

Capitolo I

MURALES, MURALISMO E PITTURA MURALE

“La pittura murale è la forma più alta, logica, pura e forte di pittura, è anche la più disinteressata, perché non può essere convertita in oggetto di lucro personale né nascosta a beneficio di alcuni privilegiati. Essa è per il popolo, è per tutti.” (Josè Clemente Orozco)

1.1. Le origini dell'arte murale

L'obiettivo di queste pagine mira a ripercorrere l'evoluzione dell'arte murale dalla preistoria fino ai giorni nostri e trova la sua spinta motrice in un tipo d'arte affascinante e meritevole di attenzione, seppur scarsamente rintracciabile nelle opere bibliografiche: i *Murales*.

Il termine primordiale “*murale*” indica una pittura fatta direttamente sul muro; deriva infatti dalla parola latina *murus*, che vuol dire, appunto, *muro*. Negli anni il termine ha subito delle variazioni ascrivibili al dinamismo di popoli e lingue diversi, fino a giungere a noi con l'accezione spagnola della parola *mural*, usata per lo più nella forma plurale: *murales*. La parola *murales* non circoscrive tale pratica a una precisa epoca storica o località geografica; nell'accezione moderna, però, il termine tende a evocare una pittura di grandi dimensioni dalla marcata connotazione politica, ideologica e sociale, eseguita sui muri delle strade o in ambienti chiusi, e offerta al godimento della collettività. Il termine indica un dipinto realizzato, talvolta anche a più mani, su una parete, un soffitto o qualsiasi altra larga superficie permanente in muratura, in genere in luoghi aperti. La pittura murale può essere realizzata con varie tecniche: l'affresco ad esempio, realizzato dipingendo con pigmenti stemperati in acqua su intonaco fresco; in genere si usano gli intonaci a base di calce naturale, i colori acrilici, fissativi e vernice a base acrilica. Per quanto riguarda i soggetti dei murali, anch'essi possono essere vari, spesso si tratta di rappresentazioni pittoriche di scene per lo più d'ispirazione social-popolare, talvolta con intenti politici¹. In generale, i murales sono realizzati su pareti occasionali, non predisposte, scelte in base alla possibilità di rendere visibile il messaggio che s'intende trasmettere in ogni momento della vita quotidiana delle persone. Ed è proprio per questo che i muri dipinti sono quelli delle abitazioni, dei luoghi di lavoro, luoghi aperti accessibili a chiunque.

L'arte di dipingere i muri è, dunque, antica quanto l'uomo; già l'uomo delle caverne infatti, ha adoperato il linguaggio segnico sulle pareti della sua dimora, disegnando e scalfendo immagini a lui care ed essenziali, simboli naturali o scene di caccia, soprattutto animali: cavalli, pesci, bisonti, mammut. Tale linguaggio è ancora precedente alla parola, più istintivo, più raccolto ed interiore, al quale mancano gli oggetti del progresso tecnico, ma non l'espressione di una esigenza profonda quale è il linguaggio artistico. Scopo di queste espressioni artistiche è quello di comunicare con gli dei e con i membri del proprio clan per rafforzarne la coesione.

Il punto di partenza di questa sorta di “viaggio” fra le pitture murali è il Centro-America e la cultura Maya in epoca classica. La pittura rupestre nel paleolitico superiore annovera tra le sue fila artisti notevoli, i quali sfruttando le graffiature, le forme naturali della roccia, intervengono creando opere d'arte estremamente suggestive. Recentemente vari scavi archeologici hanno portato alla luce pitture che risalgono a quindicimila anni fa; tali rappresentazioni permangono per cinquemila anni, cioè più della nostra storia scritta.

¹ Eugenia Querci, Caffè Michelangelo, Rivista quadrimestrale di discussione Anno X - N. 3, Settembre-Dicembre 2005.

L'esempio più rilevante di pittura rupestre maya è fornito dall'archeologo americano William Saturno², il quale ritiene di aver scoperto il più antico murale intatto dal periodo Maya Pre-Classico che ritrae una scena mitologica databile intorno al 100 d.C., offrendo una nuova visione dell'antica civiltà. Uno studio attento e meticoloso ad opera dell'archeologo, ipotizza che il murale non solo è una delle prime pitture murali conosciute nella regione ma costituisce, probabilmente, solo il 10% di una più imponente raffigurazione le cui dimensioni originali sono ancora da determinare. La pittura murale in esame è stata ritrovata in Guatemala all'interno di una piramide presso le rovine di San Bartolo; un sito cerimoniale Maya in un'area disabitata della foresta pluviale, nel Guatemala nord-orientale.

Particolare e insolito è il ritrovamento del murale, in quanto Saturno, essendo alla ricerca di un altro sito archeologico, perde la sua guida e dopo aver camminato senza meta e senza acqua per circa 18 miglia nella giungla, cerca riparo dal sole in una trincea scavata dai saccheggiatori presso una piramide maya abbandonata di San Bartolo, allora una rovina poco nota. Guardando verso l'alto rimane affascinato alla vista dell'immagine magniloquente che occhieggiava tra le rocce franate.

Il murale, dipinto usando setole di animali come pennelli, e pigmenti rossi, gialli e neri da rocce frantumate, come colori, raffigura probabilmente la genesi dell'universo, secondo la mitologia Maya. Cinque Dei sono presenti nel dipinto, a rappresentare la nascita delle acque, della terra, del cielo e del paradiso; in primo piano, si osserva una giovane figura maschile che tiene in entrambe le mani pannocchie di granturco, il dio del Grano Maya (una delle maggiori divinità di questo popolo), vestito di un lungo abito e adornato di un gioiello imponente.

Alle spalle della divinità si distinguono due figure femminili dal seno protuberante.

“[...] Sembra l'illustrazione di una narrazione nella quale il dio segue la sua resurrezione e viene rivestito dalle vergini [...]. Questa pittura è uno dei ritrovamenti più importanti dell'archeologia Maya degli ultimi decenni [...]. Il rinvenimento apre una finestra sulla vita mitologica e di corte degli antichi Maya, nel corso del periodo classico[...]”³, ha dichiarato ai giornalisti l'autore della scoperta, la cui ricerca è stata finanziata dal National Geographic.

Il *murale*, brillantemente dipinto, è incredibilmente in un buono stato di conservazione, grazie ad una copertura di fango applicata dagli stessi Maya.

Un esemplare di pittura murale paragonabile a quest'ultimo è stato rinvenuto nel 1946 a *Bonampak* nel Chiapas, Messico, ed è stato datato attorno al 790 d.C. All'interno dell'edificio di Bonampak (in lingua maya significa appunto “muri dipinti”) si distinguono diverse sale, in ognuna delle quali si delineano una serie di murali, la maggior parte dei quali descrive la celebrazione di una cerimonia religiosa: il momento in cui il sacerdote si accinge a vestirsi, accompagnato da un gruppo di musicanti e danzatori.

In altri murali è rappresentato il momento culminante del rituale: la danza sulle scale di una piramide con tutti i partecipanti abbigliati con bellissime vesti e la cerimonia di sangue del gran sacerdote e della sua famiglia.

L'atto di auto-sacrificarsi da parte delle divinità, consiste nel trafiggersi la lingua o i genitali con una cordicella ricoperta di spine per raccogliere gocce di sangue da offrire agli Dei. Dal punto di vista formale, i murali di Bonampak (e gli altri resti pittorici trovati in area maya) mostrano una concezione dell'immagine abbastanza diversa da quella che traspare nelle culture della Valle del Messico (come i murali di Teotihuacan⁴). Il simbolo chiuso e severo cede il passo a figure più naturalistiche in posizioni più disinvolte, mentre i personaggi, dai tratti maggiormente definiti e con abbigliamenti più caratteristici, sembrano mostrare reciprocamente un tratto di maggiore cordialità,

² William Saturno, National Geographic, Italia (Febbraio 2006). Rivista ufficiale della National Geographic Society.

