



Amalda Cuka

Tra utopia e rivoluzione: le visioni di Diego Rivera al Rockefeller Center di New York



Abstract

I *murales* eseguiti da Diego Rivera (1886–1957) al Rockefeller Center di New York nel 1933 sono fra le più note opere d'arte scomparse. Ad aver reso celebre il dipinto non è stato il successo di pubblico, data la rimozione del lavoro ancora in corso d'opera, ma il ricchissimo dibattito alimentato dalla stampa intorno alla concezione dell'immagine, considerata negli Stati Uniti totalmente rivoluzionaria per la particolare tecnica dell'affresco utilizzata da Rivera, per i riferimenti all'arte precolombiana e per le idee politiche esposte. Un'occasione di riflessione è offerta in questa sede dall'attenzione che uno dei principali organi di stampa americani, il *New York Times*, ha dedicato all'argomento: dalla lettura dei numerosi interventi emerge, da una parte, la capacità di Rivera di entrare in comunicazione con un vasto pubblico, e dall'altra il ruolo avuto dalla stampa nella diffusione - quasi involontaria - del suo messaggio. Rivera è riuscito a raggiungere in tal modo, almeno parzialmente, il suo scopo: l'opera non è stata accessibile al grande pubblico, ma la conoscenza dei principi che voleva celebrare si è diffusa in maniera ancor più capillare.

The murals by Diego Rivera (1886-1957) at the Rockefeller Center in New York, realized in 1933, are one of the most renowned lost artworks. The success of Rivera's work doesn't depend on the number of visitors, since the fresco was removed before being fully completed; it is related, instead, to the very rich debate fueled by the press around the concept of the image. In the United States the work of Rivera was considered very revolutionary for a number of reasons: his particular fresco technique, his rediscovery of pre-Columbian art and the political ideas he depicted. An opportunity to reflect on Rivera's work is offered here by the number of articles published on this topic by the *New York Times*, while the artist was working on the project. From these sources emerges the communication ability of Rivera, who can involve a very large audience, and also the role played by the press in the almost involuntary spreading of his message. In this way Rivera can achieve, at least partially, his purpose. His work will not be seen by viewers but the political ideas he wanted to address will spread more widely and deeply thanks to this rich debate.



I *murales* eseguiti da Diego Rivera [1886–1957] al Rockefeller Center di New York nel 1933 sono fra le più note opere d'arte scomparse. Ad aver reso celebre il dipinto dell'artista messicano non è stato il successo di pubblico, data la rimozione del lavoro ancora in corso d'opera, ma il ricchissimo dibattito alimentato dalla stampa

intorno alla concezione dell'immagine, considerata negli Stati Uniti totalmente rivoluzionaria per la particolare tecnica dell'affresco utilizzata da Rivera, per i riferimenti all'arte precolombiana e per le concezioni politiche esposte. Un'occasione di riflessione è offerta in questa sede dall'attenzione che uno dei principali organi di stampa americani, il *New York Times*, ha dedicato all'argomento: dalla lettura dei numerosi interventi emerge, da una parte, la grande capacità di Rivera di entrare in comunicazione con un vasto pubblico, e dall'altra il ruolo avuto dalla stampa nella diffusione - quasi involontaria - del suo messaggio. Rivera riesce in questo modo a raggiungere, almeno parzialmente, il suo scopo: l'opera non sarà visibile dal pubblico ma la conoscenza dei principi che voleva celebrare si diffonderà in maniera ancor più capillare.

Considerando la grande diffusione di dipinti murali monumentali nel corso del Novecento, specialmente nell'ambito dei cosiddetti sistemi politici "totalitari"¹, bisogna riconoscere il merito al caso messicano di aver reso attuale la pratica dell'affresco, collegandola con ideologie e problematiche della società contemporanea.

Le premesse della grande stagione artistica si rintracciano nella Rivoluzione messicana, scoppiata nel 1910, che porta alla ribalta i *peones* e le classi operaie, da tempo repressi dal governo autoritario di Porfirio Díaz, impostato su un sistema di privilegi a favore di un'élite di latifondisti e industriali. La lunga e sanguinosa sequenza di eventi che seguono lo scoppio delle rivolte, e che vedono fra i protagonisti Francisco Madero ed Emiliano Zapata, conduce alla stesura di una nuova Costituzione nel febbraio del 1917 - in anticipo sulla Rivoluzione russa - la quale introduce per la prima volta norme a tutela dei lavoratori e avvia un processo di statalizzazione dei beni. A questi avvenimenti si rivolge l'attenzione degli artisti messicani: dall'incontro di Diego Rivera con David Alfaro Siqueiros a Parigi nel 1919 e dal loro sodalizio con José Clemente Orozco e altri pittori a partire dal 1922, nascerà il muralismo messicano, un'arte monumentale con forti connotazioni ideologiche e sociali. Gli artisti legati al gruppo vengono presto coinvolti in progetti pubblici, a partire dalla prima commissione statale che riguarda la Scuola Nazionale

¹ Sono diversi i contesti politici e geografici in cui, nel corso del Novecento, si è tornati a parlare di pittura murale: dal Messico degli anni Venti, all'Italia degli anni Trenta - quando Mario Sironi teorizza il ritorno della grande decorazione e la rinascita di architettura, pittura e scultura nei suoi scritti 'Pittura murale', apparso nel *Popolo d'Italia* (1932), e 'Manifesto della Pittura Murale', pubblicato su *Colonna* (1933), - agli Stati Uniti, nell'ambito delle politiche del New Deal. La pittura murale ha trovato, inoltre, largo impiego in relazione al Realismo socialista in Unione Sovietica e nell'Europa dell'Est; anche in Italia sono stati realizzati alcuni cicli pittorici legati all'ideologia di matrice socialista nell'immediato dopoguerra, come gli affreschi perduti di Aldo Borgonzoni nella Casa del Popolo "Gramsci" di Vignola e quelli di Armando Pizzinato nel Palazzo della Provincia di Parma.

preparatoria dell'Università di Città del Messico, dove Diego Rivera realizza nel 1922 il murale con *La creazione*².

Grazie ai contatti culturali e politici che i principali esponenti del gruppo sviluppano con l'Europa e l'Unione Sovietica³ l'arte murale messicana mostra da subito una grande varietà di influenze: il tema della riscoperta della cultura autoctona del Messico precolombiano si fonde con riferimenti costanti alla rivoluzione bolscevica e alla lotta di classe, e non di rado fanno capolino nelle rappresentazioni esponenti della vita politica ed economica internazionale. Ma è soprattutto dall'inizio degli anni Trenta che il fenomeno acquista maggiore visibilità al di fuori del Messico, in seguito al trasferimento di Rivera, Orozco e Siqueiros negli Stati Uniti in cerca di nuove opportunità lavorative, spinti dalle difficoltà del paese e da quelle personali. Il loro impegno contribuisce a far conoscere all'estero la pratica artistica messicana, attirando l'attenzione della committenza pubblica e privata, e di conseguenza anche quella della stampa⁴.

L'assegnazione di vari cantieri agli artisti messicani e il successo delle loro opere negli Stati Uniti sono strettamente legati agli eventi della politica americana: la crisi del 1929 e la grande depressione incrementano il malcontento degli strati sociali più colpiti e favoriscono l'associazionismo operaio e sindacale (Rawick 1972; Boyer & Morais 1974); allo stesso tempo la politica ufficiale del governo di Roosevelt si impegna a contrastare gli effetti della crisi promuovendo una nuova politica economica, il New Deal, nell'ambito della quale nascono progetti come il Public Works of Art Project [1933], la Works Progress Administration [1935], il Federal Art Project [1935] e la Resettlement Administration [1935], poi confluita nella Farm Security Administration [1937]. Queste iniziative favoriscono il rilancio delle opere pubbliche e l'avvio di cantieri e progetti culturali dove gli artisti sono chiamati a

² Per un'introduzione sull'argomento si rimanda a Rosci (1982) e Sartor (2003).

