



Università degli Studi di Udine

Corso di laurea in
Conservazione dei Beni culturali

TESI DI LAUREA

Julio Castellanos e i Contemporáneos

Relatore

Prof. Mario Sartor

Laureando

Matteo Gregoricchio

Anno Accademico 2013/14

INDICE

Ringraziamenti	p.	5
1. La situazione in Messico tra 1900 e 1920		7
2. Le "opposizioni" artistiche		27
JULIO CASTELLANOS		
3. 1905-1924: L'infanzia e il primo viaggio fuori dal Messico		55
4. 1925-1927: I viaggi in Argentina e Francia		61
5. 1928-1932: L'esperienza in Contemporáneos		71
6. 1933: La parentesi murale		81
7. 1934-1939: Anni di affermazione nel panorama nazionale		89
8. 1940-1947: Gli ultimi anni		101
Bibliografia		111
Illustrazioni		115

Vorrei ringraziare le seguenti persone per il grande aiuto dato al mio lavoro:

Alejandra Ortiz

Alessandra Contardo

Antonio Castellanos Basich

Barbara Carradori

Julio Perez Márquez

Lavinia Usigli

Lilia Márquez

Mario Sartor

1. LA SITUAZIONE IN MESSICO TRA 1900 E 1920

Dopo gli anni '10 del XX secolo nella “vecchia” Europa sono sparse per ogni dove le macerie fisiche e morali della I Guerra Mondiale, con il seppellimento di montagne di corpi morti e i sopravvissuti per le strade. Ogni piccolo paese delle nazioni coinvolte ha smarrito qualche persona in guerra e ogni stato deve fermarsi, riflettere sull'accaduto e ricominciare a vivere iniziando a edificare dal poco che resta in piedi il proprio futuro. Nel resto del mondo altre guerre, altre morti, altri problemi producono gli stessi effetti. Fu con queste premesse che si aprirono gli anni '20 del Novecento in tutto il mondo.

Non sarà un decennio positivo per la società: la troppa sfiducia e disincanto verso il prossimo colpirà specialmente i rapporti esistenti tra le nazioni. In Europa la guerra rovinò gli Imperi Centrali, colpiti da grave dissesto economico e da una debolezza a livello governativo per le ingerenze in materia da parte degli stati vincitori, e fortemente di conseguenza la loro popolazione, colpita da livelli di povertà e disoccupazione estremi; i paesi nati dalla frattura del territorio degli imperi soffrirono delle medesime problematiche, a causa del forte legame con questi ultimi, per cui assunsero la forma di stati-cuscinetti (figli dell'interesse dei vincitori a indebolire gli imperi) più che di stati liberi e formati. Dall'altro lato i paesi vincitori, specialmente Francia e Inghilterra, si accanirono con rabbia sui vinti, pretendendo risorse e risarcimenti in quantità enormi, mentre reagirono allo stato di difficoltà interno successivo alla guerra con una politica nazionalista e protezionista, interessata solo a creare delle barriere verso l'esterno per ammortizzare i danni subiti. In Asia e Africa vi furono due fenomeni diffusi: un neo-colonialismo feroce, per il quale sui territori si davano battaglia i paesi europei per ottenere una supremazia in campo estero che testimoniasse la forza del paese, e uno sviluppo interno caratterizzato da isolazionismo o protezionismo, come ad esempio in Turchia o in Giappone e Cina. Questi ultimi due continenti furono così teatro di guerre tra nazioni europee, convinte ancora della loro supremazia mondiale e del loro diritto a tali comportamenti, mentre covavano sentimenti di indipendenza e rivalsa contro l'imperialismo violento. In Usa il decennio iniziò sotto l'augurio liberale di raggiungere ottimi livelli di sviluppo economico e politico: nacquero così gli “Anni Ruggenti”, in cui la società statunitense si cacciò in spregiudicate operazioni di vario tipo per guadagnare e vivere nel benessere lussuoso. Il sogno in cui la società visse per anni scoppì nel 1929, quando la crisi della borsa di New York cancellò le speranze di milioni di persone e distrusse grandi imperi finanziari, grandi investimenti e grandi sperperi; da quel crollo gli Usa si risollevarono solo dopo anni e solo a prezzo di pesanti sforzi. L'America Latina in questo panorama si mosse alla ricerca di uno spazio diverso dove vivere, rispetto al ruolo di “sorella minore americana” o di ex-colonia europea; il desiderio di emergere in tutta la sua forza interessò il continente e provocò diversi tentativi.

In questo contesto per l'arte non fu strano un impegno nazionalistico, che interessò le ricerche di numerosi artisti e correnti; se rimasero attive gli indirizzi nati dal mondo delle avanguardie, allo

stesso tempo le difficoltà sociali e la sfiducia verso l'Altro spinsero l'arte verso la ricerca di un “national self” che potesse riempire i vuoti dell'animo lasciati dalla guerra e riuscisse a motivare di nuovo la speranza nel futuro trovando la risposta nella patria. Questa “depressione” sociale si espresse così nelle manifestazioni artistiche più disparate con risultati ed effetti differenti.

Una delle prime risposte artistiche del decennio fu data in Messico, paese coinvolto dal 1910 al 1918 nelle sanguinose lotte intestine della Rivoluzione, con diverse fasi di sviluppo che oggi portano a questionare se davvero di rivoluzione si può parlare – come riflette in questo passo Folgarait:

That a revolution in the proper sense occurred at all has thus been challenged. Are we to call it instead a rebellion, a civil war, an uprising? I shall continue to call it the Revolution, if non a “true” revolution; that is, one that would transfer political power from one class to another and change the basic structure of the economy. This usage will be more of a label than a description. It [...] will acknowledge that Mexicans still speak of a Revolution that happened and is still underway.²

Dopo questo duro periodo, la cultura messicana avvertì forte il bisogno di affermare il proprio carattere nazionale e di unificare intorno ad un'unica speranza futura la popolazione, spacciata dagli anni di guerra civile. Da queste istanze scaturì il Muralismo, movimento in cui il recupero del passato pre-ispanico della nazione si coniugò a soluzioni formali moderne e antiche (come l'uso della tradizione rinascimentale italiana) per creare un'arte nazionale dal valore sociale. Il movimento, imbevuto di riflessioni socialiste, cercò di instradare il Messico verso una modernità diversa dalle offerte capitaliste e che tenesse conto del mondo sociale che si muoveva nella nazione.

In Europa invece la spaccatura tra vinti e vincitori fu uniforme anche a livello artistico: nei paesi vincitori, come Francia e Inghilterra, l'arte proseguì le sue ricerche legate all'avanguardia. Spesso questi paesi divennero un punto di convergenza per gli artisti di tutto il mondo, dove giungevano per potersi esprimere in libertà e per partecipare delle novità, e costituirono i focolai maggiori e più stabili per un'arte moderna.

Nei paesi sconfitti o non beneficiari della vittoria con lauti guadagni, invece, l'arte spesso seguì l'andamento del potere politico e fu facile assistere a un processo di evoluzione normativa, che represse le esperienze più avanzate in quanto non utili all'affermazione autoritaria dei partiti di governo; l'interesse così dei regimi totalitari che succedettero al potere in questi stati fu quello di affermare un'arte ufficiale ispirata a esperienze passate che la popolazione potesse comprendere e ricordare e che insieme veicolasse i valori di forza, potenza, fedeltà al leader la cui assimilazione era fondamentale per l'affermazione di tali modelli di governo. Fu così per Italia, Germania e Russia, stati che in questa breve dissertazione assunsero a modelli di un tale sviluppo: in Italia la

1 L. FOLGARAIT, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the new order*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 3.

2 *Ibidem*, p. 5.

delusione per i risicati guadagni territoriali dopo la guerra si intrecciò con gravi problemi sociali, a cui il governo non riusciva a trovare soluzione; grazie a questa situazione di instabilità al potere salì il partito fascista, guidato da Benito Mussolini. L'operato del governo, su cui non mi dilungherò, infervorò i circoli intellettuali del paese e li convinse del programma politico di Mussolini, basato su una politica di potenza militare che dava forza alle speranze di rivalsa imperialista dei patriottici. In arte le esperienze sperimentaliste del primo Novecento, sia a carattere letterario che non, si congiunsero nel comune recupero del passato romano del paese affinché le forme classiche rappresentassero il mezzo per spingere la nazione a compiere passi storici di uguale valore. In Germania invece la Repubblica di Weimar, sotto la quale prosperarono esperienze di ricerca innovative nel loro carattere industriale, perì a causa della debolezza economica, eredità degli obblighi di risarcimento enormi imposti dagli Alleati a fine guerra, e dello sviluppo di proposte politiche estremiste. Da queste ultime uscì il partito nazista di Adolf Hitler, che resse il potere fino al 1945 e condusse lo stato lungo direttive similari a quelle italiani ma ancora più caratterizzate da una violenza razziale ideologica di fondo. Con l'avvento del Nazismo, per quanto riguarda l'arte, le esperienze del Bauhaus, scuola in cui artigianato e industria si fondevano per dar vita a creazioni in cui l'arte fosse anche foriera di utilità, furono cancellate perché si preferì recuperare il passato medievale e neo-classico per creare una arte accademica e realista in cui le idee del partito colpissero la popolazione e non la traviassero con delle forme “perverse” che veicolavano valori non in linea con i presupposti ideologici del partito. In Russia ancora, patria di movimenti astratti fondamentali per lo sviluppo dell'intero campo contemporaneo, la Rivoluzione d'ottobre iniziata nel 1917 fu stravolta dalla salita al potere di Stalin, che cancellò le opposizioni e come in Germania, ma a partito politico opposto, spinse per coinvolgere la nazione nelle ideologie di partito e si rese autore di violenze per ottenerlo. In arte l'avanguardia astratta fu avversata, perché elemento non conforme alle volontà di regime, in favore di un realismo accademico che raccontasse le tematiche comuniste e servisse allo scopo dello stato.

Infine in Usa l'arte, che durante gli “Anni Ruggenti” si caratterizzò per movimenti autoctoni ancora tipici della esperienza del paese e non ben intessuti nella rete avanguardista, conobbe uno sviluppo vertiginoso da quando gli artisti europei iniziarono a emigrare in America per fuggire dai regimi e dall'insicurezza percepita nelle loro vite. Fu così che molti interpreti di primo livello si ritrovarono in America e beneficiarono della ripresa della società americana - che grazie al New Deal stava riaffermando la sua forza - per creare nuova linfa artistica.

Posta la difficoltà a inquadrare il vero risultato della Rivoluzione in Messico, il momento in cui si incrociarono esperienza artistiche e necessità politico-nazionali fu conseguenza diretta delle vicende avvenute nel ventennio precedente. Per questo motivo, prima di presentare il contesto degli anni venti, ritengo utile tratteggiare i principali attori, sia artistici che politici, e gli eventi fondamentali dei precedenti venti anni del '900 in Messico.

1900-1920: ¡REVOLUCIÓN!

Il mondo artistico messicano fino ai primi anni del '900 appare in ritardo rispetto alle tendenze europee a causa di due forti tendenze: l'interesse prevalente per l'uso di elementi formali "nazionali" rispetto agli elementi delle avanguardie e un senso di regionalismo che impediva la ricezione di stimoli ed influenze esterne (salvo poche eccezioni)³; ne derivò uno stile ancora arretrato con tendenze neoclassiche, fedele al mondo accademico.

Codesti indirizzi riflessero il Porfirato, periodo in cui dominò la ingombrante figura di Porfirio Díaz, "dittatore" (se non ufficialmente di sicuro da un punto di vista ufficioso) della nazione dal 1876 fino al 1911, anno in cui lo scoppio della rivoluzione lo scalzò dal potere; il suo governo è di difficile quanto ambigua analisi e di lui sono possibili due letture storiografiche valide, per quanto possano sembrare opposte, che ne restituiscono i due volti.

Nella prima è ravvisabile in lui l'uomo che comandò per un lungo periodo garantendo pace (dopo il quarantennio di instabilità conclusosi con le vicende di Massimiliano d'Asburgo) e prosperità economica, secondo dettami positivisti e dottrine capitaliste, col merito di immettere il Messico in un circolo di relazioni internazionali che ne permisero la crescita e il parziale ammodernamento (per esempio con la costruzione di ferrovie); è per questa serie di motivi che, in modo ironico o meno, si sente tutt'ora parlare di "paz porfiriana".

La seconda lettura è di carattere critico: Díaz fu un dittatore, rieletto su base autoritaria e repressivo nei confronti sia della opposizione politica che sociale (per esempio la repressione delle rivolte contadine); controllò l'opinione pubblica patrocinando la cultura affinché fosse partecipe della creazione del mito positivista e veicolasse valori e opinioni concordi alle necessità propagandistiche del regime; si disinteressò della parte più povera della popolazione a privilegio della borghesia cittadina, affamata di maggior potere e denaro, che visse sulle spalle dei disagiati non coinvolti da programmi di riforme e abbandonati così al loro destino. In questa lettura sono da citare *los científicos*, gruppo di politici e intellettuali che parteciparono alla fossilizzazione sulla poltrona del governo messicano di Díaz e che svilupparono le scelte politiche dell'ultimo periodo di governo, orientati al raggiungimento di una modernità a beneficio esclusivo delle classi agiate di cui erano tutti membri. Dal punto di vista artistico, la critica moderna lesse le figure più prossime all'arte ufficiale, alle sue forme e al governo, in un modo che Daniel Cosío Villegas, in una lettura vicina al periodo ma sempre attuale, riassume in poche caustiche parole:

[...] la influencia "porfirica" de paz se hacia sentir en todo antes de la Revolución; particularmente en la educación, La Universidad, la escuelas, la Academia [...] repetían día con día un método, un profesor, un programa, un modelo. [...] El único motivo de renovación era la muerte del profesor. [...] Sin profesores que iniciaran nuevos caminos [...] la pintura se repetía y se repetía.⁴

3 E. J. SULLIVAN (ed.), *Latin American Art in the twentieth century*, Londra, Phaidon Press Limited, 1996, p. 18.

4 X. MOYSSÉN, *Daniel Cosío Villegas y la critica de arte*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 46

Qualunque lettura si scelga di fare, è inoppugnabile come il mondo artistico messicano evase da queste strade e si evolse gradualmente, introducendo elementi di modernità, attraverso due “correnti” avverse nel gusto e nelle proposte: un movimento simbolista, legato all'esperienza di «Revista Moderna», e un movimento moderno, guidato dalle novità impressioniste di Gerardo Murillo.

«Revista Moderna» (1898-1911) fu un organo fondamentale per l'evoluzione, nello specifico, delle riflessioni tra giovani artisti messicani mentre in generale rappresentò un modello critico a cui si sarebbero ispirati nei decenni successivi giornali e riviste artistiche legate alla critica e alla ricerca formale moderna. È corretto sottolineare come essa “rappresentò non già un'affermazione netta della modernità ma il punto importante d'incontro e di dibattito di una generazione [...]”⁵ e fu da questo dibattito che nacquero diversi spunti che raccoglierà un ventennio dopo il gruppo dei Contemporáneos. Fu intorno a questa rivista che si mossero diversi artisti nel segno di una ricerca di stampo simbolista in cui l'esperienza tedesca (tra Böcklin e Klinger) affascinò soprattutto nei suoi risvolti filosofici e contenutistici; «Revista Moderna» rappresentò un movimento elitario di artisti colti appartenenti a un sostrato borghese, cresciuti prima in Accademia e poi con studi fatti in lunghi tirocini europei. Tra i due movimenti fu l'esperienza che ruppe meno con i precetti classicisti dell'Accademia perché non riuscì a catturare pienamente le innovazioni formali giunte dall'Europa ma preferì mantenere un coacervo di proposte pittoriche tradizionali. Degni di menzione nel gruppo sono Julio Ruelas (1870-1907), illustratore in «Revista Moderna» e segnato dal tirocinio in Germania (presenta anche punte di tardo-romanticismo francese nelle sue opere), e José Guadalupe Posada (1852-1913), disegnatore e continuatore della tradizione della stampa di satira popolare che, attraverso vignette e immagini tachigrafiche, offrì durante il Porfiriato l'occhio critico e di opposizione al regime “dittoriale” e agli “científicos”, rei di mettere in atto politiche non rivolte alla parte più povera della popolazione ma che la stampa “ufficiale” presentava come grandi opere di uguaglianza e miglioramento sociale; il suo sguardo, che recupera a livello iconografico i “demoni” di una tradizione tardo-medievale e coloniale, raggiunge l'espressione del disagio e del disturbante anche con visioni grottesche e stravolte della realtà – al punto che molti artisti ne rileggeranno l'opera in chiave anticipatrice dell'esperienza moderna.

La figura che invece segnò l'avvio di un movimento “moderno” fu Gerardo Murillo (1875-1964), meglio noto come dr. Atl: usufruendo di una borsa di studio statale viaggiò in Europa tra 1897 e 1904, visitando Francia e Italia, e apprese nozioni legate all'Impressionismo e alla cultura rinascimentale italiana dell'affresco; al suo ritorno in patria introdusse la novità offerta dall'Impressionismo (che era già considerato vecchio nei luoghi d'origine mentre in Messico - paese che soffriva come il resto dell'America Latina di un endemico ritardo rispetto le novità europee che non sarà superato fino almeno agli anni venti del '900 - fu visto come innovazione fresca) e aprì al contempo una prospettiva nuova rispetto a molti artisti ancora ignorati dal dibattito culturale (come

(1976), pp. 201-210:205.

5 M. SARTOR, *Arte LatinoAmericana Contemporanea. Dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, Jaca Book, 2003, p. 68.

Segantini, Sorolla, Zuloaga...⁶). La ventata di freschezza che Murillo riportò dall'Europa contribuì a scatenare un moto di interesse e desiderio verso gli esempi più avanzati dell'arte che fu prodromo agli avvenimenti dal 1910.

È dal 1910 che la storia messicana, sia artistica che politica, cambiò d'improvviso grazie a diversi avvenimenti che ne scossero le vetuste colonne dalle fondamenta.

Nel 1910, per celebrare il centenario dell'Indipendenza, fu organizzata una mostra di arte spagnola: comprendeva il meglio dell'arte contemporanea spagnola tra i due secoli (Zuloaga, Sorolla, Chicarro...) e offriva “uno spaccato interessante e finalmente completo di una realtà che l'istituzione accademica conosceva frammentariamente⁷”. La reazione dell'ala progressista degli artisti messicani, guidata dal carismatico dr. Atl, fu di protesta perché con tale scelta veniva ignorata ed esclusa completamente la produzione autoctona del periodo e si rendeva chiaro il desiderio di riavvicinarsi con l'ex-madrepatria, desiderio visto come un tradimento nei confronti delle conquiste ottenute un secolo prima. La protesta si incanalò nell'offerta da parte della Secretaría de Instrucción Pública (SEP) di un fondo di 3000\$⁸ per allestire, in modo analogo, una mostra collettiva di artisti nazionali; l'esito di quest'ultima superò il successo della esposizione ufficiale e spinse il gruppo di artisti a riunirsi in un «Centro Artistico» con lo scopo di ottenere dal governo incarichi per la decorazione a fresco di edifici pubblici su cui creare la storia del Messico. Questo progetto, anticipatore del Muralismo e frutto del genio innovatore di Murillo (il quale era rimasto affascinato dalle possibilità che l'affresco e la pittura murale, apprese in Italia, potevano avere in un contesto di lavoro collettivo), naufragò a causa dello scoppio della Rivoluzione, che in un anno avrebbe portato alla massima carica dello stato Francisco Madero, supportato da personaggi che poi avrebbero trasformato la rivolta in una guerra civile tra bande armate.

Altro evento fondamentale durante il periodo di ascesa di Madero fu lo sciopero, indetto nel luglio del 1911 - sempre sotto l'indirizzo di Murillo e i suoi giovani proseliti (come Siqueiros e Serrano) - contro Antonio Rivas Mercado, direttore dell'Accademia di San Carlos e reo di proporre programmi di insegnamento moderatamente conservatori e non in linea con le spinte moderniste degli studenti; il risultato fu la destituzione del direttore.

Nel 1913 la Rivoluzione cambiò volto con l'assassinio di Madero, per mano dei golpisti di Victoriano Huerta, e l'avvio così del periodo peggiore per il Messico: infuriò la guerra civile per diversi anni in un paese dilaniato dalle divisioni tra capi – banda e rivoluzionari, opposti tra loro per presunte ideologie indefinite quanto sconnesse e per la provenienza sociale, che ebbe come risultato la morte di milioni di persone in una “caccia al potere” che si dimostrò essere “[...] largely non

6 X. MOYSSÉN, *Daniel Cosío Villegas y la critica de arte*, p. 205.

7 M. SARTOR, *Arte Latinoamericana Contemporanea*, p. 79.

8 R. TIBOL, *Arte messicana. Epoca moderna e contemporanea*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1965, p. 134.

ideological, a phenomenon of natural laws and survival instincts⁹”.

Gli artisti reagirono a questo clima in due modi: vi furono coloro che incominciarono a mantenere un atteggiamento politicamente orientato

illustrating revolutionary publications, joining one of the military legions (as was the case with Francisco Goitia and D. A. Siqueiros) or creating images from which a new concept of national consciousness could emerge¹⁰

e coloro che fuggirono o rimasero in Europa per studiare le novità e situandosi nei maggiori centri come Parigi, Barcellona, o ancora viaggiando in nazioni quali Italia, Germania, Francia. In Europa, privi di borse di studio perché lo stato messicano nel caos non poté mantenerne attive fin dal 1910, gli artisti messicani frequentarono figure dell'avanguardia, come i Cubisti o i Futuristi, e si formarono un bagaglio di cultura artistica (che influenzerà l'intera produzione messicana dei vent'anni successivi) che li aiutò a superare il problema principale della loro ricerca: come fare a essere messicani, in un momento che necessitava di una cultura valorizzante l'universo autoctono, dopo un periodo così lungo di dipendenza post-coloniale dall'Europa? Tra questi artisti vi furono Rivera, Zarraga, Montenegro, Rodríguez Lozano, Best Maugard: tutte figure che appresero e rielaborano le offerte innovative delle arti plastiche europee per cominciare in patria un'arte d'avanguardia ma allo stesso tempo consci del suo valore tematico “messicano” e promotrice dei temi che erano offerti dalle loro terre¹¹.

Prima di iniziare a considerare il periodo finale della Rivoluzione, è bene ricordare una proposta nata nel 1913 e che interessò l'insegnamento artistico esterno all'Accademia e alle proposte ufficiali. Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) (tornato da Parigi nel 1911 ed eletto nel 1913 direttore dell'Accademia) fu pioniere di questa tipologia di esperienze con la fondazione delle «Escuelas de Pintura al Aire Libre», le prime situate nei distretti di Città del Messico per poi moltiplicarsi nel resto del paese. La proposta che offrirono queste scuole fu un apprendimento basato sullo sviluppo del concetto di *en plein air* teorizzato in prima istanza dalla scuola di Barbizon e ripreso dall'Impressionismo, in cui lo studente era invogliato a testare le forme e i modi del gruppo francese ricercando in maniera empirica l'innatismo che ogni messicano, teoricamente, per sua natura porterebbe in sé. L'insegnante in questo modo “más que educador, era guía¹²”; all'alunno furono offerte le minime conoscenze tecniche mentre gli venne lasciata una totale libertà di espressione secondo il principio “no debía dejar al alumno desviarse de sí mismo, ni por ninguna influencia pictórica¹³”. L'esperienza dei “Barbizon” messicani (dal nome che fu dato alla prima scuola aperta)

9 L. FOLGARAIT, *Mural painting and social revolution in Mexico*, p. 5.

10 E. J. SULLIVAN (ed.), *Latin American Art in the twentieth century*, p. 19.

11 Questo processo ricorda per certi versi (pur con le ovvie differenze) la proposta brasiliiana, nata dopo la Semana de Arte Moderna del 1922, di “cannibalizzazione” degli stili per produrre un'arte pienamente nazionale.

12 A. AZUELA, *Educación artística y nacionalismo (1924-1934)*, in “El nacionalismo y el arte mexicano. IX coloquio internacional de Historia del Arte”, *Estudios de arte y estética* 25 (1986), UNAM, pp. 217-234:221.

13 *Ibidem*, p. 221 nota 3.

lesse nel contatto naturale e autentico il mezzo attraverso cui raggiungere “l'autenticità” dell'espressione della razza (rappresentato per Martínez dal folklore di arti e artigianato popolare) così riuscendo ad esaltare il carattere vero e vivido del Messicano. Da un punto di vista critico l'esito ottenuto, in realtà, non riuscì ad oltrepassare lo scoglio della ripetizione casuale di un Impressionismo povero, guscio formale privo del contenuto originario, che non offrì risultati apprezzabili né in termini di innatismo né di autenticità perché gli studenti, incapaci di comprendere i mezzi, non poterono esprimersi in altro modo se non con uno stile naïf e semplice, ricercando un'essenza che va oltre la sperimentazione del semplice approccio naturale all'oggetto artistico. Nonostante questo, l'offerta formativa fu seguita da molti per le agevolazioni economiche offerte ai meno abbienti e fu apprezzata dal manipolo di artisti che chiedevano novità che oltrepassassero i metodi accademici; ne uscirono anche diversi artisti che perfezionarono successivamente la loro teoria pittorica.

1920: ASSESTAMENTO

La guerra civile ebbe un solo vincitore: Álvaro Obregón, eletto presidente nel 1919 dopo l'ennesimo golpe, in questa occasione orchestrato dalla sua fazione ai danni di Venustiano Carranza. Con lui una politica conservatrice centralista tornò al governo, sostituendo al periodo di guerra un periodo di “bureaucratic peace¹⁴”; le istanze riformatici di stampo socialista e attente alla prospettiva sociale vennero accantonate, dopo i proclami da lui fatti prima di prendere il potere, eppure la sua proposta fu avallata anche dalla fazione “zapatista”, la più radicale e opposta a qualunque proposta governativa fin dai tempi di Madero. La soluzione per cui Obregón optò, suffragato dall'ampia approvazione politica, fu l'assorbimento dei gruppi di opposizione negli organi e nelle strutture di governo (incanalando e assorbendo le varie forze politiche che avevano vissuto i dieci anni precedenti ma che in quel momento si ritrovarono senza i capi storici morali-ideologici, morti nel corso della lotta) e il livellamento del potere su larga scala ma mantenendo un controllo esecutivo centralizzato; per far sì che il “sistema” - termine adatto per indicare la creazione del governo di Obregón - non incontrasse ampie sollevazioni e proteste popolari, avviò un processo di pesante burocratizzazione in modo da poter sfruttare una rete di controllo che disponesse e disperdesse tra i suoi fili qualunque questione spinosa si presentasse anticipandone possibili scoppi pubblici su larga scala. L'effetto fu

new forms of authority, increasingly civilian and bureaucratic, with sound rational – legal foundations; and it was the creation of these [...] which marked the real innovation of the revolution. There was under Obregón “more” of a government in Mexico than even under Porfirio Díaz¹⁵

14 L. FOLGARAIT, *Mural painting and social revolution in Mexico*, p. 14.

15 *Ibidem*, p. 14.

che tradì le volontà rivoluzionarie per riportare lo stato sotto il controllo di un capo contraddistinto dalla forza di istanze mascherate per nuove.

Fondamentale perché la politica del “generale” si consolidasse fu l'avvio di un programma propagandistico, basato sull'apporto dei mezzi di comunicazione e delle arti, che pervadesse la nazione con messaggi unitari nazionalistici e guadagnasse la fiducia della popolazione al nuovo governo; in ambito artistico la persona di riferimento per l'edificazione di questi progetti fu José Vasconcelos.

José Vasconcelos (1882-1959), studioso di filosofia e avvocato, aveva passato i cinque anni precedenti Álvaro Obregón in esilio per l'opposizione al governo Carranza; rientrato in patria, fu nominato Segretario della Pubblica Istruzione fino al 1924, anno in cui si dimise per i contrasti in materia di politica estera. La sua cultura ampia e gli approcci progressisti lo pongono sicuramente nel gruppo dei *post-científicos*¹⁶, figure di opposizione durante il periodo Díaz e promotori di un rinnovamento diverso dalle pieghe conservatrici e autoritarie del Porfiriato; essi furono coloro che a fine Rivoluzione furono considerati come i leader maggiormente rispettabili e capaci di governare il paese. La sua azione innovatrice si riversò sul contesto scolastico, visto come il mezzo attraverso cui fomentare la macchina propagandistica, e che fu interessato da riforme e progetti di espansione secondo concetti di riscoperta nazionale delle radici autoctone, in un processo di formazione dell'identità che interessò, con enormi differenze, gran parte del panorama mondiale del periodo.

Per Vasconcelos il bisogno impellente era “salvare e rigenerare le capacità” del Messico attraverso la diffusione della cultura, che lui identificava con il principio “Culture equalled Spirit¹⁷”; per lui il carattere più alto dell'umanità era rappresentato dall'*aesthetic* ma per superare la decadenza (che leggeva nel momento in cui viveva) era necessario utilizzare e recuperare una *wild aesthetic*. Questi principi riflettono i due modi in cui la Rivoluzione influenzò l'arte: sia come predilezione per il nazionalismo in quanto “luogo natio” dello Spirito, che come discredito a proposte provenienti dall'Europa in quanto non in linea con i principi nazionali dell'arte.

Per spiegare il modo in cui cercò di raggiungere questi obiettivi, è utile citare l'opera di un antropologo: Manuel Gamio e il suo “*Forjando Patria*”, scritto del 1916. In quegli anni Gamio esplorò le zone rurali e più arretrate del Messico in cerca di una soluzione al problema di identificare dei parametri estetici, differenti dalla tradizione estetica europea, che consentissero una valutazione obiettiva (non più legata ai canoni della classicità greco-romana) delle produzioni artistiche pre-ispiane¹⁸. La soluzione identificata si può ritrovare chiaramente nelle sue parole: “la cultura indígena es la verdadera base de la nacionalidad en casi todos los países americanos¹⁹”: la ricerca necessaria è quella della Classicità indigena e messicana²⁰ che permetterà l'appropriazione

16 M. HELM, *Modern Mexican Painters*, New York, Dover Publications Inc., 1989, pp. 24-25.

17 E. J. SULLIVAN (ed.), *Latin American Art in the twentieth century*, p. 22.

18 R. EDER, *Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural*, in “El nacionalismo y el arte mexicano. IX coloquio internacional de Historia del Arte”, *Estudios de arte y estética* 25 (1986), UNAM, pp. 71-90:73.

19 *Ibidem*, p. 87.

20 È bene puntualizzare come il fenomeno sia estremamente diverso dal “primitivismo” europeo: in Europa l'apertura

dei “giusti mezzi” per una produzione scevra da elementi non autoctoni e figlia della nazione da poco riunita. Vi sono due mondi che, sia secondo Vasconcelos che secondo Gamio, contengono ancora le tracce innate degli impulsi vitali del pre-ispanico: l’arte indigena e l’arte popolare.

Il nazionalismo che condusse a questi risultati nacque dalla ricerca creola di un *nosotros* tra il popolo peninsulare e indio; l’interesse creolo stava nel rivendicare radici che lo identificassero come il vero erede dei mondi pre-ispanici e coloniali e perciò ne affermassero il ruolo di classe sociale dominante. Lo stesso Vasconcelos era creolo di puro sangue spagnolo²¹ e ne “*La raza cósmica*” espresse con chiarezza i principi di questo orientamento: l’ideale della razza messicana è il Meticcio, connubio di due mondi. Nel meticcio vi leggeva da una parte la cultura e intelligenza di discendenza europea, foriera di civiltà e progresso, e dall’altra l’impulso primitivo e vitale dell’indio, mezzo che completava e rendeva unico il meticcio; questa lettura presentava così un meticcio (associato a concetti di pensiero e progresso) che guidava l’indio nel processo di educazione alla civiltà dominante in un cammino segnato dal suo riassorbimento nei caratteri creoli. È importante notare come questa rielaborazione strumentale del passato modifichi l’asserto principale del concetto di meticcio (“es el mestizo el que se apropiá de la riqueza cultural del bagaje prehispánico y por ende de sus valores artísticos²²”) e presenti l’indio come un mero mezzo da assorbire nel meticcio, al punto da non essere riconoscibile nella personalità dominante di questi; ciò è in piena contraddizione con il presunto apprezzamento e dimostra quale fosse invece la vera ideologia razzista e coloniale nascosta nei precetti di Vasconcelos.

Nel caso dell’arte indigena quindi, l’uso di valori culturali e plastici del passato non fu esente dalle reinterpretazioni di contenuti e forme secondo un’ottica lontana dalla realtà originaria e con sensibilità diverse, figlie di patrimoni culturali troppo complessi per essere spurgati e che modificarono in modo irreparabile qualunque tentato accesso da parte creola al materiale pre-ispanico.

Nel caso dell’arte popolare, la costruzione del mito coincise con la costruzione critica dell’omogeneità dell’arte post-rivoluzionaria e sociale; l’interesse verso questo tipo di oggetti risultava dal concetto antropologico che li concepiva come “manifestazione del modo di vivere particolare del gruppo sociale” e non in quanto accumulazione di elementi civilizzanti²³. Cordero Reiman spiega così questa costruzione mitica del periodo:

un grupo de objetos fue definido como “arte popular”. [...] Las características de esta definición

all’arte e alla plastica africana e orientale si collega a processi ancora in atto di espansione coloniale e risponde alla ricerca delle Avanguardie storiche, interessate non a ristrutturare il sistema artistico ma a ricercare nuove possibilità formali; in Messico il recupero si lega a una definizione del carattere “nazionale” che la Rivoluzione ostentava e alla necessità di trovare una fonte per l’identità nazionale, usando l’arte come fattore di rinnovamento sociale.

21 L. FOLGARAIT, *Mural painting and social revolution in Mexico*, p. 17.

22 R. EDER, *Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural*, p. 76.

23 K. R. CORDERO, *La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México*, in ESTHER ACEVEDO (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Messico D. F., Consejo Nacional para las cultura y las artes, 2002, pp. 67-90:68.

asociaron a aquel cuerpo de objetos con una serie de valores históricos, estéticos y sociales que otorgaron a su vez a los objetos referidos [...] un significado clave en relación con los procesos culturales y sociales del momento.²⁴

Fondamentale fu l'associazione con gli interessi politici; Gamio fuse la veridicità di questi assunti all'omogeneizzazione della popolazione rurale (tra contadini, meticci, indios, operai...) in una presunta partecipazione di natura istintiva all'essenza del Messico e delle sue radici. Per proiettare su scala nazionale il fenomeno, è importante ricordare l'opera del dr. Atl che nel 1921, in occasione della festa per la commemorazione dell'Indipendenza, organizzò una Exposición de Arte Popolare, seguita nel 1922 da un catalogo in due tomi (*Las artes populares de México*) che provocò grande interesse e contribuì alla diffusione di questi concetti.

Importante è sottolineare come, in modo parallelo a questi fenomeni di recupero e accettazione dell'arte popolare ed indigena, si sviluppò una commercializzazione internazionale di quest'ultima, ben rappresentato dall'etichetta di «Mexican Curious». La vendita fornì un mezzo di integrazione economica per promuovere l'industria turistica in cerca di denaro e permise di proiettare all'estero l'immagine di un Messico moderno e civilizzato; l'effetto fu quello di banalizzare e privare l'arte antica messicana del suo vero valore e diffondere in ambito internazionale mode superficiali e legate a presunti apprezzamenti, figli del fascino per un'"ignoranza primitiva" di cui non si voleva guardare i veri aspetti, che svilirono solamente queste opere d'arte. Uno dei casi più tipici è il *retablo*²⁵, promosso in Europa come se fosse un veicolo di resistenza culturale popolare partecipe di quel fascino primitivo. Tuttavia con questa lettura non si faceva altro che negare i due aspetti componenti la natura del *retablo*: votivo (perso a causa del processo di desacralizzazione) e merceologico (legato a un normale processo di richiesta di produzione di opere a carattere votivo in ambito provinciale che venivano immesse sul grande mercato dell'arte internazionale). Contro il «Mexican Curious» si scagliò lo stesso Castellanos.

Il problema di queste linee di lettura indigenista fu

l'equivoco di poter creare una specie di filo diretto tra l'arte precolombiana e la produzione artistica popolare mediante l'impiego, da parte di un generico popolo-indigeno, di un sistema sostanzialmente decorativo²⁶

e impedì di risolvere davvero, con le soluzioni ministeriali, un problema identitario che soffrì troppo degli impliciti razzismi del retrogrado elitarismo creolo e di una necessità impellente, in ambito nazionale, per la creazione di un'arte propria che non lasciò il tempo all'elaborazione di soluzioni soddisfacenti.

24 K. R. CORDERO, *La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México*, p. 67.

25 Piccole pitture ad olio su fogli di lamina, slegate dalle norme accademiche, caratterizzate da un carattere normativo e da convenzioni comuni di composizione.

26 M. SARTOR, *Arte Latinoamericana Contemporanea*, p. 93.

Le direttive di Vasconcelos per l'educazione pubblica si articolarono in tre livelli: la prima interpretata da Best Maugard e le proposte per l'insegnamento artistico nelle scuole pubbliche e professionali; la seconda con Ramos Martínez e Fernández Ledesma nella creazione di alternative all'insegnamento accademico dell'arte e rivolte principalmente a poveri e proletari; la terza è il Muralismo, strumento per la creazione di una arte pubblica che fungesse da propaganda per la nazione e come affermazione dei valori di una plastica messicana innovativa e rivoluzionaria.

