di stampa: quello ufficiale del Partito, "El Machete"; quello dei sindacati comunisti, "Defensa Proletaria"; quello del Blocco Operaio e Contadino, "Bandera Roja", e quello della Lega dei Giovani Comunisti, "Espartaco". A settembre dello stesso anno, il governo ordinò ai governatori statali di trasferire i comunisti arrestati nella colonia penale delle Isole Marías, dove erano incarcerati i peggiori criminali. I ribelli cattolici che si trovavano lì furono messi in libertà per far posto ai comunisti.

Come presidente del Blocco Operaio e Contadino e come membro del comitato centrale del Partito Comunista, Rivera avrebbe dovuto chiarire la sua posizione verso il governo che perseguiva, arrestava e assassinava i suoi compagni. Il Partito gli chiese di protestare contro questa politica del terrore, sia come politico rivoluzionario sia come pittore rivoluzionario. Il Partito era convinto che il governo messicano avesse intrapreso una linea antirivoluzionaria sia nei propri confronti sia all'interno dei suoi schieramenti politici; attribuiva tale campagna persecutoria al fatto di aver condannato, davanti a operai e contadini, l'inclinazione governativa verso il conservatorismo e di aver organizzato scioperi e insurrezioni contro alcuni provvedimenti pubblici, come il nuovo codice del lavoro favorevole alla borghesia e al capitale straniero, la nuova alleanza con forze ecclesiastiche e porfiriste, e anche l'alleanza con l'imperialismo americano, rappresentato in questo periodo da Dwight D. Morrow. La risposta di Rivera in questa situazione di evidente conflitto fu diversa da quella che ci si aspettava e iniziò quindi a separarsi sempre di più dalle linee del Partito per arrivare alla definitiva rottura. Oltre alle ragioni date dal Partito in merito alla sua espulsione, credo che si possano individuare contraddizioni ideologiche di base che impedivano all'artista di essere d'accordo con i nuovi indirizzi. Tra queste discrepanze vi era, indiscutibilmente, la politica agraria che privava il contadino della sua terra. Quest'ultima questione era di somma importanza

¹⁸⁷ L'origine di questa accusa è una lettera che Rivera pubblicò ne "El Universal" del 10 agosto 1929 con la quale si difendeva dalle accuse di Terrones Benítez, governatore di Durango, che lo denunciò come traditore alla Repubblica e come pessimo pittore. Nella lettera Rivera difendeva i meriti artistici dei suoi affreschi e dichiarava che rimase politicamente inattivo, con il permesso del partito, per motivi di salute e di compromessi professionali. I compromessi, per Freeman, includevano dipingere un enorme affresco in uno dei muri del Palacio Nacional raffigurante la storia del Messico dagli aztechi fino all'epoca attuale e il disegno originale culminava con una figura di donna che simboleggiava il Messico e che stringeva a sé un operaio e un contadino armati. R. EVANS, *Painting and Politics: The Case of Diego Rivera*, "New Masses", New York, gennaio 1932, pp. 22-25.

per Rivera, sia come comunista sia come pittore. Alcuni dei suoi migliori affreschi esaltano la rivoluzione agraria e l'eroe della sua epica a colori è proprio Zapata. Tuttavia, come membro del comitato centrale del Partito, Rivera fu d'accordo con la tesi adottata nell'estate del 1929 - la cui attuazione si opponeva allo zapatismo - che segnalava tra i fattori economici più significativi nel Messico dell'epoca l'aumento del capitalismo semicoloniale, l'estensione dell'imperialismo, la liquidazione della rivoluzione del 1910 e la preparazione per una nuova rivoluzione operaia e contadina. Il Partito affermava che la rivoluzione agraria aveva fallito e che i grandi possidenti avevano trionfato. Le masse messicane avevano lottato per diciotto anni per ottenere la terra, per poi essere tradite dal governo che ne aveva sospeso la ripartizione. Durante questi diciotto anni i contadini avevano ricevuto solo sei milioni di ettari su un totale di centosessanta milioni. Moltissimi contadini erano ancora senza quella terra di cui avevano diritto. Dall'altro canto, gli antichi possidenti non erano stati compensati per le loro terre. In sintesi, la politica governativa aveva creato una classe di ricchi facoltosi con grandi proprietà e una classe di prosperi contadini, lasciando però la maggior parte dei contadini messicani poveri, senza terra e senza i mezzi per poterla lavorare. La riforma agraria fu una composizione demagogica che si utilizzò per distruggere la rivoluzione agraria e, ovunque fu attuata, produsse gli stessi risultati: lasciò la maggior parte dei contadini senza terra, aiutò i grandi possidenti e creò uno strato di contadini ricchi che si trasformarono in alleati della controrivoluzione.¹⁸⁸ Pertanto il Partito Comunista voleva dimostrare che il fallimento totale delle riforme agrarie equivaleva al fallimento totale del movimento agrario piccolo borghese in Messico, che cercava inutilmente di risolvere il problema delle terre in maniera legale all'interno del contesto del capitalismo. Nonostante l'atteggiamento del partito, Rivera conservò ambigue alleanze con Marte R. Gómez e Ramón P. De Negri, entrambi personaggi di rilievo di questo movimento agrario piccolo borghese.¹⁸⁹

La posizione del Partito Comunista rispetto al movimento di Zapata può riassumersi nel seguente modo: l'azione diretta iniziata dai contadini armati con il fine di distruggere i latifondisti fu sufficiente solo a fare in modo che le classi dominanti nelle regioni minacciate dal movimento zapatista furono obbligate a fare concessioni. Nello stato di Morelos, dove Zapata era originario, il 33% della terra fu distribuito tra il 25% delle famiglie contadine (la cifra più elevata in tutto il Messico). Tuttavia questo movimento contadino, limitato territorialmente e che operava all'interno della cornice capitalista, non riuscì ad ottenere la terra per tutti i contadini. Lo zapatismo fu di grande importanza dal momento che diede inizio alla rivoluzione agraria e alla guerra per abolire le relazioni agrarie feudali, ma fallì perché il tempo in cui le rivoluzioni contadine erano possibili senza l'alleanza degli operai era già passato. Basato su queste premesse, il Partito Comunista

¹⁸⁸ M. GUTELMAN, *La Riforma Agraria in America Latina. Il caso del Messico*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973. Alla nazionalizzazione delle terre decretata dalla nuova costituzione messicana del 1917 fece seguito una lunga serie di provvedimenti, originati sia da eventi rivoluzionari sia da spinte riformiste sorte in seno alla classe dirigente, che interessò con risultati più o meno incisivi quasi tutti gli stati sudamericani. Ne derivò un forte interesse storiografico che, prendendo le mosse dall'analisi di casi locali, portò tra gli anni Sessanta e Settanta a una riflessione sulle caratteristiche salienti delle esperienze di riforma agraria storicamente realizzatesi e all'individuazione di due distinti modelli: uno di stampo riformista, finalizzato ad aumentare la produzione agricola, a ridistribuire il reddito e a impedire che un sollevamento rivoluzionario provocasse l'abbattimento dell'economia capitalista; e uno di stampo radicale, volto invece a distruggere proprio il rapporto di produzione capitalistico e a instaurare il socialismo, contraddistinto dalla massiccia espropriazione di terre, spesso senza alcun indennizzo per i vecchi proprietari, e dalla loro collettivizzazione. Alcuni autori - come R. M. MARINI (*La riforma agraria in America latina*, in AA.VV., *Transizione al socialismo e l'esperienza cilena*, Milano, Il Saggiatore, 1974 [il testo in lingua originale è del 1972], pp. 266-275) - individuarono uno stretto nesso fra la decisione di attuare la riforma agraria e la presenza di forti agitazioni contadine culminate nell'occupazione di terre. Altri - come L. N. WHETTEN (*Rural México*, Chicago, University of Chicago Press, 1964) - fecero riferimento all'importante condizionamento venuto dagli Stati Uniti affinché il varo di riforme agrarie prevenisse la diffusione del comunismo. Molti infine posero l'accento sulla scarsa efficacia dei provvedimenti attuati, rivelatisi nella maggior parte dei casi incapaci di modificare radicalmente il preesistente assetto latifondistico e di imprimere una sensibile accelerazione alla produzione agricola latino-americana.

¹⁸⁹ De Negri come co-autore del codice di lavoro fascista e come Direttore della politica antilavorativa del Ministero dell'Industria, del Commercio e del Lavoro. Gómez come Direttore della politica agraria del Ministero dell'Agricoltura.

propugnava che la questione agraria si risolvesse solo mediante una rivoluzione sovietica di operai e contadini.¹⁹⁰ Dipingere Zapata come l'eroe della Rivoluzione Messicana e simultaneamente condannare lo zapatismo come soluzione sociale rendevano gli insegnamenti di Rivera, come pittore e come uomo politico, confusi e contraddittori su questioni basiche.

I comunisti, inoltre, censurarono in termini ideologici l'interpretazione che Rivera dava al comportamento che il governo stava attuando nei loro confronti e, in generale, alle linee politiche che esso stava seguendo. Tanto Rivera come tutti quelli espulsi dal Partito in questa stessa epoca non ammettevano che lo Stato messicano avesse preso una linea antirivoluzionaria e definivano i procedimenti reazionari come accidentali e isolati, pensando che fosse possibile evitare uno scontro frontale con il governo, linea di condotta che in pratica si trasformava in collaborazione con la borghesia nazionale e con l'imperialismo; ma il Partito accusò Rivera anche di fatti molto concreti, oltre alle suddette differenze ideologiche. In un tempo in cui il governo attaccava gli organizzatori comunisti, incarcerava, deportava e assassinava alcuni dei loro capi e confiscava la stampa di rappresentanza, Rivera non si unì al Partito nella sua lotta, ma partecipò a banchetti di propaganda allestiti da studenti che appoggiavano il candidato reazionario per la presidenza in Messico, José Vasconcelos. Non solo, senza permesso del Partito, Rivera accettò un posto governativo come direttore della Escuela Nacional de Bellas Artes. Era palese che Rivera stava adottando un corso di azione differente. Si poneva a questo punto la questione se un comunista fosse nella posizione di accettare una carica offerta da un governo che perseguitava i propri compagni. Ed era, ovviamente, una questione esclusivamente politica. L'arte di Rivera era talmente legata alla politica che dopo la sua nomina si avvertirono notevoli cambi nella sua opera e nel suo atteggiamento verso di essa. Abbandonò la linea sulla quale aveva sviluppato la sua carriera e, invece di dipingere la rivoluzione operaia e contadina, s'indirizzò verso un'arte "nazionale". I giovani studenti, che da Rivera avevano appreso a dipingere la vita delle masse indigene, ora si sentivano confusi nel vedere crescere il suo entusiasmo per l'arte coloniale, l'arte dei conquistatori spagnoli talmente odiata dagli indigeni e talmente amata dal clero e da elementi reazionari. Si confondevano anche nell'ascoltare quello stesso maestro che aveva insegnato loro che solo lavorando con il PC, in stretto contatto con le masse, avrebbero potuto realizzare grandi opere e che ora consigliava loro di abbandonare il Partito, dal momento che la forma artistica era tutto e il tema era niente.

Rivera fu il più eclatante, ma senza dubbio non era l'unico esempio dell'effetto della lotta sociale sull'arte. La Rivoluzione e la controrivoluzione in Messico avevano diviso l'antico Sindacato dei Pittori. Orozco viveva a New York, disgustato dalla corruzione politica del suo paese, Siqueiros si trovava totalmente assorto nella politica, e Xavier Guerrero era a Mosca senza aver nulla a che fare con l'arte. La pittura era dominata tecnicamente da Rivera e dagli accademici come Montenegro e ideologicamente dallo spettro della controrivoluzione. Rivera, che un tempo aveva servito la Rivoluzione, si trasferì a Cuernavaca per dipingere murali nel Palacio de Cortés su commissione dell'ambasciatore Morrow, colui che fu sempre duramente attaccato dal Partito, di cui Rivera era ancora membro, in quanto rappresentante dell'imperialismo nordamericano. Vi erano artisti rivoluzionari in Messico che sostenevano di aver notato segnali definitivi di decadenza nell'abilità tecnica di Rivera quando egli abbandonò la propria fede rivoluzionaria e quando con cinismo accettò incarichi che disprezzava, sia come artista sia come uomo. Ma la sua presunta degenerazione tecnica non era di interesse immediato per il PC. Si trattava di un problema politico di cui le attività di Rivera come pittore erano solo un aspetto.

Il vero problema fu formulato in una soluzione adottata dal Partito nel settembre del 1929 riguardo l'espulsione di quattro membri del comitato centrale, uno dei quali era proprio Rivera.

Senza rendersi conto dell'atteggiamento controrivoluzionario del governo, Rivera e i suoi colleghi [l'ex senatore Monzón, Fritz Bach, Reyes Pérez] reagirono negativamente nei confronti della politica

¹⁹⁰ Cfr. *Programa del Partido*, documento dattiloscritto, s/d, 5 pagine, conservato presso il Museo Frida Kahlo, México D.F. Fonte: Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

del Partito e arrivarono ad una lotta aperta contro di esso. Seguirono la linea opportunistica del dare appoggio al governo, linea che il Partito perseguì con impegno fino alla ribellione; ma che aveva già abbandonato. Pensavano che fosse fattibile evitare il loro attacco frontale al governo, linea di condotta che nella pratica si trasformò in collaborazione con il governo della borghesia nazionale e con l'imperialismo. Sotto le condizioni esistenti questo equivaleva a tradire la causa del proletariato. Questi quattro uomini si allontanarono talmente tanto da smentire la politica indicata da Lenin in riferimento alle attività relazionate con una borghesia nazionale che lotta per l'indipendenza del suo paese contro il feudalesimo e l'imperialismo. Questa politica vuole dire che i comunisti danno il loro appoggio alla borghesia nazionale quando realmente è rivoluzionaria e antimperialista; è un'alleanza nella quale il Partito Comunista deve mantenere la sua indipendenza e criticare le titubanze della borghesia. Ma Rivera e i suoi colleghi smentiscono questa teoria; non riuscirono a vedere che la borghesia messicana si trasformava in una forza controrivoluzionaria; esigevano che il proletariato rinunciassero al comando della sua battaglia rivoluzionaria e alla lotta indipendente delle masse operaie. Non solo, chiesero al Partito di allearsi con elementi della borghesia di "sinistra" controrivoluzionaria nel governo. Come conseguenza di questa attitudine riformista, Rivera e i suoi colleghi seguirono una linea di condotta opportunistica verso i capi della piccola borghesia urbana e rurale, che concluse il loro ruolo storico durante il trascorso della Rivoluzione del 1910. [...] Successivamente accettò con franchezza che il suo modo di vita borghese non gli permetteva di proseguire nel Partito Comunista, che in primo luogo era stato un errore affiliarsi a esso e che preferiva essere espulso piuttosto che firmare una protesta contro il governo o rinunciare al suo incarico di direttore della Escuela de Bellas Artes.¹⁹¹

Non è casuale che né nell'atto di espulsione né nelle discussioni precedenti non vi fosse alcun riferimento a qualsiasi filiazione di Rivera con il trostkismo. Questo lo si deve al fatto che due anni dopo l'espulsione di Trotsky dal PC l'artista stava ancora collaborando fedelmente con il Comitato Centrale in Messico. In realtà Rivera dichiarò alla stampa borghese che la propria filiazione al gruppo trostkista era stato il motivo per il quale lo espulsero e per la prima volta attaccò pubblicamente l'Unione Sovietica. Era comune tra un certo tipo di intellettuali di questo tipo abbracciare con ostentazione i colori trotskisti. Questo permetteva loro di presentarsi come comunisti senza esserlo realmente; nei paesi capitalisti, invece, sempre ricorrendo allo stesso mezzo, potevano astenersi dal giudicare il sistema, salvaguardare le loro radici "rivoluzionarie" e attaccare l'Unione Sovietica.¹⁹² A Rivera l'etichetta di trostkista gli diede l'opportunità di apparire come pittore rivoluzionario mentre glorificava lo sciovinismo messicano sui muri del Palacio Nacional e accettava le offerte di lavoro che gli facevano quei ricchi americani borghesi che tanto aveva ridicolizzato in passato con le sue caricature. Negli ultimi anni Rivera aveva assunto questo atteggiamento e ciò servì per provare la validità dell'analisi della situazione messicana contenuta nella deliberazione del partito che lo espulse. I leader della piccola borghesia "di sinistra" come De Negri, Marte R. Gómez e Portes Gil furono realmente strumenti nelle mani della borghesia messicana e dell'imperialismo americano. Il governo borghese che assunse il potere nel gennaio del 1930 con Ortiz Rubio come prestanome non aveva più bisogno di questo camuffamento: i leader di pseudo-sinistra furono eliminati e i leader borghesi si impadronirono apertamente del comando. Seguì un periodo di reazione intensa in cui si fecero sempre più concessioni all'imperialismo statunitense e in cui il governo non si prese il disturbo di mascherare i suoi attacchi agli operai e ai contadini.

Con questo spirito "rivoluzionario" della sua nuova fede trostkista, Rivera peregrinò in California, nelle cui prigioni vi era ancora Thomas Mooney,¹⁹³ e dipinse un murale esaltando il commercio americano, dove gli operai e gli agricoltori formano una famiglia felice insieme con i loro

¹⁹¹ Il testo integrale è riportato in R. EVANS, *Painting and Politics*, cit., p. 24.

¹⁹² J. J. MARIE, *Trotsky. Revolucionario sin fronteras*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 491-542.

¹⁹³ Thomas Joseph Mooney (1882-1942) fu un attivista politico americano e leader sindacale. Condannato per l'attentato di San Francisco del 22 luglio 1916, Mooney trascorse ventidue anni in carcere prima di essere graziato nel 1939.

sfruttatori. Lo Stato della California – una contadina voluminosa – è la grande madre di tutti loro; qui manca però la forza delle idee rivoluzionarie che fecero grandiosi gli affreschi della SEP e al suo posto l'artista fece ricorso all'anemico simbolismo astratto, rifugio inevitabile di un artista borghese.

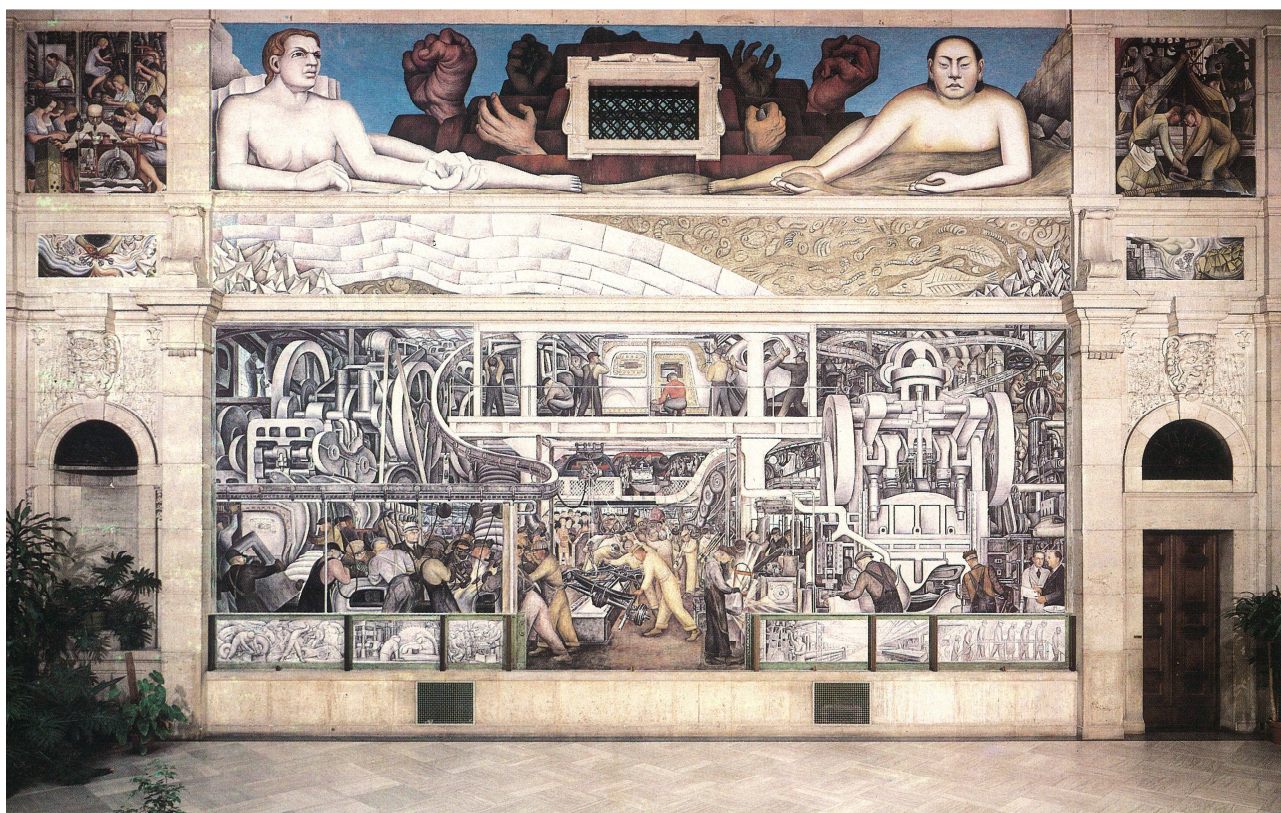
Rivera attribuì i suoi conflitti in Messico con il PC al fatto di aver disapprovato la politica offensiva proposta dal Partito contro il regime callista, ritenendola inadeguata e utopistica. È interessante notare che non reagì alle accuse di aver escogitato questa linea ideologica precisamente quando il Partito viveva una cruenta persecuzione governativa e non fece nemmeno alcuna allusione alle sue divergenze in ambito di politica agraria. Punti centrali per la sua espulsione. In riferimento alla censura per il suo lavoro artistico in Messico, rifiutò le accuse che si fosse alleato al governo nell'accettare la direzione della Escuela Nacional, argomentando che finché questa istituzione rimaneva autonoma, la sua elezione proveniva direttamente dagli studenti, senza che vi fosse alcun tipo di ingerenza governativa. Sul fatto di aver evitato di denunciare nei suoi murali del Palacio Nacional la repressione che il governo stava esercitando nei confronti del PC, rispose che dal momento che lo stesso Partito aveva dato l'approvazione del progetto, questo non poteva non obbedire ai loro criteri. Si difese, inoltre, dalle costanti critiche che il Partito gli avanzò – sia in Messico sia negli Stati Uniti – di dipingere per Morrow e per Ford, sostenendo che non importava chi fosse il patrocinatore, la sua arte era comunque sempre rivolta al popolo e, cosa fondamentale, si faceva costantemente carico di un messaggio rivoluzionario.

Una parte della storiografia moderna ha sempre considerato l'espulsione di Rivera dal Partito Comunista come un episodio politico senza relazione con la sua arte. Questo atteggiamento sottovaluta non solo la dipendenza di Rivera dalle idee politiche e sociali, ma non permette di rendersi conto che gli artisti, in questi anni di conflitti, erano di fatto obbligati a schierarsi. Se T.S. Eliot accolse il monarchismo e l'anglocattolicesimo, se Irving Babbitt il fascismo, se i pittori e scrittori surrealisti si divisero in due gruppi politici, è perché nessuno può creare arte senza una credenza, senza un'opinione sul mondo basata sulla vita e sulle aspirazioni di una classe sociale, e, dato che le classi sociali si conoscono partecipando alle battaglie, queste opinioni adottano un carattere politico militante. Una volta allontanato dal PC, Rivera automaticamente si isolò dalle masse, le cui vite e aspirazioni gli fornivano non solo i temi dei suoi murali ma anche la fede e il proposito che gli erano indispensabili per un'arte grandiosa e rivoluzionaria. Quando iniziò a dipingere insignificanti ritratti di signore e signori borghesi, venne meno il cordone che lo legava a milioni di operai e contadini, al mondo sulla cui lotta rivoluzionaria gravitava il suo potere come artista. Rivera doveva essere cosciente di questo. Altrimenti, come si può spiegare il fatto che la borghesia statunitense, che lo ignorò al vertice del suo potere quando era un artista rivoluzionario, lo corteggiò e lo elogiò quando i suoi temi diventarono banali e quando la sua abilità tecnica suscitava disprezzo anche nei giovani studenti d'arte? E in quale altra maniera può spiegarsi che egli sentì la necessità di scegliere il John Reed Club di New York per offrire lì una qualche giustificazione di se stesso, proclamarsi ancora una volta pittore rivoluzionario e comunista, e rivivere il suo antico motto che solo la rivoluzione può ispirare la grande arte? Stava cercando pubblicità? Non esiste forse una qualche traccia del commediante nel nostro artista che, definendosi trotskista, annuiva allo stesso tempo al Partito Comunista, al gruppo Lovestone¹⁹⁴ e al Partito Socialista? Sembra che, sebbene ci sia un fondo di verità in queste supposizioni, il problema principale di Rivera come artista fosse quello di recuperare la forza motrice della propria arte. I metodi che aveva escogitato fino ad allora non lo portarono più da nessuna parte, ma nel mezzo

¹⁹⁴ Nel 1929 Jay Lovestone e i suoi seguaci furono espulsi dall'Internazionale Comunista con l'accusa di essere degli "eccezionalisti americani". Ciò avvenne in seguito ad un dibattito all'interno del Comintern in cui Lovestone cercò di spiegare la debolezza del socialismo negli Stati Uniti ed attribuendo la stessa al fatto che il capitalismo statunitense avesse caratteristiche che lo rendevano un'eccezione: era infatti più stabile, dinamico e ricco di potenzialità rispetto ai capitalismi europei e questo era il motivo per cui la rivoluzione era lontana negli USA e bisognava elaborare strategie nazionali diverse da quelle adottate altrove. Cfr. G. RIVERA MARÍN, *Diego el rojo*, México D.F., Editorial Patria (Nueva Imagen), 1997.

dell'aridità e della mancanza di propositi del proprio successo borghese comprese che, isolato dagli operai e dai contadini rivoluzionari, si sarebbe trovato di fronte alla corruzione come uomo e al fallimento come artista.