³ A proposito dei contatti di Diego Rivera con l'Europa, è utile ricordare i suoi soggiorni in Spagna, in Francia e in Italia fra il 1907 e il 1921; trascorre molto tempo a Parigi, dove partecipa alle ricerche sull'arte che coinvolgono gli artisti delle Avanguardie storiche.

In Italia è illuminante per l'artista il viaggio compiuto tra il 1920 e il 1921, alla scoperta della tecnica del "buon fresco" e del mosaico, tra Ravenna, Firenze, Siena, Roma, Verona e Venezia, a contatto con le opere di Giotto, di Paolo Uccello, del Mantegna e del Tintoretto. Quando giungerà a New York, anni dopo, acclamato come grande pittore muralista, la sua tecnica pittorica attirerà l'attenzione della critica americana: una descrizione dettagliata della sua modalità di operare la troviamo nel catalogo della mostra del MoMA a lui dedicata tra il dicembre 1931 e il gennaio 1932, ad opera del direttore associato del museo Jere Abbott.

Occorre poi menzionare il viaggio di Rivera in Russia, compiuto tra il 1927 e il 1928, importante per il rafforzamento del suo pensiero politico marxista-leninista vicino a Trotsky e per la presa di distanza dalle posizioni di Stalin e da quelle dei gruppi in linea con la politica ufficiale sovietica.

⁴ Esiste una vasta bibliografia sui tre autori; per un inquadramento generale si veda: Hurlburt (1991); Rochfort (1998).

lavorare al servizio della società, utilizzando un linguaggio semplice e vicino alla sensibilità delle masse (Besussi 1992; Grieve 2009; Quintavalle 1975).

Non c'è da stupirsi, dunque, se nell'America della cosiddetta "paura rossa", che si scatena dopo la rivoluzione bolscevica, e in quella che nel 1927 conduce al patibolo Sacco e Vanzetti, verranno promossi, negli anni Trenta, interventi di artisti che portano all'attenzione tematiche relative al disagio sociale, alla lotta di classe, agli scioperi, alla follia della guerra. Le stesse vicende di Sacco e Vanzetti vengono riprese - molti anni prima della loro assoluzione ufficiale - dal pittore Ben Shahn in una serie di ventitre *gouaches* intitolata significativamente *La passione di Sacco e Vanzetti* ed esposta alla Downtown Gallery di New York nel 1932.

E non a caso il nome di Ben Shahn, pittore di origine lituana socialmente impegnato, lo ritroviamo nel 1933 fra i collaboratori di Diego Rivera in quello che è forse il più controverso e discusso intervento del messicano negli Stati Uniti, i *murales* al Rockefeller Center di New York. L'opera di Rivera nel RCA Building - edificio reso celebre dalla fotografia *Lunch atop a Skyscraper*, scattata nel 1932 durante i lavori di costruzione, - acquista una straordinaria visibilità mediatica, coinvolgendo nel dibattito artisti, politici ed intellettuali, che si sentono chiamati a prendere una posizione su quello è chiaramente molto di più di un affresco decorativo.

Per fare chiarezza sul "polverone" di reazioni suscitate dalle provocazioni pittoriche di Rivera, è utile la lettura degli articoli dedicati all'argomento dal *New York Times*⁵: la rivista, uno dei principali organi di stampa americani, dedica all'artista oltre 130 interventi tra il gennaio 1932, quando si inizia a discutere della possibilità di affidare a Rivera i lavori al Rockefeller Center, e il luglio 1934, quando viene data comunicazione che l'artista ridipingerà l'opera dell'edificio newyorchese - ormai distrutta - al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico.

Il periodico si interessa all'artista sin dal suo arrivo negli Stati Uniti, a San Francisco nel 1930, dando notizia dei suoi primi lavori allo Stock Exchange

⁵ Il *New York Times*, fondato nel 1851 da Henry Jarvis Raymond, è negli anni Trenta uno dei giornali più venduti degli Stati Uniti. Il quotidiano si distingue sin dalla nascita per essere rivolto ad un pubblico colto e aggiornato; sotto la direzione dell'editore Adolph Ochs, proprietario dal 1896 al 1935, il giornale diventa modello di imparzialità e verità dei fatti, senza cedere allo stile sensazionale che domina su altre testate e rifiutando di avvalersi della pubblicità per aumentare gli incassi.

Nei primi anni Trenta il governo Roosevelt comprende meglio dei suoi predecessori che è necessario che la politica si avvicini di più alla stampa: il presidente e la moglie organizzano frequentemente conferenze stampa con i giornali per raccogliere consenso tra i lettori, specialmente in un momento difficile come quello che segue la crisi economica.

In questo periodo il *New York Times* dedica ampio spazio ai temi della politica, non mancando di segnalare eventi spiacevoli come scioperi e disagi sociali; anche il racconto puntuale dei fatti del Rockefeller Center che coinvolgono Diego Rivera è riferibile alla volontà di documentare in maniera imparziale e precisa le vicende di cronaca e la vita politica americana.

Luncheon Club e alla California School of Fine Arts. Durante il suo soggiorno Rivera interviene spesso esprimendo opinioni sull'arte e sulla politica, che per la loro radicalità riscuotono una notevole attenzione da parte della stampa. In un'intervista rilasciata poco dopo il suo arrivo, sostiene che il centro artistico si sposterà gradualmente dall'Europa agli Stati Uniti ('Art centre of the world. Diego Rivera foresees it in this country' 1931a) e poi indica come modello per la rinascita dell'arte del "nuovo mondo" quella degli indiani d'America, una sorta di "arte classica", la vera base della tradizione americana ('Rivera is painting museum frescoes' 1931b). Non tarda ad arrivare la risposta alle affermazioni di Rivera da parte dello scultore statunitense Henry Schonbauer, che è d'accordo sulla necessità di rompere il legame di dipendenza con l'arte europea, ma sostiene che la tradizione americana non sia debitrice affatto all'arte indiana, dal momento che la cultura nord-americana è essenzialmente internazionale ('Rivera and Indians' 1931c). Queste parole annunciano uno dei principali temi di dibattito sull'arte in questi anni: personalità vicine al gruppo dell'American Scene Painting, ed in particolare al cosiddetto "Regionalism" - un'espressione artistica di orientamento conservatore impegnata nella riscoperta della vita rurale tipicamente americana -, sostengono la necessità di preferire artisti statunitensi agli stranieri nell'assegnazione dei cantieri pubblici e privati. Come giustamente ha evidenziato Robert L. Scott, il motto che ricorre in questi anni è "American walls for American painters" (Scott 1977).

L'impegno artistico di Rivera negli Stati Uniti, molto intenso fra il 1930 e il 1933 - dopo i *murales* della California lavora infatti a Detroit all'Institute of Arts e poi al Rockefeller Center di New York - è seguito con attenzione dalla stampa e l'artista viene spesso coinvolto in questo dibattito, con critiche che riguardano sia gli aspetti tecnici del suo lavoro, che quelli ideologico-politici.