³ Carol Kaufmann. “Maya Masterwork”. National Geographic Dicembre 2003: Pag 70-77.

⁴ Teotihuacan è unico per il fatto che i murali qui scoperti non descrivono la violenza sistematica o i sacrifici tipici della regione messicana, anzi ritraggono una società rilassata interessata maggiormente all'astronomia.



Bonampak, 790 d.C. Affreschi maya raffiguranti musicisti [particolare]. Copia nel Museo Antropologico di Città del Messico)

che contrasta con la sacralità e l'altezzosità tipiche della tradizione pittorica di stampo religioso. La linea retta, che dà una maggiore sensazione di stabilità, quiete e astrazione, è sostituita dalla linea curva e da un disegno più libero e sciolto, come si rivela soprattutto nella rappresentazione della danza. Lo scorcio e la sovrapposizione delle figure su due o tre piani generano una sensazione di profondità che accentua il naturalismo delle figure. Per quanto riguarda i colori, la tavolozza maya ha una gamma molto ampia; sono utilizzate varie sfumature di rosso, da quello porpora o opaco fino all'arancione brillante e per il contorno viene impiegato un colore ramato; sono inoltre conosciuti il rosa, le varie sfumature del giallo, l'azzurro e il verde.



Bonampak 790 d.C., affreschi, *Sacrificio* [particolare] Copia nel Museo Antropologico di Città del Messico

1.2. Dalla decorazione al muralismo messicano

Il “*muralismo*” vero e proprio, vale a dire quella forma d’arte figurativa realizzata principalmente sulle superfici murarie esposte al pubblico, nasce in Messico dopo la rivoluzione messicana del 1910.

Tra fine Ottocento e primi del Novecento molti artisti sembrano riscoprire il valore della pittura murale: nascono i grandi cicli decorativi che adornano le sale delle mostre d’arte nazionali e internazionali (per l’Italia, la Biennale di Venezia), gli ambienti pubblici si aprono al consumo del primo turismo, come gli hotel e le terme, i palazzi comunali e le università. Si tratta di cicli murali, realizzati direttamente sulle pareti o su pannelli a esse applicati, con finalità prevalentemente estetiche.

Differente è invece, l’utilizzo del murales associato alla comunicazione di contenuti politici e ideologici; è questo il caso del Messico degli anni Venti quando, sulla scia della rivoluzione, gli artisti riscoprono il valore sociale dell’arte e le sue potenzialità comunicative. Attraverso la sua ampia visibilità, la pittura murale può agire da supporto al rinnovamento politico e morale del paese, alla diffusione di idee democratiche ed egualitarie, in definitiva alla creazione di un nuovo Stato. Principali interlocutori sono le masse popolari, la classe rurale e contadina che, indipendentemente dal livello culturale, è in grado di interagire emotivamente con le scene ritratte. Questo non significa che gli artisti scelgano uno stile realistico in senso fotografico; al contrario, molti dei loro murales sono percorsi da una tensione espressionista o visionaria, evidente nella deformazione dei tratti fisici, nell’uso di colori forti e stridenti e nelle associazioni imprevedute.

È proprio con questa tecnica pittorica che artisti come *Diego Rivera*, *José Clemente Orozco*, *David Alfaro Siqueiros* e *Silvio Benedetto*, tralasciano le tecniche tradizionali e gli utensili come il cavalletto, privilegiando l’utilizzo di vernici per automobili, colorando il cemento con la pistola ad aria; altri invece adoperano mosaici di lastre percolate. Gli esponenti di questa corrente artistica vedono dunque nel *muralismo* un tipo d’arte pubblica utilizzabile dalla collettività e ancorata alle problematiche reali della popolazione. I temi dominanti sono, infatti, la libertà, la rivoluzione, la giustizia sociale e tematiche più strettamente legate alla realtà messicana e all’America Latina, come le rivoluzioni e il *golpe* (il colpo di stato). I murales, realizzati per lo più all’aperto, assumono una connotazione collettiva, sociale, pubblica, rendendoli un importante strumento di comunicazione e di lotta politica. Gli artisti messicani tendono a privilegiare i dipinti come mezzo per trasmettere al popolo la necessità della lotta per la liberazione dai conquistatori spagnoli, un modo per richiedere l’indipendenza culturale da parte degli strati sottomessi. “La pittura è dunque utilizzata con la volontà di raccontare realtà, un mezzo di comunicazione sociale e politica necessario per la costruzione di una propria identità culturale”⁵.

Uno degli artisti più rilevanti della corrente è *Diego Rivera* (1887-1957), fin da piccolo considerato un bambino prodigio; già da adolescente, infatti, si dedica agli studi artistici sentendosi attratto dall’arte tradizionale pre-colombiana. A vent’anni si reca in Spagna, Italia, Belgio Olanda, Inghilterra e in Francia, dove si accosta al cubismo, al futurismo per poi ritornare in patria con il progetto di trasformare l’arte messicana e dare vita a quella che sarà considerata la più grande espressione muralista dell’epoca, affrescando chilometri e chilometri di parete.

Nel 1922 esegue “*La Creacion*”, la sua prima pittura murale, e continua a dipingere per più di quarant’anni con una foga e una dedizione totale tanto da rimanere incollato sui ponteggi anche per giorni, mangiando e dormendoci sopra. I suoi dipinti raccontano delle vicende del suo popolo, dei *peones*, della loro schiavitù passando per le antiche civiltà (dalla *azteca* alla *zapoteca*, alla *totonaca*, *huasteca*) avvalendosi di uno stile descrittivo- folkloristico, coniugando il vecchio e il nuovo, il moderno e l’antico con personaggi dai tratti sicuri, severi che vanno a formare gruppi compatti

⁵ Ramando P., *L’asino che volta: albi di murali*, Dedalo, Bari, 1997



Rivera, “L'uomo all'incrocio”(1933-334), Palazzo delle Belle Arti, città del Messico.

Nel 1933 Rivera dipinse “El hombre en una encrucijada”, un murale dedicato ai lavoratori americani. Il dipinto all’inizio conteneva il ritratto di Lenin, ma la cosa suscitò violente critiche da parte della stampa, e Nelson Rockefeller dispose la distruzione del murale non ancora ultimato dall’artista. Successivamente Rivera realizza lo stesso dipinto nel Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico, molto larga e piatta, diversa dalla parete del Rockefeller divisa in tre parti. La seconda versione del murale è dedicata alla Rivoluzione Russa, in cui campeggiano le figure di Lenin e Totzkij sullo sfondo dell’armata russa.

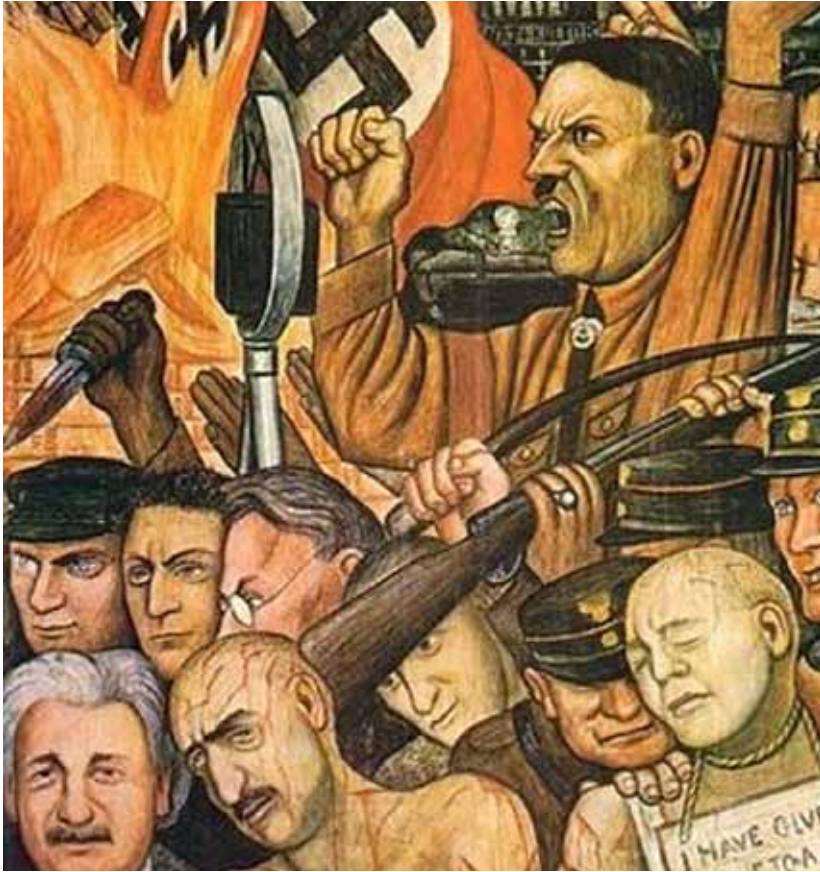
forme, di volumi, di colore.