Durante gli ultimi vent'anni Rivera aveva pensato che la lotta rivoluzionaria del proletariato necessitasse un'espressione artistica propria, particolarmente nel campo delle arti plastiche, considerando l'opera d'arte capace di dire le cose più complicate nella maniera più semplice e diretta, di parlare con chiarezza a tutti quelli che avevano occhi per vedere. Inoltre, riteneva che fosse di somma importanza creare un gusto di classe, non solo per i vantaggi che poteva fornire al lavoratore nella propria vita privata, ma molto di più per dare una spiegazione della propria posizione di classe e per il rinvigimento della sua fiducia e determinazione nel lottare. Fu con questi propositi che Rivera dipinse in Messico una lunga serie di murali utili per le masse operaie e contadine del Messico. A molti parve che il suo lavoro fosse di successo solo perché in Messico esisteva una tradizione ben sviluppata di arte popolare tra le masse. Pertanto Rivera ritenne utile sperimentare la sua teoria tra i lavoratori degli Stati Uniti che non vivevano sotto nessuna influenza di nessuna tradizione di arte popolare. Ciò fece in modo che egli accettasse ansiosamente l'opportunità di dipingere murali negli Stati Uniti.¹⁹⁵



Detroit Industry, 1932-33. Parete sud del cortile interno del Detroit Institute of Arts. Detroit.
©The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives.

A Detroit Rivera sviluppò un'analisi delle relazioni tra l'operaio e i mezzi di produzione, le forze naturali e i materiali richiesti, creando una bellezza adeguata al proletariato. Il motivo reale perché la sua opera a Detroit fu duramente attaccata era perché – a detta dello stesso Rivera – “era integra e implicitamente un prodotto del materialismo dialettico, e i suoi avversari si sentirono istintivamente

¹⁹⁵ D. RIVERA, *The Stormy Petrel of American Art. Diego Rivera on his Art* [tr. sp. *Petrel Tormentoso del Arte Americano. Diego Rivera habla de su arte*], “The London Studio”, London, luglio 1933, pp. 23-26.

oltraggiati dalla natura dei quadri”.¹⁹⁶ È anche per questa ragione che gli operai reagirono favorevolmente al suo lavoro, senza alcuna petizione o spiegazione da parte di Rivera, e ciò comprovava che l’arte proletaria, nata dalle radici dell’arte popolare, era accessibile in modo immediato anche per il proletariato di un paese in cui questo tipo di arte popolare non era stata mai coltivata, ed evidenziava, inoltre, che non era vero che il proletariato avesse un cattivo gusto artistico, bensì possedeva un apprezzamento immediato della bellezza, soprattutto quanto questa aveva connessione con la vita e ne esprimeva le necessità. In un’interpretazione molto personale della tesi americanista che gran parte dell’intelligenza latinoamericana maneggiava (Orozco e Siqueiros, tra gli altri), Rivera vide in Detroit il luogo dove finalmente il continente americano riusciva a raggiungere il primato sul resto del mondo. Detroit poteva dare origine a un cambio, poiché lì si erano radunate le quattro razze del mondo e all’interno delle sue fabbriche quotidianamente si convertivano in prodotti finali le materie prime che s’importavano dal Sud America. L’esecrabile prezzo che l’America Latina pagava e le infami circostanze che gli operai immigrati vivevano erano - per Rivera - parte del processo che finalmente avrebbe condotto a quel futuro promesso. Vedeva realizzati quegli ideali del Messico positivista che plasmarono la sua infanzia e la sua adolescenza. Ritornò indietro nel tempo, al momento in cui la scienza non era solo capace di spiegare e normare il funzionamento della realtà, ma con la sua applicazione attraverso la tecnologia avrebbe permesso all’uomo di regnare sulla natura. Detroit restituì a Rivera gli anni trascorsi a Parigi, dove gli insegnamenti di Amedeo Modigliani, Fernando Léger, Elie Faure e i suoi amici russi gli permisero di passare molto lentamente dal positivismo al marxismo, dove iniziò anche a credere che la scienza e la tecnologia erano capaci di far trionfare il proletariato, e questo, avendo il controllo dei mezzi di produzione, faceva della tecnologia uno strumento al servizio dello sviluppo totale delle sue facoltà.

La passione che Rivera sentiva per il suo tempo, per la sua epoca, portava con sé l’interesse di voler creare un’arte adeguata a essa, in cui l’operaio, protagonista e motore, avesse a disposizione una maniera di espressione artistica capace di dar forma alle proprie aspettative e necessità. Per diversi anni lavorò sotto questa prospettiva, facendo riflessioni che alla fine integrarono la sua percezione teorica del problema. Scrisse per la stampa americana una serie di articoli¹⁹⁷ in cui sintetizzò queste riflessioni ed esperienze, e attraverso cui, oltre a spiegare la propria opera, la difendeva dai feroci attacchi che mossero contro di lui sia la destra sia la sinistra. Ciò nonostante, risultò piuttosto confuso il suo messaggio, al punto tale che alcuni lo censurarono per essere comunista e altri per non esserlo, e così le sue riflessioni sull’arte proletaria non servirono molto a difendere le sue virate ideologiche. Rivera, nei suoi concetti sull’arte proletaria, partiva dall’idea che avere sensibilità estetica fosse una facoltà talmente naturale come quella del sentire, vedere o parlare. Questa qualità, come parte stessa dei sensi fisici, era suscettibile non solo allo sviluppo, ma anche all’atrofizzarsi per il disuso. Il proletariato, all’interno del mondo capitalista, si era convertito in vittima di questo male necessario, dal momento che ebbe l’opportunità di coltivare il proprio gusto solo attraverso il contatto con la peggiore e più detestabile parte dell’arte borghese, che arrivava agli operai in forma di cromolitografie economiche e di periodici illustrati. E questo cattivo gusto era, oltretutto, l’unico

¹⁹⁶ D. RIVERA, *Dynamic Detroit - an Interpretation* [tr. sp. *Detroit Dinámico – una Interpretación*], “Creative Art. A Magazine of Fine and Applied Art”, New York, 4-VII-1933, pp. 289-295; D. RIVERA, *El caso del Centro Rockefeller*, “Revista de revistas”, México D.F., 1-XXIII-1933. Articolo riprodotto in “Workers Age” con il titolo *The Radio City Murals*, New York, 15 giugno 1933.

¹⁹⁷ Tra i tanti: *The Revolutionary Spirit in Modern Art*, “The Modern Quarterly”, autunno 1932; *Art and Worker*, “Workers Age”, giugno 1933; *The Revolution in Painting*, “Creative Art”, gennaio 1929; *The Radio City Murals* e *Art and the Working Class*, “Workers Age”, giugno 1933; *From a Mexican Painter’s Notebook*, “The Arts”, gennaio 1925; *Nationalism and Art*, “Workers Age”, giugno 1933. Tutti gli articoli e i testi scritti da Rivera si trovano (in spagnolo) pubblicati in 4 volumi: X. MOYSSÉN (ed.), *Diego Rivera. Obras, Tomo I: Textos de arte*, México D.F., El Colegio Nacional, 1996; E. ACEVEDO, L. TORRES CARMONA, A. SÁNCHEZ MEJORADA (ed.), *Diego Rivera. Obras, Tomo II: Textos polémicos 1921-1949* e *Diego Rivera. Obras, Tomo II: Textos polémicos 1950-1957*, México D.F., El Colegio Nacional, 1999; E. ACEVEDO, L. TORRES CARMONA, A. SÁNCHEZ MEJORADA (ed.), *Diego Rivera. Obras, Tomo III: Correspondencia*, México D.F., El Colegio Nacional, 1999.

che con il loro tempo e il loro salario si potevano permettere di sfruttare, dato che le mostre pubbliche erano di difficile fruizione per tutti gli operai che lavoravano notte e giorno, e la maggior parte di esse era molto in alto rispetto alle loro possibilità economiche. L'artista al servizio del proletariato doveva partire da questo dato di fatto per delimitare le sue funzioni e creare il tipo di arte capace di rieducare la sensibilità estetica dell'operaio, offrendogli un'arte che, in forma accessibile, fosse di utilità sia per la propria sensibilità artistica sia per la formazione della propria coscienza storica. Secondo quanto Rivera apprese dai suoi amici russi a Parigi, la qualità essenziale dell'arte in generale, e di conseguenza vitale per l'arte proletaria, era la sua utilità, più utile era un'opera d'arte, più umile, più bella e più pura diventava. L'essere utile, come qualità da cui derivava la funzione, il senso e il valore formale dell'opera d'arte, acquisiva per Rivera un carattere totalizzante. Utile poteva essere un paesaggio che, oltre a rappresentare l'ambiente dell'uomo, fosse capace di rivelare cose nuove su di lui, oppure una pagnotta di pane e una mela che, per essere parte del mondo stesso del contadino o dell'operaio, erano capaci di renderlo sensibile all'opera d'arte e anche alla realtà stessa. L'utilità della tematica non si desumeva necessariamente da riferimenti a fatti concreti di ingiustizia sociale. L'utilità non derivava solo dal tema in sé, ma anche dalla capacità dell'artista di rappresentarlo con qualità formale. Questa capacità, come qualità essenziale dell'utile, era per Rivera l'unico veicolo di comunicazione attraverso l'arte, dal momento che poteva penetrare i sensi, modificare il gusto e, attraverso di esso, aprire un'infinita gamma di possibilità economiche nella conoscenza della realtà. A questo punto Rivera riuscì a fare una sintesi di quel che aveva appreso a Parigi stando a contatto con l'opera di artisti come Cézanne, i fauves e l'astrattismo in generale, nel suo desiderio di fare dell'elemento formale un veicolo di comunicazione e di sensibilizzazione.

Parlando del modello o dello stile specifico dell'arte che doveva offrirsi al proletariato, Rivera rifiutava sia gli “-ismi” contemporanei sia l'arte accademica. L'esempio della Russia - egli sosteneva - era il motivo di questo rifiuto; affermava di aver visto lì fracassarsi tutti i piani che i suoi compagni rivoluzionari russi avevano fatto a Parigi per mettere l'arte contemporanea della migliore qualità alla portata del proletariato. Nonostante gli eroici sforzi che fecero gli artisti affinché l'operaio accettasse l'arte come sua, avevano fallito, perché l'arte contemporanea per il lavoratore risultava ancora ermetica, inaccessibile e totalmente aliena alla sua propria realtà. Davanti a ciò e non essendoci in Russia altra alternativa se non quella dell'accademismo più povero rivisitato dal realismo socialista, il proletariato si era indirizzato verso di esso, perché anche se non di buon livello, era comunque comprensibile.¹⁹⁸ Sebbene l'arte contemporanea potesse offrire all'arte proletaria le sue formidabili conquiste tecniche e l'accademismo, da un altro canto, quella chiarezza formale e di contenuto che contraddistingueva l'arte proletaria andava ricercata - a detta di Rivera - nell'arte popolare e nelle tradizioni di ogni popolo, la sua fonte di ispirazione più importante. Il muralismo messicano, sosteneva Rivera, era la prova del successo della congiunzione dei tre elementi, giacché lì le tecniche contemporanee e la chiarezza del classicismo si erano unite alla ricca tradizione culturale del popolo, dando origine a un'arte pubblica e rivoluzionaria.

¹⁹⁸ In realtà, durante il suo viaggio a Mosca per celebrare il decimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, Rivera cercò di individuare una terza via per l'arte contemporanea. Dimostrò che i baroni dell'arte moscovita erano realisti socialisti, che erano succeduti alle autorità accademiche dell'era zarista, o erano i leader della scuola modernista di Mosca, che erano andati avanti continuando a sperimentare le idee sviluppate a Parigi durante la guerra. Egli non simpatizzava per nessuno dei due gruppi. Pertanto decise di appoggiare il Sindacato degli Antichi Pittori di Icone, di cui ammirava profondamente l'arte, che erano perseguitati per essere considerati propagatori di superstizioni controrivoluzionarie e ignoranti. Rivera scrisse così una lettera critica alla rivista “Rivoluzione e Cultura”, il periodico ufficiale dell'associazione di Artisti Rivoluzionari Russi, e firmò il manifesto del gruppo di artisti dissidenti *Ottobre*, che difendevano l'opinione di Trotsky dai burocrati del Partito Comunista. La sua battaglia moscovita non ebbe però alcun seguito: nell'aprile del 1928 i suoi anfitrioni lo invitarono a tornare immediatamente in Messico per collaborare alla campagna elettorale del Partito Comunista Messicano. È possibile che nel ritrovarsi coinvolto nella politica di Mosca, nel mettere alla prova il suo destino e nell'appoggiare artisti minacciosi, come quelli del gruppo *Ottobre*, Rivera stava tentando di scoprire deliberatamente i limiti della relazione che un artista poteva stabilire con il comunismo. B. D. WOLFE, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México D.F., Editorial Diana, 1972, pp. 179-186.

L'esperienza gli aveva insegnato che solo l'artista capace di dare alle sue opere queste caratteristiche avrebbe potuto annullare la distanza che per tanto tempo lo aveva separato dal proletariato. Tale distanza si originava precisamente nell'incapacità di comprendere questo problema: se il pittore ha successo nella sua arte per il proletariato, esso stesso lo capirà. Non solo, il proletariato difenderà la sua arte (l'arte proletaria) con la stessa energia con la quale difenderà qualsiasi altra cosa che troverà necessaria per il sostentamento e il fabbisogno della propria classe sociale. Il ruolo che ricopre l'artista nella rivoluzione non è quello di un compagno di viaggio, non è quello di un simpatizzante, non è quello di un individuo al servizio della rivoluzione. Il ruolo che ricopre l'artista è quello di un soldato della rivoluzione.¹⁹⁹ È ovvio che in Messico Rivera dipinse principalmente contadini perché il Messico era fondamentalmente una terra di contadini, ma, a onor del vero, egli nacque in una località (Guanajuato) famosa in tutto il paese per le sue miniere d'argento ed era per discendenza un lavoratore industriale. A Detroit le sue pitture scatenarono una simpatia e un'antipatia che non avevano mai suscitato in Messico.²⁰⁰ Mai prima di allora si era scatenato un attacco tale da parte degli elementi conservatori e religiosi, e mai prima si era avuta una reazione simile, in sua difesa, da parte della grande massa dei lavoratori e di quegli intellettuali che apprezzavano l'arte del popolo. Pertanto Rivera arrivò alla conclusione definitiva che non era vero che il gusto per l'arte del lavoratore nordamericano era stato creato ed educato dalle vignette comiche a colori che apparivano nei quotidiani domenicali. Se gli artisti insistevano nel presentare opere che non interessavano, naturalmente i lavoratori non se ne sentivano attratti; ma se avessero agito come egli fece, se avessero dipinto cose che riguardavano il proletariato, avrebbero ottenuto una risposta immediata, proprio come quella che Rivera registrò a Detroit.

D'accordo con Rivera, non si nasce artisti basandosi su una certa configurazione degli occhi e del sistema nervoso o su di una spiccata sensibilità. L'artista è il prodotto della società, giacché è un apparato nato per essere recettore, condensatore, trasmettitore e riflettore delle aspirazioni, desideri e speranze della propria epoca. Per questo, la grandezza dell'artista, più che essere legata al proprio talento naturale, proviene dalla sua capacità di percepire la realtà sociale. L'arte è una creazione sociale. Essa manifesta una separazione in linea con la divisione delle classi sociali. Esistevano l'arte borghese, l'arte rivoluzionaria, l'arte contadina, ma non esisteva ancora un'arte proletaria propriamente detta. Il proletariato produce un'arte di lotta, ma nessuna classe può produrre un'arte di classe fino a quando non ha raggiunto il punto più alto del suo sviluppo. La borghesia arrivò al suo apogeo durante la rivoluzione francese e a partire da quel momento creò una sua arte rappresentativa. Il proletariato comincerà realmente a produrre la sua arte quando la dittatura proletaria avrà compiuto la sua missione, quando avrà annullato tutte le differenze esistenti e prodotto una società senza classi. L'arte del futuro, quindi, non sarà proletaria bensì comunista; ma durante il suo sviluppo, e anche quando essa sarà al potere, il proletariato non dovrà rifiutare l'uso dei migliori ricorsi tecnici dell'arte borghese. La cosa importante è che l'uomo - che veramente è un pensatore o il pittore che veramente è un artista - non può, in un momento storico determinato, adottare nessun'altra posizione se non quella che è in accordo con lo sviluppo rivoluzionario della propria epoca.

I trascorsi parigini con i suoi amici russi e con Elie Faure e Modigliani insegnarono a Rivera che così come l'artista è un prodotto diretto della sua epoca, anche l'arte è una creazione sociale che riveste un ruolo fondamentale nelle trasformazioni della storia. L'arte, per questo, è sempre stata usata come elemento di cambiamento sociale, rappresentando gli interessi e le necessità del gruppo che la generava. Da qui il suo carattere politico e, quindi, la sua importanza in tutte le rivoluzioni; la

¹⁹⁹ D. RIVERA, *What Is Art For?* [tr. sp. ¿Para qué sirve el arte?], "Modern Monthly", New York, 3-VII-1933, pp. 75-78. Questo articolo ebbe origine durante una conferenza di Rivera alla New Worker's School di New York e fu riprodotto parzialmente con il titolo *Art and Worker* in "Workers Age", New York, 15 giugno 1933.

²⁰⁰ J. CHAMBERLAIN, *Book of the Times*, "New York Times", New York, 8 maggio 1934, p. 21; A. O'HARE McCORMICK, *Detroit, Buoyant, Girds for a New Day*, "New York Times", New York, 11 novembre 1934, pp. 14-16; E. ABEL, *Detroit Clears Rivera Murals of Red Taint; Scolds Him for Behavior but Applauds Art*, "Special to The New York Times", New York, 25 marzo 1952, p. 25.

necessità per ogni lotta rivoluzionaria di poter contare sulla propria espressione artistica come mezzo per mettere in luce, difendere e diffondere le proprie idee, perché l'opera d'arte è in grado di dire le cose più complicate nella maniera più semplice e diretta, di parlare con estrema chiarezza a tutti quelli che hanno occhi per vedere. L'artista capace di fare rivoluzione con l'arte deve, allo stesso tempo, produrre arte per il proletariato e prepararlo affinché esso stesso possa fare dell'arte un'arma nella lotta di classe, con cui poter combattere su due fronti: la distruzione dell'arte borghese e la creazione della propria arte. È necessario che il proletariato apprenda l'uso della bellezza per vivere meglio. Non deve però aspettare che un artista di buona volontà arrivi dalla borghesia; è tempo che il proletariato sviluppi una propria creatività. Con la collaborazione di artisti che sono nati dal proletariato e con quelli che simpatizzano e che sono alleati della classe operaia si dovrebbe riuscire a creare un'arte che sia definitiva e in qualche modo superiore all'arte prodotta dalla borghesia. Capacitare l'operaio per produrre la propria arte è però un processo piuttosto lento, proprio perché manca un'autentica arte proletaria, ma egli è l'unico in grado di sostituire totalmente l'arte borghese nel momento in cui trionferà nella sua lotta rivoluzionaria. Tuttavia l'artista, per condurre la sua rivoluzione, deve fare ricorso alle risorse che il mondo capitalista gli può offrire. Fu proprio questo argomento che Rivera usò per giustificare la sua presenza negli Stati Uniti e per difendere il senso che la sua opera avrebbe potuto avere in tale contesto e in quello della sua traiettoria politica. Egli affermò che in questo paese stava utilizzando le risorse del capitalismo per fare un'arte autenticamente rivoluzionaria. La sua qualità era, come quella di ogni artista rivoluzionario in un paese capitalista, quella del guerrigliero.

Non potevo ricevere le mie munizioni dal Partito perché il mio Partito mi aveva espulso; non potevo nemmeno acquisirle attraverso miei fondi personali perché non li avevo. Le ho sottratte e continuerò a sottrarle, come deve fare un guerrigliero, al nemico. Pertanto, prendo le mie munizioni dalle mani della borghesia. Le mie munizioni sono i muri, i colori e il denaro necessario per alimentarmi e per poter andare avanti con il mio lavoro. Il guerrigliero è sempre pronto, in epoca di amnistia, a retrocedere nelle fila e a convertirsi in un semplice soldato come tutti. Così giunsi negli Stati Uniti.²⁰¹

Rivera era convinto che negli Stati Uniti vi fosse la possibilità di un forte sviluppo dell'arte rivoluzionaria che avanzava verso l'alto dal basso. La borghesia si sarebbe poi convinta che valeva la pena comprare grandi opere malgrado il loro carattere rivoluzionario. Per il vero sviluppo su grande scala dell'arte rivoluzionaria negli Stati Uniti era necessario però che vi fosse una situazione in grado di riunire tutti in un unico partito, quello del proletariato, solo così si sarebbero impadroniti degli edifici pubblici, dei vantaggi pubblici e della ricchezza del paese. Solo così si sarebbe potuta avere un'arte rivoluzionaria genuina. Il fatto che la borghesia fosse in uno stato di degenerazione e che la sua arte dipendesse dall'arte europea indicava che non si poteva avere di certo uno sviluppo di un'arte genuinamente nordamericana, eccetto quel che poteva creare il proletariato. Affinché fosse buona arte, l'arte di questo paese doveva essere un'arte rivoluzionaria, un'arte del proletariato, altrimenti non sarebbe stata per nulla una buona arte.

In linea con la sua definizione di ciò che doveva essere formalmente l'arte proletaria, Rivera utilizzò, nella realizzazione della sua opera di Detroit, un linguaggio plastico totalmente accessibile all'uomo comune, impiegando elementi antichi e contemporanei provenienti principalmente dal cubismo, dal futurismo, dalla tradizione murale rinascimentale e dall'arte preispanica. Il cubismo è evidente sia nell'uso delle forme e degli spazi sia nel modo di analizzare e rappresentare i distinti processi di lavoro lì registrati. Usò la sovrapposizione di piani per far in modo che lo spettatore riuscisse a captare in forma progressiva e sintetica la descrizione dei processi tecnici che potevano risultare confusi. In questi casi adottò anche l'idea di scomporre la figura nei suoi singoli elementi, sia per presentarla dai suoi diversi angoli sia per mostrarla nelle sue distinte funzioni. Fece del cubismo un ricorso formale che gli permise di offrire una sintesi tanto spaziale quanto concettuale

²⁰¹ D. RIVERA, *The Revolutionary Spirit in Modern Art* [tr. sp. *El espíritu revolucionario en el arte moderno*], "The Modern Quarterly", Baltimora, 3-VI-1932, pp. 51-57.

di un così lungo, complesso e voluminoso processo.²⁰² Lo spirito futurista anima l'essenza stessa del murale, che è – con parole dello stesso Rivera - “un'espressione plastica del movimento” come generatore di vita e un inno alla macchina talmente bello come “le opere maestre dell'arte antica dell'America precolombiana”. Come i futuristi, impiegò un linguaggio realista e come loro tentò di riprodurre il movimento frazionando le azioni nei suoi distinti momenti; ma egli non divise nel tempo ognuna delle parti di una scena, bensì colse processi molto generali e li scompose nelle loro azioni basiche. Non negò nemmeno, nella sua visione della storia, il passato. La sua opera è il registro di diversi processi che interagiscono sin dalle loro origini.

