Messico, Italia: un’idea di Muralismo



di Alberto Goglio

Ancor oggi buona parte degli italiani ricorre, per parlare di pittura urbana eseguita a parete, a un termine spagnolo declinato al plurale ma usato come se fosse un singolare: *murales*. Si tratta di una eco, giunta fino a noi, dell’epopea novecentesca del muralismo messicano, e in particolare dei suoi tre padri fondatori: Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Viene da chiedersi se questa eco non abbia avuto, proprio in Italia, sfumature e significati diversi rispetto a quanto verificatosi altrove e, eventualmente, perché questo sia accaduto.

Una prima motivazione potrebbe essere di ordine ideologico. Pur nella sua contraddittoria eterogeneità, il retroterra da cui muove il muralismo messicano è politicamente affine alla temperie culturale del secondo dopoguerra italiano. Una fase storica in cui vi è fretta di voltare pagina rispetto all’arte del ventennio fascista, che ha visto proprio nella Grande Decorazione sironiana da un lato, nella Plastica murale futurista dall’altro, due delle espressioni più interessanti della decorazione moderna in Europa.

Una seconda motivazione potrebbe essere di natura, per così dire, genetica. Nei loro viaggi giovanili nel vecchio continente, Rivera, Orozco e Siqueiros guardavano, più che alle avanguardie della prima metà del XX secolo, ai grandi cicli pittorici della tradizione italiana, da Giotto a Pinturicchio. Questo, sia perché avvertivano l’esigenza di confrontarsi con chi li aveva storicamente preceduti nell’architettare cicli allegorici di grande complessità, sia perché era proprio all’illustre tradizione dell’affresco che i tre artisti (ma soprattutto Rivera e Orozco) intendevano programmaticamente

rifarsi [1]. La cosa non deve sorprendere. Gli intenti pedagogici del muralismo messicano partono infatti da un presupposto simile a quello della tradizione pittorica parietale italiana: si tratta in entrambi i casi di raccontare, tramite immagini, storie altrimenti incomprensibili per una popolazione in gran parte analfabeta.



José Clemente Orozco, El hombre creador y rebelde, 1937, affresco, Guadalajara, Aula Magna del Museo delle Arti dell'Università (Wikimedia).

Un tale orientamento si colloca – dal punto di vista, se non pratico, quantomeno ideologico – al fianco dei poveri e dei diseredati. L'analogia di fondo tra l'esperienza messicana e le espressioni di arte pubblica, concepita e realizzata "dal basso", che hanno caratterizzato la storia del muralismo italiano degli anni sessanta e settanta del '900 (primi fra tutti i *murales* di Orgosolo in Sardegna), scaturisce proprio da qui. È però un'analogia non priva di ambiguità, a partire dal contraddittorio rapporto che i tre grandi muralisti messicani ebbero con la committenza e col potere, si trattasse del governo messicano di turno o dei magnati dell'industria statunitense.

Un primo tema di riflessione, rivelatosi determinante per quasi tutta la pittura murale contemporanea, è dato dal fatto che i tre padri del muralismo messicano sono, seppure in diversa misura, sostanzialmente indifferenti

all’architettura. Nessuno dei tre sembra interessato, se non in modo molto marginale, a far dialogare tra loro, con esiti compositivamente apprezzabili, lo spazio architettonico e la partitura pittorica. Cosa storicamente mai accaduta in modo così palese e dichiarato. Lo spazio architettonico viene di fatto annullato. In diversi loro cicli pittorici, tanto Siqueiros che Rivera smussano ogni angolo o spigolo della superficie muraria, e anche quando ciò non accade, come nel *mural* del Sindacato Messicano degli Elettricisti a Città del Messico realizzato da Siqueiros nel 1939-40, l’*horror vacui* da cui discende la forza espressiva del dipinto trionfa incontrastato. Più che nel dialogo con l’architettura, per Siqueiros il rapporto con la modernità si risolve nella sperimentazione di nuovi materiali, come gli smalti, e nuovi metodi operativi, quali il proiettore e l’aerografo. La realizzazione del disegno parietale con l’ausilio di un proiettore è un procedimento tecnico che, già di per sé, tende ad annullare i confini geometrici tra parete e parete.