A richiamare l'attenzione sull'artista messicano sono soprattutto due importanti mostre, la *Mexican Arts* del 1930 al Metropolitan Museum, a cui partecipano anche Orozco e Siqueiros, e quella personale di Rivera al Museum of Modern Art, all'epoca situato all'Heckscher Building di New York, tra il dicembre 1931 e il gennaio 1932⁶. Vengono pubblicati in questi anni anche nuovi studi sull'artista, *Mexican maze* del giornalista Carleton Beals e il catalogo della mostra al MoMA *The work of Diego Rivera*, a cura di Frances Flynn Paine, l'agente di Rivera che fa da tramite con il prestigioso neonato museo di New York per l'esposizione dei lavori del maestro. La mostra al MoMA costituisce l'anticamera della commissione degli affreschi all'RCA Building e l'inizio del sodalizio con i Rockefeller: Rivera viene scelto per

⁶ Non si tratta, tuttavia, delle prime mostre newyorchesi dell'artista: i suoi lavori erano già stati esposti anni prima, nel 1927 alla Weyhe Gallery e poi nel 1928 all'Art Center, fondato dai Rockefeller.

l'esposizione, la seconda organizzata dal museo dopo quella di Matisse, da Alfred Barr e Jere Abbott, rispettivamente direttore e direttore associato del museo, entrambi conosciuti e frequentati dall'artista nel corso del suo viaggio a Mosca all'inizio del 1928. Il nuovo museo nasce su iniziativa di Abby Aldrich Rockefeller, moglie di John Rockefeller Jr. ed estimatrice delle opere di Rivera, che vuole consolidare la vocazione artistica americana creando una nuova sede espositiva per l'arte moderna. A tenere i contatti tra il museo e l'artista è Frances Flynn Paine, sarà lei ad annunciargli con una lettera il 2 luglio 1931 anche la possibilità di eseguire un altro lavoro per i Rockefeller, i *murales* al RCA Building: «I had a very satisfactory talk with Mr. Raymond Hood [...] to discuss further the frescoes in the Radio Center» (*Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art. Chronology 2011*).

L'invito a realizzare un'opera all'ingresso del RCA Building viene inizialmente inviato a tre artisti già celebri, Picasso, Matisse e Rivera, dei quali però è solo l'ultimo a rispondere positivamente. La notizia del possibile coinvolgimento di Diego Rivera e dello spagnolo José Maria Sert nel progetto suscita da subito le proteste di un gruppo di studenti di pittura della New School for Social Research di New York, una cinquantina di allievi facenti riferimento al professor Ralph M. Pearson. Nella lettera che rivolgono nel gennaio del 1932 ai Rockefeller, a Raymond Hood, direttore dei lavori, e agli altri architetti coinvolti nel progetto, si pronunciano contro la scelta di artisti stranieri, perché ci sarebbero pittori americani in grado di esprimere meglio la vita e il gusto estetico moderno. Il gruppo critica Rivera per le figure piatte e per l'assenza di profondità prospettica, elementi sicuramente adatti ai *murales* messicani, ispirati all'arte precolombiana, ma non in linea con le ricerche degli artisti e designer contemporanei e con le aspettative della società newyorchese ('Want native art in Rockefeller Center' 1932a).

Alla loro lettera risponde sia Hood che Alvin Johnson, direttore della New School for Social Research, i quali sostengono la necessità di mantenere un atteggiamento neutrale nella scelta dell'artista, valutando tutti i concorrenti sulla base del merito e accogliendo gli artisti stranieri di talento, come è stato fatto in ogni epoca storica ('Urges neutrality in Radio City' 1932b).

Quando la mostra al MoMA è ancora in corso, giungono alla redazione del *New York Times* ulteriori contestazioni sul lavoro di Rivera: il critico Edward Alden Jewell, rispondendo alla lettera del lettore John Munroe, dove Rivera viene definito come un bravo politico e un non altrettanto dotato artista, difende il messicano dall'accusa di essere un imitatore dell'arte precolombiana e afferma che questa non potrebbe essere in mani migliori che in quelle di un artista che è riuscito, attraverso di essa, a trovare la propria strada (Jewell 1932). Il critico, che scrive puntualmente sul giornale

a proposito di Rivera ammirando le sue qualità artistiche, sostiene comunque la scelta degli americani, non per l'incapacità degli altri, ma perché esistono artisti locali preparati e pronti a sostenere progetti di tal portata, riportando come esempio il nome del noto Thomas Benton e quello di Boardman Robinson, già autori di pitture murali, di William Yarrow e di Augustus Vincent Tack, con le sue "*decorative abstractions*" ('Two corners are turned' 1932c).

Quasi in risposta alle polemiche sulla nazionalità degli artisti selezionati per la decorazione degli edifici, il MoMA decide di organizzare una mostra tra l'aprile e il giugno 1932, dedicata ai pittori murali americani, nella speranza di stimolare l'interesse per la decorazione dei muri in tutto il paese, di offrire una selezione di artisti agli imprenditori in cerca di contatti e di creare nuovi modelli di riferimento in grado di superare l'imitazione dell'opera di Puvis de Chavannes e dell'affresco ottocentesco. A mostra iniziata, il giudizio sui pittori americani non sarà comunque del tutto positivo e si scriverà: «our artists, most of them have much to learn about mural painting. But it is only by practice that vision and skill can come, and the Museum of Modern Art, by providing a laboratory of this kind, gives an impetus that may yield telling results in the future» ('Museum of Modern Art' 1932d).

Questa affermazione sembra già annunciare la decisione di affidare l'incarico della realizzazione dei *murales* al RCA Building a tre stranieri, il messicano Diego Rivera, lo spagnolo José Maria Sert e l'inglese Frank Brangwyn, definiti come tre dei più importanti muralisti viventi. La comunicazione viene data nell'ottobre del 1932 dalla commissione nominata per questo scopo dai Rockefeller sette mesi prima. In concomitanza si dà anche annuncio dei soggetti che ciascun artista dovrà rappresentare, tutti incentrati sul tema del lavoro: a Rivera spetta la realizzazione del murale di fronte all'ingresso, che dovrà mostrare una composizione con «men at the crossroads looking with uncertainty but with hope and high vision to the choosing of a course leading to a new and better future» ('Rockefeller City gets allies artists' 1932e); i quattro pannelli di Sert dovranno rappresentare la nuova padronanza che l'uomo ha raggiunto sull'universo materiale attraverso il potere, la volontà, l'immaginazione e il genio; l'opera di Brangwyn si dovrà invece concentrare sulle nuove relazioni dell'uomo con la società, la famiglia, gli altri lavoratori, l'etica e la religione. Viene specificato anche che prima dell'esecuzione dei lavori, da concludersi nell'aprile del 1933, gli artisti sono tenuti ad inviare i disegni preparatori ai committenti: è stato proprio questo vincolo imposto che ha permesso successivamente di ricostruire la vicenda dell'elaborazione del tema per i *murales*.

Quando l'artista sta per raggiungere New York per iniziare i lavori al RCA Building, il suo operato è ancora al centro dell'attenzione: nel febbraio del 1933 il MoMA gli dedica un'altra mostra con diciannove riproduzioni di *murales* stampate a Berlino e dedicate ai suoi lavori in Messico. Nello stesso periodo Rivera viene citato durante un'intervista da una figura di spicco del governo Roosevelt, Frances Perkins, come uno dei suoi artisti preferiti ('Miss Perkins ready for Cabinet duties' 1933a); la politica statunitense, membro del Partito Democratico, ricoprirà di lì a poco, dal marzo 1933, l'importante carica di Segretario del Lavoro negli Stati Uniti e sarà attiva nell'ambito del Social Security Act e della tutela dei diritti dei lavoratori.

