

## INTRODUZIONE

Diego Rivera (1886-1957) è stato l'artista più influente dell'arte messicana del XX secolo. Al di là della sua celebre produzione murale, la sua traiettoria artistica incarna il percorso seguito da una generazione di artisti che ridefinì la cultura visiva del Paese, ponendo le basi del Modernismo in Messico. La sua opera nacque in un periodo di profonda trasformazione storica: dopo la Rivoluzione messicana, il Paese si trovò infatti ad affrontare la necessità di costruire una nuova identità capace di rappresentare una società eterogenea, moderna e in costante cambiamento.

La mostra propone un percorso attraverso questo processo di trasformazione artistica. Erede della tradizione accademica ottocentesca, Rivera entrò in contatto con i circoli culturali e le avanguardie europee dei primi decenni del Novecento. Tuttavia, lungi dal riprodurre tali modelli in modo letterale, lui e altri artisti integrarono elementi delle avanguardie per rielaborare e reinterpretare i codici propri della cultura messicana. Al suo ritorno in Messico, il progetto culturale ed educativo postrivoluzionario individuò nel Muralismo uno strumento di unificazione sociale, dando avvio a una ricerca visiva profondamente messicana.

Il Muralismo si affermò come "l'avanguardia latinoamericana per eccellenza" e trasformò il rapporto tra arte, politica e spazio pubblico attraverso la rappresentazione dei popoli originari, del mondo rurale, delle lotte operaie, delle tradizioni popolari e della vita quotidiana: temi storicamente assenti dalle grandi narrazioni artistiche. Rivera e altri artisti, come José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, estesero queste istanze agli Stati Uniti e ad altri Paesi del continente americano. Tali ricerche formali travalcarono, inoltre, la dimensione del muro, estendendosi alla pittura da cavalletto, all'incisione, al disegno, alla fotografia e alla scultura.

Pur mantenendo un forte impegno politico e sociale, la modernità messicana esplorò anche orientamenti differenti, lontani dal Realismo sociale. L'esposizione prende in esame ricerche legate alla dimensione simbolica, fantastica, rituale e introspettiva, in dialogo con gli scambi internazionali e con l'arrivo in Messico di artisti europei. In questo contesto Rivera sostenne iniziative come la visita di André Breton e la *Exposición Internacional del Surrealismo* del 1940 a Città del Messico.

Il percorso espositivo riunisce opere provenienti da importanti collezioni messicane e mette in evidenza i legami tra il Messico e l'Italia attraverso artisti messicani formati in Europa, artisti italiani legati al Messico e figure che parteciparono attivamente a questi scambi culturali. La mostra propone così una lettura dell'arte moderna messicana come esito di un costante dialogo tra tradizione e rinnovamento, tra dimensione locale e internazionale.

## INTRODUCTION

Diego Rivera (1886-1957) was the most influential figure in 20th-century Mexican art. Beyond his famed mural production, his career embodied the path followed by a generation of artists who redefined the country's visual culture, laying the foundations of Modernism in Mexico. His work came into being during a period of profound historic transformation: after the Mexican Revolution, the country in fact found itself grappling with the need to build a new identity capable of representing a heterogeneous, modern, and constantly changing society.

The exhibition proposes an itinerary through this process of artistic transformation. Heir to the 19th-century academic tradition, Rivera came into contact with the cultural circles and the European avant-gardes of the first decades of the 20th century. However, far from reproducing these models in a literal way, he and other artists integrated elements of the avant-gardes to re-elaborate and reinterpret their own codes of Mexican culture. Upon his return to Mexico, the postrevolutionary cultural and educational project saw in Muralism an instrument of social unification, giving rise to a visual exploration that was profoundly Mexican. Establishing itself as the "Latin American avant-garde par excellence," Muralism transformed the relationship between art, politics, and public space through the depiction of original peoples, the rural world, workers' struggles, popular traditions and daily life – themes historically absent from the great artistic narratives. Rivera and other artists, like José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros, extended these demands to the United States and to other countries on the American continent. Moreover, these formal explorations transcended the dimension of the wall, extending to easel painting, etchings, drawings, photography, and sculpture.

While maintaining a strong political and social commitment, Mexican modernity also explored different orientations distant from Social Realism. The exhibition examines the explorations linked to the symbolic, fantastic, ritual, and introspective dimension, in dialogue with international exchanges and with the arrival of European artists in Mexico. In this setting, Rivera supported initiatives like André Breton's visit and *Exposición Internacional del Surrealismo* in Mexico City in 1940. The exhibition itinerary collects works originating from major Mexican collections and casts light on the links between Mexico and Italy through Mexican artists who had trained in Europe, Italian artists connected to Mexico, and figures who took an active part in these cultural exchanges. The exhibition thus proposes a reading of modern Mexican art as the outcome of a constant dialogue between tradition and renewal, between the local and the international dimensions.

# I.

## ACCADEMIA E TRADIZIONE

L'Accademia de San Carlos, fondata a Città del Messico nel 1783, 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. Dopo la riorganizzazione del 1843, l'istituzione instaurò un rapporto privilegiato con Roma, attraverso l'ingaggio di maestri europei formati all'Accademia di San Luca e l'assegnazione di borse di studio che consentivano ai giovani talenti messicani di proseguire la propria formazione nella Città Eterna che, nel corso dell'Ottocento, era considerata uno dei principali centri di formazione artistica dell'Occidente.

Questo scambio contribuì alla formazione di una significativa genealogia di artisti. Maestri europei come Pelegrín Clavé, Manuel Vilar ed Eugenio Landesio rinnovarono profondamente l'insegnamento accademico in Messico. In particolare, Landesio promosse il paesaggio come genere autonomo, processo che trovò il suo esito più alto nell'opera di José María Velasco, il quale trasformò la geografia del Paese in un simbolo visivo dell'identità nazionale.

Parallelamente, autori come Juan Cordero, Santiago Rebull e José Salomé Pina rientrarono da Roma per assumere incarichi di docenza all'Accademia de San Carlos, contribuendo alla trasmissione di questi modelli accademici alle generazioni successive.

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, Gualdi realizzò vedute urbane e architettoniche che esaltavano la monumentalità degli edifici religiosi e civili.