1) Nel campo dell'“insegnamento artistico non accademico”, le *Escuelas al Aire Libre* di A. R. Martínez dal 1920 furono assorbite all'interno del sistema pubblico diretto da Vasconcelos, interessato a sfruttare anche mezzi che, pur avendo dimostrato l'inadeguatezza a produrre arte di qualità superiore a un impressionismo ingenuo velato con elementi pittoreschi, raggiungevano larghe parti della massa povera con successo: le Escuelas acquisirono così un fondo nazionalista manifesto, superando il pregetto con cui prima si ponevano come derivazioni di diverse correnti artistiche, e collegarono²⁷ l'originale intento di elevare “l'arte alla vita” - tramite l'uso di tradizioni e costumi - con l'interesse politico dell'educazione di vasti settori della popolazione all'uso artistico, per esibire al mondo l'essenza della nazione ritrovata dopo la Rivoluzione.

Sulla scia di queste scuole, diffuse per l'intero paese e ancora aperte fino al 1937, dalla metà degli anni Venti gli artisti non in linea con l'ingerenza forte governativa in cultura approfittarono dell'elezione al potere di Plutarco Calles (alla guida del paese tra 1924 e 1928) per creare un'offerta formativa vicina al proletariato con la fondazione dei «Centros populares de enseñanza artística urbana». Promotori di queste forme furono l'artista Gabriel Fernández Ledesma e i fratelli Luis e Guillermo Rius, i quali vollero rispondere al bisogno di

instalar talleres de producción plástica para las clases marginales urbanas, que fueron al mismo tiempo centros de orientación vocacional, de sensibilización y aprovechamiento de las dotes manuales de niños y trabajadores²⁸

paragonando l'apprendimento artistico all'apprendimento di un comune lavoro, con la differenza che nell'arte il risultato era dato dall'unità inseparabile di Bello e Utile. Il meccanismo fu replica del metodo delle Escuelas al Aire Libre applicato a zone proletarie e al mondo industriale; gli alunni di questi istituti riscoprirono la creatività all'interno del mondo industriale con l'acquisizione di concetti base su pittura, arte murale, incisione grafica e furono sempre lasciati liberi di esprimere queste acquisizioni con la sensibilità cosiddetta “pura” del proletario. In questo modo era chiaro che il principio alla base di queste presunte opportunità equiparava il *campesino* al proletario e leggeva entrambi come fossero partecipi delle innate facoltà artistiche del messicano, consentendo in tal

27 A. AZUELA, *Educación artística y nacionalismo (1924-1934)*, p. 219.

28 *Ibidem*, pp. 222-223.

modo la produzione ipotetica di buona qualità da parte di queste figure²⁹. Rispetto al nazionalismo pittoresco e regionalista delle EAL, nei Centros populares la valorizzazione degli aspetti popolari del contorno urbano fungeva all'ottenimento di una “vera” opera proletaria, libera dai legacci della cultura capitalista e tradizionale, che dimostrasse la forza dei lavoratori dell'universo industriale e la capacità di questi ultimi di saper creare pezzi d'arte da una prospettiva diversa ma egualmente autorevole. È evidente il richiamo a temi di sinistra socialista, diffusa in Messico nel periodo dal Muralismo e grazie ai legami tra Messico e URSS, che affascinarono quasi l'intera intelligenzia del paese e presupposero l'esistenza di un grande conglomerato operaio internazionale di cui far parte, mitologica figura col compito di guidare la lotta degli oppressi in favore dell'avvento di un grande ordine socialista storicamente mai avvenuto.

2) Vasconcelos è considerato oggi come colui che diede avvio alla “Escuela Mexicana de pintura”, una scuola che si incentrò sulla valorizzazione degli artisti messicani all'interno di un progetto complessivo e che presentò tanti stili quanti furono gli artisti interessati; primo risultato fu il movimento Muralista.

Per parlare di questo movimento in termini generali è bene illustrare sommariamente i fatti che vi si trovano alla base, senza pretese però di completezza: il Messico, rappresentato da Obregón, necessitava di un meccanismo propagandistico su larga scala che instradasse il paese lungo le direttive politiche scelte dal presidente. Vasconcelos, quale segretario della SEP, intuì che il mezzo per sviluppare tali pretese era una pittura monumentale, estesa in tutta la nazione, che con formalismi avanzati diffondesse le tematiche nazionaliste grazie a pitture dal contenuto chiaro e forte, cariche di una forza capace di trascinare il popolo con il governo. Quale forma migliore dei murales, opere enormi e diffuse sui muri dei principali edifici pubblici che colpiscono l'occhio dello spettatore e lo travolgono in ogni occasione vedesse tali lavori? L'idea non era nuova in Messico: oltre a una antica tradizione precolombiana e coloniale, già nel XIX secolo artisti accademici quali Pelegrín Clavé e Juan Cordero avevano realizzato opere murali a tema prevalentemente religioso e dieci anni prima Gerardo Murillo aveva tentato una stessa strada con il «Centro Artístico»³⁰. Il progetto di Vasconcelos attirò le attenzioni dei giovani artisti, la maggior parte dei quali ancora all'estero: tra questi vi erano Diego Rivera (1886-1957), Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro (1885-1968). Rivera e Montenegro, rimasti in Europa dopo la fine delle sovvenzioni pubbliche ai viaggi-studio dei giovani studenti dell'Accademia, si erano interessati allo studio delle principali avanguardie quali il Cubismo e avevano soggiornato a Maiorca, in Spagna, dove si erano riuniti tra 1914 e 1919 diversi artisti per studiare gli elementi tipici della natura e della vita isolana, potendo usufruire della guida di affermati maestri come Anglada Camarasa e Dionís Bennàssar. Verso il 1920 Rivera e Montenegro avevano viaggiato diversi mesi in Italia ed erano rimasti affascinati dagli affreschi e le pitture murali del Rinascimento, con una predilezione per la potenza plastica ed espressiva di Michelangelo. Riportarono questi influssi in patria quando Vasconcelos

29 A. AZUELA, *Educación artística y nacionalismo (1924-1934)*, p. 224.

30 M. SARTOR, *Arte Latinoamericana Contemporanea*, p. 130.

offrì loro i muri degli edifici pubblici per esporre la loro visione storica del Messico. Rivera e Montenegro rientrarono da Parigi, in cui si trovavano in quel momento, per partecipare al lavoro inaugurato nella chiesa di San Pedro e Pablo e nella Escuela Nacional Preparatoria in Città del Messico; Best Maugard, personaggio dell'élite culturale e noto per il comportamento eccentrico secondo la moda dandy, al ritorno in patria si dedicò invece alla riorganizzazione dell'insegnamento nazionale di cui si parlerà oltre.

L'arte murale, qua descritta nei suoi primissimi avvii, rispose in tal modo, con una pittura di carattere monumentale legata a temi pre-ispanici (vista come l'età d'oro locale) e della Rivoluzione, alla necessità di instillare negli animi dell'universo messicano un nazionalismo rifatto sui principi creoli di superiorità del meticciato e ad inserire l'attuale governo nella storia nazionale come il degno erede delle ere storiche passate; i partecipanti furono tutte figure intellettuali “imbued with Marxist theories (although these were, for the most part, acquired second hand)³¹” che si espressero secondo stili individuali. Nelle loro opere si intravedono elementi ripresi dal Rinascimento italiano, dalle avanguardie russe come dal Ritorno all'ordine e dall'Espressionismo tedesco; il risultato è un figurativo possente, creato tramite la forza data dalla complessità di personaggi in scena tratteggiati violentemente con colori dai toni ricchi e una gamma in alcuni punti scura e sporca, come terrosa. Dal punto di vista tematico la grandezza degli spazi permise agli artisti, primo fra tutti per inclinazione Rivera, la creazione di epopee in cui il proletariato e il povero irruppero con forza sulla scena e dove si denunciarono, almeno all'inizio del movimento con trasporto sincero, le situazioni di disparità che il mondo capitalista creava.

Sulla scena così delineata, per fama e successo di critica, vengono sempre ricordate tre figure quali modelli del movimento, i cosiddetti “*Tres Grandes*”: Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) furono i tre artisti di maggior successo che catalizzarono la maggior parte degli interessi critici fin dal momento stesso in cui cominciarono ad operare.

Diego Rivera, di cui abbiamo visto gli inizi europei, fu la figura più imponente del gruppo: che sia per il talento istrionico ed eclettico, che gli fece abbracciare tanti stili quanti furono i messaggi da veicolare, che sia per la “dittatura artistica” cui “sotopose” gli edifici pubblici messicani per più di vent'anni, grazie alla fama del suo talento e ai contatti politici che gli permisero l'ottenimento dei concorsi pubblici; che sia per la capacità a modificare valori e principi - a seconda del potere politico - che gli consentirono di adeguare la sua arte a diversi presidenti (con l'unica pecca di fargli perdere quella *irrisoria* capacità corrosiva di critica ai poteri forti che contraddistinse i primi periodi del suo lavoro e che tralasciò in favore di ideali utopici dal cangiante colore politico), è certo che la sua figura fu onnipresente e capace di lavorare a ritmi ossessivi producendo migliaia di metri di opere con i più disparati temi.

José Clemente Orozco fu colui che più si staccò dagli indirizzi politici dominanti nel lavoro dei

31 E. J. SULLIVAN (ed.), *Latin American Art in the twentieth century*, p. 22.

colleghi: la sua opera, frutto di un espressionismo sarcastico nei confronti di qualunque tipo di potere e maturato dopo aver visto e compreso il fallimento dell'utopia socialista e l'avvento dei totalitarismi, esplorò le parti più buie della esperienza e della psiche umana mostrando immagini truculente in cui non esistono vincitori ma solo la Morte che scivola sulle montagne di corpi a raccogliere ciò che gli uomini le hanno regalato.

David Alfaro Siqueiros fu la figura più giovane dei tre e la più attiva a livello politico: combattente nella Rivoluzione Messicana con Carranza, nel 1919 raggiunse Rivera in Spagna e studiò le avanguardie storiche, restando colpito dall'uso che fa Cézanne del colore. Il suo ritorno in patria nel 1923 diede il via alla fase matura del movimento, che venne indirizzato verso un carattere più politico, spingendolo a chiarire le sue istanze di arte nazionale e sociale e permeando di socialismo radicale le successive opere. È infatti di quel periodo la fondazione del «*Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*», organo di rappresentanza degli artisti messicani schierati politicamente, con un manifesto pubblicato ne “El Machete”, rivista del *Sindicato* diretta da Siqueiros: in questo manifesto furono ribadite le proposte a favore della razza indigena e avverse agli ideali borghesi, criticando inoltre aspramente la pittura di cavalletto in quanto arte “of the inner circles of the ultra – intellectuals³²” e auspicandone la sparizione in favore dell'unica forma d'arte, il murale monumentale che esaudiva le sue funzioni nell'essere servizio a favore dell'utilità pubblica. Come è chiaro, le polemiche e il disinteresse verso altre forme di pittura nacquero da questo precetto e ne fecero le spese i gruppi d'avanguardia (come i Contemporaneos), ritenuti minori a causa di una ricerca artistica improntata non a ragioni di utilità ma alla riaffermazione del valore proprio dell'arte, non solo come semplice mezzo ad uso di altre cause. Non bisogna inoltre dimenticare come la tanto bistrattata pittura di cavalletto fu praticata dagli stessi muralisti, assecondando la richiesta borghese di possedere opere e che veniva lautamente ricompensata (proprio Rivera era considerato un ritrattista di egregio livello e per questo molto quotato). Siqueiros produsse poche opere in patria mentre esercitò molto del suo influsso a livello macro-regionale con numerosi viaggi che compì in America Latina; diffuse i suoi ideali politici, le sue riflessioni, sperimentò come vero innovatore diverse tecniche e materiali, nei vari paesi che visitò (tra cui sicuramente da segnalare è l'Argentina per il putiferio culturale che la sua visita scatenò), tenne *workshops* e lasciò alla partenza proseliti che testarono in diversi modi i precetti muralisti e cercarono di portare cambiamenti. Conseguenza di questa attività fu la scelta di giovani artisti del Messico dagli anni '30 a metà dove concludere gli studi artistici; l'apprendistato sotto Rivera e altri muralisti incominciò a sostituire il viaggio europeo che in tutti gli anni precedenti veniva organizzato per completare le preparazioni dei giovani. Non si può dimenticare inoltre i suoi coinvolgimenti in questioni poco limpide e legate alla situazione tesa a livello internazionale, come nel caso del suo coinvolgimento nella guerra civile Spagnola e il fallito attentato a Trotsky nel 1940. Gran parte della loro fortuna iniziò a livello critico e si tramandò ai posteri più come un mito che non come un evento storico; non bisogna tuttavia dimenticare che non furono i soli a lavorare a

32 E. J. SULLIVAN (ed.), *Latin American Art in the twentieth century*, p. 24.

questo progetto perché vi lavorarono anche altri artisti di rilievo: Jean Charlot, Roberto Montenegro, Fernando Leal, Juan O'Gorman, Paul O'Higgins... sono solo alcuni dei nomi che è fondamentale ricordare per l'apporto dato, ma non ottennero lo stesso successo degli altri tre, personalità che oltre a essere eccellenze artistiche rappresentarono anche un modello di messicano di successo, cosa che aiutò notevolmente la diffusione della loro fama.

Un ultimo aspetto da sottolineare è il modo in cui la loro fama si è espressa durante i decenni. La critica militante che studiò il movimento e ne conobbe direttamente i personaggi si espresse sempre in toni entusiastici nei loro confronti; costoro, come Justino Fernández o Manuel Toussaint, leggevano la grandezza del gruppo nel sentire critico – storico – filosofico nei quali si radicava la novità (presunta) dell'esperienza e vedeva in questo l'affermazione di una nuova direzione d'arte contemporanea. Centrò nelle loro monolitiche affermazioni un orgoglio nazionale forte che si affermava nel vedere le rotte dell'arte interessate da un movimento che, nato dal Messico, apportava per loro direzioni innovative e diverse dalle altre avanguardie. Vi furono figure come Justino Fernández che arrivarono ad affermare come tutte le opere murali di artisti differenti da “los tres” “o son consecuencias directas de aquéllas, o pueden considerarse aparte por sus diferentes orientaciones³³” e come la loro arte

es pintura de “contenido”, *arte impuro* – y a mucha honra - arte rico y substancioso por todos sus lados, enraizado en la historia propia y con sentido universal. Mas [...] el pretendido arte puro, o más o menos en esa corriente, tiene también sus representantes en la producción de caballete, que no exige la monumentalidad ni la grandiosidad de temas y formas. También hay que precaverse del viejo e ingenuo “realismo” naturalista; son dos extremos: la pintura mexicana y el lenguaje más proprio del siglo XX.³⁴

È sull'onda di questi risultati ottimi in termini di critica e pubblico che si può vedere la ragione delle permanenze dei tre artisti in Usa negli anni '30, dove dipinsero opere nei college e nei maggiori edifici pubblici di diverse città; opere non sempre critiche ma allineate in certo modo al mondo statunitense con cui non avrebbero dovuto avere contatti e da cui invece guadagnarono mezzi di sostentamento molto utili ai loro progetti.

Negli anni della guerra fredda il giudizio sul loro lavoro mutò e si divise tra vecchi critici, che avevano visto e vissuto il movimento nei suoi fasti e lo difendevano sempre con lo stesso tipo di lettura, e nuove personalità, come quella di Marta Traba, che opponevano al movimento le esperienze dell’”arte pura”, come quelle di Rufino Tamayo, ritenute più meritevoli. Anche questo tipo di letture diverse nacquero non solo da apprezzamenti personali, indubbi, verso certi movimenti, ma anche da politiche culturali americane in cui il ruolo della CIA tentò di svisire le proposte di arte sociale e comunista per la minaccia sovietica favorendo al contrario un tipo di arte a-politica e interessata a un diverso tipo di ricerca.

33 J. FERNÁNDEZ, *Arte Moderno y Contemporaneo de México. Tomo II*, Messico D. F., UNAM, 1994, p. 78.

34 *Ibidem*, p. 79.

Solo in tempi contemporanei, dopo la fine della guerra fredda, si è incominciato a studiare e intraprendere un discorso diverso sul periodo che rivaluta e inserisce in una giusta luce, né idolatrando né rifiutando come perversioni, le opere muraliste di tutti gli artisti (escludendo quel favore riservato a “los tres”) ma che allo stesso tempo si interessa anche ad espressioni differenti, come una figura del gruppo dei Contemporáneos, di solito trattata dagli studiosi con minor attenzione, quale è Julio Castellanos. Sono lavori di cui solo adesso si intravedono i risultati e che aprono nuove vie per comprendere le complessità delle esperienze del periodo.

3) Per occuparsi della questione dell'educazione artistica a livello scolastico, da applicare dalle primarie fino alle secondarie, il ministro Vasconcelos affidò la direzione del neonato “Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales” a Adolfo Best Maugard (1891-1964), ritornato nel 1921 da Parigi. In Europa Best Maugard aveva sperimentato Art Nouveau e Art Decò, rimanendo affascinato dal loro gusto decorativo e applicandolo a certe caratteristiche *fauve* come l'uso di un colore piatto, l'assenza di prospettiva, le figure in primo piano trattate con stile geometrico e definito piattamente; la sua teoria educativa si riversò nel “Método de Dibujo”, che installò nelle scuole e spiegò nel libro “*Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*”.

In questo libro prese forma coerente un sistema dove le proposizioni (raccolte dallo studio dell'arte popolare) per un vocabolario e una grammatica visuali dell'arte nazionale, basati su elementi pre-ispanici e i loro utilizzi posteriori, si raccolsero e fissarono in un metodo che volle essere strumento di logica estetica per educare i bambini a comprendere ed utilizzare quelle che per Best Maugard erano le forme e i motivi basilari per ricreare pitture dal valore naturale e intrise di “messianismo”, l'essenza che anche Vasconcelos cercava di raggiungere. La sua “teoría de la pintura y del arte popular mexicano”³⁵ riunì i motivi decorativi e la vivacità cromatica di oggetti popolari e da questi dedusse un repertorio di 7 elementi geometrici [“straight line, undulating line, zig-zag, circle, half-circle, spiral, 5 shape”³⁶] che, disposti in composizioni libere e piane, avrebbero permesso di raggiungere l'esito sperato lasciando che gli alunni venissero guidati dalla “emozione estetica”. Questi elementi universali di design non dovevano condurre gli alunni indigeni a conquistare la libertà di espressione, casuale o indirizzata secondo formalismi europei come nelle Escuelas al Aire Libre, bensì a imparare a gestire secondo il proprio sentimento le forme basiche decorative della propria gente³⁷.

Assieme a Best Maugard collaborano numerosi artisti giovani nel ruolo di insegnanti, alcuni che avevano appreso proprio secondo questo metodo a dipingere (Abraham Ángel), alcuni che seguivano un percorso simile alle ricerche identitarie rappresentate dal metodo (Rufino Tamayo, Antonio Ruiz, lo stesso Julio Castellanos), altri infine che lo fecero per un tornaconto economico (i casi di Carlos Mérida e Manuel Rodríguez Lozano); l'apporto che i giovani artisti seppero fornire

35 X. MOYSSÉN, *Daniel Cosío Villegas y la critica de arte*, p. 209.

36 L. FOLGARAIT, *Mural painting and social revolution in Mexico*, p. 20.

37 È interessante segnalare come questi presupposti nazionalistici del metodo si fondavano sulle radici non-europee del messicano e contraddicevano la predominanza alla parte europea che Vasconcelos ribadiva ne “*La raza cósmica*”, come segnalato in modo arguto da L. FOLGARAIT, *Ibidem*, p. 20.

all'insegnamento del disegno fu biunivoco perché loro stessi poterono studiare e ricercare tra gli allievi quegli elementi che poi, in veste di opposizione al Muralismo, furono centro della stessa domanda: cosa fa di un messicano un messicano?

Il metodo in patria fu ricevuto con entusiasmo e almeno per qualche anno non incontrò opposizione, tanto che vennero organizzate mostre fuori dal Messico delle opere fatte dai bambini (ne parlerò al capitolo 5). Lo si vede da come Daniel Cosío Villegas, nel primo articolo dedicato all'arte contemporanea messicana nel 1923, ne parla:

Como Rivera, piensa y sabe lo que hace, y sólo así ha llegado [...] a formular una teoría [...] amplia y perfecta. [...] Los resultados son cada vez más firmes; los alumnos de las escuelas hacían algo odioso: copiaban horrendos cromos alemanes o modelos de yeso que to no sé cómo ni por qué se llamaban griegos. Hoy los niños de ocho, de diez años, hacen obras de verdadero arte: con breves indicaciones dibujan y pintan cosas tal y como las ven, llenas de gracia, de ingenuidad, de fresca fragancia que antes mataba el modelo³⁸.

È evidente come in quegli anni l'interesse a superare le esperienze artistiche non autoctone prevalse e fece passare in secondo piano il reale valore del progetto, basato su un'ideologia naïf dell'estetica popolare e priva di una pianificazione teorica (si lavorò per empirismo, come disse Obregón nel 1914: "if we theorize, we will be the Científicos of tomorrow³⁹").

I problemi furono prima di tutto di approccio: non si andò nel profondo degli stili di vita popolari perché si vollero riscattare solamente gli aspetti puramente estetici della produzione artigianale, dimenticando come un prodotto simile è ancora oggi frutto di una commistione tra spirito, estetica e esperienza che si coniugano ed esprimono nella produzione e che certamente non è raggiungibile mantenendo una posizione sopraelevata, snob borghese, nei confronti della popolazione che si vorrebbe comprendere e assimilare nelle proprie possibilità espressive⁴⁰. Altre questioni furono quella che ho riportato in nota 27, che riprendono il problema dell'approccio, e quella legata al pittore protagonista: questo si definiva in relazione alle sue esperienze e studi europei, tra tutti l'influsso decorativo dato dall'art Nouveau, e produceva sì interessanti stilizzazioni di elementi decorativi appresi dai prodotti artigianali tradizionali ma che erano lontane dallo spirito e dalla tradizione di questi ultimi. In questo era evidente il richiamo della "Escuela de Pollença" che

38 X. MOYSSÉN, *Daniel Cosío Villegas y la critica de arte*, p. 209.

39 L. FOLGARAIT, *Mural painting and social revolution in Mexico*, p. 17.

40 A tal proposito interessante per spiegare le contraddizioni delle teorie è questa citazione da K. R. CORDERO, *La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México*, p. 74:

"Lo que se propone es rescatar los aspectos puramente estéticos de la producción artesanal y "perfeccionar" el proceso de creación y la vida de los artesanos, en función de los conocimientos tecnológicos modernos. [...] De hecho, en 1919 se organiza una sección en el Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, con el propósito de enviar artistas (entre ellos Gabriel Fernández Ledesma) a zonas de producción artesanal, para promover el mejoramiento de sus recursos técnicos y estéticos. Se trata, pues, de un proceso de modernización técnica y política en lo que se refiere al contexto rural, y de un proceso paralelo de modernización estética de la clase media urbana."

predicava la riconsiderazione dell'arte popolare autoctona.⁴¹

Il metodo di Best Maugard, nonostante le debolezze delle sue idee, fu portato avanti ancora degli anni. Nel 1924 il suo creatore fu sostituito alla guida del Dipartimento a conseguenza del suo fervore alla causa di Vasconcelos⁴²; a prendere la guida fu Manuel Rodríguez Lozano. Questi riorganizzò il “método de dibujo” per le scuole primarie con l'intenzione di applicarlo anche alle Escuelas di Ramos Martínez: ridusse la permissività teorica, moltiplicò il numero di elementi pittorici base e reintrodusse la nozione di prospettiva, tutto questo senza perdere né in spontaneità né in presunto talento indigeno e meticcio. Il “método” era derivato da un periodo politico in cui era centrale la mitizzazione della futura nazione in fase di costruzione mentre il realismo di Lozano si inserì nel tipo di nazionalismo di Calles; l'intenzione non era più lasciar la libertà agli indigeni per riprendersi il proprio stile espressivo bensì quella di creare opere valide affinché si dimostrasse e mostrasse (non dimentichiamo il tour girovago nel 1925-1926 dei dipinti dei bambini per l'Europa) la capacità creativa e le doti espressive del popolo del Messico.

Queste modifiche apportate non riuscirono però a cambiare il clima intorno alle metodologie di Best Maugard e l'esito fu la soppressione nel 1925 del “método”.

41 M. SARTOR, *Arte Latinoamericana Contemporanea*, p. 93.

42 A. AZUELA, *Educación artística y nacionalismo (1924-1934)*, p. 232.

2. LE “OPPOSIZIONI” ARTISTICHE

L'ambiente messicano, così come descritto nel primo capitolo, appoggiò con fervore le nuove proposte artistiche. La figurativa monumentale ed eroica, valida per affermare la forza creativa del Messico in ambito internazionale, acquistò grande favore grazie al clima intellettuale che apprezzò in modo entusiastico i lavori del Muralismo. Tuttavia questo quadro non è completo se non si ricorda come anche in Messico, un paese che potrebbe sembrare completamente unito intorno ai loro “artisti ufficiali”, esistettero dei movimenti avanguardisti che si opposero alle dottrine propugnate dal gruppo principale e rivendicarono il loro posto all'interno del panorama nazionale, nel ruolo di figure di collegamento tra il paese e il mondo e capaci di produrre opere letterarie e artistiche di qualità eccelsa pur se non in linea con i dettami social-politici di tendenza. Dei due gruppi d'opposizione principali si parlerà ora, presentando anche quelli che furono gli screzi tra loro e i motivi di questi.

EL ESTRIDENTISMO

Secondo un criterio cronologico è considerato il primo movimento d'avanguardia in Messico. Come tale, nacque nel dicembre del 1921 per volontà del poeta Manuel Maples Arce (1898-1981), vulcanico genio nell'animare e annunciare i suoi “sonoros propósitos⁴³” nel manifesto “*Actual N°1, Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*⁴⁴” (fig. 1); a quella data Arce è ancora figura solitaria che incarna un gruppo solamente ipotetico, in quanto la pubblicazione del foglio volante (appiccicato sui muri di Città del Messico, specialmente quelli del quartiere degli studenti del centro storico) fu un'opera individuale che aspirava a convertirsi in un vero movimento d'avanguardia attirando nei suoi ideali altri letterati ed artisti.

L'approccio irriverente e sovversivo ebbe successo e in poco tempo diversi scrittori giovani accrebbero le fila del movimento, con sensibilità affine a quella di derivazione futurista che Arce proponeva loro; il gruppo così composto, con sede ufficiale a Città del Messico in via Donceles 69⁴⁵ (studio del pittore Huberto Ramírez), pubblicò in quegli anni diverse riviste dalla durata breve: “*Ser*” (1922), “*Irradiador*” (1923), “*Semáforo*” (1924). Inoltre il 12 aprile 1924 inauguraron una esposizione nel café “*Europa*” (da loro ribattezzato “*Café de Nadie*”) di Xalapa (la X iniziale, a sostituire la J, rappresenta il Messico indipendentista⁴⁶) dove furono esibiti: dipinti di Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier

43 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos*, “Revista Iberoamericana”, vol. LV n. 148-149 (1989), pp. 1083-1098:1089.

44 Per chi fosse interessato il manifesto completo è disponibile online al link: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1571/manifiesto-estridentista-1921> (sito consultato in data 20/10/2014).

45 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana*, p. 1090.

46 F. P. REYES, *Otras modernidades, otros modernismos*, in ESTHER ACEVEDO (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Messico D. F., Consejo Nacional para las cultura y las artes, 2002, pp. 17-38:27.

González e Máximo Pacheco; maschere “estridentiste” di German Cueto e sculture di Guillermo Ruiz; furono lette prima poesie di Arce, List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha, Luis Felipe Mena, Miguel Aguillón Guzmán e in chiusura un romanzo di Arqueles Vela⁴⁷. Da questa lista dell'esposizione è possibile ricavare i nomi dei principali membri e capire quanto il gruppo fosse variegato e ampio, non però capace in ogni suo membro di produrre opere di qualità superiori al mediocre.

Nel 1925, per il bisogno di avere una base economica maggiore per sopravvivere, il gruppo estridentista si trasferì, decentrandosi, nella città di Xalapa, nella regione meridionale del Veracruz, perché il governo della città si offrì di diventare loro mecenate: questo luogo divenne casa del movimento al punto da essere anche chiamato all'epoca come *Estridentopolis*, per sottolineare il clima culturale della città! Nel 1926 iniziarono a pubblicare l'ultima e più importante rivista del gruppo: “*Horizontes*”, accompagnata da un periodico chiamato “*El Gladiator*”, in cui l'interesse virò dal puramente letterario alla lotta politica seguendo la vena burrascosa dei principali interpreti. Per instaurare un punto di contatto con un pubblico di più ampio respiro Arce, eletto segretario regionale, attenuò le punte più radicali del suo pensiero e intraprese un vasto programma di alfabetizzazione⁴⁸ con pubblicazioni di libri a prezzo popolare, con l'apertura di biblioteche per l'infanzia. Il picco di questa diffusione fu probabilmente raggiunta con la costruzione dello stadio sportivo. La fine del movimento fu nel settembre del 1927 quando il governo di Xalapa entrò in crisi politica, a causa di interessi petroliferi stranieri e lotte tra fazioni interne, e la caduta del generale Heriberto Jara obbligò il movimento a scappare dalla città per riparare nella capitale; a causa della loro burrascosa fuga andarono persi archivi e parte della produzione plastica del gruppo, che nella capitale si smembrò e cessò di esistere come tale.

Come avanguardia l'Estridentismo ebbe un carattere prevalentemente letterario; il suo principio era quello di affermare la modernità in Messico e presentare il nuovo mondo tecnologico-urbano come lo strumento che avrebbe rivoluzionato l'approccio artistico. Afferma Lozano:

redéfinir la littérature et l'art plastique au Mexique par un examen des signes du modernisme que représentent alors certaines images du progrès comme les câbles télégraphiques, les tours électriques et les antennes de radio⁴⁹

e come tale ne parla Germán List Arzubide nella cronaca che scrisse del movimento: “El Estridentismo anclaba el triunfo [...]”⁵⁰. Si spinsero verso diverse avanguardie storiche e ne studiarono le tradizioni (per loro le più importanti furono il Futurismo italiano - la figura di

47 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana*, p. 1090.

48 *Ibidem*, p. 27.

49 P. GIASSON, *L'esprit d'une renaissance. Dialogue entre les arts and les lettres dans le Mexique post-révolutionnaire*, in MARIO SARTOR (ed.), *Studi Latinoamericani 01. Esperimenti di comunicazione*, Udine, Forum, 2005, pp. 168-175:172.

50 G. LIST ARZUBIDE, *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ediciones de Horizonte, 1926, p. 47.

Marinetti fu fondamentale per lo sviluppo del progetto personalistico di Arce - l'Ultraismo spagnolo, il Dada, il Creazionismo) e i principali partecipanti, tra i quali l'influenza maggiore derivò da Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Max Jacob e Vicente Huidobro: la esperienza estridentista si pose come una volontà di sintesi di tutti gli - ismi al fine di creare un'arte che fosse quintessenza di essi e offrisse agli spettatori il nuovo mondo urbano dell'auto, della città, della luce elettrica (tutti temi futuristi per eccellenza) come elemento di rivoluzione politica e rinnovamento formale. Tale volontà fu ben espressa dal postulato n°7 del manifesto:

Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, – sincretismo -, sino por una riguerosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios primales [...] para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insínicamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.

Questa impurità, nata dalla mescolanza di tradizioni diverse, si lega alle ragioni per cui il movimento si differenzia dagli altri avanguardismi di cui si vuole porre come fine. Per prima cosa tenne una posizione attualista, presente, che - a differenza di futurismo e ultraismo (proponenti un'arte che superasse la realtà immediata) - si sposò con un'arte di tendenza e di lotta circostanziale dal carattere anarchico⁵¹. Altra differenza dal lessico futurista fu il romanticismo che velò le loro idee meccaniche: nella poesia estridentista viene esaltata sia la donna che l'incontro amoroso mentre la macchina, ideale e rappresentazione di forza e virilità maschile, perde parte della sua forza in quanto diventa punto in cui l'uomo resta solo davanti la contemplazione di sé; l'inquietudine della loro ricerca di una nuova "bellezza" è densa di una sensualità di immagini e idee in cui la costrizione umana causata dall'industrializzazione è parte fondante della sua vita in modo tumultuoso e non senza paure.

Nonostante questo quadro interessante l'influenza storica del gruppo fu risicata per diverse ragioni che Manuel Durán spiega in questo modo:

falta de cohesión del grupo, falta de órganos colectivos duraderos, falta de espíritu creador en muchos de sus miembros, fijación temprana y demasiado exclusiva en un modelo de la vanguardia, el futurismo, que iba a quedar pronto superado⁵²

e probabilmente proprio la effettiva capacità creatrice dei seguaci del gruppo, che lasciarono per lo

51 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana*, p. 1091.

52 M. DURAN, *Contemporáneos: ¿Grupo, Promoción, Generación, Conspiración?*, "Revista Iberoamericana", vol. XLVIII n. 118-119 (1982), pp. 37-46:38.

più opere di scarso valore, condannarono l'Estridentismo ad essere movimento “incompiuto”, con solo l'opera del leader Arce a possedere una qualità accettabile per la critica.

LOS CONTEMPORÁNEOS

Per comprendere l'esperienza del “grupo sin grupo” (variegata e situata in più campi di interesse) e cominciare a relazionarla al mondo estridentista, è utile partire da quello che fu il punto di contatto tra due movimenti all'opposto, per poi illustrare coloro che furono le figure del movimento e solo successivamente analizzarne l'attività come “collettivo”.

Nell'interesse per la contemporaneità che accomuna i due gruppi, senza rifiutare tutta la poesia messicana precedente, riconoscono il maggior debito nei confronti di tre autori⁵³: il primo è Ramón López Velarde (1888-1921), di cui apprezzano lo stile originale e le tematiche di conflitto tra sesso e religiosità e di interesse per il tema della morte (sulla scia di Baudelaire); il secondo è José Juan Tablada (1871-1945), di cui studiano lo sperimentalismo formale (per esempio adattò in spagnolo il metro dell'*haiku* di origine giapponese); il terzo è Alfonso Reyes (1889-1959), che lavorò nel periodo di loro attività come diplomatico e ambasciatore messicano in Francia e Argentina, coltivando una larga cerchia di contatti, e che funse per loro da guida e collegamento con gli intellettuali francesi, del quale colgono la linea poetica indipendente di uomo di lettere che intende unire la letteratura messicana con l'universalità della tradizione umana. Di Reyes è significativo ricordare un aneddoto che fornisce l'importanza che rivestì per il gruppo: nel 1925 Villaurrutia soffrì un periodo di crisi come scrittore a causa sia della naturale “accidia” sia del clima ostile che esisteva intorno a lui e i compagni; nell'ottobre ricevette da Reyes una lettera in cui venne incitato a proseguire la sua attività, scrivendo più di quanti potessero essere gli insulti e senza perdere la fede nella letteratura, che lo avrebbe aiutato a sopportare la sua condizione di scrittore incompreso in patria:

Sé muy bien que uno de nuestros males es la falta de respiración. [...] Ella nos ayuda a vivir sin ciertas pasiones inútiles ¡ La política! ¡La pervadiente política! ¡Mi bestia negra, nuestro enemigo! ¡ Y pensar che estamos todavía tan lejos – por lo poco evolucionado del medio - de poder vivir de nuestra pluma! [...] ¡Cuanto quisiera poder verlo! Usted no sabe con qué dolorosa inquietud pieno en la generación que usted representa a mis ojos. Ya le habrán dicho a usted muchas veces esa honrada vulgaridad: que viviendo lejos, se aprende a amar a la patria. [...] O mejor aún levántela demasiado: mire a lo lejos: no se quede con los ojos fijos en lo que está cerca. Siéntase en comunicación con el mundo, y olvídense del barrio en que vive. [...] Sea firme en su vocación, sea fiel a sí mismo.⁵⁴

53 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”*: *Vanguardia poética mexicana*, “RILCE. Revista de filología hispánica”, 2 (1986), pp. 259-276:265.

