

INDICE:

- 1. Benvenuto alla mostra**
- 2. Approfondimento – L'artista**
- 3. Nucleo I - Accademia e tradizione**
- 4. Diego Rivera - Autoritratto**
- 5. Nucleo II.1 – Il contributo di Diego Rivera e del Messico alle avanguardie europee**
- 6. Nucleo II.2 - Rivera in Spagna**
- 7. Diego Rivera -La parte di Pietro**
- 8. Diego Rivera - Ponte di San Martín**
- 9. Nucleo II.3 Rivera in Francia**
- 10. Diego Rivera - Nudo di schiena**
- 11. Nucleo II.4 - Rivera in Italia**
- 12. Nucleo III.1 – Il Rinascimento culturale messicano**
- 13. Nucleo III.2 – Risonanze della Rivoluzione**
- 14. Nucleo III.3 – Identità nazionale**
- 15. Nucleo III.4 – Muralismo**
- 16. Nucleo III.5 – Altri orizzonti della modernità messicana**
- 17. Alfredo Ramos Martínez - Tristezza (1871-1946)**
- 18. Agustín Lazo - Il piccolo macellaio**
- 19. Diego Rivera - Donna seduta con fiori (1886-1957)**
- 20. Nucleo IV.1 - Oltre il realismo sociale**
- 21. Nucleo IV.2 – Arte fantastica**
- 22. Nucleo IV.3 – Echi del Surrealismo**
- 23. Nucleo IV.4 – Pittura metafisica**
- 24. Rufino Tamayo - Natura morta con piede**
- 25. Conclusione**

Benvenuto alla mostra

Benvenuti ai Musei Capitolini. La mostra che state per visitare ha come protagonista Diego Rivera ma, racconta una storia più ampia: come nacque l'arte moderna in Messico, attraverso quali scambi e tensioni si formò e in quanti modi diversi un paese cercò di capire se stesso attraverso le immagini.

Quella ricerca comincia prima di quanto si pensi. Non con la Rivoluzione del 1910, ma con l'Indipendenza del 1821, quando il Messico diventa nazione e si trova davanti a una domanda difficile: che cosa significa essere messicani? L'arte fu uno degli strumenti con cui si tentò di rispondere, e quella domanda attraversa tutta la mostra.

Il percorso si sviluppa in quattro grandi nuclei. Il primo vi porterà alle origini: l'accademia, la formazione, il dialogo tra Messico e Italia che definisce la cultura artistica del XIX secolo. Il secondo segue Rivera e i suoi contemporanei in Europa – in Spagna, in Francia, in Italia – dove si confrontarono con le avanguardie senza smettere di essere messicani. Il terzo entra nel cuore del cosiddetto "Rinascimento messicano": il muralismo, l'identità nazionale, la Rivoluzione. Il quarto, infine, racconta ciò che il muralismo non esauriva quegli artisti che, negli stessi anni, esploravano il fantastico, il metafisico, l'onirico. L'audioguida vi accompagnerà attraverso le quattro sezioni della mostra: Accademia e tradizione, Il contributo di Rivera e del Messico alle avanguardie europee, Il Rinascimento culturale messicano, Oltre il realismo sociale. Buona visita.

Approfondimento – L'artista

Prima di iniziare il percorso, conosciamo il protagonista di questa narrazione.

Diego Rivera nasce il 13 dicembre 1886 a Guanajuato. A undici anni si iscrive all'Accademia de San Carlos di Città del Messico, dove studia sotto la guida di Santiago Rebull e poi di Velasco, i due grandi maestri della pittura accademica messicana. Nel 1907 parte per l'Europa grazie a una borsa di studio del governatore di Veracruz, Teodoro A. Dehesa. Il soggiorno dura quattordici anni e segna profondamente la sua formazione. In Spagna studia El Greco, Velázquez, Goya; a Parigi entra nel vivo delle avanguardie: tra il 1913 e il 1917 produce oltre cento opere cubiste, frequenta Picasso, Modigliani, Apollinaire. Nel 1920 compie un viaggio di studio in Italia, dove analizza gli affreschi di Giotto, Masaccio e Michelangelo cercando una chiave per una pittura destinata a un intero popolo.

Nel 1921 torna in Messico. Il Paese ha appena attraversato una rivoluzione e il ministro della Pubblica Istruzione José Vasconcelos, vuole usare l'arte per costruire una nuova identità nazionale. In questo contesto Rivera sarà la figura centrale di questa impresa. Tra il 1922 e il 1928 decora la Secretaría de Educación Pública con uno dei cicli pittorici più imponenti del Novecento, poi lavora a Chapingo, al Palacio Nacional e porta il muralismo negli Stati Uniti.