Sebbene le avanguardie del XX secolo avrebbero poi messo in discussione la tradizione accademica, molti dei temi destinati a caratterizzare 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, infatti, questioni che avrebbero trovato nuove declinazioni nell'arte moderna. L'importanza di tale eredità fu riconosciuta dallo stesso Diego Rivera, che affermò: «Prima imparai a fare paesaggi; senza questo non avrei potuto realizzare i murali. Lo devo a Velasco».

## ACADEMY AND TRADITION

For more than a century, Academia de San Carlos, founded in Mexico City in 1783, defined art teaching in the country, following a model based on the classical tradition, life drawing, and rigorous first-hand observation. After its reorganization in 1843, the institution established a privileged relationship with Rome, through the engagement of European masters who had trained at Accademia di San Luca and the awarding of grants that allowed young Mexican talents to continue their education in the Eternal City – a city that throughout the 19th century was considered one of the West's leading centres of art education.

This exchange contributed towards forming a significant genealogy of artists. European masters like Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, and Eugenio Landesio thoroughly updated academic teaching in Mexico. In particular, Landesio promoted landscape as an autonomous genre, a process that saw its highest result in the work of José María Velasco, who transformed the country's geography into a visual symbol of national identity. In parallel, authors like Juan Cordero, Santiago Rebull, and José Salomé Pina returned from Rome to take teaching positions at Academia de San Carlos, thus helping to transmit these academic models to later generations.

The Italian presence in Mexico was also manifested through figures like Pietro Gualdi, who had come to Mexico City as a set designer for an Italian opera company and then made the country his home. Alongside his theatre work, he produced urban and architectural views that exalted the monumentality of the religious and civil buildings.

Although the 20th-century avant-gardes would later question the academic tradition, many of the themes that would become characteristic of Mexican modernity were already present in this visual culture. Depiction of the landscape, scenes of daily life, and the building of a national iconography in fact anticipated issues that would find new articulations in modern art. Diego Rivera himself acknowledged the importance of this inheritance, saying: "First, I learned how to do landscapes; without this I would never have been able to do murals. I owe it to Velasco."

## 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 una via privilegiata d'accesso ai circuiti internazionali dell'arte moderna. Per molti artisti latinoamericani 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. Gli autori messicani che soggiornarono in Europa nel tentativo di affermarsi appartenevano, per la maggior parte, alla cosiddetta generazione rivoluzionaria. Tra i loro principali precursori si distinsero Alfredo Ramos Martínez e Gerardo Murillo, mentre una generazione più giovane, nota come quella dell'Ateneo, comprendeva Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, che parteciparono attivamente ai circuiti culturali europei.

Rivera giunse in Europa nel 1907 grazie a una borsa di studio concessa da Teodoro A. Dehesa, governatore dello Stato di Veracruz. Durante il soggiorno in Spagna e in Francia attraversò diverse fasi artistiche legate al Simbolismo, al Cubismo e ad altre esperienze d'avanguardia.

Lungi dal riprodurre in modo pedissequo le estetiche europee, molti di questi artisti assimilarono elementi della modernità per reinterpretarli alla luce delle proprie istanze stilistiche e culturali. La loro integrazione in tali ambienti non fu, tuttavia, priva di tensioni, poiché dovettero spesso confrontarsi con pregiudizi e atteggiamenti razzisti diffusi nei circoli artistici europei.

### DIEGO RIVERA'S AND MEXICO'S CONTRIBUTION TO THE EUROPEAN AVANT-GARDES

Once reserved for European elites, the tradition of the Grand Tour became a privileged accessway to the international circuits of modern art. For many Latin American artists, travelling to cities like Madrid, Paris, Rome, or Berlin meant coming into contact with the avant-garde currents that were transforming the artistic landscape of that time.

Unlike in the 19th century, the journey no longer had the sole purpose of studying the classical models, but also included participation in salons, exhibitions, and the debates of artistic modernity. For the most part, the Mexican artists who sojourned in Europe in an attempt to establish themselves belonged to the so-called revolutionary generation. Their main forerunners notably included Alfredo Ramos Martínez and Gerardo Murillo, while a younger generation, known as the "academy generation," included Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Diego Rivera, and David Alfaro Siqueiros, who took active part in the European cultural circuits.

Rivera reached Europe in 1907 thanks to a sponsorship granted to him by Teodoro A. Dehesa, governor of the state of Veracruz. During his stay in Spain and France, he went through several artistic phases connected with Symbolism, Cubism, and other avant-garde experiences.

Far from slavishly reproducing European aesthetics, many of these artists assimilated elements of modernity, reinterpreting them in light of their own stylistic and cultural leanings. However, their integration into these environments was not without tension, since they often came up against the racist prejudices and attitudes widespread in Europe's art circuits.

## II.2

### DIEGO RIVERA IN SPAGNA

Il giovane Diego Rivera giunse in Spagna nel 1907. Stabilitosi a Madrid e munito di una lettera di raccomandazione di Gerardo Murillo, entrò nello studio di Eduardo Chicharro, figura centrale dell'accademismo spagnolo e futuro direttore dell'Accademia Spagnola di Roma. 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.

Nel corso di questi anni Rivera viaggiò in diverse regioni della penisola iberica insieme a Chicharro e ad altri membri del suo *atelier*, attraversando l'Estremadura, la Castiglia, la Galizia, la Valencia, la Murcia e i Paesi Baschi. Le vedute dall'alto e la complessa conformazione urbana di città come Toledo suscitavano in Rivera 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.

Le opere realizzate a Lekeitio furono esposte nella mostra *Eduardo Chicharro y sus discípulos*, contesto nel quale la critica mise in evidenza il suo lavoro rispetto a quello degli altri membri dell'*atelier*. Successivamente Rivera partecipò a rassegne come la *Exposición Hispano-Francesa* di Zaragoza (1908). Nel 1910 tornò temporaneamente in Messico per presentare parte della produzione realizzata in Europa, che ricevette un'accoglienza positiva consentendogli di vendere diverse opere. Il soggiorno coincise tuttavia con l'inizio della Rivoluzione messicana, circostanza che lo spinse poco dopo a fare ritorno in Europa.

### DIEGO RIVERA IN SPAIN

The young Diego Rivera arrived in Spain in 1907. Settling in Madrid and bearing a recommendation letter from Gerardo Murillo, he joined the studio of Eduardo Chicharro, a key figure in Spanish academicism and future director of the Spanish Academy in Rome. Contact with the local artistic tradition – in particular with the works of Francisco Goya, Diego Velázquez, and El Greco displayed at the Museo del Prado – allowed him to more deeply analyze the building of pictorial space, the atmospheric rendering of light, and formal expressiveness.