Giunto a New York per lavorare al RCA Building nel marzo 1933 con la moglie Frieda Kahlo e due assistenti, Andrew Sanchez Flores ed Ernest Halberstabt, Rivera si trova subito al centro di una controversia che riguarda i lavori appena conclusi al Detroit Institute of Arts, commissionati da Edsel Ford e incentrati sul tema la storia dell'industria della città. I *murales* che decorano il cortile interno dell'edificio, ritenuti da Rivera il suo migliore lavoro eseguito fino a quel momento, vengono accusati da gruppi di cattolici di essere "comunisti" e "irreligiosi". A far discutere è la presenza di un pannello intitolato *Vaccinazione*, dove l'immagine sembra rappresentare una parodia della Sacra Famiglia piuttosto che il progresso scientifico, raffigurando un bue, un cavallo al posto del tradizionale asinello, Maria e Gesù Bambino, Giuseppe e tre figure associabili ai Re Magi.

Il *New York Times* chiarisce con vari interventi la posizione di chi chiede che l'affresco venga rimosso e di chi invece difende Rivera, come il committente dell'opera Edsel Ford, figlio di Henry Ford, il direttore del Detroit Institute of Arts Wilhelm R. Valentiner, il presidente della Society of Independent Artists John Sloan, lo storico dell'arte e curatore al MoMA Holger Cahill e il critico d'arte Walter Pach. Significative sono le parole in difesa di Rivera pronunciate dagli ultimi due: Cahill riferisce «I have the highest opinion of Diego Rivera's talent and his integrity as an artist», mentre Pach in maniera ancora più incisiva afferma «if these paintings are whitewashed, nothing can be ever done to whitewash America» ('Art leaders here side with Rivera' 1933c). Rivera stesso interviene per difendersi, accennando alla sua difficile posizione in questo momento, espulso, da una parte, dal Partito comunista messicano e accusato da quello americano di essere servile nei confronti della borghesia industriale⁷, criticato, dall'altra, anche dai conservatori, che additano

⁷ Le critiche mosse dal Partito comunista americano sono motivate dalla decisione di Rivera, una volta giunto negli Stati Uniti, di lavorare su commissione della classe agiata americana. Fino ad allora Rivera si era distinto come "artista del popolo" lavorando in progetti commissionati dal governo

la sua arte come propaganda comunista: «I am in a curious position [...]. The official Communist party of this country has expelled me from membership; and now the conservative element attacks me. However, my public is made up of the workers - the manual and intellectual workers» ('Detroit in furor over Rivera art' 1933b). La controversia, invece che mettere in ombra l'artista, alimenta ancor più la sua fama e sono migliaia, secondo il giornale newyorchese, le persone che si affrettano a visitare il Detroit Institute of Arts, nel timore che l'opera possa essere distrutta. Il 12 aprile, al momento della comunicazione ufficiale da parte della Detroit Arts Commission che gli affreschi non saranno rimossi, Rivera è al lavoro nel RCA Building, sostenuto dal suo assistente Ben Shann.

In questi giorni Rivera rilascia un'intervista alla giornalista e scrittrice messicana Anita Brenner, pubblicata sul *New York Times* il 2 aprile 1933; l'autrice sostiene che egli si è liberato degli abiti da *bohémien* che forse ha indossato nei suoi soggiorni a Madrid e si propone ora come una guida che indica il futuro ruolo dell'artista nella società: egli afferma che è arrivato il momento per l'artista di uscire dallo studio e di rappresentare la vita moderna, il mondo condizionato dall'elettricità, dall'industria e dalla scienza. Per l'artista il valore estetico è importante nelle opere, ma in maniera direttamente proporzionale all'intensità del suo contenuto sociale e politico. Rivera si dice guarito dalle precedenti posizioni grazie a sua moglie Frida e a Marx, e si sente ora pronto ad iniziare un nuovo corso, si sente pronto ad intervenire al RCA Building (Brenner 1933).

Mentre tra fine aprile e i primi di maggio alcuni articoli riportano la notizia che Rivera è al lavoro al Rockefeller Center, il 10 maggio scoppia lo scandalo: il *New York Times* dà notizia che l'artista è stato pagato dell'intero importo dovuto di 21,000 dollari e licenziato, perché la sua opera, ancora incompleta, non è accettabile per la famiglia Rockefeller. In un lungo articolo dedicato alla notizia, viene riportata la corrispondenza tra Rivera e il suo committente Nelson Rockefeller, figlio di Abby e John D. Rockefeller Jr.

Rivera chiarisce da subito che il suo pannello, posto al centro dell'ingresso dell'edificio fra quelli realizzati da Sert e Brangwyn, corrisponde agli schizzi presentati ai Rockefeller in principio, aventi come tema l'emancipazione dell'umanità grazie alla tecnologia. I dubbi dei committenti sull'iconografia dell'opera sarebbero sorti cinque o sei giorni prima, al momento dell'inserimento della figura di Lenin nell'atto di congiungere le mani con un soldato, un operaio e un afroamericano, mentre sul retro appare una folla di disoccupati: una provocazione di un certo impatto

messicano: la decisione di cambiare interlocutore viene perciò vista da molti come un tradimento dei principi che avevano dato vita all'arte murale.

se si considera che l'edificio è fra i più rappresentativi dell'America borghese e industriale, e che al momento della realizzazione la politica internazionale sta vivendo un momento delicato, con l'ascesa al potere di Hitler e il rafforzamento dell'autorità di Stalin. Rivera propone come soluzione quella di bilanciare la presenza di Lenin inserendo un ritratto di Lincoln, portando dunque l'attenzione anche su un grande personaggio americano, che si è distinto, anch'egli, per l'attenzione alle politiche sociali, abolendo la schiavitù.

Nella sua risposta Nelson Rockefeller sottolinea l'ammirazione che la sua famiglia nutre per l'artista messicano e la libertà concessagli nella scelta dei temi, ma è inamovibile sulla necessità di sostituire il volto di Lenin con quello di un personaggio sconosciuto, poiché la figura del leader russo potrebbe risultare offensiva, considerando che si trova in luogo di pubblico accesso con funzioni commerciali.

Rivera insiste ancora sulla sua posizione affermando che il volto di Lenin era incluso negli schizzi consegnati in principio ai committenti, al momento nelle mani di Raymond Hood, direttore dei lavori al Rockefeller Center; aggiunge, inoltre, che non è d'accordo con la rimozione della figura, poiché chiunque sia infastidito da un grande uomo morto, sarebbe comunque infastidito dall'intera concezione dell'opera.

L'appello dell'artista non è sufficiente a proteggere il murale, che viene subito coperto per non essere visto e fotografato, mentre i committenti sottolineano che negli schizzi e nelle descrizioni del lavoro presentate nel novembre precedente da Rivera non vi era alcun riferimento a personaggi reali. La commissione accusa Rivera di essersi approfittato della situazione e conferma la necessità di apportare le modifiche richieste, pena il licenziamento. Viene anche criticato l'utilizzo di colori brillanti, contrariamente ai toni chiari e sfumati richiesti, in linea con le opere degli altri due artisti ('Rockefellers ban Lenin in RCA mural and dismiss Rivera' 1933d).