54 R. G. GARCÍA, *Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo*, “Arrabal”, 1 (1998), pp. 201-213:204.

I componenti del gruppo sono diversi e caratteristica di ognuno è proprio quella di essere forti individualità difficilmente malleabili all'interno di una prospettiva di lavoro comune. Comune in loro è la provenienza sociale (appartengono tutti alla classe medio-alta, una delle più colpite dagli avvenimenti sociali della Rivoluzione), l'esperienza scolastica (tutti studiarono alla Escuela Nacional Preparatoria⁵⁵ e si specializzarono con percorsi da autodidatta perché interruppero gli studi universitari per lavorare nel campo governativo e diplomatico), infine il poliglottismo (vedasi le numerose traduzioni, fatte da loro stessi, pubblicate nelle riviste). Diversi di loro (per esempio Torres Bodet e Novo) lavorarono nella burocrazia statale - specialmente dopo che a capo del Dipartimento della Pubblica Istruzione Vasconcelos fu sostituito da Alfonso Reyes - ma non per ragioni di semplice servizio statale alla politica propagandistica dello stato bensì come servizio nazionale di "aristocrazia intellettuale", il cui disinteresse poteva essere utile alla società quanto il mero lavoro pratico della gente comune⁵⁶. Un'altra caratteristica importante da ricordare, a causa delle implicazioni che ebbe nel modo in cui la loro proposta fu recepita, è il loro orientamento omosessuale: esplicito nel caso di Pellicer, Villaurrutia e Novo, bisessuale per altri esponenti del gruppo come Castellanos ma in ogni caso tutti difesero la libertà morale della persona. Il gruppo deliberatamente coltivò una iconografia dandy, a partire proprio da quegli atteggiamenti e abiti esplicativi contestati dagli intellettuali avversi per la forte ambiguità e per il richiamo storico ad esponenti omosessuali famosi, quali Wilde e Cocteau, così da creare una figuratività della persona che richiamava appunto il *queer* (il dandy europeo) ma lo riproponeva in pose e performance dal gusto messicano e che esprimevano l'ambiguità delle loro identità; non è inoltre da dimenticare che ciò potrebbe essere letto come atto politico per destabilizzare coscientemente la rappresentazione dominante "machista" dell'uomo messicano⁵⁷. Questa iconografia è chiaramente leggibile in tre ritratti: *Retrato de Xavier Villaurrutia con paisaje* (1925) e *Retrato de Salvador Novo* (1920) di R. Montenegro, *Autorretrato* (1926) di M. R. Lozano. In questi è evidente una descrizione morale e fisica in proporzione alle loro soggettività e che invita ad approfondire la situazione in cui sono dipinti, oltrepassando i volti silenziosi e riflessivi che posano in una indifferenza dal gusto snob nobiliare; tipico richiamo d'abbigliamento è il *flâneur*, capo *queer* per eccellenza⁵⁸. L'androginia è un altro dei caratteri tipici del dandy perché "el dandi honra en el amor griego a uno de los Satanes, a un aspecto del mal – en el cual él vive – y que la sociedad condena. Es otra forma más de su rebeldía. El dandi es andrógino, de ahí que su seducción alcance por igual a cualquier sexo."⁵⁹ In tale lettura le scelte e i gusti in fatto di vestiti sono un esplicito richiamo alle proposte europee che nel XIX secolo avevano standardizzato la comunicazione indiretta e fisica di tendenza omosessuale e appaiono come una forte rivendicazione della propria libertà di scegliere e apparire, in pieno

55 M. DURAN, *Contemporáneos: ¿Grupo, Promoción, Generación, Conspiración?*, p. 40.

56 R. G. GARCÍA, *Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo*, p. 202.

57 I. C. ACEBO, *Los Contemporáneos y el travestismo dandi como estrategia queer*, relazione tenutasi al *V Encuentro de disidencia sexual*, UACM, 2012 (link articolo: <http://www.uacm.edu.mx/uacm/Portals/3/4%20Documentos/V%20ENCUENTRO%20DE%20DISIDENCIA%20SEXUAL/Ivan%20Acebo%20Choy.pdf>), p. 9.

58 *Ibidem*, p. 12.

59 *Ibidem*, p. 16.

contrastò con coloro che li attaccavano esattamente su questi punti; esporre sé stessi al centro dell'abiezione significava imprimersi nella mente dei critici e sacralizzare la propria immagine attraverso il rifiuto e l'imposizione di sé negli occhi altrui, approfittando proprio delle accuse e dei compianti contro loro.

⁶⁰Il periodo di formazione delle amicizie e relazioni lavorative tra i letterati del gruppo, secondo Foster⁶¹, si divise in tre circoli concentrici di relazione: il primo riguardò Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Enrique González Rojo (1899-1939), José Gorostiza Alcalá (1901-1973) e Jaime Torres Bodet (1902-1974), che si conobbero durante gli anni di scuola e successivamente collaborarono in riviste e attività. Ortiz de Montellano rappresentò nel gruppo un'istanza speciale perché, con le parole di Villaurrutia, assunse “los tonos más característicos del espíritu mexicano⁶²”; sue tematiche principali furono il sogno e la famosa ipallage del sogno quale «scimmia imitatrice della morte». Rojo fu conosciuto soprattutto in edizioni postume e scarsi inserimenti antologici a causa della sua natura schiva e appartata, tuttavia maneggiò con maestria diverse innovazioni formali (come il verso libero) sapendole inserire nelle stanze poetiche tradizionali; fu colui che riflesse maggiormente l'influsso del poeta francese Paul Valéry negli aspetti formali e ripropose spesso nei suoi scritti il tema della “contemplazione di luce e cristallo” (categoria storicamente impossibile dell'ideale poetico). Villaurrutia fu distante da lui, come si evince dall'assenza di spontaneità negli elogi che scriveva come critico, e non ne apprezzò particolarmente l'opera, come si evince da un giudizio preoccupato ma molto duro sull'opera di Rojo:

Me entristece lo de Enrique, a quien le tengo un verdadero afecto. Pienso que él no sabe o no quiere saber nada acerca de su propio destino y que por eso se adhiere a cualquier cosa, y sigue un camino cualquiera, como un sonámbulo, prefiriendo esa mediocridad a la lucidez de un gesto heroico más elegante sin duda pero también más doloroso. Yo no lo juzgo. Me lo explico.⁶³

Gorostiza fu colui che meritò l'accezione di poeta filosofico per lo studio dal sostrato profondo e regolare della sua ricerca; esemplare è *Muerte sin fin* dove esplora le congetture della spiegazione dialettica del mondo verso il raggiungimento della pluralità di significato, affermando che la “construcción poética pura” è cosa indistinta dalla forma stessa della poesia. L'opera è così la descrizione di un processo in cui attori sono l'intelligenza e la realtà che partecipano di una apocalastasi a cui tutte le cose evolvono verso l'origine della natura, che in Gorostiza è la morte. Per Villaurrutia fu il poeta migliore del gruppo. In Torres Bodet la tradizione e la novità si incontrarono in un equilibrio perfetto grazie alla estrema semplicità e delicatezza della sua introspezione poetica;

60 Dati e considerazioni sui singoli autori sono ripresi da: S. ELIZONDO, “Introducción”, in S. ELIZONDO, *Antología “Museo Poetico”*, Messico, UNAM, 1974.

61 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”*. *Vanguardia poética mexicana*, p. 261.

62 C. MACÍAS, *Xavier Villaurrutia habla de los Contemporáneos*, “Espéculo. Revista de estudios literarios”, 48 (2011), p. 2.

63 *Ibidem*, p. 2.

fu nella sua opera che venne raggiunta l'espressione dell'esperienza diretta della vita mentre fu nella sua sensibilità che si mostrò la grandezza di uno sguardo semplice ma profondo.

Il secondo gruppo incluse Salvador Novo (1904-1974) e Xavier Villaurrutia (1903-1950), più giovani di pochi anni ma compartecipi delle medesime esperienze. Novo fu il poeta d'espressione e opera più varia e ricca e si caratterizzò per un tratto ironico sempre molto forte (influenzò notevolmente il genere dell'epigramma in Messico); questa ironia derivò da un disincanto cinico e disilluso nei confronti dell'umanità, dal quale venne scagliata contro la banalità della società contemporanea e l'esistenza vuota delle persone. Fu molto vicino proprio a Villaurrutia, col quale per esempio mantenne una fitta corrispondenza durante la permanenza di Xavier negli Usa tra 1936 e 1937, e da lui fu molto apprezzato come “triunfo de las conquistas nuevas en la poesía⁶⁴” - gli dedicò anche un poema dal tono confessionale e molto intimo quale *Nocturno mar*. Villaurrutia recuperò la tradizione del *Conceptismo* barocco, da cui raccolse nuove immagini, senza però limitarsi a tale forma ma spaziando senza confini precisi, eccetto per talvolta un richiamo alla tematica del sogno. Per lui sognare è una tecnica per sondare mistero e impensato mentre il sogno in sé è cosa slegata dall'atto di farlo, costituendo una costruzione esterna per immagini risultata dalla combinazione verbale; la preminenza della “sensazione” poetica e la ridondanza espressiva sono recuperi da Velarde.

Terzo gruppo è rappresentato da Gilberto Owen (1904-1952), Jorge Cuesta (1903-1942), Carlos Pellicer (1897-1977), cioè quelle persone che non si conobbero nelle scuole ma collaborarono in riviste e periodici del gruppo. Il lavoro di Owen è divisibile in due parti: la prima in pieno spirito avanguardista vicino al surrealismo mentre la seconda presentò la sua produzione maggiormente introspettiva e in cui inserì tematiche bibliche. Cuesta fu un'altra delle figure “intellettuali” del gruppo, tutte sulle orme di Valéry e Mallarmé. Di professione fu chimico e questa attività influenzò le inquietudini della sua ricerca poetica – il suo poema più importante, *Cantos a un dios mineral*, tratta degli stati e delle trasformazioni della materia inerte e lo fa senza far uso di un vocabolario alchimistico, nonostante tutto il poema si incentri proprio sull'alchimia: la concepisce come la scienza della trasformazione simbolica della materia mentre la chimica rappresenta la scienza dei simboli. In linea con questo orientamento si possono segnalare come principali qualità il rigore e la acutezza critica di un occhio perspicace e pungente. Fu il primo suicida del gruppo, vittima di un attacco di pazzia, e fu seguito da Villaurrutia e Rojo pochi anni dopo. Pellicer lavorò nella burocrazia e viaggiò in diversi paesi; di lui è molto importante il modo in cui acquisisce coscienza del paesaggio messicano e lo traspone in poesia, unendolo spesso alla sua esperienza religiosa. Per questo Villaurrutia lo ricordò come il poeta della sensualità, colmo del carattere dionisiaco della creazione, mentre “la mayor fuerza de su poesía reside en su expresión del paisaje⁶⁵”.

Alla base dell'attività editoriale che interessò i Contemporáneos ci fu il forte desiderio di far

64 C. MACÍAS, *Xavier Villaurrutia habla de los Contemporáneos*, p. 2

65 *Ibidem*, p. 2

sapere al mondo che in Messico esistevano letterati capaci di comprendere le novità del panorama culturale mondiale e che volevano tradurre in linguaggio nazionale tutte queste forme e idee provenienti dall'estero; il clima ostile che si creò intorno alla loro attività intellettuale impedì un approccio che non contenesse quasi ossessivamente in ogni articolo una piccola parte di difesa della propria libertà - di pensiero e di essere - e caratterizzò diversi saggi dal tono angustiato e nervoso (come detto prima, fu proprio questo a influire sul blocco di Villaúrrutia nel 1925). Parlando della fondazione della rivista per cui sono ricordati, Torres Bodet ricorda le ragioni che li spinsero a unirsi sotto le varie etichette editoriali:

[...] acostumbrados a admitir el prestigio internacional de publicaciones como *Le Mercure de France* y la *N. R. F.*, el éxito de una revista española *Revista de Occidente* [ndr: diretta da Ortega y Gasset e appoggiata dalla generazione '27] nos había hecho reflexionar sobre la conveniencia de imprimir en nuestro país un órgano literario estricto y bien presentado. Estimábamos las cualidades de algunas revistas latinoamericanas, en las cuales a veces colaborábamos. Sin embargo, el eclecticismo de *Nosotros*, de Buenos Aires, non parecía demasiado complaciente. *Atenea*, de Chile, adolecía a nuestro juicio de un tono un tanto dogmático. Quedaban, en la Habana, la tribuna del grupo *Avance* y, en Costa Rica, el heroico *Repertorio de García Monge*. Pero ¿no había acaso lugar, en México, para una revista distinta, que procurase establecer un contacto entre las realizaciones europeas y las promesas americanas?⁶⁶

Come è facile comprendere, per questi giovani in Messico non esiste in tale momento una rivista che possa rivaleggiare con le proposte avanguardiste degli altri paesi; l'editoria è impegnata più da un punto di vista politico e sociale che non legata alle questioni di pura arte e tale assenza di organi spinge alla fondazione di una rivista che possa collegare il Messico a movimenti diversi e aggiornati. La prima rivista di cui è utile riferire fu “*Méjico Moderno*” (1920-1923), diretta dal padre di Rojo e in cui collaborarono nomi importanti della cultura del tempo come per esempio Pedro Henríquez Ureña (che ritroveremo nel viaggio argentino di Castellanos), Antonio Castro Leal, Alfonso Caso... assieme a giovani quali Novo, Gorostiza e Torres Bodet⁶⁷; fu dall'esperienza maturata nel clima di una rivista seria e importante nel campo della contemporaneità che nacque l'intenzione di pubblicare “*La Falange*” (1922-1923). Questa rivista vide come fondatori Torres Bodet e Ortiz de Montellano, con collaborazioni di Novo e Villaúrrutia; prima di chiudere i battenti riuscì a far stampare sette numeri. La fase più coscientemente collettiva corrispose alla rivista che precedette l'omonima del gruppo: “*Ulises*”, stampata da maggio del 1927 a febbraio del 1928, diretta da Villaúrrutia e Novo (il quale aveva domandato al suo superiore alla Segreteria dell'educazione, Puig Casauranc, di finanziare la rivista ma si era visto negare ciò in favore di

66 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”*: *Vanguardia poética mexicana*, p. 262.

67 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana* , pp. 1086-1087.

“Forma”, rivista di arti plastiche affini alle scelte muraliste⁶⁸). Owen, scrivendo da New York, propose di ristampare la rivista nella città - per poterla diffondere fuori dal Messico - perché sentiva come New York potesse essere il luogo perfetto per la riedizione⁶⁹; perché proprio New York? La ragione sta nell'affinità che Owen sentiva tra la città e il personaggio mitico a cui si ispira il titolo della rivista. Ulisse rappresenta il navigante, che viaggia per il mondo, con un fine che è il raggiungimento della patria e per il quale si sforza e si sacrifica in maniera eroica nonostante le proteste e le debolezze dei suoi compagni; in ambito metaforico lo scrittore

es un navegante [...] que como tal debe visitar la patria universal de las letras; le proporcionaba una mera, un fin para ese viaje: la patria, servir desde la literatura a la modernización y al progreso de la nación; y le hacía advertencias de veterano al presentarle esa tarea como un sacrificio que lo obligaría a desterrarse real y simbólicamente del país, como una misión incomprendida que debía desempeñarse heroicamente a pesar de las “protestas de los vecinos”⁷⁰.

Questa metafora fu proposta a Villaurrutia proprio da Reyes nella lettera che gli scrisse nell'ottobre del 1925, dove riprese il pensiero che André Gide aveva espresso nel 1919 in *Pensées de mythologie classique* sopra Ulisse come alter ego dello scrittore: “Ulises-Simbad era el hombre que aunque “añora Itaca”, no tenía más remedio que abandonar su casa para “alimentar” su inquietud, para preservarse de la “tranquilidad”, del estancamiento intelectual de su patria⁷¹“. È per questa doppia ragione, di navigatori esiliati alla ricerca di una meta e sempre diretti per l'onore della propria patria a cui torneranno quando avranno raggiunto quel che cercano, che Ulisse colpì immediatamente l'immaginario di Villaurrutia; è anche per questo che l'Odissea come titolo era perfetto per rappresentare simbolicamente, grazie alla sua condizione di opera mitica e fonte per la letteratura occidentale, il tipo di letteratura universale che il gruppo proponeva di realizzare. Inoltre bisogna ricordare come fusero in Ulisse anche il mito del “figliol prodigo”, sempre dall'opera di Gide: da giovani Novo e Villaurrutia, nelle prime opere, lo utilizzarono per spiegare la loro solitudine di emarginati, per ragioni di gusti sessuali, mentre nella rivista comparve trasformato come un sentire programmatico complementare della metafora, in cui la marginalità e dissidenza erano diventate letterarie; fu così che spiegarono come è proprio allontanandosi che si può sperimentare vero amore verso il padre – patria e solo tornando dopo una lunga assenza si può produrre un definitivo incontro con lui. Il sottotitolo della rivista recitava “Revista de curiosidad y de crítica” e metteva in luce i due concetti fondamentali che accompagnavano la scrittura e le partecipazioni alla rivista: la curiosità è intesa con l'accezione di attività mitologica di desiderio della ricerca e volontà di riscoprire la propria realtà e le sue parole - la critica è l'elemento stabilizzatore della curiosità, grazie alle sue doti di precisione, ordine e limite. Per loro la critica è

68 R. G. GARCÍA, *Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo*, p. 205.

69 *Ibidem*, p. 201.

70 *Ibidem*, p. 204.

71 *Ibidem*, p. 205.

modo di rapportarsi alla letteratura e guida in modo rigoroso giudizi e riflessioni, qualificando attraverso le parole l'esercizio letterario e aiutando a comporre una valutazione obiettiva e rivisitata oltre l'approccio diretto, proprio come la terra natia si accoglie dopo un viaggio. Villaurrutia definì le due attività come: “la crítica y la curiosidad han sido nuestros dióscuros; al menos han sido los míos.”⁷² Nella rivista apparvero così articoli e recensioni svincolate da interessi politici, sociali o morali, novelle e canovacci teatrali fautori del processo di rinnovamento che il teatro omonimo, creato dal gruppo nel 1928, provocò, traduzioni di scritti stranieri inglesi (come Joyce, D. H. Lawrence) e francesi (Gide, Proust, Baudelaire); fu forte il modello rappresentato da “*Nouvelle Revue Française*” e dalla saggistica di Valéry Larbaud e T. S. Eliot (per esempio lampante se si considera il suo articolo del 1923 “*Ulises, orden y mito*”, che influenzò la loro analisi dell’*Ulisse* di Joyce). La proposta di incorporare il Messico nella sincronia occidentale attraverso la letteratura passò anche attraverso la rivendicazione della compartecipazione (al fianco, non in subordine, dell’operato degli autori spagnoli) al rinnovamento della prosa in lingua spagnola. Il loro non fu un semplice mettersi sotto le ali protettrici e guida della Spagna e un tradimento della propria patria, bensì:

como consecuencia del sustrato hispánico, por tanto occidental, de la cultura mexicana, lo que no impedía que ésta, como la francesa o la española tuviese su idiosincrasia particular, su carácter distintivo⁷³.

Dopo “*Ulises*” fu il momento della pubblicazione di “*Contemporáneos*”: pubblicata dal 1928 al 1931, il 15 di ogni mese, per 43 numeri editi con un numero di pagine che oscillò tra le 68 e le 123, con una tiratura massima ma infrequente di 1500 copie⁷⁴; la direzione e i finanziamenti della rivista si divisero in due periodi che vanno dal primo all’ottavo numero (giugno 1928–gennaio 1929; mecenatismo di Bernardo J. Gastélum, direttore del Dipartimento della Sanità; al consiglio direttivo della rivista figuravano Ortiz de Montellano, Torres Bodet e Rojo) e dal nono al quarantatreesimo (febbraio 1929–dicembre 1931; mecenatismo di Genaro Estrada, della Segreteria di Relazioni Estere, dopo la partenza di Gastélum - accompagnato da Rojo – per una missione diplomatica in Italia; direttore unico rimase Ortiz de Montellano dopo la partenza per Parigi di Torres Bodet, che accettò un incarico diplomatico nella città). Cause della chiusura della rivista furono: l’infermità di Ortiz de Montellano, la perdita del patrocinio di Estrada, i ruoli diplomatici di molti collaboratori che li portò lontani dal paese e quindi rese complicata la partecipazione a una pubblicazione mensile, il clima ostile cresciuto a dismisura intorno alla rivista e il suicidio di Antonieta Rivas Mercado, una delle protettrici del gruppo, la cui morte scosse le fondamenta del gruppo (eccetto forse per Rodriguez Lozano, artista associato al gruppo e causa parziale della morte della mecenate,

72 R. G. GARCÍA, *Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo*, p. 207.

73 *Ibidem*, p. 209.

74 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana*, p. 1097.

per il rifiuto ad accettare il suo amore, il quale già in altre occasioni non dimostrò di sentire dolore né cordoglio per la morte di persone a lui prossime)⁷⁵. Il titolo, scelto da Gorostiza, rimanda chiaramente a un ideale apolitico mentre il sottotitolo “Revista mexicana de Cultura” esplica come l’attenzione al panorama messicano sia da subito centrale e che le tematiche trattate saranno ad ampio respiro nei diversi campi della cultura e si mescoleranno interventi e illustrazioni, sia internazionali che di intellettuali autoctoni, nella più cosciente tradizione universalistica che però non perde di vista il messaggio fondamentale: non raccontare in modo asfittico un panorama d’avanguardia mondiale ma trasmettere le novità e stimolare la riflessione culturale del paese affinché lo stesso si inserisca nelle rotte artistiche in voga. Dalle parole stesse di Villaurrutia:

Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras.⁷⁶

Nella rivista furono pubblicati saggi e articoli sia dei collaboratori stretti della rivista che traduzioni di pubblicazioni estere (per esempio, sulla poesia, saggi di Paul Valéry, André Maurois), opere letterarie sia dei membri del gruppo sia di altri scrittori messicani e che spaziarono tra poesia narrativa prosa e teatro, traduzioni in spagnolo fatte dai membri di opere fondamentali di autori classici e contemporanei (T. S. Eliot, D. H. Lawrence, W. Blake, J. Supervielle, A. Gide, M. Proust, V. Larbaud, L. Pirandello, E. Pound, J. Joyce, J. L. Borges sono solo alcuni degli autori pubblicati); il risultato fu così la presentazione a un pubblico di lingua spagnola di riflessioni e scritti che avevano in quegli anni rivoluzionato il panorama culturale sia della letteratura, sia della critica, sia dell’arte e offrivano anche uno spunto su autori autoctoni di valore, che venivano presentati come maestri del calibro dei più quotati autori internazionali.

Dopo questa presentazione del gruppo è lecito porsi una domanda, prima di analizzare i caratteri letterari: i Contemporáneos furono davvero un gruppo o sarebbe più corretto chiamarli “tendenza” o “generazione”? Questa domanda spinosa si può affrontare partendo dalla questione della presenza di un leader: gli studiosi son concordi nell'affermare che l'unica figura che può rappresentare un elemento di coesione e riunione per gli altri è Villaurrutia, tuttavia “para Villaurrutia, el inspirador, el guru, era Jorge Cuesta.”⁷⁷; la conclusione che mi permetto di trarre è che nel gruppo la forte personalità di ogni collaboratore impedì lo stabilizzarsi dell'immagine pubblica di un unico rappresentante e che invece la grande forza del gruppo risiedette proprio nella partecipazione attiva con valori uguali di diverse figure. Rispetto invece alla domanda principale, diversi componenti posero la questione in vario modo: famosa è la definizione di Villaurrutia “grupo sin

75 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”: Vanguardia poética mexicana*, p. 263.

76 *Ibidem*, p. 262.

77 M. DURAN, *Contemporáneos: ¿Grupo, Promoción, Generación, Conspiración?*, p. 40.

gruppo”, pronunciata in una conferenza del 1924 e passata alla storia come la forma calzante di definirli, che Pellicer (figura tra le meno legate al lavoro proprio del gruppo) riprese nel 1956 “[...] me hallaba en Roma cuando nació aquella publicación y sólo colaboré con poemas en un número de sus postrimerías. Propiamente Contemporáneos no tenía unidad de orientación. Fue como Villaurreutia la definió, un grupo sin grupo⁷⁸”. Cuesta invece nel 1933, scrivendo a Ortiz de Montellano, propose questa idea:

La gente acostumbra a incluirnos [...] en un grupo literario al que llaman “la vanguardia”, de Ulises, de Contemporáneos, por la misma razón que acaso lo llamen también de Examen. [...] Se nos reúne, se nos hace caber en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios [...]. Nuestra proximidad es así el resultado de nuestros individuales distanciamientos, de nuestros individuales destinos, más que de una deliberada colectividad.⁷⁹

Torres Bodet ancora ricorda

el nombre [...] no tenía nada de doctrinario. En efecto, la unidad de nuestro pequeño grupo no obedecía tanto a la disciplina de una capilla cuanto a una simple coincidencia en el tiempo: a eso que algunos llaman la complicidad de una generación. [...] Eramos como Villaurreutia lo declaró, un grupo sin grupo. O, según dije, no sé y ea dónde, un grupo de soledades. No obstante, por el rigor con que desechábamos ciertos originales [...] hubimos de dar, sin quererlo, la impresión de una dura homogeneidad.⁸⁰

Vi fu anche chi polemicamente, come Elías Nandino (partecipe del gruppo in forma minore), accusò direttamente il gruppo di essere:

una “mafia” inteligentemente llevada para que triunfaran siete personas a través de los esfuerzos de quien fuera. Los Contemporáneos “fueron” porque había mucha gente que valía que les ayudaba: Augustín Lazo [...], Octavio Barreda [...]⁸¹

Secondo me, la forma più giusta per definirli è la “deliberata collettività” di Cuesta, in cui risalta il ruolo volontario dell'unione di diversi apporti in un solo mezzo editoriale e che ricorda come però rimasero sempre individualità forti e segnati da vite diverse, con in comune l’”esilio letterario” e la difficoltà nel vivere in modo semplice e privo di patimenti.

In Messico la costruzione di una letteratura ufficiale prese una svolta diversa nel 1924, quando al

78 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana* , p. 1094.

79 *Ibidem*, p. 1095.

80 *Ibidem*, p. 1096.

81 *Ibidem*, p. 1094.

potere salì Plutarco Elías Calles. Costui, anti-ispanico e radicale “messicanista”, favorì la affermazione di una proposta che, nata soprattutto negli ambienti artistici muralisti, propugnava un'anti-ispanicità forte e leggeva il carattere messicano mediante la negazione delle sue radici spagnole; questa volontà, in forte contrasto con l'ispanismo culturale di Vasconcelos e altri letterati, prese il sopravvento e orientò così la cultura verso opere da cui doveva trasparire il carattere virile e politico, esente da qualunque influsso straniero, perché questi erano visti come dei disturbatori della *mimesis* della natura messicana. Il modello letterario divenne la «Novella della Rivoluzione», stereotipo di un recupero artificiale del passato pre-ispanico e che sceglieva precisi caratteri della Rivoluzione in modo strumentale per trasmettere una virilità ostentata. L'ovvio gruppo contro cui si schierarono in massa gli intellettuali vicini a queste posizioni furono i Contemporáneos, rei di proporre una letteratura “effeminata”; il riferimento è doppio perché, oltre a riferirsi alla esplicita omosessualità di alcuni, si accusò la loro opera di essere anti-nazionale, esterofila e traditrice della patria, come si vedrà al paragrafo successivo sulle diatribe.

Dal punto di vista letterario, il gruppo si ispirava a una tendenza universale ad interpretare la scrittura e desiderava inserire il Messico all'interno delle correnti d'avanguardia, rendendolo autore di opere dalla caratura marcata; in questo principio è forte un sentimento critico rigoroso, che vede nello studio dello stile e in una profonda riflessione sull'attività stessa dello scrittore i cardini dell'espressione letteraria. In tal modo l'opera artistica valida scinde dal mero contenuto e si compone di entrambe le parti, in una unità che conduce e sviluppa una risposta che sappia valorizzare la ricerca formale ed esistenziale di un'intera umanità; per loro non è una risposta quella semplice della novella rivoluzionaria, che trasmette stereotipi costruiti per motivazioni solo politiche o nazionalistiche, perché a loro interessa una produzione completa dell'esperienza e dello studio di tutta una tradizione storica. In *Notas de un lector de poesía*, Ortiz de Montellano presentò l'idea che aveva della vera poesia che il tempo contemporaneo avrebbe dovuto creare:

La verdadera poesía de hoy tiende a una perfección mayor en cuanto a su técnica propia y a una verdad más pura y exacta en cuanto al contenido. Se apoya en la imagen [...] aplicando sus oídos más finos y los ojos más penetrantes de su sensibilidad para encontrar su propio ritmo de acuerdo con la lógica poética distinta de la lógica usual. Es una poesía descubridora [...] sujeta a sus propria, rigurosas, leyes y es, además, una sociedad secreta adonde el lector sólo puede ingresar a condición de esforzarse activamente por ser él también sujeto de poesía, o libreto de sueños, pero siempre evadido y fuera de la realidad cotidiana. [...]⁸²

È importante sottolineare di nuovo come non rifiutino l'intera produzione passata messicana perché, oltre gli scrittori citati prima, vi è un recupero sia del periodo barocco (con predilezione per il “gongorismo” messicano) sia di una poesia tradizionale-popolare, da cui recuperano schemi e forme in modo moderno e le rileggono sempre con una sensibilità nuova e cosciente della diversità che

82 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”: Vanguardia poética mexicana*, p. 268.

necessariamente permane dalle origini (per esempio Ortiz de Montellano tradusse e adattò antichi cantari messicani, Gorostiza nel periodo giovanile fu segnato dalla tradizione della canzone...)⁸³. La loro è una relazione che predilige sì l'avanguardia ma non per questo desidera cancellare una tradizione – il loro scopo è più la distruzione della sua “sacralizzazione” politicizzata nata in quello stesso periodo.

Le tematiche della loro poesia furono oscure ed ermetiche; per questa ragione rappresentarono una minoranza elitaria, che chiedeva al lettore la conoscenza delle tecniche poetiche e una mente attiva nel comprendere i loro messaggi. Proprio come propugnava Ortiz de Montellano nella citazione precedente, fu accentuata la visione poetica come mezzo di conoscenza e proprio per questo non sorprende trovare uno spiccato interesse per l'individuo e i suoi limiti di coscienza, avulsi dalla natura sociale e collettiva dell'uomo e sempre interessati da un problema esistenziale comune che traccia una linea profonda tra le diverse coscienze; fu l'*existencia* il problema centrale della loro ricerca filosofica e tutti i temi che trattarono inseguirono sempre la spiegazione di tale chimera filosofica, con risultati profondi e eleganti. Parlarono di “amor tras el que persiguen otros anhelos, el tiempo, la soledad y la incomunicación, la muerte⁸⁴” e la morte fu una loro ossessione e ispiratrice dei maggiori poemi (*Muerte sin fin*, di Gorostiza, *Nostalgia de la muerte*, di Villaurretia, *Muerte de cielo azul*, di Ortiz de Montellano, *Espejo de mi muerte*, di Nandino), lungo una traccia profonda in cui la morte angustia e conduce a trascendere la propria natura.⁸⁵

La lingua usata è un falso spagnolo medio, che utilizza un lessico prezioso infarcito di “messicanismi” e punta al recupero del lessico spiccatamente poetico, in opposizione alle tendenze prosastiche che valorizzano un *feísmo* arretrato. Interessante è anche il rifiuto della funzione comunicativa del linguaggio, attuato attraverso l'assenza di aneddoti e descrizioni, che si ripercuote nella rottura dello sviluppo logico del discorso e rivendica un chiaro legame con l'arte astratta. Il metro è in contrasto con le esigenze tradizionali, per cui sono privilegiati il verso libero e la forma del poema; si punta al ritmo e alla distribuzione strofica per imporre la lettura e spezzare il discorso nell'ordine degli oggetti trattati (esempio, nel *Canto a un Dios Mineral*, di Cuesta).

Ultimo argomento fu la relazione che il gruppo intrattenne con le novità surrealiste⁸⁶. I vari componenti seguirono con attenzione lo sviluppo europeo della corrente e dedicarono articoli sia alle riflessioni che agli artisti e letterati implicati; quando nel 1936 Artaud e poi nel 1938 Breton viaggiarono in Messico, il gruppo si intrattenne con i due illustri letterati e li accolse nel panorama nazionale, offrendone anche notizia del passaggio sulle riviste a cui al tempo collaboravano. L'influsso così deducibile si ritrova nell'uso dello strumento della libera associazione e dell'automatismo, delle metafore illogiche, dell'esaltazione della tematica sessuale e del sogno; la differenza caratterizzante che però permase fu, nella poetica contemporánea, il controllo sempre

83 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”: Vanguardia poética mexicana*, pp. 265-266.

84 *Ibidem*, p. 270.

85 I riferimenti per le successive riflessioni sull'aspetto formale sono brevi e concise, solo di orientamento generale nel panorama del gruppo, e si rifanno alla trattazione data da B. C. REVERTE.

86 *Ibidem*, pp. 268-270.

vigile e preciso della Ragione a cui soggiaceva l'uso degli strumenti innovativi surrealisti. In tal modo il riflesso e la comprensione del mezzo nella loro poesia non fu mai completata ai livelli del Surrealismo ma si basò sempre sui loro canoni personali di ricerca, piegandosi a quello che sentivano maggiormente proprio: l'uso della ragione come strumento trascendente l'essere.

LE DIATRIBE CON ESTRIDENTISMO E IL MONDO CULTURALE MESSICANO

Una delle differenze più profonde tra i due gruppi fu, come si è visto, l'esistenza di una “testa” pensante a dirigere le azioni: se tra gli estridentisti il genio di Arce guidava in modo deciso un gruppo che non riusciva a essere tale a pari livello qualitativo del promotore, tra i contemporáneos invece l'assenza di un capo preciso impediva la formazione di una linea uniforme e offriva all'opinione pubblica la visione di un agglomerato di diverse entità che creavano e interloquivano in modi autonomi con l'esterno, spesso senza nemmeno riuscire a coordinarsi tra loro o a conoscere con chiarezza i progetti del resto dei membri.

Nonostante questa tendenza generale, le varie figure dei Contemporáneos condivisero un atteggiamento di divergenza rispetto a quella letteratura ufficiale analizzata nelle pagine precedenti; il rifiuto della banale prosa rivoluzionaria e delle tematiche più esplicitamente nazionalistiche fu parte importante della loro manifestazione polemica contro gli assunti governativi in campo artistico. Non allinearsi ai dettami della maggioranza degli artisti comportò, in un clima teso e politicizzato, un continuo attacco sia alle personalità del gruppo sia alle loro ricerche artistiche, col fine di eliminare la loro dissidenza; una delle accuse più pesanti, in relazione al tema nazionalistico, fu quella di xenofilia, usata con una accezione fortemente negativa che sottolineava la presenza di una dipendenza psicologica, che scattava durante il processo di creare arte e comportava per i critici l'utilizzo di temi lontani dal mondo in cui vivevano, così tradendo gli ideali patriottici. La cieca fiducia negli ideali rivoluzionari rappresentò il metro di valutazione critico di codesta cerchia di intellettuali e, se nel contenuto di un'opera erano assenti gli elementi canonici della letteratura ufficiale, questa era bollata come priva di valori. Rinchiusi nel ruolo di minoranza, i membri del gruppo mantenne negli anni una linea critica verso tale prosa ripetitiva, incentrata sugli avvenimenti rivoluzionari, perché non accettavano l'asserto che supponeva di trovare sempre la qualità letteraria in un'opera a patto che questa fosse incentrata sul tema della Rivoluzione.

Il problema era per loro di natura critica: “¿cómo se puede decir que el arte nacionalista es superior al simplemente humano?⁸⁷”. La loro attitudine, rivolta nei confronti di qualunque proposta, li indusse a non accettare mai come valida un'idea a priori e che da loro non fosse stata analizzata e riconosciuta come di valore; fu con gli strumenti della critica letteraria “universale” che approcciarono la proposta uniformante del romanzo rivoluzionario e attraverso questi ne bocciarono gli assunti, comportando una risposta in cui gli attacchi di stampo patriottico si disinteressarono delle teorie critiche, su cui il gruppo fondava le sue letture, per confrontarsi esclusivamente con il

87 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”*: *Vanguardia poética mexicana*, p. 273.

giudizio conclusivo dato al riguardo. Si deduce così che l'approccio portato dal lato ufficiale fu acritico e restio ad affrontare con uno sguardo aperto la voce disperata dei Contemporáneos; l'interesse ufficiale non si spinse mai oltre le convinzioni assodate e non analizzò le innovazioni moderne perché il carattere nazionalistico impose sempre una linea serrata di fronte a ciò che non rientrava nei canoni scelti. Proprio nei caratteri di cui rimproverarono l'assenza alla letteratura del gruppo si ritrova in modo esplicito la non-letterarietà delle argomentazioni con cui vi andarono contro: la carenza totale di virilità fu un'accusa collegata allo scandalo che l'omosessualità dichiarata di alcuni membri scatenò nella società machista e devota a dei valori di forza e potenza maschile, per i quali in nessun modo poteva essere accettata l'esistenza di persone che mettevano in dubbio questi principi di comportamento, mentre l'accusa di “xenofilia” affondò le radici non in un rifiuto estetico bensì politico delle esperienze esterne al Messico.

Un'altra questione prettamente letteraria che li interessò avvenne in relazione al saggio *La deshumanización del arte*, di José Ortega y Gasset. Il filosofo teorizzava uno scenario estetico contemporaneo in cui l'arte si focalizzava nella ricerca della materia esclusivamente formale, a scapito degli aspetti tematici dell'opera; questa “ossessione” verso i mezzi propri dell'espressione artistica, legati puramente alla tela e alle matrici della pittura, secondo lui comportava una perdita del carattere umano dell'arte e ne cancellava l'aspetto profondo per l'uomo. Così l’"arte pura" era vista come un rischioso indirizzo di sviluppo, che perdeva il contatto con la realtà e con l'espressione personale della sensibilità dell'artista, e per la quale ragione si interrompeva la relazione con lo spettatore comune, elemento centrale proprio del mezzo artistico. Per l'autore un'arte ermetica e ristretta a cerchie colte completava una perversione della ricerca avanguardista e tradiva la natura dell'arte soggettiva e di comunicazione universale. Una proposta simile aprì una polemica in Messico contro coloro che si identificavano nella ricerca dell'arte “pura”; il gruppo sentì l'esigenza di difendersi, sottolineando le differenze profonde rispetto le accuse generali portate dal filosofo spagnolo. Le risposte più interessanti furono date da Cuesta in due occasioni: la prima, su “Ulises”, interessò in modo generale l'arte del periodo, che era stata attaccata nei suoi precetti comuni, per la quale argomentò che è sbagliato porsi di fronte all'arte “pura” senza guardare alle ragioni profonde delle scelte formali, che Cuesta spiega essere mezzi per purificare l'esperienza dai resti “romantici” della cultura (sentiti come anacronistici e privi del carattere rigoroso che l'esperienza moderna desiderava per comprendere la realtà) senza più ricoprirla di sovrastrutture deformanti, nate dall'occhio personale:

pero que no pretenda que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma, pero no deja de vivirla... Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar sino desromantizar la realidad...⁸⁸

88 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”*: *Vanguardia poética mexicana*, p. 274.