During these years, joined by Chicharro and other members of his studio, he travelled in several regions of the Iberian peninsula, passing through Extremadura, Castile, Galicia, Valencia, Murcia, and the Basque Country. The views from above and the complex urban structure of cities like Toledo sparked Rivera's interest in the fragmentation of space and multiple points of view – elements that would then re-emerge both in his Cubist experiments and in his conception of Muralism.

The works done in Lekeitio were shown on the occasion of the exhibition *Eduardo Chicharro y sus discípulos*, where the critics emphasized his work over that of other members of the studio. Rivera then took part in shows like *Exposición Hispano-Francesa* in Zaragoza (1908). In 1910, he made a temporary return to Mexico to present part of the work produced in Europe; its positive reception allowed him to sell a number of pieces. However, the stay coincided with the start of the Mexican Revolution, a circumstance that forced him to return to Europe shortly thereafter.

## 11.3

### DIEGO RIVERA IN FRANCIA

All'inizio del XX secolo, Parigi era divenuta 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. Numerosi artisti messicani vi si stabilirono, tra cui Ángel Zárraga, che sviluppò uno dei percorsi espressivi più solidi e significativi in Europa.

L'arrivo di Diego Rivera a Parigi, dapprima nel 1909 e poi, in modo stabile, a partire dal 1911, segnò la sua immersione definitiva in questo ambiente di sperimentazione. Stabilitosi a Montparnasse insieme alla pittrice russa Angelina Beloff, allora sua compagna, Rivera si inserì in una comunità cosmopolita di artisti e intellettuali che comprendeva Amedeo Modigliani, Tsuguharu Foujita, Guillaume Apollinaire, Juan Gris e Pablo Picasso.

Tra il 1913 e il 1917 Rivera realizzò oltre un centinaio di opere cubiste, affermandosi come protagonista attivo della scena d'avanguardia parigina. Tuttavia, la sua integrazione in tali ambienti non fu priva di controversie. Nel 1916 il critico Pierre Reverdy pubblicò interventi di tono razzista, nei quali metteva in discussione la capacità creativa di Rivera in ragione delle sue origini e del suo accento: pregiudizi che gli artisti latinoamericani si trovavano frequentemente ad affrontare nei circoli delle avanguardie europee.

Intorno al 1918 Rivera iniziò ad allontanarsi dal Cubismo, volgendo la propria attenzione all'opera di Paul Cézanne e al cosiddetto "ritorno all'ordine", corrente che, nel dopoguerra, mirava a recuperare l'equilibrio compositivo e la tradizione figurativa.

Anni più tardi avrebbe ricordato questa fase affermando: «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 IN FRANCE

In the early 20th century, Paris had become the main centre of the artistic avant-gardes. The city was home to academies, galleries, independent salons, and intellectual circles in which the most innovative offerings of modern art coexisted. Numerous Mexican artists settled there, including Ángel Zárraga, who developed one of Europe's most solid and significant trajectories of artistic expression.

Diego Rivera's arrival in Paris – first in 1909 and then on a steadier basis beginning in 1911 – marked his definitive immersion in this environment of experimentation. Settling in Montparnasse with his then-companion, the Russian painter Angelina Beloff, Rivera joined a cosmopolitan community of artists and intellectuals that included Amedeo Modigliani, Tsuguharu Foujita, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, and Pablo Picasso.

Between 1913 and 1917, Rivera produced more than 100 cubist works, establishing himself as a leading player on the landscape of the Parisian avant-garde. However, his integration into these environments was not without controversy. In 1916, the critic Pierre Reverdy published pieces with racist tones, questioning Rivera's creative abilities due to his origins and accent – prejudices that Latin American artists frequently had to grapple with in European avant-garde circles. Around 1918, Rivera began to distance himself from Cubism, turning his attention to the work of Paul Cézanne and the so-called "return to order" – a current that, after the First World War, aimed at restoring compositional balance and the figurative tradition.

Years later, he would recall this phase: "I was one of the members of the Cubist movement... but I didn't stay in it. Cubism was a sort of laboratory: I left it to do murals."

## 11.4

### DIEGO RIVERA IN ITALIA

L'esperienza europea degli artisti messicani non rappresentò soltanto uno spazio di rottura e sperimentazione d'avanguardia, ma anche un ritorno al confronto con la tradizione classica. Lo studio diretto dei grandi maestri consentì loro di individuare nuove possibilità nella costruzione dello spazio, nella resa monumentale e nella funzione pubblica della pittura. Nel caso di Diego Rivera, questo ritorno alle fonti classiche coincise con il progressivo distacco dal Cubismo e con una rinnovata attenzione alla composizione e alla proporzione.

Mentre in Messico iniziava a consolidarsi il progetto culturale postrivoluzionario promosso da José Vasconcelos attraverso la neoistituita Secretaría de Educación Pública (il Ministero della Pubblica Istruzione messicano), Rivera rimaneva in Europa. Prima di fare ritorno definitivo nel Paese, compì alla fine del 1920 un viaggio di studio in Italia, con il sostegno di Vasconcelos, durante il quale analizzò l'opera di maestri come Giotto, Masaccio e Michelangelo Buonarroti. I suoi appunti e schizzi 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, inoltre, numerosi disegni di sculture e collezioni archeologiche, reinterpretando il mondo classico secondo uno sguardo moderno e personale. In alcuni casi si soffermò su opere e contesti meno indagati, quasi a voler costruire un proprio canone visivo alternativo. 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.

Allo stesso modo, Ángel Zárraga, come Rivera, manifestò un profondo interesse per l'opera di Tintoretto, caratterizzata da effetti luministici e da un marcato dinamismo spaziale che intreccia pittura, architettura e movimento.

Questa attenzione alla scala monumentale e all'integrazione tra immagine e spazio pose le basi per opere come *La Creación* (1922-1923), realizzata nell'Antiguo Colegio de San Ildefonso e considerata uno dei lavori inaugurali del Muralismo messicano.