Per fare chiarezza sulle rispettive posizioni, di Rivera e dei Rockefeller, è utile confrontare i disegni realizzati dall'artista al momento dell'assegnazione del lavoro - in particolare uno studio conservato al MoMA, *Presentation drawing for Man at the Crossroads*, ed un altro conservato in Messico, al Museo Anahuacalli - con le fotografie dell'opera scattate di nascosto dall'assistente di Rivera, Lucienne Bloch, poco prima che il murale venisse coperto. Nel disegno del MoMA si nota da subito che l'iconografia dell'immagine viene effettivamente riorganizzata da Rivera e che nello schizzo iniziale non è presente il volto di Lenin. Il disegno preparatorio, consegnato a Nelson e Abby Rockefeller, mostra un'immagine ripartita ed organizzata per gruppi incorniciati da una struttura tubolare: al centro alcune persone che guardano una sorta di televisore - commercializzato per la prima volta proprio in

questi anni e riferito qui al progresso tecnologico - dietro a cui si vede una rappresentazione cosmologica; nella parte sinistra dell'immagine troviamo il tema del lavoro e del tempo libero, oltre ad un gruppo di soldati con maschere antigas, mentre nella parte destra sono raffigurate ancora scene di famiglia, atleti che si esibiscono e proteste operaie, sullo sfondo una chiara immagine della tomba di Lenin.

Nella versione finale dell'opera si trova invece un uomo solo al centro della rappresentazione che guida una macchina complessa azionata da un motore, simbolo del progresso tecnologico; all'interno di due forme ellittiche si vedono riferimenti all'"infinitamente grande" e all'"infinitamente piccolo", all'universo e ai microorganismi; sullo sfondo ci sono, a sinistra, soldati con maschere antigas in guerra e più sotto un poliziotto che minaccia un gruppo di operai, mentre a destra si osserva un'esibizione di atlete e una celebrazione del 1 maggio, davanti alla tomba di Lenin. Negli spazi ai lati delle forme ellittiche si vedono ancora due immagini simmetriche: a sinistra un gruppo vestito in abiti eleganti ed intento a consumare cocktail, espressione della dissolutezza dell'alta società quando le politiche restrittive sull'uso degli alcolici non sono ancora del tutto abrogate; in contrasto con questo gruppo si vede sulla destra la figura di Lenin che stringe le mani con quelle di lavoratori e soldati di varia appartenenza etnica - tra cui un afroamericano e un russo - un gesto simbolo di uguaglianza sociale e di solidità dei valori morali. La rappresentazione è ripartita tematicamente in due metà che mostrano, a sinistra, il vizio e l'esercizio della violenza, a destra la virtù ed il trionfo della pace: un'ordine "laico" del bene e del male che risulta invertito rispetto a quello della tradizione cristiana, con la raffigurazione del peccato a destra e quella della virtù a sinistra.

A proposito dei cambiamenti del programma iconografico in corso d'opera, la collaboratrice di Rivera Lucienne Bloch scrive che il maestro si aspettava grande trambusto per la decisione di rappresentare la giornata del 1 maggio, ma che Abby Rockefeller, chiedendo di vedere come procedeva l'opera, aveva giudicato quel dettaglio come la migliore parte dell'affresco, fino a quel momento (Bloch, cit. in Dickerman & Indyck-Lopez). In effetti, secondo un recente studio pubblicato da Leah Dickermann, a portare i Rockefeller alla decisione di far rimuovere il lavoro di Rivera non sarebbe stata tanto la provocazione politica culminata con l'inserimento della figura di Lenin, quanto invece la presenza del ritratto di John D. Rockefeller Jr., padre di Nelson, nell'immagine del gruppo a tavola, intento a consumare alcolici. Rivera aveva già dipinto in passato un membro della famiglia, John D. Rockefeller Sr., nel *Banchetto di Wall Street* [1926] al Ministero dell'Educazione (SEP) di Città del Messico, ma in quell'occasione Rockefeller teneva in mano un bicchiere di latte, invece del cocktail come tutti gli altri a tavola.

Rivera ha effettivamente modificato il tema in maniera repentina e ha utilizzato i muri dei Rockefeller per esprimere il manifesto del suo personale pensiero politico: sceglie la presenza di Lenin come unico esponente del comunismo, escludendo di proposito Stalin; indica la strada da seguire, tutti uniti, lavoratori di ogni gruppo etnico e di ogni paese, verso la conquista dei diritti (il 1 maggio), combattendo il vizio (il gruppo borghese intento a bere) e coltivando le virtù (le atlete), per sconfiggere gli oppressori che detengono il potere con la violenza (i poliziotti che si avventano sugli operai e i soldati in guerra). Ma Rivera non si limita alla rappresentazione di modelli di governo contrapposti, indica anche di preciso quali essi siano: da una parte l'URSS di Lenin e dall'altra gli Stati Uniti di Roosevelt, dove la messa in pratica dei principi del New Deal non sempre corrisponde alla tutela dei diritti dei lavoratori, favorendo al contrario la classe industriale. Nella descrizione del contesto in cui si svolgono le proteste operaie Rivera è preciso: in un articolo apparso sul *New York World-Telegram* il 24 aprile 1933, viene notato che il luogo rappresentato si trova a Manhattan, all'angolo tra la South Street e Wall Street - a confermarlo c'è la raffigurazione della Trinity Church, situata proprio in fondo a Wall Street (Lilly, cit. in Lozano & Rivera 2008). Sorprende che i momenti storici scelti per evidenziare il distacco ideologico fra gli USA e l'URSS non siano sincronizzati: mentre le proteste newyorchesi, con la precisa caratterizzazione del contesto spaziale, danno l'impressione di un atto ancora in corso d'opera, le scene che descrivono il modello sociale perfetto ruotano attorno alla figura di un leader scomparso ormai da nove anni. La scelta trova fondamento nella personale visione politica di Rivera e nell'evoluzione del suo pensiero nel corso degli anni, a partire dalla prima adesione alla Rivoluzione messicana iniziata nel 1910 - Rivoluzione a cui l'artista partecipa solo "ideologicamente", dato che si trova in Europa. Con gli sviluppi della Rivoluzione aumenta, negli anni Venti, il suo coinvolgimento nella vita culturale e politica del Messico: a partire dal 1921, anno del ritorno in Messico, Rivera prende parte a progetti per la decorazione di edifici pubblici promossi dal ministro dell'Educazione Vasconcelos durante il governo Obregon, l'anno successivo si unisce al Partito Comunista Messicano e nel 1923, assieme al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, lancia un manifesto per gli artisti, apparso nel giugno del 1924 sul periodico *El Machete*, organo di stampa del Partito Comunista Messicano. Nel 1925, mentre Rivera è sempre più preso dalla vita politica del suo paese, arriva la rottura con il Partito Comunista Messicano (PCM) a causa dell'insorgere di problemi interni al partito ed incomprensioni con altri membri del gruppo. Rientrato nel partito l'anno successivo, si reca come delegato del PCM in Unione Sovietica: questo viaggio sarà importante per l'artista perché gli consentirà,