La seconda comparve nel 1932 e chiuse la disputa in risposta a *¿Está en crisis nuestra literatura de vanguardia?*, di Abreu Gómez. L'argomentazione a cui Cuesta ricorse per avvalere la sua tesi fu il binomio “*clásico y universal*”: il gruppo, nella sua esperienza, incarnò i panni di “moderni tradizionalisti”, i quali non desiderarono spezzare il legame con la tradizione passata ma anzi si posero come eredi di questa, studiata in un interesse sia storico che critico. La tradizione, nel termine *clásico*, uscì rivitalizzata dalle produzioni dei Contemporáneos; la loro preoccupazione incarnò il sentito bisogno di continuare in modo innovativo una tradizione che nel linguaggio e nei contenuti era universale, non solo del paese ma in modo ampio dell'intera umanità. Fu per questo che cercarono di ampliare la ricezione dell'arte extra-nazionale: solo in questo modo sentirono adempiuti gli impegni verso una cultura che non andava né negata né difesa stancamente bensì doveva essere innovata in modo intelligente e nella profonda comprensione del suo ruolo ancestrale e universale. Fu proprio questo binomio a contraddistinguere la ricerca dell’”*actual*”, in relazione a una convergenza di influenze che esprimesse come risultato una dimensione conscia sia del passato che del presente e non si limitasse a risultati ristretti ma raggiungesse significati “umani” di natura comune, colti a partire dalle particolarità di ogni esperienza vivente, estraendone i caratteri propri della “esistenza”.⁸⁹ Fu con tali argomentazioni che Cuesta rispose a coloro che li accusarono di cancellare l'umanità dalle loro opere, dimostrando come la depurazione estrema dell'espressione era funzionale a esprimere tematiche profondamente umane, non più figlie solo del personale “orto” nazionale, di cui i romantici tessero le lodi e nel quale smarirono la comprensione della natura umana quale specie dalle diverse gradazioni e caratteri ma sempre unita da comuni istanze, istanze che proprio i Contemporáneos inseguirono nel rispetto di ciò che li anticipò e di ciò che allargò le loro coscienze artistiche. La purezza della loro produzione volle cogliere soprattutto l'idea essenziale, rispetto all'immagine che risiedeva nell'opera finita; in tale modo la rappresentazione era un ideale da raggiungere semplificando la realtà e superandola, pur mantenendone sempre i caratteri.

Nonostante il clima avverso in cui i vari membri del gruppo scrissero e controbatterono le accuse, la loro attitudine critica non venne meno e non cedettero alla possibilità di esprimere stroncamenti “politici” dei loro avversari. Anzi, è esemplare ricordare come nei vari articoli e saggi artistici riconobbero il giusto valore a seconda dell'esperienza studiata; così furono pubblicati scritti di apprezzamento per il movimento muralista e i suoi più famosi interpreti (come verso Rivera, nonostante li tacciasse di essere un manipolo di xenofili e omosessuali, rinfocolando i toni sprezzanti). Molto interessante per questo tema di “oggettività critica” fu la conferenza di Villaúrrutia nella Biblioteca Cervantes il 29 maggio 1924: in quell'evento, a margine di un intervento sulla poesia delle ultime leve nate in Messico, si espresse a proposito dell'estridentismo:

[...] sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier

89 E. MADRIGAL, *Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 92 (2008), pp. 155-189:168-172.

modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentes procesos poéticos. Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los ismos; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. [...] Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecerse al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconciencia poética colectiva, un verdadero unanimismo – muy semejante, si no fuera contrario, al que propuso en Francia Jules Romains -. Lástima que esta conclusión no haya sido previamente anunciada por los estridentistas en sus sonoros propósitos.⁹⁰

L'intervento fu ficcante nella sua analisi ancora attuale: senza togliere ingiustamente ai meriti del gruppo a causa dei dissidi avvenuti, segnalò proprio la preminenza cronologica che il movimento ebbe nello scuotere l'ambiente letterario e la sua natura di derivazione stilistica dalle esperienze europee. È dall'uso di “no sin valor” che si coglie l'intelligenza critica di Villaurreutia, capace di riconoscere la valenza dei risultati del gruppo ma allo stesso tempo ne individua i limiti nella “inconciencia poética colectiva” che riconduce alla mancanza qualitativa dei lavori dei proseliti di Arce e che inficiò pesantemente l'interesse verso il loro lascito. Tuttavia è indubbio che i rapporti con l'Estridentismo, pur se con eccezioni come questa, furono molto spesso burrascosi, in acceso contrasto sia per ragioni letterarie che per ragioni di orientamento sessuale, questione che spesso prevaricò la letteratura e si trasformò in semplici attacchi omofobi.

L'omofobia, tutt'oggi problema latente in Messico come nel resto del mondo, entrò come motivo di contrasto nella discussione pubblica culturale con Arce e l'odio verso gli uomini che non rientravano nei canoni ufficiali dell'“essere” maschio; l'uomo “effeminato” non poteva esistere in una realtà dominata dalla macchina e dalla forza violenta necessaria a dominarla. Il gruppo estridentista si trovò in prima fila nel processo di affermazione del carattere omofobo delle proteste contro i Contemporáneos, i quali reagirono proprio affermando la loro vena omosessuale nell'atteggiamento e nel comportamento. Non fuggirono dal confronto poiché preferirono rivendicare la libertà di espressione con gesti che disturbavano gli avversari e che li pose al centro del dibattito, alla mercé di ulteriori offese a cui seppero reagire con ironia e arguzia. Una forte e formale accusa implicita fu mossa loro verso la metà degli anni '20 da Julio Jiménez Rueda, con un saggio chiamato *El afeminamiento en la literatura mexicana*, nel quale la polemica si trasferì “su carta” e investì direttamente la letteratura contemporanea in Messico. Parte di questa era accusata di mancare di “virilità”, segnalata secondo l'autore da un'assenza di originalità e di tematiche nazionali; segnalava che i rappresentanti erano coloro che avevano dedicato molto del loro tempo a tradurre, lavoro di cui Rueda accusava atti ingannevoli perché denunciava faziosamente la pratica di attribuzione al traduttore della originale scrittura del materiale proposto. Posta la parzialità di tale affermazione, Rueda chiedeva a gran voce che emergesse nel panorama letterario quella letteratura

90 S. GORDON, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana* , p. 1088.

virile, i cui caratteri affondavano nei principi della Rivoluzione, da scrivere secondo lui con spontaneità e forza armoniosa della composizione e che sola avrebbe potuto sollevare la situazione “debole e fragile” originata dall’assenza di mascolinità degli scrittori. La figura cardine di questo pensiero era impersonata così dall’”eroico fabbro”⁹¹ che sembrava nato direttamente da un pensiero comunista e che impersonava il valore attivo, forte quanto violento nell’azione, creatore di un rinnovamento in pieno accordo col bisogno di mascolinità; valore esplicitamente sessuale lo si legge in queste parole di Rueda:

mientras el nacionalismo y la voluntad social poseen un sexo definido y orgullosamente erecto, los “otros” titubeaban en una indefinición ideológica que, por metonimia, lo es también sexual.⁹²

Lo stesso Rivera si riferì all’arte nazionalista come arte “virile” e confermò così la pratica di valorizzare non secondo qualità artistica la dominanza di un’idea; l’interesse per la lotta rivoluzionaria dell’arte ufficiale affermò come opposta l’arte esterofila e anti-rivoluzionaria, tacciando così di omosessualità opere e artisti se presentavano caratteri non in linea con i principi. La risposta invece del gruppo fu affidata a uno scritto di Gorostiza del 1925, pubblicato su “*La Antorcha*”, dal titolo polemico *Juventud contra molinos de viento*: confrontò le due presunte letterature da un punto temporale, affermando come “Vecchia” la letteratura che li accusava, quella che difendeva immaginari nazionali e rivoluzionari che per Gorostiza non erano altro che difese conservatrici di vecchi ideali “virili” ma ormai privati dei valori originali; il suo gruppo invece era la “Nuova” generazione, perché portava come proposta la creazione di un linguaggio nato dalla tradizione universale e che era frutto della vitalità della cultura globale.

Le dispute, quando la rivista omonima fu creata, si esacerbarono con la pubblicazione dell’*Antología de la poesía mexicana moderna*, curata da Cuesta, con collaborazioni di altri membri; la selezione fu letta come un manifesto militante per l’intero gruppo e l’esclusione di diversi autori “classici” fece scalpore, allo stesso modo come lo fece la critica di “romanticismo” rivolta ad Arce. Quest’ultimo infatti prese la critica come un’offesa gravissima alla sua opera, vedendo l’inclusione nell’antologia non per un valore proprio riconosciuto ma più per compassione, che aveva condotto Cuesta a includerlo con un giudizio altezzoso e non sincero. L’antologia è da ricordare anche come testimonianza delle opinioni critiche del gruppo e come selezione di autori da loro ritenuti validi per essere tramandati.

ARTISTI CONTEMPORÁNEOS

Nella rivista del gruppo comparvero illustrazioni e riproduzioni di opere d’arte contemporanee, spesso di artisti messicani che si stavano affermando in patria. Legati alle diverse esperienze

91 I. C. ACEBO, *Los Contemporáneos y el travestismo dandi como estrategia queer*, p. 6.

92 *Ibidem*, p. 7.

artistiche della rivista che oltrepassarono i limiti della letteratura, come per esempio nel caso del teatro, ci furono artisti molto vicini nella concezione dell'arte alla concezione letteraria del gruppo e che per questo sono riconosciuti loro stessi come membri, per di più avendo intrecciato relazioni e collaborazioni con loro. Evento importante per distinguere quali figure facessero parte fu un'esposizione, organizzata nel 1928 in un locale del Pasaje América di Avenida Madero, patrocinata dalla rivista appena nata⁹³: esposero opere Rufino Tamayo, Abraham Ángel, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos – alla lista mancò solo Augustin Lazo, in viaggio in Francia ma che sarebbe sicuramente stato incluso se presente in patria. Da questa lista di nomi è possibile discernere in due ali le tendenze presenti: da una parte, con Lozano, Ángel e Castellanos, abbiamo artisti uniti sia per rapporti personali sia per una comune ricerca della solidità monumentale, dello studio del corpo umano, sia per il fascino e l'apprezzamento per lo strumento del disegno; dall'altra, guidati da Tamayo, vi erano gli artisti affascinati in special modo da uno studio a livello intellettivo del messaggio del dipinto, espresso con tendenze figurali via via più semplificate e purificate di elementi superflui, e che miravano a raggiungere una compiutezza che riuscisse a rappresentare ciò che andavano pensando. Non sarebbe sbagliato definire secondo il sottoscritto la prima ala (di Lozano e Castellanos si parlerà nei capitoli successivi) come l'ala "disegnativa", fedele alla linea e allo studio tecnico della pittura e dei suoi soggetti, mentre la seconda come l'ala "purista formale", fedele più al principio che doveva sottendere al quadro stesso che non al mezzo con cui esprimerlo, mezzo che aveva la funzione di unirsi al messaggio solo per essere veicolo e non soggetto stesso dello studio, come invece era per l'altro lato del gruppo.

L'artista più importante tra questi fu Rufino Tamayo (1899-1991), nato in Oaxaca nel 1899. Proveniente da una famiglia di indiani zapotecchi, per seguire l'influsso a studiare pittura abbandonò la zia adottiva e si iscrisse alla Escuela Nacional de Bellas Artes. Nel 1920 incominciò ad interessarsi allo studio dei tesori archeologici del Museo Nazionale di Archeologia e l'anno dopo fu incaricato, da Vasconcelos, della direzione del Dipartimento Archeologico del museo; questi due eventi furono fondamentali per lo sviluppo in Tamayo del concetto del ruolo nell'arte della cultura e della tradizione della sua terra e delle sue radici etniche. La ricerca delle forme e del vocabolario proprio della tradizione fu un tratto distintivo dell'artista che lo coniugò agli aspetti di modernità che aveva raccolto dalle influenze europee. Il gusto per la pittura moderna, soprattutto di scuola francese, nacque verso metà degli anni '20, quando tenne la sua prima esibizione a New York ed ebbe modo di conoscere i lavori dei principali artisti: Braque, Picasso, Cézanne e Gauguin... furono loro in questo periodo il maggior stimolo perché, nel suo approccio empirico alla natura, Tamayo prese spunto dalla rappresentazione che, attraverso volumi e colori semplici, si andava creando nelle opere. In questo periodo Tamayo ripeté temi e motivi, con ostinazione, per semplificare la forma della sua pittura così da raggiungere un valore più ampio rispetto al soggetto specifico; in tutto questo furono secondari la linea e il disegno perché la pittura di Tamayo si relazionò sempre al

93 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*. Pinacoteca Marqués de Jaral del Berrio, Messico, Banco Nacional de México, 1982, p. 10.

gusto plastico dei volumi, intrecciati in modo delicato all'uso anti-naturalista che fa dei colori, e che proposero soggetti dalle qualità personali e soggettive. Questa propensione estetica lo condusse a opere in cui il richiamo alle qualità peculiari del Messico si unì in una sintesi formale che accoglie gli influssi europei e con la materia stessa modella e lavora lo spazio. Il suo colore brillante e caldo ricorderà sempre più negli anni la passione per i *fauve* e Matisse, la cui opera ebbe modo di conoscere dagli anni '30. In quel periodo espose nuovamente a New York e in Messico, allargando la conoscenza dei movimenti stranieri e venendo a contatto con realtà che lo segnarono e lo spinsero ancora più verso l'affermazione di quella realtà formale e coloristica tutta sua, in cui la natura scaturisce dall'artista e dal contesto di questo, in uno studio dove sono i soggetti semplici e comuni riproposti che colmano l'intervallo esistente tra la percezione dell'opera e l'emozione che il pittore esprime nel creare. Tutto ciò si ritrova in dipinti come *Retrato de Olga* (fig. 2), del 1935, *Niña Bonita* (fig. 3), del 1937 e *Mascara Roja* (fig. 5), del 1940. Nel 1936 fu allestita una mostra - commemorativa dei dieci anni di attività - in Città del Messico, ottenendo un discreto successo; la sua arte recava forti i segni del suo legame al paese, sia nelle forme tradizionali che nei colori, ripresi dalla vita della gente comune (per esempio rifiuta il modello greco delle proporzioni e invece recupera le proporzioni pre-ispiane). Contestuale fu la restrizione dell'ampiezza di colori che usava nei singoli dipinti, spinto verso la rarefazione della colorazione per raggiungere un carattere spirituale più elevato:

he can mix as many colors as you like in the course of painting a series of twenty gouaches or water colors, but only four or five, and sometimes only two or three, - freely ranging in values, to be sure – appear in a single picture.⁹⁴

L'evoluzione di Tamayo passò attraverso la ricezione e la comprensione di due eventi. Uno fu la polemica sorta in relazione alla tesi di Ortega y Gasset: Tamayo fu molto colpito dalla possibilità di essere identificato con l'accusa del filosofo perché il suo obiettivo era invece proprio il contrario, raggiungere una pittura "pura" che rompesse con la tradizione realista e attraverso equilibrio e semplicità definisse l'indefinito e il misterioso; tutto ciò non comportava assolutamente secondo Tamayo una pittura astratta:

este arte puro no será un arte abstracto, sino una figuración cada vez más simplificada [...]. Para Tamayo será tontería decir que su pintura es abstracta, ya que ésta se fundamenta en la realidad, donde lo que pretende es reducir las formas a su carácter constitutivo, a lo más puro de una cosa. Este arte puro se fundamenta en una realidad que elimina los obstáculos que obstruyen un acercamiento a lo esencial⁹⁵

bensì solo una figurazione semplificata, fatta di idee e che si avvicinasse nelle sue caratteristiche

94 M. HELM, *Modern Mexican Painters*, p. 140.

95 E. MADRIGAL, *Tamayo y los Contemporáneos*, p. 183.

alla poesia. È chiaro come in loro la finalità artistica non si identificò nel concetto di “ricreazione” della realtà, quanto in quello di vera e propria “rappresentazione”, in cui è l’idea dell’oggetto a essere privilegiata sopra l’oggetto stesso. In tale ottica Tamayo enfatizzò proprio “los lazos de su plástica con la realidad sensible; su argumento será una propuesta mediadora: ni abstracta ni realista-descriptiva, sino una obra intimista y poética, que brinda al espectador la oportunidad de hacer su propia interpretación⁹⁶”.

Il secondo evento fu la grande mostra di Picasso nel 1939 al MOMA di New York (dove Tamayo si era stabilito da anni): la visione delle tele dell’artista spagnolo, come per esempio la destabilizzante *Guernica*, influenzarono la ricerca di Tamayo della sintesi tra arte messicana e tradizione universale, conducendolo verso la seconda fase del suo lavoro. L’universalità, per lui, nasceva dai problemi plastici, fili conduttori della tradizione umana nell’approcciarsi all’arte; la novità della sua rappresentazione si ritrova proprio in questi. Il colore acquistò una profondità e una vibrazione che, memore dell’esperienza *fauve*, restò ancorato tuttavia alla sua origine messicana, quindi con molti ocra e rossi dagli accenti gravi; la stesura piatta e uniforme si intrecciò al disfacimento della bidimensionalità semplice, così arricchendo lo spazio e ampliandolo, e unificò in armonia tutti gli elementi che componevano il dipinto, come in *Mujer alcanzando la luna* (1947, fig. 6). L’obiettivo per Tamayo era la Pittura, intesa come purezza della sola rappresentazione pittorica, dalla quale le tematiche dovevano originarsi e non il contrario, incarnando così in questo processo uno sguardo ampio e universale in cui il soggetto poteva essere letto in ottica eterna attraverso la visione dell’opera, non con una preventiva lettura iconografica del soggetto. In Tamayo la figura non scomparve mai poiché il suo uso soggiacé alla rielaborazione personale, tramite degli stilemi intimi, con cui scompose e rielaborò i corpi per renderli al servizio del colore e dei volumi da cui sono formati; il forte lirismo di un’opera così essenziale e profonda fu esemplare in opere come *La gran galaxia* (1978, fig. 4) o *Tres personajes cantando* (1970), dipinte verso la tarda maturità del pittore e in cui la sintesi formale raggiunge il culmine, in una eleganza e dolcezza ritmica dove il messaggio incarna una riflessione resa universale dalla purezza del mezzo.

Agustín Lazo (1896-1971) fu l’artista maggiormente legato al gruppo per la sua relazione amorosa con Xavier Villaurrutia, che lo descrisse così “[...] sin modelo real ninguno, a base de recuerdos y de olvidos, de ausencias y presencias [...] tan verdadera que se impone por su realidad superior [...]”⁹⁷; studiò nella Escuela Nacional e solo verso la fine degli anni venti viaggiò in Europa, assorbendo soprattutto da Renoir e Seurat l’attenzione post-impressionista al colore e a un’espressione, la quale risente inizialmente ancora molto dell’Impressionismo, mentre da De Chirico assorbì l’atmosfera, onirica e sospesa. Proprio nella definizione delle atmosfere tramite architetture e quinte prospettiche risentì della lunga esperienza come scenografo, lavoro che accomunò artisti del periodo, che lui espresse con economia degli elementi posti in movimento continuo. Nelle sue opere fu costante l’uso di temi messicani, di cui mantenne il timbro e che

96 E. MADRIGAL, *Tamayo y los Contemporáneos*, p. 187.

97 J. FERNÁNDEZ, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. Tomo II*, p. 104.

trasfigurò per esprimere una sensibilità più vicina alla poesia che non alla pittura. Ricordato da amici e conoscenti come una persona dall'intelletto elevatissimo⁹⁸, questa sua dote si rivede nella tendenza a creare un'arte impersonale e intellettuale dove, all'opposto della sensibilità di Tamayo, è l'intelletto che asciuga la forma dell'opera pittorica e permette ai valori e ai soggetti di acquistare un valore generale; la sua arte così rifletté esperienze personali e influenze di natura letteraria che avvicinarono la pittura alla poesia, da lui già praticata:

el espíritu de la obra de Lazo, la pasión que la anima, es la conciencia de las impureza. Exige siempre trabajo intelectual.⁹⁹

In tutto questo la forma, che come detto risente molto del post-impressionismo e della metafisica italiana, trasforma le influenze e le trasfigura, per elaborare una pittura in cui la pennellata fonde i colori delle diverse zone e costituisce una armonica unità, come in *Portrait of the Artist as a young man* o *El Estudiante* (1937, fig. 7). Quando fu colpito dalla tragedia del suicidio dell'amato nel 1950, Lazo abbandonò completamente pennello e penna, rifiutandosi di produrre altro.

Carlos Mérida (1891-1984), guatemaleco di nascita con origini maya e zapoteche, fu prima di tutto studente di musica ma dovette abbandonare a causa di una grave sordità – da qui derivò un costante richiamo nella sua opera alla musica. Nel 1910 viaggiò a Parigi, dove conobbe Modigliani, Van Dongen e Angel de Camarasa, che gli fecero da maestri; dal 1914 al 1919 si concentrò sullo studio dei temi decorativi folkloristici del Guatemala e da ciò che produsse parve riscoprire da solo i pattern di colore che proprio i maya crearono, ciò ancora prima di vederli¹⁰⁰. Posto ciò, la sua prima mostra in Messico apparve in anticipo sulla rivoluzione culturale e pittorica della Repubblica e stupì per le novità di studio della tradizione americana. Dal 1920 la sua arte evolse in un iperrealismo non oggettivo, in cui il profondo lirismo si coniugò a un linguaggio in cui i modelli derivarono dalla sua immaginazione, affinché tali opere potessero per lui essere considerate parte di un'arte “maggiore”, che fosse carica di poesia e non mera attività vuota. Non si focalizzò sulla forma in sé ma sulle sensazioni che originano le forme in quanto tali, in modo da concretizzare nella pittura gli afflati poetici che per lui sono il testimone dell'esistenza umana¹⁰¹. L'influenza di Mirò e Klee lo collegarono alle indagini sulle mentalità infantili e primitive e alle interpretazioni che ne nascono, in un tentativo di rappresentare e spiegare il mondo attraverso un sentire slegato dalla ragione pura e più vicino alla magia e all'istinto. Dal 1926 al 1929 fu a Parigi, dove sperimentò una nuova risposta al problema di elaborare un'arte universale: dal lavoro folklorico e decorativo, basato sull'armonia e sul ritmo, che presupponeva per l'arte il bisogno di essere prima di tutto americana, passò all'opposto abbandonando il pittoresco e limitandosi a esprimere la pittura in sé. La sua opera si

98 B. C. REVERTE, *Los “Contemporáneos”*: *Vanguardia poética mexicana*, p. 268.

99 L. CARDOZA Y ARAGÓN, *Pintura mexicana contemporánea*, Messico D. F., Imprenta Universitaria, 1953, p. 120.

100 M. HELM, *Modern Mexican Painters*, p. 159.

101 L. CARDOZA Y ARAGÓN, *Pintura mexicana contemporánea*, p. 130.

evolse verso un'astrazione essenziale, in cui recuperò oltre che gli esperimenti europei anche la tradizione astratta della classicità maya (per esempio della ceramica *tarasca*), dove perse la superficiale attitudine decorativa con l'obiettivo di astrarsi dal mondo oggettivo ed esterno; in certe opere riuscì così a trasformare i soggetti in concrete forme mentali, attraverso cui costruire la presenza della poesia, in cui la forma, il volume, il colore sono solo mezzi atti ad aprire orizzonti più vasti. È con questa tendenza che dagli anni Quaranta incominciò a inseguire la rappresentazione pura, poetica - dove si potesse ricreare una pittura con gli stessi valori di quella maya ma che non risultasse solo una copia arcaica - nata a partire da temi riconoscibili della tradizione e su accostamenti di colore sempre armonici e ritmici.

Abraham Ángel (1905-1924) morì troppo giovane per poter esprimere tutte le potenzialità insite nella sua arte; lo si accosta al gruppo perché durante la sua breve attività entrò in contatto con i suoi membri quando lo presentarono, con la riproduzione di alcune opere, in articoli pubblicati su *"La Falange"*. Nacque in una famiglia burrascosa dove il padre, cercatore d'oro giunto in Messico come ingegnere minerario, abbandonò presto la famiglia e morì nel 1912, lasciando da soli ad occuparsi della numerosa prole il figlio maggiore Adolfo e la madre; nel 1916 si trasferirono tutti a Città del Messico ma presto madre, figlio maggiore e minore, rimasero soli a causa delle fughe degli altri fratelli. Ángel studiò alla Escuela Nacional, rimanendo profondamente influenzato dalle lezioni di disegno di Best Maugard; proprio al 1921 risalgono le prime opere, dove è chiaro il richiamo agli insegnamenti del Método. In *Concepción* (fig. 8), sua prima opera e che fu conservata negli archivi del maestro, il formato piccolo è riempito di tratti decorativi (come l'uso dell'oro e della spirale) con al centro un uomo danzante, il tutto in assenza di prospettiva; queste caratteristiche permisero in un dipinto dei primi mesi del 1922, *La Bañadora* (fig. 9), in cui la planimetria piana si evolve in un rudimentale gioco di prospettive dove oltre la donna in primo piano, nuda che si copre in modo pudico, si apre l'ambiente rurale quotidiano, tratteggiato in modo ancora ingenuo e stilizzato. La sua opera è ancora "primitiva", sia nel tema che nella tecnica, perché manca la capacità di maneggiare i volumi e le proporzioni mentre si evolve ancora il rapporto tra figura e spazio circostante.

La differenza sta nel fatto che proprio in quei mesi la sua vita si rivoluzionò perché fuggì di casa e andò a vivere con Rodríguez Lozano, controverso artista già famoso, entrando a far parte di un mondo diverso, fatto di celebrità mondane e eventi glamour. Lozano incominciò a creare intorno all'allievo un mito, per esempio lo presentò come nativo argentino per sfruttare il fascino di quella associazione, e in cambio fu proprio Lozano a estrapolare motivi e invenzioni dalle opere imberbi dell'amante facendoli propri e contribuendo alla propria crescita artistica. Il rapporto con Lozano fu una costante del resto della sua vita, un punto di partenza per indicare il momento di ascesa definitiva della sua carriera – l'opera di svolta fu il *Retrato de Rodríguez Lozano* (fig. 10), del 1922, in cui il volto si appropria di gran parte dello spazio mentre lo sfondo recupera la realtà quotidiana del Messico, rappresentando una vegetazione spoglia e intervallata da costruzioni umane¹⁰²; nel

102 L. M. SCHNEIDER, *Abraham Ángel*, Messico D. F., UNAM, 1995, p. 40.

frattempo gli elementi che compongono il viso si definiscono con una linea spessa, densa, e mostrano l'evoluzione che lo porterà successivamente a dipingere ritratti dai tratti stilizzati, accentuati e come giustapposti assieme per comporre il volto, non dipinto come semplice unità.

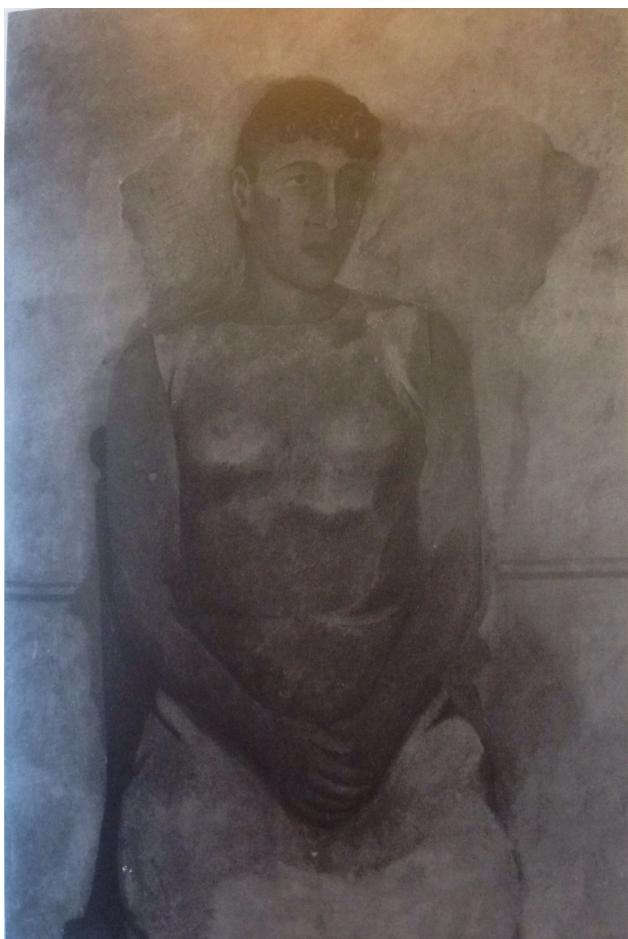
Nel 1923 i due viaggiarono nell'entroterra messicano per studiare l'universo dell'arte popolare, visitando città e quartieri ma sempre mantenendo un atteggiamento distaccato e superiore che gli impedì di immedesimarsi con ciò che videro; questi percorsi li vide alle prese con dipinti di paesaggi, come quelli di Cuernavaca, in cui l'elemento urbano è dominante ma non appare presenza umana, che è limitata ai ritratti che continua ripetutamente a dipingere (come *Autorretrato* (fig. 12), dove la sincerità del posare si accompagna a un colore scuro e dalle tinte *fauve* dato con pennellate ampie e imprecise, sinonimo di forza, o *La chica de la ventana* (fig. 11), dove l'ambiente chiuso di una casa rende buio l'intero dipinto e denota un forte cambio di tono anche nei colori usati, con la modella dalla posa severa che presenta un colorito emaciato e chiaramente anti-naturalista mentre l'esterno della casa partecipa di un altro sentimento, ben distante dal tono interno).

Nel 1924 la vita di Ángel incominciò a tramontare: dopo che a gennaio Lozano aveva sostituito Best Maugard alla direzione del Dipartimento, verso marzo la loro relazione entrò in crisi a causa della presenza di Julio Castellanos, nuovo apprendista ed amante di Lozano - famoso proprio per l'infedeltà amorosa. Questa svolta dolorosa distrusse le basi della vita di Ángel, che non accettò il disinteresse da parte dell'amato e cercò risposta chiedendo aiuto agli amici e alle persone vicine, esprimendo il suo disagio anche in dipinti come *La familia* (fig. 13) – nel quale la riproduzione della madre e della sorella sottolinea il suo bisogno doloroso di protezione e affetto, bisogno accompagnato dalla composizione desertica e dai toni drammatici – o l'acquerello dipinto per la tesi di Raquel Fournier (fig. 14 – il suo autoritratto adamitico si espande in un ambiente cosmologico e spazia in un ambiente notturno, forse sintomo della volontà del giovane a lasciare l'esistenza per raggiungere un diverso mondo universale, mentre le forme spente e semplici indicano sempre il processo di evoluzione della sua ricerca¹⁰³). La sua vita si interruppe però in modo tragico nell'ottobre dello stesso anno, stroncato da una overdose volontaria di eroina, compiuta a causa del dolore per lo struggimento verso Lozano, il quale lo osservava indifferente e lontano da quell'amore sincero e totalizzante che per lui provava Ángel.

103 L. M. SCHNEIDER, *Abraham Ángel*, p. 48.



1. Rivista *Actual* – N°1 (1921)



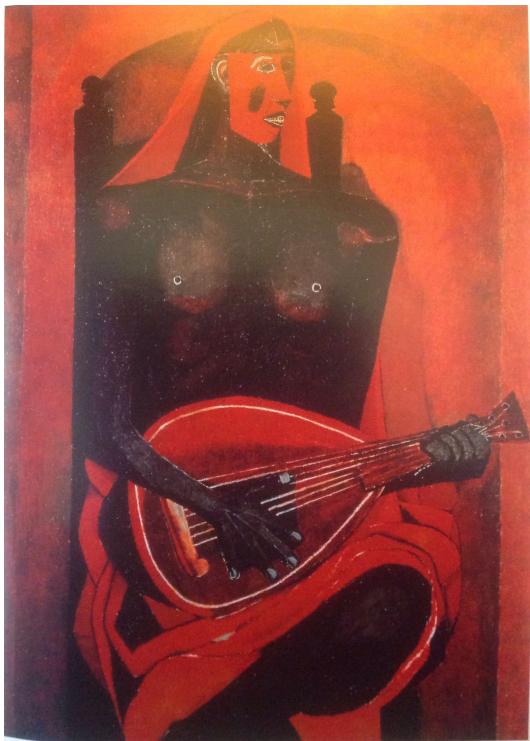
2. Rufino Tamayo, *Retrato de Olga* (1935)



3. Rufino Tamayo, *Niña Bonita* (1937)



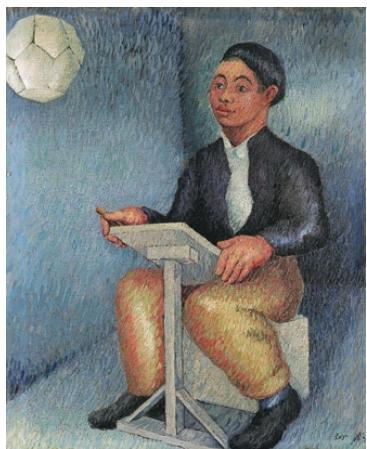
4. Rufino Tamayo, *La gran galaxia* (1978)



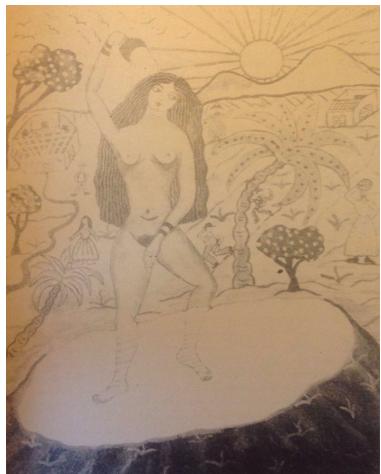
5. Rufino Tamayo, *Mascara Roja* (1940)



6. Rufino Tamayo, *Mujer alcanzando la luna* (1947)



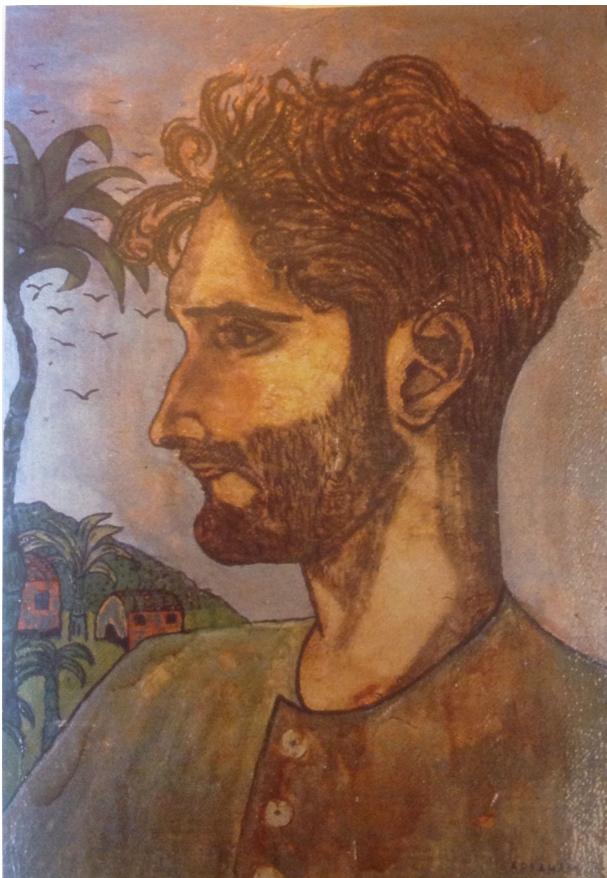
7. Agustín Lazo, *El estudiante* (1937)



9. Abraham Ángel, *La bañadora* (1922)



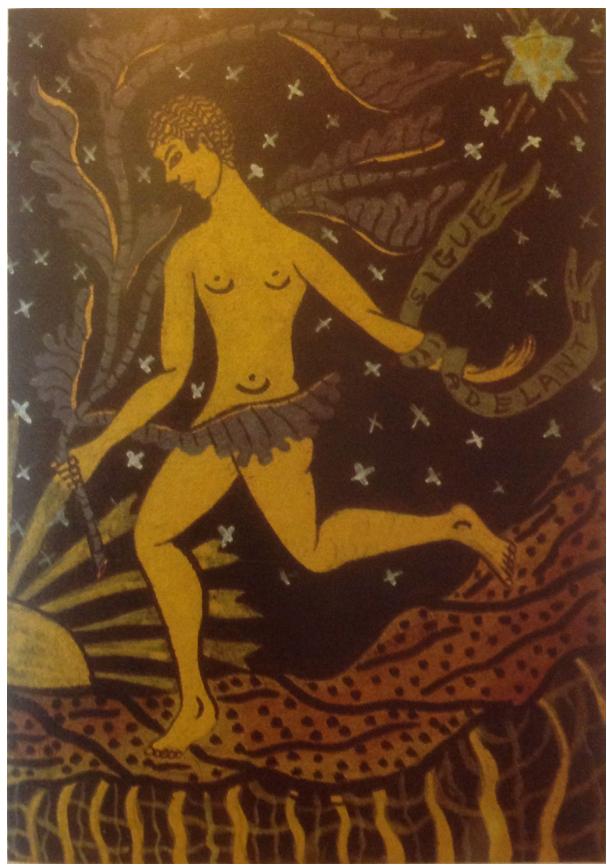
8. Abraham Ángel, *Concepción* (1922)



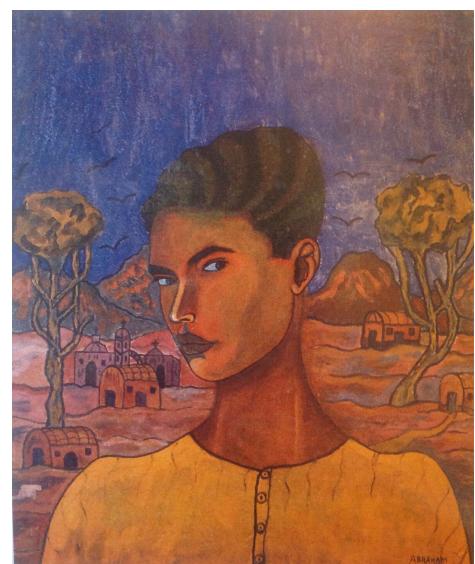
10. Abraham Ángel, *Retrato de Manuel Rodríguez Lozano* (1922)



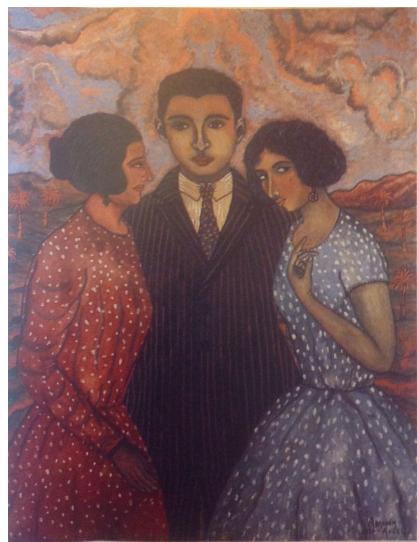
11. Abraham Ángel, *Chica de la ventana* (1923)



14. Abraham Ángel, *Autorretrato por R. Fournier* (1924)



12. Abraham Ángel, *Autorretrato* (1923)



13. Abraham Ángel, *La familia* (1924)

JULIO CASTELLANOS

Dopo aver presentato l'universo artistico messicano degli anni Venti, si parlerà ora di uno dei principali protagonisti, membro dei Contemporáneos, Julio Castellanos.