Da un altro punto di vista, vi è un amore affine alla lucentezza del metallo, colore che, con il fuoco dei forni, gli azzurri del fondo e i vari toni dell'ocra, crea un'atmosfera industriale dove si sente l'aria densa e concentrata degli spazi interni e chiusi. Come usavano nel rinascimento, Rivera usò la predella per mettere in relazioni gli avvenimenti quotidiani e onorò il suo mecenate Edsel Ford e il suo promotore William Valentiner ritraendoli nella parte bassa dell'angolo destro del muro a sud. Sempre dal passato prese esempio per unire il gesto semplice a quello monumentale in una rappresentazione verace degli oggetti ed incluse all'interno degli spazi chiave la tridimensionalità, che - coniugata con l'uso piano della sua quadrellatura strutturale cubista - gli permise di generare distinte sensazioni intorno alle azioni che si svolgono in tempi e spazi diversi. Impiegando elementi preispanici cercò soprattutto di creare un nuovo tipo di forme totalmente tipiche del continente sudamericano e di coniugare le sue proprie radici culturali con le ultime conquiste estetiche della macchina. Sotto questo criterio, trasformò pressatori e trapanatori in sculture, monoliti, che convertirono Coatlicue o i giganti di Tula in imponenti totem di metallo. Uno degli elementi predominanti all'interno della fabbricazione di automobili è la catena di montaggio; Rivera le diede una forma ondulante per suggerire il corpo di serpenti giganti, che provengono direttamente dall'universo artistico precolombiano. Essa, oltre ad apparire come l'elemento meccanico più importante del processo produttivo, compie una funzione strutturale basica unendo i distinti spazi dove si realizzano le operazioni necessarie per costruire il motore, dando unità alla composizione, oltre che generare tensioni e giochi visivi di grande sensualità per il contrasto della sua curva con gli spazi cubisti piani e con le travi rette che strutturano il mondo industriale. In questo universo lavorativo il ruolo dell'operaio e il senso del suo lavoro sono totalmente contraddittori. Contemporaneamente lo vediamo sublimato, realizzando un rituale in cui il ritmo dolce e lento dei suoi movimenti ha cancellato ogni traccia di alienazione, sforzo e monotonia, ma anche con il volto verdastro e malsano dedito dignitosamente al proprio lavoro, o come un elemento meccanico che si muove al ritmo dell'immenso motore che l'ha divorato. Tutto può succedere in un'atmosfera dove il movimento dal tanto concedersi si è trasformato in estatico; dove sono subentrate la rappresentazione realista di una parte della vita industriale e la sua esaltazione utopica, ma non la tragedia nata da quella serie di conflitti che concretamente viveva l'operaio in quell'epoca. Ciò che fu mostrato da Rivera proponeva in maniera molto relativa il cambiamento sociale auspicato e le sue critiche risultarono come palliativi per non affrontare i problemi reali, incapaci di proporre una forma di soluzione fattibile.²⁰³

Seguendo Bertram D. Wolfe si arriva alla conclusione che ciò che realmente interessava a Rivera su questo paese del Nord era la possibilità di dipingere il mondo industriale, che per lui era degno di essere preso come tema principale dell'arte del XX secolo. Rivera si era costruito un'ideale utopico sul futuro dell'America e, se da una parte guardava con grande ammirazione il progresso tecnologico e scientifico degli Stati Uniti, dall'altra però era cosciente dei valori dei popoli ispanoamericani qui residenti. Definiva questo continente come una realtà creativa che in futuro

²⁰² L. BANK DOWNS, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, cit., p. 49.

²⁰³ A. AZUELA, *Diego Rivera in Detroit. A Change of Ideology*, trascrizione dattiloscritta dell'intervento di Alicia Azuela al simposio sui murali di Detroit organizzato in occasione del 50° anniversario della loro realizzazione (1983), svoltosi presso il Detroit Institute of Arts, 33 pagine. Fonte: The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives. Rispetto alla sua pubblicazione del 1985 (cit.), qui Azuela si focalizza più sul cambio di ideologia, di vocazione, di direzione artistica, che Rivera adottò nel passaggio dai murali della California al ciclo di Detroit.

avrebbe avuto intellettuali propri capaci di rimpiazzare le pallide imitazioni dell'arte del vecchio mondo, e questo sarebbe successo nel momento in cui "l'uomo tecnico del Nord" si fosse unito con "l'uomo artista del Sud". Nell'articolo in difesa degli attacchi di Siqueiros, Rivera scrisse:

[...] oggi, in virtù di una fioritura artistica, attraverso il genio del sud, che arriva dalle profondità del tempo, con il genio del nord, che arriva dalle profondità dello spazio, per produrre una nuova espressione umana che nascerà nella Grande America, dove tutte le razze si sono unite per produrre un nuovo lavoratore (l'artista).²⁰⁴

Chiaro che in queste previsioni egli si era ritagliato un ruolo importante grazie ai murali di Detroit. Le ragioni annotate, nonostante la relatività che includono, aiutano a capire come fu possibile che un marxista come Rivera abbia potuto lavorare in un centro chiave dell'industria imperialista come Detroit. Vero è che in tale argomentazione non si vuole alludere a una rinuncia ideologica da parte di Rivera, seguendo quindi le accuse di Siqueiros nella polemica, ma non si afferma nulla in concreto sulla persistenza della sua posizione politica, sebbene qui vi sia qualcosa di cui non si è fatta alcuna menzione, ossia una serie di inconvenienti e aspri attacchi di natura politica da parte di certi esponenti nordamericani quando si aprirono le porte degli Stati Uniti a Rivera.²⁰⁵

Nei murali che egli realizzò a San Francisco non vi è censura al sistema politico americano. L'affresco della Borsa dei Valori è un'interessante decorazione allegorica sulle ricchezze naturali della California e sul carattere intraprendente degli uomini che seppero esplorarle. Altrettanto si può dire rispetto all'originale composizione che Rivera ideò per l'enorme murale del San Francisco Art Institute (originariamente California School of Fine Arts), sempre nel 1931: un'elegia dell'uomo californiano, impresario o operaio qual fosse, esaltato dall'artista nella semplice rappresentazione oltre l'impalcatura sulla quale egli stesso lavora (*La elaboración de un fresco*).

Tutto questo forse significava che sia la critica al capitalismo yankee sia il riconoscimento delle conquiste raggiunte dal socialismo erano spariti dalla coscienza politica di Rivera? Si confermava quindi l'accusa di Siqueiros che lo vedeva come un "opportunist" adattato a questo paese? La realtà fu qualcosa che non si volle accettare nell'immediato. Nel non fare nessuna dichiarazione in merito, Rivera riuscì a non compromettersi, e di lì a poco firmò il contratto con Edsel Ford. Sui grandi muri del patio del Detroit Institute of Arts Rivera dipinse, come tema centrale, il ritratto industriale della grande città, ma non rinunciò a ritrarre anche la società della città americana, in particolare la classe operaia vista come fondamento basilico. È curioso come molta storiografia che si è occupata del ciclo di Detroit abbia potuto ignorare questo secondo ritratto. Il tempo arrivò a dimostrare la posizione rivoluzionaria di Rivera, poiché i murali di Detroit furono di fatto la preparazione o l'antecedente di quel che successe a seguire nel cuore vitale del capitalismo nordamericano: il murale del centro Rockefeller e i lavori della New Workers School. Ma prima di Detroit, vi è un'altra opera significativa che Rivera realizzò nel 1931 a New York per la sua mostra al Museo d'Arte Moderna (MoMA),²⁰⁶ in cui la critica contro il sistema americano è più che evidente: si tratta del pannello dipinto a fresco *Frozen Assets (Fondos congelados)*.

²⁰⁴ D. RIVERA, *Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs. bolshevismo leninista*, México D.F., Imprenta Mundial, 1935. Il testo fu riproposto in parte con il titolo *Defensa y ataque contra los estalinistas* in "Claridad", Buenos Aires, febbraio 1936. Fonte: Museo Frida Kahlo, Acervo Documental (qui è conservato l'opuscolo originale con annotazioni manoscritte di Rivera).

²⁰⁵ T. CRAVEN, *Politics & the Painting Business*, "The American Mercury", New York, 6-IX-1932, pp. 463-471.

²⁰⁶ La mostra, voluta e ideata da Frances Flynn Paine, ebbe luogo al MoMA di New York dal 23 dicembre 1931 al 27 gennaio 1932. Consisteva in 150 opere, tra oli, pastelli, acquerelli a colori e in bianco e nero, e sette nuovi affreschi trasportabili; quattro di questi pannelli erano adattamenti di dettagli dei suoi murali messicani e tre rappresentavano soggetti che Rivera aveva osservato in città, a New York. I tre sono: *Electric Welding*, *Pneumatic Drilling* e *Frozen Assets* (il titolo di quest'ultimo fu scelto da un giornalista che vide l'esposizione in anteprima). Nelle prime due settimane si registrarono 31.625 ingressi paganti. D. RIVERA (ed.), *Diego Rivera*, New York, The Museum of Modern Art, 1931; D. RIVERA (con G. MARCH), *My Art, My Life. An Autobiography*, New York, Dover Publications Inc.,



Frozen Assets, 1931. Museo Dolores Olmedo, Città del Messico. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental

Questo lavoro, eccezionale per la sorprendente uniformità della luce e l'abile uso della prospettiva (che ricorda i migliori lavori del rinascimento italiano), mostra la cruda realtà della conformazione sociale di New York per quel che concerne i diseredati, come estrema conseguenza della depressione del 1929. Questi appaiono compressi dal potere del capitale, tra il peso schiacciante dei giganteschi edifici e le cripte sotterranee di sicurezza che custodiscono i valori congelati di proprietà dei ricchi uomini d'affari della città.

Perché, nel 1933, la famiglia Rockefeller diede fiducia a Diego Rivera per rappresentare la loro visione del paradiso americano? Perché i Rockefeller chiamarono Rivera a dipingere un muro permanente all'interno del loro nuovo e innovativo centro commerciale, un posto di passaggio e d'incontro per centinaia di persone ogni giorno? I Rockefeller confidavano nel fatto che, essendo messicano e comunista, Rivera avrebbe dipinto una glorificazione dell'*american dream* basato sul tema dell'era della scienza. Una delle ragioni per le quali la famiglia Rockefeller chiamò Rivera fu perché conoscevano e apprezzavano la qualità sensuale della sua opera e sapevano che egli era il pittore per eccellenza di una certa iconografia paradisiaca. Conoscevano la sua opera nazionalista, dalla quale germogliò una fertilissima visione del paradiso tropicale, il nuovo mondo, di cui Rivera prese coscienza, per la prima volta, al suo rientro dall'Europa nel 1921. Il Messico visto con gli occhi modernisti di un figliol prodigo. Rivera fu piuttosto costante con la sua nostalgia del paradiso, a partire dal suo primo murale del 1922 *La Creación* (nell'Anfiteatro Simón Bolívar) allegoria della nascita, immagine equivalente a un'espulsione, rappresentata come il parto del Adamo/Noé/Cristo americano. Il meticcio, il Messico, nasce in questo istante circondato dalle parche e dalle muse del sapere europeo, alcune di esse messicanizzate. Ed Eva è morena, come La Malinche. Dopo aver dipinto i muri della SEP, nel 1926-1927 lavorò nella Escuela Nacional de Agricultura di Chapingo: non solo dipinse un pannello di ispirazione letterale della Genesi, ma anche la terra rappresentata da due gigantesche figure femminili che potrebbero benissimo essere due donne incinte, molto probabilmente ispirate a Lupe Marín, che durante il periodo in cui suo marito lavorò a quest'opera ebbe le sue due figlie, e a Tina Modotti. Si tratta di forme sensuali magnifiche, evocazioni della dea della terra, Coatlicue-Tonantzin, che sembrano modellate nel fango dove nasce la nuova vita del Messico, fioritura – terra di contadini e minatori – irrigata con il sangue dei caduti durante la Rivoluzione messicana. Al suo ritorno in Messico, Rivera si riconfermò messicano. Percepì la sua patria come un innamorato e realizzò la bellezza in termini di “paradiso riconquistato”,²⁰⁷ come chiamò uno dei pannelli di Chapingo, dove un uomo bianco, un Adamo o Noé, offre alla prima coppia e ai suoi figli messicani - i *macehuals* discendenti di Quetzalcóatl - la staffetta del fuoco prometeico, quello dell'intelligenza del sapere tecnico e scientifico della cultura occidentale. Nella Bibbia, tuttavia, gli uomini non ritrovano più il paradiso, anche se non perdono mai le speranze di ritornarvi, e Dio in ogni suo patto con gli uomini parla in termini paradisiaci della Salvezza, della Terra promessa, e che arriverà il momento di condividere, in parità di circostanze, il regno di Dio con lo spirito dei peccatori redenti e con quello dei giustizieri. Così, il regno di Dio è totalmente vincolato con l'immagine del paradiso. Il comunismo, nella linea di Marx-Lenin, fu in buona sostanza una trascrizione sintetica e laica della visione biblica della società e, soprattutto, attualizzò i principi giustizieri della tradizione giudeo-cristiana.²⁰⁸ In tutta l'opera di Rivera vi è un'insistenza tacita dell'idea che l'artista possa ri-costruire il paradiso terreno cui tutti gli umani anelano.

²⁰⁷ È Irene Herner a usare il termine “paradiso” associato all'opera di entrambi i due muralisti messicani: I. HERNER, *Siqueiros, del Paraíso a la Utopía*, México D.F., Arte e Imagen, 2004; I. HERNER, *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, in AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, cit., pp. 235-259. Attraverso il tema del “paradiso” Herner traccia una linea di articolazione e di continuità per investigare e scrivere sul processo del pensiero estetico di Siqueiros e di Rivera, mostrando l'attualità biblica del pensiero occidentale nel XX secolo, precisamente in due personaggi apparentemente estranei alla religiosità; ma nella loro poetica, il paradiso, più che un luogo (non esiste tale luogo), è una struttura simbolica, un mito dell'origine che sempre si attualizza. Punto di partenza e di arrivo di una nostalgia attiva universale, che ogni volta rinasce e si recupera. Non vi è cultura umana, in nessun tempo, in nessuna parte, che non inizi il proprio ciclo con immagini di paradisi e che non ammetta che ogni paradiso è perduto. Il paradiso è la sensazione di perdita di una percezione di felicità meravigliosa che non è mai esistita, ma desiderarla ci mette in azione, ci sprona a ritrovarla, a dedicare la vita a reinventarla. Le utopie sono cammini, opere d'arte e versioni messianiche del paradiso.

²⁰⁸ L'uomo è il dio dell'uomo e l'utopia del paradiso che la Rivoluzione creerà sulla terra sostituisce la fede nella vita eterna. “La lotta effettivamente rivoluzionaria della classe oppressa per creare il paradiso in terra é per noi più importante dell'unità delle idee dei proletari sul paradiso in cielo”. V.I. LENIN, *Socialismo e religione*, “Lo Stato operaio”, Milano, 10-XII-1938, p. 160.

Vasconcelos stesso vedeva, nella modernizzazione e nell'occidentalizzazione del Messico, un futuro promissorio.

Quando analizziamo la traiettoria di Rivera, si ha l'impressione che l'artista avesse la missione di recuperare lo spirito dell'armonia nelle sue pitture, come disse ad Anita Brenner, "la bellezza è l'espressione del ritmo armonico".²⁰⁹ Le diverse versioni storiche del "paradiso riconquistato" collocano, in termini un po' vaghi, la ricerca artistica d'immagini del piacere originale, dell'appartenenza, come principio e corollario di sofferenze. Il termine paradiso è un significante mitico che ci rimette ai processi di costituzione delle identità culturali ed è strutturante del discorso. Il mito viene dal passato, ma non appartiene al passato, non è illusione, bensì minima cellula di significato, aspirazione alla verità che è straordinariamente forte per essere percezione/nostalgia e, pertanto, ha smesso di essere arbitraria e si riconosce in maniera personale/intima, a volte come verità condivisa durante un tempo memorabile all'interno della comunità. Il mito offre coerenza al divenire, dà significato al caos, è un punto di partenza più in là della storia. Parliamo di una legge tacita che nei nostri tempi di razionalismo funziona in modo incosciente. L'efficacia simbolica che produce l'atto artistico è ancorata alla struttura mitica dei suoi artisti e spettatori. I miti, come molte opere d'arte, narrano o mostrano visioni d'infinita diversità, ma con il denominatore comune di toccare le stesse corde sensibili per tutti. La visione di Rivera, a partire dal suo primo murale, era il ritrovamento di un'America immaginata come eden tropicale, il luogo di nascita della cultura messicana meticcia, mito d'origine, giustapposizione che si restituisce come lo spirito barocco latinoamericano che richiede di legittimarsi e di essere accettato dagli altri. Si trattava di stabilire la sua particolarità storica come paese, con un attecchimento territoriale e con una sovranità nazionale. Un'esistenza che si processa senza cessare, a volte incartata, soffocata dalla domanda o dalle sue risposte: che cos'è essere messicano? La messicanità è un artificio immaginario che instaura una struttura significativa, una dinamica, un'esistenza produttrice d'immagini di differenziazione e di significato. I Rockefeller apprezzavano questo processo dell'arte del Messico e dell'America Latina, dato che non solo collezionavano dipinti, ma promuovevano un'esplorazione che superasse l'immagine stereotipata dei messicani e dei latini, così fortemente caratterizzata tra gli americani e molto chiara nel cinema di Hollywood di quegli anni. L'idea dei Rockefeller era ampliare la visione del continente come territorio di tradizione culturale propria. Per questo sostenevano la *Mexican Arts Association* e la *American Arts Association*, fondate alla fine del 1930, con il proposito di promuovere l'amicizia tra Messico e Stati Uniti attraverso relazioni e scambi culturali.²¹⁰

La cultura occidentale di inizio secolo era organizzata intorno all'epoca della macchina e del libero mercato, e moltissimi esseri umani da tutto il mondo credevano che questo consumo eccessivo di energia fosse il vero cammino verso la felicità. In tal modo non risulta troppo strano se, sei anni dopo aver dipinto la terra morena fruttifera a Chapingo, Rivera portò a Detroit – con un'immagine plastica portentosa – l'anima e le congiunture di Coatlicue trasfigurate dalla macchina; che di fatto, secondo il dizionario di retorica, è l'artificio per utilizzare, dirigere o regolare l'azione di una forza e trasformare l'energia. È straordinaria la forma in cui l'artista elaborò il concetto di ingranaggio e di meccanismo in relazione con questa scultura azteca di pietra, profondamente simbolica dell'arte religiosa dell'antichità americana. Rivera giunse negli Stati Uniti con la consapevolezza che il paradiso non solo si poteva costruire nei tropici, nelle valli e nei campi seminati del Messico, ma anche negli Stati Uniti, nei risultati dell'utopia del progresso di questo paese. Rivera arrivò all'edificio del Pacific Stock Exchange di San Francisco e vi dipinse un'America progressista e paradisiaca, come se non vi fosse stata la crisi della Borsa nel 1929. Ma raffigurò anche l'orrore del sistema speculativo capitalista in uno dei pannelli affreschi per la mostra del MoMA, *Fondos congelados*, dove presentava la realtà ingiusta dell'economia, come se si trattasse di una stratificazione geologica o archeologica. Rivera sosteneva che gli Stati Uniti alimentavano la sua

²⁰⁹ A. BRENNER, *Diego Rivera: Fiery Crusade of the Paint Brush*, "New York Times", New York, 2 aprile 1933.

²¹⁰ R. LINSLEY, *Utopia Will Not Be Televised: Rivera at Rockefeller Center*, "The Oxford Art Journal", Oxford, 2-XVII-1994, pp. 48-62.

forza creativa ed erano in grado di esaltare il suo significato di bellezza attraverso il mezzo delle macchine e dello studio scientifico delle macchine. In generale, tutta la creazione di ingegneria nordamericana era la vera espressione artistica del talento di questa parte del mondo. La realtà era che la maggior parte degli intellettuali americani continuava a negarlo. Il paradiso del progresso e la prosperità erano costruiti congiuntamente dagli operai con gli universitari, gli scienziati, i tecnici, gli architetti, facendo il loro lavoro in équipe interdisciplinari, e si concretizzavano nelle fabbriche, dove gli uomini conquistavano una convivenza amorosa con gli ingranaggi e i meccanismi industriali. Negli Stati Uniti Rivera si rese conto che il sogno di Marx era più vicino che in qualsiasi altro posto, l'industrializzazione mondiale della sua prospettiva ideologica avrebbe reso liberi gli uomini. Rivera era convinto che il suo lavoro negli Stati Uniti fosse spiegare l'America agli americani e riconoscere che l'ideale nordamericano di bellezza s'incontrava in un ponte, in un trimotore, in una buona automobile o in qualsiasi macchina efficiente. Nel 1933 Rivera condivise questa visione con Walter Pach, pittore e storico dell'arte che fu uno dei suoi più lucidi difensori e amici a New York. La grande arte continentale americana, sostenevano entrambi, era una nuova nascita e aveva il cuore indio messicano e il futuro industriale nordamericano. Pach scriveva che la realizzazione di un murale in un luogo di avanzata architettura, come il Rockefeller Center, invitava a dare attualità al passato precolombiano evocato e rappresentato dal muralismo messicano. I due amici pensavano a un'identità comune per tutti i popoli del continente, generata da un meticcio di tradizione precolombiana con la competenza tecnico-scientifica statunitense. Un nuovo equilibrio tra tradizione e progresso. Fino a questo momento, sulla base degli affreschi che Rivera realizzò in California e a Detroit, i Rockefeller erano convinti dell'unicità dell'approccio di Rivera all'*american dream*.

Improvvisamente le cose cambiarono. Giunto il momento di dipingere il murale *El hombre en la encrucijada y mirando con incertidumbre pero con esperanza y visión elevada la elección de un nuevo rumbo que lleve a un futuro nuevo y mejor*,²¹¹ Rivera fece un'inaspettata virata rispetto alla composizione delle sue opere di San Francisco e di Detroit. Lo spirito che appariva sul muro del Rockefeller Center era apocalittico e il tono era di giudizio. La critica contro il capitalismo apparve superata e ora Rivera includeva la condanna del comunismo stalinista e attaccava il nazi-fascismo, che nel 1933 minacciava il mondo intero con una guerra mondiale terribile, scientificamente orchestrata e altamente tecnologizzata. Rivera – che nei suoi altri murali americani invece di denunciare i nemici della classe del proletariato aveva mostrato gli aspetti positivi della realtà nordamericana – dipinse nel Rockefeller Center un'aperta condanna contro l'imperialismo e contro quelli che considerava i suoi rappresentanti, proprio come i Rockefeller. Realizzò un giudizio sintetico e violento della società industriale. Il paradiso del progresso non poteva essere riconquistato in un mondo dove i lavoratori vivevano in condizioni d'inadeguatezza, dove la voracità di alcuni aveva come conseguenza la fame di molti. La necessità di avere il monopolio dei mezzi di produzione portava con sé l'uso della scienza e della tecnologia per fare la guerra e non la pace. Conquista, terra, fame e morte si opponevano alla realizzazione dell'utopia del progresso e l'*american dream* non aveva senso senza giustizia sociale. In un tono da giudizio biblico, che ci ricorda che il centro della relazione del Dio giudeo-cristiano con gli uomini è il patto della giustizia e l'amore per il prossimo, Rivera si propose di agitare gli spettatori con la sua personale versione del Sermone della Montagna²¹² in termini apocalittici. A conseguenza di questo pensiero religioso, che oltretutto lo nutrì sin dalla sua infanzia in provincia, l'artista credeva che il regno della libertà fosse vicino e che il cammino per arrivarci fosse già stato ri-disegnato in termini laici e in maniera profetica da Marx, Engels e Lenin. Inoltre, a quel tempo Rivera era totalmente identificato con i concetti di Trotsky al punto che questi stessi gli fornirono gli elementi fondamentali per dipingere la

²¹¹ Il titolo del murale passò presto nella versione inglese nei documenti dell'epoca: *Man at the Crossroads with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future*.

²¹² Vangelo secondo Matteo 5,1-7,28. I. HERNER, *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, in AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, cit., p. 248.

sua nuova fantasia della terra promessa. Riconquistare il paradiso implicava, per prima cosa, saltare l'ostacolo di una rivoluzione proletaria per dar avvio a una nuova ri-distribuzione della ricchezza, a un mondo di armonia, senza classi, senza odio, senza intolleranza. L'ideale di Rivera si plasmò al centro della sua composizione murale in un'immagine riduzionista, che formava parte dell'ideale modernista dell'uomo bianco. Un nuovo personaggio della mitologia classica, eccellentemente meccanizzato, apparve al timone dell'umanità. Un novello Prometeo, che si collocava più in là della storia, guardava in lontananza con la certezza di un robot, con il suo collo taurino e con i suoi occhi inespressivi. La scienza e la tecnica apparivano come i supporti della maestria. Nel suo primo affresco, *La Creación*, Rivera propose la tesi che la creatura del Messico avrebbe avanzato nei cammini dell'arte e della scienza. Nel murale del Rockefeller Center era la macchina quella che era in trono: questo era il potere. L'uomo, probabilmente operaio, era il controllore della natura perché aveva conquistato la saggezza con il sudore della sua fronte. Davanti all'uomo, un poco sotto le sue mani, vi era una terza mano che reggeva una sfera luminosa con iscritti i simboli dell'atomo e della cellula e che ricordava la mano divina che nell'Apocalisse porta il libro chiuso con i sette sigilli. Alla sinistra dell'uomo, non molto distante e poco più in basso, compariva il ritratto realista di Lenin, che prendeva tra le sue mani quelle dell'operaio, del contadino e dei soldati, tutti di etnie differenti. Nel segmento opposto, Rivera dipinse un Rockefeller degradato dalla frivolezza. È il magnate che, ombroso, prendeva la mano di una donna, mentre un gruppo di dame dell'alta società giocava a carte e un vassoio con coppe di champagne circolava per il salone. Sul fondo, alcune coppie ballavano. Nello stesso tempo, a New York, tra la Seconda strada e Wall Street, esplodeva una marcia di protesta contro la sinistra. Qui erano presenti i lavoratori furiosi, spaventati, cittadini vittime o disperati che protestavano con i loro cartelli. Non mancava nemmeno l'esercito, armato della più alta tecnologia scientifica per uccidere. I soldati non avevano volto, avanzavano coperti con maschere antigas, portando i loro fucili, ed erano accompagnati da carri armati e sorvolati da bombardieri. Come contrasto, nel lato opposto dipinse una marcia trionfante di persone che cantavano l'Internazionale lungo il loro cammino verso la Piazza Rossa di Mosca. La rappresentazione realista della rivoluzione trionfante si riferiva direttamente al senso della salvezza biblica e all'idea di Rivera del paradiso riconquistato. Si trattava di un'immagine dell'apocalisse dell'era elettronica. Ma il paradiso, per essere tale, è sempre perduto. Il ritratto di Lenin – non previsto nei bozzetti originali – non piacque ai Rockefeller e l'11 febbraio del 1934 il murale fu distrutto.²¹³ Così, nel paese della democrazia non vi era difesa per la libertà di espressione, si poteva praticare la censura nella più verticale delle forme e l'artista non poteva contare su elementi giuridici per difendere l'integrità della sua creazione. L'artista provocatore era di nuovo espulso dal potere, ma solo per risorgere come vittima dell'imperialismo, dell'ingiustizia sociale, dell'intolleranza, un valente militante comunista contro la censura e a favore della libertà di espressione.²¹⁴ Come conseguenza della censura dei Rockefeller, annullarono a Rivera anche la commissione di un murale per la General Motors; ma Rivera decise di rimanere a New York con il denaro che gli pagò Rockefeller e accettò di dipingere per la New Workers School una serie di diciannove pannelli, più due architravi mobili, che intitolò *Portrait of America*, in cui mostrava, tra le altre cose, la violenta repressione contro la libertà di espressione.