da una parte, di conoscere Alfred Barr e Jere Abbott, che gli apriranno poi le porte per il MoMA, e dall'altra gli darà modo di osservare da vicino le vicende sovietiche, di studiare l'arte russa, di visitare la tomba di Lenin e di avviare una riflessione critica sulla figura di Stalin. La permanenza di Rivera nel paese viene infatti a coincidere con un periodo particolarmente drammatico per l'Unione Sovietica, che vede acuirsi la lotta fra Stalin e il suo rivale Lev Trotsky, allineati su posizioni politiche diverse⁸. Nel dicembre del 1927 Trotsky viene espulso dal Partito Comunista russo assieme ad altri membri e poi esiliato. I cambiamenti politici in corso nell'URSS e quelli che il suo paese sta vivendo contemporaneamente saranno determinanti nella maturazione del pensiero di Rivera, che trova espressione nel murale del Rockefeller Center, con Lenin come rappresentante degli ideali della Rivoluzione: da una parte c'è l'importante rapporto con Trotsky, che durante l'esilio in Messico farà spesso visita all'artista e a Frida Khalo, dall'altra ci sono le difficoltà insorte nel Messico durante il periodo del cosiddetto "Maximato", tra il 1928 e il 1934, quando la scena politica è dominata dall'autoritaria figura di Plutarco Elias Calles, già presidente del Messico negli anni precedenti. Durante questo periodo verranno chiusi gli uffici del PCM, sarà ostacolata l'attività di *El Machete* e ogni forma di opposizione politica avrà vita difficile nel paese. Intanto i rapporti di Rivera con il PCM si fanno nuovamente difficili: il partito lo espelle ancora una volta nel 1929, criticandolo per il sodalizio lavorativo con il governo messicano e per aver accettato la commissione da Dwight Morrow, ambasciatore americano in Messico, dei *murales* al Palacio de Cortés di Cuernavaca. Rivera dal canto suo non approva la posizione "ortodossa" e stalinista che il partito mantiene e si schiera con l'opposizione antistalinista, rappresentata da Trotsky, a differenza di Siqueiros, suo ex compagno del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, che manterrà una posizione distaccata Trotsky e sarà addirittura implicato in un attentato alla sua vita⁹. Sebbene nel murale del Rockefeller Center non compaia la figura di Trotsky, il suo ritratto verrà aggiunto da Rivera nella riproposta del distrutto affresco eseguita al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico nel 1934, al termine del periodo del "Maximato" e all'inizio del

⁸ Lev Trotsky (1879-1940), figura di primo piano della Rivoluzione russa - partecipa ai moti del 1905 e ai fatti fondamentali dell'ottobre 1917 -, presidente del Soviet di Pietrogrado nel 1917, collaboratore di Lenin nell'organizzazione della Terza Internazionale, dopo la morte di Lenin (1924) si oppone al regime di Stalin, alla burocratizzazione dello stato e all'instaurazione di un regime totalitario. Le sue idee sulla necessità di sostenere la rivoluzione continua e di diffonderla a livello internazionale sono esposte negli scritti *La rivoluzione tradita* e *In difesa del marxismo*. Il contrasto con Stalin, che invece si oppone all'internazionalizzazione della Rivoluzione e sostiene la necessità di "normalizzare" le strutture statali rivoluzionarie, si acuisce fino all'espulsione di Trotsky dal partito e dall'URSS, per concludersi poi con il suo assassinio nel 1940. L'eredità del pensiero trozkista viene però trasmessa attraverso la Quarta Internazionale, che il politico riesce ad organizzare appena prima della sua scomparsa, a Périgny (presso Parigi) nel 1938.

⁹ Per un'illustrazione sulla posizione di Siqueiros si veda Tibol (1996).

governo meno oppressivo di Lazaro Cardeneas. Qui la sua visione politica viene espressa al completo, non più soltanto attraverso “fantasmi” di uomini politici, come al Rockefeller Center: oltre ai padri del comunismo teorico, Marx ed Engels, all’esempio del buon governo comunista impersonato da Lenin, a Città del Messico troviamo infatti Trotsky, che al momento dell’esecuzione dell’affresco è ancora in vita - verrà assassinato sei anni dopo. Trotsky rappresenta l’eredità di Marx e di Lenin come in una proiezione verso il futuro, è una proposta alternativa a Stalin¹⁰.

Non è possibile sapere con certezza se Rivera fosse davvero convinto che il programma proposto al Rockefeller Center potesse alla fine essere accettato dai committenti, ma quello che interessa in questa sede è che la sua provocazione è riuscita ad alimentare un ricchissimo dibattito, forse proprio in conseguenza della distruzione dell’opera. Infatti, senza averla mai vista poiché già coperta, in molti esprimono solidarietà o disappunto nei confronti di Rivera e la storia dell’affresco di Lenin nei mesi successivi è sempre sui principali organi di stampa della città - sul *New York Times*, sul *New York Daily News* e sul *New York World-Telegram* -, dove si rincorrono cronache sulle proteste pro e contro l’artista. Alcuni interventi sulle vicende che riguardano Rivera si ritrovano anche in altri organi di stampa newyorchesi specializzati in temi politici e vicini alla sfera marxista, come il *New Masses*, legato al Partito Comunista americano, e il *Worker’s Age*, che si definisce come organo del Partito Comunista di Jay Lovestone.

L’11 maggio 1933, immediatamente dopo lo scoppio dello scandalo, il *New York Times* dà notizia dell’organizzazione di proteste contro la distruzione dell’opera di Rivera a Santa Fe e Taos, nel Nuovo Messico, coordinate da un gruppo di artisti e scrittori supportati da Andrew Dasburg, fra i più noti artisti americani dell’Avanguardia storica. Contemporaneamente scoppiano a New York risse tra sostenitori di Rivera e gruppi di tassisti e volontari, mentre artisti e scrittori inviano lettere di protesta ai Rockefeller chiedendo di far completare il murale.

Il sostegno dimostrato a Rivera da intellettuali e cittadini non riesce ad evitargli però la perdita del lavoro che gli era stato commissionato alla General Motors Building nel Century of Progress Exposition di Chicago, a causa dei fatti di New York. In concomitanza con questo avvenimento, il 12 maggio viene anche coperto il murale al RCA Building con un telo, per nascondere a quanti arrivano a vedere l’oggetto della disputa. Sembra però che più i suoi committenti si dimostrino ostili e inamovibili sulle loro decisioni, più Rivera venga sostenuto dal pubblico e dai colleghi. Riceve anche la solidarietà di una quindicina di gruppi legati al Partito comunista americano, che lo aveva in passato duramente criticato per il sodalizio con la borghesia

¹⁰Per approfondimento sulla posizione politica di Rivera si veda Tibol (1979).

industriale: il 14 maggio si riuniscono nella Irving Plaza di New York simpatizzanti del John Reed Club, membri del Communist Opposition (i cosiddetti Lovestoneites) e i Trozkisti per organizzare un fronte unico di protesta contro la demolizione del murale. Nonostante i fischi iniziali e il rancore che in molti ancora nutrono per Rivera, l'artista riesce a pacificare gli oppositori affermando che le sue uniche priorità sono quelle di sostenere la causa proletaria contro il fascismo e il capitalismo e che, quando sarà necessario, sarà pronto a prendere parte alla battaglia con mezzi anche diversi dalla pittura. E aggiunge, a proposito dei suoi interventi in edifici di capitalisti: «if you will it and unite, the day will come when those buildings and all that is in them will belong to the workers» ('Comrade Rivera causes red row' 1933g). Queste affermazioni infiammano il dibattito e Rivera viene accusato di trozkismo e propaganda comunista dagli oppositori. Audace è la scelta del giornale newyorchese di pubblicare le parole usate dall'artista per spiegare la sua decisione di trasferirsi negli Stati Uniti, anni prima, quando i suoi "amici di Mosca" gli avevano detto che il tipo di pittura che lui eseguiva in Messico era adatto per una società contadina, ma non per un paese industrializzato: «the only thing for me to do was to try it in an industrial country. [...] I could not try it in Spain because there is not enough industry, nor in France because France already has too many artists, nor in Germany, where there is too much of everything. I had to try it in the United States» ('Rivera says his art is red propaganda' 1933e). E poi afferma ancora spiegando perché non rimuovere il ritratto di Lenin: «when I think of the supreme type of labor leader I, of course, think of Lenin, and I also think of him because he is the man whom I have loved more than any other in the world. Whom could I substitute? And how could I put an 'unknown man' in the place of leader?» ('Career of Rivera marked by strife' 1933f).