Rivera è anche una figura politica: comunista convinto, ospita a casa sua Trotsky e Breton. Sposa Frida Kahlo due volte. Muore nel 1957 a Città del Messico. La sua eredità è

nell'idea che l'arte abbia una funzione pubblica e pedagogica, che i muri degli edifici appartengano al popolo. Che la bellezza non debba essere un privilegio.

Nucleo I - Accademia e tradizione

L'Accademia de San Carlos, fondata a Città del Messico nel 1783 e riorganizzata nel 1843, definì per oltre un secolo l'insegnamento artistico nel paese secondo un modello fondato sulla tradizione classica, sul disegno dal vero e su una rigorosa osservazione del reale. L'Accademia aprì un canale diretto con Roma attraverso l'ingaggio di maestri europei e borse di studio per i talenti più promettenti. Tra questi, il piemontese Eugenio Landesio introdusse il paesaggio come genere autonomo e formò José María Velasco, che trasformò la geografia messicana in simbolo visivo dell'identità nazionale. Rivera ne riconobbe il debito esplicitamente: «Prima imparai a fare paesaggi; senza questo non avrei potuto realizzare i murali. Lo devo a Velasco.»

La presenza italiana in Messico si manifestò anche attraverso figure come Pietro Gualdi, giunto a Città del Messico come scenografo di una compagnia lirica italiana e successivamente stabilitosi nel paese. Accanto all'attività teatrale, realizzò vedute urbane e architettoniche che esaltavano la monumentalità degli edifici religiosi e civili. Sebbene le avanguardie del Novecento avessero poi messo in discussione questa tradizione, molti dei temi destinati a definire la modernità messicana erano già presenti in questa cultura visiva. La rappresentazione del paesaggio, le scene di vita quotidiana e la costruzione di un'iconografia nazionale anticiparono questioni che avrebbero trovato nuove declinazioni nell'arte moderna.

Diego Rivera

Autoritratto

Olio su tela

La mostra si apre con un autoritratto realizzato dal giovane Diego Rivera nel 1906, quando era ancora nella fase di formazione accademica.

Rivera appare nel suo studio raffigurato a mezzo busto, di profilo a tre quarti. Il suo volto è leggermente girato verso la sua sinistra, mentre lo sguardo è rivolto in avanti. Ha la bocca appena aperta, sopracciglia sottili, baffi e barba corta, come se non si radesse da qualche giorno. I capelli sono sciolti e leggermente spettinati. Indossa un ampio camice da lavoro scuro, tipico del mestiere di pittore. Sulla parte anteriore dello stesso spiccano due grossi bottoni e un foulard è annodato attorno al collo.

Dietro l'artista appare un cavalletto appoggiato al muro che sostiene una grande tela, di cui si vede solo il retro. Sullo sfondo si trovano anche altri quadri appoggiati, anch'essi rivolti all'indietro e rappresentati con una pennellata sciolta e sfumata.

La composizione trasmette una certa intimità e riservatezza. Il gesto di nascondere i dipinti suggerisce un artista ancora timido nel mostrare la propria opera. Tuttavia, questo giovane pittore sarebbe diventato una delle figure più importanti dell'arte messicana del XX secolo.

L'opera rappresenta l'inizio del percorso artistico di Rivera, prima che si avvicinasse alle avanguardie moderne. Qui vediamo ancora un artista segnato dall'insegnamento accademico, anche se lo sfondo rivela già pennellate più libere e atmosferiche che anticipano i cambiamenti che verranno in seguito.

Nucleo II.1 – Il contributo di Diego Rivera e del Messico alle avanguardie europee

La tradizione del Grand Tour – un tempo riservata alle élite europee – divenne per molti artisti latinoamericani una via privilegiata di accesso ai circuiti internazionali dell'arte moderna. Viaggiare verso città come Madrid, Parigi, Roma o Berlino significava entrare in contatto diretto con le correnti d'avanguardia che stavano trasformando il panorama artistico dell'epoca.

A differenza del XIX secolo, il viaggio non aveva più come unico obiettivo lo studio dei modelli classici, ma anche la partecipazione ai saloni, alle esposizioni e ai dibattiti della modernità artistica. La generazione di Rivera – che comprendeva Ángel Zàrraga, Roberto Montenegro e David Alfaro Siqueiros – partecipò attivamente a questi circuiti, con una presenza che non fu priva di tensioni: gli artisti latinoamericani si trovarono spesso a confrontarsi con pregiudizi e atteggiamenti razzisti diffusi nei circoli delle avanguardie europee.