L’idea di un’arte *da e per* la collettività lo spinge a rappresentare nei suoi murales anche figure fondamentali della rivoluzione messicana, come Emilio Zapata⁶. La sua adesione al Partito Comunista Messicano (dal quale si auto dimetterà nel ‘29 per coerenza non potendo lavorare per i borghesi e rimanere al contempo comunista) gli provoca l’inevitabile scontro con forze politiche antitetiche, la distruzione di numerosi dipinti è la conseguenza di tali opposizioni. Nel 1929, dopo aver contratto il suo terzo matrimonio con la giovane pittrice Frida Kahlo, si reca negli Stati Uniti per realizzare un grande murale nella RCA (Radio Corporation of America), nel Rockefeller Center ancora in fase di costruzione. Mentre lavora all’affresco, che ha per tema l’uomo artefice e costruttore del suo cammino, Rivera include un ritratto di Lenin, cosa che provoca il suo licenziamento e la distruzione dell’affresco. Stesso esito si ha per quanto riguarda le opere che ritraggono uomini politici, come un affresco contenente i ritratti di Stalin e Mao presentato per una mostra itinerante in Europa intitolata “Venti Secoli di arte Messicana”, dalla quale viene rifiutato.

“Mi fermavo [sulla strada per andare e per tornare da scuola] e spendevo alcuni incantati minuti a guardare. Questa fu la prima spinta che incitò la mia immaginazione e mi costrinse a ricoprire la carta con i miei primi piccoli disegni; questo fu il mio risveglio all’esistenza dell’arte della pittura.”⁷

⁶ Emiliano Zapata (Anenecuilco, fraz. di Ayala, stato di Morelos, 8 agosto 1879 – Chinameca, 10 aprile 1919) è stato un capo rivoluzionario, politico e guerrigliero messicano.

⁷ José Clemente Orozco, *Autobiografia*, Città del Messico 1962.



Diego Rivera *Cultura nazista*, Nuova York 1933, International Ladies Garment Workers Union. *Barbarie nazista*. In primo piano a sinistra l'immagine di Einstein e a destra una donna con un cartello al collo: *I have given myself to a Jew (ho dato me stessa a Dio)*.



Diego Rivera, *Sogno di una domenica pomeriggio nel parco di Alameda*, 1947-48, Alameda Hotel, Mexico City. L'opera, affollata di figure eterogenee, è un ironico viaggio a ritroso nella memoria che culmina nel ritorno all'infanzia espresso dall'artista in un linguaggio tra il naïf e il grottesco. Di intonazione autobiografica è la parte centrale del mural nella quale Rivera rappresenta se stesso ragazzo, grasso e con gli occhi sporgenti, goffamente vestito con paglietta e ombrello, con una rana in una tasca e un serpente nell'altra; egli dà la mano alla Calavera Catrina, il metaforico scheletro-caricatura della borghese sofisticata; dietro Diego si trovano la moglie Frida, e il poeta José Martí, eroe dell'indipendenza cubana. Le due ragazze eleganti in rosso e in azzurro sono le figlie di Rivera. La parte destra del mural è dedicata al periodo rivoluzionario e a quello delle elezioni.

Da queste parole si evince l'avviamento all'uso del colore da parte di quello che diventerà, insieme a Rivera, un leader del rinascimento murale messicano: *Josè Clemente Orozco*⁸.

Mentre Diego Rivera rimane una figura spavalda e ottimista, propagandista della gloria della rivoluzione, Josè Clemente Orozco è meno soddisfatto del pedaggio di sangue che il movimento sociale richiede. Rivera infatti, si è sempre mostrato più disteso e sereno nei suoi racconti muralisti, Orozco invece ha una visione sofferente dei conflitti, del caro prezzo che l'uomo deve pagare per la conquista sociale dei suoi diritti ed è per questo che i suoi sono sempre dei corpi caduti, trafitti, colpiti, piegati, dolorosamente tristi e tragici. Se per Rivera l'età dell'oro è considerata come un qualcosa di perduto e rimpianto, la conquista spagnola ne risulta una distruzione sistematica e spietata di quel paradiso, senza aver lasciato alcunché di positivo, viceversa per Orozco la conquista è cosa passata e preferisce ritrovare e sottolineare oggettivamente tutto ciò che di positivo e negativo è rimasto di entrambe le culture. Entrambi, a modo loro, hanno fede in una società futura migliore, dove predomini meno crudeltà, stupidità e barbarie⁹. Certamente Orozco incorre in molte contraddizioni con le sue idee sulla storia socio-politica, in particolare in quella contemporanea: vivendo in un mondo la cui problematica mondiale, in particolare quella messicana, risulta complessa, le sue idee non sono altro che il riflesso del pensiero che evolve e cambia orientamento, in accordo con gli avvenimenti, le situazioni e i diversi punti di vista della critica. Orozco inoltre si distingue per la sua tecnica, il cui tema è sempre drammatico, i colori sempre forti, scuri, energici, il tratto scarno, severo, duro e a volte perfino crudele. I suoi temi sono sempre legati alla causa del popolo, operai e contadini raffigurati in scene di vita e di lotta.

Le "ideologie politiche" ne è l'espressione: la tensione, la torsione, la fluidità dei corpi trafitti, dal bianco ghiaccio al nero, il tono freddo e oscuro dei colori ci danno quel senso di realistica scena dei vari e molteplici combattimenti per la liberazione del popolo messicano.



Josè Clemente Orozco, *Le ideologie politiche*, 1937, Palazzo del Governo di Guadalajara, Jalisco, Messico. Fonte immagine: www.josèclementeorozco.com

⁸ Josè Clemente Orozco [Zaptolán el Grande, Jalisco 1883 - Città del Messico 1949] Dal 1922 esordisce nella pittura murale, collaborando con Rivera, Siqueiros e altri alla decorazione della Scuola Nazionale Preparatoria di Città del Messico (1922-26) contribuendo alla proclamazione del "Rinascimento Murale Messicano".

⁹ Ibidem.

La sua concezione libertaria identifica qualsiasi forma di potere e d'organizzazione sociale con l'oppressione dell'uomo; da questo punto di vista sono indicativi i murales del Palazzo del Governo che hanno per tema l'antagonismo delle ideologie politiche, un vero carnevale di emblemi contrastanti - la svastica, la croce, il fascio, la falce e il martello - agitati da personaggi sguaiatamente e grottescamente buffoneschi. In queste opere Orozco manifesta tutta la sua diffidenza e la sua sfiducia verso ogni forza che s'arroghi o pretenda il diritto di dirigere le masse''¹⁰.



José Clemente Orozco, *L'educazione moderna*, 1932 -1934, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, Stati Uniti. Fonte immagine www.labottegadelpittore.com.