Intanto il 18 maggio sia il *New York Times* che il *New York Daily News* danno notizia di proteste in strada da parte di sostenitori di Rivera che picchettano fino a tarda notte davanti alla residenza dei Rockefeller, nella East Fifty-fourth Street, con cartelli riportanti scritte come "Lenin leader della classe operaia - Rockefeller assassino dei lavoratori di Ludlow"¹¹, oppure "Hitler e Rockefeller soffocano la

¹¹ Il massacro di Ludlow (Colorado) fa riferimento alla feroce repressione condotta nel 1914 dalla Colorado Fuel and Iron Company della famiglia Rockefeller ai danni dei minatori coinvolti nelle lotte sindacali e delle loro famiglie. Ricordato come uno dei più violenti episodi della lotta per i diritti degli operai, l'evento è rimasto impresso nella memoria collettiva, soprattutto in relazione al ruolo avuto dall'imprenditore John D. Rockefeller Jr. nella vicenda. Anche la scelta di chiamare proprio Diego Rivera, noto per il suo sostegno alle classi operaie, a dipingere i murales del RCA Building sarebbe da collegare, secondo la ragionata spiegazione che danno Luis-Martin Lozano e Juan Rafael Coronel Rivera nel volume *Diego Rivera. The complete murales*, alla necessità di "ripulire" l'immagine della famiglia dai ricordi del massacro e gettare un ponte di dialogo fra borghesia industriale e classi operaie.

cultura". Un gruppo di artisti e scrittori intanto firmano una petizione per i Rockefeller, chiedendo che Rivera possa concludere il lavoro; tra i quarantasette firmatari c'è anche Ernestine Evans, autrice del primo volume critico sul lavoro di Rivera in lingua inglese, *The frescoes of Diego Rivera*, pubblicato nel 1929.

Il consenso tuttavia non è unanime e Rivera viene ancora criticato da gruppi di comunisti radicali e artisti americani che si oppongono all'impiego degli stranieri, come Frederick K. Detwiller e il pittore muralista Edwin H. Blashfield. Nei mesi successivi la questione finisce col prendere anche un risvolto politico: il diplomatico sovietico Maxim Litvinov, che nel 1933 riesce a far ottenere al suo paese il riconoscimento da parte degli USA, viene ironicamente criticato per non aver chiesto a Roosevelt la salvezza del volto di Lenin al RCA Building, in cambio del riconoscimento degli USA da parte dell'URSS ('Topics of the Times. Litvinoff overlooked something' 1933h).

Intanto, mentre Rivera è impegnato in altri lavori - conclude a proprie spese la serie di ventun pannelli intitolata *Portrait of America* presso la New Workers' School di New York - e riceve prestigiosi riconoscimenti come quello di "People's Artist" conferitogli alla New Yorker's School ('Art leaders honor Rivera at reception' 1933i), giunge la notizia, il 13 febbraio 1934, dell'avvenuta distruzione del murale al RCA Building. Le reazioni sono repentine: un migliaio di persone si riunisce all'Irving Plaza in protesta, mentre un gruppo di artisti sotto la guida di John Sloan decide di non prendere parte alle mostre in programma al RCA Building nei prossimi giorni. In molti sentono la necessità di "storicizzare" la perdita dell'opera di Rivera, chi chiamando in causa il *Giudizio universale* di Michelangelo e le censure che l'opera romana dovette subire nel clima della Controriforma ('Removing a mural' 1934a), chi, come Walter Pach, da sempre sostenitore di Rivera, paragonando il supplizio inflitto all'opera con il martirio di Sacco e Vanzetti ('1000 Voice protest at ruined mural' 1934b). A dare un ulteriore fondamento storico e un criterio scientifico all'intervento di Rivera contribuisce Anita Brenner, che si era già occupata dell'artista in passato sulle pagine del *New York Times* e del muralismo messicano più in generale in altre occasioni (Glusker 2010). La critica messicana si interroga sul rapporto esistente fra arte e propaganda politica, ripercorrendo alcune tappe significative della storia dell'arte: analizza il rapporto fra pittura sacra e politica papale, fra artisti conservatori e artisti rivoluzionari durante e dopo la Rivoluzione Francese, fra personalità considerate innovatrici e apripista rispetto al tema della libertà nell'arte - come Courbet e Dumier - e la considerazione che ne ebbero i loro contemporanei. Conclude sostenendo che ogni artista è figlio del proprio tempo e per questo viene naturalmente contestato quando opera delle scelte incisive, ma poi viene ammirato dai posteri per il suo

merito, dato che le ragioni della contestazione vengono successivamente superate (Brenner 1934).

La questione di Rivera e della ricezione dei suoi lavori negli Stati Uniti sfiora i confini del discorso politico ed estetico-artistico, coinvolgendo un pubblico di intellettuali più generico: significativa è la lettera scritta da Albert Einstein e pubblicata dal *New York Times*, dieci mesi dopo lo scoppio dello scandalo del RCA Building. Scrive Einstein, da poco trasferitosi negli Stati Uniti dalla Germania, a Rivera: «it would be difficult to name an artist of the present time whose work has moved me so profoundly. I wish the world would recognize more what you have given it» ('Einstein praises Rivera for his art work here' 1934c).

In conclusione si può osservare come, a quasi un anno dalla realizzazione del murale, Rivera abbia perso il suo lavoro, ma abbia guadagnato una notorietà straordinaria. Certamente non si può imputare il successo - che comunque l'opera avrebbe avuto - solo alla triste vicenda della sua distruzione, ma questo "martirio" è stato fondamentale nella carriera dell'artista e nella diffusione del suo messaggio: in un certo senso Rivera ha partecipato alla lotta di classe a colpi di pennello, con l'obiettivo di "esportare" le sue idee al di fuori del Messico, in linea con il pensiero internazionalista di Trotsky. Affermerà, a tal proposito, di sentirsi soddisfatto del suo lavoro nonostante tutto, perché la sua arte "rivoluzionaria" ha portato in luce una vasta gamma di giudizi e ha aperto il dibattito sull'arte socialmente impegnata negli Stati Uniti ('Rivera loses 100 pounds' 1933I), lasciando un'importante eredità anche agli artisti che operano nel contesto nordamericano (O'Connor 1992).

Le tematiche di discussione che emergono dalle pagine del *New York Times* provano che l'artista è stato in grado, forse più di chiunque altro, di portare all'attenzione negli Stati Uniti la tecnica antica dell'arte muraria e il suo utilizzo in relazione alle filosofie politiche, in un contesto storico, quello newyorchese, che si stava distinguendo invece come polo di sviluppo dell'Arte Moderna. Con il suo carisma, la sua presenza costante nei dibattiti, le frequenti interviste concesse, gli scandali, gli scritti autobiografici, Rivera ha gettato un ponte fra realtà considerate tra loro inconciliabili, come la borghesia industriale americana e la classe operaia, l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti, lo stato e i privati - per i quali ha elaborato progetti tra loro molto affini. A ricordarci il ruolo che il murale del Rockefeller Center ha avuto in questo contesto ci sono le parole di Edward Alden Jewel, critico mai troppo generoso nei confronti di Rivera, ma che ne riconosce l'importanza storica quando infuria ancora il dibattito sulla conservazione o rimozione del murale: «when murals are mentioned one thinks, automatically, of Rockefeller Center, which, though still in the making, has proved the seat of so much controversy» (Jewell 1933).