Le sale di questo nucleo vi portano attraverso le tre grandi tappe europee di Rivera: la Spagna, la Francia, l'Italia.

Nucleo II.2 - Rivera in Spagna

Il giovane Diego Rivera giunse in Spagna nel 1907. Stabilitosi a Madrid con una lettera di presentazione di Gerardo Murillo, entrò nello studio di Eduardo Chicharro, figura centrale dell'accademismo spagnolo. Il contatto con la tradizione artistica locale – in particolare con le opere di Francisco Goya, Diego Velázquez ed El Greco conservate al Museo del Prado – gli consentì di approfondire la costruzione dello spazio pittorico, la resa atmosferica della luce e l'espressività formale.

Rivera viaggiò in diverse regioni della penisola iberica insieme a Chicharro e agli altri membri del suo atelier, attraversando l'Estremadura, la Castiglia, la Galizia, la regione di Valencia, la Murcia e i Paesi Baschi. Le vedute dall'alto e la complessa conformazione

urbana di città come Toledo suscitarono in lui un interesse per la frammentazione dello spazio e la molteplicità dei punti di vista – elementi che sarebbero poi riemersi tanto nelle sue sperimentazioni cubiste quanto nella sua concezione muralista.

Nel 1910 tornò temporaneamente in Messico per presentare parte della produzione europea. Il soggiorno coincise con l'inizio della Rivoluzione messicana – circostanza che lo spinse a fare presto ritorno in Europa.

Diego Rivera

La parte di Pietro

Olio su tela

Questo dipinto a olio, che misura 100 x 100 cm, è stato realizzato da Diego Rivera durante il suo soggiorno in Spagna, poco dopo il suo arrivo nel 1907 nell'atelier del pittore Eduardo Chicharro. L'opera raffigura una coppia di pescatori nel porto basco di Lekeitio (nei Paesi Baschi, Spagna), mentre camminano sul cosiddetto "molo dei preti", vicino alla confraternita dei pescatori dedicata a San Pietro, riferimento che probabilmente dà origine al titolo dell'opera.

La composizione mostra un uomo e una donna che occupano quasi tutta la superficie del quadro e appaiono situati sul bordo del molo, con il porto e alcune imbarcazioni sullo sfondo.

In primo piano si trova l'uomo, posizionato leggermente a sinistra della composizione. Il suo volto è di profilo, rivolto verso un punto lontano fuori dal quadro. Indossa un berretto scuro che gli copre la testa e un ampio cappotto con grandi bottoni sul davanti. Da sotto il cappotto spunta una camicia aperta sul collo. Con entrambe le mani regge un grande cesto circolare appoggiato al corpo. Al suo interno si distinguono reti da pesca arrotolate e altri oggetti legati al suo lavoro. Le sue mani sono grandi e robuste, a rafforzare l'idea dello sforzo fisico associato al mestiere.

Dietro di lui appare la donna che guarda in avanti. La sua espressione è intensa e decisa. Sopra la testa tiene un recipiente largo che probabilmente contiene il pescato del giorno. Le sue braccia alzate formano una struttura triangolare che incornicia il viso.

Sullo sfondo del dipinto si distinguono le costruzioni del porto, l'acqua del molo e piccole imbarcazioni. Il cielo è coperto da nuvole dense e vorticoso.

Rivera utilizza pennellate ondulate e luminose per modellare i volti e gli abiti, facendo emergere le figure dall'ombra.

Il dipinto fu inviato in Messico e fece parte della mostra personale che Rivera presentò all'Antica Accademia di San Carlos nel 1910, inaugurata lo stesso giorno dell'inizio della

Rivoluzione messicana. Paradossalmente, l'opera fu acquistata da Carmen Romero Rubio, moglie del presidente Porfirio Díaz, proprio quando il regime cominciava a crollare.

Diego Rivera

Ponte di San Martín

Olio su tela

Quest'opera è stata realizzata durante il periodo europeo di Diego Rivera. Sebbene l'artista visse a Parigi dal 1909, viaggiava costantemente in diverse città della Spagna. Qui raffigura il Ponte di San Martín, nella città di Toledo.

Il dipinto mostra un paesaggio urbano complesso e frammentato. Rivera raffigura il celebre ponte medievale da un punto elevato della città, ma abbandona la prospettiva tradizionale dividendo il paesaggio in molteplici piani geometrici.