3. 1905-1924: L'infanzia e il primo viaggio fuori dal Messico

Julio Castellanos González nacque il 3 ottobre del 1905 a Città del Messico, da Julio Castellanos Hernández e Ángela González; i tre vissero in una fattoria di proprietà a Tepejí del Río. Il padre, capo per diversi anni della Procuraduría de la Nación, frequentava i circoli artistici e intellettuali del Porfiriato come membro attivo della "intelligenzia": sotto lo pseudonimo di "Licenciado Astas" pubblicò cronache di corridas e favole su «*El Imparcial*» mentre dipingeva in modo amatoriale acquerelli aneddotici di stampo impressionista¹⁰⁴; la madre, invece, di famiglia alto-borghese e più giovane di 15 anni rispetto al marito, osteggiava profondamente la passione per l'attività artistica del marito perché la vedeva come una vocazione bohémien che poteva irretire verso strade sbagliate un ragazzo di buona famiglia. Julio perciò crebbe in un ambiente segnato da una marcata dualità, dove la distanza tra i principi educativi dei genitori non aiutava il figlio a seguire serenamente la sua natura. Negli anni della Rivoluzione si può ipotizzare, in assenza di dati certi al riguardo, che l'attività politica del padre non fosse stata marcata e perciò la sua reputazione non fu intaccata, ipotesi suffragata dal fatto che il figlio frequentò il ciclo scolastico obbligatorio in Messico, senza quindi che la famiglia dovesse emigrare o fuggire - come capitò ad altri funzionari nazionali vicini alle cerchie governative.

Nel 1916 Castellanos entrò alla scuola pubblica secondaria "Horacio Mann", dove conobbe casualmente Saturnino Herrán, che lavorava in quel momento come insegnante d'arte nell'Accademia; non si può dire con certezza quanto sia attribuibile all'artista la spinta per Julio ad intraprendere lo studio artistico, però sicuramente la conoscenza di Herran aiutò il ragazzo a prendere coscienza delle proprie doti. Dopo il loro incontro nel 1918 Castellanos si iscrisse alla Escuela Nacional de Artes Plásticas, in pieno contrasto con la volontà materna; qui fu allievo proprio di Herrán e di Leandro Izaguirre, dai quali ricavò uno stile segnato dal pesante debito impressionista ma già diretto verso l'uso di elementi autoctoni nella pittura. Si riversarono nelle prime opere gli spunti e le tendenze dei maestri, come si può vedere nei *Paisaje* della valle del Messico – chiaramente influenzati dal gusto di Izaguirre, sia nella tematica che nella forma – e in *Retrato de Chava*, ritratto del fratello Salvador; non è da dimenticare inoltre che illustrò la copertina della rivista "Ceres", rassegna informativa della Liga Infantil Agricultores della scuola "Horacio Mann"¹⁰⁵. Durante il breve periodo accademico mantenne contatti con diversi giovani, alcuni dei

104 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 7.

105 B. N. ZAMORANO, *Julio Castellanos: biografía*, Città del Messico, Miscellanea Museo de Arte Moderno, 1985, p. 2.

quali avrebbe poi ritrovato nel gruppo dei Contemporáneos, quali Agustín Lazo e Rufino Tamayo; interessante è notare come tuttavia non conobbe in tale occasione Abraham Ángel, come sottolineato dall'articolo di Toscano¹⁰⁶, probabilmente perché la presenza di Castellanos fu troppo breve nella Escuela per aver l'occasione di incontrare il coetaneo. Proprio a causa degli studi interrotti presto è difficile ritrovare grossi influssi accademici sulla produzione successiva, che si staccò presto dagli insegnamenti ricevuti e si avvicinò soprattutto allo stile del primo vero maestro, Rodríguez Lozano.

Fu la madre a prendere la decisione di interrompere gli studi artistici di Julio a fine del 1918, con l'obiettivo di sottrarlo all'influsso di quei bohémien che la spaventavano; il ragazzo fu “invia” a Detroit per proseguire gli studi scolastici ed imparare la lingua inglese, soggiornando in casa di una famiglia nord-americana. Presto però abbandonò le classi e incominciò a lavorare negli stabilimenti della Ford Motors Company¹⁰⁷, per sostentarsi autonomamente e sottrarsi alle volontà familiari; tuttavia nel 1919 si trasferì a New York, tappa fondamentale del suo sviluppo. Ciò che attirò il giovane Castellanos fu l'industria cinematografica. Per entrare in questo mondo si spostò nella grande città, con l'obiettivo di intraprendere degli studi di scenografia. Dubito che gli artisti e le opere presenti in America in quegli anni siano stati forieri di riflessione per l'artista: non si conoscono documenti che attestino suoi studi o commenti al riguardo di mostre o esposizioni mentre nelle sue opere segni di sperimentazioni legate ai movimenti che operavano in città non appaiono identificabili; punto che fortifica tale ipotesi è inoltre l'assenza di materiale, sia dipinto sia semplicemente creato (anche semplici bozzetti o riproduzioni per esercitarsi), dopo la partenza per gli Usa del 1918 e che induce a pensare che Castellanos abbandoni completamente l'attività pittorica fino al 1924, anno in cui entrò come allievo nel taller di Rodríguez Lozano. L'interesse di Castellanos anticipò tutta una tendenza che si sviluppò negli anni Venti e che vide numerosi artisti impiegarsi come scenografi, sia teatrali che cinematografici, come per esempio Ruiz, Montenegro, Lazo. Il più noto di questi, Antonio Ruiz detto “El Corcito”, si trasferì negli Stati Uniti e incominciò a produrne solo verso il 1925, anni dopo il ritorno in Messico di Castellanos; non è sufficiente ad affermare che sia stato Castellanos a introdurre questa attività tra i pittori messicani, perché fino al 1927 non troviamo notizie di suoi lavori scenografici e solo con la metà degli anni Trenta si affermò in questo campo, tuttavia fu certo uno dei primi ad interessarsi al mezzo e grazie alle possibilità offerte dalle compagnie teatrali organizzate dai Contemporáneos ebbe modo di sperimentare le conoscenze apprese, motivo per il quale lo si può ritenerе come una delle figure centrali per l'affermazione nel paese dell'arte scenografica. Per lui, in ogni caso, questo lavoro divenne uno dei principali interessi artistici: lo coltivò per il resto della vita e fu impiegato in diverse produzioni, a cui fornì lavori brillanti che denotano una grande abilità nel rendere le ambientazioni in modo fedele alle richieste dei registi, pur mantenendo sempre il tratto distintivo del suo disegno, senza che si uniformasse ad espressioni standardizzate dell'industria cinematografica.

106 S. TOSCANO, *Julio Castellanos*, “Méjico en el arte”, 9 (1950), pp. 69-74:70.

107 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 8.

A New York visse con pochi mezzi, da povero, e fu spesso solo, incapace di relazionarsi con la città e con i suoi abitanti, come si evince dalle lettere scritte alla sorella Berta¹⁰⁸; le difficoltà però non lo abbatterono e resistette fino al 1922.

In quell'anno, improvvisamente, rientrò in Messico e si stabilì temporaneamente dalla sorella Berta¹⁰⁹; ipotizzo che molta della produzione tematica di Castellanos fino alla metà degli anni '30 venga influenzata dalla rottura con la madre, che la scelta di riparare in casa della sorella maritata sembrerebbe evidenziare. Forse l'attenzione per le figure materne, ossessivamente riproposte in diversi quadri, potrebbe affondare le sue radici in parte in questa frattura familiare, specie dato che l'assenza di figure paterne invece sembrerebbe indicare - seguendo questa lettura - al contrario una evanescenza del padre nei confronti del figlio, come se Castellanos non avesse il modo di rapportarsi con il genitore e da ciò derivasse un'incapacità per lui di ritrarre ruoli paterni nelle sue opere. Ormai avvezzo a vivere da solo, lasciò presto la casa della sorella e affittò un appartamento in Avenida Jalisco, incominciando a frequentare la Escuela al Aire Libre di Città del Messico per soddisfare l'interesse mai sopito verso la pittura; il problema maggiore per lui fu che la sua attitudine a uno studio tecnico della pittura, che desiderava conoscere approfonditamente per avere una perfetta padronanza delle tecniche, non fu per nulla soddisfatta dalla situazione che incontrò nella Escuela: qui non fu motivato né portato al miglioramento, poiché l'assenza di un insegnante gli impediva di sviluppare ulteriormente le conoscenze. La spinta che desiderava era evidentemente una spinta allo studio, non un semplice approccio libero come quello che era offerto nei suddetti istituti, e per tale motivo inizialmente integrò da autodidatta le poche lezioni che aveva seguito in Accademia anni prima. Solo dopo, quando conobbe Lozano, il suo desiderio venne soddisfatto.

Manuel Rodríguez Lozano nacque, non si sa precisamente, tra il 1894 e il 1897, da famiglia benestante e colta. Verso gli undici anni venne mandato all'Accademia militare per entrare nel corpo diplomatico ma dopo poco abbandonò questo proposito; attorno al 1910 incominciò a frequentare l'Accademia di San Carlos, però di nuovo abbandonò la scuola per motivi sconosciuti. Nel 1913 conobbe e sposò Carmen Mondragón, figlia di un generale; Lozano inizialmente non era propenso a legarsi alla ragazza ma l'importanza politica ed economica del padre gli fece cambiare idea. Pochi mesi dopo il matrimonio, tuttavia, il coinvolgimento del generale nell'assassinio di Francisco Madero costrinse l'intera famiglia, compresi i due novelli sposi, all'esilio in Europa, dove vissero per tutto il decennio successivo. Per prima cosa si stabilirono a Parigi: Lozano ebbe modo di vedere la produzione pittorica da Ingres fino al Cubismo e conoscere personalmente artisti e letterati impegnati nel dibattito artistico, come Picasso e Matisse. La sua arte fu così influenzata dalla scuola parigina, sia nella passione per il disegno che nella ricerca di una austera monumentalità, e si formò in lui l'intenzione di elaborare una proposta dall'aspetto solido e con stampo classicheggiante, dove la linea imponesse la sua preminenza e modellasse il dipinto; il suo studio si focalizzò fin da subito

108 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 8.

109 *Ibidem*, p. 8.

sul corpo umano, influenzato anche dal personale gusto omo-erotico che è leggibile nelle sue opere¹¹⁰.

Con lo scoppio della prima guerra mondiale l'intera famiglia si spostò di nuovo, questa volta in Spagna, nella piccola cittadina di San Sebastián, dove rimase fino alla fine degli anni Dieci. Ben prima di trasferirsi il matrimonio di Rodríguez Lozano mostrava crepe, minato dall'omosessualità del marito che la moglie conosceva e che lui esprimeva liberamente all'interno della cerchia di amici e amanti che frequentava; verso il 1920 i suoi orientamenti sessuali portarono al divorzio con Carmen. In Spagna Rodríguez Lozano continuò ad approfondire gli studi di pittura, venendo a contatto con la scuola di Pollença, e subì l'influsso di un mondo peculiare nei suoi costumi e ancorato alla propria tradizione come quello basco, dal quale trasse ispirazione per apprezzare e cercare i segni di una tradizione di egual valore distintivo in Messico. Di lavori effettivi del periodo non si ha traccia tuttavia è impossibile pensare che l'artista abbia incominciato a produrre arte solo al ritorno in Messico, a digiuno di esperimenti e studi precedenti, con una qualità e una profondità formale che non si potrebbe trovare in un novizio.

Verso il 1921 rientrò in patria e, grazie ai rapporti stretti in Europa con gli intellettuali messicani che avevano viaggiato all'estero, si inserì immediatamente nei principali salotti, incominciando a lavorare ma soprattutto ad affascinare con la sua personalità il mondo culturale messicano. Fu fondamentale il rapporto con Best Maugard, che lo introdusse a diverse persone, come per esempio José Juan Tablada e Raoul Fournier. Rodríguez Lozano era dotato di un fascino ambiguo, algido quanto mellifluo, che ammalò diverse persone con una forza che ha caratteri da ossessione – amanti e allievi invisi chiati nella sua tela, dei suicidi avvenuti per lui; l'aura mistica di “personaggio”, astuto al punto da diventare solo un freddo calcolatore, lo avvolse sempre. Al riguardo si può ricordare come nel suo atelier si avvicendarono schiere di studenti che finirono per essere intimi con lui, una fila innumerevole di individui dei quali conservò con orgoglio il ritratto sulle pareti dello studio alla fine di ogni relazione. Per quasi tutti gli studenti fu un rapporto al limite tra perversione e illusione, nel quale si ritrovarono a interpretare la figura di Lozano ora come padre ora come amante; queste relazioni nacquero dalle qualità “mistiche” e dall'abilità oratoria dell'artista e furono guidate da Rodríguez Lozano giocando con l'inconscio e i traumi passati di ogni uomo per incatenarlo a sé, incarnando ogni volta la figura di cui l'amante sentiva più il bisogno. Tuttavia ogni volta si trattava di una passione temporanea, finita la quale Lozano abbandonava l'amato senza rimorso per correre verso un altro uomo. Indicativa è una frase pronunciata da Raoul Fournier, profondo amico di Ángel e che assistette al *ménage à trois* tra Rodríguez Lozano, Ángel e Castellanos, ed alla caduta dell'amico:

Manuel era tremendo, siempre tenía planes de enamorar, se alborotaba mucho cada vez que veía unos pantalones. No era un hombre fiel. Yo no creo que Julio le haya entrado a esto, pero en fin... era una

110 M. HELM, *Modern Mexican Painters*, pp. 130-131.

especie de ménage à trois que despertaba los celos y el coraje de Abraham.¹¹¹

Anche fuori dallo spazio del suo studio personale ammaliò innumerevoli persone – per esempio ricordo qui la relazione ambigua intrattenuta con Antonieta Rivas Mercado, mecenate dei Contemporáneos e innamorata pazza dell'artista. I due intrattennero una fitta relazione, con lei cosciente dell'omosessualità esplicita di lui, senza mai giungere a rapporti fisici fino a che, a causa del rifiuto definitivo di Lozano, la donna si tolse la vita nel 1931.

Rodríguez Lozano ebbe quattro allievi prediletti: Ángel, Castellanos, Tebo e Nefero; di Ángel, primo e più geniale dei quattro, è fondamentale parlare per ciò che trasmise a Rodríguez Lozano e per l'esperienza che condivisero. Ángel conobbe Rodríguez Lozano nel 1922 e presto fuggì da casa per andare a viverci assieme, colpito da quell'uomo più grande di lui che dimostrava di apprezzare il suo grande talento; come detto precedentemente, Lozano aprì ad Ángel le porte della fama e lo inserì, avvolto da un'aura esotica, in un ambiente sociale più elevato; gli cucì addosso l'immagine pubblica di allievo segnato dalle stigmate dell'essenza messicana. L'interesse di Lozano per i motivi popolari e nazionali, alla ricerca delle radici messicane per poterle utilizzare, trovò una fonte in Ángel, le cui opere stavano in bilico tra le radici povere della sua vita e gli influssi del *Método* di Best Maugard – i quali tuttavia erano coscientemente ignorati da coloro che lo osservavano in quegli anni, in nome della ricerca in un uomo dell'elemento autentico nazionale. Per sfruttare ancora di più la dote dell'amante, Lozano e Ángel - entrambi parte dello staff di insegnanti di disegno di Best Maugard - partirono nel 1923 per esplorare il mondo rurale messicano. Il loro viaggio toccò diverse città, nei loro distretti più poveri, però il loro sguardo fu sempre troppo distante dalla vita messicana, mai sperimentata davvero; l'approccio superficiale e distaccato, spaventato quasi per Rodríguez Lozano rispetto un mondo lontano dalle loro concezioni, li mantenne sempre distanti da una vera comprensione dell'essenza del popolo. L'unico ad avvicinarsi concretamente fu Ángel, riscoprendo un'espressione con tratti sì naïf ma che cercò di avvicinarsi davvero all'arte popolare, non inserendo la prospettiva canonica, disegnando in modo piatto le figure, usando colori ricchi e le tonalità tipiche del mondo messicano. Rodríguez Lozano invece ebbe il grande pregio di riportare al centro della tematica artistica il “dramma” messicano, esplorando un certo patetismo e pessimismo siti nell'animo della popolazione messicana; nei suoi dipinti l'atmosfera rarefatta e severa si sposa a un colore che risente molto del suo allievo, così come per lo stile del disegno che imparò molto dagli stilemi fisici di Ángel e dei quali cercò di appropriarsi, non riuscendo ad equiparare però l'ingegno del creatore. Probabilmente fu anche l'inversione dei ruoli tra sé e Ángel ad infastidire Lozano e a condurlo a rifiutare progressivamente la passione di Ángel, con i risultati già descritti; fu Castellanos, conosciuto prima di marzo del 1924¹¹², ad entrare nei desideri amorosi di Lozano e a comparire come elemento disturbatore della coppia. Quando si conobbero, Rodríguez Lozano, già affermato come artista, era da poco subentrato a Best Maugard come capo del Dipartimento di

111 L. M. SCHNEIDER, *Abraham Ángel*, p. 31.

112 *Ibidem*, p. 31.

Disegno; sotto di lui lavoravano come insegnanti Ángel, Tamayo, Lazo e altri, a cui si aggiunse il giovane Castellanos. Fu per lui il primo incarico come insegnante e, nonostante i non molti mesi di durata, apprezzò particolarmente l'esperienza, poi resa una professione regolare e continua dagli anni Trenta, quando la semplice attività artistica non gli permetteva di vivere e l'attività pedagogica divenne parte integrante della sua arte, interessando sempre di più le tematiche dei suoi dipinti – infatti dalla fine degli anni Venti i bambini, e più in generale l'infanzia, divennero un elemento ricorrente del suo lavoro.

4. 1925-1927: I viaggi in Argentina e Francia

Il Messico di Plutarco Elías Calles desiderava affermarsi come stato più avanzato in America Latina, dimostrando all'estero i progressi fatti rispetto agli anni della Rivoluzione. L'intenzione di orientare a proprio favore l'opinione pubblica continentale si espresse anche rivendicando i risultati ottenuti dal *Método* di Best Maugard. Per raggiungere questo obiettivo venne organizzata fuori dal Messico una mostra itinerante di una selezione di lavori compiuti dai bambini allievi e presentati dal direttore del Dipartimento di Disegno della SEP. A farsi carico di questo compito fu Manuel Rodríguez Lozano, nonostante la rinuncia alla carica di direttore nel dicembre del 1924¹¹³ (la partenza fu confermata prima delle dimissioni). Siccome avvenne dopo la morte di Ángel si può pensare che l'interesse particolare dimostrato da Lozano per il viaggio fosse collegato alla paura di vedersi incriminato o incolpato per la morte dell'allievo; è possibile che il desiderio di uscire dal paese fosse nato per far calmare le acque intorno alla triste vicenda¹¹⁴. In questo viaggio, che durò due anni e toccò Argentina e Francia, si fece accompagnare da Castellanos, in veste di insegnante e di assistente.

La prima tappa fu l'Argentina. I rapporti tra Messico e Argentina nei primi anni Venti erano ottimi per diverse ragioni¹¹⁵: per prima cosa il movimento per la Riforma Universitaria, nato a Córdoba in Argentina nel 1918, trovò tre anni dopo un punto di riflessione comune nel Congresso Internazionale degli Studenti, organizzato in Messico su impulso del ministro Vasconcelos. Nell'ottobre del 1922 fu inviata una missione diplomatica messicana per presenziare la successione del mandato presidenziale in Argentina, da Hipólito Yrigoyen a Marcelo de Alvear. Questa presenza portò a stringere saldamente i lacci tra le due nazioni e indica con chiarezza il legame politico che si creò tra i due paesi, affini nella volontà e negli interessi. La missione era composta da José Vasconcelos, Julio Torri, Roberto Montenegro (in qualità di addetto culturale ad honorem), Carlos Pellicer e Pedro H. Ureña. Quest'ultimo, letterato dominicano di stanza in diversi paesi, aveva lavorato come professore universitario in Messico negli anni Dieci ed era diventato un fervente sostenitore dell'arte messicana; per questa ragione partecipò con i suoi scritti alla diffusione dell'arte messicana e nel 1924, trasferitosi a Buenos Aires, fu un importante appoggio politico per Lozano e la buona riuscita della sua "ambasceria artistica". Nel 1922, inoltre, Ureña approfittò per tenere una conferenza, dal titolo «La utopia de América», in cui per la prima volta si fece menzione in Argentina del metodo di Best Maugard; l'analisi positiva e lusinghiera indica l'ammirazione sentita

113 L. M. SCHNEIDER, *Abraham Ángel*, p. 54.

114 A dimostrazione di questa teoria riporto una citazione di R. Fournier in *Ibidem*, p. 31:

Como a las nueve, al día siguiente – yo ya estaba despierto –, llegó Manuel: "¡Oye, Raoul!, que amaneció muerto Abraham. Te acuerdas que padecía del corazón". Llegué allá. [...] Eran las nueve de la mañana. Es decir que había muerto poco después de salir de allá. "¿No quieres darle el certificado de defunción?", fue lo primero que Manuel me dijo. Tenía poco de haberme recibido y era el primero que tenía que hacer. [...] Manuel insistía y entonces preparé el certificado. Diagnóstique una cardiopatía congénita. Llegaron y se lo llevaron. "Vas a traer complicaciones", decía Manuel, y se molestó.

115 P. ARTUNDO, *Los círculos culturales de la Argentina*, in AA. VV., *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y pintura 1922-1958*, Messico D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, pp. 83-119:87-91.

verso il progetto del filosofo messicano (i due erano uniti da una profonda amicizia¹¹⁶).

Un ruolo fondamentale per la scelta del paese come prima tappa della mostra fu quello giocato da Carlos Trejo Lerdo de Tejada, scelto nel 1924 come ministro a capo dell'ambasciata messicana in Argentina. Era un “hispanoamericanista feroz”¹¹⁷ e visse l'incarico diplomatico come una concreta possibilità di “messicanizzare” l'Argentina, trasformandone cioè la cultura e l'identità profonda in forme di derivazione messicana; tale visione nasceva da un nazionalismo profondo, condiviso con le alte cariche statali. Per riuscire nell'intento si inserì nella vita pubblica, partecipò ad importanti eventi pubblici, concesse interviste e sicuramente spinse sulle autorità pubbliche per la realizzazione della mostra di arte infantile messicana. Buenos Aires era la città ideale per ospitare la mostra in quanto centro cosmopolita, tra i più grandi dell'intero Sud-America, che ospitava un movimento intellettuale all'avanguardia e ribollente di proposte – si può ricordare ad esempio la famosa esposizione scandalo che Emilio Pettoruti aprì nel 1924. Le sue società artistiche, come l'Asociación Amigos del Arte, organizzavano eventi ed erano particolarmente ricettive verso le novità europee, le quali giungevano grazie ai legami con personalità europee e agli intellettuali e artisti argentini residenti all'estero. Ulteriore sprone fu l'interesse che Rodríguez Lozano aveva per la nazione, sviluppato dalle presentazioni cinematografiche di quel mondo che gli appariva come misterioso e schivo ma allo stesso tempo aperto alle novità, non rifiutate a priori come succedeva nelle frange più rigide del Messico; nell'atmosfera calda e sospesa dell'Argentina l'artista vi scorgeva qualcosa di magico e profondo che, essendo lontano dai colori e dalla rarefazione emotiva a cui era abituato, in lui rappresentavano un atteggiamento carismatico ed esotico che voleva approfondire e conoscere.

Colui che probabilmente confermò gli accordi per la mostra fu Oliviero Girondo. In Messico nel 1924: poeta e ambasciatore argentino vicino per amicizia a diversi Contemporáneos, visitò il paese e sicuramente ebbe un ruolo centrale, date le molte conoscenze e il ruolo politico, nel definire le circostanze del viaggio dei due artisti; la velocità con cui fu allestita la mostra lascia presupporre che fosse già stata programmata in dettaglio, pur senza che i due partissero in veste di inviati ufficiali del governo¹¹⁸. Nei primi mesi del 1925 Rodríguez Lozano e Castellanos, con al seguito il carico di opere da esporre, giunsero in Argentina, come dimostra la foto scattata a una cena in loro onore organizzata dalla rivista Martín Fierro nel marzo del 1925¹¹⁹ (fig. 48); la mostra fu allestita negli spazi dell'Asociación Amigos del Arte ed inaugurata il 28 maggio. Furono esposti 78 disegni dei bambini che vennero accolti e considerati come l'incarnazione delle nuove frontiere della sensibilità artistica, in quanto offerenti uno sguardo strutturale sulla pittura dal tono “primitivo” e dimostranti l'assenza di elementi letterari a “pervertire” i lavori. Affiancavano questi dipinti dodici opere di Rodríguez Lozano (per lo più ritratti, a simboleggiare le relazioni di amicizia con Ureña e l'universo argentino) e quattro di Castellanos (per il quale fu la prima esposizione pubblica,

116 P. ARTUNDO, *Los círculos culturales de la Argentina*, p. 87.

117 *Ibidem*, p. 91.

118 *Ibidem*, p. 98.

119 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 23.

apprezzata per l'influsso forte del maestro). Durante l'esposizione Lozano si rifiutò di vendere opere infantili ma, per rinsaldare "politicamente" i rapporti di amicizia, la commissione di Bellas Artes fu obbligata ad acquistare il *Retrato de Manuel Rodríguez Lozano*, di Castellanos (Rodríguez Lozano, artista ben più quotato, si rifiutò di vendere opere personali, suscitando la delusione degli argentini che avrebbero preferito ottenere un'opera di artista affermato) il quale, invece di essere destinato al Museo de Bellas Artes come pensato in principio, fu inserito nella collezione del teatro Colón¹²⁰. Per l'occasione della mostra, inoltre, Rodríguez Lozano tenne una conferenza, sempre nelle sale della associazione, di titolo «Las artes plásticas en México»¹²¹, incentrata sull'evoluzione della pittura messicana e sudamericana dai retaggi impressionistici di fine '800 fino al periodo loro contemporaneo. Parte della conferenza fu riprodotta su «La Prensa» e il contenuto fu riferito da un cronista de "La Nación": Rodríguez Lozano evidenziò la linea, da cui lui derivava artisticamente, di una plastica pura, aliena da letteratura e tematiche aneddotiche, sviluppatasi da Cézanne a Picasso e che dopo il cubismo tornava a cercare dei principi che aspirassero all'ordine e alla sintesi tra influssi moderni e recupero del passato – chiaro riferimento è al coevo Ritorno all'Ordine di matrice francese; per Rodríguez Lozano il punto decisivo di mutamento artistico in Messico fu il ritorno in patria degli artisti impegnati a studiare in Europa e dalla loro riscoperta di una tradizione pittorica "messicana", con l'abbandono delle soluzioni delle avanguardie europee. Per lui le tre figure che spiccavano sulle altre erano Diego Rivera, Ángel e Adolfo Best.

La ricezione critica di questo evento avvenne a diversi livelli. Il primo livello, definibile "di parte" in quanto legato a quelle riviste vicine al mondo messicano e impegnate per rendere fruttuoso e piacevole il soggiorno dei due artisti, si espresse nell'inserzione di Alberto Prebisch – titolata "Rodríguez Lozano y Julio Castellanos" - che si ebbe nel «Martín Fierro» (al quale poi collaborò anche Lozano, pubblicando 2 articoli su Ángel e Covarrubias), rivista legata agli ambienti degli Amigos del Arte e propensa a pubblicizzare favorevolmente la mostra. La redazione fu convinta sì della novità rappresentata dal *Método* ma soprattutto recensì influenzata dai rapporti culturali e d'amicizia che intercorrevano tra le figure e che trovavano un territorio di confronto per il raggiungimento degli stessi ideali, ispirati a un desiderio di unione della gioventù intellettuale latino-americana in nome non solo della rivalorizzazione delle radici pre-colombiane bensì soprattutto della creazione di principi-guida attraverso cui fondare un'arte plastica continentale autonoma. Per questo motivo le recensioni critiche della rivista spesso usarono i termini "americanismo" e "nacionalismo", influenzando anche gli articoli di altri giornali nella recensione e lettura critica delle opere proposte. Uno dei collaboratori più interessati al *Método* di Best Maugard fu Pedro Figari, artista uruguiano al centro del mondo culturale bonaerense degli anni Venti, che pubblicò nel Martín Fierro l'articolo "Arte Infantil Mexicano". Lui stesso, dieci anni prima, aveva sperimentato a Montevideo delle forme alternative di insegnamento del disegno artigianale, ponendo enfasi sull'educazione mirata allo sviluppo di un'arte regionale; per questo la sua lettura del

120 P. ARTUNDO, *Los círculos culturales de la Argentina*, p. 107.

121 *Ibidem*, pp. 103-106.

Método fu orientata a riconoscervi una lotta per la “descolonización cultural”¹²², in accordo ai suoi principi e desideri intellettuali¹²³. Sullo stesso piano del Martín Fierro fu «Proa» (rivista diretta da Jorge Luis Borges e Ricardo Güiraldes i cui membri parteciparono ai banchetti tenuti in onore dei due artisti messicani) nella quale Güiraldes dedicò un articolo – titolato “Manuel Rodríguez Lozano – Julio Castellanos” - agli artisti messicani, esprimendo la personale attrattiva verso una ricerca artistica libera da influenze europee; tale attestato di stima significò per i due l'approvazione del loro lavoro da parte di un altro personaggio pubblico centrale nella cultura argentina. Ultima rivista fortemente legata è «Valoraciones», di La Plata: inizialmente tenne un atteggiamento distaccato e poco interessato, in linea con giornali che non apprezzavano l'inventiva avanguardista; tuttavia, dopo che Ureña entrò nella redazione intorno al giugno del 1925, la rivista cambiò volto e, assecondando la volontà di Ureña¹²⁴, venne resa più “messicana” con l'aggiunta di note dedicate ai viaggiatori messicani, con la riproduzione di opere di artisti messicani e con l'inserimento nella grafica della rivista di ornamentazioni create da Fernández Ledesma e di vignette prese dal libro di Best Maugard al fine di diffondere maggiormente il *Método*.

Oltre la zona di influenza del "Martín Fierro", le risposte critiche furono o di interesse cronachistico neutrale o di disinteresse completo. Del primo si ha ad esempio il quotidiano «La Opinión» che, in una carta datata a luglio del 1925, riporta l'inaugurazione dell'esposizione e i momenti salienti, come il discorso tenuto dall'ambasciatore messicano Lerdo de Tejada. Anche «Prensa» e «La Nación» si occuparono dell'esposizione: la prima dedicò una buona parte dell'inserto domenicale all'evento ma dimostrando di non conoscere molto del movimento moderno messicano; la seconda le dedicò lo spazio per le Arti del 09/06 e sviluppò un discorso più organico, con una piccola storia della tradizione pittorica contemporanea dei due paesi, ma al contempo dimostrandosi poco convinta delle opere esposte a causa della relativa assenza di diffinitività tra i lavori realizzati sotto Best e quelli sotto Lozano¹²⁵. Del secondo esempio si ha «Nosotros» che non fece menzione alcuna dell'evento; la causa fu legata ai cattivi rapporti tra Figari e il direttore, Antonio Aita, che portò quest'ultimo a identificare Lozano e Castellanos con i rivali del Martín Fierro e a scegliere consapevolmente di rifiutare di far menzione della loro presenza.

Prima della partenza dei due artisti fu riproposta l'esposizione, con lo stesso titolo, nella città di La Plata¹²⁶: non era stata programmata ma fu diretta conseguenza del successo di quella organizzata a Buenos Aires. Fu proposta da Lerdo de Tejada in estate e si legò ancora di più alla politica culturale di diffusione capillare delle proposte messicane; importante fu l'intenzione di riferirsi ai giovani della città ed alle loro idee sulla espansione della Riforma Universitaria per favorire un approccio positivo al *Método*, affinché fosse accettato e valorizzato anche da questi nelle loro proposte.

122 P. ARTUNDO, *Los círculos culturales de la Argentina*, p. 108.

123 *Ibidem*, p. 108.

124 *Ibidem*, p. 116.

125 *Ibidem*, pp. 113-116.

126 *Ibidem*, p. 115.

Nell'agosto Rodríguez Lozano e Castellanos chiusero il loro periodo bonaerense: il 16 partirono per Parigi portando con loro delle carte di presentazione scritte da Güiraldes e Ureña, dimostrazione dei legami forti stretti con questi protagonisti della cultura argentina e della positiva ricezione generale della mostra, indirizzata così verso un allestimento europeo. Le carte erano dirette a tre persone: Valery Larbaud, poeta e critico impegnato in una relazione con Güiraldes e radicato a Parigi, Jules Supervielle, legata a Figari e a Reyes, e quest'ultimo, ambasciatore messicano di cui si è già parlato e che fu il principale promotore della mostra a Parigi: fu colui che favorì l'accoglimento dei due artisti messicani e il formarsi di un interesse verso la mostra di disegni infantili, aprendole ampi spazi altrimenti di difficile raggiungimento.

In Francia raggiunsero Parigi, capitale e centro propulsore dell'arte in quegli anni. A Parigi la casa di Alfonso Reyes era uno dei punti di incontro intellettuali più interessanti, dove ogni sera si riunivano artisti e letterati per commentare e discutere avvenimenti, attratti dalla sua fama poetica e dal gran numero di conoscenze con cui si intratteneva¹²⁷.

Fu grazie a Reyes che la mostra poté essere presentata in Francia: organizzò un incontro con critici, artisti ed intellettuali francesi per presentare Rodríguez Lozano e Castellanos ed il loro progetto, assicurando mediante la sua influenza il successo della mostra; le carte di presentazione scritte dagli argentini potevano aprire solo dei relativi spazi di contatto con gli intellettuali francesi mentre non erano sufficienti per guadagnarsi l'attenzione necessaria a rendere la mostra un successo. Reyes operò come un mecenate perché agì con tutti i suoi mezzi per promuovere una mostra che, nei suoi sconosciuti promotori e nelle opere infantili di modesto valore critico, non offriva davvero molto al panorama parigino e perciò non avrebbe avuto da sé grande risonanza. Invece in tale modo la mostra riscosse successo ed ottenne una visibilità maggiore del previsto e fu valutata con interesse e curiosità (perlomeno riguardo al filone pedagogico su cui si imperniava). L'incontro di presentazione in casa Reyes avvenne nel settembre del 1925 mentre la mostra venne inaugurata nel novembre dello stesso anno nel Cercle Paris-Amérique Latin, con una presentazione di Andrés Salmón, direttore di «Art Vivant». Riguardo alle opere esposte dagli artisti, Reyes scrisse un articolo - dal titolo "Un pintor" - per presentarli assieme alla loro pittura, in cui inoltre riferì in modo specifico delle opere del defunto Ángel, introducendo la sua arte in territorio europeo.

La ricezione di questa mostra fu nuovamente positiva ed articoli al riguardo furono inviati anche in Argentina, per esempio una critica di Reyes pubblicata su «Valoraciones»¹²⁸ ed un reportage di José Juan Tablada su «El Universal» del 17 gennaio 1926¹²⁹. In Francia i risultati dei metodi di insegnamento suscitarono un dibattito riguardo la possibilità di raggiungere esperienze artistiche più pure e spurie dai condizionamenti sociali: la prospettiva offerta permetteva di credere che fosse plausibile il raggiungimento di un'arte non influenzata dal sostrato culturale ed intellettuale e che al contempo riuscisse a raggiungere le espressioni dei popoli primitivi; questa speranza puntava il dito

127 S. BAUR (ed.), *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 24.

128 *Ibidem*, p. 24.

129 L. M. SCHNEIDER, *Abraham Ángel*, p. 55.

contro il coacervo di informazioni e precetti della società moderna, fondata sulla ragione e su delle strutture socio-economiche che disturbavano l'istintività animale dell'uomo, perché li si identificava come corruttori degli animi infantili che, secondo questi pensatori, avrebbero dovuto potersi esprimere e crescere senza subire influssi corrosivi della loro libertà. Presto però la critica si accorse che la proposta messicana non avrebbe condotto a risultati realistici poiché le sue basi mancavano di oggettività, essendo studi non provati scientificamente e nati da una lettura nazionalista del passato, e i recuperi della tradizione espressiva ancestrale (i sette elementi fondamentali dell'arte primitiva secondo Best Maugard) passavano attraverso gli occhi già “pervertiti” di un adulto, con la sua base culturale e la sua sensibilità modificata dall'esperienza, e perdevano quindi quel valore presunto di “sincerità”.