L'ideologia comunista non ha certamente trovato negli Stati Uniti il successo che ha raggiunto altrove, ma è stata comunque molto radicata in questo preciso periodo storico, tanto che nell'immediato dopoguerra la paura di quello "spettro che si aggira per l'Europa" (e non solo) porterà ad un generale clima di sospetto - ricordato come *maccartismo* - e alla persecuzione di attivisti e intellettuali accusati di essere stati legati a movimenti sindacali e associazioni di sinistra negli anni tra le due guerre.

L'autrice

Amalda Cuka (1984) è laureata in Conservazione dei Beni Culturali all'Università di Udine e in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Parma, con una tesi sullo sviluppo del Futurismo nell'area della Venezia Giulia. Fra i principali temi di interesse ci sono le espressioni artistiche negli anni compresi tra le due guerre mondiali e i rapporti fra arte e potere nel XX secolo. Dal 2013 è Guida Turistica della Regione Emilia-Romagna ed è attiva nella promozione del territorio ideando itinerari storico-artistici e partecipando all'organizzazione di manifestazioni culturali. Ha inoltre curato diverse mostre d'arte dedicate ad artisti contemporanei.

e-mail: amalda.cuka@gmail.com

Riferimenti bibliografici

'1000 Voice protest at ruined mural' 1934b, *The New York Times*, 19 February.

'Art centre of the world. Diego Rivera foresees it in this country' 1931a, *The New York Times*, 19 July.

'Art leaders here side with Rivera' 1933c, *The New York Times*, 23 March.

'Art leaders honor Rivera at reception' 1933i, *The New York Times*, 6 December.

Basso, S & Vercesi, PL 2005, *Storia del giornalismo americano*, Mondadori Università, Milano.

Besussi, A 1992, *La società migliore: principi e politiche del New Deal*, Il Saggiatore, Milano.

Boyer, RO & Morais HM 1974, *Labor's Untold Story*, United Electrical, Radio & Machine Workers of America, New York.

Brenner, A 1933, 'Diego Rivera: fiery crusader of the paint brush' *The New York Times*, 2 April.

Brenner, A 1934, 'Art's storied debate renewed' *The New York Times*, 25 February.

'Career of Rivera marked by strife' 1933f, *The New York Times*, 14 May.

'Comrade Rivera causes red row' 1933g, *The New York Times*, 15 May.

De Micheli, M 2000, *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano.

Del Conde, T & Tibol R, 1995, *Los Murales del Palacio de Bellas Artes*, Americo Arte Editores, Ciudad de México.

'Detroit in furor over Rivera art' 1933b, *The New York Times*, 22 March.

Di Giuliomaria, S (ed.), 1969, *In difesa del marxismo*, Samonà e Savelli, Roma.

Dickerman, L & Indych-Lopez, A 2011, *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York.

Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art. Chronology 2011, available from: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/chronology.php> [10 June 2016].

'Einstein on Rivera' 1934, *Worker's Age*, 15 March.

'Einstein praises Rivera for his art work here' 1934c, *The New York Times*, 26 February.

'Einstein praises Rivera for his art work here' 1934d, *The New York Times*, 26 February.

Evans, E 1929, *The Frescoes of Diego Rivera*, Harcourt, Brace and Company, New York.

Glusker, SJ (ed.) 2010, *Avant-Garde Art and Artists in Mexico: Anita Brenner's Journals of the Roaring Twenties*, University of Texas Press, Austin.

Gordon Kantor, S, 2002 *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge MA.

Grieve, V 2009, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana.

Herner de Larrea, I 1990, *Diego Rivera's mural at the Rockefeller Center*, Edicupes, México City.

Hurlburt, LP 1991, *Los muralistas mexicanos en los Estados Unidos*, Editorial Patria, México.

Jewell, EA 1932, 'Brisk activity succeeds holidays', *The New York Times*, 10 January.

Jewell, EA 1933, 'America to the wall!', *The New York Times*, 8 October.

Laroni, G 1980, *Realismo americano. Immagini nell'arte USA 1865-1975*, Marsilio Editori, Venezia.

Lozano, LM & Coronel Rivera, JR 2008, 'The laborer at the crossroads: the murals in the Rockefeller Center and the Palacio de Bellas Artes' in *Diego Rivera: the complete murals*, Taschen, Köln, pp. 352-359.

'Miss Perkins ready for Cabinet duties' 1933a, *The New York Times*, 24 February.

'Museum of Modern Art' 1932d, *The New York Times*, 5 May.

O'Connor, FV 1992, 'La influencia de Diego Rivera en el arte de los Estados Unidos durante los años treinta y posteriores' in *Diego Rivera. Retrospectiva*, eds. Downs L & Sharp H, El viso, Madrid, pp. 167-194.

Olmi, M 1990, *I giornali degli altri. Storia contemporanea del giornalismo inglese, francese, tedesco ed americano: dal primo dopoguerra ad oggi*, Bulzoni Editore, Roma.

Prignitz-Poda, H (ed.) 2014, *Frida Kahlo e Diego Rivera*, Skira, Milano.

Quintavalle, A 1975, *Farm Security Administration: la fotografia sociale americana del New Deal*, Step, Parma.

Rawick, GP 1972, 'Anni Trenta: lotte operaie USA' in *Operai e stato. Lotte operaie e riforma dello stato capitalistico tra rivoluzione d'Ottobre e New Deal*, Bologna, S, Rawick, GP, Gobbini, M, Negri, A, Ferrari Bravo, L, Gambino, F, Feltrinelli Editore, Milano, pp. 135-146.

'Removing a mural' 1934a, *The New York Times*, 14 February.

Rivera, D 1971, *Portrait of America: Diego Rivera*, Greer, New York.

Rivera, D & March, G 1960, *My Art, My Life: An Autobiography*, Citadel Press, New York.

'Rivera and Indians' 1931c, *The New York Times*, 20 December.

'Rivera is painting museum frescoes' 1931b, *The New York Times*, 15 December.

'Rivera loses 100 pounds' 1933l, *The New York Times*, 29 December.

'Rivera says his art is red propaganda' 1933e, *The New York Times*, 14 May.

Rochfort, D 1998, *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books, San Francisco.

'Rockefellers ban Lenin in RCA mural and dismiss Rivera' 1933d, *The New York Times*, 10 May.

'Rockefeller City gets allies artists' 1932e, *The New York Times*, 10 October.

Rosci, M 1982, *Rivera, murales a Città di Messico*, Istituto geografico De Agostini, Novara.

Sartor, M 2003, *Arte latinoamericana contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*, Jaca book, Milano.

Schrecker, E 1998, *Many are the crimes: McCarthyism in America*, Little Brown and Company, Boston.

Scott, RL 1977, 'Diego Rivera at Rockefeller Center: fresco painting and rhetoric' *Western Journal of Speech Communication*, 41 (Spring), pp. 70–82.

Tibol, R 1974, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Fondo de cultura economica, México.

Tibol, R (ed.) 1979, *Diego Rivera: Arte y política*, Grijalbo, Ciudad de México.

Tibol, R 2008, *Diego Rivera: Gran Ilustrador*, Editorial RM & Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

Tibol, R (ed.) 1996, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Economica, México.

'Topics of the Times. Litvinoff overlooked something' 1933h, *The New York Times*, 29 November.

Trotsky, L & Maitan, L (1956), *La Rivoluzione tradita*, Schwarz, Milano.

'Two corners are turned' 1932c, *The New York Times*, 24 January.

'Urges neutrality in Radio City' 1932b, *The New York Times*, 23 January.

'Want native art in Rockefeller Center' 1932a, *The New York Times*, 20 January.

Wolfe, BD (ed.) 1963, *The fabulous life of Diego Rivera*, Stein and Day, New York.