L'intera composizione è costruita mediante forme angolari. Le case, le mura, i tetti, le torri e gli archi appaiono scomposti in quadrati, triangoli, cilindri e diagonali che si incrociano costantemente. Le pennellate brevi e geometriche rafforzano la sensazione di frammentazione dello spazio.

Nella parte centrale si possono identificare le torri e gli archi del ponte; sotto di essi si trova il letto del fiume Tago, rappresentato mediante forme triangolari e spezzate che suggeriscono un corso d'acqua turbolento.

Lungo il dipinto compaiono numerose linee inclinate e scale che evocano le strade ripide e labirintiche di Toledo. Alcuni archi sono arrotondati, mentre altri terminano a punta, ricordando la commistione di tradizioni architettoniche cristiane e arabe presenti nella città.

In posizione centrale, leggermente verso destra si inserisce una scalinata ripida che aiuta a costruire il senso di salita e profondità del paesaggio, collegando le diverse altezze del quadro.

Nell'angolo in basso a sinistra spicca una costruzione dal tetto triangolare accanto a pali e cavi elettrici, elementi moderni che contrastano con l'architettura del ponte e delle antiche mura.

Quest'opera riflette l'influenza del cubismo su Rivera durante il suo soggiorno in Europa. L'artista trasforma il paesaggio in una struttura quasi astratta. All'interno della mostra, il dipinto illustra il momento in cui Rivera sperimentò le avanguardie europee prima di sviluppare il linguaggio artistico che lo avrebbe reso una figura centrale dell'arte moderna messicana.

Nucleo II.3 Rivera in Francia

All'inizio del XX secolo, Parigi era diventata il principale centro delle avanguardie artistiche. La città riuniva accademie, gallerie, saloni indipendenti e circoli intellettuali in cui convivevano alcune delle proposte più innovative dell'arte moderna.

L'arrivo di Diego Rivera a Parigi, dapprima nel 1909 e poi in modo stabile dal 1911, segnò la sua immersione definitiva in questo ambiente. Stabilitosi a Montparnasse insieme alla pittrice russa Angelina Beloff, Rivera si inserì in una comunità cosmopolita che comprendeva Amedeo Modigliani, Tsuguharu Foujita, Guillaume Apollinaire, Juan Gris e Pablo Picasso. Tra il 1913 e il 1917 realizzò oltre un centinaio di opere cubiste, affermandosi come protagonista attivo della scena d'avanguardia parigina.

Intorno al 1918 iniziò ad allontanarsi dal Cubismo, volgendo la propria attenzione all'opera di Paul Cézanne e al cosiddetto «ritorno all'ordine». Anni più tardi avrebbe ricordato:

"Fui uno dei membri del movimento cubista... ma non vi rimasi. Il cubismo era una sorta di laboratorio: da lì uscii per realizzare i murali."

Diego Rivera

Nudo di schiena

Olio su tela su masonite

Questo dipinto appartiene al periodo in cui Diego Rivera si allontanò dal cubismo e riprese lo studio del corpo umano da una prospettiva più vicina al classicismo.

Questo cambiamento coincise con il cosiddetto "ritorno all'ordine", una tendenza artistica emersa in Europa dopo la Prima guerra mondiale, in cui molti artisti cercarono di recuperare la serenità, l'equilibrio e le forme classiche dopo gli anni di sperimentazione delle avanguardie.

Quest'opera di piccolo formato raffigura una donna nuda sdraiata di spalle che occupa quasi tutta la composizione. Il corpo è disposto in diagonale, la testa è rivolta verso il lato sinistro della composizione mentre le gambe sul lato opposto si estendono verso il fondo del dipinto, creando una sensazione di profondità e distanza.

La donna riposa sul fianco sinistro e appoggia parte del peso del corpo sul braccio dello stesso lato. La testa è inclinata verso il basso e il volto è appena distinguibile. Rivera sfuma i suoi lineamenti e mantiene la modella nell'anonimato.

Il corpo appare completamente libero da elementi che possano distrarre l'attenzione. I capelli sono raccolti, lasciando libere la schiena e le spalle. Al centro della composizione spiccano il volume della parte bassa della schiena e i fianchi.

Sotto il corpo compaiono diversi tessuti e superfici morbide. Un tessuto bianco si trova vicino alle gambe e ai piedi, mentre altri tessuti verdastri sostengono il corpo dal basso.

L'ambiente circostante non è descritto con precisione e si costruisce a partire da macchie diffuse e pennellate morbide che fanno sì che alcune parti del corpo, specialmente le mani e alcune dita, si fondano parzialmente con lo sfondo.