### DIEGO RIVERA IN ITALY

The European experience of Mexican artists was not only a space for rupture and avant-garde experimentation; it also marked a return to grappling with the classical tradition. Direct study of the great masters allowed them to identify new possibilities in constructing space, in monumental rendering, and in the public function of painting. In Diego Rivera's case, this return to the classical sources coincided with his gradual detachment from Cubism and renewed attention to composition and proportion.

While the postrevolutionary cultural project promoted by José Vasconcelos through the newly instituted Secretaría de Educación Pública (the Mexican Ministry of Public Education), began to establish itself in Mexico, Rivera remained in Europe. Before making his final return to the country, in late 1920 he went on a study trip to Italy, with Vasconcelos's support, during which he analyzed the work of masters like Giotto, Masaccio, and Michelangelo Buonarroti. His notes and sketches document studies on light, monumental scale, and compositional solutions that would become fundamental to his conception of the mural as painting integrated into the architectural space.

During this itinerary, he also produced numerous drawings of sculptures and archaeological collections, reinterpreting the Classical world in accordance with a modern, personal gaze. In some cases, he focused on less-explored works and contexts, as if wishing to build his own alternative visual canon. Prominent among these is his drawing of the bust of Epicurus conserved at the Capitoline Museums, in which the solemn model is re-elaborated using free and expressive features.

Similarly, Ángel Zárraga, like Rivera, showed profound interest in the work of Tintoretto, characterized by luministic effects and a marked spatial dynamism that interweaves painting, architecture, and movement.

This attention to the monumental scale and integration between image and space laid the foundations for pieces like *La Creación* (1922-1923), painted at Antiguo Colegio de San Ildefonso and considered one of the inaugural works of Mexican Muralism.

## 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. Questo fenomeno, definito “Rinascimento messicano” da autori come Anita Brenner e Jean Charlot, comportò una profonda rivalutazione delle radici storiche e culturali del Paese. Il passato mesoamericano, le tradizioni popolari e la rappresentazione di popolazioni indigene, contadini e operai assunsero un ruolo centrale all'interno di un nuovo immaginario nazionale.

Dopo la Rivoluzione messicana, la pittura murale recuperò la sua funzione pubblica e pedagogica. Nel 1921 José Vasconcelos promosse un ambizioso programma culturale volto a unificare simbolicamente la Nazione attraverso l'arte. A tal fine chiamò numerosi artisti – tra cui Rivera, che si trovava allora in Europa – a intervenire sulle pareti di scuole ed edifici pubblici, concependo le immagini come un potente strumento educativo in un Paese segnato da alti tassi di analfabetismo. Parallelamente, iniziative come le *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, le *Misiones Culturales*, il Metodo di Disegno di Adolfo Best Maugard e le esposizioni di arte popolare ampliarono l'accesso alla creazione artistica, contribuendo alla definizione di un progetto culturale orientato alla costruzione dell'identità nazionale.

Il Muralismo raggiunse un'ampia diffusione internazionale e si articolò in differenti orientamenti estetici e ideologici, includendo anche artisti stranieri come Jean Charlot. Mentre Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros – i cosiddetti “Tre Grandi” – guidarono i principali progetti monumentali in Messico e all'estero, figure come Rufino Tamayo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo e Frida Kahlo svilupparono ricerche più introspettive e sperimentali.

Questa sezione riunisce opere che affrontano alcuni dei grandi temi del Messico postrivoluzionario: la costruzione del nazionalismo culturale, l'emergere del Muralismo, la modernità urbana, il mondo rurale e i suoi abitanti, oltre alle tensioni e alle posizioni critiche che accompagnarono questo complesso processo di trasformazione sociale e artistica.

### THE MEXICAN CULTURAL RENAISSANCE

With Diego Rivera as one of the central figures, the so-called *Escuela Mexicana de Pintura* defined one of the most significant moments in modern art in Latin America. This phenomenon, defined as the “Mexican Renaissance” by authors like Anita Brenner and Jean Charlot, brought about a profound reassessment of the country's historical and cultural roots. The Mesoamerican past, popular traditions, and the representation of indigenous populations, farmers, and workers took on a key role within a new national imagery.

After the Mexican Revolution, mural painting reclaimed its public and pedagogical function. In 1921, José Vasconcelos promoted an ambitious cultural programme aimed at symbolically unifying the Nation through art. Towards this end, he summoned numerous artists – including Rivera, who was in Europe at that time – to paint the walls of schools and public buildings, conceiving images as a powerful educational tool in a country with high illiteracy rates. In parallel, initiatives like *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, and *Misiones Culturales*, the Adolfo Best Maugard's Drawing Method, and folk art exhibitions broadened access to artistic creation, which contributed towards defining a cultural project oriented towards building national identity.

Muralism attained broad international reach and was articulated in different aesthetic and ideological orientations, which included foreign artists like Jean Charlot. While Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros (the “Three Greats”) led the main monumental projects in Mexico and abroad, figures like Rufino Tamayo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, and Frida Kahlo developed more introspective and experimental explorations.

This section collects works that deal with some of the great themes of postrevolutionary Mexico: the building of cultural nationalism, the emergence of Muralism, urban modernity, the rural world and its inhabitants, as well as the tensions and critical stances that accompanied this complex process of social and artistic transformation.

## 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, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, vissero il conflitto direttamente; altri, come Diego Rivera, ne seguirono gli sviluppi dall'Europa. In tutti i casi, la Rivoluzione venne interpretata sia come processo di trasformazione sociale, sia come esperienza segnata dalla violenza e dal costo umano della guerra.

Pur da posizioni differenti, molti artisti condivisero la convinzione che il rinnovamento sociale dovesse accompagnarsi a un ampio rinnovamento delle forme espressive. Le loro opere riflettono le tensioni di una società impegnata a ridefinirsi dopo il conflitto, mentre la modernizzazione urbana portava alla luce profonde disuguaglianze e contraddizioni.

Uno sguardo critico sulla fase postrivoluzionaria permea, in particolare, la produzione di Orozco, che rappresentò con durezza i bassifondi urbani, i luoghi della prostituzione, le proteste sociali e la precarietà operaia. Nelle sue memorie, l'artista stesso dichiarò di aver frequentato i quartieri più marginali di Città del Messico come parte della propria ricerca visiva. Le sue scene trasformano miseria, violenza quotidiana e decadenza sociale nei protagonisti di un immaginario profondamente disincantato.