Il vincolo di Rivera con la New Workers School implicò una rottura politica con il comunismo prosovietico e con le concessioni diplomatiche del Fronte Ampio, convocato dal VII Congresso dell'Internazionale Comunista a metà del 1934. Il risvolto politico di questa rottura si concretizzò nella posizione ideologica esposta da Rivera nell'introduzione al libro di Bertram D. Wolfe, *Portrait of America*.²¹⁵ Rivera progettò la "continua e accelerata marcia verso la collettivizzazione", e derivò da essa la necessità della pittura murale come compagna necessaria della "moderna trinità

²¹³ Secondo Linsley, più che il volto di Lenin, fu la visione del futuro di Rivera a non piacere totalmente ai proprietari del Rockefeller Center. R. LINSLEY, *Utopia Will Not Be Televised*, cit., p. 56.

²¹⁴ L. BLOCH, *On location with Diego Rivera*, "Art in America", febbraio 1986, pp. 103-123.

²¹⁵ B. D. WOLFE, *Portrait of America*, New York, Covici Friede Publishers, 1934, pp. 11-25.

nella costruzione: acciaio, cristallo e cemento armato. Da qui la distinzione con il muralismo messicano in cui egli evidenziava un carattere contadino predominante”. Dopo aver criticato la dipendenza del Messico nei confronti degli Stati Uniti, Rivera esprime il suo desiderio: “Il mio obiettivo principale è produrre pittura per le masse dei lavoratori del campo e della città”. Nell’introduzione citata Rivera fece un resoconto personalizzato delle sue relazioni con gli Stati Uniti e ne descrisse tutti i suoi contatti e i suoi accordi. Arrivò a una critica politica piuttosto esplicita, nella quale occupò una posizione centrale il caso di Thomas Mooney, “vittima della borghesia e martire della guerra sociale”, che però decise di non inserire nel murale del Luncheon Club perché non credeva fosse un luogo adeguato a questo tipo di rivendicazioni. Invece, nel Rockefeller Center trovarono posto la lotta di classe e il ritratto di Lenin. Lì, in un edificio pubblico con teatri, sale di letture, uffici, studi radiofonici e televisivi, laboratori e una stazione del treno sotterranea, dove tutto era stupore e ammirazione, trovò spazio anche l’evocazione del socialismo. Il recupero della tecnica dell’affresco, con il preciso intento di dare significato agli spazi architettonici in accordo con le loro funzioni pubbliche, lo portò al suo lavoro al San Francisco Art Institute, dove riuscì a mettere in rilievo il potere delle macchine mostrando i loro effetti compositivi. Questi stessi aspetti furono accentuati nel Detroit Institute of Arts, dove considerò pertinente e necessario alludere al potere industriale e alle sue specificità metallurgiche e biochimiche. La produzione materiale, quindi, trovò in Rivera un significativo cosciente e riflessivo, non solo nella dimensione politica ma anche in quella estetica, come si evidenziò nel Rockefeller Center. Qui le considerazioni estetico-politiche di Rivera lo guidarono nella sua decisione di dipingere un affresco partendo da una visione del futuro in cui gli edifici sarebbero passati dalle mani dei loro temporanei padroni capitalisti a quelle della libera associazione di tutta la società. Tuttavia nulla di questo servì a evitare che i proprietari, offesi, distruggessero totalmente il murale davanti alle proteste del proletariato, descritto da Rivera nei termini di feroci battaglie contro la polizia arricchita e corrotta. Questa descrizione fu utile per diffondere lo scandalo a livello internazionale, grazie al quale Lenin risultò trionfante nel compiere la propria funzione di dirigente delle masse. Il soggetto storico della rivoluzione proletaria fu quindi collaudato in questa lotta. “Troppo realista”, così Rivera sentì definire la sua pittura, considerazione che lui trovò ipocrita. In questo punto del racconto, egli menzionò diversi esempi storici utili per segnalare, con un chiaro significato di denuncia sociale, la disapprovazione che spesso caratterizzava i patrocinatori delle opere d’arte. Il realismo risultava quindi censurabile quando denunciava, non quando raffigurava Cristo nel Sermone della Montagna senza alcuna apparente relazione con i mercanti, con quegli stessi uomini che Gesù espulse dal tempio. Da qui il vantaggio di lavorare con un patrocinatore adeguato, come per esempio in *Portrait of America*, opera che finanziò Bertram D. Wolfe, direttore della New Workers School. La volontà principale segnalata da Rivera fu quella di dipingere per i lavoratori all’interno di un vecchio e sporco edificio nella quattordicesima strada. Questo implicò l’uso di pannelli mobili come supporti per facilitare il loro eventuale trasporto. Rivera accettò volentieri la definizione che gli diedero i lavoratori di “primo artista del popolo d’America”. In tal modo, il realismo desiderato si concretizzava nella denuncia inserita nella “meravigliosa industria del paese supercapitalista”, che - attraverso la lotta rivoluzionaria e la dittatura del proletariato - acquisiva la sua piena funzione nella “Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche del Continente Americano”. Questa introduzione è datata febbraio 1934.²¹⁶

Secondo quanto espose Rivera, la sua opera seguì una traiettoria ascendente negli Stati Uniti, con un’ideologia lontana dal materialismo dialettico, non essendo stabilita da una relazione tra le determinazioni economiche e il significato artistico. A rigor di termini, Rivera definì il desiderio e la volontà socialisti come nuclei esplicativi che necessariamente sarebbero culminati in una visione futura. Incline all’evoluzionismo sin dalla sua encaustica nell’Anfiteatro Bolívar nel 1922 – dove annunciava la relazione tra l’uomo e la natura, mediata dalle scienze e dalle arti all’interno della più ottocentesca tradizione positivista –, Rivera modificò questa linea con l’inclusione dell’utopia

²¹⁶ A. HÍJAR, *Pintar Trotskysta*, in AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, cit., p. 262.

socialista e della volontà rivoluzionaria, con il preciso intento di convertire le disfatte in vittorie. Così, gli eroi caduti, Zapata in particolare, costituivano la linfa vitale della formazione sociale che doveva alzarsi contro le incursioni dei conquistatori e colonizzatori del capitalismo selvaggio. Questo senso evolutivo, che terminava nel socialismo, fu messo in evidenza – per la prima volta – nei murali della New Workers School, grazie a un concetto elaborato soprattutto dai trotskisti: quello dello sviluppo disuguale e combinato, che avrebbe dovuto dare luogo a una rappresentazione del mondo come coesistenza e lotta di classe in rivoluzione permanente, sempre e quando si fosse reso possibile il comando comunista. Dietro tutto questo vi era la battaglia tra trotskisti e stalinisti, che diede avvio alle accuse di Siqueiros attraverso il “New Masses”. Il punto politico in discussione fu sottolineato da Rivera nell’acceptare l’impostazione degli stalinisti sul fatto che non fosse possibile l’esistenza di artisti rivoluzionari fuori dai partiti prosovietici. Rivera, che nell’introduzione al testo di Wolfe fece professione di fede leninista, replicò nella pratica pittorica con l’inclusione, nel pannello centrale del murale *Portrait of America*, dei ritratti del dissidente comunista Wolfe, vecchia conoscenza dei militanti del Partito Comunista Messicano, e di Joey Lovestone, segretario generale del Partito Comunista degli Stati Uniti (opposizione), al lato di James J. Cannon, segretario dei trotskisti statunitensi. Non mancava il volto di Stalin con sguardo intenzionalmente perverso, che contrastava con quello di Trotsky, energico e con il pugno chiuso; Lenin, luminoso, guardava avanti e interpretava con il suo sguardo chiaro. Nella polemica con Siqueiros, Rivera non esplicitò il suo trotskismo con forti argomentazioni proprio perché lo aveva già fatto con le immagini nella New Workers School. Qui si genera un dilemma, dal momento che i murali della scuola costituivano un codice che necessitava di determinate chiavi per essere letto, le stesse con le quali Wolfe riuscì a decifrare ognuno dei diciannove pannelli. Tuttavia, né allora né oggi, né proletari né borghesi, che fossero o che siano dei più illustri, potrebbero riconoscere tutte le figure rappresentate, se non le più ovvie, e comprenderne i motivi della loro presenza, alcune delle quali sono totalmente inspiegabili, come Einstein raffigurato sotto Engels e Trotsky e al lato di un personaggio di colore. La cosa certa è che sia quest’opera sia quella del Palacio Nacional in Messico abbondano di ritratti che incitano lo studio iconografico, non per essere isolati ma per essere compresi in un ordine compositivo basato su una volontà di significato socialista, utopia inclusa. Il lavoro di New York ha come risultato un senso più che un significato preciso.

Impegnato nell’articolare testimonianze fotografiche precise, testi e simboli politici, Rivera arrivò a decostruire la pittura e il testo fino a far emergere il predominio di quest’ultimo. Ciò nonostante, il peso ideologico dei ritratti realizzati per la New Workers School - per la loro abbondanza e il modo in cui interpellavano lo spettatore - fece dei suoi murali avvenimenti estetici che si interrogavano sull’arte stessa come forma piacevole o drammatica. I pannelli, che secondo Ana Cecilia Terrazas²¹⁷ originariamente erano ventuno, incitavano alla descrizione come se solo fosse importante il deciframento del codice documentario, così come lo fece Wolfe e come lo fa Laurence P. Hurlburt nel suo saggio;²¹⁸ ma se la decostruzione simultanea e articolata della pittura demerita la visione pittorica fino ad annullarla, bisognerebbe alzare la bandiera di allerta davanti all’ideologia in immagini, proprio per rendersi conto del valore delle stesse immagini contro la riduzione dell’ideologia a linguaggio. Rivera si adoperò per correggere e precisare la sua tesi davanti all’analisi concreta delle opere pittoriche, impossibili da ridurre a documenti. Per questo Rivera prevalse sul bianco e nero dell’architettura e sulla necessità di dotarla di significato attraverso il colore e con composizioni pittoriche il più durature possibili. In questa possibilità risiedeva la chiave non detta del codice, giacché il pittore non poteva certo immaginare le tristi vicissitudini cui andarono incontro le sue opere: non solo cambiarono di edificio, ma questo fu successivamente oggetto di un incendio, nel 1969, in cui quindici pannelli andarono distrutti e gli altri furono smembrati nelle mani di diversi collezionisti. In questo modo Rivera vide frustrata la sua intenzione

²¹⁷ A. C. TERRAZAS, *Echeverría desalentó el coleccionismo con una ley populista; ahora en su casa cinco tableros de Diego Rivera*, “Proceso”, México D.F., 1 febbraio 1998.

²¹⁸ L. P. HURLBURT, *The Mexican Muralists in the United States*, cit. 175.

di creare “una storia dinamica degli Stati Uniti dall’epoca coloniale fino al 1933, mostrando la costante lotta tra i privilegiati e gli emarginati”.²¹⁹ Perso il senso originale e totalizzatore, non c’è possibilità di conoscere i pannelli sopravvissuti,²²⁰ sequestrati da collezionisti cui probabilmente non interessava il sogno di Rivera di servire il popolo e di costruire il proletariato come soggetto storico. Secondo il ricordo della fotografa Lucienne Bloch, “ogni pannello, approssimativamente di 1.83 per 1.80, a eccezione di due di circa 80 per 80 centimetri, pesava intorno ai 135 chilogrammi e aveva uno spessore di 3,5 centimetri. Il supporto era di legno, unito con fogli di metallo, e il tutto trattato con gesso e tintura”.²²¹ Il vestibolo dove furono installati prevedeva una doppia panca circolare, fissata al centro, e sedie collocate sotto i pannelli laterali, di modo che la visione non seguisse necessariamente la narrazione dell’artista.



Veduta generale dei murali della New Workers School, New York, 1933. Foto: P. Juley. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental

L’unica eccezione era data dall’ubicazione centrale del pannello dove vi era Lenin con tutta la sua compagnia, con accanto due quadri di dimensioni più piccole. In questi, un dirigente e un operaio,

²¹⁹ A. HÍJAR, *Pintar Trotskysta*, in AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, cit., p. 265.

²²⁰ Per questo motivo sono poche le fonti bibliografiche. Oltre al già citato A. Híjar, si vedano anche: S. FREEMAN, *The strike wave in the New Deal*, “Class Struggle”, New York, 9-III-1933; D. RIVERA, *My Art, My Life*, cit., pp. 129-130; D. CRAVEN, *Diego Rivera. As Epic Modernist*, New York, G. K. Hall & Co., 1997, pp. 137-138; D. APPEL, *Diego Rivera and the Left: The Destruction and Recreation of the Rockefeller Center Mural*, “Left History”, Toronto, 1-VI-1999, pp. 68-69; J. WECHSLER, *History as a Weapon: Portrait of America*, in L. M. LOZANO, J. R. C. RIVERA (ed.), *Diego Rivera. The Complete Murals*, Köln, Tashen, 2008, pp. 372-378.

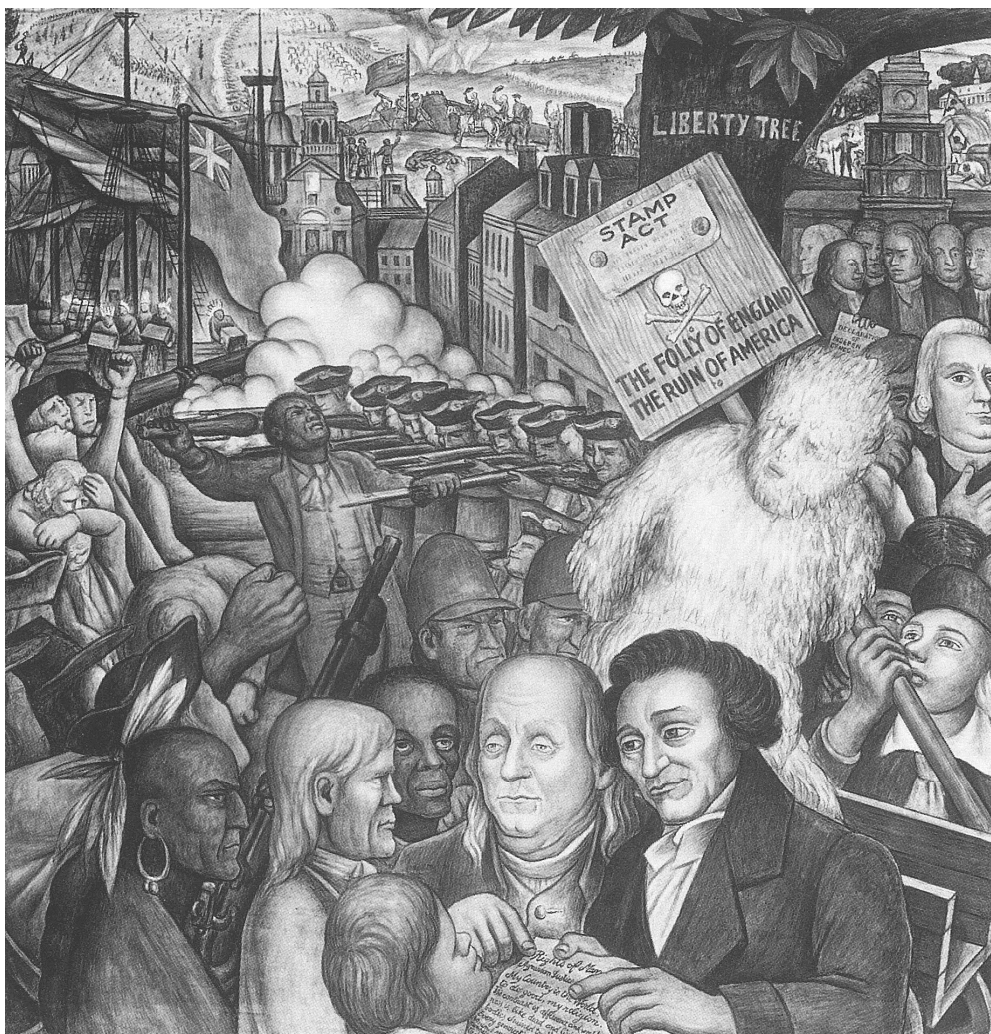
²²¹ A. C. TERRAZAS, *Echeverría desalentó el coleccionismo con una ley populista*, cit., p. 77.

di fronte alla bandiera rossa con la falce e il martello, si davano le spalle per affrontare Hitler e Mussolini, qui rappresentati con i loro consueti attributi storici. Non era solo la presenza di volti conosciuti, soprattutto nei pannelli relativi all'ascesa del nazifascismo, ma anche la tensione prodotta per la posizione dei corpi e la direzione degli sguardi riuscivano a dare senso alla lotta di classe in immagini, che a sua volta era specificata dalle figure sotto i tiranni.



Veduta generale dei pannelli XVII, XVIII, XIX della New Workers School, New York, 1933. Foto. P. Juley. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

I pannelli relativi all'epoca coloniale erano costruiti per piani: da subito catturavano l'attenzione dello spettatore le figure dell'indio e del conquistatore armato; in un secondo piano, i tipici abiti puritani davano spazio alla denuncia della schiavitù, accentuata dalla figura del nero legato a una colonna che riceveva i colpi di frusta dalle molte punte brandite dal suo aguzzino bianco. L'ordine dei piani si concretizzava in una linea di impiccati tra la velatura di una barca, per terminare così in due paesaggi: il primo ci presentava i principi costruttivi dell'urbanizzazione puritana, con la sua chiesa centrale, e l'altro ci mostrava lo sfruttamento agricolo, con uomini a cavallo e a piedi che fustigavano i lavoratori. A partire da qui, il discorso poteva rimettersi all'attualità o ben seguire l'ordine cronologico lineare che portava alla rivoluzione di indipendenza, rappresentata da un'enigmatica figura bianca piumata, legata e circondata dai padri della patria nordamericani e dalla dichiarazione di indipendenza posizionata all'orizzonte. Rivera si avvale di un ricorso popolare tradizionale, i cartelli (*billboards*), per precisare il senso liberatorio-rivoluzionario delle sue rappresentazioni. In questo caso, il cartello al centro della composizione, dietro la figura piumata, riportava la frase seguente: "The Folly of England. The Ruin of America" (La bugia dell'Inghilterra la rovina dell'America). Questo pannello (distrutto nel 1969), *The American Revolution*, merita una descrizione dettagliata, giacché riassume i ricorsi importanti di Rivera. In esso si combinavano il bagaglio di riferimenti ritrattistici e i suoi attributi corrispondenti, l'allegoria della lotta popolare e la fucilazione di un rivoluzionario.

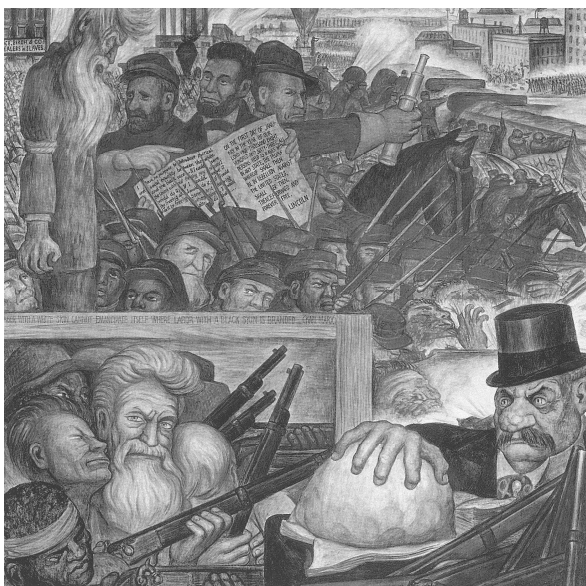


Pannello II della New Workers School, New York, 1933. Foto: P. Juley © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

Sul lato sinistro, alcuni indio e una donna dolente tra due braccia distese verso l'alto che sembrano gridare all'orizzonte, il quale ancora una volta era diviso nella parte coloniale con la bandiera inglese e nel piano successivo con la cavalleria rivoluzionaria che saluta la nuova bandiera. Il cielo era così sostituito da questo scenario, interrotto da un grande tronco d'albero con la scritta "Liberty Tree" (albero della libertà) e uno dei rami dirigeva lo sguardo dello spettatore verso i contadini che lavorano la terra, in alto a destra. Il bianco e il nero nei vestiti puritani e il colore graduato attraverso la penetrazione dei piani producevano la totalità pittorica e favorivano la lettura articolata della storia.²²² Solitamente un elemento d'incitazione rivoluzionaria è l'introduzione nella scena di situazioni e personaggi, generalmente entrambi, tipici dei sollevamenti e delle mobilitazioni storiche. A New York Rivera si svelò come uno studioso che non dipingeva semplici simboli astratti di redenzione, ma che ricorreva alla ricerca documentaria per rappresentare la storia con l'introduzione di sommosse popolari, che si concludevano in maniera articolata ma anche prive dell'egemonia di una classe e di un gruppo sociale. Scene chiaramente diverse in ognuno dei pannelli, cui l'artista conferì un significato indipendente dalla totalità e dall'ordine dell'opera, che il percorso dello spettatore non rispettava. Bastava la differenza dei vestiti per sapere che quelli che non portavano finanziaria, né tricorno né parrucca, senza piume in testa o con abbigliamento di pelli grezze o camicie povere, erano gli eroi e i martiri del popolo in lotta, e bastava solo questo per far

²²² A. HÍJAR, *Pintar trotskysta*, in AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, cit., p. 266.

capire l'epica storica negli Stati Uniti. Lo sviluppo disuguale e combinato era rappresentato da un andamento complesso e pieno di figure sempre collocate nella parte superiore dei paesaggi. Il grave problema per i comunisti fu quello di spiegare la transizione storica che condusse al socialismo. Prima di conoscere le tesi trotskyste a riguardo, nella New Workers School Rivera progettò la transizione tra il passato coloniale degli Stati Uniti e la costruzione del capitalismo. Questo obbligava a scoprire la radice materiale e lo sviluppo scientifico nell'industrializzazione, al pari della formazione dello Stato e delle banche. Non poteva mancare, in uno dei pannelli, la segnalazione dell'espansionismo, concretizzato nel cartello su "la riannessione del Texas, la rioccupazione dell'Oregon".²²³ Nel transito dalle tredici colonie alla formazione della maggiore potenza mondiale esistevano presenze che conformarono una tradizione di lotte: schiavisti contro libertari, accaparratori monopolisti contro eroi del lavoro (ovviamente guidati da Marx), legislatori razzisti contro giustizieri dal lato degli sfruttati, e come costruzione organizzativa di tutto questo vi era la macchina della grande industria. E non mancava neanche l'agroindustria, affinché non si dimenticasse il potere agricolo della massima potenza mondiale, la stessa che aveva sorteggiato e strumentalizzato i momenti decisivi della propria accumulazione storica di capitale, come furono la febbre dell'oro, la colonizzazione del Ovest, lo sfruttamento del petrolio, la Grande depressione e le guerre mondiali. Altro ricorso compositivo che non deve essere sottovalutato lo costituisce l'uso delle armi, necessarie per la formazione della potenza mondiale. Rivera le usava tanto nel significato celebre di Paolo Uccello, ossia per rompere la verticalità e creare un movimento diagonale con le baionette, come anche in senso verticale per rafforzare visivamente le presenze di Lenin e Trotsky di fronte alla bandiera della III Internazionale Comunista (*The World War*). Se a questo si aggiungono figure tipiche di grandi impresari, come quello con volto da belva e con la mano come fosse un artiglio che affonda e deforma il mondo (*The Civil War*, anch'esso distrutto nel 1969), si poteva ben immaginare una lotta di classe per nulla astratta ma molto concreta, con bandiere e cartelli adeguati, con testi che andavano da Thoreau a Marx.