Nucleo II.4 - Rivera in Italia

L'esperienza europea degli artisti messicani non rappresentò soltanto uno spazio di rottura e sperimentazione d'avanguardia, ma anche un momento di confronto con la tradizione classica. Nel caso di Rivera, prima di fare ritorno definitivo in Messico, compì alla fine del 1920 un viaggio di studio in Italia, durante il quale analizzò le opere di Giotto, Masaccio e Michelangelo. I suoi appunti documentano studi sulla luce, sulla scala monumentale e su soluzioni compositive che sarebbero divenute fondamentali per la sua concezione del murale come pittura integrata nello spazio architettonico.

Durante questo percorso realizzò anche numerosi disegni di sculture e collezioni archeologiche, reinterpretando il mondo classico secondo uno sguardo moderno e personale. Tra questi spicca uno schizzo del busto di Epicuro conservato ai Musei Capitolini, in cui il modello solenne viene rielaborato attraverso tratti liberi ed espressivi.

Nucleo III.1 – Il Rinascimento culturale messicano

Con Diego Rivera tra le sue figure centrali, la cosiddetta Escuela Mexicana de Pintura definì uno dei momenti più significativi dell'arte moderna in America Latina. Il fenomeno, che autori come Anita Brenner e Jean Charlot definirono "Rinascimento messicano", comportò una profonda rivalutazione delle radici storiche e culturali del paese: il passato mesoamericano, le tradizioni popolari e la rappresentazione di indigeni, contadini e operai assunsero un ruolo centrale in un nuovo immaginario nazionale.

Nel 1921 José Vasconcelos chiamò numerosi artisti – tra cui Rivera, ancora in Europa – a intervenire sulle pareti di scuole ed edifici pubblici, concependo le immagini come strumento educativo in un paese segnato da alti tassi di analfabetismo. Parallelamente, le Escuelas de Pintura al Aire Libre, le Misiones Culturales e le esposizioni di arte popolare allargarono l'accesso alla creazione artistica, contribuendo a un progetto culturale orientato alla costruzione dell'identità nazionale. Mentre Rivera, Orozco e Siqueiros guidavano i grandi progetti monumentali, figure come Rufino Tamayo, María Izquierdo, Agustín Lazo e Frida Kahlo svilupparono ricerche più introspettive e sperimentali.

Nucleo III.2 – Risonanze della Rivoluzione

Lo scoppio della Rivoluzione messicana nel 1910 e la violenza del decennio seguente segnarono profondamente la produzione artistica successiva. Alcuni autori, come

Gerardo Murillo, Orozco e Siqueiros, vissero il conflitto direttamente; altri, come Rivera, ne seguirono gli sviluppi dall'Europa. In entrambi i casi, la convinzione diffusa fu che il rinnovamento sociale dovesse accompagnarsi a un rinnovamento altrettanto profondo delle forme espressive.

La produzione di Orozco offre lo sguardo più critico sulla fase postrivoluzionaria: bassifondi urbani, precarietà operaia, contraddizioni di una società impegnata a ridefinirsi dopo il conflitto. Nelle sue memorie dichiarò di aver frequentato i quartieri più marginali di Città del Messico come parte della propria ricerca visiva. Le opere di Rivera, Alfredo Ramos Martínez e Fanny Rabel ampliano questa prospettiva, mettendo in luce le fratture sociali che continuarono a segnare il paese anche dopo la fine del conflitto.

Nucleo III.3 – Identità nazionale

Nel 1921, con la creazione della Secretaría de Educación Pública guidata da Vasconcelos, prese forma un ampio progetto culturale di Stato. L'arte popolare venne valorizzata come componente essenziale di un'identità nazionale fondata sull'eredità indigena e sulle tradizioni locali: non folklore da margine, ma fonte autentica di significato estetico e culturale.

Artisti come Saturnino Herrán, Frida Kahlo, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, María Izquierdo e Jean Charlot svilupparono linguaggi capaci di integrare produzione artigianale, scenari rurali e religiosità popolare. La rappresentazione di figure indigene, mestieri, costumi e danze segnò un mutamento di prospettiva che attraversò tanto la pittura murale quanto la grafica e le opere da cavalletto. Rivera e altri artisti integrarono questa realtà locale con le esperienze delle avanguardie internazionali, costruendo una concezione moderna della mexicanidad in cui la diversità etnica e la vita quotidiana acquisirono un ruolo centrale.