David Alfaro Siqueiros e Josep Renau, Retrato de la Burguesía (particolare, scorcio dal basso verso l’alto), 1939-40, pirossilina su fondo di cemento con aerografo e pennelli, Città del Messico, Sede del Sindacato Messicano degli Elettricisti.

C’è anche da considerare che buona parte dei *murales* firmati da Rivera,

Orozco e Siqueiros ebbero come sede di destinazione edifici preesistenti, talvolta addirittura risalenti all'età coloniale. Anche per questo, parlare di un rapporto organico tra la progettazione architettonica e quella pittorica, sarebbe del tutto improprio[2]. L'indifferenza di Rivera nei confronti dell'architettura moderna, a fronte di una predilezione per l'intervento decorativo negli edifici storici, è cosa nota. Fu lo stesso Siqueiros a stigmatizzare, in più di un'occasione, questa scelta. Il compito di aggiornarsi sui più recenti sviluppi osservabili nel panorama artistico internazionale sarebbe toccato alla generazione successiva, con artisti come Manuel Felgueréz, i cui *murales* astratto-materici, sapientemente composti, trovano effettiva rispondenza nelle forme architettoniche destinate a ospitarli.

Rispetto a Rivera e Orozco, Siqueiros coltiva un atteggiamento più aperto al rapporto tra pittura e architettura, cosa che lo fa apparire più in linea con quanto avviene in Europa: "La separazione della scultura, della pittura, della pittura su vetro, e via dicendo, dall'architettura fu la conseguenza naturale delle concezioni individualistiche proprie della società post-rinascimentale, la società liberale. […] Il mondo odierno, inizio e promessa di quello di domani, è già ora un mondo multiforme, perfettamente adatto, accanto a molte altre espressioni, alle manifestazioni della totalità plastico-figurativa" [3]. Per realizzare questa totalità è necessario per Siqueiros rapportarsi con gli edifici contemporanei: "E oggi tuttavia, continuiamo a decorare edifici di stile coloniale con la nostra pittura murale, sorgono migliaia di edifici moderni i cui autori, architetti o ingegneri, non hanno nemmeno preso in considerazione la possibilità di un coordinamento plastico figurativo dei rispettivi ambiti specialistici" [4].

L'affinità tra le parole di Siqueiros e la dialettica pittura-architettura che ha caratterizzato la cultura figurativa europea della prima metà del ventesimo secolo, sembrerebbe essere molto stretta. In realtà, quando parla di coordinamento plastico figurativo, Siqueiros non pensa a una collaborazione tra architetto ed artista ai fini di una sintesi compositiva, in quantoché nega all'architettura una dimensione estetica che vada oltre la pianificazione funzionale dello spazio e della città: "E non può esserci dubbio in merito: in futuro si creeranno architetture su scala urbana (l'architettura intesa come edificio autonomo cesserà di esistere)" [5]. Secondo Siqueiros, la collaborazione tra architetto e artista va ripensata (in ossequio a un'impostazione ideologica per lui imprescindibile) subordinando *in toto* l'articolazione spaziale all'efficacia comunicativa del *medium* pittorico. Se lo si rapporta a una concezione pittorica qual è quella del muralismo odierno – che afferma in modo più o meno polemico la propria indipendenza dall'architettura nel ridisegnare il contesto urbano, a sua volta molto "edificato" ma poco "architettonico" – il pensiero di Siqueiros assume un valore fondativo.



David Alfaro Siqueiros, El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo, 1952–1956, cemento e mosaico a tessere vitree, Città del Messico, Università Nazionale Autonoma del Messico (Wikimedia).