Pannelli VI e XV della New Workers School, New York, 1933. Foto: P. Juley. © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

I riferimenti erano presenti in immagini che includevano le bocche minacciose dei cannoni sopra intere legioni di contadini (*Imperialism*, distrutto nel 1969), al cui orizzonte appariva Augusto

²²³ Questa indicazione si trova solo in A. HÍJAR, *ivi*, p. 267.

Nicolás Calderón Sandino,²²⁴ così come anche Haymarket,²²⁵ in qualità di luogo del proletariato in lotta, soffocato dalle forze militari del NRA (National Rifle Association) e dalla sua aquila nazi rampante scortata dalla polizia in divisa e da paramilitari che puntava potenti mitragliatori (*The New Deal*)²²⁶. Lo stesso risultato si otteneva per mezzo dei corpi delle vittime che s'integravano al murale per rendere più profonda la visione, per mezzo delle costruzioni industriali con le figure degli imprenditori annesse e per mezzo del gioco dei piani intrecciati. Rivera dava quindi luogo a un gran inno dedicato alla massima potenza mondiale con le sue contraddizioni dominanti, fino al punto di richiedere allo spettatore una visione documentaria capace di cedere davanti alle forze delle immagini per dar conto di una storia sempre presente attraverso i suoi effetti internazionali. I pannelli della New Workers School erano il registro visivo di un dramma storico trasformato dalla capacità artistica di Rivera in un impatto sentimentale di alto potere.

Il fascino per la scienza e per la tecnologia era centrale tanto in Rivera quanto nel suo amico/rivale Siqueiros. Le proposte estetiche di entrambi comprendono, nel loro nucleo, esperimenti per inventare un'innovativa integrazione delle forme meccaniche della macchina con un palpitare organico umanista, in un processo differente ma simile a quello degli altri artisti dei primi quarant'anni del secolo, come i futuristi, i suprematisti e, in casi individuali, i cubisti come Léger. Siqueiros fu un precursore nell'estetica della macchina perché, oltre alla sua ammirazione per l'industria, introdusse nel linguaggio della pittura, nella sua concezione dello spazio e del movimento, meccanismi e discorsi tipici dei nuovi linguaggi della comunicazione di massa. Rivoluzionò le tecniche della pittura attraverso la sperimentazione con mezzi e strumenti industriali e si ingegnò per inventare, a Los Angeles nel 1932, un muralismo da esterno dell'era moderna, ispirandosi al potente mezzo urbano di comunicazione dei *billboards* pubblicitari, e successivamente elaborò un'arte di propaganda nel suo *Siqueiros Experimental Workshop* (1936) di New York. Sia Rivera sia Siqueiros arrivarono negli Stati Uniti per dipingere i muri pubblici di questo paese seguendo i propri modi di vedere del tutto personali e diversi, ma le loro visioni erano comunque internazionali e cosmopolite. Rivera non dipinse murali pubblici di tema messicano durante il suo soggiorno negli Stati Uniti; qui, per concretizzare la sua pittura monumentale, mise da parte le forme dell'arte nazionalista rivoluzionaria di tema indigeno che realizzò con successo nel suo paese. Cioè, anche se nel testo del Sindacato dei Pittori che Siqueiros elaborò e Rivera firmò agli inizi degli anni Venti si trovava scritto che non vi era niente di più bello del recuperare le radici dell'identità culturale messicana, negli Stati Uniti essi stessi si resero conto che il governo messicano promuoveva uno stereotipo delle loro proposte iniziali sull'identità nazionale, per giustificare – con l'apparenza del nazionale e del popolare – politiche finanziarie imperialiste e contrarie al popolo. Agli inizi degli anni Trenta la nostalgia del nazionalismo rivoluzionario messicano passò dall'essere una proposta d'identità a una sorta di monumento istituzionale; essa aveva trasformato la maniera di vedere e di essere vista della cultura messicana e ora si congelava in un banale luogo comune, dove la libertà espressiva si sintetizzava come segno, come ripetizione meccanica, come semplice copia. Quando il simbolo iniziò a prodursi in serie, con i criteri del mercato e del potere politico, si generò la *mexican curious art*, un pericolo per l'anima, perché altro non era se non arte di aneddoti e di forme deboli.

La situazione mutò nel 1934, quando Siqueiros denunciò il “cammino controrivoluzionario di Rivera”. La replica politica si costruì su basi ideologico-artistiche. Non si scoprì il trotskismo in ciò

²²⁴ Sandino fu un rivoluzionario nicaraguense, nonché uno dei conduttori della resistenza rivoluzionaria alla presenza militare statunitense in Nicaragua tra il 1927 e il 1933. Fu un leader della resistenza nicaraguense contro l'esercito d'occupazione degli Stati Uniti e uno dei precursori della guerriglia contro gli eserciti professionali.

²²⁵ Il 4 maggio 1886, in piazza Haymarket, a Chicago, si tenne un raduno di lavoratori ed attivisti anarchici in supporto a lavoratori in sciopero, trasformatosi in tragedia. Uno sconosciuto lanciò una bomba su un gruppo di agenti di polizia, uccidendone uno istantaneamente. Nel caos conseguente sette agenti furono uccisi da fuoco amico, così come molti civili. Il processo che ne seguì portò alla condanna a morte per impiccagione di otto lavoratori anarchici di origine tedesca, in seguito riconosciuti innocenti.

²²⁶ Oggi conservato nella Collezione Arkiv för Dekorativ Konst, Lund, Svezia.

che avrebbe potuto avere di strettamente reazionario, non si andò alla sua radice ideologica né politica, bensì lo si ridusse a un aggettivo qualificativo e a un insulto. Nella polemica tra i due muralisti vi fu più argomentazione artistica che politica. La segnalazione della pittura di Rivera come pittoresca, anacronistica e al servizio del mercato capitalista, fu l'unica accusa pertinente, che perdeva però il suo rigore quando la si mescolava con una serie di insulti come "opportunist, demagogo, sabotatore, turista mentale, collaborazionista, pusillanime, pseudo rivoluzionario, agente del governo, pseudo marxista, accademico e pedante". Di tutto questo l'unico riscattabile in senso politico fu quello di antimarxista. Tra le altre definizioni ve ne erano alcune che Siqueiros argomentò con singolare brillantezza, come quella di "anacronistico turista mentale" e "collaborazionista". Si trattava di fare un discorso comunista militante in modo da causare il maggior danno concreto. Un attacco politico a un pittore non duole tanto se si riferisce alle sue posizioni in astratto, duole di più se queste si concretizzano come difetti pittorici. Così agì Siqueiros nelle sue critiche pittoriche che segnalavano e mettevano in evidenza tutta una serie di problemi, anche se questi furono poi risolti per via del giudizio dogmatico. Una critica inesistente non mette in crisi il giudicato, fa in modo che non si scoprano le determinazioni storiche e sociali che rendono necessarie le posizioni avverse e la sua replica. L'antimarxismo fu messo in atto per due ragioni: una per l'ignoranza della tradizione critica del marxismo-leninismo e l'altra per l'uso del Partito come cassa di risonanza di sentenze che, quando si decideva di evidenziarle pubblicamente, non erano diffuse con alcun rigore scientifico. La critica marxista si muoveva su una tradizione dove il marxismo-leninismo era di fatto una formazione discorsiva tenacemente realizzata e demarcata dalle altre posizioni. Quando un partito marxista-leninista assumeva tale inclinazione e la rendeva pubblica, lo faceva con tutto il rigore possibile, in modo da produrre una via radicalmente rivoluzionaria. Andare alla radice nel teorico porta a soluzioni pratiche anche radicali, per nulla riformiste. Rivera contestò a tutto questo accusando il PCM di "deviazioni burocratiche e di corruzione ideologica". Rispose con un titolo piuttosto eloquente sulla necessità di scoprire la radice delle differenze con Siqueiros, *Defensa y ataque contra los estalinistas*, e impostò tutto il discorso in terza persona in modo da evitare personalismi. Rivolò che egli stesso votò per la sua espulsione nel 1929 per indicare che "qualsiasi fosse la linea marxista leninista non poteva stare in un'organizzazione come quella del partito ufficiale stalinista" e che "preferì continuare a lottare in campo nemico, anche se dovette difendersi sia dagli attacchi della borghesia sia dalla burocrazia stalinista appoggiata dal Comitern nel mondo intero. Rivera ha così resistito lottando tra due fuochi e ha dimostrato con questi fatti che è precisamente il contrario di un opportunist".²²⁷ Questa decisione, che non era certo nuova, di fatto lo accompagnò per tutta la vita, e Rivera la raccontò come se fosse risultata dalla sua rottura con il Partito. Occultò così la parte ideologica del procedere attraverso decisioni personali senza il confronto con il Comitato Esecutivo del Partito, cui - diceva - di aver sempre sottoposto i progetti dei suoi murali della SEP, di Chapingo, della Escuela Nacional Preparatoria, del Palacio Nacional e della Secretaría de Salubridad. Chi era membro del Comitato eletto nel 1923 insieme con Siqueiros e Xavier Guerrero - tutti pittori - si difese facendo notare come i loro indio avevano internazionalizzato il Messico nello stesso momento in cui avevano contribuito alla coscienza nazionale. Nella replica di Rivera non vi era un uso teorico del marxismo capace di andare oltre il volontarismo ideologico. Non poteva forse averlo, dal momento che nella stessa URSS si iniziavano a conoscere a malapena gli scritti marxisti fondamentali come *L'ideologia tedesca* (1845-46); *Le tesi su Feuerbach* (1845); *Manoscritti economico-filosofici* (1844).²²⁸ Si formava quindi un altro marxismo, ben distinto da quello di cui si disponeva un archivio teorico e pratico, storicamente provato, che esigeva una riflessione rigorosa di tutti i problemi possibili. Il problema dell'arte e della questione nazionale continuava a essere un terreno pericoloso e, specialmente, la questione artistica manteneva il dominio ideologico dell'idealismo. Non si possono quindi pretendere da Rivera lumi teorici e pratiche impossibili nel Messico

²²⁷ D. RIVERA, *Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera*, cit., pp. 9-10.

²²⁸ A. HÍJAR SERRANO, *Diego Rivera: contribución política*, in AA.VV., *Diego Rivera Hoy*, cit., p. 59.

rivoluzionario di quel tempo. Tuttavia, più che farsi carico di tutto questo, Rivera lo esaltò nella misura dei suoi contributi, soprattutto pratici, nel definire problemi e nel trovare soluzioni. Qui è dove si constata la necessità di assumere nella sua opera il dominio della politica come lotta per il potere, non solo per darle significato, ma per avvertire l'effetto significante di essa nella formazione discorsiva del marxismo-leninismo messicano.²²⁹

Rivera intraprese per suo conto e rischio l'incontro con il materialismo. Il PC non sembrava andare oltre la ripetizione dei manuali e una conoscenza parziale, tardiva, e ideologica nel senso stretto, del Manifesto Comunista che Rafael Carrillo (Segretario di Partito dal 1924 al 1929) disse di aver conosciuto integro solo quando ritornarono da Mosca le delegazioni partecipanti al IV Congresso dell'Internazionale Sindacale Rossa. L'incontro con il materialismo fu un incontro politico risultato dalla necessità di affrontare con successo l'ideologia artistica dominante, con i suoi miti e riti sull'artisticità: il genio, la creazione ineffabile, il valore intrinseco dell'arte, la contemplazione spirituale. Rivera seppe creare altri miti e altri riti per affrontare la situazione, ma necessitò scoprire la materialità dell'arte, compito particolarmente difficile per i comunisti durante lo stalinismo, perché la necessità economica dello Stato sovietico occultò l'azione di replica delle arti, meccanizzò i compiti dello stato e diede luogo a una pratica ideologica del realismo socialista che ignorò per anni i problemi caratterizzanti dell'artisticità, ossia l'ideologia e la politica. La de-stalinizzazione fu vissuta appena da Rivera, all'epoca già malato; non visse nemmeno l'opportunismo di sinistra della de-stalinizzazione che glorificò tutto quello che prima fu condannato. Il marxismo di Rivera fu così un marxismo fondamentalmente pratico, volontarista, come quello di tutti i suoi contemporanei messicani, forse con la sola eccezione di Vicente Lombardo Toledano, dirigente operaio, direttore della Escuela Nacional de Artes Plásticas dopo di lui, fondatore di organizzazioni operaie e di quel Partito Popolare cui Rivera rinunciò.²³⁰ Rivera non fu mai amico incondizionato di nessuno, ma diede la priorità alle affinità politiche come determinanti; scelse Vasconcelos per poi ridicolizzarlo sulla scala centrale del Palacio Nacional. Il materialismo come necessità anti idealista fu ciò che elaborò Rivera negli anni Trenta e Quaranta, negli anni post polemica con Siqueiros, come funzione fisiologica dell'arte, come nutrimento che si verificava attraverso la ragione della sua necessità psico-fisiologica e il prezzo che si pagava per esso dimostrava la necessità che l'uomo aveva dell'arte.

La cosiddetta emozione estetica è un fenomeno nervoso la cui funzione è commuovere il sistema endocrino-simpatico provocando la secrezione ghiandolare che fornisce all'organismo fluidi vitali necessari per questa funzione e che sono prodotti dalle ghiandole. È possibile che l'impulso nervoso, ossia, la corrente di energia che circonda questo sistema (endocrino-simpatico) sia ciò che produce la sensazione del piacere, la quale captata e percepita dal cervello cosciente e una volta compresa razionalmente si chiami emozione estetica.²³¹

Dichiarare ciò in una rivista trotskista ("Clave"), in forma di lettera aperta firmata con Juan O'Gorman (cui era stato cancellato parte del suo murale all'aeroporto nazionale di Città del Messico dove ridicolizzava Hitler e Mussolini e di cui Rivera aveva scritto al Presidente Cárdenas), fu tutto un pronunciamento attraverso il quale l'artista rivoluzionario assumeva il suo sapere e lo comunicava al governo democratico. L'assenza di precisione dello Stato fece in modo che una questione tattica tendesse a convertirsi in una questione strategica. Il PCM non aveva una posizione migliore, perché dopo aver rifiutato Cárdenas, ora lo appoggiava. Intanto, la tendenza socialista si concretizzava alla pari della posizione trotskista in questo passaggio del discorso di Rivera:

²²⁹ D. RIVERA, *The Position of the Artist in Russia Today*, documento dattiloscritto con correzioni e integrazioni manoscritte, 28 febbraio 1932. Fonte: The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives.

²³⁰ R. TIBOL (ed.), *Arte y Política*, cit., pp. 305-310.

²³¹ D. RIVERA, J. O'GORMAN, *De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte*, cit., anche in R. TIBOL (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, cit., p. 207.

L'arte è nutrimento necessario all'uomo, sia per gli sfruttati sia per gli sfruttatori...ma è importante aver presente che questo fenomeno nervoso è necessariamente condizionato (come tutti gli atti umani cerebrali e della coscienza) dalle relazioni economiche e sociali degli uomini ed è vera creazione quando l'impulso di produrlo parte dal più profondo del subconscio, cioè quando rivela tutta la realtà di queste relazioni economico-sociali con verità e purezza.²³²

Pertanto, soddisfare questa necessità umana richiedeva la non subordinazione della coscienza alla subcoscienza, sosteneva Rivera, fiducioso che nella società senza classi sarebbe pienamente fiorita l'arte senza assoggettamenti alle necessità dello Stato, della chiesa o delle accademie. Il classico salto utopista tipico della transizione socialista e della necessaria sparizione dello Stato borghese fu quanto successe con Rivera. Come esempio di assoggettamenti dell'arte, egli non ricorse solo a quelli degli stati capitalisti che la trasformarono in mercanzia e in "intossicante sociale", ma anche a quelli dello stalinismo che comprarono artisti impoveriti dalla crisi attraverso le riviste come "New Masses" e le associazioni come la Lega degli Scrittori e Artisti Rivoluzionari (LEAR) del Messico e della Francia. Il rifiuto dello stalinismo era il rifiuto al Fronte Ampio in difesa della pace, del socialismo e del URSS contro il fascismo. Rivera voleva essere radicale e assumere completamente il trotskismo e le sue tesi di rivoluzione permanente e intransigente.

Il volontarismo di Rivera non era propriamente un difetto politico. Non lo era né per lui né per nessun altro, dal momento che senza volontà di azione rivoluzionaria non vi era pratica rivoluzionaria. Ma senza teoria le azioni si rendevano estremamente difficili e dipendevano solo dalla volontà variabile degli esecutori, quindi era così che il volontarismo poteva essere un difetto. Nel caso di Rivera è indubbio che la sua volontà di spingere il socialismo lo mobilitò contro tutte le avversità, incluso contro l'espulsione dal suo stesso Partito che lo convertì in preda sia della sinistra prosovietica sia della destra. Ma, a partire dalla sua rottura con il trotskismo nel 1939, l'assenza di precisione marxista-leninista pesò sempre più sulla sua figura, fino a ridurlo a un esponente tipico della sinistra che alla fine, nel 1954, ottenne il suo rientro nel PCM. La lettera ai funzionari dello Stato, firmata con l'architetto O'Gorman, iniziava con una frase del primo paragrafo de *Il Capitale*:

La mercanzia è principalmente un oggetto del mondo materiale, una cosa che per le sue proprietà serve a soddisfare, in qualche modo, le necessità umane. Non importa quale sia la natura di queste necessità, è la stessa cosa che siano dello stomaco o della fantasia. Non importa nemmeno in che modo l'oggetto soddisfi le necessità umane, se direttamente come alimento, vale a dire come oggetto del consumo, o indirettamente come strumento di produzione.²³³

Si risolveva così il problema della materialità dell'arte, ma si era lontani dal poter percepire non solo l'eclittismo ma anche le conseguenze teorico-pratiche del porre come base dell'arte un'ideologia materialista come quella che Rivera creò, che sanciva le sue differenze con lo stalinismo e posizionava l'artista all'avanguardia rispetto a molti altri artisti.²³⁴

Il discorso di Rivera ruotava intorno alla citazione de *Il Capitale* come se il problema principale fosse giustificare l'universo della fantasia nel modo in cui si attuava nella formazione dell'estetica idealista. Rivera non poteva raccomandare il metodo marxista per costruire la scienza della storia demarcandosi da altre posizioni ed esaminando il problema della produzione materiale a partire dalla sua prima evidenza, ossia la mercanzia. Non si usava leggere *Il Capitale* né le opere economiche di Marx per poi considerarli inutili. Come già si è detto, nemmeno si conoscevano le opere cosiddette di gioventù e di rottura che si riferivano alla questione ideologica. Senza l'uno e senza l'altro, si era privi della precisione discorsiva del marxismo e si ricorreva, alla maniera dello

²³² *Ibidem.*

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ La lettera riporta anche una citazione di Nicholas Barbon (1640-1698), sempre in riferimento alla mercanzia: "Il desiderio implica necessità, è l'appetito dello spirito, tanto naturale quanto la fame del corpo...la maggior parte delle cose hanno valore per soddisfare le necessità dello spirito".

stalinismo, a definizioni dogmatiche senza possibilità di maggiore concretezza che quella decisa dal Partito. Le rotture risultavano come fratture pratiche molto più congiunturali, che non arrivavano quasi mai ad essere approfondite. Questo rendeva particolarmente incerto il campo artistico. La posizione materialista di Rivera non era quindi un capriccio per contraddistinguersi, bensì una necessità pratica che egli cercava di spingere e di fomentare con i propri ricorsi e con quelli dei suoi compagni. Questo che sembra ridicibile a una questione personale è, in realtà, un modo discorsivo di costruire la dialettica. Rivera costruiva un universo di relazioni contraddittorie inconciliabili, dove coesistevano dirigenti rivoluzionari, borghesi, operai e contadini; ma era la tendenza popolare ciò che da sempre lo animava. Rivera non apprese nulla da Lenin che attualizzasse il marxismo per la fase imperialista e che lo obbligasse a precisare il carattere repressivo dello Stato, della fase storica, del luogo dell'arte e delle sovrastrutture nella totalità sociale. L'unica citazione da Lenin fu nell'esigere che gli scrittori scrivessero per guadagnare denaro, ma che non riducessero la loro pratica a questo, e ciò servì a Rivera per definire stolti quelli che incolpavano gli artisti perché le loro opere erano convertite in merci. All'interno di quest'ordine concettuale Rivera fu un famoso pittore comunista che usava definizioni in maniera dogmatica, che ricorreva a fonti autoritarie e che disconosceva la dialettica. Trionfava così il positivismo con i suoi modelli fisiologici e s'intravedeva la possibilità di scoprire la dialettica tra mercanzia, produzione materiale e arte. Rimaneva una concezione naturalista, psicologista ed estatica che non poteva risolversi nella dialettica sociale se non attribuendo a priori idee, sentimenti e sensazioni al popolo, ai lavoratori, ai contadini e alla borghesia.²³⁵

Con la rinuncia alla redazione di "Clave", il 7 gennaio del 1939, Rivera ruppe con i trotskisti e rimase per molto tempo senza militanza. La rinuncia fu contestata con la concessione di una licenza temporale, cui Rivera replicò presentando un'altra volta la sua rinuncia con carattere irrevocabile. Quindi Carlos Cortéz rispose²³⁶ sostenendo la necessità di sapere la radice politica del problema, causato – secondo Cortéz – dall'aiuto di Rivera alla fondazione del Partito Rivoluzionario Operaio e Contadino (*PROC Partido Revolucionario Obrero y Campesino*) degli ex dirigenti del PCM, Hernán Laborde e Valentín Campa.²³⁷ Cortéz credeva che Rivera si stesse immergendo in "un'onda di pessimismo e nella fuga dal marxismo", caratteristiche comuni a molti intellettuali di sinistra.²³⁸ Riconosceva il valore artistico di Rivera e il suo lavoro di cinque anni svolto per la IV Internazionale, ma - come i ricercatori di nuove teorie - vedeva realizzarsi in lui una mescolanza di anarchismo, liberalismo e socialdemocrazia. Nel suo impegno trotskista, Rivera dichiarò pubblicamente che in Spagna Stalin voleva impedire e soffocare quella rivoluzione che gli anarchici e i veri marxisti avevano intrapreso senza di lui. Il ruolo di Stalin, continua Cortéz, era definito correttamente, ma per quel che si riferiva al ruolo degli anarchici era tutto completamente falso. Cortéz accusò Rivera di promuovere un patto tra la Casa del Popolo (*Casa del Pueblo*) e la Confederazione Generale dei Lavoratori (*CGT Confederación General de los Trabajadores*) nella sua qualità di dirigente della Casa del Popolo, che altro non era che un patto con un fittizio carattere teorico e programmatico per coprire unicamente l'opposizione inconciliabile tra anarchismo e

²³⁵ Non è dato all'artista sottrarsi alla legge ferrea che costringe l'operaio a vendere la sua forza lavoro per un salario o lo stesso artista a vendere i prodotti in cui investe, come forza di lavoro speciale, la sua capacità creativa. In ciò si posizionava l'ostilità del capitalismo all'arte di cui parlava Marx; ma Rivera non la interpretò nel significato fatalista per cui vedeva soffocare la creatività dell'artista o per cui si obbligava l'artista a servire sempre l'ideologia dominante. D'accordo con la dialettica di soggezione e libertà che Rivera accettò di buon grado, gli artisti potevano fare un'arte – come fanno i muralisti messicani – che servisse al compito supremo: partecipare coscientemente e attivamente alla preparazione della rivoluzione. Cfr. R. GARCÍA TREVIÑO, *La ingerencia rusa en México*, México D.F., Editorial América, 1959.

²³⁶ C. CORTEZ, *Una carta sobre la renuncia de Diego Rivera*, "Clave", México D.F., 7 aprile 1939.

²³⁷ Cfr. *Partido Revolucionario Obrero y Campesino. Declaración a la prensa*, documento dattiloscritto su carta intestata, 21 aprile 1939, 3 pagine, conservato presso il Museo Frida Kahlo, México D.F. Rivera compare nel Comité Organizador Ejecutivo in qualità di Secretario Politico. "Non è un partito elettorale. È un organismo permanente di lotta di classe". Fonte: Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

²³⁸ R. TIBOL (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, cit., pp. 349 e 443.

marxismo. Nel suo testo Cortéz si domandava se vi fosse davvero la necessità di dichiararsi a favore di un così brusco attacco allo stalinismo e, sul numero successivo di “Clave” nel mese di maggio, Cortéz definiva Rivera come opportunista e riformista, e in chiusura suggeriva due possibilità di continuità: tornare alla IV Internazionale o essere assorbiti definitivamente dalla corrente di intellettuali che stavano rompendo con il marxismo a favore di una mescolanza di anarchismo, liberalismo, individualismo, e tutta una serie infinita di tendenze controrivoluzionarie. Quindi neppure nelle accuse trotskiste di “Clave”²³⁹ – proprio come in quelle di Siqueiros nella polemica – riscontriamo rigore e segnalazioni pratiche, se non occasionalmente. Il giudizio su Rivera rimase così in costante abbandono tra il teorico e il pratico.