Nucleo III.4 – Muralismo

Nel contesto del programma culturale di Vasconcelos, gli artisti furono chiamati a decorare le pareti degli edifici pubblici recuperando la tradizione murale preispanica e coloniale con una chiara finalità educativa. I primi incarichi – *El árbol de la vida* di Roberto Montenegro e *La Creación* (1922) di Rivera – inaugurarono una nuova fase in cui il muralismo si affermò come movimento.

Rivera, forte dell'esperienza dei cicli italiani studiati nel 1920, integrò suggestioni rinascimentali e bizantine con figure e cromie del Messico popolare. Tra il 1923 e il 1928 guidò la decorazione della Secretaría de Educación Pública, costruendo un'epopea visiva

dello Stato postrivoluzionario. A lui si affiancarono Orozco e Siqueiros – Los Tres Grandes – ciascuno con una propria visione: Rivera esaltò le tradizioni locali; Orozco propose una lettura critica della storia; Siqueiros denunciò le ingiustizie sociali attraverso l'innovazione tecnica.

Nucleo III.5 – Altri orizzonti della modernità messicana

L'elettrificazione, l'industrializzazione e la crescita metropolitana trasformarono profondamente l'esperienza quotidiana, dando vita a un paesaggio sociale segnato da dinamismo e contraddizioni. Mentre alcuni artisti si concentrarono sulla denuncia delle disuguaglianze, altri rivolsero la propria attenzione a ricerche più introspettive, fantastiche o sperimentali. Artisti come Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma e Nahui Olin svilupparono linguaggi figurativi e cromatici capaci di restituire tanto la vitalità della città quanto le sue tensioni.

In questo panorama Rivera occupò una posizione peculiare: figura propulsiva dell'arte nazionale e, al tempo stesso, riferimento percepito in chiave antagonistica da chi cercava percorsi alternativi. Una tensione che rivela quanto il processo di costruzione della mexicanidad fosse tutt'altro che unitario.

Alfredo Ramos Martínez - Tristeza (1871-1946)

Questo dipinto a pastello, intitolato "Tristeza", è stato realizzato da Alfredo Ramon Martinez nel 1930. L'immagine mostra il mezzo busto di una donna, ruotato leggermente alla sua destra, colta in un momento di forte dolore interiore. Il volto è quasi completamente nascosto da entrambe le mani, la sinistra nella sua interezza copre parzialmente la destra, ed è come se la persona stesse piangendo o cercando di trattenere un'emozione troppo intensa da mostrare.

La figura è ripresa molto da vicino e occupa quasi tutto lo spazio. La testa è inclinata in avanti ed è coperta da una folta chioma di capelli scuri raccolti posteriormente in una lunga treccia che scende dietro le spalle della donna.

Le mani sono il centro espressivo dell'opera: sono grandi, scure nei contorni, con le dita aderenti al volto. Le unghie, le nocche, le falangi e il dorso sono resi con tratti decisi.

I colori sono caldi e terrosi: marroni, ocra, beige e neri. Il disegno è realizzato a pastello, con un effetto ruvido, quasi polveroso. Le ombre sono profonde e delimitano bene le sagome, mentre le superfici illuminate restano più chiare e morbide. Questo contrasto rende la scena intensa e intima.

Lo sfondo è semplice ma non vuoto: dietro la figura si intravedono forme geometriche, quasi pannelli o pareti, con linee verticali e diagonali che incorniciano la testa. In alto a destra compare la firma dell'autore "Ramos Martinez". Nel complesso, l'opera trasmette una sensazione molto forte di tristezza, raccoglimento e isolamento emotivo.

Agustín Lazo

Il piccolo macellaio

Olio su tela

Questo dipinto del 1926 raffigura un giovane macellaio ritratto di fronte mentre regge gli attrezzi del mestiere. Indossa un grembiule che copre gran parte dei suoi vestiti e tiene tra le mani un tagliere di legno e nella sua mano sinistra un grosso coltello che punta verso l'alto e rafforza la verticalità della figura.

Il volto del macellaio presenta tratti esagerati e stilizzati. Spiccano le labbra carnose, il naso largo e gli occhi profondi. I capelli scuri sono accuratamente pettinati di lato e anche le sopracciglia sottili appaiono perfettamente delineate. Sebbene si tratti di un lavoratore manuale, il personaggio appare pulito, ordinato e sereno.

Le mani sono l'elemento più suggestivo del dipinto. Sono sproporzionatamente grandi e occupano circa un terzo della composizione. Le dita appaiono solide e cilindriche, costruite mediante volumi semplici e arrotondati che ricordano le ricerche formali delle avanguardie artistiche in voga all'epoca.