Le opere di Rivera, Alfredo Ramos Martínez e Fanny Rabel ampliano questa prospettiva critica attraverso la rappresentazione di scene di vulnerabilità, marginalità e alienazione, mettendo in luce le fratture sociali che continuarono a segnare il Messico postrivoluzionario.

### ECHOES OF THE REVOLUTION

The outbreak of the Mexican Revolution in 1910 and the violence of the subsequent decade were to leave a profound mark on the ensuing artistic production. Some artists, like Gerardo Murillo, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros, experienced the conflict from up close; others, like Diego Rivera, followed its developments from Europe. In all cases, the Revolution was interpreted both as a process of social transformation and as an experience marked by violence and by the human cost of war.

Albeit from different positions, many artists shared the conviction that social renewal had to be accompanied by a wide-ranging renewal of expressive forms. Their works reflect the tensions of a society committed to redefining itself after the conflict, while urban modernization shone a spotlight on profound inequalities and contradictions.

A critical gaze on the postrevolutionary phase permeates Orozco's production especially, with its harsh depiction of urban slums, prostitution venues, social protests, and the precarious lives of workers. In his memoirs, the artist himself declared having frequented the most marginal neighbourhoods of Mexico City as part of his own visual exploration. His scenes transformed misery, daily violence, and social decay into the protagonists of a profoundly disenchanted imagery.

The works of Rivera, Alfredo Ramos Martínez, and Fanny Rabel broadened this critical perspective through the depiction of scenes of vulnerability, marginalization, and alienation, casting light on the social rifts that continued to characterize postrevolutionary Mexico.

## III.3

### IDENTITÀ NAZIONALE

In Messico, la cultura e le arti legate alla costruzione dell'identità nazionale si consolidarono nel 1921, quando l'istituzionalizzazione degli ideali rivoluzionari e la creazione della Secretaría de Educación Pública (SEP) diedero forma a un ampio progetto culturale di Stato. Con José Vasconcelos alla guida del Ministero, tali iniziative si tradussero in un programma educativo di vasta portata. Furono rilanciate le *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, promosse le *Misiones Culturales* e valorizzata l'arte popolare come parte di un progetto volto a costruire un'identità fondata sull'eredità indigena e sulle tradizioni locali.

Artisti come Saturnino Herrán, Frida Kahlo, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, María Izquierdo e Jean Charlot svilupparono linguaggi espressivi che integrarono produzione artigianale, scenari rurali e religiosità. In questi autori l'arte popolare venne riconosciuta come una fonte autentica di significato estetico e culturale, assumendo un ruolo centrale nella definizione dell'identità nazionale. La rappresentazione di figure indigene, mestieri, costumi, danze e tradizioni segnò un mutamento di prospettiva: l'arte popolare divenne progressivamente una delle espressioni più autentiche dell'immaginario collettivo, specchio dei suoi valori, delle sue credenze e della sua visione del mondo.

Rivera e altri artisti integrarono questa realtà locale con le esperienze delle avanguardie internazionali, costruendo così una concezione moderna della *mexicanidad*, nella quale la diversità etnica, l'artigianato e la vita quotidiana acquisirono un ruolo centrale tanto nella pittura murale quanto nella grafica e nelle opere da cavalletto.

### NATIONAL IDENTITY

In Mexico, the arts and culture linked to building the national identity were consolidated in 1921, when the institutionalization of revolutionary ideals and the creation of the Secretaría de Educación Pública (SEP) gave shape to a broad state-sponsored cultural project. With José Vasconcelos at the Ministry's helm, these initiatives were translated into an educational programme enormous in scope. The *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, promoted by the *Misiones Culturales*, were revitalized, and folk art was promoted as part of a project aimed at building an identity founded upon the indigenous inheritance and local tradition. Artists like Saturnino Herrán, Frida Kahlo, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, María Izquierdo, and Jean Charlot developed artistic languages that integrated crafts, country scenes, and religiosity. With these figures, folk art was recognized as an authentic source of aesthetic and cultural meaning, taking on a key role in defining national identity. The depiction of indigenous figures, trades, costumes, dances, and traditions marked a change of perspective: folk art progressively became one of the most authentic expressions of the collective imagery, mirroring its values, beliefs, and worldview.

Rivera and other artists integrated this local context with the experiences of the international avant-gardes, thus building a modern conception of *mexicanidad* in which ethnic diversity, crafts, and daily life took on a key role in mural painting, easel painting, and graphic art.

## III.4

### MURALISMO

Nel contesto della grande campagna culturale promossa da José Vasconcelos, venne concepito un ambizioso progetto di arte pubblica volto a diffondere gli ideali della Rivoluzione e a conferire legittimità al nuovo Stato messicano. Gli artisti furono chiamati a decorare le pareti degli edifici pubblici, recuperando la tradizione murale preispanica e *novohispana*, ma inserendola in un nuovo sistema di committenza statale e con una chiara finalità educativa.

I primi incarichi di pittura murale – *El árbol de la vida* di Roberto Montenegro e *La Creación* (1922) di Diego Rivera – inaugurarono una nuova fase in cui il Muralismo si affermò come movimento rivoluzionario. Rivera, forte anche dell'esperienza dei cicli murali italiani, integrò suggestioni rinascimentali e bizantine con paesaggi, cromie e figure del Messico popolare, articolando una visione moderna della Nazione. Successivamente, tra il 1923 e il 1928, guidò la decorazione murale della Secretaría de Educación Pública (SEP), dando vita a uno dei cicli pittorici più significativi del cosiddetto “Rinascimento” del Muralismo messicano.

Le decorazioni del *Patio del Trabajo* e del *Patio de las Fiestas*, così come i *Corridos de la Revolución* nella SEP, intrecciarono tradizioni popolari, simboli politici e rimandi esoterici, costruendo un'epopea visiva dello Stato postrivoluzionario.

A Rivera si affiancarono José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, dando vita al gruppo noto come “Los Tres Grandes”. Ciascuno elaborò una propria visione nell'ambito della pittura murale e da cavalletto: Rivera esaltò le tradizioni locali; Orozco propose una lettura critica della storia; Siqueiros denunciò le ingiustizie sociali attraverso l'innovazione tecnica e la sperimentazione collettiva.