Nella nostra formazione discorsiva l'avanguardia si è costruita in maniera essenzialmente pratica. Il difetto teorico è quasi sempre stato il punto debole delle sinistre. Coloro che si assunsero il rischio di trasformare la realtà furono gli esponenti dell'avanguardia. È quel che accadde con Rivera. Questo però non discolpa i suoi vuoti teorici e ciò bisogna ben spiegarlo, non semplicemente condannarlo o lasciarlo passare come peripezia immanente. Louis Althusser sosteneva che l'errore positivista nei problemi ideologici fosse proprio alla radice di Marx ed Engels, che caratterizzarono l'ideologia come “una falsa coscienza della realtà”, quando - a rigore - non è né coscienza né falsa, e non esiste la Realtà univoca e come cosa esterna assoluta.²⁴⁰ La conseguenza pratica di questo è la supposizione che basti opporre la scienza alla coscienza falsa per restituire le cose al regno della Verità. Al contrario, Althusser elaborò la necessità dell'ideologia come fondamento della riproduzione delle relazioni di produzione e la sua importanza come replicante alla struttura economica. Adottare “il punto di vista della riproduzione” serviva così come superamento del punto di vista della produzione che tendeva a spiegare la storia e le formazioni sociali come passato e non come processo produttivo per cambiare. Quindi Rivera non poteva giungere a conclusioni simili perché effettivamente il marxismo del suo tempo fu un marxismo incapace di superare il meccanismo delle relazioni tra struttura, sovrastrutture e ideologie. Tuttavia la lettura a posteriori di Rivera ci consente di capire che egli determinò la necessità di rompere non solo con l'accademismo, ma anche con la concezione della scuola come apparato di riproduzione autoritario delle relazioni di produzione favorevoli alla borghesia. Rompere con la bellezza idealista richiese l'evidenza dei materiali e delle sue installazioni, fino a fare in modo che utilità e bellezza non fossero più gli opposti concepiti dagli idealismi. In questo modo le sue convinzioni dell'epoca non risultano semplici speranze volontariste, bensì proposte di politica culturale su come fare in modo che una concezione materialista e antistalinista possa servire al consolidamento di un potere al servizio del popolo. Una concezione dello Stato come possibile esecutore di alleanze tra gruppi sociali guidava scientificamente Rivera verso un nuovo ordine. La politica non era quindi una lotta astratta per il potere in sé, ma la complessità di modi diversi di scoprire e imporre l'ordine nuovo. Lo stesso Governo doveva ammettere la necessità di questa come unica possibilità di pace, sviluppo e giustizia in Messico.

²³⁹ In totale, nella prima epoca della rivista (ottobre 1938-giugno 1939), si pubblicarono 145 articoli, di cui 36 erano di León Trotsky, firmati direttamente da lui o con pseudonimo o senza firma.

²⁴⁰ Il problema dell'ideologia era stato affrontato dal filosofo francese, oltre che nelle opere edite, in un manoscritto risalente al periodo 1969-70, che rimase inedito fino al 1995, allorché venne pubblicato dalle Presses Universitaires de France con il titolo *Sur la reproduction des appareils*, e tradotto in italiano, nel 1997, da Roberto Finelli, per gli Editori Riuniti di Roma, con il titolo *Lo Stato e i suoi apparati*. Da quel manoscritto, Althusser aveva tratto il suo celebre saggio *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, 1970, che, nel particolare clima del post-Sessantotto, era apparso - e, probabilmente, era - come una riflessione sulle ragioni della vittoria della borghesia moderata e gollista. Il manoscritto era composto di dodici saggi, l'ultimo dei quali, intitolato *Dell'ideologia*, tratta appunto il concetto-chiave di ideologia, per rivisitare - nel contesto della situazione francese e mondiale tra la fine degli anni Sessanta e il principio dei Settanta - la filosofia marxista, e per cercare in essa i necessari strumenti di liberazione contro le forme più aggiornate e “moderne” del capitalismo. Cfr. L. ALTHUSSER, *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, “Critica marxista”, Roma, 5-VIII-1970, pp. 23-65. Il riferimento ad Althusser è in: P. FERNÁNDEZ-KELLY, *Art and political ideology: The case of Mexican muralism*, Newark, Rutgers University, 1975, pp. 6-7; A. HÍJAR SERRANO, *Diego Rivera: contribución política*, cit., p. 62; E. CIMET SHOLJET, *Movimiento Muralista Mexicano*, cit., p. 121.

Le interpretazioni di Rivera sono oggi dominate dalla visione pittorica. Si perde l'aspetto storico dei suoi murali e s'impongono la sua capacità muralista e il suo sapere artistico. Ma anche con le deformazioni biografiche, cinefile, sessiste, puriste, governative, il contributo politico di Rivera rimane sempre presente, perché la formazione discorsiva nella quale s'inserisce è comunque determinante per la completa comprensione della sua opera artistica. Rivera è una di quelle presenze contraddittorie che potrà essere rivista sotto altra veste soprattutto ora che la questione nazionale ha acquisito la sua piena dimensione storica. Le letture di Rivera non sono arbitrarie, ma sono fondate sulla proposizione inevitabile dei suoi murali e del suo discorso vitale. La sua complessità artistica, in espansione pratica attraverso la liberazione nazionale socialista, non ha tempo attuale di riflessione, ma sa che Rivera aspetta e resiste, perché egli non perse mai la decisione di vincere, gli mancarono esclusivamente consistenza teorica e un orientamento sostenitore, e ciò non può essere un difetto ideologico né pratico quando si è creato così tanto. Per questo è necessario, nello studio della poetica di Rivera, ricorrere sin dal principio a due azioni teoriche indirizzate allo stesso fine: la dissoluzione di tutto il soggetto metafisico e metastorico con il preciso obiettivo di esibirlo come soggetto ideologico che occulta e legittima necessità storiche, sociali e politiche concrete; scoprire all'interno del proprio discorso le chiavi per comprendere il valore storico-sociale in contemporanea al modo immaginario di assumere le relazioni sociali in concetti come l'Arte, la Pace, la Democrazia, la Storia, il Popolo. Solo su queste basi sarà possibile precisare le determinazioni concrete dell'analisi e il potere del discorso che rendono l'opera di Rivera significativa della formazione storica nella quale è realmente inserita. Se questo riesce, non solo si stabilisce la posizione di Rivera nella storia nazionale, ma si percepirà questa come un processo che necessita di un soggetto storico in grado di essere definito nella lotta ideologica orientata dalla politica di quella classe sociale per la quale si adoperò Rivera. Questo soggetto storico smetterà così di essere metafisico e metastorico, occultatore delle relazioni e differenze sociali concrete, per essere in cambio il soggetto reale necessario alle leggi della storia, per le quali si avvale non solo di testi rigorosi, ma anche di ideologie in immagini e di forme d'arte, che altro non sono se non la rottura in immagini, con domini ideologici, delle sensazioni, dei sentimenti e delle idee. A rischio di cadere in un riduzionismo "immaginario", questo mio lavoro di ricerca si è basato soprattutto sui numerosi testi scritti da Rivera, a partire dalla considerazione di un linguaggio doppiamente articolato, come un sistema di segni superiore in precisione a quello dei segni visivi. Altra cosa, invece, è occuparsi della polisemia dei segni visivi di Rivera e stabilire le modalità di come questi dovrebbero essere letti.

CONCLUSIONI: GLI SVILUPPI DELLA POLEMICA

La produzione murale e la pratica artistico-politica di Siqueiros e di Rivera hanno in comune la loro inserzione in un progetto di liberazione nazionale attraverso il socialismo. Quando si sviluppò la polemica entrambi gli artisti si trovavano fuori dal PCM e la affrontarono da differenti posizioni all'interno del marxismo: Siqueiros, vicino allo stalinismo, nella linea della III internazionale, e Rivera vicino alla linea trotskysta della IV Internazionale. Gli sviluppi estetico-politici della polemica si collocarono in un'estetica marxista, ma non in una maniera rigorosa, né integrata a un sistema teorico concluso. Le carenze teoriche e sistematiche furono una caratteristica del marxismo all'interno dei partiti comunisti e dei gruppi di sinistra in America Latina. Molte di queste limitazioni si superarono nella pratica, dove si verificò un'importante partecipazione di intellettuali e artisti all'interno di manifestazioni culturali alternative alla cultura ufficiale e dominante che proponeva un nazionalismo unitario e concezioni idealiste, tali come l'identità nazionale o la messicanità. L'adesione d'intellettuali e artisti con proposte alternative si esemplificò con tutta chiarezza nella polemica, dove si rivelarono e si manifestarono problemi intorno a una caratterizzazione del nazionalismo o dei nazionalismi e del ruolo che ricoprirono gli artisti all'interno di suddette questioni. Questa partecipazione si concretizzò specialmente nella decade dei Trenta, dato che successivamente si passò a una conciliazione e a una mediazione più evidente ed effettiva delle proposte alternative (o anche contrarie allo Stato) e a un cambio nelle relazioni di forza con l'adozione del Fronte Ampio, con l'influenza del realismo socialista attraverso lo stalinismo e con l'effettiva assimilazione o incorporazione allo Stato di artisti a livello individuale o di organismi artistici e culturali vincolati al PCM. Ciò favorì - a partire dal periodo cardenista - la capacità dello Stato di riqualificare le proposte culturali parallele, opposte o alternative a quelle della cultura ufficiale, conformi ai propri interessi e a quelli della classe dominante, all'interno della struttura del moderno Stato messicano. In questo contesto bisogna collocare le proposte di Rivera e di Siqueiros elaborate nella polemica, così come il progetto estetico vicino al socialismo che essi sostenevano. In questo modo, la polemica definì un momento di transizione tra proposte culturali più radicali o indipendenti di fronte allo Stato e altre in cui la relazione dello Stato con esse fu più evidente o nelle quali fu molto più difficile sostenere posizioni alternative.

Nella polemica e nel loro lavoro Rivera e Siqueiros adottarono un'estetica in cui la prassi artistico-politica risultò fondamentale per la ricerca di un'arte rivoluzionaria. Nel manifesto del SOTPE e nella stessa polemica elaborarono la necessità di socializzare l'espressione artistica e di rompere con la mercantilizzazione capitalistica dell'arte attraverso il murale e la loro pratica politica, proponendo un'arte pubblica opposta al colonialismo. Nel manifesto del SOTPE (dicembre 1923) riconobbero apertamente la loro adesione alla III Internazionale e al PCM, si pronunciarono rispetto al governo appoggiando Plutarco Elías Calles, e, anche se dopo cambiarono atteggiamento nei confronti dello Stato, presentarono come una necessità la vicinanza del muralismo al governo messicano, dato che nello sviluppare questo movimento come arte pubblica e monumentale, in un paese in cui dopo una rivoluzione sociale si formarono strutture capitalistiche moderne e dove la borghesia nazionale dipendente si andò consolidando come gruppo al potere, lo Stato - conciliatore di differenti classi e interessi sociali - fu il loro patrocinatore più importante. Occorre chiarire però che la relazione del muralismo con lo Stato non si presentò in maniera uniforme e che i vari artisti non costituirono un blocco omogeneo all'interno del muralismo, ma ognuno di loro instaurò un rapporto differente. Ciò è molto importante perché rappresentò una differenza fondamentale tra questo movimento e le altre correnti plastiche, dentro e fuori il paese. Siqueiros e Rivera, insieme con altri muralisti del SOTPE, pretesero di conciliare un'avanguardia artistica e una politica, ma, a differenza delle altre avanguardie, incorporarono nella tematica della loro opera un forte senso nazionalista, in cui si risentiva l'inesistenza di chiari lineamenti politici e culturali all'interno del PCM e si evidenziava il peso della Rivoluzione del 1910 e del suo legame con lo Stato messicano.

Nella polemica Siqueiros colpì nel segno nell'evidenziare il limite del muralismo: dipendere dallo Stato per realizzare la propria opera; subire l'influenza ideologica dello Stato in alcune rappresentazioni esplicitamente pittoresche, archeologizzanti, sempliciste o riduzioniste; e un diffuso approccio nazionalista ufficiale. Tuttavia ignorò qualsiasi critica al Partito, critica di cui si fece carico Rivera, specialmente per ciò che riguardava i confusi ordini dell'Internazionale e la restrizione della libertà nell'arte. Siqueiros arrivò anche a formulare generalizzazioni che forse avrebbe dovuto chiarire meglio, come quando criticò il pittoricismo di Rivera senza contestualizzarlo nel discorso che Rivera stava portando avanti e nel senso politico globale in cui si trovava la sua opera. Il lavoro della SEP, per esempio, nella sua totalità risulta di grande maestria visiva, con immagini politicamente funzionali, quelle stesse che forse prese singolarmente possono apparire pittoresche; e lo stesso succede con alcune tavole del Palacio Nacional, come quella del *Mercado de Tlatelolco*, che sembrerebbero archeologizzanti se non se ne comprendesse la loro integrazione al discorso nazionalista e anticoloniale di Rivera.

La proposta dei muralisti messicani di un'arte rivoluzionaria - che cercava di unire un'avanguardia artistica e una politica - coincideva con alcune manifestazioni artistiche dell'URSS precedenti al 1932 (data in cui s'impose come tendenza artistica ufficiale il realismo socialista), come il raggismo, il suprematismo, il produttivismo o il costruttivismo. Coincise nel momento in cui in tutti i casi si pretendeva di raggiungere una trasformazione nelle manifestazioni artistiche che incidesse e partecipasse direttamente nella società, ma vi furono divergenze nel modo in cui si cercò di arrivare a ciò. La differenza básica sta nel fatto che in URSS si costruiva il socialismo e in Messico si produceva il consolidamento dello Stato. Nell'ex Unione Sovietica si dava risalto all'azione dell'artista, alla sperimentazione formale e tecnica con nuovi materiali (incorporando l'industria e la tecnologia nella produzione artistica), alla funzionalità dell'arte e alla sua partecipazione nella vita quotidiana, con un significato innovatore in grado di criticare la rappresentazione realista e l'impiego di tecniche tradizionali all'interno dell'arte plastica e di altri linguaggi artistici. In questo senso possiamo trovare una certa vicinanza delle tesi sovietiche con quelle che portò avanti Siqueiros nel testo-conferenza *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva*, nella polemica con Rivera e nei murali che egli realizzò a partire dalla metà degli anni Trenta e, in particolare, nel murale *Retrato de la burguesía*. Tuttavia nel muralismo messicano si riscattarono il figurativismo e il nazionalismo, e così facendo si pretendeva di raggiungere un'arte pubblica monumentale e una comunicazione chiara e diretta con i settori popolari per favorire le loro proposte vicine al socialismo (nell'opera di Siqueiros e di Rivera). Il muralismo messicano riuscì a proporre una nuova forma di realismo nell'arte plastica, definendo codici, stili e iconografie specifiche all'interno di un linguaggio artistico accessibile, che - nonostante le differenze di ciascun pittore - risultò proprio e caratteristico di questo movimento, al punto che alcune delle immagini e proposte stilistiche del muralismo arrivarono a influire su altre modalità artistiche, come la danza e il cinema, dove i suoi principi estetici o plastici, che sono di evidente natura politica, riuscirono a trascendere. Il muralismo messicano contribuì anche alla formazione e allo sviluppo della cosiddetta Scuola Messicana di Pittura, per poi convergere in essa.

La controversia tra Siqueiros e Rivera costituì un dibattito esemplare sulla difficoltà di interpretare e applicare l'estetica marxista, anche per due marxisti compromessi come loro. Inoltre, questo dibattito anticipò qualsiasi altro dibattito sull'estetica marxista in relazione con la pratica di una concezione marxista dell'arte. Per Siqueiros - che seguì una posizione militante davanti all'arte, vale a dire considerandola come uno strumento di propaganda ma anche come uno strumento di conoscenza e rappresentazione sociale - l'estetica marxista doveva essere concepita come un'applicazione diretta dell'ideologia dell'artista, il quale doveva captare il suo momento storico come un momento di transizione, dove l'arte sarebbe stata in grado di svolgere la funzione di accelerare il processo rivoluzionario. In contrasto, ma sempre partendo da un'ideologia marxista, Rivera adottò l'estetica marxista separata dai lineamenti politici del Partito Comunista, visione che acquisì a partire dalla sua espulsione dal Partito nel 1929 e dalla sua affiliazione al trotskismo. L'assunzione dell'estetica marxista da parte di Rivera e Siqueiros esprimeva un problema di

interpretazione e collocava il muralismo messicano al centro del dibattito teorico dell'epoca. Inoltre – come dimostrato nei capitoli precedenti – nel momento in cui entrambi i muralisti iniziarono a dipingere i loro murali, il Partito Comunista Messicano non aveva preso una posizione specifica davanti all'arte, ciò che invece fecero precisamente le visioni estetico-politiche di Rivera e Siqueiros, posizioni che si collocavano all'avanguardia del dibattito. Questo significa che, invece di essere la teoria a dominare la discussione sulla funzione dell'arte nella società, furono l'opera d'arte stessa e l'attivismo di entrambi gli artisti a risolvere la discussione teorica su questa funzione. In tal senso, la polemica si può concepire come il primo grande dibattito teorico-pratico di estetica marxista in un momento cruciale della storia del Messico, dove l'arte realizzò simultaneamente una funzione politica e pedagogica.

Siqueiros era un uomo teorico e un uomo pratico, e il suo stesso superamento dell'alienazione capitalista lo portò a essere un uomo universale, considerato nella sua piena diversità: soldato, pittore, attivista, politico, teorico, etc. In questo senso, anche se l'arte fu la sua attività principale, era ben cosciente di incarnare quella necessità rivoluzionaria diretta e concreta che avvertiva intorno a lui. Dall'altro lato, anche se in effetti gli anni parigini resero Rivera un muralista più professionale ed estetizzante, non possiamo certo dire che Rivera non fosse un pittore politico. I murali della SEP mostrano e dimostrano un Rivera già compromesso con la causa politica, anche se successivamente non sempre riuscì a mantenere lo stile realista della Secretaría. Non è strano quindi che durante gli anni della polemica Rivera avesse già visto e intuito una nozione ortodossa dell'estetica marxista, ciò che costituì definitivamente la sua posizione avanguardista. In questo senso Rivera fu cosciente del suo ruolo rivoluzionario, ma fu anche cosciente dei limiti dell'arte nel concretizzare una rivoluzione sociale, così come dei limiti stessi del Partito Comunista Messicano nel tracciare lineamenti estetici. Rivera si sentiva rivoluzionario, ma assunse la sua forma di espressione politica per lo più artisticamente. Inoltre, nell'aderire temporaneamente al trotskismo, Rivera pensò di ricoprire una posizione rivoluzionaria doppia: da un lato, criticava il marxismo stalinista e, dall'altro, era cosciente che il trionfo del suo atteggiamento avrebbe aiutato a rivoluzionare e a liberare le forme stilistiche ed estetiche dell'arte. È in questo modo che Rivera fece sue le idee di Trotsky. “I metodi marxisti” – diceva il politico russo – “non sono gli stessi in ambito artistico. [...] Ci sono spazi dove il Partito è all'avanguardia, diretta e imperativa. Ci sono spazi dove esso agisce da solo. Ci sono spazi dove esso stesso si orienta. Lo spazio artistico non è un luogo dove il Partito è chiamato a comandare. Lo può e lo deve proteggere e aiutare, ma lo può dirigere solo indirettamente”.²⁴¹

Anche se la distanza politica tra Siqueiros e Rivera fu chiaramente marcata dal tempo, ci si aspettava che l'impatto innescato dalla polemica fosse maggiore in termini estetici: tuttavia, adottando il marxismo come loro filosofia di base – nonostante le differenze che il trotskismo e lo stalinismo presupponevano tra loro – insieme con la nozione di “arte pubblica”, incontriamo diversi punti di coincidenza tra i due muralisti. Il livello estetico, ad esempio, mi sembra che abbia filtrato in maniera piuttosto evidente le loro divergenze politiche, dal momento che entrambi cercarono di realizzare un'arte delle masse che disarticolasse l'individualismo borghese e che fornisse ragione della dinamica storica. Di conseguenza, il muralismo messicano – attraverso Siqueiros e Rivera – credè essenzialmente un'estetica della trasformazione: si collocò nell'ottica di una rivoluzione sociale e politica, e inaugurò al tempo stesso una rivoluzione estetica alla luce del marxismo. Allo stesso modo, per considerarsi patrimonio culturale, il muralismo messicano fu utilizzato come un modello interpretativo-critico che, a partire dagli spazi pubblici, potesse articolare una visione della realtà messicana storicamente concepita. Pertanto il muralismo messicano nacque dalla Rivoluzione messicana, ma si distanziò da essa; dialogò con l'ideologia nazionalista, ma fu di fatto un'estetica che denunciò il potere oligarchico; rappresentò modelli archetipici della società messicana, ma

²⁴¹ O. GALL, *Trotsky en México*, México D.F., Ediciones Era, 1991, p. 219. Cfr. anche A. DUGRAND, *Troski. México 1937-1940*, México D.F., siglo veintiuno editores, 1992; A. SCHWARZ, *Breton e Trotsky. Storia di un'amicizia*, Bolsena, Erre emme, 1997.

questi non si dimostrarono rigidi, bensì rivelarono una realtà sociale contraddittoria. Le proposte marxiste dell'estetica che svilupparono Siqueiros e Rivera possono quindi intendersi come estetiche nascenti, la cui formulazione si originò da concezioni generali del marxismo, ma non determinarono l'aspetto teorico su quello pratico. Questa mancanza di definizione, più che mostrare una deficienza ermeneutica da parte dei due muralisti, rivelò la complessità di un problema estetico nel mezzo di un dibattito politico permanente. Quindi, se esistono coincidenze estetiche tra le opere di Siqueiros e Rivera, queste sono da intendersi nell'ambito delle trasformazioni che i due sperimentarono in relazione alle loro visioni artistiche.

Siqueiros realizzò una costante riflessione sulla sua pratica artistica che lo portò a sottolineare la sperimentazione con strumenti (per esempio, l'areografo), materiali (la piroxilina, il cemento), forme (i volumi, come nella scultura-pittura; la dinamica e l'ottica, come nella poliangularità e nella prospettiva multipla), e risorse (il cinema, il proiettore elettrico, la fotografia); tutto questo in funzione di un'arte di eloquenza sociale in accordo con la sua epoca e con uno spettatore partecipativo e in movimento. Egli propose una nuova espressione, un nuovo linguaggio e nuovi obiettivi estetici all'interno di questa ricerca di una trasformazione sociale, inscritta nel suo progetto di liberazione nazionale attraverso il socialismo. Allo stesso modo di Rivera, Siqueiros si avvale del realismo per stabilire la comunicazione plastica, ma in lui il realismo ebbe un senso differente, giacché, invece di realizzare un'esauritiva documentazione o di stabilire un registro dettagliato di avvenimenti e personaggi, propose una sintesi dove le figure sembravano concentrare o simboleggiare concetti diversi, come nel caso di *América Tropical*, dove dipinse un'aquila imperialista sopra un indigeno crocifisso e attraverso cui rappresentò - in sole due figure - il soggiogamento dell'America Latina, dato che le altre componenti della rappresentazione sono solo elementi complementari. In questo modo, con un minimo di elementi, riuscì a esprimere una complessità di proposte, a stabilire analogie o metafore plastiche e ad associare la dinamica sociale e quella fisica, creando un significato molto particolare del movimento (vicino in alcune cose al futurismo).

Rivera, anche se fino ai cinquant'anni sperimentò con materiali distinti dall'affresco o dall'encaustica, realizzò la sua opera più importante con tecniche tradizionali, ma riuscì comunque a ottenere uno stile definito e chiaro, riconoscibile tra tanti. Nell'opera di Rivera la rappresentazione plastica risponde a una caratteristica dettagliata, dove egli ricreò e sviluppò ciò che per lui era la cultura popolare messicana, standardizzando forme, figure, volti, atteggiamenti, così come la sua interpretazione personale della storia nazionale, dove stabilì anche alcune specificità dei personaggi (creando prototipi come nel caso della caricatura di Cortés o Iturbide nei murali del Palacio Nacional) o degli eventi storici (come quando tratta dell'epoca preispanica). Rivera intraprese un progetto nazionalista, con un significato realista e ottimista, fondato sulla sua fiducia nel socialismo. Nella sua ricostruzione della storia e della cultura popolare, per via dell'abbondanza di elementi che egli sempre impiegò, in alcuni casi corre il rischio di sfociare in forme di archeologismo o di pittoricismo. La capacità plastica di Rivera, in riferimento alla composizione, al disegno e al colorito, gli permise di superare confusioni visive, come la saturazione degli elementi; mentre, le linee curve, le forme sintetiche configurate dai piani della visione e il vivo colorito introdussero nei suoi murali una chiarezza comunicativa e una definizione estetica di grande armonia.