Lozano e Castellanos si fermarono fino al 1927 in Francia; ebbero occasione di visitare numerosi musei e di vedere un numero impressionante di opere, dal Rinascimento all'Impressionismo fino alle avanguardie storiche¹³⁰, compreso il Ritorno all'Ordine che in quegli anni fioriva sia in Francia sia in Italia, del cui paese Castellanos subirà notevolmente il fascino a causa della concordanza tra la sua sensibilità precisa e ragionata e le atmosfere cariche di sospensione e mistero di Metafisica e Novecento. Negli anni seguenti sarà molto evidente questo recupero anche se bisogna notare come l'apprezzamento per i “primitivi”, matrice chiave di ripresa dei due movimenti per la pittura italiana, non avvenne in Castellanos, dato che non vide probabilmente opere di questi (non visitando l'Italia) e ripropose solo i riflessi insiti nell'arte contemporanea italiana. L'influenza maggiore che comunque ottenne dal periodo parigino fu l'arricchimento generale della sua visione artistica, deficitaria fino ad allora di molti “capitoli” di storia dell'arte, ed una apertura personale verso tematiche diverse, più profonde e dalla lettura complessa; scoprire una così grande tradizione tuttavia colpì la sua autostima perché la sua arte, ancora embrionale e non pienamente sviluppata, gli apparve non meritevole di esservi paragonata. Incominciò così ad esercitare su se stesso una severa autocritica: gli amici ricordano come gran parte del suo lavoro si svolgeva a livello progettuale ed allo stesso tempo come questo subisse spesso correzioni continue o addirittura fosse scartato numerose volte prima di trovare una forma accettabile¹³¹ perché non raggiungeva gli standard qualitativi che pretendeva per sé stesso. Ciò che bramava era una perfezione irraggiungibile. In questi anni smise di firmare i suoi quadri perché decise che la firma poteva essere apposta solo su lavori validi che avessero raggiunto una forma completa.

Durante questi due anni trascorsi all'estero Castellanos, avendo ripreso a dipingere in modo regolare grazie all'impulso del mentore, dimostrò come l'ombra del maestro fosse troppo pesante per non risentirne. Fino al 1927, infatti, dipinse quasi esclusivamente ritratti di amici e conoscenti,

130 L. L. DE ELIZONDO (ed.), *Julio Castellanos*, “Resumen. Pintores y pintura mexicana”, 54 (2001), pp. 4-15:8.

131 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 7:

Günther Gerszo recuerda las desgarradoras batallas, las luchas consigo mismo que Castellanos enfrenta cada vez que se dispone a pintar, y cuántos cuadros terminan en el bote de la basura. Inconforme con lo que hace, Julio Castellanos no busca justificación: reconoce sus límites y, muchas veces, se declara vencido de antemano.

una tipologia tematica che riflette la predominanza del corpo umano vista nella ricerca di Lozano; tuttavia per l'allievo sono meglio valutabili come studi e bozze in cui andava formandosi una personale rappresentazione del corpo, attraverso l'elaborazione degli stilemi che diverranno tipici della sua ritrattistica, mentre esplorava al contempo certe novità dell'avanguardia europea (desunti prima dalle riproduzioni di proprietà del maestro e successivamente dalla visione diretta dei dipinti) specialmente negli sfondi.

In *Retrato de Manuel Rodríguez Lozano* (fig. 15), dipinto nel 1925 a Buenos Aires, il soggetto ritratto è in primo piano, posto sulla sinistra della scena, e con la sua posa sembra cercare di schermare la visione dello spettatore affinché si concentri su lui e non sul paesaggio; lo sguardo di Lozano, fisso e penetrante, cattura ed esplora la psiche di chi guarda, rompendo la quarta dimensione e invadendo la realtà dello spettatore. L'atteggiamento noncurante della posa cozza con il viso serio e ieratico del soggetto, del quale l'artista accentua leggermente i tratti caratteristici evitando di scadere in una banale caricatura; da ciò nasce l'incavatura accentuata delle guance, sottolineata dalle velature di cui è composta la barba, la predominanza sproporzionata di braccia e gambe (a marcire una lunghezza sopra la media) che occupano quasi interamente lo spazio inferiore della tela al punto da doverle piegare per contenerle nei confini della tela, l'allungamento del collo eccessivo che, più che errore di proporzione, sembra indicare una qualità caratteriale, oltre che fisica, di Rodríguez Lozano. Nello sfondo i richiami maggiori sembrano riprendere gli esperimenti del periodo dello stesso Rodríguez Lozano: la prospettiva apre su un paesaggio cittadino moderno con in fondo navi e vaporetti, che rimandano a influssi futuristi di cui Castellanos vide opere proprio a Buenos Aires (grazie al mondo culturale bonaerense, molto orientato verso tale movimento) e dei quali probabilmente sentì i precetti come espressioni del carattere della stessa città in piena crescita e ammodernamento; tale paesaggio sembra non essere una "celebrazione della modernità" ma una riproduzione timida e fedele dell'impressione che gli fece il panorama. La costruzione volumetrica di questo ricorda invece Cézanne, sia nella regolarità geometrica con cui scandisce ogni edificio sia nell'uso di colori tenui apposti per volumi; è evidente come la lettura che nel periodo il maestro proponeva dell'opera di Cézanne si rifletta in Castellanos e lo porti ad adottare un simile stile. Per questo appaiono quasi in contrasto certi toni dello sfondo con il colore usato nel soggetto, molto più acceso e forte e che valorizza la sensibilità coloristica - che sarà tipica della maturità dell'artista – e permette di apprezzare trame di colore più personali, con un uso del nero a ispesire i contorni così da rendere la profondità del soggetto e la sua presenza nello spazio. La mano formidabile da disegnatore si vede nei dettagli del viso, che restituiscono la profondità enigmatica del soggetto in modo minuzioso – basta vedere la precisione dell'occhio o della bocca, dipinti con maestria e che stanno a simboleggiare quel tocco "classico" del disegno per cui è noto Castellanos.

Le successive opere, come *Retrato de Bernabé Henestrosa* (1926, fig. 16), *Retrato de Antonieta Rivas Mercado* (1927, fig. 17), *Retrato de Germán Cueto* (1927, fig. 18), condividono una

medesima crescita artistica. La prima cosa che colpisce è la differenza nello sguardo dei soggetti ritratti perché, a differenza del precedente, nessuno di essi si interessa più allo spettatore, anzi, la comunicazione con questo si interrompe in favore di un'attenzione trasversale diretta verso l'interno del quadro; i soggetti rientrano nella dimensione strettamente bidimensionale della tela e perdono quel tratto di relazione con l'esterno che nel precedente dipinto era presente. I volti allo stesso tempo accentuano ulteriormente forza e volumetria, semplificati nella forma evidenziata con ampio uso di ombre; il richiamo è forte con l'arte di Modigliani, le cui opere in quei due anni sicuramente vide a Parigi, come si evince dalle forme allungate del collo e del mento e dalla bocca sottile e chiusa. Proprio partendo da Modigliani potrebbe esserci stato da parte di Castellanos un tentativo di recupero dell'arte primitiva africana e che donerebbe a certi tratti dei volti questa somiglianza a "maschere"; spiegherebbe inoltre la distanza tra queste prime opere e le successive che negli stilemi cercati si avvicinano alle forme plastiche di tradizione pre-ispánica e superano il primo debito di matrice europea, troppo lontano dalle forme autoctone. Interessante inoltre è il tentativo, riscontrabile nel dipinto di Cueto, di suggerire qualcosa del lavoro del soggetto ritratto mediante il rafforzamento di alcuni punti del ritratto; la sproporzione delle mani serve a indicare l'importanza che rivestono nella sua attività intellettuale e lo scalpello si riferisce al suo mestiere. Nel resto delle opere invece non si notano dettagli ricollegabili a particolari della persona, motivo per il quale si può pensare che rappresentino un'innovazione nata da una maggiore sicurezza espressiva.

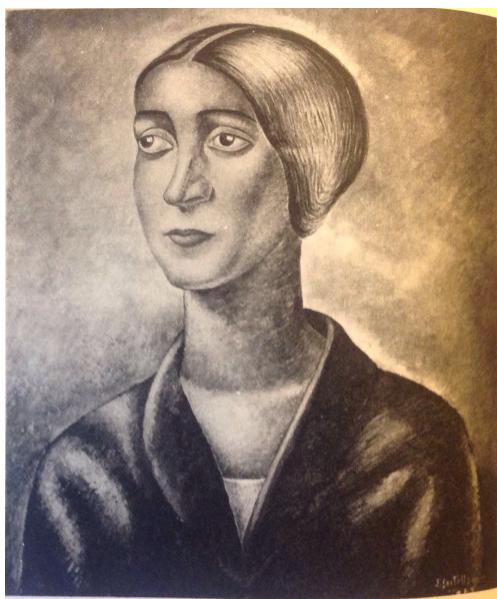
Le figure, sempre in primissimo piano, occupano ora l'intero spazio del dipinto e mostrano una diminuzione dell'influsso di Lozano: a differenza sua, che oltre la figura inserisce sempre uno sfondo visibile per trasmettere impressioni o messaggi, Castellanos abolisce completamente la ricchezza del fondale della prima opera e si limita a disegnare della muratura fredda. L'intento è quello di far risaltare i soggetti, eliminando elementi di disturbo per lo spettatore, e al contempo aprire la scena con piccoli trucchi prospettici (come rappresentare aperture ad angolo) per offrire un'immagine che sia resa in ambiente reale e non sospesa sopra un fondo astratto. Il richiamo a un'ideale di solidità architettonica ricorda ancora Rodríguez Lozano, ma la minuzia regolare con cui dipinge il muro rappresenta un'evoluzione rispetto al maestro, in quanto viene a perdere il carattere comunicativo che lo sfondo ha in Lozano: lo sfondo infatti diventa mero strumento di demarcazione della scena che accentua il soggetto collocandolo solidamente nella realtà. I colori seguono maggiormente la sensibilità di Castellanos: il colore forte e denso ricorda in parte l'esperienza *fauve* e si espande per l'intero dipinto, non più differenziato tra fondo e figura (come era non personale nel primo); le tonalità terrose dominano i ritratti mentre il chiaroscuro rende quasi scultorei i soggetti¹³². La pennellata è morbida ma rimane sempre la linea elegante e precisa a creare il quadro, con una netta preminenza rispetto al colore o al volume.

A fine del 1927 i due artisti rientrarono in patria, carichi di una nuova sensibilità e pronti per partecipare all'esperienza dei «Contemporáneos».

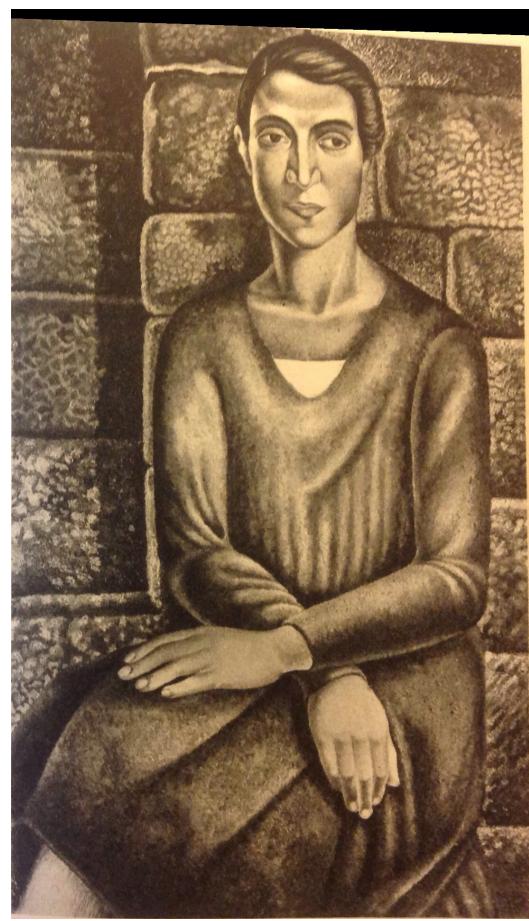
132 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 9.



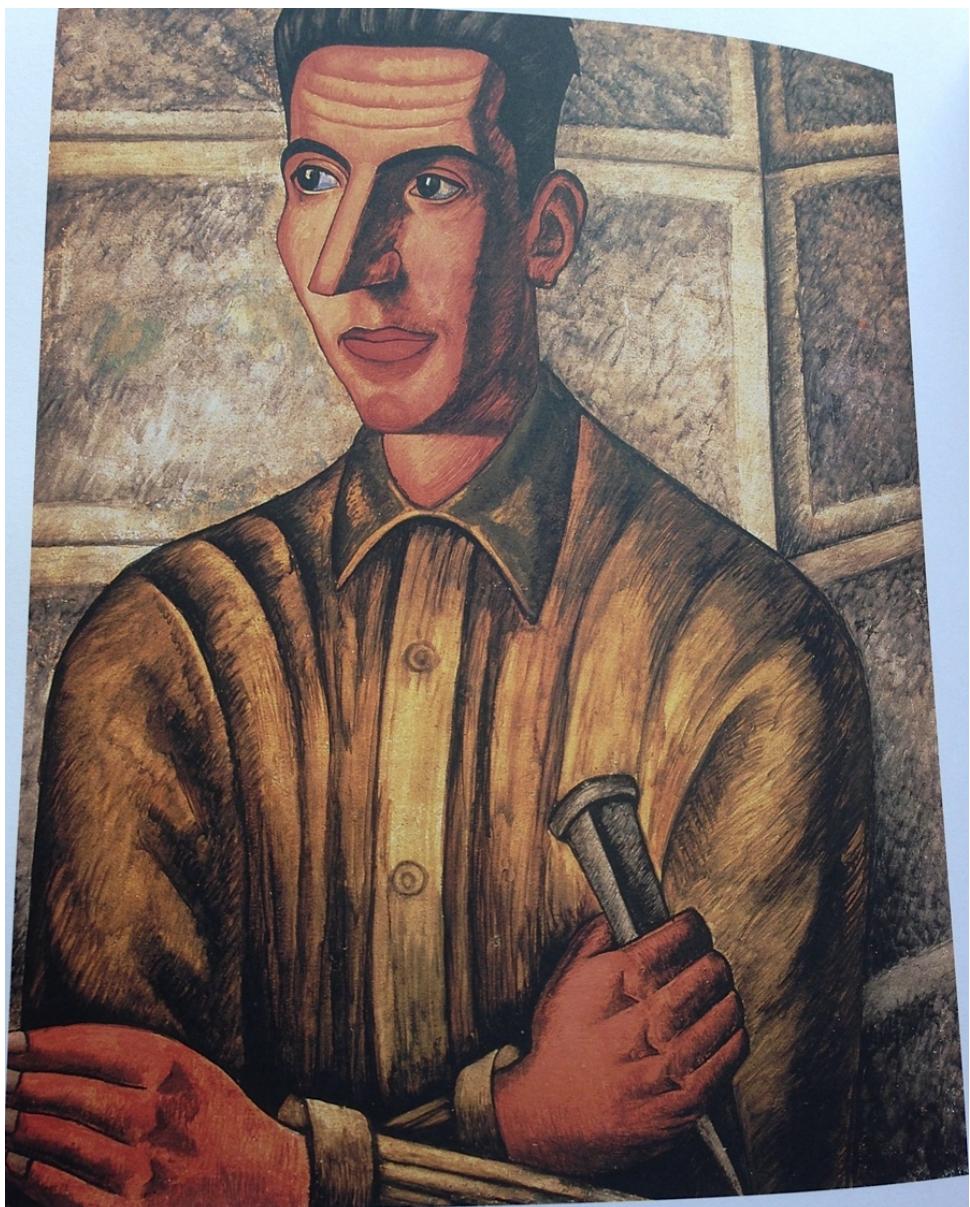
15. *Retrato de Manuel Rodríguez Lozano* (1925)



16. *Retrato de Bernabé Henestrosa* (1926)



17. *Retrato de Antonieta Rivas Mercado* (1927)



18. *Retrato de Germán Cueto* (1927)

5. 1928-1932: L'esperienza in Contemporáneos

Nel 1927 Rodríguez Lozano e Castellanos rientrarono in patria e conobbero due signore dell'alta società, Antonieta Rivas Mercado e Malù Cabrera, che erano inserite nei circoli artistici ed erano amiche dei Contemporáneos (in certe occasioni erano state prodighi anche di appoggi economici). Il rapporto di amicizia instauratosi per prima cosa influenzò immediatamente le classi di disegno della SEP, le quali si trasformarono in luoghi di discussione colta e persero il carattere “ingenuo” che aveva contraddistinto Best Maugard¹³³. Successiva conseguenza fu la creazione, in seno alla redazione di «Ulises», del Teatro de Ulises, per il quale le due donne furono sia ispiratrici che mecenati. Questo teatro si pose in relazione con le riviste del gruppo “diretto” da Villaúrrutia, ponendosi a metà strada tra «Ulises» e «Contemporáneos»: è difficile porre chiaramente questa esperienza teatrale in una sola delle due riviste perché la nascita della compagnia fu nel 1927, quindi durante l'epoca di «Ulises» e al quale il nome rimandava, tuttavia le figure che vi parteciparono e a cui solitamente si fa riferimento per parlare del teatro sono oggi ricordate sempre come i membri di «Contemporáneos», per la maggior fortuna che ebbe questa rivista; inoltre i principi dell'esperienza sono gli stessi che guidarono entrambe le pubblicazioni mentre la fine del teatro avvenne nel 1928, a cavallo quindi del passaggio di consegna tra le due riviste. Antonieta offrì al gruppo uno spazio di esibizione in calle Mesones¹³⁴, un locale di proprietà della famiglia Mercado, dove il gruppo teatrale si esibì e del quale adornò le pareti con opere di artisti amici. L'intento del gruppo fu di presentare al Messico opere (per esempio di Jean Cocteau, Lord Dunsany, Eugene O'Neill¹³⁵), differenti dal genere del teatro commerciale in voga per aprire la nazione al dialogo con il teatro colto internazionale; si vede come il desiderio di allargamento culturale fu paritetico a quello sottinteso alle numerose traduzioni di scritti famosi che i Contemporáneos pubblicarono nelle loro riviste. Il ruolo di Castellanos fu quello di scenografo: assieme a Rodríguez Lozano e Montenegro creò e dipinse decorazioni per rappresentazioni quali l'*Orfeo*, di Cocteau, *La Puerta Reluciente*, di Dunsany, e per *Simili*, di Roger-Marx (tutte dirette da Gorostiza); il 22 marzo del 1928 inoltre presentò la sua prima scenografia autonoma creata per *El Peregrino*, sempre diretto dall'amico Gorostiza¹³⁶. Questa “triade” collaborò per l'intero anno che il teatro restò aperto e pose le basi per la futura esistenza del teatro Orientación¹³⁷, aperto dalla SEP nel 1932. Vi collaborarono nuovamente Castellanos e R. Montenegro, anche se vennero messi in ombra dal talento di Lazo

133 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 9.

134 *Ibidem*, p. 9.

135 Jean Cocteau (1889-1963) è stato uno scrittore e letterato francese, famoso per la grande abilità formale sia in poesia che in prosa (*Les enfants terribles* è il romanzo più famoso) e l'originalità delle tematiche, vicine al mondo surrealista; fu anche regista cinematografico. Lord Dunsany (1878-1957) è stato scrittore e drammaturgo irlandese, famoso per la narrativa fantastica e dell'orrore, due generi su cui avrà grande influenza. Eugene O'Neill (1888-1953) fu un drammaturgo statunitense; nelle opere mescolò influenze varie, dalla religione alla psicoanalisi al recupero del teatro greco, con esiti innovativi, soprattutto per le sperimentazioni formali sul medium.

136 J. MILLÁN CARRANZA, *Julio Castellanos en el teatro de México*, in R. S. MADRID, *Cimientos: 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones*, Messico D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, p.3.

137 J. FERNÁNDEZ, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. Tomo II*, p. 133.

messo in luce in quell'occasione; con il loro lavoro iniziò il corso della scenografia moderna in Messico e l'importanza di Castellanos fu centrale per la quantità di nozioni che trasmise ai colleghi e probabilmente guidò i primi approcci al medium. Il teatro ebbe fin da subito problemi con «El Universal Ilustrado», rivista che si collegò al clima ostile verso il gruppo, e le quali rappresentazioni crebbero fino a che S. Novo annunciò pubblicamente, durante una serata di gala nel Teatro Fábregas, il suo ritiro per porre fine alle diffamazioni e ingiurie¹³⁸. Con la sua uscita di scena il Teatro de Ulises chiuse e scomparve, lasciando la scena alla fondazione di «Contemporáneos».

Alla mostra organizzata dalla rivista, di cui si è già parlato nel secondo capitolo, Castellanos partecipò presentando sei opere¹³⁹: *Maternidad*, *Retrato*, *El Baño*, *Cabeza*, *Las peinadoras* e *Desnudo*; tra gli artisti presenti nella sala fu visto come colui che era contraddistinto dalla “classicità” del tocco, espresso con una qualità del disegno perfetto, e dalla discrezione delle tematiche¹⁴⁰. Interessante è l'intervista pubblicata su un periodico ignoto del 1932¹⁴¹, reperita nell'archivio personale della seconda moglie, in cui sono presentati un breve profilo di Castellanos e alcune risposte che l'artista diede su di sé e sull'arte del periodo; venne dipinto come un artista dotato di straordinarie doti tecniche, che fuori dal Messico aveva già esposto mentre in patria era per lui la prima esposizione ufficiale. Alla domanda “¿Cómo entiende usted el problema de la pintura mexicana actual?” rispose in modo lungimirante:

El mismo que atañe a todo artista y es resolver su obra personal; creo que es un problema ético. Pensamos con tristeza en José Clemente Orozco que tuvo que emigrar por falta de ayuda; pienso en los jóvenes del 30-30 que publican manifiestos donde exhiben únicamente su alejamiento de todo lo que es pintura y sí un gran conocimiento para conservar empleos públicos. El señor Ramos Martínez y sus colaboradores, como maestros, no han podido presentar un artista formado.¹⁴²

Il riferimento a Orozco pare essere legato a una velata critica del sistema artistico nazionale che, secondo le parole di Castellanos, non appoggia la ricerca personale dei singoli artisti ed è incapace di creare scuole valide, con l'unico risultato di non riuscire a produrre artisti compiuti che possano inserirsi in un dibattito approfondito in modo serio. Indicativo inoltre è che lui, come artista, analizzi l'attività dei colleghi come una miriade di ricerche di soluzioni per le opere personali, non dando così valore ai vari esperimenti collettivi in corso in Messico, e in questo riflette con chiarezza il vero panorama artistico messicano, composto da numerose anime indipendenti riunite più per etichetta e simili obiettivi generali che non per somiglianza di stile.

Alla domanda su quali artisti conosciuti e studiati fossero stati più influenti su di lui o in cui avesse

138 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 9.

139 S. TOSCANO, *Julio Castellanos*, p. 72.

140 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 10.

141 *Ibidem*, pp. 19-20.

142 *Ibidem*, p. 19.

ritrovato delle affinità Castellanos citò per il Messico Orozco e Rodríguez Lozano, per l'estero Picasso, Renoir, Cézanne e Derain. Tuttavia rivelò di non riconoscere affinità con nessuno, chiaro segno che il giovane si sentiva sì ispirato ma allo stesso tempo originale nel proporre un'arte che percepiva come nuova, non inquadrata da un diretto recupero delle precedenti esperienze; sicuramente la sua giovane età ci porterebbe a interpretare come orgogliose queste parole ma l'insoddisfazione verso di sé che iniziò a soffrire dal 1925 ci induce a pensare che la sua sia una stima soprattutto del potenziale della sua opera. Dire di non sentire affinità con alcuno e allo stesso tempo essere perennemente insoddisfatto della qualità del suo produrre fa pensare che ciò di cui parlava, che magari credeva di poter un giorno esprimere, fosse un'arte diversa da quella europea, con certi influssi del Messico, che però introducesse delle qualità nuove, completamente personali, e che al momento della mostra solo lui potesse immaginare. A dar forza a questa mia teoria sta la risposta alla domanda sulle direttive principali della sua opera, alla quale rispose con una sintetica frase, significativa per l'uso di “sensibilidad”:

Busco y acumulo, cada vez que pinto un cuadro, nuevo material plástico para expresar, lo mejor que puedo, lo que mi sensibilidad percibe.¹⁴³

La mostra fu uno spartiacque per Castellanos perché il giovane allievo, alla ripresa degli studi fortemente dipendente da Lozano, dimostrò come dal ritorno in patria la sua sensibilità avesse iniziato a sciogliersi dai primi lacci e a seguire il proprio linguaggio; dalla mostra è giusto porre l'inizio della prima tappa del suo percorso, da Salvador Toscano denominata “de los volúmenes”¹⁴⁴. L'attenzione principale nell'artista è dedicata al valore scultoreo della pittura che sperimentò attraverso lo studio di personaggi presi in momenti del quotidiano; l'uso delle ombre modella pesantemente i volumi e solidifica l'impressione che restituiscono i singoli personaggi. Sono presi sempre in gruppi piccoli, al massimo formati da tre persone, e lo sfondo povero rimane ancora legato alla presenza della muratura che iniziò a usare nel 1926. I corpi sono pesanti, grossi, ricordano la scultura di tradizione pre-ispanica e allo stesso tempo si situano con chiarezza all'interno del contesto popolare messicano per i vestiti e l'uso dei colori.

Nei tre dipinti del 1928 i soggetti ruotano tutti attorno a un simile concetto di cura dell'Altro: in *Las peinadoras* (fig. 19) una donna acconcia con cura un'altra, in *Maternidad* (fig. 21) una madre culla il figlio infante, in *El baño* (fig. 22) la madre lava e pulisce il figlio ancora piccolo; in ognuno di questi lo spazio è chiuso da mura pressanti e compaiono oggetti che richiamano l'acqua, come dei catini o una brocca (evidente tentativo di inserire un colto riferimento a Picasso), e testimoniano il ruolo centrale di questa per la simbologia dell'artista. Simbologia, perché in ogni dipinto sembra riferirsi a momenti di pulizia personale, di rimozione di sporco non solo fisico, che pervadono l'atmosfera e la rendono colloquiale, accessibile per l'immedesimazione di ogni spettatore. I tratti

143 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 20.

144 S. TOSCANO, *Julio Castellanos*, p. 72.

caratteristici di volto e corpo sono ora diventati “indigeni”, molto più marcati, e rimandano a una “messicanità” immanente che li identifica come pienamente nazionali; i volumi denotano un richiamo cubista nelle forme dall'aspetto geometrico ma prendono canoni personali in cui è più spiccato l'amalgama tra le singole parti. Una novità sta nell'attenzione dei singoli personaggi, la quale evolve dallo sguardo perso nel vuoto dei primi ritratti e si concentra in modo totalizzante sull'azione che viene compiuta; ogni quadro racconta un episodio semplice di vita privata e i suoi personaggi sono completamente assorti, non più smarriti. A rafforzare questa impressione sono i volti serafici e assonnati, quasi addormentati, che impediscono allo spettatore di comprendere completamente cosa succeda tra loro e trasformano l'atmosfera in una cappa immobile e sospesa dal tempo reale. I toni dei colori rimangono quelli che sperimentava nei ritratti precedenti e la loro combinazione dota ogni dipinto di un cromatismo vibrante e luminoso, in cui risalta l'ornato delle parti; sempre di più approfondisce una personale ricerca del colore che però è ancora immaturo rispetto alle soluzioni del secondo periodo.

L'influsso maggiore di Picasso si vede nelle opere del 1929 quando Castellanos dimostra di aver compreso la lezione dell'artista spagnolo e ne sperimenta alcune soluzioni, sempre restando in temi e disegni dal gusto personale: in *Adán y Eva* (fig. 23) i due nudi ricordano gli esperimenti del periodo “classico” di Picasso, sono seri e innocenti, privi di sensualità ma con colori chiari e leggeri molto più ariosi degli altri lavori del periodo. Le due figure dialogano tra loro con un atteggiamento pacato e delicato, sottolineato dalla stretta delle loro braccia che si incontrano vicino al ventre della donna. Un altro richiamo a Picasso è nello sfondo aperto dove scompare la muratura a mattoni per lasciare spazio a una semplice parete, dipinta con toni di azzurro, che in alto si apre con una finestra che lascia intravedere un cielo ceruleo. Questo fondale non è tipico dell'artista e mi porta a pensare che questo dipinto sia una prova che Castellanos dipingesse per replicare il lavoro di Picasso ma che non lo convincesse pienamente perché subito dopo non troviamo altre opere che seguano questa strada. Per esempio, con *Dos Desnudos* (1930, fig. 25), Picasso è limitato alla presenza di sedie in vimini mentre lo sfondo torna a riprodurre un muro grigio e possente, sul quale risaltano due donne sedute dall'aspetto pesante e scultoreo, specialmente nelle membra; queste donne non comunicano più ma sono come ipnotizzate, perse nei reciproci pensieri, e una si rifiuta di mostrarsi allo spettatore, nascondendosi dietro la schiena della compagna. Il rapporto “scenico” tra le due sembra anticipare quell'afflato metafisico che caratterizzerà le sue opere mature; l'atteggiamento della donna di spalle cerca di celare sé a chi guarda e sollecita la curiosità nello scoprire che cosa nasconde in tale posa. I colori sono nuovamente terrosi per la carnagione, ma il disegno è molto più fluido e morbido rispetto ai precedenti; l'influenza di Lozano continua a diminuire e la sensibilità personale di Julio accresce la presenza del tratto personale, molto più morbido rispetto al maestro.

Nel 1931 venne assunto dalla Casa del Estudiante Indígena come maestro di disegno e ricominciò così a tenere delle lezioni; allo stesso tempo lavorò come operatore del Dipartimento di Arti Plastiche delle Belle Arti, ad esempio nel 1933 fu incaricato di elaborare le illustrazioni per i

libri di testo delle scuole pubbliche. Successivamente fu promosso ispettore di sezione per il Dipartimento, al posto di Antonio Ruiz, e vi restò fin quando divenne insegnante di disegno e tecnica per la Escuela de Maestros Constructores. In questi anni, quindi, molto del suo tempo fu dedicato all'insegnamento oltre che per passione anche per il semplice bisogno di guadagnare, come lui stesso affermò; solo gli artisti in voga riuscivano a vivere della loro arte, mentre i meno conosciuti dovettero cercare occupazioni che gli permettessero di racimolare un salario. Questa condizione entrò in conflitto con la ricerca artistica di Castellanos il quale produsse poche opere durante questi anni per ragioni non solo legate a una sua atavica "lentezza" di produzione. Al contempo nei primi anni Trenta lavorò anche come artista: con María Asúnsolo organizzò e preparò la Galleria dell'Università Nazionale in via Onceles 11 in Città del Messico. Nel 1932 invece aiutò prima Juan O'Gorman a elaborare e dipingere i murali della Biblioteca de Azcapotzalco, poi preparò i bozzetti per una decorazione del bar «La Blanca», situato nella calle de Gante, che tuttavia non venne mai realizzata.

Le opere di questi primi tre anni del decennio proseguirono lungo le orme già tracciate; nel 1930 dipinse *El Desayuno* (anche noto come *Tres Desnudos*, fig. 26), dove ritornano gli oggetti tipici della figuratività di Picasso ma l'influenza diretta si è ormai dissolta. I corpi sono disegnati con una linea morbida, la loro presenza è possente ma al contempo elegante grazie a un tratto leggero e ad una pennellata piccola¹⁴⁵ che eliminano il "peso" eccessivo dei precedenti dipinti e danno alla carnagione una patina soave. La scena non si discosta tematicamente dalle altre, la comunicazione resta circoscritta tra le donne e il fondo pone l'azione in un ambiente chiuso. L'influsso del periodo post-impressionista di Renoir appare essere evidente nella costruzione dei corpi e nella visione che ne offre; la nudità e gli sguardi misteriosi ricordano il grande artista e danno idea di cosa ispirò Castellanos per riuscire a creare un tipo di donna "indigena" dall'aspetto caratteristico e forte. Nel 1933, sempre seguendo questi canoni, dipinse *Las Tías* (fig. 27), opera delicata in cui due donne nude accudiscono e ascoltano le richieste della nipote, che alza lo sguardo e afferra il polso di una per chiedere attenzione; le riflessioni per *El Desayuno* valgono anche per quest'opera, magistralmente dipinta, che è la sublimazione e punto di arrivo di questa prima parte della sua ricerca artistica.

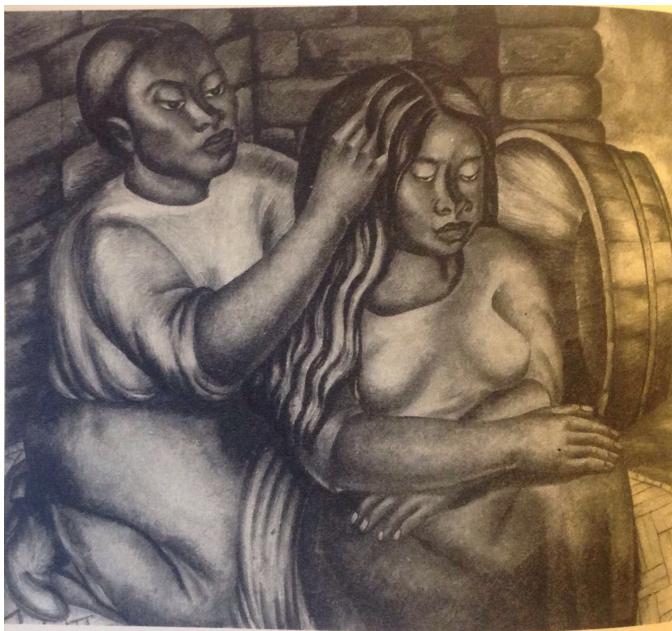
È da segnalare tuttavia a parte un'opera dipinta nel 1932, *Madonna* (fig. 24): l'opera è un tentativo di estrarre la figura della tipica Madonna rinascimentale, modificarne i tratti europei, e porla in un contesto popolare del Messico. La posa della Madonna in ginocchio, con il bambino libero di sgambettare su un telo che copre le scale, ricalca i modelli europei però li innova e stravolge modificando, oltre all'evidente aspetto, soprattutto l'atteggiamento di entrambi: la Madonna guarda lo spettatore con attenzione, scrutandolo seria come per comprendere e giudicare, ed evade dalle pose ieratiche o distanti che un osservatore europeo è abituato a vedere; il bambino invece non è in braccio ma, fuggito dalla "culla materna", dimostra una vitalità forte, indipendente, che ricorda la realtà infantile e non si limita a riprodurre il canone tradizionale del nascituro

145 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 10.

tranquillo e apatico, che per un europeo può essere accettabile per “abitudine” mentre per un messicano appare probabilmente innaturale. Inoltre il bimbo guarda verso l'alto, rapito da qualcosa di cui lo spettatore non vede nemmeno l'ombra (l'unica ombra è quella del capo del bimbo); in questo i primi accenni di mistero metafisico, che saranno una costante dell'opera matura, sembrano essere evidenti. Non si conosce cosa stia vedendo il bimbo né perché sia così affascinato, non si ha nessun indizio né dallo sfondo né dal genitore, la donna osserva semplicemente fuori verso lo spettatore e sembra invitarlo ad approfondire la lettura di ciò che vede superficialmente; lo sguardo richiama e anticipa la ragazza seminuda che apre *El Día de San Juan*, quadro che troveremo successivamente e partecipa della stessa sensibilità. Le due figure sono pienamente messicane sia nei tratti, che ricordano sempre il tipo “indigeno” di Castellanos, sia nelle vesti, che ricordano la Madonna nel velo blu sul capo mentre il resto dei vestiti ricordano dei semplici panni monocromi del popolo messicano; con questa commistione di modifiche e richiami alla tradizione, Castellanos dipinge una splendida Madonna “messicana”, che reinventa in un tipo nuovo e affascinante. Sullo sfondo una scalinata apre la scena e la pone in contatto con uno spazio aperto elevato, come se fosse un richiamo al cielo e alla divinità del Bambino; in una finestrella, posta in alto a destra della scena, fa capolino una pianta grassa che serve a inserire un pizzico di Messico nel dipinto; è uno sfondo “mobile”, molto diverso nel risultato da ciò che dipinge durante questi anni, che allunga in verticale la scena e crea un gioco prospettico tra la verticale accentuata della scala e la verticale rappresentata dalla figura della Madonna. I colori sono caldi e brillanti, sulla *palette* del rosso, e i pochi colori che si discostano da questo si amalgamano nel dipinto per l'identica densità della pennellata; il gioco di ombre che l'artista sa creare con le trame dei vestiti è eccellente, una delle sue abilità migliori.