Pur nelle sue diverse declinazioni, il Muralismo condivise l'obiettivo di rileggere la storia nazionale e proiettarla verso un orizzonte di trasformazione, costruendo un linguaggio visivo capace di connettere passato, presente e aspirazioni collettive del Messico postrivoluzionario.

### MURALISM

In the context of the great cultural campaign promoted by José Vasconcelos, an ambitious public art project was conceived, aimed at spreading the ideals of the Revolution and at conferring legitimacy to the new Mexican state. Artists were called upon to decorate the walls of public buildings, recovering the pre-Hispanic and novohispanic mural tradition while introducing it into a new system of state commissions with a clear, educational purpose.

The first mural painting commissions – Roberto Montenegro's *El árbol de la vida* and Diego Rivera's *La Creación* (1922) – ushered in a new phase in which Muralism became established as a revolutionary movement. Rivera, also on the strength of the experience of Italian mural cycles, integrated Renaissance and Byzantine inspirations with the landscapes, tones, and figures of Mexican folk art, articulating a modern vision of the nation. Later, between 1923 and 1928, he led the mural decoration of Secretaría de Educación Pública (SEP), creating one of the most significant painting cycles of the so-called “Renaissance” of Mexican Muralism.

The decorations of the *Patio del Trabajo* and the *Patio de las Fiestas*, like *Corridos de la Revolución* at SEP, interwove folk traditions, political symbols, and esoteric references, building a visual epic of the postrevolutionary state.

Rivera was joined by José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros to create a group known as “Los Tres Grandes.” Each of them developed his own vision in mural and easel painting: Rivera exalted local traditions; Orozco proposed a critical reading of history; Siqueiros denounced social injustice through technical innovation and collective experimentation.

Albeit in its various articulations, Muralism shared the objective of rereading national history and propelling it towards a horizon of transformation, thus building a visual language capable of connecting past, present, and the collective aspirations of postrevolutionary Mexico.

## III.5

### ALTRI ORIZZONTI DELLA MODERNITÀ ARTISTICA MESSICANA

Lo sviluppo della città moderna trasformò profondamente l'esperienza quotidiana. L'elettrificazione, l'industrializzazione, i nuovi mezzi di trasporto e la crescita metropolitana diedero vita a un paesaggio sociale segnato da dinamismo, pluralità e contraddizioni tipiche della vita contemporanea. Mentre alcuni artisti denunciarono disuguaglianze, violenza e precarietà urbana, altri rivolsero la propria attenzione a ricerche di carattere più introspettivo, fantastico o sperimentale. Il paesaggio, la vita quotidiana e gli scenari urbani divennero così ambiti di esplorazione estetica.

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 sociali.

La rappresentazione dell'ambiente rurale consentì inoltre un passaggio dalle istanze nazionaliste alle sperimentazioni formali delle avanguardie, ampliando i confini del genere paesaggistico.

In questo panorama, Diego Rivera occupa una posizione centrale non solo come figura propulsiva dell'arte nazionale, ma anche come riferimento percepito in chiave antagonistica rispetto alla *Escuela Mexicana de Pintura*. Tale ruolo mise in luce le tensioni interne al processo di costruzione della *mexicanidad* e, al tempo stesso, l'emergere di pratiche e linguaggi differenti che contribuirono a definire la modernità artistica del Paese.

### OTHER HORIZONS OF MEXICAN ARTISTIC MODERNITY

The development of the modern city thoroughly transformed daily experience. Electrification, industrialization, new means of transport, and metropolitan growth gave rise to a social landscape marked by dynamism, diversity, and contradictions typical of contemporary life. While some artists denounced inequalities, violence, and the precarious life of city-dwellers, others turned their attention to more introspective, fantastic, or experimental investigation. The landscape, daily life, and urban landscapes thus became settings for aesthetic exploration.

Artists like Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma, and Nahui Olin developed figurative and chromatic languages capable of rendering both the city's vitality and its social tensions.

Moreover, representation of the rural environment enabled a transition from nationalist demands to the formal experiments of the avant-gardes, thus broadening the confines of the landscape genre.

On this scene, Diego Rivera occupies a central position not only as a propulsive figure of national art, but also as a reference perceived as an antagonistic to *Escuela Mexicana de Pintura*. This role cast light on the tensions within the process of building *mexicanidad* and, at the same time, on the emergence of different practices and languages that contributed towards defining the country's artistic modernity.

## IV.1

### OLTRE IL REALISMO SOCIALE

Dopo gli anni Venti, l'arte messicana fu segnata dal sostegno ufficiale dello Stato al Muralismo e al Realismo sociale, concepiti come emblemi di una produzione artistica nazionale impegnata nella trasformazione culturale. Tuttavia, nella prima metà del XX secolo, coesistette una pluralità di tendenze che, sotto l'influsso delle avanguardie europee, aprirono percorsi alternativi di modernizzazione estetica e misero in discussione l'omogeneità del discorso nazionalista dominante.

Una generazione di artisti esplorò linguaggi introspettivi, simbolici e sperimentali, reinterpretando 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. Tali correnti dialogarono con ricerche locali già orientate verso il fantastico, l'onirico, l'irrazionale e il sovrannaturale, mostrando come la *mexicanidad* non fosse più rappresentata unicamente attraverso il racconto storico collettivo, ma si aprisse a territori soggettivi, emotivi e simbolici.

Nonostante Diego Rivera sostenesse prevalentemente un'arte dal forte contenuto sociale, partecipò anche ai dibattiti internazionali sul Surrealismo programmatico: sostenne la visita di André Breton nel 1938, favorì l'incontro con Lev Trotsky e prese parte alla *Exposición Internacional del Surrealismo* del 1940 a Città del Messico, oltre a realizzare opere legate a questo movimento, rivelando il suo interesse per l'irrazionale, l'onirico e il grottesco.

I lavori riuniti in questa sezione mostrano come le correnti fantastica, metafisica e surrealista abbiano ampliato gli orizzonti della modernità messicana, mettendo in discussione il canone del Realismo sociale e rivelando un panorama artistico plurale, sperimentale e profondamente intrecciato con i dibattiti internazionali sull'avanguardia.

### BEYOND SOCIAL REALISM

After the 1920s, Mexican art was marked by the state's official support for Muralism and Social Realism, conceived as emblems of a national artistic production committed to cultural transformation. However, the first half of the 20th century saw the coexistence of a multitude of trends that, under the influence of the European avant-gardes, opened alternative paths of aesthetic modernization and questioned the uniformity of the dominant nationalist discourse.