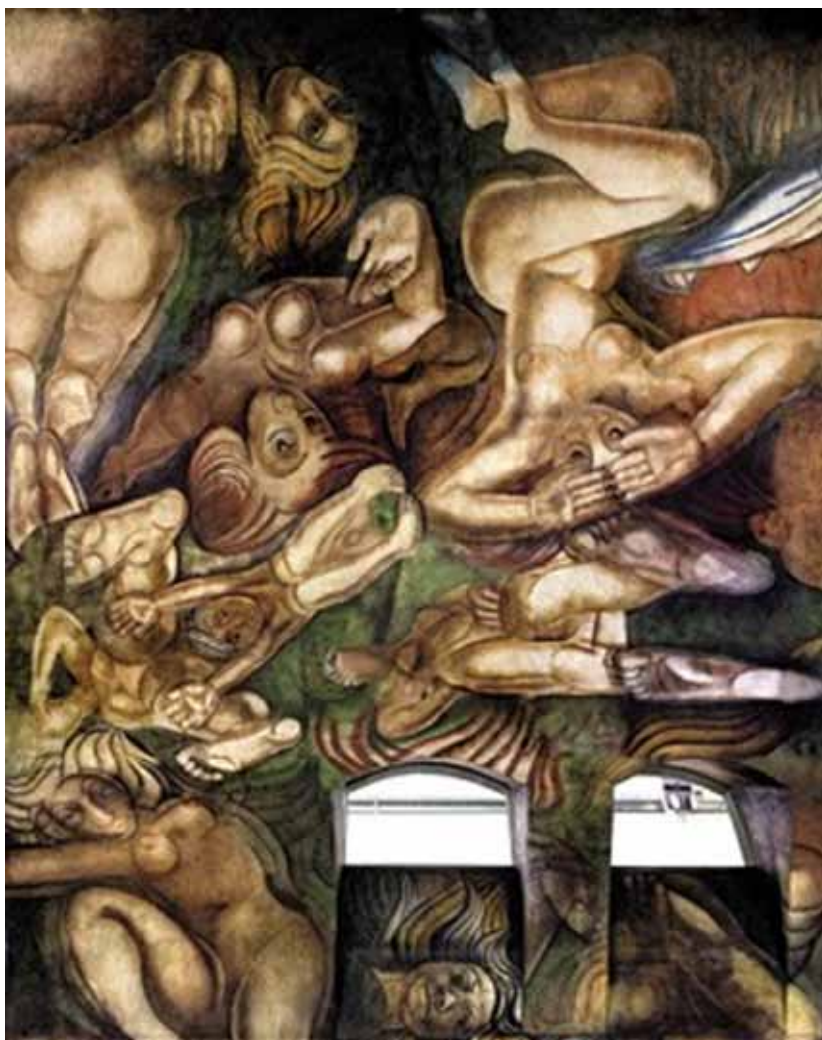
Altro protagonista del muralismo messicano è *David Alfaro Siqueiros*¹¹, particolarmente noto per i suoi lavori collocabili nella corrente del così detto '*realismo sociale*' in particolare quelli dedicati alla storia del Messico. L'attivismo politico è un segmento importante della vita di Siqueiros, che di frequente lo spinge a compiere atti che travalicano il suo ruolo di artista. Viene infatti esiliato due volte dal Messico: la prima nel 1932, la seconda nel 1940, come conseguenza dell'attentato a Leon Trotsky di cui ne aveva diretto il comando.

La sua arte, come quella dei suoi contemporanei, affonda dirette e profonde radici nella rivoluzione Messicana, periodo violento e caotico della storia del Paese latinoamericano durante il quale varie fazioni, politiche e sociali, combattono per la conquista del potere. L'arco di tempo che va dal 1920 al 1960 è noto come Rinascita Messicana, e Siqueiros si adopera nel tentativo di creare un tipo d'arte che fosse assieme Messicana ed universale.

¹⁰ Mario De Micheli, *Orozco e il muralismo messicano*, catalogo mostra di Orozco a Siena, Ed. Vangelista, 1981

¹¹ Siqueiros, Camargo, 29 dicembre 1896 – Cuernavaca, 6 gennaio 1974

«Senza la rivoluzione non ci sarebbe stata la pittura messicana »¹²: su queste parole si basa tutta l'arte di Siqueiros. Egli asserisce che l'arte, grazie alla potenza delle immagini, possa parlare direttamente alle masse popolari e che queste siano capaci di trasformare la società; è per questo che le opere non saranno più esposte nei musei (luoghi riservati a una ristretta cerchia di persone) ma piuttosto si privilegia l'arte per il popolo in cui le opere possono essere viste per le strade, nei palazzi pubblici e in tutti quei posti dove si raduna la massa, facendo del murales quindi l'espressione concreta dell'arte. Per tutta la sua carriera non ha mai smesso di promuovere internazionalmente la sua concezione dei murales: negli Stati Uniti, in Sud America (incluso Uruguay, Argentina e Cile), a Cuba, in Europa ed Unione Sovietica. Tra le sue opere più significative emerge l'*Ejercicio Plástico*, che l'artista dipinge durante un suo soggiorno in Argentina, nel quale si fondono elementi artistici, letterari e politico-rivoluzionari. S'intravedono gelosie e tradimenti, cala uno strato di calce moralista, si ritorna alla politica e si arriva infine alla straordinaria vicenda di un mural che qualche critico si è spinto a definire "la Cappella Sistina dell'arte moderna"¹³. L'effetto è quello di un acquario. Così l'ha immaginato l'artista imprigionando la moglie Blanca Luz in un cubo trasparente a fargli da modella.

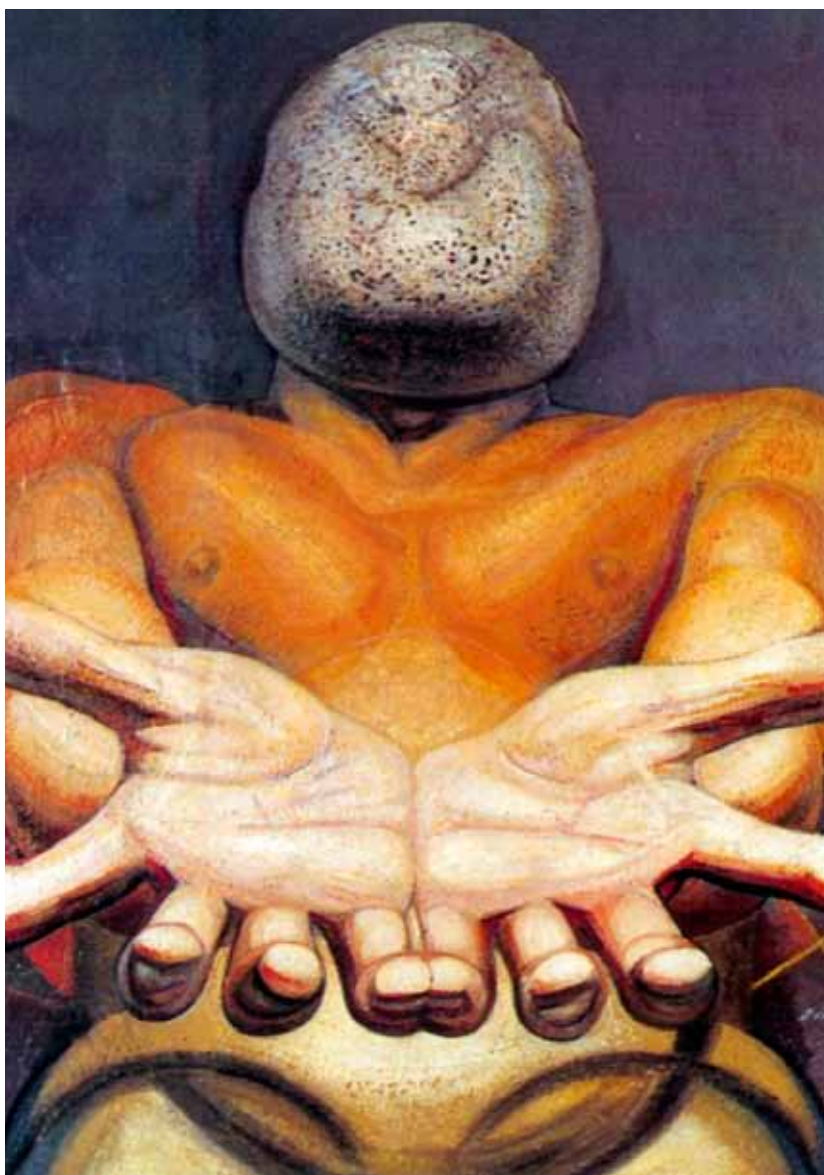


David Alfaro Siqueiros, *Ejercicio plástico*, argentina, 1933

¹² Appello agli artisti d'America del '21

¹³ "Arte e politica", di Alessandra Coppola, publ. su "Corriere della Sera", 9 dicembre 2008, pag.17