Un altro evidente contributo, tanto all'arte urbana dei nostri giorni quanto all'arte contemporanea *tout court*, è dato dalla disinvoltura con cui Siqueiros si avvale di tecniche e materiali legati alla cultura industriale. Come si è già visto, egli non crede che una pittura murale realmente moderna si possa realizzare nei modi tradizionali, anche perché, da convinto materialista, ritiene che le tecniche e i prodotti utilizzati – ben lungi dall'essere semplici mezzi per dare forma all'ideale – svolgano un ruolo determinante nella genesi dell'opera d'arte: "In ogni manifestazione artistica, e soprattutto nelle arti figurative, le quali sono arti materiali, le iperforme o stili, e in ultima analisi l'estetica che ne deriva, sono una conseguenza della funzione integrale e della tecnica ad essa relativa. Non va dimenticato che i materiali e gli strumenti nelle arti hanno una funzione genetica, un valore determinante, sia sotto il profilo formale che estetico" [6]. La conclusione è chiara: per realizzare un'arte autenticamente moderna occorre abbandonare le tecniche tradizionali, a favore dei nuovi materiali che la modernità mette a disposizione.

Poco più avanti, Siqueiros avanza considerazioni sui possibili sviluppi della tecnologia applicata alla pittura murale. Le sue parole hanno un valore quasi profetico: "Ma una plastico-figuratività integrale di tale tipo non potrà

essere che il frutto di una nuova tecnologia, anzi di una tecnologia nuova sua propria, scientifica e meccanica, laddove quella del passato è stata empirica ed artigianale: sarà il perfezionamento della tecnologia che è già stata adottata per le moderne strutture architettoniche e in generale per l'edilizia, ma che ancora non è stata compresa dalla quasi totalità dei pittori, scultori, progettisti e via dicendo. Si tratterà di una nuova tecnologia che si aggiungerà al cemento, all'acciaio, al cristallo, alle materie plastiche, quelle create dalla moderna chimica organica, suscettibili di impiego nella pittura murale, nella scultura policroma monumentale, nella decorazione policroma degli edifici, eccetera, e tra essi basterà ricordare la celluloide, la gomma sintetica, la bachelite, il vinile, i vari siliconi, le diverse pirossiline, i materiali pittorici fluorescenti, le diverse forme di illuminazione artificiale, le superfici dei materiali resi sensibili alla pittura mediante correnti elettriche, come oggi si hanno carte sensibili alla fotografia a colori, e decine di nuovi materiali che ci saranno forniti dalla scienza del mondo futuro" [7].



David Alfaro Siqueiros, La Marcha de la Humanidad (particolare), 1964-71, lastra di fibrocemento e vernice acrilica, Città del Messico, Polyforum Cultural Siqueiros (Wikimedia/Alejandro Linares Garcia)

Fin qui, niente che non avessero già detto i futuristi decenni prima. Se non fosse che il legame tra Siqueiros e la giovane generazione di artisti che,

negli anni cinquanta e proprio su queste premesse, sposterà il baricentro dell'arte dall'Europa agli Stati Uniti, è un fatto storicamente accertato [8]. Intendiamoci, al di là della sua polemica nei confronti della pittura a lui contemporanea, polemica che investe tanto il formalismo pittorico europeo, reo di essere un'espressione culturalmente elitaria di una società borghese, quanto la pittura di Rivera e dei suoi epigoni messicani che non di rado stempera la sua forza comunicativa in una sorta di manierismo folkloristico, in realtà Siqueiros è molto più legato alla tradizione di quanto non sia disposto ad ammettere. Nella sua opera non c'è traccia di un possibile abbandono del *medium* pittorico a favore di tecniche moderne più funzionali a veicolare narrazioni e significati [9]. A rileggerle distanza di oltre settant'anni, anche se scritte da un artista che non transigeva sull'importanza e la centralità del mezzo pittorico, le parole di Siqueiros sono la prefigurazione di quanto è avvenuto sia nell'arte contemporanea, sia nella genesi dell'epidermide decorativa di certa architettura odierna.