Dietro la figura compaiono due grandi pezzi di carne rappresentati in modo semplificato e quasi astratto. Le loro forme arrotondate e i colori rossastri evocano montagne o blocchi di colore, più vicini a costruzioni geometriche che a una rappresentazione realistica.

L'autore ha ripreso influenze dal neoclassicismo moderno, da artisti come Picasso e Léger, ma le ha adattate alle scene quotidiane messicane senza ricorrere a stereotipi nazionalistici.

All'interno della mostra, quest'opera illustra un modo diverso di costruire la modernità artistica in Messico attraverso un progetto che ha integrato le avanguardie internazionali con figure e mestieri locali per creare un linguaggio moderno che fosse al tempo stesso messicano e universale.

Diego Rivera - Donna seduta con fiori (1886-1957)

Donna seduta con fiori (1944), Diego Rivera ritrae una donna scalza e dai capelli sciolti, elegantemente seduta su un cuscino appoggiato a terra. Non si tratta di una donna indigena dalle trecce corvine che popolavano i suoi murali e le sue tele, bensì di una giovane appartenente alla classe media urbana, i cui gioielli e abiti accentuano la freschezza della sua bellezza; tuttavia, collocando accanto a lei abbondanti recipienti di

terracotta colmi di dalie – fiori endemici del Messico –, Rivera stabilisce un legame con la produzione artigianale e con il paesaggio messicano.

Il dipinto è caratterizzato da una palette di colori estremamente ricca e satura. Al centro della composizione spicca la giovane donna seduta su un pouf blu, con le gambe elegantemente allungate e incrociate, e lo sguardo rivolto verso l'osservatore. Indossa una camicetta bianca arricciata con ampie balze che lascia scoperte le spalle e una luminosa gonna verde smeraldo. I suoi folti capelli castani sono sciolti, e il volto è incorniciato da orecchini che riprendono i colori sullo sfondo, mentre al polso sinistro indossa un vistoso bracciale.

Alla sua sinistra, sulla destra per chi osserva, domina una ricca natura morta composta da un grande vaso rotondo in terracotta. Dal vaso esplode un voluminoso bouquet di fiori dai colori intensi: spiccano toni arancioni brillanti e lilla. Parzialmente in ombra dietro questo vaso, si intravede una brocca in terracotta scura. Lo sfondo contribuisce a far risaltare i soggetti in primo piano grazie alle sue tonalità fredde e materiche. Dietro la donna si nota inoltre un tavolo in legno dipinto di verde su cui poggiano mollemente dei fiori dalle tinte azzurre e lilla.

Nucleo IV.1 - Oltre il realismo sociale

Dopo gli anni Venti, il sostegno ufficiale dello Stato al muralismo e al realismo sociale definì i canoni dell'arte messicana. Tuttavia, nella prima metà del Novecento coesistette una pluralità di tendenze che aprirono percorsi alternativi, esplorando linguaggi introspettivi, simbolici e sperimentali, reinterprestando il popolare, il festivo e il quotidiano da prospettive individuali.

Negli anni Trenta e Quaranta l'arrivo di artisti europei in esilio arricchì il panorama con nuove poetiche surrealiste e metafisiche, che dialogarono con ricerche locali già orientate verso il fantastico e l'onirico. Rivera stesso partecipò a questi dibattiti: sostenne la visita di Breton nel 1938 e prese parte alla *Exposición Internacional del Surrealismo* del 1940 a Città del Messico, rivelando un interesse per l'irrazionale e il grottesco che conviveva con il suo impegno sociale.

Nucleo IV.2 – Arte fantastica

L'arte fantastica, detta anche pittura di fantasia, è una delle declinazioni più originali della pittura messicana, presente nell'immaginario nazionale fin dall'antichità. Esplora l'onirico e il grottesco attraverso scene irreali ed atmosfere inquietanti ereditate tanto dal Messico antico quanto dalla tradizione popolare.

Sebbene Breton l'abbia messa in relazione con il Surrealismo durante la sua visita del 1938, la storiografia ha sottolineato come la fantasia messicana possieda una propria

autonomia, radicata nelle mitologie indigene. La storica dell'arte Ida Rodríguez Prampolini ne ha evidenziato l'esistenza come vera e propria scuola nazionale, capace di articolare immaginari ibridi che vanno oltre l'influenza bretoniana. Le opere di María Izquierdo, Antonio Ruiz e Juan Soriano accostano l'intimo al fantastico e il popolare al simbolico, dando forma a un universo visivo in cui il quotidiano si trasforma in spazio di straniamento e rivelazione.