Una bolla d'aria dentro un mare di donne nude e forti che nuotano e spingono le pareti: sulla volta, sul fondo, sul pavimento. Leggenda vuole che Siqueiros l'abbia pensato come un bar sotterraneo. Il racconto viene però smentito dal quotidiano *El País*, dall'esperto messicano Manuel Serrano¹⁴ secondo il quale il vero obiettivo del muralista è quello del titolo stesso: un «esercizio plastico», condotto con la collaborazione di amici artisti. L'opera è progettata intorno al 1933, dopo l'assalto alla casa di Trotsky. Tra gli aspetti maggiormente piccanti riguardanti la storia dell'opera, vi è innanzitutto la censura apportata dal ministro dell'Economia degli anni sessanta Alvaro Alsogaray che la ricopre di calce e un suo successore che, accortosi del valore dell'opera nascosta, la stacca e la conserva come fosse un mosaico, per poi rivenderla.¹⁵ Da 18 anni, sezionata in sei parti e conservata in condizioni precarie, l'opera è stata ricomposta e restaurata. In attesa che si risolvano le dispute sulla proprietà, viene esposta nei giardini della Casa Rosada, la sede del governo di Buenos Aires.¹⁶



David Alfaro Siqueiros, *La nostra immagine attuale*, 1947, cm. 223 x 175

¹⁴ Manuel Serrano è il restauratore messicano che nel '90 ebbe il compito di applicare al murales di Siqueiros lo strato di resina ai pezzi di intonaco da conservare e che ha riaperto le casse che li custodivano.

¹⁵ *Arte e politica*, di Alessandra Coppola, publ. su "Corriere della Sera", 9 dicembre 2008, pag.17

¹⁶ *Ibidem*.

Un altro *murales* intitolato “*La nostra immagine attuale*” rappresenta l’immagine di un uomo cresciuto, grande, forte, muscoloso, le grandi mani in primo piano che, da un lato donano e accolgono e dall’altro invitano e supplicano, celano, in fondo, uno stato di incertezza che riporta a quel non volto, ad un viso coperto, cieco, grigio che ricorda la pietra pomice, bucherellata, spugnosa, eruttiva, leggera ma ruvida al tatto. “Come tutte le sue opere anche questa è di forte impatto emotivo, carica di forza e vitalità, di quel dinamismo e di quell’impegno politico che è sempre stato presente in tutte le sue opere. La sua arte è sostanzialmente un insieme di surrealismo e ricerca, ritrovamento ed elaborazione dell’arte”¹⁷.

Nel 1922 è proprio Siqueiros, dopo un periodo trascorso in Europa, a fondare il ‘*Sindacato dei Pittori, Scultori e Grafici Rivoluzionari del Messico*’, il cui manifesto segna l’inizio dell’arte parietale messicana, denominata ‘*Muralismo Mexicano*’. Negli anni dal 1924 al 1929, il ‘muralismo’ decade per mancanza d’appoggio economico ufficiale per poi risorgere nel 1934 grazie al presidente *Lázaro Cárdenas*, giungendo al suo apogeo nel 1940, grazie a un gruppo numeroso di pittori che si dedicano al movimento. La corrente comincia però a perdere a poco a poco la sua spontaneità, diventando sempre più accademica in quanto gli artisti cominciano a ripetere temi già trattati in precedenza.

Gli anni che intercorrono tra il 1950 e il 1955 sono gli ultimi del movimento, l’eco, tuttavia, giunge fino al 1972; Siqueiros dipinge il ‘Polyforum’ a Città del Messico, riconosciuto come l’ultimo grande complesso di pitture parietali: 53 scultori e pittori messicani, francesi, italiani, israeliti, giapponesi, argentini, guatemaltechi e nordamericani lo aiutano nella realizzazione di una gigantesca pittura parietale di 4.000 m² per un edificio ottagonale destinato ad attività culturali, il cui nome sarebbe dovuto essere ‘Auditorio’ e che attualmente si chiama ‘*Poliforum Siqueiros*’.¹⁸ Su invito di Siqueiros, collabora alla realizzazione del *murales* “*La Marcha de la Humanidad*”¹⁹ un artista italo-argentino considerato “il caso scandalo della pittura murale: *Silvio Benedetto*”²⁰.

“Benedetto è un pittore molto pittorico. Tutte le sue esperienze sono immediatamente incanalate, nella sua vocazione di colorare tele piccole, grandi e grandissime, organizzando su queste la moltitudine enorme di immagini che trova intorno a sé o dentro la sua memoria. Come tutti i pittori importanti, prima di tutto sa dipingere[...] ha un repertorio finissimo, ricco, variato, deciso di segni, colori, pennellate. Luci, ombre, effetti violenti, effetti delicati che padroneggia con sicurezza e quasi con divertimento”²¹.

Al *Casino de la Selva*²², a Cuernavaca, dipinge il suo proprio *murales* intitolato “*Progreso y Violencia*” purtroppo andato distrutto.²³

17 R. Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, Città di Messico, 1961.

18 A. Rodriguez, *La pintura mural en México*, Dresda 1968 (trad. it., *Arte murale nel Messico*, Milano 1968).

19 Emilio Garroni, “*Silvio Benedetto o Il grado zero del realismo*” - Galleria Due Mondi, 1967. *La Marcha de la Humanidad*, considerato il più grande murale del mondo, copre tutte le pareti e il soffitto del “Foro Universal” del Polyforum Cultural Siqueiros, un edificio multi-culturale situato nel complesso del World Trade Center di Città del Messico. L’opera mostra l’evoluzione del genere umano dal passato al presente e una visione del futuro.

20 Ibidem. *Silvio Benedicto Benedetto* (Buenos Aires, 21 marzo 1938) è un pittore, scultore, muralista e regista teatrale argentino naturalizzato italiano.

21 Leonardo Benevolo, “*Silvio Benedetto*” - collana studi d’arte - ed. Il Tucano - 1966

22 *Casino de la Selva* è stato un vecchio casino a Cuernavaca nel 1959-1961 ricostruito come hotel, è famoso per le sue straordinarie pareti coperte di *murales* da alcuni dei più famosi muralisti messicani.

23 È del 2002 l’indignata protesta dello scrittore colombiano Gabriel Garcia Marquez, insieme ad un gruppo di intellettuali, contro la distruzione del complesso architettonico il *Casino de la Selva* che conservava anche grandi opere *murales* firmate da artisti come Siqueiros, Orozco e Rivera e molti altri.

Dal 1999 *Il Parco Nazionale delle Cinque Terre*²⁴ impegna l'artista nella realizzazione del progetto "Gli itinerari artistici nel Parco Nazionale delle Cinque Terre". Silvio Benedetto infatti, crea e realizza grandi *murales* nelle 5 stazioni ferroviarie che collegano i comuni del Parco unendoli attraverso un unico filo conduttore per stile e per tema, creando così un "sentiero" turistico - culturale. Il pittore italo -argentino, da anni impegnato attivamente nelle Cinque Terre, è definito come il "pittore fra la gente": testimoni i suoi numerosi ritratti degli abitanti di questi borghi, resi protagonisti dei suoi *murales*.²⁵



Silvio Benedetto, *Parco dell'uomo tra mito e realtà*, Municipio di Riomaggiore (SP), 2000.