A nostro parere, proprio le incongruenze fra i presupposti teorici e l'attività pratica di Siqueiros sono la metafora del faticoso arrancare della decorazione pittorica tradizionale, alle prese con due difficoltà. Da una parte, i cambiamenti irreversibili intervenuti nella fruizione dell'opera d'arte inserita in uno spazio, la costringono ad "alzare la voce" per coprire il rumore di fondo che caratterizza la vita dell'uomo moderno [10]. Dall'altra, salgono alla ribalta nuove tecnologie comunicative e informative, poste al servizio di un sistema che relega l'osservatore al ruolo di consumatore passivo di messaggi pubblicitari. Con queste stesse contraddizioni, la pittura murale è chiamata ancora oggi a fare i conti. L'ipertrofia e, non di rado, la pesantezza che caratterizzano certo muralismo contemporaneo, sembrano discendere direttamente, come in un albero genealogico, dai cicli pittorici firmati dai tre principali esponenti del muralismo messicano.

[1] Siqueiros, al contrario di Rivera ed Orozco, è un aperto sostenitore della sperimentazione in pittura di tecnologie e materiali innovativi, come unica possibile relazione coi nuovi materiali utilizzati nell'architettura moderna. Questa atteggiamento di apertura lo porta, tra l'altro, ad introdurre nella pratica della pittura murale l'uso dei colori sintetici, utilizzati fino ad allora solo per scopi industriali. Ciò fu causa di forti polemiche fra Siqueiros e gli altri muralisti, fautori del recupero delle tecniche tradizionali come l'encausto e l'affresco. A questo proposito Orozco, in un articolo pubblicato nel 1947, affermò ironicamente: "La pittura col Ducotone è come un pranzo a base di cibi in scatola" (cit. in A. Rodriguez, *Arte murale nel Messico*, La Pietra, Milano 1967, p. 317).

[2] Eppure in Messico non mancano grandi architetti moderni con cui cercare un dialogo o, eventualmente, uno scontro, come per esempio Luis Barragan, o teorici dell'architettura, come Josè Villagràn García. Curiosamente, uno degli edifici messicani più conosciuti del XX secolo è proprio la casa studio di Diego Rivera, progettata in forme razionaliste dall'architetto-pittore Juan O'Gorman, allievo di Villagràn. Neanche in questo caso, però, Rivera è interessato a un rapporto dialettico con le forme dell'architettura moderna. Sarà proprio O'Gorman, negli anni cinquanta, a realizzare una sintesi tra muralismo ed architettura nella biblioteca dell'Università di Città del Messico, prima di abbandonare definitivamente la disciplina architettonica per l'attività pittorica, orientandosi verso uno stile molto vicino al muralismo di Rivera.

[3-7] Le citazioni sono tratte da D.A. Siqueiros, *Como se pinta un mural* (1951), nell'edizione italiana intitolata *Dipingere un murale*, Fabbri, Milano 1976, pp. 14-15. Negli intenti dell'autore è un libro che affronta pragmaticamente tutte le fasi della realizzazione di un dipinto, a partire dal rilievo iniziale dello spazio in cui operare e dalla scelta della tecnica, fino alla documentazione finale dell'opera dipinta, fase che per Siqueiros aveva un'importanza quasi pari alla realizzazione stessa del murale. In realtà il testo è ricco di riflessioni teoriche di più ampio respiro. Si può anzi considerare un riassunto e una riorganizzazione di posizioni e riflessioni che l'autore ha espresso nell'arco di trent'anni in articoli, manifesti, interviste e conferenze.

[8] Siqueiros soggiornò più volte negli Stati Uniti negli anni trenta. Nel biennio 1935-36, fondò e diresse a New York il Siqueiros Experimental Workshop, un laboratorio in cui sperimentare in pittura l'impiego di nuove tecniche e materiali industriali, al quale parteciparono giovani artisti americani, tra cui Jackson Pollock. La presenza negli USA dei muralisti messicani, pur nella totale incompatibilità ideologica, è spiegabile con la necessità di formare una generazione di artisti alla pittura murale, in seguito all'istituzione del Public Works of Art Project (PWAP), l'ambizioso programma di sostegno statale all'arte americana varato negli anni della grande depressione.