Nonostante il progetto estetico-politico di Rivera e di Siqueiros si sviluppò come un'unità, in alcune occasioni si prende in considerazione il muralismo di questi pittori separando i due aspetti, quello estetico e quello politico. In tal modo si spiega il muralismo sia da un punto di vista che pretende essere oggettivo, dando peso alla questione del contenuto e alla rappresentazione realista della loro opera, sia da un punto di vista più soggettivo, evidenziando l'opera in maniera isolata e come se in essa si presentasse un discorso di ricezione finito e senza conflitti. Così, le rappresentazioni dei loro murali possono servire anche come puro oggetto d'illustrazione, di cornice o di scenografia per contestualizzare la cultura postrivoluzionaria, ossia in discorsi politici e culturali, in documentari, in programmi televisivi, come copertine di libri, in pubblicazioni di gruppi politici, senza una

riflessione che approfondisca i loro molteplici significati. Vale a dire, spesso i muralisti sono visti attraverso una lente in cui emerge la questione soggettiva, la loro figura isolata, con forti connotazioni volontariste - per cui si sottolinea l'aspetto dell'artista "rivoluzionario" - o romantiche - la loro genialità, la sofferenza, la creatività -, aspetti che distorcono l'intenzionalità originaria o le attitudini iniziali con le quali essi pretesero di interpretare il loro momento storico, di far risaltare e ri-significare il popolare e di sviluppare una forma di vita a partire dalle loro attività quotidiane fino ad arrivare alle ripercussioni nella loro pratica politica. Con un approccio, invece, di maggiore oggettività e che si riferisca solo alla materialità dell'opera e alle sue caratteristiche discorsive, si andrebbe a eliminare sia il carattere estetico sia il progetto politico cui si tende spesso a vincolarli. La polemica Rivera-Siqueiros risulta quindi fondamentale per stabilire delle linee di demarcazione tra i due, sia come figure artistiche sia come attivisti politici, in modo da contraddire le interpretazioni oggettiviste e soggettiviste, politicizzate ed estetizzanti, spiegando meglio la loro genealogia e contribuendo accuratamente a una comprensione storico-scientifica pertinente dell'arte moderna in Messico.

Rivera riuscì a mostrare un'arte sociale e simultaneamente aperta; politica, ma non dogmatica, storica, universale, ma anche profondamente messicana. Siqueiros, al contrario, nel momento in cui Rivera ottenne commissioni importanti, non si era ancora sviluppato pienamente, e mentre Rivera aveva affermato la sua posizione come artista nazionale dipingendo *Historia de México* e come artista internazionale realizzando i murali di San Francisco, Detroit e New York, Siqueiros concepiva il suo lavoro artistico solo come strumento della rivoluzione, ossia come messaggio di contenuto politico-marxista. Da questa visione scaturirono i murali *Retrato de la burguesía* e *Muerte al Invasor*. Quindi, anche se Rivera e Siqueiros dimostrarono un interesse comune per la storia, il modo di rappresentarla fu totalmente differente. Precisamente, nel murale *Del porfirismo a la Revolución*, situato nel Castillo de Chapultepec a Città del Messico, Siqueiros rappresentò il processo prerivoluzionario che diede origine alla Rivoluzione messicana. Dal punto di vista della tecnica, secondo Desmond Rochfort, questo murale presenta "opposti tematici"²⁴²: dal lato sinistro, si osservano figure associate con la forza della Rivoluzione, i suoi martiri, contadini e leader ideologici e politici, e - dal lato destro - si descrive la società di Porfirio Díaz nella forma del dittatore circondato da cortigiani glorificatori e comparse politiche. Lo scontro tra i due lati presuppone una contrapposizione ideologica il cui segno dialettico è rappresentato dalla concezione della Rivoluzione, la quale può essere vista solo come il risultato di forze cumulative in conflitto. In modo contrario, anche se in *Epopéya del pueblo mexicano* (scalone principale del Palacio Nacional) Rivera cercò di rappresentare la totalità del passato messicano - o il passato messicano come totalità - questo non si spiega dialetticamente come contraddizione, bensì come decorso, come continuità non traumatica e teleologica. Il murale è tematicamente diviso in tre grandi sezioni (il Messico preispanico, la Conquista, il presente e il futuro),²⁴³ e anche se il proposito di Rivera fu quello di raccontare tutta la storia, filosoficamente parlando non si rivolse né al materialismo storico né alla dialettica, ma realizzò una giustapposizione di immagini che da un lato rappresentano una cronologia e dall'altro lato un movimento sociale, seppur espresso poeticamente. Come lo stesso Rivera dichiarò, "il mio murale del Palacio Nacional è l'unico poema plastico che conosco che comprende nella sua composizione la storia completa di un popolo".²⁴⁴ Basterebbe questa affermazione dell'artista per dimostrare che il contributo di questo murale lo imputiamo

²⁴² D. ROCHFORT, *Mexican Muralists*, New York, Universe, 1994, p. 13.

²⁴³ Come in un trittico, Rivera creò tre murali uniti da un nesso tematico, in cui raffigurò in sequenza cronologica un'allegoria della storia messicana suddivisa in episodi paradigmatici. Sulla parete nord, iniziata nel 1929, rappresentò *México prehispánico* visto come un'età arcaica india paradisiaca; tra il 1929 e il 1931 sviluppò sulla parete principale la *Historia de México*, che racconta la crudeltà della conquista spagnola e della cristianizzazione, la dittatura dell'oligarchia indigena e l'impeto della Rivoluzione; nel murale *México de hoy y de mañana*, realizzato tra il 1934 e il 1935 sulla parete sud, è descritto il presente e si allude a un futuro secondo ideali marxisti.

²⁴⁴ I. RODRÍGUEZ MORTELLARO, *La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1923-1935)*, in AA.VV., *Los murales del Palacio Nacional*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 57.

essenzialmente alla funzionalità che egli scoprì mostrando per la prima volta al popolo messicano un'immagine della sua totalità storica, quel che servì come punto di riferimento e di contestualizzazione, anche se la cronologia non è molto precisa.²⁴⁵



Del porfirismo a la Revolución, 1957-66 (lato sinistro). Castillo de Chapulpetec. Città del Messico. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.



Del porfirismo a la Revolución, 1957-66 (lato destro). Castillo de Chapulpetec. Città del Messico. © Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental.

²⁴⁵ Come ha segnalato Rodríguez Mortellaro, “in alcuni casi non incontriamo una cronologia in successione, bensì Rivera presenta, come unità relativamente autonome, scene e personaggi della storia del Messico tra il 1821 e il 1930”. I. RODRÍGUEZ MORTELLARO, *La nación mexicana*, cit., p. 66.



México prehispánico, 1929 (muro nord). Scala del Palacio Nacional, Città del Messico.
 © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.



México de hoy y de mañana, 1934 (muro sud). Scala del Palacio Nacional, Città del Messico.
 © Museo Frida Kahlo, Acervo Documental.

Lo stesso Rodríguez Mortellaro ha osservato che la filosofia politica di Rivera non era ancora sviluppata nel momento in cui iniziò a dipingere il murale, dato che l'ultima sezione, dove Marx è in cima all'ultimo pannello che egli dipinse (messo lì a indicare il cammino futuro), fu chiaramente

e direttamente influenzata dal filtro estetico-politico che Rivera sperimentò durante il suo soggiorno a New York.

Il riferimento immediato cui ci rimanda il murale *México de hoy y de mañana* del Palacio Nacional è l'ultima opera monumentale che Rivera dipinse negli Stati Uniti, ossia la sintesi storica di questo paese conosciuta come *Portrait of America*, che egli realizzò, nella seconda parte del 1933, per la New Workers School di New York, fondata dal leader del Partito Comunista di Opposizione, Jay Lovestone. In questi pannelli Rivera attuò la sua prima interpretazione marxista della storia. Ogni scena riassumeva distinti avvenimenti, dove personaggi storici e figure simboliche rappresentavano le lotte portate avanti dal proletariato lungo tre secoli, e culminava in un'esortazione emblematica all'unità proletaria in forma di ritratto di gruppo dei padri della dottrina marxista. Qui, come nel murale del Palacio Nacional, il trionfo del proletariato conduceva alla società ugualitaria e armoniosa dell'utopia comunista; ma, oltre all'identità tematica e interpretativa, vi sono alcuni elementi compositivi (come il dinamismo delle masse) e iconografici (quella condotta del potere capitalista che aspira la ricchezza del proletariato) di *Portrait of America* che incontriamo rielaborati nel murale del 1935. Quindi, sebbene sia certo che in questi anni la posizione ideologica di Rivera non rivelò alcuna novità, è anche vero che prima di quest'epoca l'artista non si era proposto di sviluppare un'opera esplicitamente marxista - fino ai murali *Portrait of America* e *México de hoy y de mañana* - che proponesse l'uso del materialismo storico come guida della formazione del suo lavoro. Non è facile determinare la visione marxista di Rivera, anche se in questo mio scritto ho cercato di identificare gli elementi marxisti di alcuni suoi murali, ma - dall'altro lato - credo che sia molto evidente che la dialettica marxista non fu un concetto che Rivera elaborò in profondità. Confrontandolo con Siqueiros, nel murale *Del porfirismo a la Revolución* riscontriamo una prospettiva filosofica molto più acuta e, pertanto, più radicale; aspetto che Rivera non portò mai a compimento. Questa radicalità presuppone un'universalizzazione non della pittura, ma dell'Uomo, come lo dimostrano *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo* (scultura-pittura, UNAM, 1952-1956) e il murale più grande al mondo: *La marcha de la humanidad en America Latina, en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y Ciencia* (Polyforum Cultural Siqueiros, México, 1965-1971), entrambi a Città del Messico.

El pueblo a la universidad pone esattamente in pratica la visione integrale di Siqueiros in riferimento alla pittura: ubicato nell'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), questo murale integra elementi scultorei per rappresentare la grandezza del popolo insieme alla grandezza della conoscenza. Implicando un movimento in crescendo degli studenti che va da destra a sinistra, il murale evidenzia anche la forza studentesca come una forza trasformatrice e rivoluzionaria. Parlando dell'integrazione plastica in generale, Siqueiros dichiarò: "sostengo che la pittura e la scultura servano al proletariato nella sua lotta rivoluzionaria delle classi, ma considero la teoria dell'arte pura come suprema finalità estetica".²⁴⁶ Questa idea ricorre in tutta la teoria estetica di Siqueiros, che può considerarsi la più rivoluzionaria del movimento muralista messicano, dato che egli non si limitò in nessun mezzo, ma cercò di includerli tutti, sperimentando con ogni strumento artistico di sua conoscenza. Raggiunse la massima espressione di questa sua idea d'arte plastica integrale nell'opera *La marcha de la humanidad*.²⁴⁷

²⁴⁶ R. TIBOL (ed.), *Palabras de Siqueiros*, cit., p. 61.

²⁴⁷ La visione di Siqueiros di un'arte plastica integrale è sempre stata molto ambiziosa: "in futuro si costruiranno architetture di scala urbana (l'architettura come edificio-autonomo smetterà di esistere); stadi immensi, teatri e cinema; scuole immense, ospedali, case di riposo; musei immensi, monumenti agli eroi della vita nazionale e agli eroi della scienza e dell'arte. E queste opere, che non sorgeranno solo nelle grandi città, o nelle loro vicinanze, bensì in tutta l'estensione territoriale dei paesi, avranno necessariamente un carattere plastico-integrale, ossia un carattere funzionale integrale. Non è possibile concepire queste costruzioni - parte integrante di somme architettoniche urbane - senza il complemento della pittura murale, fissa e meccanicamente mobile, senza la scultura, fissa e meccanicamente mobile, senza un nuovo tipo di vetrate colorate, senza policromia totale, senza eloquenza sociale totale, giacché questa nuova plastica non potrà essere solo confortevole, nel significato materiale del termine, ma anche psicologica, pedagogica, politica e, in ultimo, fioritura di un'estetica superlativa". D. A. SIQUEIROS, *Como se pinta un mural*, Cuernavaca, Ediciones Taller Siqueiros, 1977, pp. 13-14.

In conclusione, le rappresentazioni estetiche di Rivera e Siqueiros dimostrano molti punti di coincidenza nonostante una temporale rottura tra di loro dovuta all'interpretazione della funzione dell'arte e dell'artista nella società. Da un altro lato, la maggior fama di Rivera rispetto a Siqueiros non deve intendersi per ragioni di superiorità estetica o politica, ma perché fino al momento della sua morte Rivera riuscì ad ottenere commissioni artistiche di maggiore importanza, e questa importanza dipendeva per lo più dal numero di opere e dallo spazio che tali opere occupavano. Tuttavia la consacrazione in Messico di questi due grandi muralisti è spesso ricondotta ai murali *Epopéya del pueblo mexicano* (Rivera) e *Del porfirismo a la Revolución* (Siqueiros), dal momento che furono realizzati in due spazi pubblici vitali per l'identità messicana (il Palacio Nacional e il Castillo de Chapultepec) e perché oggi ne ridefiniscono la dimensione storica, sociale e nazionale. Inoltre, la permanenza di queste opere nel tempo costituisce una forma critica ugualmente costante rispetto alla Rivoluzione messicana: fu precisamente la rivoluzione estetica quella che mise in discussione la rivoluzione politica e lo fece utilizzando gli spazi nazionali non per riconoscere una rivoluzione fatta, ma per una rivoluzione da fare.

Nella polemica, Siqueiros e Rivera - mettendo in discussione la produzione murale e il lavoro artistico e politico realizzato da ognuno di loro, così come riflettendo sullo sviluppo del muralismo tra il 1922 e il 1934 - elaborarono tesi politiche ed estetiche importanti, che ruotavano principalmente intorno al problema del Fronte Ampio e dello stalinismo, giacché attraverso queste loro tesi si chiarificarono e se ne definirono altre, come quella della relazione del muralismo con lo Stato e con il Partito Comunista Messicano e con la III Internazionale; oppure come quella delle capacità e dei limiti del muralismo nella sua pretesa di produrre e realizzare un'arte pubblica, critica e tendenzialmente rivoluzionaria, vincolata a un progetto estetico in cui la ricerca di una cultura nazionale e popolare risultava fondamentale. L'importanza della polemica risiede non tanto nelle posizioni che assunsero Siqueiros e Rivera, bensì nei problemi che svilupparono, poiché è significativo che essi proponessero questioni politiche ed economiche in un'epoca in cui lo Stato e la cultura dominante maneggiavano concezioni idealiste che uniformavano le distinte manifestazioni sociali nel cosiddetto nazionalismo. In questo modo, nella polemica si rivelava l'elemento conflittuale di questo tipo di proposte. Nella polemica, parlando della relazione del muralismo con lo Stato, si capì che questa fu piuttosto problematica, che il movimento muralista non fu omogeneo e che tra gli stessi pittori vi erano profonde divergenze, così come nei vincoli che ognuno di loro stabilì con lo Stato messicano. Tutto questo oggi ci permette di superare l'idea di un patrocinio statale senza conflitti e di un muralismo monolitico, acritico e senza cambiamenti nel corso del suo sviluppo.

Il punto in cui Siqueiros e Rivera coincidono è quello dell'adozione del realismo come forma adeguata di rappresentazione plastica rispetto al progetto estetico vicino al socialismo che entrambi sostenevano. La questione di chi risulta più realista e di chi si avvicina più a un'arte politica rivoluzionaria è qualcosa che varia e che si deve precisare in ogni singolo caso concreto, per non cadere in generalizzazioni, come quelle che fece Siqueiros nel mettere in discussione il tipo di rappresentazione plastica nell'opera di Rivera, o come quelle che arrivò a fare José Revueltas nel sostenere che il muralismo fu un'espressione plastica alienata, ma dipendente dall'ideologia ufficiale dello Stato.²⁴⁸ Siqueiros e Rivera cercarono di controbattere, con una pratica che pretendeva di essere integrale (attraverso la loro opera murale, attraverso le immagini plasmate e attraverso la loro partecipazione artistica e politica) al potere istituito e alle sue forme discorsive. Nella polemica ciò si avverte chiaramente; tuttavia la poca storiografia contemporanea in materia²⁴⁹ considera il confronto che essi intrapresero in modo unilaterale, trascurando l'aspetto artistico della loro opera e della loro pratica nel contesto di un progetto estetico e politico concreto, che è parte di

²⁴⁸ J. REVUELTAS, *Escuela mexicana de pintura y la novela de la revolución*, cit., pp. 260-261.

²⁴⁹ L'unico saggio interamente dedicato al tema della polemica è: M. G. CRUZ MANJARREZ, *La polémica Siqueiros-Rivera planteamientos estéticos-políticos 1934-1935*, México D.F., Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996. Ne hanno poi trattato in anni più recenti: I. HERNER, *Siqueiros*, cit., pp. 204-207; H. JAIMES, *Filosofía de muralismo mexicano*, cit., pp. 50-61; A. HÍJAR SERRANO, *Siqueiros vs. Rivera*, cit., pp. 45-56.

quel che andrebbe recuperato del muralismo. Tutto quello descritto fin qui ci porta, alla fine, a valutare la necessità di riconsiderare in maniera integrale il progetto estetico del muralismo di Siqueiros e Rivera e a non scinderlo dalle proposte concrete che emersero dal loro significato plastico e dalle pratiche politiche e artistiche che lo giustificarono e che lo associarono a un'estetica marxista e a condizioni storiche specifiche, proprio come quelle trattate nella polemica.

L'estetica marxista, seguendo da vicino gli scritti di Marx ed Engels sull'arte, non è un'estetica prescrittiva, bensì essenzialmente una filosofia umanista.²⁵⁰ A questo umanesimo non si arriva attraverso l'arte, ma attraverso il superamento del capitalismo nel suo insieme; a maggior ragione il marxismo non ha mai proposto che l'arte fosse usata per questo superamento, senonché, una volta raggiunto questo superamento, l'arte sarebbe un'attività più libera, perché - da un lato - i sensi umani non sarebbero sensi soggetti all'alienazione e - dall'altro - l'attività estetica non sarebbe un'attività esclusiva, come attività scissa dalla divisione del lavoro, ma un'attività più all'interno dell'insieme delle attività umane. Quindi, l'estetica marxista deve intendersi come una filosofia liberatrice dell'uomo e, attraverso questa liberazione, l'attività artistica, così come l'opera d'arte, raggiungerebbe una maggiore pienezza. Tuttavia gli interpreti dell'estetica marxista si sono concentrati nel mettere in rilievo l'aspetto ideologico dell'opera d'arte, presupponendo - e prescrivendo - aspetti di contenuto, forma e funzioni dell'arte all'interno della società. Dal mio punto di vista, maggiore ideologia non implica arte migliore; allo stesso modo, non sempre l'arte supera l'ideologia, ma ciò non le sottrae risultato artistico. Il problema alla radice, pertanto, non è che l'estetica marxista imponga parametri estetici, bensì che il marxista non sempre veda filosoficamente l'estetico, se non nel suo mero aspetto ideologico e ciò risulta essere tragico per l'arte, soprattutto se la si usa come strumento di propaganda. Il muralismo messicano si fondava sulla base di una coscienza politica e sociale, dove il marxismo successivamente arrivò a insediarsi nel centro del basamento filosofico del movimento. Il modo di assumere e intendere il marxismo ha prodotto differenti risultati in ognuno dei muralisti.

La dimensione estetica di Rivera ha una stretta relazione con quell'avanguardismo artistico che tanto lo influenzò nei suoi anni europei.²⁵¹ Anche se il muralismo nella sua totalità ridefinì i parametri avanguardisti per fondare un movimento *sui generis* in America Latina, l'opera di Rivera non riuscì a liberarsi da questo spirito avanguardista. È per questo che fare una lettura della sua opera a partire dal marxismo è una sfida, dato che - come marxista dichiarato qual fu - questa filosofia appare in lui in un modo superficiale o scarsamente compresa; è più evidente pensare a una pittura eseguita da un marxista che a una pittura marxista eseguita da un pittore. Qui è dove compare l'implicazione tra la visione filosofica e la visione estetica. Tuttavia, come in altri muralisti come Orozco, in Rivera si colgono quei segni ideologici che rivelano una chiara tendenza politica, ma non necessariamente questi segni dimostrano una comprensione del marxismo. Si evidenziano comunque alcuni aspetti interessanti nella sua produzione, come - ad esempio - la nozione di totalità storica, anche se non possiamo forse asserire con certezza che la visione della storia che ci presenta Rivera sia una concezione propriamente marxista, tenendo in conto l'aspetto dialettico o l'aspetto del fondamento materialista della storia; la stessa idea di totalità e la rappresentazione di Marx in *Historia de México* che indica il cammino del futuro possono suggerirlo. Quando nel suo articolo *¡Por un arte revolucionario independiente!* attacca i marxisti ortodossi, lo fa attaccando l'estetica marxista asfissata dall'ideologia; non solo, in maniera sorprendente, Rivera supera questo marxismo riduzionista sottomettendosi all'aspetto filosofico dell'estetica marxista proposta da Marx ed Engels.

L'idea che il giovane Marx si forgiò del ruolo di scrittore esige, ai nostri giorni, che lo si ricordi vigorosamente. È chiaro che questa idea debba estendersi, nel piano artistico e scientifico, alle diverse categorie dei produttori e dei ricercatori. 'Lo scrittore - dice Marx - deve guadagnare denaro,

²⁵⁰ S. RAMOS, *Filosofía de la vida artística*, Buenos Aires, Colección Austral, 1950, pp. 11-24.

²⁵¹ W. H. ROBINSON, *Herejías cubistas: Diego Rivera y la vanguardia parisina, 1913-1917*, in AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, cit., pp. 105-128.

naturalmente, per vivere e scrivere; ma non deve, in nessun caso, vivere e scrivere per guadagnare denaro. Lo scrittore non considera i suoi lavori come un mezzo, bensì come un fine in sé. Per lui e per gli altri è talmente lontano l'essere un mezzo che, se è necessario, egli sacrifica la sua esistenza per quella delle sue opere [...] La prima condizione della libertà di stampa consiste nel non essere un lavoro'. Mai come oggi è tanto opportuno brandire questa dichiarazione contro coloro che pretendono schiavizzare l'attività intellettuale a finalità esterne ad essa e, con disprezzo di tutte le determinazioni storiche che le sono proprie, disimpegnare, in funzioni di supposte ragioni di Stato, i temi dell'arte. La libera selezione di questi temi e la non restrizione assoluta a ciò che riguarda il campo della sua esplorazione costituiscono per l'artista un bene che egli ha diritto di rivendicare come inalienabile.²⁵²

Tuttavia Rivera non seguì pienamente questo postulato, dato che la sua opera non smette di suggerire l'aspetto ideologico come necessità politica; da un altro lato, Rivera dipinse anche con un fine mercantile, il che ignorerebbe la sua presunta libertà nella selezione dei temi artistici. Allo stesso tempo, questa libertà di cui parla Marx è una libertà che si ottiene una volta superato il capitalismo, non prima.²⁵³ Ciò nonostante, se ci atteniamo al postulato nettamente filosofico, Rivera dimostra che era molto cosciente dell'effetto negativo che un'imposizione ideologica avrebbe avuto sull'arte; non solo, precisando i limiti dell'impatto che l'arte avrebbe potuto avere sulle trasformazioni politiche, Rivera fece in modo che si stabilisse un legato artistico oltre la politica, accedendo a uno spazio estetico pieno – attraverso l'allegoria e la libertà estetica – che alla fine sarebbe andato molto più lontano di qualsiasi pittura eseguita con l'intenzione immediata di trasformare la società. Non è quindi l'arte politica di Rivera quel che dobbiamo cercare, bensì la trasformazione della politica dell'arte, la sua esecuzione, la sua messa in opera; qui è la sua massima eredità. Se troviamo una qualche traccia politica nel suo muralismo, questa è dovuta al fatto che egli insinuò la contestualizzazione storica e spaziale dello spettatore, perché se è pur vero che Rivera ha trasformato la maniera di fare arte, ha anche trasformato la maniera in cui l'arte ridefinisce il pubblico.

Nel caso di Siqueiros, la sua costante sperimentazione plastica è il risultato di un'ossessione che non lo abbandonò mai: essere un pittore dialettico. In un modo molto più integrale, in confronto a Rivera ma anche a Orozco, Siqueiros incorporò la dialettica marxista tanto nella sua vita personale quanto nella sua pittura. Questa assimilazione si trova in sintonia con la visione filosofica dell'estetica marxista; per Siqueiros, l'arte – come forma di lavoro – non era un'attività alienata e/o alienante, ossia, non era un mezzo senza un fine. Siqueiros si preoccupò di integrare le arti plastiche e di vivere una vita in armonia con il suo tempo storico. Anche se potremmo identificare rapidamente l'aspetto ideologico nell'opera di Siqueiros, è la sperimentazione plastica, in realtà, la costante che ricorre nel suo lavoro; in questo senso, detta sperimentazione è una maniera suggestiva di umanizzare l'individuo secondo l'estetica marxista. Per esempio, le figure fluttuanti nel suo murale *Ejercicio Plástico* sono figure che suggeriscono sensualità e uno spazio universale di piena libertà; la spazialità e la temporalità rimangono sospese, e lo spettatore s'immerge in un universo poetico. D'altro canto, anche se nel suo murale *Retrato de la Burguesía* vediamo come la critica sociale si sviluppò in maniera piuttosto esplicita e aperta, risulta evidente che la sua complessità estetica supera di gran lunga l'immediatezza ideologica. In tal modo, la proposta di Siqueiros, anche se sembra mostrarsi nella sua totalità, in realtà si nasconde nella sua sperimentazione. Questo - a mio avviso - si evidenzia nel fatto che non possiamo passare facilmente da un suo murale a un'azione o coscienza politica, perché la complessità del suo lavoro rimane quasi sempre vincolata all'ordine estetico. Inoltre, prendendo in considerazione la totalità dell'opera di Siqueiros, vediamo che il suo apporto all'estetica marxista lo possiamo incontrare nella perentorietà con la quale cercò di rappresentare la dialettica nel suo significato di movimento immanente dei processi sociali e naturali. In questo senso l'obiettivo di Siqueiros fu monumentale: rappresentare concetti filosofici di radice marxista, il cui maggior esempio è *La marcha de la humanidad*. Tale obiettivo, in fin dei

²⁵² R. TIBOL (ed.), *Documentación sobre el arte mexicano*, cit., p. 86.