*"Così ho voluto cantarli senza eroicità né trionfalismi, senza "democraticità" né idealismi. Ho dipinto uomini dai gesti antichi che salvano la loro terra alzando muretti pietra su pietra. Uomini che decidono da sé, non in sudditanza, ed è per questo che qualcuno ben mi disse guardandoli raffigurati "c'è fatica ma serenità sui volti", volti duri ma sereni, volti senza facezie né ambiguità, volti come il paesaggio, rughe come solchi che non accolgono impostori, giullari ed arroganti, ma semi di libertà."*²⁶

Nel 2001 inizia "*L'Iliade in terra e fuoco*", un *murales* ceramico con soggetti figurativi sul tema dell'*Iliade*; tutti i pezzi del *murales* e i pannelli sono stati formati a mano, con un impasto speciale. Dell'*Iliade* di Silvio Benedetto esiste anche un'opera grafica (realizzata nello stesso anno).²⁷ I *murales* più recenti sono quelli realizzati nel 2009, per il Giro d'Italia del centenario che sono collocati all'arrivo tappa a cronometro a Riomaggiore nel Parco Nazionale delle Cinque Terre. Gli artisti finora citati rientrano in una cerchia abbastanza vasta di una vera e propria corrente artistica il cui intento è quello di creare un'arte pura, precisa, profondamente umana e chiara nel suo

²⁴ Il Parco nazionale delle Cinque Terre è un'area protetta resa parco nazionale nel 1999 che si trova in Liguria, in provincia della Spezia, e comprende, oltre al territorio dei tre comuni delle Cinque Terre (Riomaggiore, Vernazza e Monterosso), una porzione dei comuni di Levanto (Punta Mesco) e della Spezia (Campiglia Tramonti).

²⁵ "Itinerari Artistici del Parco Nazionale delle Cinque Terre", Confidenziale del Parco, 2007.

²⁶ Silvio Benedetto, "*storia di uomini e pietre*", Riomaggiore, Dicembre 2002 www.silviobenedetto.com

²⁷ L'intera opera grafica è stata pubblicata nel 2006 da Kalòs: "*L'Iliade di Silvio Benedetto*".

obiettivo; un tipo d'arte che, essendo impermeabile alle ideologie e considerando la tematica solo un mezzo e non un fine, non può prevedersi né essere limitata o condizionata.

In Messico non si è mai smesso di realizzare murales e questa tecnica è stata dichiarata “arte ufficiale della rivoluzione”, a prova del successo e della forza del movimento.

Inevitabilmente gli artisti, trovatisi in disaccordo con il regime, emigrano negli USA. È il 1930 ed è così che si ha la prima esportazione del Muralismo oltre i confini del Messico: Uruguay, Argentina e soprattutto in Cile ai tempi di Salvador Allende. Anche qui, questo tipo d'arte si diffonde largamente, perché ritenuta una forma di manifestazione immediata, chiara ed elementare; il tema è, di solito, svolto da sinistra verso destra su di una fascia lunga e stretta, i segni sono semplici e i simboli di facile interpretazione, accessibili a tutti. Il colpo di stato in Cile del '73 provoca la fuga degli intellettuali e degli attivisti culturali che emigrano prevalentemente verso Francia e Italia, dove viene importato l'uso del murale. Varie correnti affini sentono la sua influenza, particolarmente in Brasile e negli Stati Uniti: dalle correnti del realismo espressionista al Realismo sociale, in particolare durante il *'New Deal'* di Roosevelt.

1.3. La pittura murale in America all'epoca della depressione

Prima di proseguire il nostro viaggio con destinazione “Italia”, e in particolare la Basilicata, facciamo una breve sosta negli Stati Uniti. Anche qui infatti, come si è precedentemente accennato, si diffonde la pratica del muralismo grazie soprattutto al contatto con i muralisti messicani che ebbero l'occasione di lavorare in alcune delle principali città americane (San Francisco, Los Angeles, New York).

Durante la Grande Depressione economica scaturita dal crollo della borsa di *Wall Street* nel 1929, il presidente F.D. Roosevelt elabora un piano di risanamento (*New deal*) che non solo prevede misure economiche e infrastrutturali, ma interviene ad ampio raggio sulla società americana. Attraverso specifici piani governativi, di cui il più noto è il *Federal Art Project* (FAP), gli artisti vengono coinvolti nel programma che mira a sostenere l'opinione pubblica americana nel momento di massima crisi. Di elevato livello qualitativo e artistico, i *murales* realizzati in quell'ambito mirano a comunicare ai cittadini nuova fiducia nei valori e nelle conquiste del popolo americano, confermano il perdurare di un certo stile di vita, diffondono immagini di ideale e serena laboriosità, nei campi e nelle industrie, capaci di instillare ottimismo per il futuro.

Il *federal art project* è un progetto organizzato dal governo degli Stati Uniti dal 1935 al 1943²⁸ e diretto da Holger Cahill (1887-1960), un funzionario museale esperto di arte popolare americana²⁹. Il progetto nasce con il duplice scopo di aiutare gli artisti durante gli anni della depressione economica, e di sviluppare il potenziale artistico del paese nella decorazione degli edifici e degli spazi pubblici. L'idea è avviata con la creazione di un istituto per assistere gli artisti durante l'inverno del 1933-34 dando loro occupazione in impieghi pubblici con uno stipendio settimanale; è da sottolineare che il progetto di opere pubbliche non viene organizzato per dare lavoro ai disoccupati, poiché gli artisti vengono pagati solo se i loro progetti vengono accettati, ma piuttosto è riconosciu-

²⁸ L'ente rimase attivo fino al 30 giugno 1943, quando venne chiuso per concentrare tutte le risorse sulle emergenze della guerra.

²⁹ “*artisti americani tra le due guerre: una raccolta di documenti*” a cura di F. PAOLA, F. TEDESCHI, V&P Strumenti pag 125-127. Una nota del suddetto testo cita: H. Cahill, *the federal art project*, in *New Horizons in American Arts*, 1936. La parte qui riportata, ora in “*Theories of Modern Art*”, a cura di Herschel B. Chipp, con contributi di Peter Selz e Joshua C. Taylor, University of California Press, Beverly- Los Angeles-London 1968 pag 471-473

to come un reinserimento lavorativo, sebbene si sia servito anche di artisti affermati. Gli artisti che vi partecipano, non solo decorano edifici pubblici, ma realizzano anche stampe, poster e vari altri manufatti, istituiscono centri ricreativi d'arte e gallerie in alcune parti del paese, dove il concetto di arte è effettivamente ancora sconosciuto.

La produzione di opere d'arte per gli edifici e gli uffici pubblici si articola in quattro dipartimenti (o "division"): pittura su tela, pittura murale, scultura e arti grafiche. I soggetti dei quadri e dei murali devono attenersi a categorie prestabilite. I quadri, ad esempio, raffigurano la vita e la storia dell'America. Mentre i murali variano tematica secondo criteri geografici regionali.

Il *Federal Art Project* (FAP) nei suoi otto anni di vita riesce a centrare i suoi obiettivi se non del tutto, almeno in gran parte, creando oltre 5.000 occasioni di lavoro per artisti, che servirono ad alleviare la morsa della crisi. Quasi tutti i più importanti artisti americani del periodo sono coinvolti nel Project, seppure come professori o professionisti e nonostante venga prodotto moltissimo lavoro, la maggior parte di esso risulta o di scarsissima qualità o è andato distrutto.³⁰

Fra i numerosi artisti che parteciparono al progetto, quello che maggiormente contribuisce alla divisione del FAP riguardante la pittura murale è *Jackson Pollock*³¹. All'inizio degli anni '30, interessato ai murali messicani, in particolare quelli di Orozco e Rivera, compie numerosi viaggi in America Latina dove conosce la cultura degli indigeni americani e la pittura murale. L'interesse per questa nuova forma artistica si evince chiaramente dalle parole dell'artista: "Sul pavimento mi sento più a mio agio, più vicino al dipinto come fossi parte di lui ed essere letteralmente "dentro" al dipinto[...]. Continuo ad allontanarmi dai tradizionali strumenti del pittore come cavalletto, tavolozza, pennelli, ecc. preferisco bastoncini, cazzuole, coltelli e lasciar colare il colore o un impasto di sabbia, frammenti di vetro e altri materiali"³².