A generation of artists explored introspective, symbolic, and experimental languages, reinterpreting the popular, festive, and everyday from individual perspectives.

During the 1930s and 1940s, the arrival of expatriate European artists enriched the landscape with new Surrealist and Metaphysical perspectives. These currents dialogued with local explorations already oriented towards the fantastic, oneiric, irrational, and supernatural, demonstrating that *mexicanidad* was not depicted solely through the collective historical account, but opened to subjective, emotional, and symbolic territories.

Although Diego Rivera mainly advocated for an art with strong social content, he also took part in the international debates on programmatic Surrealism: he supported André Breton's visit in 1938, promoted the encounter with Leon Trotsky, and took part in the *Exposición Internacional del Surrealismo* in Mexico City in 1940, in addition to producing works connected to this movement, thus revealing his interest in the irrational, the oneiric, and the grotesque.

The works collected in this section demonstrate how the Fantastic, Metaphysical, and Surrealist currents broadened the horizons of Mexican modernity, questioning the canon of Social Realism and revealing an artistic landscape that was diverse, experimental, and thoroughly intertwined with the international debates on the avant-garde.

## IV.2

### ARTE FANTASTICA

Una delle declinazioni più originali della pittura messicana è l'arte fantastica, presente nell'immaginario nazionale fin dall'antichità. Questo genere esplora l'immaginazione, l'onirico e il grottesco attraverso scene irreali, atmosfere inquietanti e creature di fantasia, ereditate tanto dal Messico antico quanto dalla tradizione popolare. La sua forza risiede nel mostrare come il soprannaturale e l'anomalo irrompano nella realtà ordinaria, mettendo in discussione i confini tra reale e immaginario.

Sebbene André Breton abbia messo in relazione questa corrente con il Surrealismo durante la sua visita in Messico nel 1938, la storiografia ha sottolineato come la fantasia messicana possieda una propria autonomia, radicata nelle mitologie indigene e nelle sensibilità popolari. La storica dell'arte Ida Rodríguez Prampolini ha evidenziato in *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1969) l'esistenza di una vera e propria scuola fantastica messicana, capace di articolare immaginari ibridi che vanno oltre l'influenza bretoniana e rivelano la specificità della scena artistica del Paese.

Le opere qui riunite di María Izquierdo, Antonio Ruiz e Juan Soriano – sebbene la rosa degli artisti riconducibili a questa tendenza sia più ampia – delineano costellazioni visive sincretiche, declinate in generi come la natura morta, il paesaggio e il ritratto. Spesso, attraverso il registro del gioco e dell'ironia, questi artisti accostano l'intimo al fantastico, il popolare al simbolico, dando forma a un universo visivo in cui il quotidiano si trasforma in uno spazio di straniamento e rivelazione.

### FANTASTIC ART

One of the most original expressions of Mexican painting is fantastic art, a presence in national imagery since antiquity. This genre explored imagination, the oneiric, and the grotesque through unreal scenes, unsettling atmospheres, and fantastic creatures inherited from both ancient Mexico and popular tradition. Its strength lies in showing how the supernatural and the anomalous invade ordinary reality, questioning the boundaries between real and the imaginary.

Although André Breton associated this current with Surrealism during his 1938 visit to Mexico, the historiography has emphasized that Mexican fantasy possesses its own autonomy rooted in indigenous mythologies and popular sensitivities. The art historian Ida Rodríguez Prampolini, in *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1969), underscored the existence of a genuine Mexican fantastic school capable of articulating hybrid imageries that go beyond Breton's influence to reveal the specific nature of the country's art scene.

Although the gamut of artists that can be associated with this tendency is wider, the works here by María Izquierdo, Antonio Ruiz, and Juan Soriano outline syncretic visual constellations articulated in genres like still life, landscape, and portraiture. Often, through the register of play and irony, these artists juxtapose the intimate and the fantastic, the popular and the symbolic, giving shape to a visual universe in which the everyday is transformed into a space of estrangement and revelation.

## IV.3

### PITTURA METAFISICA

La corrente metafisica, nata in Italia nel 1917 con Giorgio de Chirico, si distinse per la costruzione di spazi enigmatici e silenziosi, atmosfere attraversate da un intenso senso di straniamento, e 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 *Actual N°1: Hoja de Vanguardia* del movimento stridentista (1921) e sulle pagine della rivista *Contemporáneos* (1928), aprendo nuove prospettive di riflessione su un linguaggio artistico intriso di nostalgia e mistero.

Figure come Rufino Tamayo, María Izquierdo, Alfonso Michel, Antonio Ruiz, Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Manuel González Serrano, Carlos Orozco Romero 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 figurativa elementi popolari e scenografie di impronta teatrale che trasformarono la dimensione metafisica in uno strumento per esplorare l'alterità all'interno di un orizzonte culturale autonomo.

La pittura metafisica in Messico non si configurò come una semplice imitazione, ma come una via per dare forma alle tensioni tra locale e universale, tra esperienza individuale e istanze della modernità. Si consolidò così un immaginario che, mentre dialogava con le poetiche visive europee, si distanziava dal Realismo sociale messicano.

### METAPHYSICAL PAINTING

The Metaphysical current, which came into being with Giorgio de Chirico in Italy in 1917, stood out for the construction of enigmatic, silent spaces, atmospheres pierced by an intense sense of estrangement, and the presence of decontextualized objects and figures that took on a symbolic and disturbing value. Its reception in Mexico spread initial through the Stridentist movement's *Manifesto Actual N°1: Hoja de Vanguardia* (1921), and in the pages of the magazine *Contemporáneos* (1928), opening new perspectives of reflection upon an artistic language imbued with nostalgia and mystery.

In different moments of their production, artists like Rufino Tamayo, María Izquierdo, Alfonso Michel, Antonio Ruiz, Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Manuel González Serrano, Carlos Orozco Romero, and Roberto Montenegro showed a clear affinity with de Chirico's poetics. This artists integrated into their own figurative explorations popular elements and theatrically inspired settings that transformed the metaphysical dimension into a tool for investigating otherness within an autonomous cultural horizon.