Nucleo IV.3 – Echi del Surrealismo

Il primo surrealista a entrare in contatto con il Messico fu Antonin Artaud, che nel 1936 visse tra i nativi Tarahumara e dedicò alcuni scritti all'opera di María Izquierdo. Due anni più tardi André Breton, ospite di Rivera e Frida Kahlo a Coyoacán, riconobbe in Messico l'esistenza di un surrealismo "implicito" presente nell'arte preispanica, popolare e contemporanea. Durante il soggiorno redasse insieme a Trotsky il Manifesto ¡Por un arte revolucionario independiente!

In quegli anni la corrente si diffuse anche grazie all'arrivo di artisti europei in esilio – tra cui Remedios Varo, Leonora Carrington e Benjamin Péret. L'Exposición Internacional del Surrealismo del 1940 presso la Galería de Arte Mexicano riunì Rivera, Frida Kahlo, Manuel Álvarez Bravo e Roberto Montenegro insieme a Wolfgang Paalen, César Moro e Alice Rahon, consolidando il ruolo del Messico non solo come luogo di accoglienza, ma come territorio di intensa sperimentazione culturale inserito nei dibattiti della modernità del Novecento.

Nucleo IV.4 – Pittura metafisica

La corrente metafisica, nata in Italia nel 1917 con Giorgio de Chirico, si distinse per la costruzione di spazi enigmatici e silenziosi, per la presenza di figure e oggetti decontestualizzati che assumono un valore simbolico e inquietante. La sua ricezione in Messico si diffuse inizialmente attraverso il manifesto stridentista Actual N°1 (1921) e le pagine della rivista Contemporáneos (1928).

Figure come Rufino Tamayo, María Izquierdo, Carlos Orozco Romero, Manuel González Serrano e Roberto Montenegro mostrarono, in momenti diversi della loro produzione, una chiara affinità con la poetica di de Chirico. Questi artisti integrarono nella propria ricerca elementi popolari e scenografie di impronta teatrale, trasformando la dimensione metafisica in uno strumento per esplorare le tensioni tra locale e universale, tra esperienza individuale e istanze della modernità. La pittura metafisica in Messico non si configurò come passiva imitazione, ma come un confronto che, pur dialogando con le poetiche europee, costruì un immaginario distante dal realismo sociale messicano.

Rufino Tamayo

Natura morta con piede

Olio su tela

Il dipinto raffigura un tavolo su cui giacciono diversi oggetti isolati gli uni dagli altri, disposti con grande precisione ma senza un'apparente relazione logica. Al centro si trova lo stampo di un piede destro posizionato verticalmente su una base, accompagnato da un paio di forbici chiuse rivolte in avanti, diverse carte da gioco e del tabacco.

Tra le carte si distinguono un asso di cuori, un due di cuori e un quattro di picche. Vicino al bordo del tavolo si trova un sigaro posizionato in modo instabile: una metà rimane appoggiata sulla superficie mentre l'altra rimane sospesa nel vuoto. La disposizione di questi elementi produce una sensazione di straniamento e silenzio.

Il calco del piede si estende dalle dita alla caviglia e occupa il centro della composizione. La sua presenza risulta strana perché appare separata da qualsiasi contesto anatomico o funzionale.

Gli oggetti sono disposti con grande precisione, ma non sembrano relazionarsi tra loro in modo logico. Questa disposizione crea un'atmosfera inquietante e silenziosa.

Sullo sfondo appare una porta aperta che funge da finestra su un'altra realtà. Attraverso di essa si intravede un balcone e un globo di Cantoya diviso in tre sezioni che scende avvolto dal fumo, come se stesse cadendo o andando a fuoco. Il globo di Cantoya è una piccola mongolfiera di carta che vola grazie all'aria calda prodotta da una fiamma posta al suo interno. Esso è conosciuto anche come lanterna volante.

Questa immagine introduce una sensazione di incertezza e viene solitamente interpretata come una posizione critica nei confronti delle idee di progresso e modernizzazione promosse nel Messico post-rivoluzionario, in contrasto con l'ottimismo nazionalista presente in altre opere dell'epoca.

La scena produce una sensazione di straniamento simile alla pittura metafisica di Giorgio de Chirico, artista che ha profondamente influenzato Tamayo.

Conclusione

Siete arrivati alla fine del percorso. Quello che avete visto in queste sale è il risultato di un dialogo ininterrotto tra locale e internazionale, tra tradizione e rottura, tra identità e avanguardia. Un dialogo che non ha mai trovato una risposta definitiva – e che per questo continua a essere fecondo.