Per tutto il periodo de “los volúmenes” Castellanos dipinge delle semplici donne impegnate in faccende domestiche o di vita quotidiana; gli spazi che occupano sono ripetuti numerose volte e loro non hanno modo di uscire dalla routine in cui sono chiuse. Sono spesso accompagnate dai bambini che accudiscono e curano ma proprio per questo sono gli unici contatti con l'esterno. Non si può capire se Castellanos con queste scelte voglia denunciare una situazione comune di segregazione femminile o solamente riportare ciò che ha visto e sperimentato; indubbio è che per l'osservatore le donne appaiono relegate in ambienti spogli dove l'interazione umana è assente e non ci sono spiragli di libertà. Le varie donne sembrano tutte costrette a vivere fuori dallo spazio sociale, immerse in atmosfere eterne e addormentate, senza possibilità alcuna di vivere se non al servizio dei figli, sola altra presenza nei quadri. Colpisce l'assenza di personaggi maschili e porta a chiedersi il motivo di questa totale (eccetto in *Adán y Eva*) esclusione: potrebbe essere legato al ruolo paterno, come accennato nel terzo capitolo; il fatto che tutte le donne siano connotate come madri porta a pensare che il problema di fondo stia nel ruolo dell'uomo. La storia personale di Castellanos offre poche risposte perché il rapporto col padre è avvolto nel mistero, tuttavia pare possibile che, a differenza dei contrasti con la madre, un'assenza paterna sia sfociata in questa risposta artistica. Dipingere madri sembra inviare un messaggio di pace alla madre Angela,

riconoscendo l'importanza che ha avuto per la formazione del figlio e ammettendo un desiderio di riprendere i contatti e “ringraziare” al contempo per quanto fatto, mentre evitare accuratamente la raffigurazione di padri pare negare valore al legame matrimoniale e suggerisce non disprezzo ma indifferenza nei confronti di quel genitore. Altra ipotesi è legata al clima *machista* di avversione per i Contemporáneos: Castellanos, rifiutandosi di dipingere maschi adulti, sembra prendere posizione nella disputa e criticare tutto un contesto sociale messicano, basato sull'uomo e sui valori di forza a lui associati. Eliminando dalla composizione l'aspetto maschile Castellanos ammette la possibilità di una famiglia in cui l'uomo sia marginale e in cui sia sufficiente la donna per crescere in modo sano un figlio. L'importanza rivestita dalle madri prenderebbe così una posizione fortemente critica di tutti i valori su cui la nazione aveva tentato di basare la ripresa e dimostrerebbe una volontà dell'artista di spingere i connazionali al cambiamento in senso moderno. Ultima ipotesi potrebbe essere nuovamente quella di essere un semplice osservatore di situazioni in cui il maschio della famiglia vive costantemente fuori di casa, impegnato in diverse attività sia lavorative che ludiche, mentre la donna è reclusa obbligatoriamente a gestire la casa e ad accudire il figlio; in questa ipotesi la voce di Castellanos resterebbe silente e lascerebbe spazio al personale giudizio di ognuno.



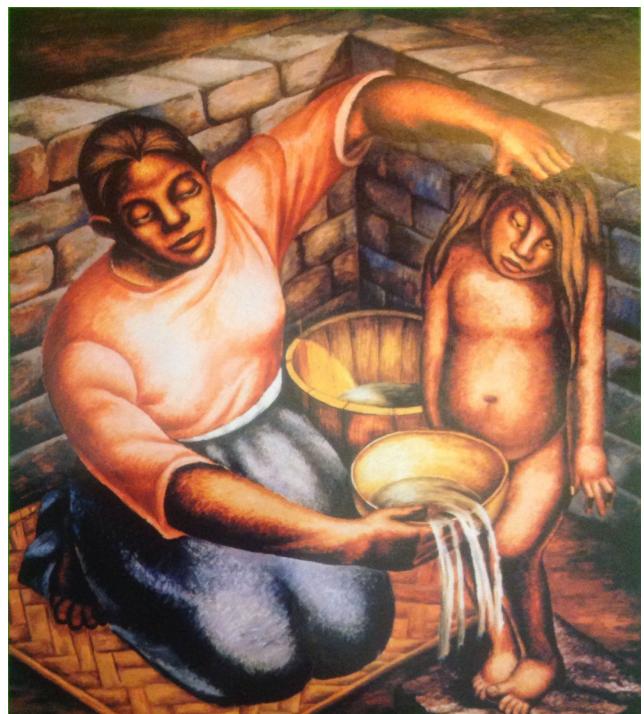
19. *Las peinadoras* (1928)



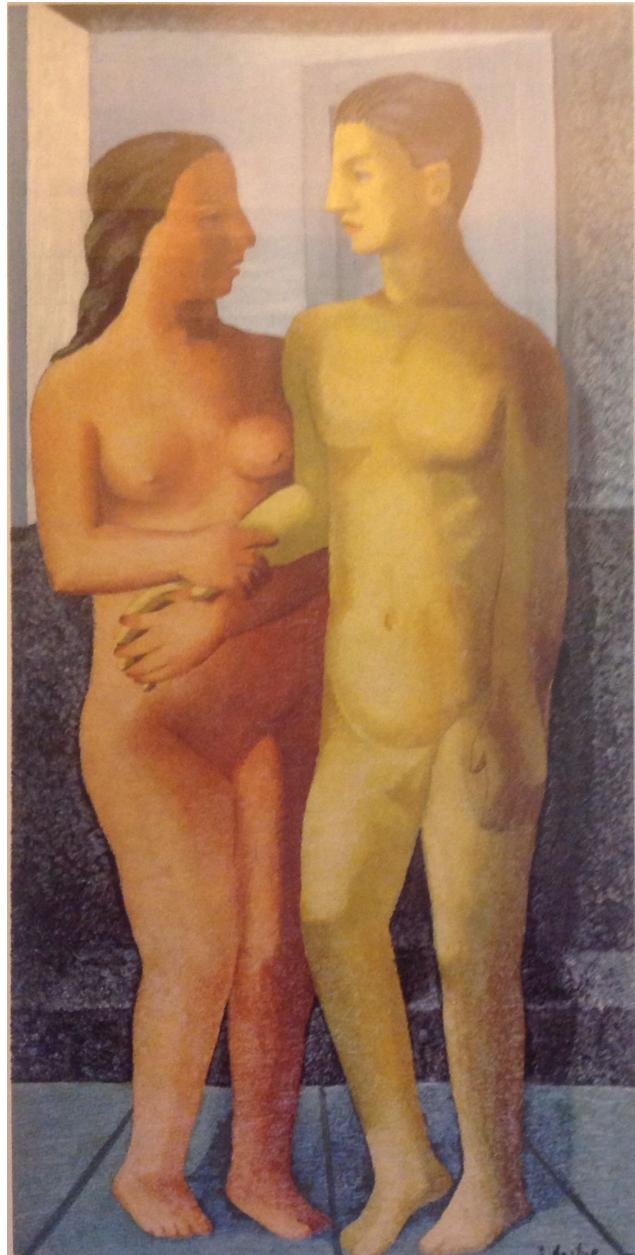
20. *La peinadora* [bozzetto]



21. *Maternidad* (1928)



22. *El baño* (1928)



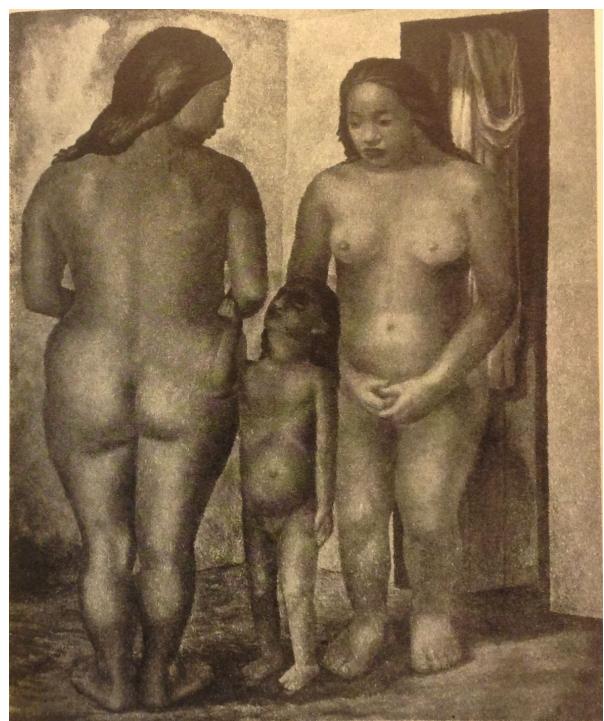
23. *Adán y Eva* (1929)



24. *Madonna* (1932)



25. *Dos Desnudos* (1930)



27. *Las tías* (1933)



26. *El Desayuno (Tres Desnudos)* (1930)

6. 1933 E LA PARENTESI MURALE

Vale la pena di dedicare un singolo capitolo all'esperienza che Julio Castellanos fece come pittore murale nel 1933; mi è parso corretto separare in questo modo tale parentesi per la sua anomalia. In questo capitolo approfitterò così per illustrare, oltre alle opere murali da lui fatte, il suo orientamento politico, perché mi pare adeguato inserire questo argomento dove si parla di incarichi pubblici e politiche statali.

Castellanos si era cimentato con i murales solo nel 1932 assistendo O'Gorman nella decorazione della biblioteca di Azcapotzalco; proprio il famoso maestro era impegnato in quegli anni nell'elaborazione e costruzione di diverse scuole pubbliche a Città del Messico. L'obiettivo di costui era costruire scuole in cui il messaggio educativo fosse trasmesso agli studenti anche dall'impianto di immagini dipinto sulle mura, secondo l'esempio che il Muralismo aveva insegnato. Per raggiungere lo scopo incaricò diversi giovani artisti affinché decorassero le diverse scuole con opere consone per tematiche ai concetti educativi che dovevano essere insegnati al popolo, per lo più analfabeta e che non aveva mai visto un progetto di alfabetizzazione simile; novità inoltre era il ruolo centrale dello Stato perché fino ad allora la Chiesa aveva controllato l'educazione. Questa non intendeva perdere il ruolo senza proteste perché temeva che le idee progressiste e avanzate del governo fossero deleterie per le menti semplici del popolo. La paura più grande era quindi che la popolazione sfuggisse al potere ecclesiastico e si "emancipasse" da principi retrogradi e dogmatici attraverso la scoperta di nuove prassi provate scientificamente ma che esulavano dal campo delle consuetudini secolari.

O'Gorman commissionò a Castellanos due murales: il primo era nella scuola Gabriela Mistral, nel nord della città, ma fu lasciato incompiuto e oggi è scomparso.

Il secondo si trovava nella scuola primaria Melchor Ocampo, situata nel rione di San Juan nel distretto di Coyoacán; dal 1934 questa scuola cominciò a condividere lo spazio col centro scolastico Héroes de Churubusco e oggi i murales si trovano nell'area di appartenenza di questo centro. Tra la comunità e la scuola esisteva una relazione molto profonda perché la scuola era considerata il centro di riunione comunitario e ricreativo¹⁴⁶ del distretto, ma Castellanos non pare aver tenuto in considerazione la cosa nell'elaborare il lavoro. Vi dipinse tre affreschi: *El diablo manteado* (fig. 28), *El pescadito* ed *El caballo*, che riuniti formano un unico murale dal titolo *Juego de niños*; furono dipinti nel 1933 nel corridoio della scalinata principale della odierna scuola primaria Héroes de Churubusco. La peculiarità del lavoro fu che, a differenza delle esplicite richieste di O'Gorman (seguite dagli altri artisti sotto di lui), Castellanos non si espresse con tematiche apertamente didattiche e facilmente comprensibili; il problema dei murales di Castellanos è che il codice di gioco che descrive non è chiaro ai ragazzi che lo guardano a causa dell'atteggiamento enigmatico e irreale dei personaggi in scena, completamente avulsi dal gioco stesso - che è tema del dipinto - e

146 A. PATIÑO GUADARRAMA, *Julio Castellanos y la enseñanza visual. Los murales en la escuela Héroes de Churubusco en Coyoacán (1932-1933)*, tesi di laurea in Storia, inedita, UNAM, 2008, pp. 44-45.

quindi incomprensibili¹⁴⁷. Le scene sono tradizionali, momenti normali di gioco, ma il modo in cui sono dipinte e l'atmosfera le rende astruse; i temi si rifanno tutti alla lotta per insegnare norme igieniche elementari ai bambini per proteggere il diritto alla salute dell'uomo, questione molto sentita in quel periodo perché il mondo scientifico stava allora incominciando a comprendere come fosse possibile diminuire la mortalità (sia infantile che adulta) seguendo delle semplici norme di comportamento adeguate. Erano idee rivoluzionarie ma allo stesso tempo semplici da attuare, proprio per questa semplicità offrivano nuove enormi speranze di vita contro le malattie e bastava davvero poca attenzione per renderle attuabili; perciò il desiderio principale nelle ali progressiste era quello di estendere le nuove misure anche al popolo analfabeto e così allungarne la vita. All'interno del messaggio che cercò di trasmettere Castellanos incluse allusioni ai contrasti tra lo Stato e la Chiesa, estremi in quegli anni in cui veniva applicata per la prima volta un'educazione nazionale che esulasse dalle competenze e dal controllo ecclesiastico. Nelle varie scene è forte la critica verso gli apparati ecclesiastici, che sono ritratti come l'autorità conservatrice, che i bambini ribaltano e sbeffeggiano stando immersi in ambienti pieni di materiale da costruzione, segno delle novità che lo Stato stava portando per permettere di raggiungere la modernità ad ogni livello; la Chiesa infatti attaccava le novità costantemente e non vedeva in nessun modo come positive le proposte innovative. A livello tecnico Castellanos non era esperto di affresco, non avendo seguito l'iter classico degli artisti cresciuti sotto l'egida muralista di Rivera e colleghi, e i suoi limiti li espone in prima persona in questo passo tanto crudo quanto onesto:

Técnicamente hay grandes defectos, pues es la primera vez que pinto un fresco y estoy pagando por mi inexperiencia. La carencia de fuerza y forma proviene del insuficiente uso del color tal como se demuestra directamente en el muro. Hay un muro grande y otros pequeños que mejoran mientras sigo adelante.¹⁴⁸

Il passo inoltre è una esplicita indicazione della pesante auto-critica a cui sottoponeva i suoi lavori.

Nonostante ciò, questi affreschi sono importanti per due motivi, che segnano il momento di transizione verso la seconda fase della sua carriera. Anzitutto per la prima volta inserisce la narrazione nei suoi dipinti: i soggetti delle precedenti opere hanno un carattere statico, che potrebbero ricordare nature morte per l'assenza di azione in cui giacciono, mentre in ognuno dei tre murales i soggetti permangono apatici ma sono tutti impegnati in attività che li smuovono e non li rendono più simili a dei ritratti; ogni dipinto si struttura attorno a una precisa attività e i personaggi sono in relazione attiva con essa, non più estranei al mondo come prima. Il secondo motivo è che la rappresentazione dei singoli bambini avviene secondo il canone fisico che lui inventò e per il quale è oggi identificato; questo fenotipo speciale “se caracteriza por la forma de sus ojos y de la nariz,

147 A. PATIÑO GUADARRAMA, *Julio Castellanos y la enseñanza visual*, pp. 45-46.

148 *Ibidem*, p. 50.

así como por la forma del cráneo¹⁴⁹: il cranio è allungato a uovo, le narici sono allargate, gli occhi si assottigliano in altezza e contemporaneamente si allargano fino a sembrare delle fessure, le labbra sono pronunciate così come le orecchie. Secondo Helm¹⁵⁰ questo tipo di figura arcaica nasce dal confronto con la scultura maya e ne discende perché riprende la geometria ovoidale e da ciò la diversa posizione e forma delle parti del volto; Castellanos riproporrà questo stilema nei suoi migliori dipinti e lo renderà il tratto caratteristico del suo disegno maturo.

El diablo manteado è il murale di maggiore dimensione e mostra dei bambini, vestiti da contadini e operai, che giocano alla *manteada* capovolgendo a gambe all'aria un diavolo e un prete. La *manteada*, antico gioco che consiste nel far ribaltare la *manta* (un'animale o una persona) tirando diverse persone assieme i lembi di un telo, è qui riprodotta come un momento carnevalesco in cui i personaggi centrali sono marionette nelle mani dei bambini; il carattere giocoso e festoso del momento però è straniato dagli sguardi impassibili dei bambini, i quali tirano i lembi senza dimostrare il minimo trasporto divertito nel farlo. Sulla scena in questo modo discende un'aria immobile, sospesa, in cui i personaggi non paiono naturali ma sembrano eseguire un compito, non un gioco. Gli unici due personaggi a manifestare emozioni, la bambina sulla destra e il bambino coperto sulla scala a sinistra, sono anche i soli a non partecipare attivamente al gioco ma incitano esclusivamente i compagni, muovendo le braccia e con sguardi presi da ciò che vedono. Rappresentando questa scena Castellanos ha bene in mente quello di cui vuole parlare:

He retomado un tema antiguo, adecuándolo al pensamiento de los infantes, cómo el cielo y el infierno han sido utilizados para aterrorizar y controlar personas. Utilicé la invención del diablo junto con el autor de tal invención. Los niños de la escuela no creen que el diablo (en esta falsedad) haga una cosa infantil; de tal forma que ellos sacuden a los dos con una manta.¹⁵¹

Mescolare nella stesso capitombolo diavolo e sacerdote vuole essere un richiamo alla lotta per il controllo dell'educazione. Il clero aveva fino allora dettato legge su contadini e proletari attraverso la fede, perché a loro prometteva la salvezza eterna se si fossero comportati secondo i principi dettati, i quali spesso andavano contro alla nuova educazione statale¹⁵². Come dice Castellanos, racchiudere assieme invenzione superstiziosa e suo creatore gli permette di rendere il gioco un ridicolo atto che deride entrambi e trasmette allo spettatore un divertito invito a ridicolizzare e evitare la morale religiosa. Sul clero risulta così vincitore il popolo, nei suoi strati inferiori, il quale combatte e vince il passato dogmatico e può poi continuare a erigere il futuro. Le rovine dello sfondo assumono la funzione di preannunciare il futuro che sarà eretto dopo aver travolto il passato e i suoi resti. Insieme a questo tema Castellanos inserisce il problema dell'educazione all'igiene pubblica personificandolo nel personaggio avvolto da una coperta bianca e seduto su una scala in

149 A. PATIÑO GUADARRAMA, *Julio Castellanos y la enseñanza visual*, p. 46.

150 M. HELM, *Modern Mexican Painters*, p. 101.

151 A. PATIÑO GUADARRAMA, *Julio Castellanos y la enseñanza visual*, p. 50.

152 *Ibidem*, p. 50.

disparte, il quale non partecipa ma solamente incita. Prima degli anni Trenta i medici e i pedagoghi credevano che la debolezza infantile o l'incapacità motoria andasse combattuta attraverso il gioco e l'educazione; coloro che non riuscivano a guarire venivano separati e divisi come “incapaces”.¹⁵³ Le nuove sperimentazioni pedagogiche misero in crisi queste concezioni e nel dipinto Castellanos vuole mostrare un esempio delle separazioni errate che ancora erano fatte tra i bambini: assieme al bimbo infermo, separata dal gruppo c'è la ragazza che, con in mano un sacchetto, lancia pietre verso i due “diavoli” ma non tira lembi del telo, un modo per sottolineare come anche la femmina fosse considerata “debilitata” rispetto all'uomo in diverse attività.

El pescadito cambiò forma e tema nel tempo: il primo bozzetto ruotava attorno alla bandiera messicana con lo scopo di inculcare nei bambini un sentimento nazionale attraverso la celebrazione di un simbolo; tuttavia il messaggio sarebbe apparso troppo confusionario per i bambini, ai quali l'amore per i simboli nazionali veniva già trasmesso attraverso ceremonie celebrative ripetitive atte a persuadere le loro menti a sentire l’”amore patrio”¹⁵⁴. La scelta ricadde invece sulla trasposizione di un semplice gioco infantile intorno a un fiume: i bambini si bagnano e nuotano mentre tre di loro sostengono un compagno che simula di essere un pesce e di fronte a lui un altro finge di pescarlo; il taglio prospettico che Castellanos decide di dare fa sì che il ragazzo sollevato “esca” dal dipinto e il suo braccio proteso pare uscire dal muro. I personaggi dimostrano poco coinvolgimento perché le loro espressioni a bocca aperta restituiscono una sensazione di ottundimento che li trasforma in confusi ragazzi che comunicano senza felicità, come se fossero appesantiti; si differenziano solamente il ragazzo posto dietro il protagonista, che fa una smorfia di dolore per la fatica, e il protagonista, che sembra stupito e divertito dalla sensazione di leggerezza. In questo murale si intrecciano nuovamente due temi: il primo è il gioco all'aria aperta, presentato come un mezzo utile affinché il bambino completi la crescita; quindi l'invito era di accompagnare assieme all'insegnamento anche l'attività motoria all'aperto, sia con momenti ludici che con escursioni che aiutassero il bambino a svilupparsi fisicamente e gli facessero conoscere un modo di vivere in cui la salute derivava dallo sviluppo fisico e mentale assieme. Non predilige tra insegnamento e attività fisica, ma ricorda soltanto, in un luogo dedicato all'apprendimento, che sono necessarie entrambe le attività. Il secondo tema è il programma di igiene, per il quale Castellanos ambienta la scena sul fiume: l'ambientazione serve ad enfatizzare l'uso dell'acqua pulita come mezzo di igiene personale e sociale con l'invito a farlo diventare parte della routine quotidiana della persona; vi è inoltre una simbologia interna all'artista che ritorna ed è quella dell'acqua come purificatrice e generatrice di vita, attorno alla quale la vita si anima.

El caballo invece si struttura intorno all'animale che dà il titolo all'opera, un enorme cavallo intorno al quale ci sono tre bambini e alle cui spalle si vede nuovamente il fiume. Uno di loro sta a bocca aperta e urla qualcosa verso un compagno, che non vediamo, mentre gli altri due sono tristi e il più piccolo, sollevato in aria dal più grande, accarezza timidamente la criniera del cavallo.

153 A. PATIÑO GUADARRAMA, *Julio Castellanos y la enseñanza visual*, p. 51.

154 *Ibidem*, p. 53.

Nessuno cavalca l'animale ma, solo in segno di rispetto, lo attorniano mentre resta accucciato a terra. Probabilmente capiscono dall'insolita posizione che il cavallo ha dei problemi di salute e non vogliono fargli del male ma soltanto gli stanno al fianco, come se fosse un loro amico. Qui Castellanos rompe il filo con gli altri due murales e non segue con precisione i dettami per la diffusione della cura personale e dell'igiene: riguardo agli animali, in quel periodo si era iniziato a sconsigliare, se non addirittura a proibire, la convivenza abituale con gli animali quando le condizioni igieniche non erano sufficienti ad assicurare l'assenza di rischi per la salute umana; l'artista invece ritrae bambini seminudi che girano e si trovano a ridosso del cavallo, non rispettando quindi questi dettami. Il cavallo assume il ruolo di metafora poetica: è presente affinché i bambini abbiano una guida che, in nome del rispetto e della cura che gli portano, li sappia aiutare come loro aiutano lui. In questa scelta si avvicina molto di più ai temi cari ai Contemporáneos che non alle volontà dello Stato e ricorda specialmente Rufino Tamayo, che diverse volte dipinse animali, i quali furono una costante della sua attività almeno fino agli anni Quaranta.

Da un punto di vista stilistico l'inesperienza ammessa da Castellanos è chiara quando si pensa al supporto in sé. Per essere affreschi di grandi dimensioni appaiono semplici eppure troppo vuoti, con diversi spazi lasciati poveri di dettagli oppure coperti da semplice paesaggio, ed in questo modo lo spettatore vede sì la scena ma non è completamente colpito dalle storie, che forse avrebbero avuto bisogno di un respiro diverso per essere incisive. Penso sia un problema nato dal fatto che Castellanos si era fino ad allora confrontato solo con la pittura da cavalletto e con la tela, che ha dimensioni contenute e richiede un gioco specifico tra gli spazi; un muro su cui dipingere invece richiede una concentrazione diversa affinché il dipinto risalti e non si perda invece nella grandezza stessa della superficie. I murales sono sicuramente delicati, eleganti nelle forme e nella maniera in cui tratta avvenimenti quotidiani offrendone una vista intima, però perdono un po' della loro bellezza a causa della eccessiva grandezza. A non aiutare c'è la questione del colore, come da lui sottolineato, che, se eccelle nella scelta cromatica ed è in linea con la sensibilità dell'artista, non è dotato della forza sufficiente a fare risaltare ogni elemento; il colore è dato con cura ma è un po' troppo semplicistico, certe parti sono contraddistinte da una campitura uniforme che non colpisce e pare fatta più per coprire l'intera superficie che non per scelta precisa. La leggerezza di stesura verso cui si stava orientando proprio in quei mesi non è adatta al murale ed infatti se ne accorge lui stesso a lavoro finito, quando capisce che i dipinti non restituiscono la giusta forza per colpire lo spettatore. Nonostante tutto, il lavoro svolto in Coyoacán fu fondamentale perché gli permise di approcciarsi all'azione e a delle scene più complesse, con diversi personaggi in movimento. Queste due novità le applicherà proprio alla fine degli anni Trenta nella sua produzione da cavalletto.

Come detto sopra, Castellanos era molto legato all'ambiente governativo per i numerosi contatti che lavoravano come diplomatici e per il suo pubblico impiego di insegnante; l'appoggio che diede ai programmi promossi dal governo fu ampio e incontrò la sua piena approvazione di intellettuale.

Dal punto di vista politico Carlos Pellicer disse di lui che “estuvo siempre en la izquierda, pero sin explosivos.”¹⁵⁵, in linea con la personalità che di lui venne delineata. Negli anni Trenta aderì alla LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), un'associazione di artisti rivoluzionari messicani che proclamava l'adesione e la propaganda dei principi socialisti sulla falsariga dell'Unione Internazionale degli Scrittori Rivoluzionari (nata in Russia). La LEAR si formò dalle ceneri del precedente Sindicato¹⁵⁶ diretto da Siqueiros e appoggiò immediatamente Lázaro Cárdenas, presidente dal 1934 al 1940: Cárdenas si batté in favore della difesa della sovranità nazionale contro le pressioni imperialiste che provenivano dagli Usa e attuò profonde riforme dell'educazione, dell'agricoltura e dell'industria per migliorare lo stato del paese¹⁵⁷. Di sponda socialista, affrontò l'ascesa delle forze nazi-fasciste in Europa cercando l'appoggio del fronte democratico del paese per sviluppare azioni liberatrici che andassero a favore dello sviluppo indipendente della nazione, al riparo dai sogni di dominio statunitense e dal pericolo dell'estrema destra che aveva proseliti anche in Messico (per esempio Dr. Atl fu dichiaratamente fascista): per fare degli esempi, nazionalizzò le ferrovie e il petrolio, promosse una riforma agraria radicale e fece sì che fosse rispettato il diritto di sciopero dei lavoratori. Fu un presidente che raccolse larghi consensi sia tra il popolo, per il quale si batteva, sia tra gli intellettuali progressisti, da molti dei quali era formata la LEAR. I legami dell'associazione con il socialismo internazionale furono necessari affinché i modelli di riferimento fossero non solo nazionali ma mondiali: vennero propugnate come scelte di lotta l'anti-imperialismo, l'anti-capitalismo e in tutto questo il desiderio era quello della creazione di una nuova società socialista mondiale, che oltrepassasse i residui del passato e portasse in trionfo i lavoratori proletari.

In questo periodo, aderirono all'internazionalismo socialista tutti gli intellettuali progressisti; alcuni degli artisti coinvolti nella LEAR si espressero firmando una “chiamata degli intellettuali di Messico in difesa della cultura” nell'agosto del 1935, pubblicata sul numero 8 della rivista *Futuro*. Tra i diversi firmatari figurano Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo e Julio Castellanos. Riportare un passo del documento sarà sufficiente per spiegare il messaggio che volevano trasmettere:

Habitamos un país entre cuyos pobladores se advierten las más profundas divisiones no sólo de clases sociales sino de razas, de idiomas, de tradiciones y de cultura. La suma de estos núcleos diversos de variable ritmo social, efectuada por la presión de un grupo que disponía de una técnica superior, y al que no preocupó sino el medro económico, creó lo que oficialmente se llama “la nacionalidad mexicana”. [...] Al lado del pequeño grupo dominante, acentúa este desnivel la secular invasión extranjera con sus representantes. Estas condiciones “nacionales” explican, mejor que el nivel cultural de México, su falta de

155 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 23.

156 Cap. 1, p. 21.

157 R. TIBOL, *El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo*, in “El nacionalismo y el arte mexicano. IX coloquio internacional de Historia del Arte”, *Estudios de arte y estética* 25 (1986), UNAM, pp. 235-256:237-240.

nivel [...]¹⁵⁸.

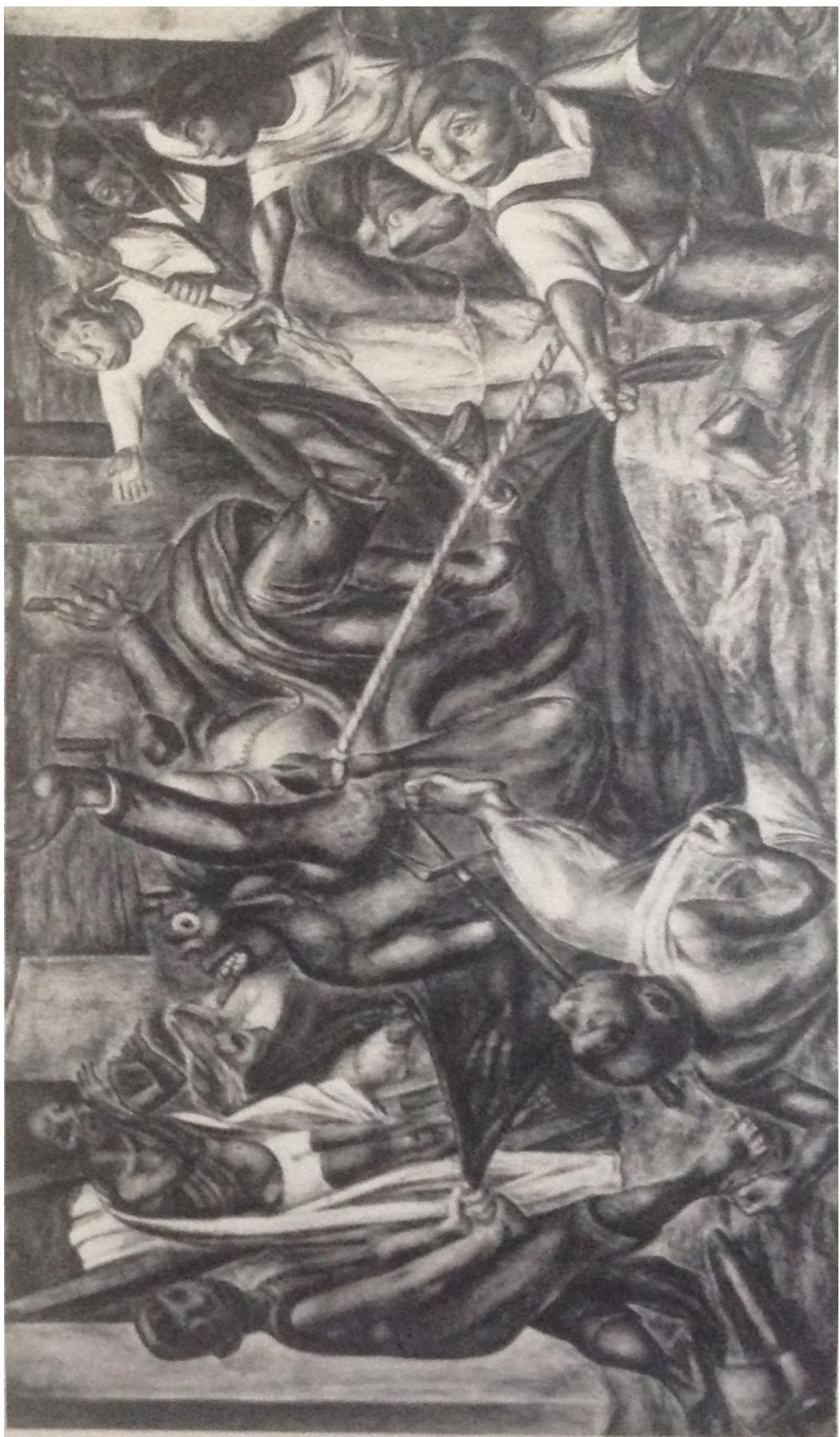
Sempre nello stesso numero della rivista è presente un interessante articolo di commento e approfondimento della “Chiamata” scritto da Castellanos, nel quale analizzava i principali problemi degli artisti di tutto il mondo. Per lui le principali questioni erano il restringimento del mercato artistico e degli sbocchi lavorativi, l'impoverimento economico progressivo degli artisti, l'impossibilità di poter studiare e perfezionare le conoscenze artistiche, la contraddizione logica tra il valore vitale nullo del prodotto artistico, che lui riconosceva non essere giustamente trattato alla stregua di un prodotto di prima necessità per l'uomo, e l'artista visto come un lavoratore operaio, quando invece non produceva oggetti valutabili secondo le logiche di mercato. La sua protesta era diretta contro l'imperialismo perché:

no solamente absorbe todas las fuerzas fundamentales del país, no solamente coacciona el desarrollo político del mismo, sino que se apodera de las más variadas formas del arte en México, para someterlas a un comercialismo turístico.¹⁵⁹

A causa dei problemi economici, faceva notare che gli artisti si abbassavano a produrre secondo le richieste degli stranieri facoltosi opere banali, che semplificavano la realtà messicana e la restituivano ai committenti secondo gli stereotipi classici per cui era noto il paese. Il “mexican curious” era portato da Castellanos come esempio della piaga che la preponderanza del fattore economico nella società apriva nel mondo artistico. Questa rara partecipazione letteraria permette di chiarire bene la relazione che intrattenne Castellanos con il mondo politico ed economico; offre una sfaccettatura ulteriore che spiega come anche lui non si sottrasse completamente, nonostante il carattere schivo e solitario, a difendere gli ideali in cui credeva, ma anzi fu subito dietro le prime linee nel portare avanti le richieste comuni degli artisti per una giusta valutazione del loro operato.

158 R. TIBOL, *El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo*, p. 245.

159 *Ibidem*, p. 245.



28. *El diablo manteado* (1933)

7. 1934-1939: Anni di affermazione nel panorama nazionale

La vita sentimentale dell'artista si movimentò all'inizio di questo periodo: tra il 1932 e il 1934 frequentò Bertha Pulido (fig. 45), conosciuta “en una reunión que organizaban un grupo de pintores cada semana, entre ellos, Diego Rivera, Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo, que era el mecenas del grupo¹⁶⁰”; con lei fu sposato per un tempo molto limitato e da questa relazione nacque la primogenita Lilia Márquez (la quale prese poi il cognome del patrigno). Tra il '34 e il '35 invece Castellanos fu sposato con Rosaura Revueltas¹⁶¹, sorella minore degli artisti José, Silvestre e Fermín; non nasceranno figli e i due si separeranno molto presto, presumibilmente prima del 1936-1937, dato che nel 1938 si sposò con Zita Basich¹⁶² (da questa relazione nasceranno i figli Julio e Antonio, quest'ultimo oggi scultore rinomato¹⁶³).

Col 1934 l'esperienza artistica di Castellanos entrò nella seconda fase, quella della maturità. In quell'anno, oltre a completare i murales nelle scuole pubbliche, dipinse uno studio su tela, *Cabeza de mujer* (fig. 29): l'espressione della donna è malinconica e il velo di abituale apatia è sostituito da una noia triste, indolente; lo sguardo è perso nel vuoto e non dà attenzione a nulla di ciò che le accade intorno. La posa della mano, piegata verso l'interno, è funzionale allo studio dell'articolazione e di una resa prospettica più complessa di questa. Si affinano i tratti del volto rispetto ai ritratti precedenti perché la linea è più morbida e rende con maggior realismo il viso, tuttavia sempre mantenendo vivi i caratteri “americani” della donna. L'ornato della carnagione perde l'eccessiva forza verso il rosso, di matrice *fauve*, per diventare terroso, scuro ma non pesante grazie alla pennellata ariosa e pulita; proprio questo modo di colorare si fa strada in Castellanos e dona una grazia nuova ai suoi dipinti, più limpidi rispetto a prima. Lo sfondo è armonizzato con i tocchi di luce della capigliatura corvina mentre i panni della giovane sono definiti con una bicromia essenziale. Questo suo studio già mostra così i segni che l'analisi dei volumi aveva raggiunto a quella data un grado di soddisfazione sufficiente per passare a concentrarsi sul colore, cercando la maniera migliore di esprimersi per assecondare la sua sensibilità.

Come scenografo lavorò assieme a Antonio Ruíz per la stagione teatrale connessa all'inaugurazione del nuovo Palacio de Bellas Artes, avvenuta nel settembre; gli spettacoli furono organizzati dalla ««Compañía Dramática de Bellas Artes», guidata da María Tereza Montoya e con regista Alfredo Gómez de la Vega. I due artisti crearono assieme le scenografie per *Diferente* di Eugene O'Neill e

160 L. MÁRQUEZ, *Autobiografía*, scritto inedito, cap. 1, p. 1.

161 *Ibidem*, p. 2.

162 L. LARA DE ELIZONDO (ed.), *Julio Castellanos*, p. 12.

163 Antonio e Julio oltre che messicani hanno anche sangue croato, ereditato dal nonno, emigrato dalla Jugoslavia in Messico. Antonio (fig. 63) intraprese la carriera artistica: studiò un anno disegno poi entrò in praticantato sotto Federico Canessi, suo patrigno (sposatosi con Z. Basich nel 1951); la sua carriera decollò dagli anni '60 con le partecipazioni a numerose esposizioni collettive e le commissioni pubbliche in tutto il mondo (per esempio si ricordano gli altorilievi per la cappella della Vergine di Guadalupe in Vaticano e i numerosi monumenti in onore di personalità di spicco). Julio invece non seguì le orme paterne e si dedicò al commercio, aprendo una rivendita di automobili.

La sombra di Darío Nicodeme¹⁶⁴.

Nel 1935 lavorò nuovamente con Xavier Villaurrutia: i due entrarono nella compagnia teatrale del Sindicato Mexicano de Electricistas, con la quale si dedicarono a sperimentare in Messico la proposta di opere brevi formate da un singolo atto; la messa in scena avveniva poi nella sala della Secretaría de Educación Pública e nel Teatro Hidalgo. Oltre a Castellanos partecipò alle scenografie anche Agustín Lazo.