Metaphysical painting in Mexico was not a matter of simple imitation, but became a way to give shape to tensions between local and universal, between individual experience and the demands of modernity. Thus took shape an imaginary that, while dialoguing with European visual poetics, stood apart from Mexican Social Realism.

## IV.4

### 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 e Luis Ortiz Monasterio. Due anni più tardi, André Breton riconobbe in Messico l'esistenza di un surrealismo "implicito" tanto nell'arte preispanica e popolare quanto nella produzione di artisti contemporanei.

Durante il suo soggiorno, ospite di Diego Rivera e Frida Kahlo nella loro casa di Coyoacán, Breton redasse insieme a Lev Trotsky il manifesto *¡Por un arte revolucionario independiente!* (1938), riaffermando la vocazione politica del movimento surrealista. In quegli anni la corrente d'avanguardia si diffuse in modo significativo nelle arti figurative messicane, anche grazie all'arrivo di artisti e intellettuali europei, spesso in fuga dalla guerra e costretti all'esilio. Tra questi figuravano Kati e José Horna, Remedios Varo, Benjamin Péret e Leonora Carrington, che arricchirono il panorama artistico con immaginari onirici e fantastici.

L'*Exposición Internacional del Surrealismo*, tenutasi presso la Galería de Arte Mexicano nel 1940, riunì artisti come Diego Rivera, Frida Kahlo, Carlos Mérida, Antonio Ruiz "El Corcito", Manuel Rodríguez Lozano, Manuel Álvarez Bravo e Roberto Montenegro, insieme a figure internazionali quali Wolfgang Paalen, César Moro e Alice Rahon. Questa convergenza contribuì a legittimare la diffusione del movimento, facendo del Paese un luogo di confronto tra tradizioni locali e avanguardie europee.

Tali esperienze consolidarono il ruolo del Messico come nodo internazionale del Surrealismo: non soltanto luogo di accoglienza per artisti e intellettuali stranieri, ma anche territorio di intensa sperimentazione culturale, profondamente inserito nei dibattiti della modernità del XX secolo.

### ECHOES OF SURREALISM

The first surrealist to come into contact with Mexico was Antonin Artaud, who in 1936 lived among the Tarahumara natives and dedicated some writings to the work of María Izquierdo and Luis Ortiz Monasterio. Two years later, André Breton saw in Mexico the existence of a surrealism "implicit" in pre-Hispanic and folk art as well as in the works of contemporary artists.

During his stay as a guest of Diego Rivera and Frida Kahlo in their home in Coyoacán, Breton was joined by Leon Trotsky in drafting the Manifesto *¡Por un arte revolucionario independiente!* (1938), reaffirming the Surrealist movement's political vocation. During those years, the avant-garde current spread significantly in the Mexican figurative arts, thanks also to the arrival of European artists and intellectuals often fleeing from war and living in forced exile. These expatriates included Kati and José Horna, Remedios Varo, Benjamin Péret, and Leonora Carrington, who enriched the artistic landscape with oneiric and fantastic imageries.

Held at Galería de Arte Mexicano in 1940, *Exposición Internacional del Surrealismo* brought together artists like Diego Rivera, Frida Kahlo, Carlos Mérida, Antonio Ruiz "El Corcito," Manuel Rodríguez Lozano, Manuel Álvarez Bravo, and Roberto Montenegro, along with such international figures as Wolfgang Paalen, César Moro, and Alice Rahon. This convergence helped legitimize the spread of the movement in Mexico, making the country a place of dialogue between local traditions and European avant-gardes.

These experiences consolidated Mexico's role as an international node of Surrealism: not only a place that welcomed foreign artists and intellectuals, but also a territory of intense cultural experimentation, deeply inserted into the debates of 20th-century modernity.

## DIEGO RIVERA

1886-1957

### Corrido de la Revolución

Canto della Rivoluzione / Ballad of the Revolution

1923–1928

video, 7' 53"

Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, Secondo piano / Second floor

Il murale *Corrido de la Revolución* si compone di 26 pannelli e appartiene al grande ciclo pittorico che Diego Rivera realizzò presso la Secretaría de Educación Pública (SEP), tra il 1923 e il 1928, su incarico di José Vasconcelos.

Ispirandosi alla tradizione popolare del *corrido*, Rivera costruisce una narrazione visiva della Rivoluzione messicana (1910-1920), esaltando la lotta contadina e operaia come forza propulsiva della trasformazione sociale.

Attraverso questo ciclo, l'artista riafferma la funzione pedagogica e politica dell'arte pubblica, trasformando le pareti dell'edificio in uno spazio di memoria e coscienza collettiva, nel quale la pittura si intreccia con la musica e l'oralità popolare per raccontare la storia del popolo messicano.

Al pari dei cicli murali dell'Universidad Autónoma Chapingo di Texcoco e del Palacio Nacional di Città del Messico, le decorazioni della SEP figurano tra le più importanti realizzazioni ad affresco del XX secolo, non solo per la monumentalità dell'impianto e l'ambizione programmatica, ma anche per la sintesi artistica e ideologica elaborata dall'autore, profondamente legata alle istanze sociali e politiche del suo tempo.

Si ringraziano il Philadelphia Museum of Art e il Museo del Palacio de Bellas Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) per la concessione del video, presentato originariamente nell'ambito della mostra *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950* (2016).

The 26-panel mural titled *Corrido de la Revolución* belongs to the large painting cycle that José Vasconcelos commissioned Diego Rivera to execute at Secretaría de Educación Pública (SEP) between 1923 and 1928.

Taking inspiration from the folk tradition of the *corrido*, Rivera built a visual narrative of the Mexican Revolution (1910-1920), exalting the peasants' and workers' struggle as a propulsive force of social transformation.

Through this cycle, the artist reaffirmed the pedagogical and political function of public art, transforming the building's walls into a space of memory and collective conscience in which painting is interwoven with music and the popular oral tradition, in order to recount the history of the Mexican people.

Like the mural cycles of Universidad Autónoma Chapingo in Texcoco and Palacio Nacional in Mexico City, the SEP decorations are among the most important frescoes of the 20th century, not only for their monumentality and programmatic ambition, but also for the artistic and ideological synthesis that the artist developed, a synthesis deeply connected to the social and political issues of his time.

We thank the Philadelphia Museum of Art and Museo del Palacio de Bellas Artes – Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) for permission to use the video, originally presented at the exhibition *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950* (2016).