Il suo lavoro è sempre stato al centro dell'attenzione della critica ed ha suscitato importanti discussioni sull'idea che Pollock abbia cambiato il modo di dipingere. Quello che finiva sulla tela non era un quadro, ma un evento. Il punto di svolta c'è quando decide di dipingere "solo per dipingere". I gesti che si riflettono sulla tela sono gesti di liberazione dai valori - politici, estetici e morali.³³

Nella sua attività lavorativa, seppur complicata a causa dell'alcolismo, s'intravedono spunti surrealisti e composizioni originali, in cui compaiono anche elementi totemici. Nel 1942, conosce *Peggy Guggenheim*,³⁴ la quale credendo fermamente nelle capacità artistiche di Pollock, gli commissiona un grande dipinto murale per la sua abitazione di New York che lo porterà al successo. Nel 1943, Pollock dipinge *Guardians of the Secrets*, grande tela che costituisce una sintesi di tutte le sue fonti d'ispirazione. Subito dopo è la stessa Peggy ad organizzargli la sua prima personale e gli offre un contratto, grazie al quale può mettere fine ai suoi problemi economici. Superata una nuova crisi depressiva e il conseguente abuso di alcool, sperimenta una tecnica particolare, consistente nel versare dal barattolo o far sgocciolare dal pennello il colore sulla tela, fissata al pavimento ("*drip painting*").

³⁰ Glossario: termini dell'arte moderna e contemporanea: <http://www.artdreamguide.com>

³¹ Paul Jackson Pollock (Cody, 28 gennaio 1912 – Long Island, 11 agosto 1956) pittore statunitense, considerato uno dei maggiori rappresentanti dell'Espressionismo astratto o Action Painting. Dal 1935 comincia a lavorare per il W.P.A. Federal Art Project, collaborando alla divisione di pittura murale fino al 1942.

³² Jackson Pollock, "My Painting", in *Pollock: Painting* (curato da Barbara Rose), Agrinde Publications Ltd: New York (1980), pagina 65; originariamente pubblicato su *Possibilities I*, New York, edizione dell'inverno 1947-8.

³³ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959 pag.23.

³⁴ *Peggy Guggenheim*, il cui vero nome era *Marguerite Guggenheim*, (New York, 26 agosto 1898 – Camposampiero, 24 dicembre 1979), è una collezionista d'arte statunitense. La Collezione Peggy Guggenheim di Venezia è uno dei più importanti musei italiani sull'arte europea e americana della prima metà del xx secolo. La collezione abbraccia opere che vanno dal Cubismo, al Surrealismo e all'Espressionismo.



Jackson Pollock, *Guardians of the Secret*, 1943, cm 122 x 191, Collection SFMOMA, Albert M. Bender Collection, Artists Rights Society (ARS), New York.

Alla fine del 1950, Pollock riprende a bere e il suo lavoro si riduce in modo drammatico. Ciononostante, riesce a dipingere ancora quadri memorabili, Nel 1952, a proposito della sua pittura, *Harold Rosenberg* conia il termine di “*Action Painting*”³⁵, ma oramai Pollock è vittima di continue crisi depressive e ansie e dal 1954 smette quasi del tutto di dipingere.

1.4. Le origini dell’arte murale in Italia: Mario Sironi e il “manifesto della pittura murale”

Dagli Stati Uniti il viaggio cronologico alla riscoperta dell’arte murale, prosegue in direzione del nostro Paese. Arrivati in Italia però dobbiamo ritornare indietro, intorno agli anni del 400- 500, anni in cui vengono datate alcune opere murali rinvenute nelle province di Venezia e Vicenza. È il 500 infatti, la stagione più felice dell’affresco esterno nella provincia veneta.

Come accade nell’arte murale messicana, le decorazioni delle pareti all’esterno degli edifici, sono intese come pubblici manifesti, i quali riflettendo con immediatezza ai passanti, risultano adeguati al clima culturale italiano e i dipinti, nei loro contenuti, assumono le intenzioni di carattere pubblico e privato. La nascita e lo sviluppo delle opere murali nell’entroterra veneziano, è dovuta al fatto che le “*superfici colorate, sempre mutevoli nelle tonalità al variare delle stagioni e delle ore, risultano determinanti per l’aspetto più autentico della città. Le decorazioni murali infatti, costituiscono un medium cromatico volto ad aumentare l’illusione scenica degli edifici verso lo spazio*

³⁵ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959 pag.23

pubblico sul quale si affacciano,diventando protagonista non solo dell'arredo urbano, ma anche della stessa struttura della città, della sua griglia coloratissima e scenografica di mattoni"³⁶.

La decorazione policroma degli esterni corrisponde a desideri che non sono solo estetici: l'uso frequente degli intonaci permette di mascherare eventuali difetti dei materiali e di unificare diverse unità abitative.

Non mancano ovviamente alcuni aspetti negativi che hanno portato al conseguente degrado dell'arte murale per quanto riguarda le zone di Venezia e Vicenza; trascurate, spesso dimenticate, in stato di totale abbandono, minacciate dal pericolo di scomparire per sempre, per la caduta degli intonaci o la corrosione da parte degli agenti atmosferici, le decorazioni pittoriche esterne hanno subito nel corso dei secoli, e tuttora subiscono, un lento e apparentemente inarrestabile processo di degrado, che ne ha compromesso lo stato di conservazione. Alcune documentazioni fotografiche che fanno riferimento alla pittura murale esterna dell'entroterra veneziano, attestano come siano oggi perdute, frammentarie e ridotte.³⁷

Il ritrovamento di queste antiche opere murali dell'entroterra veneziano rimane comunque un caso sporadico.

Con un vero e proprio balzo in avanti negli anni, il nostro viaggio giunge fino ai primi del novecento. Sotto il profilo storico-artistico, la rivalutazione della dimensione pubblica dell'arte nel Novecento in Italia, è legata alla riscoperta dell'arte antica, del Medioevo e, soprattutto, del Rinascimento, quando la pittura parietale (commemorativa di grandi eventi, celebrativa del potere dei signori locali e dei grandi mecenati, illustrativa di tematiche sacre e contenuti religiosi) conosce la massima fioritura. Il valore di questa tradizione sarà alla base dello sviluppo dell'arte murale durante il fascismo. In Italia gli artisti adepti a questo tipo d'arte, si sentono in un certo qual modo "tutelati" dalla nascita del manifesto di quello che diverrà un vero e proprio fenomeno artistico:*la pittura murale*. Ancora una volta dell'arte murale si esaltano le qualità comunicative, la capacità di influire sulle opinioni e sui punti di vista della gente comune ed è per questo che la si ritrova in luoghi come le stazioni ferroviarie, le sedi sindacali, le università, i palazzi delle poste, i ministeri. L'esperienza italiana però, differisce molto dal fenomeno del muralismo nel resto del mondo. A differenza di quanto accade in Italia, l'arte murale del centro America o dell'America del nord non viene usata a servizio della volontà di un regime, ma piuttosto è adoperata come forma espressiva di protesta a servizio delle istanze rivoluzionarie ed è caratterizzata da un carattere popolare e da un linguaggio sostanzialmente meno intellettualistico, legato a retroterra culturali assai diversi dal nostro. Nel nostro paese invece, è il regime al potere a stabilire la necessità di produrre un'arte pubblica di grande impatto popolare, magniloquente, celebrativa e propagandistica. È chiaro quindi come nell'Italia del Novecento, abbia inciso sul corso artistico la nuova situazione che si determina dopo la guerra e soprattutto quella che si determina a partire dal 1922 con l'instaurazione del regime fascista; un regime non solo socialmente e politicamente reazionario e repressivo, ma che trascina con sé aspetti culturali particolarmente degradati sul piano della retorica nazionalistico-provinciale. Il che non significa che il corso pittorico italiano a partire dai primi anni Venti sia meccanicamente condizionato dal Fascismo, o addirittura subalterno ad esso. "La presenza, purtroppo attiva sul piano culturale del Fascismo, va vista piuttosto come un fattore di aggravamento dei limiti di chiusura entro la così detta tradizione italiana, nel senso di un ulteriore contributo alla rarefazione dei rapporti artistici italiani con la circolazione internazionale delle idee. Queste realtà generali non devono impedire una lettura dei fatti artistici italiani negli anni Venti che al di là e a