²⁵³ S. AMÍN, *Categorías y leyes fundamentales del capitalismo*, México D.F., Nuestro Tiempo, 1975, pp. 29-39.

conti, è la chiave dell'opera di Siqueiros, e non l'aspetto ideologico come molti sostengono. Tuttavia i nove punti su cui Siqueiros e Rivera si trovarono d'accordo a seguito della polemica (qui descritti nel primo capitolo) sono essenzialmente aspetti ideologici e dimostrano, quindi, che i postulati principali dell'estetica marxista sono presenti nel muralismo e nella visione estetica sia di Siqueiros sia di Rivera. Abbiamo visto precedentemente come questi postulati in varie occasioni si confondano e prendano direzioni opposte, ma senza dubbio il Siqueiros filosofico trionfa sul Siqueiros ideologico e il Rivera estetizzante trionfa sul Rivera politico. Così, anche se l'aspetto ideologico sembrerebbe definire il muralismo ed essere - nel contempo - una delle sue massime preoccupazioni, tutti gli esercizi plastici d'arte, rivoluzione e decadenza presi in esame in questo mio studio mi portano a smentire tale conclusione, definendo - brevemente - Diego Rivera un avanguardista e David Alfaro Siqueiros un umanista dialettico. A tal proposito, se vogliamo ricordare qui la già citata "teoria del Realismo" di Lukàcs,²⁵⁴ possiamo trovare molte coincidenze e affinità in diverse scene realiste che appaiono nelle opere dei due muralisti. Dal punto di vista della pratica estetica, la pittura murale è un'estetica liberatrice, poiché libera lo spazio convenzionale della pittura e il suo messaggio, tenendo ben presente il contenuto, diviene liberatorio; dal punto di vista della raffigurazione realista, anche il muralismo cerca di rappresentare l'essenza sociale, ma se prendiamo alla lettera la posizione di Lukàcs solo Siqueiros si avvicina a questa prospettiva: egli risulta essere il più dialettico tra i muralisti e il più avvezzo a mettere in pratica una sovversione radicale del senso estetico partendo da una sovversione sociale. Ma il muralismo nella sua totalità andò ben oltre la teoria del filosofo ungherese, e ciò lo si deve al fatto che esso lasciò dietro di sé una traccia che suggeriva una continuità o intuiva uno spazio, anche se non definito precisamente, e sorgeva come momento e movimento artistico dalla sua pratica estetica e dalla sua filosofia. Il mio contributo, in questo senso, è consistito nell'essermi focalizzato su un avvenimento di pura cronaca - la polemica per l'appunto - che però coinvolse simultaneamente sia l'aspetto estetico sia l'aspetto politico del muralismo. È evidente che il muralismo si sviluppò lungo questa duplice traiettoria, ma non per questo si può affermare che fu un movimento estetizzante o strettamente politico. La sua natura aprì un nuovo spettro d'azione sulle arti e sullo spettatore; esteticamente propose una rivoluzione nel contenuto e nella forma. Il contenuto era sociale, politico e storico; la forma era di sfida: grandi figure, colori intensi, angoli che imponevano allo spettatore una dinamica e un movimento. Politicamente il muralismo non si presentò come un movimento ingenuo, dal momento che in esso albergarono concezioni tipiche del marxismo e concezioni umanistiche e cristiane, così come aspetti antropomorfici. Il muralismo messicano nacque sotto un'egida nazionalista che toccò profondamente l'essere messicano nella sua totalità, ma evidenziò anche una concezione latinoamericana e universale dell'Uomo. È per questo che, attraverso la polemica, il muralismo superò se stesso per convertirsi praticamente in un movimento filosofico-artistico.

²⁵⁴ Cfr. G. LUKÀCS, *Saggi sul realismo*, cit. Una riflessione sul "realismo muralista" è affrontata anche in: A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del realismo*, in A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Estética y Marxismo*, tomo I, México D.F., Ediciones Era, 1983, pp. 74-84; C. MONSIVÁIS, *El muralismo: la reinvencción de México*, in I. SEMO (ed.), *La memoria dividida. La nación: íconos, metáforas, rituales*, México D.F., Conaculta, 2006, pp. 179-198.

BIBLIOGRAFIA

Archivi:

Archivo General de la Nación, Centro de Documentación. Città del Messico

CENIDIAP, Archivo Diego Rivera. Città del Messico

The Detroit Institute of Arts, Research Library and Archives. Detroit

Museo Frida Kahlo, Acervo Documental. Città del Messico

Sala de Arte Publico Siqueiros, Acervo Documental. Città del Messico

UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliograficas, Hemeroteca Nacional de México. Città del Messico

Riviste, periodici, quotidiani:

E. ABEL, *Detroit Clears Rivera Murals of Red Taint; Scolds Him for Behavior but Applauds Art*, "Special to The New York Times", New York, 25 marzo 1952, p. 25.

L. ALTHUSSER, *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, "Critica marxista", Roma, 5-VIII-1970, pp. 23-65.

M. AUDIFRIED, *Ejercicio Plástico, inmune a los atentados*, "Milenio", México D.F., 29 luglio 2002.

D. APEL, *Diego Rivera and the Left: The Destruction and Recreation of the Rockefeller Center Mural*, "Left History", Toronto, 1-VI-1999, pp. 68-69.

R. AVILÉS FABILA, *David Alfaro Siqueiros, el hombre en llamas*, "El búho", suplemento culturale di "Excélsior", México D.F., domenica 15 maggio 1988.

A. BAÑUELOS, *¿Qué es el arte político? Obras del Taller de Documentación Visual*, "Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas", vol. 2, México D.F., 6-IV-1987.

A. BRENNER, *Diego Rivera: Fiery Crusade of the Paint Brush*, "New York Times", New York, 2 aprile 1933.

A. BENNER, *Siqueiros, Fundador del Renacimiento Mejicano*, "La diaria Voz de Crítica", Buenos Aires, 21 giugno 1933.

L. BLOCH, *On location with Diego Rivera*, "Art in America", febbraio 1986, pp. 103-123.

J. CHAMBERLAIN, *Book of the Times*, "New York Times", New York, 8 maggio 1934, p. 21.

C. CORTEZ, *Una carta sobre la renuncia de Diego Rivera*, "Clave", México D.F., 7 aprile 1939.

T. CRAVEN, *Politics & the Painting Business*, "The American Mercury", New York, 6-IX-1932, pp. 463-471.

R. L. CRUDEN, *Open Letter to Edsel Ford*, "New Masses", New York, 10-VII-1932.

A. CUEVA, *El análisis posmarxista del Estado Latinoamericano*, "Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano", No. 2, Buenos Aires, CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007.

C. G. DE MICHELIS, *Realismo Socialista, Veridicità e Letteratura Russa Antica*, "Europa orientalis", Sofia, 7-X-1988.

R. EVANS, *Painting and Politics: The Case of Diego Rivera*, "New Masses", New York, gennaio 1932, pp. 22-25.

S. FREEMAN, *The strike wave in the New Deal*, "Class Struggle", New York, 9-III-1933;

- A. HÍJAR SERRANO, *Política cultural, política artística*, “Zurda”, México D.F., 5-IV-1989, pp. 80-81.
- JESUALDO, *La oratoria pictórica de Siqueiros en Chile*, “El Mercurio”, Santiago de Chile, 8 maggio 1942.
- A. W. LEE, *Painting on the Left*, Los Angeles, University of California Press, 1999, pp. 69 e 73.
- V.I. LENIN, *Socialismo e religione*, “Lo Stato operaio”, Milano, 10-XII-1938.
- R. LINSLEY, *Utopia Will Not Be Televised: Rivera at Rockefeller Center*, “The Oxford Art Journal”, Oxford, 2-XVII-1994, pp. 48-62.
- J. R. MAR, *La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, “SI”, México D.F., noviembre 1939, pp. 55-56 e 61.
- J. MARINELLO, *En la guerra, arte de guerra*, “Hoy”, La Habana, 15 maggio 1943.
- A. O’HARE McCORMICK, *Detroit, Buoyant, Girds for a New Day*, “New York Times”, New York, 11 novembre 1934, pp. 14-16;
- J. RENAU, *Mi experiencia con Siqueiros*, “Revista de Bellas Artes”, época 2, México D.F., 25-V-1976, pp. 2-25.
- J. REVUELTAS, *Escuela Mexicana de Pintura y novela de la revolución*, “Espejo”, México D.F., 3-I-1967.
- D. RIVERA, *The Revolution in Painting* [tr. sp. *La Revolución y la pintura*], “Creative Art. A Magazine of Fine and Applied Art”, New York, 1-III-1929.
- D. RIVERA, *The Revolutionary Spirit in Modern Art* [tr. sp. *El espíritu revolucionario en el arte moderno*], “The Modern Quarterly”, Baltimora, 3-VI-1932.
- D. RIVERA, *The position of the artist in Russia today*, [tr. sp. *La posición del artista en Rusia hoy en día*], “Arts Weekly”, vol. 1, New York, marzo 1932, pp. 6-7.
- D. RIVERA, *Dynamic Detroit - an Interpretation* [tr. sp. *Detroit Dinámico – una Interpretación*], “Creative Art. A Magazine of Fine and Applied Art”, New York, 4-VII-1933, pp. 289-295.
- D. RIVERA, *El caso del Centro Rockefeller*, “Revista de revistas”, México D.F., 1-XXIII-1933.
- D. RIVERA, *What Is Art For?* [tr. sp. *¿Para qué sirve el arte?*], “Modern Monthly”, New York, 3-VII-1933, pp. 75-78.
- D. RIVERA, *The Stormy Petrel of American Art. Diego Rivera on his Art* [tr. sp. *Petrel Tormentoso del Arte Americano. Diego Rivera habla de su arte*], “The London Studio”, London, luglio 1933, pp. 23-26.
- D. RIVERA, *Diego Rivera hace declaraciones sobre los verdaderos cómplices de los asesinos de Mella. Son los que calumnian a Tina Modotti*, “Todo”, México D.F., 13 febbraio 1934.
- D. RIVERA, *Defensa y ataque contra los estalinistas* in “Claridad”, Buenos Aires, febbraio 1936.
- D. RIVERA, J. O’GORMAN, *De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte*, “Clave”, México D.F., 1 dicembre 1938.
- D. A. SIQUEIROS, *Al margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*, “El Machete”, México D.F., 1-I-1924, p. 3.
- D. A. SIQUEIROS, *diego rivera pintor de cámara del gobierno de méxico*, “Frente a Frente”, maggio 1935, p. 8.
- D. A. SIQUEIROS, *La pintura mexicana moderna*, “Revista Hoy”, México D.F., 396-I-1944.
- D. A. SIQUEIROS, *Carta a Orozco*, “Revista Hoy”, México D.F., 398-I-1944.
- D. A. SIQUEIROS, *Problemas del Realismo Socialista en la Pintura Mexicana*, “Arte Publico”, México D.F., febbraio 1953, p. 20.

D. A. SIQUEIROS, *Un problema tecnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior*, "Arte Publico", México D.F., febbraio 1953, p. 8.

A. C. TERRAZAS, *Echeverría desalentó el coleccionismo con una ley populista; ahora en su casa cinco tableros de Diego Rivera*, "Proceso", México D.F., 1 febbraio 1998.

Monografie, cataloghi, saggi:

AA.VV., *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 33, México D.F., UNAM, 1964.

AA.VV., *Constructivismo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, Col. Comunicación, 1973.

AA.VV., *Transizione al socialismo e l'esperienza cilena*, Milano, Il Saggiatore, 1974.

AA.VV., *Historia General de México*, vol. IV, México D.F., El Colegio de México, 1976.

AA.VV., *Ensayos sobre arte y marxismo*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1984.

AA.VV., *Diego Rivera*, New York, W.W. Norton & Company, 1986.

AA.VV., *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 56, México D.F., UNAM, 1986.

AA.VV., *Diego Rivera Hoy. Simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986.

AA.VV., *Diego Rivera. Catálogo General de Obra Mural y Fotografía Personal*, México D.F., SEP/INBA, 1988.

AA.VV., *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin American and the United States*, Chicago, The University Press, 1994.

AA.VV., *Siqueiros, el lugar de la utopía*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994.

AA.VV., *Siqueiros por Siqueiros*, México D.F., Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.

AA.VV., *Retrato de una década. 1930-1940. David Alfaro Siqueiros*, México D.F., INBA, 1996.

AA.VV., *Otras rutas hacia Siqueiros*, México D.F., INBA, 1996.

AA.VV., *Los murales del Palacio Nacional*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

AA.VV., *Diego Rivera. Arte y revolución*, México D.F., CONACULTA/INBA, 1999.

AA.VV., *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México D.F., Conaculta, 2000.

AA.VV., *Diego Rivera. Epopeya mural*, México D.F., Landucci, 2007.

AA.VV., *Diego Rivera, Palabras ilustres*, 2 voll., México D.F., Editorial RM, 2007.

AA.VV., *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

E. ACEVEDO, L. TORRES CARMONA, A. SÁNCHEZ MEJORADA (ed.), *Diego Rivera. Obras, Tomo II: Textos polémicos 1921-1949 e Diego Rivera. Obras, Tomo II: Textos polémicos 1950-1957*, México D.F., El Colegio Nacional, 1999.

E. ACEVEDO, L. TORRES CARMONA, A. SÁNCHEZ MEJORADA (ed.), *Diego Rivera. Obras, Tomo III: Correspondencia*, México D.F., El Colegio Nacional, 1999.

H. ACHUGAR, *Falsas memorias, Blanca Luz Brum*, México D.F. Ediciones Era, 2001.

- T. W. ADORNO, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- M. AGUILAR MORA, *La crisis de la izquierda en México: orígenes y desarrollo*, México D.F., J. Pablos Editor, 1983.
- S. AMÍN, *Categorías y leyes fundamentales del capitalismo*, México D.F., Nuestro Tiempo, 1975.
- A. ANGUIANO OROZCO, G. PACHECO MÉNDEZ, R. VIZCAÍNO A., *Cárdenas y la izquierda mexicana: ensayo, testimonios, documentos*, México D.F., J. Pablos Editor, 1975.
- A. ARENAL DE SIQUEIROS, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1975.
- A. AZUELA, *Diego Rivera en Detroit*, México D.F., UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- L. BANK DOWNS, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, New York, W.W. Norton & Company, 1999.
- A. BRENNER, *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots*, New York, Dover Publications, 2012.
- L. CARDOZA Y ARAGÓN, *Pintura contemporánea de México*, México D.F., Ediciones Era, 1995.
- B. CARR, *El movimiento obrero y la política en México 1910-1929*, México D.F., Ediciones Era, 1982.
- F. CASSETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.
- P. CHERON, A. REVUELTAS, J. REVUELTAS, *Cuestionamientos e intenciones*, vol. XVIII, México D.F., Ediciones Era, 1978.
- E. CIMET SHOJET, *Movimiento Muralista Mexicano*, México D.F., Casa Abierta al Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1992.
- O. COLLAZOS, *Los vanguardismo en América Latina*, Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- E. CONCHEIRO, M. MODONESI, H. CRESPO (ed.), *El comunismo: otras miradas desde América Latina*, México D.F., UNAM, 2007.
- D. CRAVEN, *Diego Rivera. As Epic Modernist*, New York, G. K. Hall & Co., 1997.
- M. G. CRUZ MANJARREZ, *La polémica Siqueiros-Rivera planteamientos estéticos-políticos 1934-1935*, México D.F., Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- L. DE LA TORRIENTE, *Memoria y Razon de Diego Rivera*, 2 voll., México D.F., Editorial Renacimiento, 1959.
- E. DE LA VEGA ALFARO, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1997.
- M. DE MICHELI, *Siqueiros*, México D.F., Secretaría de Educación Pública/Dirección General de Publicaciones, 1985.
- M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli Editore, 1986.
- M. DE NEYMET, *Cronología del Partido Comunista Mexicano 1919-1939*, México D.F., Ediciones de Cultura Popular, 1981.
- O. DEBROISE, *Diego de Montparnasse*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979.
- O. DEBROISE, *Figuras en el trópico: plástica mexicana 1920-1940*, México D.F., Océano, 1983.
- L. DICKERMAN (ed.), *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2011.
- A. DUGRAND, *Troski. México 1937-1940*, México D.F., siglo veintiuno editores, 1992

- V. M. DURAND, *La ruptura de la nación: historia del movimiento obrero mexicano desde 1938 hasta 1952*, México D.F., UNAM, 1986.
- E. ESLAVA, *Pintura Mural, Escuela México de Chillán*, Santiago de Chile, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1943.
- P. FERNÁNDEZ-KELLY, *Art and political ideology: The case of Mexican muralism*, Newark, Rutgers University, 1975.
- E. FUENTES ROJAS, *Diego Rivera en San Francisco. Una historia artística y documental*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991.
- O. GALL, *Trotsky en México*, México D.F., Ediciones Era, 1991.
- F. GAMBOA, M. DE MICHELI, *David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano*, Firenze, Orsanmichele – Palazzo Vecchio, 1977.
- R. GARCÍA TREVIÑO, *La ingerencia rusa en México*, México D.F., Editorial América, 1959.
- G. GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México D.F., CENIDIAP, 2010.
- S. GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- M. GUTELMAN, *La Riforma Agraria in America Latina. Il caso del Messico*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973.
- I. HERNER, *Siqueiros, del Paraíso a la Utopía*, México D.F., Arte e Imagen, 2004.
- I. HERNER, *Siqueiros, del Paraíso a la Utopía*, México D.F., MAPorrúa, 2010.
- A. HÍJAR SERRANO, *Diego Rivera, contribución política*, México D.F., Ediciones CLETA, 1986.
- L. P. HURLBURT, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- M. A. IANNACONE, *Cristiada. L'epopea dei Cristeros in Messico*, Torino, Lindau, 2013.
- H. JAIMES, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México D.F., Plaza y Valdes, 2012.
- A. KETTENMANN, *Diego Rivera*, Köln, Taschen, 2006.
- L. KIRSTEIN, *Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, New York, the Museum of Modern Art, 1943.
- J. LARRAÍN IBÁÑEZ, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.
- L. M. LOZANO, J. R. C. RIVERA (ed.), *Diego Rivera. The Complete Murals*, Köln, Tashen, 2008.
- J. LYNCH (ed.), *Past and Present in the Americas. A Compendium of Recent Studies. 44th International Congress of Americanists*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- J. F. LYOTARD, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- G. LUKÀCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- J. J. MARIE, *Trotsky. Revolucionario sin fronteras*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- J. MARINELLO, *Siqueiros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1964.
- P. MARNHAM, *Una vida de Diego Rivera*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1999.
- A. MARTÍNEZ QUIJANO, *Siqueiros: muralismo, cine y revolución*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2010.

- A. MARTÍNEZ VERDUGO (ed.), *El Machete ilegal 1929-1934*, Puebla, Instituto de Ciencias-Universidad Autónoma de Puebla, 1975.
- T. MEDIN, *El minimato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*, México D.F., Ediciones Era, 1985.
- H. MENDIZABAL, D. SCHÁVELZON, *Ejercicio Plástico. El mural de Siqueiros en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2003.
- M. MODONESI, *La crisis histórica de la izquierda socialista mexicana*, México D.F., Casa Juan Pablos/Universidad de la Ciudad de México, 2003.
- X. MOYSSÉN (ed.), *Diego Rivera. Obras, Tomo I: Textos de arte*, México D.F., El Colegio Nacional, 1996.
- L. OSPOVAT, *Diego Rivera*, Moscú, Editorial Progreso, 1989.
- R. PASTRANA S., *Introducción a la crítica marxista de la cultura popular en las luchas de liberación nacional*, México D.F., UNAM, 1987.
- M. PERLOFF, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- M. PUCHNER, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- H. PRIGNITZ-PODA, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México D.F., INBA-CENIDIAP, 1992.
- M. RAGON, *El arte ¿para que?*, México D.F., Extemporáneos, 1977.
- M. C. RAMÍREZ, *The Ideology and Politics of the Mexican Mural Movement, 1920-1925*, Chicago, The University of Chicago, 1989.
- S. RAMOS, *Filosofía de la vida artística*, Buenos Aires, Colección Austral, 1950.
- S. RAMOS, *Diego Rivera*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- W. RAYMOND, *La política del modernismo contra los nuevos reformismos*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- D. RIVERA (ed.), *Diego Rivera*, New York, The Museum of Modern Art, 1931.
- D. RIVERA, *Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs. bolshevismo leninista*, México D.F., Imprenta Mundial, 1935.
- D. RIVERA (con G. MARCH), *My Art, My Life. An Autobiography*, New York, Dover Publications Inc., 1991.
- G. RIVERA MARÍN, *Un Río, dos Riveras. Vida de Diego Rivera, 1886-1929*, México D.F., Alianza Editorial, 1989.
- G. RIVERA MARÍN, *Diego el rojo*, México D.F., Editorial Patria (Nueva Imagen), 1997.
- D. ROCHFORT, *Mexican Muralists*, New York, Universe, 1994.
- A. RODRÍGUEZ, *Siqueiros*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974.
- O. M. RODRÍGUEZ BOLUFÉ, *Relaciones Artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2012.
- D. RYANS, *América Tropical*, "Daily News", Los Angeles, 11 octubre 1932.
- A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Estética y marxismo*, vol. II, México D.F., Ediciones Era, 1970.
- A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Sobre arte y revolución*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1979.

- A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Estética y Marxismo*, tomo I, México D.F., Ediciones Era, 1983.
- J. SCHERER GARCÍA, *Siqueiros. La piel y la entraña*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- I. SEMO (ed.), *La memoria dividida. La nación: íconos, metáforas, rituales*, México D.F., Conaculta, 2006.
- C. O. SCHNIEWIND, H. L. EDWARDS (ed.), *Posada. Printmaker to the mexican people*, Chicago, the Art Institute of Chicago, 1944.
- A. SCHWARZ, *Breton e Trotsky. Storia di un'amicizia*, Bolsena, Erre emme, 1997.
- J. SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.
- D. A. SIQUEIROS, *Igualdad y Confraternidad de las Razas Blanca y Negra en Cuba*, La Habana, Comité Continental de Arte para la Victoria, 1943.
- D. A. SIQUEIROS, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo*, México D.F., Talleres Gráficos, 1945.
- D. A. SIQUEIROS, *Como se pinta un mural*, Cuernavaca, Ediciones Taller Siqueiros, 1977.
- D. A. SIQUEIROS, *Me llamaban el Coronelazo*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1977.
- P. STEIN, *Siqueiros. His Life and Works*, New York, International Publishers, 1994.
- L. SUÁREZ, *Confesiones de Diego Rivera*, México D.F., Ediciones Era, 1962.
- P. I. TAIBO II, *Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, México D.F., Joaquín Mortiz-Grupo Editorial Planeta, 1986.
- B. TERACENA, *Diego Rivera. Su obra mural en la Ciudad de México*, México D.F., Galeria de Arte Misrachi, 1981.
- J. TCHERKASKI, *Conversando con Siqueiros*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2010.
- R. TIBOL, *David Alfaro Siqueiros, un mexicano y su obra*, México D.F., Empresas Editoriales, 1961.
- R. TIBOL, *Siqueiros, introductor de realidades*, México D.F., UNAM, 1961.
- R. TIBOL (ed.), *Siqueiros. Vida y obra*, México D.F., Colección METROpolitana, 1973.
- R. TIBOL (ed.), *Documentación sobre el arte mexicano*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974.
- R. TIBOL, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974.
- R. TIBOL (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1979.
- R. TIBOL (ed.), *Palabras de Siqueiros*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- R. TIBOL, S. M. GOLDMAN, A. ARTEAGA, *Los Murales de Siqueiros*, México D.F., Américo Arte Editores e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.
- R. TIBOL, *Diego Rivera, luces y sombras*, México D.F., Lumen, 2007.
- R. L. VEGAS (ed.), *Mariátegui y la literatura*, Lima, Amauta, 1989.
- E. VOLKOV (ed.), *León Trotsky. Los Gangsters de Stalin*, México D.F., Fundación Federico Engels México/Museo León Trotsky, 2009.
- L. N. WHETTEN, *Rural México*, Chicago, University of Chicago Press, 1964

B. D. WOLFE, *Portrait of America*, New York, Covici Friede Publishers, 1934.

B. D. WOLFE, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México D.F., Editorial Diana, 1972.