[9] Da un lato, Siqueiros si rende conto che a questi cambiamenti la pittura murale è chiamata a rispondere, più di ogni altra espressione artistica, in ragione della sua funzione sociale ed educativa; dall'altro, riconosce le enormi potenzialità narrative delle immagini in movimento. Ma, come ogni mezzo tecnico espresso dalla modernità, anche il cinema non può che essere ricondotto, diremmo ancorato, alla centralità dell'atto pittorico. A questo proposito, Siqueiros afferma: "...non si potrebbe giungere a stabilire un rapporto fra la pittura murale vera e propria, storicamente determinata, e la cinematografia? A creare un fenomeno

estetico nel quale, in ultima analisi, l'opera d'arte sia, di per sé, finalizzata alla cinematografia a colori? Mi è sempre riuscito alquanto inspiegabile che i pittori moderni non siano andati in cerca di nessi tra le forme policrome astratte tenendo presente l'esperienza dei cartoni animati, Adesso, però, possiamo capire finalmente il perché di questa carenza, la quale va ricercata nella loro arretratezza tecnica, nel loro pervicace archeologismo mascherato da sedicente modernismo. (…) Riesce il lettore sensibile a immaginarsi che cosa potrebbe essere una riproduzione cinematografica, degna di tal nome e a colori, di un dipinto murale che risponda a una visione spaziale attiva oltre che a una reale profondità tematica? E che direbbero i grandi maestri del rinascimento se potessero vedere che le opere murali, di per sé pubbliche e tuttavia fisse, radicate, possono in tal modo staccarsi dagli edifici dove sono state eseguite, per giungere in tutti i paesi e all'intera popolazione dei paesi stessi, reiterando, in proporzioni ben maggiori, l'impatto visuale riservato prima soltanto agli spettatori diretti delle stesse opere? La pittura in generale e la cinematografia hanno dunque davanti a sé un futuro di unione, di convergenza, che non posso che definire meraviglioso". D.A. Siqueiros, *op. cit.*, pp. 100-01.

10 Il riferimento è a Mario Sironi, il quale, sullo sfondo della polemica contro la pittura da cavalletto, vede nella pittura murale lo sbocco naturale per fare fronte ad "un'epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti". Il gesto pittorico di ampio respiro, che caratterizza l'impresa pittorica murale, diviene perciò per l'artista italiano, al di là della retorica legata al mito del recupero della tradizione artistica italica, il modo più coerente per rispondere alle sfide che una modernità incalzante pone nei confronti della produzione di immagini. In questo senso, il quadro sarebbe una "Forma ormai ristretta e insufficiente per le sintesi attuali, (…) accordo monotono e troppo semplice per le complesse orchestrazioni della vita moderna, o troppo debole e incapace di incatenare l'attenzione degli uomini...". (M. Sironi, *Pittura murale*, "Il popolo d'Italia", 1 gennaio 1932). Vent'anni dopo le riflessioni di Sironi, Siqueiros si rende conto che, rispetto al dinamismo della vita moderna e alla necessità di diffondere il messaggio politico che sta alla base della sua azione artistica, una pittura di grandi dimensioni, se svolta in modo tradizionale, è inadeguata tanto quanto il quadro da cavalletto. Come abbiamo visto, per Siqueiros la sintonia con la modernità si raggiunge attraverso l'uso di materiali innovativi, cui si aggiunge una progettazione mirata ad amplificare il dinamismo pittorico delle superfici e, da ultimo, una documentazione fotografica e cinematografica per favorire la diffusione dell'opera. Lo strumento cinematografico è quindi relegato a semplice comprimario, al di fuori dell'atto espressivo vero e proprio. In questo senso, l'accusa che Siqueiros muove agli artisti europei, i quali sarebbero malati di

"pervicace archeologismo mascherato da sedicente modernismo" (vedi nota precedente), si potrebbe rivolgere in primo luogo proprio contro la sua opera.

Homepage: Diego Rivera, Historia de Morelos, Conquista y Revolución (dettaglio di arcata con immagine di Emiliano Zapata), 1929-30, affresco, Cuernavaca, Palacio de Cortés (Wikimedia/Aluisbarron).
Sotto: Juan O'Gorman, Representación Histórica de la Cultura, 1950-56, murale perimetrale in mosaico a tessere vitree, Città del Messico, Biblioteca centrale dell'Università Nazionale Autonoma del Messico (Wikimedia).