³⁶ Valcanover M.A., Chiari Moretti, Wiel, Antonella della Purro, B. Nagara, *Venezia e provincia*, Ghedini & Tassuti Editori, pag.27.

³⁷ *Ibidem*, pag 107

volte in contraddizione con le intenzioni programmaticamente manifestate, ne ritrovi gli esiti concreti nella nuova, difficile situazione”³⁸

“La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull’immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L’attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell’affresco, facilita l’impostazione del problema dell’Arte Fascista [...] La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull’immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L’attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell’affresco, facilita l’impostazione del problema dell’Arte Fascista[...]”³⁹.

Così recita il *Manifesto* di Mario Sironi, interventista e combattente volontario nella “Grande Guerra”, portavoce dei valori poetici e spirituali dell’Italia del suo tempo, capace di iscriversi nel solco della continuità ma anche del rinnovamento della tradizione pittorica italiana. Provenendo dall’esperienza futurista prima, e in seguito dal gruppo di “Novecento” che si era formato a Milano nel 1922⁴⁰, Sironi elabora e teorizza una propria sociologia dell’arte, nella quale si afferma il tramonto della pittura “da cavalletto” naturalistica ed ottocentesca, fenomeno ormai anacronistico, a beneficio di una nuova pittura dallo stile composto ed aulico.

In un clima culturale conservatore e revisionista viene rivalutata e largamente impiegata la forma artistica della pittura murale, mutatasi in epoche più recenti, nella tecnica dell’affresco; eseguita sull’intonaco appena steso ed ancora bagnato (a - fresco), è una tecnica che sfrutta la reazione chimica della carbonatazione della calce combinata con l’anidride carbonica dell’aria, oppure secondo la tecnica detta a “fresco secco” o “secco”, intervenendo sulla parete asciutta con colori a calce o a tempera.⁴¹

Nel *Manifesto* si legge: «l’arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice. Essa deve tradurre l’etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L’arte così tornerà ad essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale”⁴². È evidente come l’arte italiana del ventennio fascista (1922-1943), si orienta verso una poetica di tipo sociale, a superamento degli impeti individualisti del periodo avanguardista, nella convinzione che l’arte debba avere una funzione collettiva e possa svolgere all’interno della società civile un ruolo comunicativo ed educativo.

Secondo Sironi non solo la pittura deve riacquistare la sua funzione pubblica, ritornando a vestire le architetture come nei grandi secoli dell’arte, ma allo stesso modo anche l’artista deve ritornare a

³⁸ Antonio Del Guercio, *La pittura del Novecento*, Utet, pag 45, 1969.

³⁹ Mario Sironi, *Manifesto della pittura murale*, pubblicato su *La Colonna* nel dicembre del 1933. Alla stesura del manifesto contribuiscono numerosi artisti italiani in voga durante il periodo fascista tra i quali Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi e condiviso da Cagli.

⁴⁰ Da Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna, Collezione “Prisma”* Editore P. Cremonese, 1930. *Novecento* è il nome del movimento artistico italiano degli anni Venti del XX secolo. Nato nel 1922 a Milano, è presentato nel 1923 con un’esposizione alla Galleria Pesaro dalle opere di 7 artisti che provengono da esperienze e correnti artistiche differenti, ma strette da un senso comune di “ritorno all’ordine” e che ha come supremo riferimento l’antichità classica, la purezza delle forme e l’armonia nella composizione. Coordinatrice del movimento era la critica d’arte Margherita Sarfatti, stretta collaboratrice di Mussolini, che per aumentare l’importanza del movimento nel 1926 organizza un’esposizione con centodieci artisti italiani alla Permanente di Milano.

⁴¹ Da “La pittura murale: arte tra le due guerre” articolo di *Vilma Torselli del 27/03/2007* in Artonweb, galleria virtuale d’arte visiva. www.artonweb.it

⁴² M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, 1933.

farsi interprete di valori comuni e restituire alla pittura il ruolo d'espressione di valori morali condivisi dalla collettività, sottraendola da un esercizio egoistico e privato del proprio talento⁴³. Lo stile fascista, definito "antico e allo stesso tempo nuovissimo"⁴⁴, nasce in virtù di una pittura che parli alle masse ed esalti i valori dell'ideologia al potere, e che al tempo stesso tenda alla rivalutazione del ruolo sociale dell'artista.

Con la fine del fascismo non solo si conclude un'epoca storica, ma per Sironi si consuma anche quella visione eroica dell'uomo che è centrale nella sua produzione. Sironi non è stato artista di regime, ne era stato però il testimone artistico più rappresentativo; ha sinceramente creduto agli assunti nazionalistici del fascismo e a questi ideali si era ispirato, teorizzando e praticando un'arte sociale e monumentale, espressione di uno Stato potente, depositario della gloriosa tradizione italiana. Ora tutto questo è finito. Scampato alla giustizia sommaria, il fascista Sironi viene emarginato. Scrive: "Io sono una vittima di una situazione politica che non mi riguarda che indirettamente. E' la solita storia della mia vita ignorata e vilipesa dai capricci e dall'arroganza generale".⁴⁵ La solitudine diventa condizione esistenziale e ad essa corrisponde un linguaggio pittorico del tutto nuovo, affatto diverso da quello della giovinezza e della maturità. Sironi, da artefice e demiurgo del proprio destino, diventa spettatore della rovina propria e del mondo; dalla melanconia, l'artista scivola in un pessimismo tragico, apocalittico e i suoi colori, già cupi, si fanno ancora più tetri.

L'esperienza monumentale lascia posto a figure scarne, murate nella pietra. Nonostante la sua adesione al fascismo, Sironi non è quindi sottratto ad un successivo ostracismo della critica, così come allo stesso modo sarà la pittura murale che, seppure prodotto di regime, interpreta effettivamente le tendenze culturali e le istanze di un'intera generazione di italiani.

Tuttavia, dopo la caduta del fascismo viene esercitata una censura generalizzata e poco obiettiva su questo patrimonio artistico italiano e manca tutt'oggi un giudizio sereno ed un'analisi esaustiva di questa forma pittorica e di questo periodo storico che produsse senza dubbio una grande quantità di opere in gran parte di buon livello qualitativo.

Le decorazioni murali però continuano ad esistere anche dopo il secondo dopoguerra, animate da contenuti politici ma anche a fini puramente estetici e ornamentali. Un fenomeno significativo è il muralismo sardo che, a partire dagli anni Sessanta- Settanta, in un momento di acute tensioni sociali, fa rivivere lo spirito dei muralisti messicani attraverso immagini dal forte impatto emotivo.

⁴³ Lucia Aleotti (Fondazione Internazionale Menarini), *La decorazione murale di Mario Sironi*, n° 313 - gennaio 2004

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Oretta Nicolini, *Mario Sironi. La visione drammatica*, Edizioni Il Ponte Firenze 2002