In quell'anno Julio si dedicò a dipingere *Cirugía Casera* (fig. 30-31), affresco montato su tavola¹⁶⁵, da cui trasse anche una litografia: il tema esprime la vita popolare e i suoi modi caserecci per risolvere i problemi di salute di tutti i giorni. A differenza dei messaggi trasmessi negli affreschi del '33, la donna che si occupa di curare ha uno sguardo fermo, molto sicuro, che infonde certezza riguardo la competenza “amatoriale” di curatrice. Dimostra così di esulare dalla necessità di avere sempre un aiuto medico qualificato; emerge una capacità intrinseca del popolo a curarsi in certe occasioni con i suoi metodi antichi. Nonostante tutto, l'aver rappresentato la pulizia di un occhio collega immediatamente l'affresco al mondo surrealista, più nello specifico alla famosissima scena del taglio dell'occhio presente ne *Le Chien Andaluse* di Luis Buñuel: è impossibile che un artista come lui, interessato profondamente al cinema e al simbolismo delle immagini, non fosse cosciente del riferimento che saltava subito in mente a un osservatore del tempo. Non c'è la stessa forza immaginifica del regista però l'influenza che esercitò su Castellanos è evidente; la differenza sta nel carattere intimista e poetico che soggiace a ogni opera dell'artista messicano e che lo separa dal contesto surrealista. È corretto notare l'influsso del Surrealismo perché lui stesso non nascose mai l'interesse per questa corrente e perché le sue tematiche, sempre misteriose e sospese in un'atmosfera criptica, ben si prestano a questa lettura. Questa curiosità fu certificata da un evento del 1937, quando Castellanos era già a capo della Galleria d'Arte dell'UNA (alla quale stava lavorando nel 1932): fu lui a presentare, per la prima volta in Messico, André Breton ad un evento pubblico, quando lo invitò all'inaugurazione della mostra di Francisco Gutiérrez, tenutasi nell'aprile. Questa presentazione del famoso teorico del Surrealismo indica bene la curiosità che Castellanos provava per il movimento e la sua volontà nell'introdurlo nel dibattito artistico nazionale. Il dipinto è ambientato sulla soglia di una porta aperta che dà su uno spazio molto piccolo, quasi irreale perché sembra assente uno spazio percorribile e anzi pare più l'interno di una cassa; è quindi difficile comprendere se questo particolare serbi un messaggio nascosto. La grande novità sta nella rarefazione del colore: i toni accesi e caldi scompaiono per lasciar spazio a pennellate leggere ma sicure che infondono energia al colore senza più affidarsi unicamente alla densità, al peso, di questo. I toni sono quasi sbiaditi se messi a confronto con le prime opere e donano un senso di maggior distacco e controllo intellettuale sulla materia; il pittore è ora cosciente di quanto peso dare a ogni velo di colore, affidandosi maggiormente al chiaroscuro per donare profondità ai singoli elementi del corpo e delle vesti.

164 J. MILLÁN CARRANZA, *Julio Castellanos en el teatro de México*, p. 4.

165 Secondo il catalogo di O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 96.

Nel 1936 Castellanos si dedicò alla creazione del vestiario e delle decorazioni per il festival commemorativo del generale Alvaro Obregón; dal luglio invece cessò di lavorare¹⁶⁶ come contabile del dipartimento di Arti Plastiche per potersi concentrare sulla preparazione di scenografie per il dipartimento di Teatro. Creò sia il vestiario che i fondali per *Del Llano Hnos., S. en C.*, adattato e diretto da Julio Bracho; sempre nell'ambito del teatro universitario disegnò l'anno seguente la scenografia per *La sirena varada*, di Alejandro Casona, rappresentazione con la quale il gruppo teatrale dell'Università Potosina incominciò le sue attività¹⁶⁷.

Impegnato com'era in più attività, riuscì a terminare nel 1936 *El Diálogo* (fig. 32): in una spoglia camera da letto ci sono un uomo, seduto sul letto vestito in uniforme, e una donna, appoggiata all'uomo e coperta solo parzialmente da una coperta. Dopo diversi anni un uomo torna protagonista in un suo dipinto ma è isolato dal mondo circostante; le comunicazioni con la compagna sono interrotte, nonostante il suo sguardo cerchi una risposta che non arriva¹⁶⁸. La sua posa contrita, scomoda, denota disagio, come sembrano dire le mani tenute rigidamente sulle cosce, e solo il capo accenna un movimento per dialogare. La donna invece, di cui vediamo il petto nudo, si disinteressa completamente di lui e continua a concentrarsi sulle proprie gambe, ignora completamente il compagno e lo sguardo attonito mostra come sia persa nei suoi pensieri. Rispetto alle opere precedenti la donna è privata del ruolo di madre ma non ne acquisisce in cambio un altro, né di consorte né di amante; la differenza con l'uomo, che è chiaramente un soldato, sta in questo divario. L'ambientazione vuota non ricorda una camera familiare ma un luogo di passaggio, utile solo come sosta temporanea, che porta a pensare che la scena si svolga in un postribolo; il desiderio di dialogo dell'uomo fa pensare al bisogno di ascolto che comunemente si associa a molti di quelli che pagano per avere rapporti sessuali occasionali. Il diniego della donna però impedisce il soddisfacimento di questo desiderio e può essere visto come una punizione per l'uomo, costretto all'isolamento per colpe che noi immaginiamo essere "maschili universali" (ipotizzo questo perché vicino alle abitudini in fatto di tematica dell'artista). In termini generali Castellanos dipinge una scena di assenza: mancano rapporti, mancano cose a riempire lo spazio circostante, mancano altri personaggi a rompere l'isolamento dei due, non vi è nulla che contrasti il silenzio che aleggia nella stanza. Se c'è stata una relazione sessuale, è già terminata senza che questa comporti alcun tipo di prosieguo tra i due, come appunto succederebbe in una prestazione a pagamento. Dal punto di vista formale la profondità tattile delle forme rimane e i volumi rotondi e ombreggiati dominano la scena, con una forza e una pesantezza che ha tratti della scultura. Il chiaroscuro deciso definisce le parti del corpo e le vesti del soldato - rifinite nei dettagli - e fa stagliare i due corpi sullo sfondo, definito nuovamente da due mura che fanno angolo. Il letto taglia in diagonale la scena e offre un riferimento prospettico; è pesante e semplice, l'austerità del legno che lo compone richiama e si accorda con il resto della stanza. Sulla destra inserisce una tenda ed è lo spunto per poter ipotizzare che l'influsso di cui

166 N. ZAMORANO BEATRIZ, *Julio Castellanos: biografía*, p. 4.

167 J. MILLÁN CARRANZA, *Julio Castellanos en el teatro de México*, p. 5.

168 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 11.

risente è italiano, sia della corrente metafisica sia di Novecento: il tema misterioso, sempre in atmosfera sospesa, si collega ai mondi dechirichiani e al celato, al non mostrato, alle azioni a cui non si assiste. Castellanos non rappresenta scene tipiche o banali, prese in momenti di facile lettura, ma mostra - come gli esponenti della Metafisica - dei rapporti silenziosi, senza dialogo, dove non c'è un'azione centrale o caratterizzante, in cui l'osservatore spia senza comprendere a prima vista ciò che succede; il tendaggio, elemento scenico, è un elemento usuale dei pittori metafisici (per esempio come si vede in *Il ritornante*, di G. de Chirico) e introduce il dubbio se ciò che si vede si esaurisce nell'immagine o se nasconde un messaggio profondo. L'esperienza di Novecento invece appare nell'aspetto e nella resa volumetrica, solida e pesante, come nei quadri che riprendono i "primitivi" italiani; Castellanos mostra di essere pienamente in debito con questi pittori perché le proporzioni, gli spazi, l'austerità elegante e pulita del tratto, la solidità scarna delle figure, ricordano artisti come Sironi e Casorati.

Nel 1937 Castellanos collaborò nuovamente con la compagnia dell'attrice M. T. Montoya per *Catalina de Rusia*, diretta da Ricardo Mondragón; nel 1938 invece inaugurò in novembre (in qualità di direttore) la Galería de Arte dell'Universidad Nacional Autónoma. In un articolo¹⁶⁹ pubblicato sugli *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, J. Fernández loda la paziente attività dell'artista nel riunire un insieme di ottime opere messicane, comprensive della migliore espressione nazionale del periodo, che permettono al pubblico di conoscere la complessità del movimento artistico; tuttavia fa notare con grande rammarico che mancano opere di M. Rodríguez Lozano, artista per il quale dimostra stima, senza che si conosca il motivo di tale assenza.

Nello stesso anno, dopo essersi sposato con la Basich¹⁷⁰, Castellanos incontrò per la prima volta la figlia Lilia nata 4 anni prima; aveva atteso fino ad allora per chiedere il permesso alla madre "para no causarle problemas con su esposo"¹⁷¹ (B. Pulido era rimasta vedova poco prima). Della prima volta che lo vide, la figlia ricorda questa impressione:

[...] mi papá y era tal como me lo había descrito mi mamá, delgado, moreno, con grandes ojos melancólicos, después de verlo sentí que ya lo quería. Me abrazó diciéndome : ¡ qué grande y linda estás Lilia !nos vamos a llevar muy bien, y así fue. [...]¹⁷²

Successivamente continuò a vederla nel fine settimana, portandola con sé a stare nella casa nella División del Norte. La figlia conobbe l'intera famiglia di Julio, compresa la nonna della quale ricorda:

169 AA. VV., *Notas y libros*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 2 (1938), pp. 55-63:57-59.

170 Zita Basich (fig. 46), croata da parte di padre, era lei stessa impegnata in arte: aveva studiato architettura all'Academia di San Carlos ed era un'ottima disegnatrice (aiutava spesso il marito nei diversi progetti). Lavorò diversi anni con l'architetto Ramírez Vázquez e una cosa molto interessante è che fu proprio da una idea della Basich, proposta direttamente al presidente messicano López Mateos, che fu pianificata e approvata la costruzione del Museo Nacional de Antropología negli anni '60.

171 L. MÁRQUEZ, *Autobiografía*, p.1.

172 *Ibidem*, p. 1.

quien era una mujer formidable, se levantaba a las seis de la mañana, se bañaba, se vestía con pulcritud y olía a loción; iba a misa, era una ama de casa perfecta y cocinaba delicioso¹⁷³

e fa pensare che eventuali dissapori con la madre, ipotizzati da me, viste le tematiche dei primi quadri, fossero stati appianati completamente con gli anni. Del padre inoltre Lilia Márquez ricorda “Julio, mi querido papá, tenía carita de santo chapucero, era muy guapo y muchas damas suspiraban por él¹⁷⁴” e che vicino a loro:

vivía una familia humilde que cuidaba un terreno y tenían unos hijos muy hermosos de rasgos indígenas que le sirvieron de modelo para sus cuadros y les pagaba generosamente por posar.¹⁷⁵

Questo significa che Castellanos era solito chiedere a ragazzi di sua conoscenza di posare come modelli per i suoi quadri.

Tra 1937 e 1938 dipinse quello che è conosciuto come il suo capolavoro, *El día de San Juan* (fig. 33). In Messico il 24 giugno si celebrava tra il popolo la festa di San Juan Bautista con bagni rituali, per richiamare il battesimo, e celebrazioni gioiose con musiche e decorazioni floreali¹⁷⁶; il dipinto di Castellanos è ispirato a una fotografia omonima di Lola Álvarez Bravo (fig. 34). La scena ne recupera ed amplifica la composizione brulicante di personaggi; lo spazio si apre mediante un complicato gioco di prospettive multiple, che dona monumentalità nonostante le piccole dimensioni dell'olio su tela. Le diverse diagonali prospettiche sono giustapposte in vario modo e si incrociano fino a creare un grande anfiteatro nel quale la piscina è il centro. In questa composizione geometrica sono inseriti 116 personaggi¹⁷⁷, uno indipendente dall'altro: al centro vi sono la piscina, dotata di trampolino, dove nuotano e si tuffano soprattutto giovani, con dietro un piccolo giardino con due alberi e chiuso da un alto muro, dietro al quale si apre un paesaggio montuoso e soleggiato che ricorda le vedute della valle del Messico. Sulla destra compare la scalinata, unico elemento architettonico che formava la precedente fotografia, sulla quale stanno numerosi personaggi a prendere il sole e riposare, mentre alla sua sinistra si vede arretrato l'alto spogliatoio a tre piani, dalle cui porte escono altre figure. I personaggi, alcuni riuniti in piccoli gruppi di due o tre, sono presi come sequenze indipendenti, che vivono di vita propria e non interagiscono se non con il vicino prossimo; l'artista li preparò uno alla volta, pensandoli singolarmente e poi trasponendoli su tela. La sua intenzione è opposta alla creazione di sequenze comunicanti perché

la ampliación del espacio pictórico no responde a la necesidad de representar una epopeya, sino de

173 L. MÁRQUEZ, *Autobiografía*, p. 2.

174 *Ibidem*, p. 2.

175 *Ibidem*, p. 2.

176 J. P. O'NEILL (ed.), *México. Esplendores de treinta siglos*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, pp. 662-665:662.

177 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 12.

mostrar como coexisten en un mismo lugar distintas individualidades.¹⁷⁸

I personaggi si dividono in due tipologie. La prima è rappresentata da coloro che stanno fuori dall'acqua: loro boccheggiano e riposano distesi sotto al sole, immobili per il caldo afoso; sono colpiti da un'apatia che pervade l'intero dipinto e che diffonde un'atmosfera pacata. La seconda è quella dei personaggi che giocano e si relazionano con l'acqua, che sono attivi e dimostrano una vitalità normale priva di quel velo apatico presente negli altri; questa differenza è un implicito richiamo al valore che Castellanos attribuiva all'acqua, l'elemento vitale e purificatore che anima la gente e le permette di sfuggire alla calura mefistica che inibisce le capacità e la volontà. La composizione richiama in piccola parte le odalische dei "bagni turchi" del neoclassicismo francese ma allo stesso tempo anche studi e dipinti del Novecento italiano, specialmente nel gioco della lotta dei due personaggi posti a sinistra del dipinto; la monumentalità dei corpi e le loro pose sembrano tanti modi per studiare il corpo e non solamente delle figure funzionali al dipinto¹⁷⁹. In primo piano c'è una ragazza, in piedi accanto alla piscina, avvolta parzialmente in un lenzuolo bianco; è l'unico personaggio che guarda lo spettatore e che è cosciente della presenza esterna. È interessante notare come lei assomigli alle donne piangenti del maestro Lozano, che abbozzò nel 1932 con *Santa Ana muerta con dos figuras* e che dipingerà più volte dal '40 (*Mujeres, Compartiendo la tragedia*), ma differenziandosi nell'atteggiamento, che in Castellanos non è di chiusura tragica personale ma rappresenta al contrario un aprirsi metafisico verso l'esterno. La ragazza allaccia con il suo sguardo la realtà pittorica con la realtà esterna, come l'artista aveva già sperimentato nel ritratto bonaerense di Rodríguez Lozano, ma allo stesso tempo si rifiuta di mostrare la sua nudità; a differenza di Lozano, che si apriva e rapportava col "pubblico" attraverso il proprio fisico, la ragazza nasconde il proprio corpo, sola tra tutti i personaggi ignari sparsi per piscina e tribune, e impedisce allo spettatore di completare la visione dello scorci. La sua frapposizione tra personaggi e spettatore ha così il duplice obiettivo di proteggere la privacy di chi non è cosciente della presenza esterna e di evidenziare allo spettatore la natura voyeuristica del suo guardare; anzi, la ragazza ricambia lo sguardo e spia a sua volta l'uomo all'esterno, capovolgendo su di lui la sensazione di essere spiato. Negli occhi della ragazza sta il mistero metafisico del quadro: l'invito è a prendere prima coscienza dell'intrusione molesta che lo spettatore fa, osservando senza chiedere il permesso, per poi invece spingerlo ad approfondire l'esperienza immergendosi e scoprendo cosa sta dietro alla scena ritratta. Un episodio di vita comune si tinge in tal modo di un velo misterioso e sconosciuto, nasconde un messaggio profondo che non è la semplice rappresentazione ma vuole comunicare qualcosa che scivola oltre la diretta presa di coscienza della realtà ed esula dalla comprensione superficiale. La grande differenza con la Metafisica italiana sta nell'affollamento di personaggi, che contribuiscono a celare il messaggio e assumono il ruolo misterico del paesaggio: se in de Chirico e Savinio il

178 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 12.

179 Per un confronto tematico sull'attenzione al corpo e al movimento, invito a vedere le opere inserite in: F. MAZZOCCA (ed.), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 294-309.

paesaggio, vuoto e silenzioso e privo di vita, emana l'esistenza di una realtà "altra" oltre, in Castellanos sono i personaggi, apatici e infiacchiti dal caldo, a segnalare il mistero di un'esistenza nascosta e ulteriore, che oltrepassa i limiti fisici che attanagliano i viventi. In questo dipinto Castellanos porta a compimento l'evoluzione tecnica che era iniziata nel 1934: non abbandona la pennellata sottile e minuziosa però la accompagna all'uso di una pasta più spessa e granulosa, che rende più nitida e fredda la colorazione¹⁸⁰. Il guadagno in forza espressiva è netto, nonostante le numerose raschiature comportino una trasparenza accentuata che rende molto più leggera la resa; il chiaroscuro rimane tipico della sua opera e si accentua ulteriormente, risaltando sulla leggerezza del colore. Esemplare è il paesaggio ritratto sullo sfondo, dettagliato ed etero nell'uso di colori pastello, e l'acqua della piscina, dove usa bianco e blu mescolando con forza e dipinge con precisione calligrafica i movimenti del fluido. In questo dipinto, giustamente considerato la sua migliore opera, la piccola tela non rappresenta un problema per la comprensione del dipinto perché questo è riempito di dettagli ordinati con cura, meticolosamente pensati e disegnati, che restituiscono una sensazione di "confusione intelligente" in cui lo spettatore può immergersi. La fortuna del dipinto fu notevole, venendo prima acquistato dal collezionista Nelson Rockfeller e poi lasciato in esposizione per diversi anni al MOMA.

Il 1939 fu un anno importante per la fama dell'artista perché partecipò in numerosi progetti di grande importanza. Il primo fu lo spettacolo *Upa y Apa*, patrocinato dalla SEP su iniziativa di Gorostiza (a capo del Dipartimento di Bellas Artes), che propose di mostrare la ricchezza artistica e culturale del Messico al fine di contrastare l'immagine stereotipata del "Mexican Curious", diffusa all'estero, e per riavvicinare le grandi potenze mondiali, risentite per le espropriazioni petrolifere avvenute l'anno precedente¹⁸¹. I distinti stati della Repubblica Messicana presentarono danze, tradizioni e leggende del proprio sostrato culturale; Castellanos assunse l'incarico di direttore della scenografia, probabilmente per il suo già dimostrato impegno contro la banalizzazione della cultura messicana, e coordinò l'operato degli artisti impegnati con lui, come Lazo e Mérida. Il progetto fu poi presentato alla Fiera Mondiale di New York del 1939. Dopo la conclusione di questo lavoro Castellanos fu impegnato con Rodolfo Usigli (1905-1979), considerato tutt'oggi uno dei più grandi drammaturghi messicani: per prima cosa partecipò al montaggio scenico di *Biografía*, di S.N. Behrman, sotto l'egida del Teatro Orientación (rinato per volontà di Gorostiza come erede dell'omonimo del 1932). Successivamente disegnò la scenografia di *Don Domingo de Don Blas*, opera presentata il 19 settembre del 1939 all'interno delle festività organizzate per il trecentesimo anniversario della morte di Juan Ruiz de Alarcón; ne parlarono in modo molto favorevole in un articolo al riguardo:

El gran pintor y escenógrafo Julio Castellanos realizó felizmente el decorado, o los decorados, con tanta propiedad y fino acierto como traviesa maña, ya que limitado a un presupuesto... burocrático, trabajó en

180 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 13.

181 J. MILLÁN CARRANZA, *Julio Castellanos en el teatro de México*, p. 5.

forma que este gran éxito de Usigli y su grupo Repertorio no costara al siempre quebrado Departamento no más de novecientos pesos¹⁸².

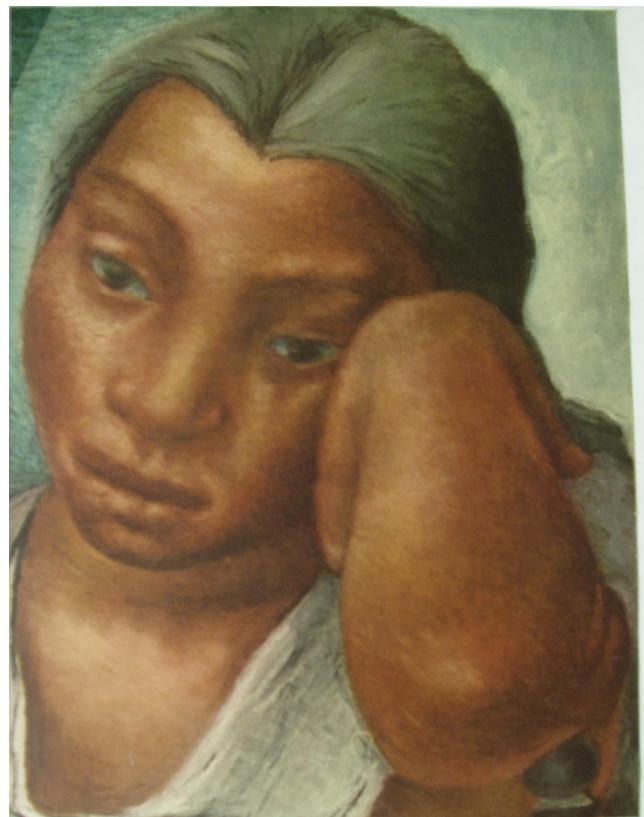
Ad ottobre fu messa in scena la scenografia per *La mujer no hace milagros*, originale di Usigli, al Teatro Ideal. Oltre al rapporto con Usigli, Castellanos riuscì a trovare il tempo per collaborare con Fernando Wagner nel montaggio di *Los pechos privilegiados*, opera presentata dal gruppo teatrale della Escuela de Arte para Trabajadores nel Palacio de Bellas Artes. È con questo numeroso insieme di partecipazioni che la figura dell'artista si affermò come uno dei massimi scenografi messicani, richiestissimo dai maggiori drammaturghi e ancora oggi noto per questa sua attività.

Quello stesso anno riuscì inoltre a dipingere un altro quadro, *Presagio* (fig. 35): ritrae la moglie Zita, in attesa del loro primo figlio Julio, che conta i mesi che le mancano per partorire. È una figura imbarazzata ma tranquilla, concentrata sulle sue mani; la sua attenzione tesa è atta a rassicurarla sul futuro, sull'attesa del figlio che grava sul suo corpo e che aspetta di nascere. La donna è disegnata con pochi tratti sicuri, come si può vedere dal bozzetto, in cui la linea sottile consente all'artista di dimostrare tutta la sua bravura di disegnatore. La figlia Lilia ricorda che in quegli anni il pittore usava per dipingere una emulsione di uova e “cola de conejo” con olio; ne nasceva una sorta di “maionese” che poi usava per dipingere prevalentemente i ritratti. Usa dei colori sobri, scuri, più pesanti rispetto agli ultimi esperimenti fatti ma sempre molto espressivi, l'incarnato olivastro è tipico delle popolazioni messicane e dà allo spettatore un'informazione aggiuntiva sulla moglie. Il chiaroscuro definisce la prospettiva del quadro, mettendo in luce le zone del corpo e sottolineando con grazia il ventre; tuttavia l'attenzione e la luce del dipinto punta sulle mani, vero e proprio centro attorno cui gravita ogni sguardo.

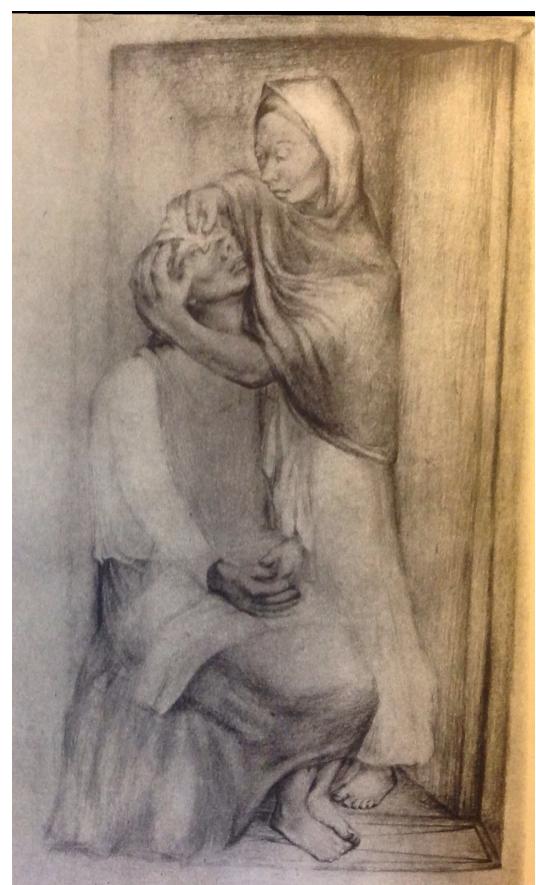
182 J. MILLÁN CARRANZA, *Julio Castellanos en el teatro de México*, p. 7.



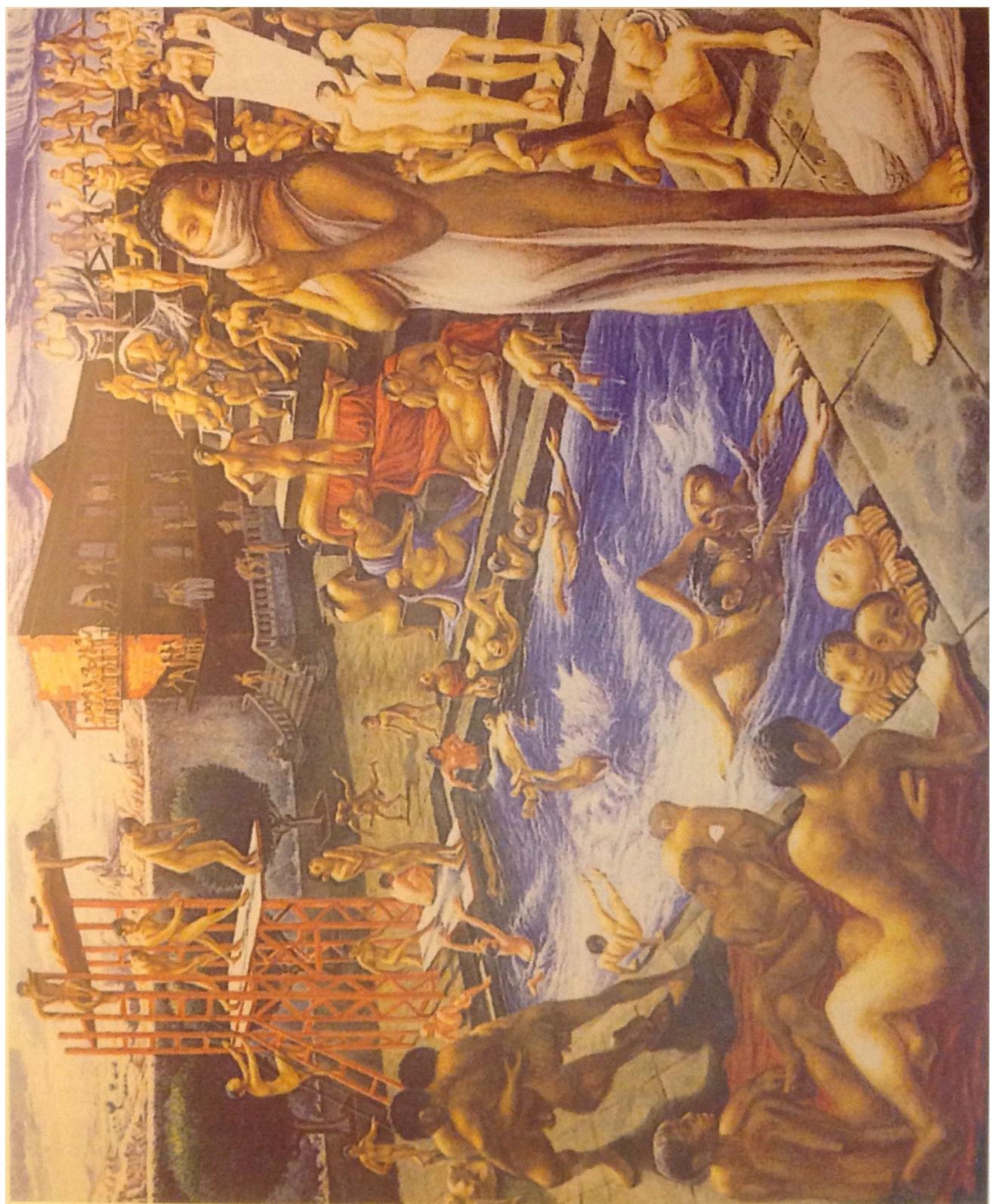
30. *Cirugía Casera* (1935)



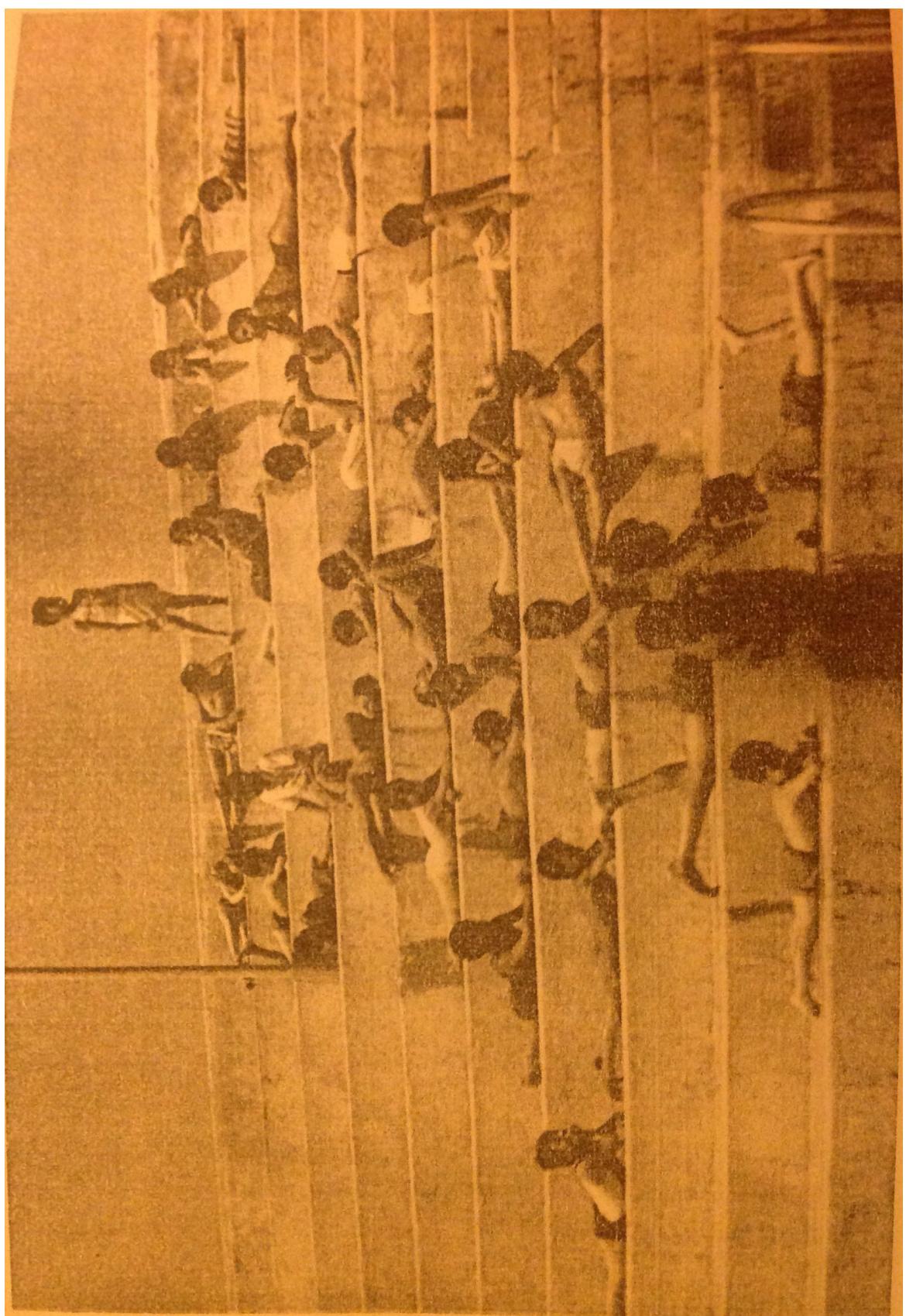
29. *Cabeza de mujer* (1934)



31. *Cirugía Casera* [litografía]



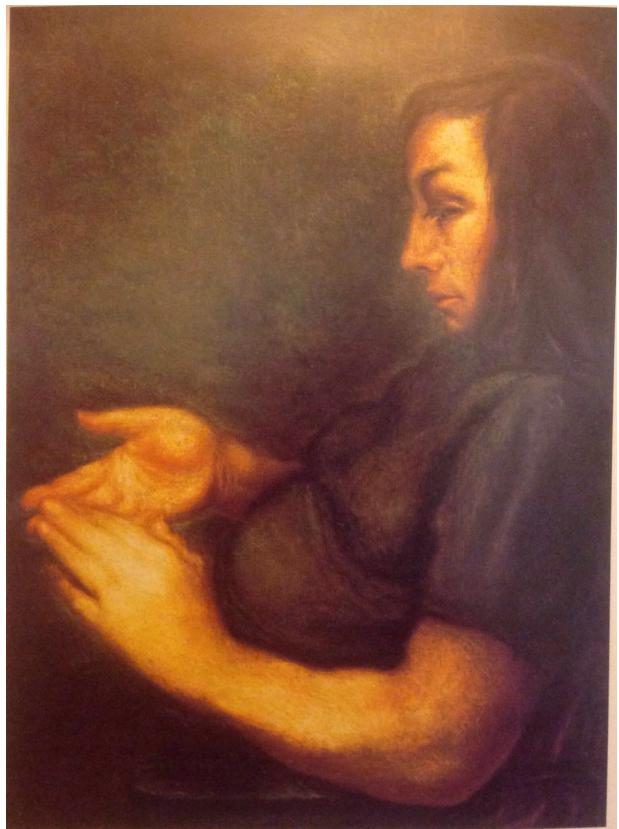
33. *El día de San Juan* (1939)



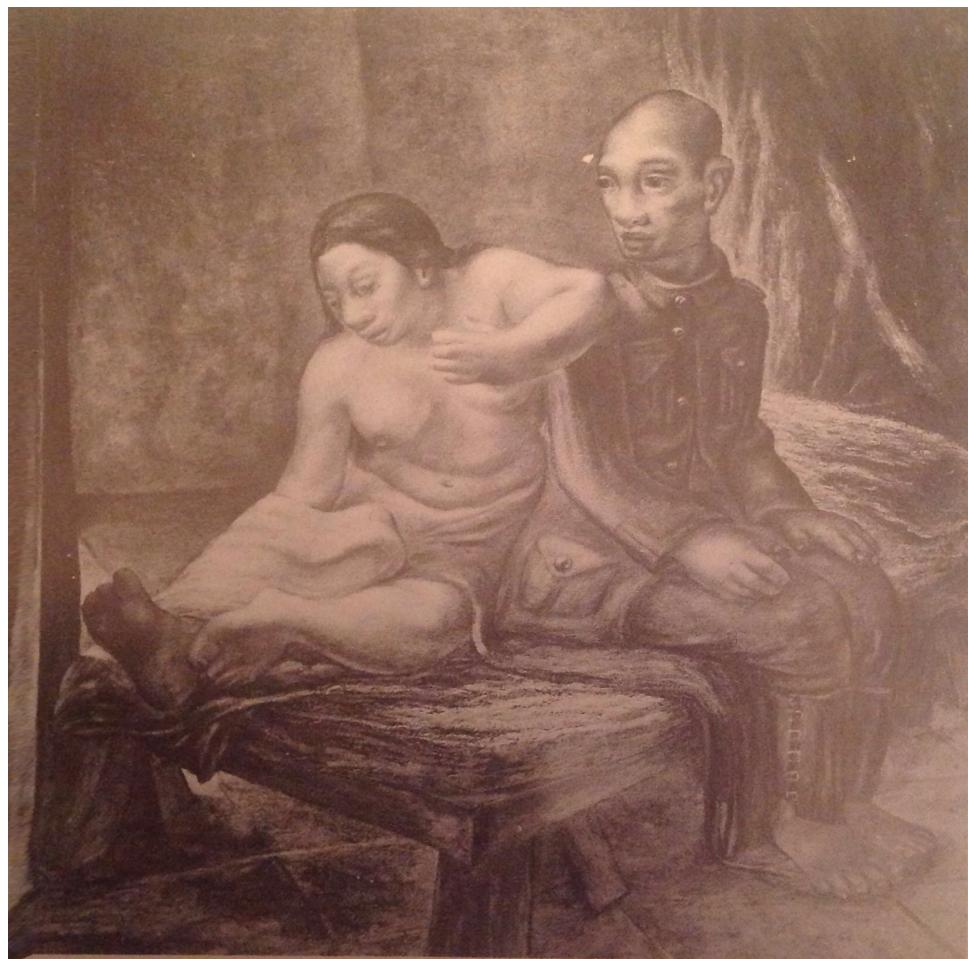
34. Lola Álvarez Bravo, *El día de San Juan* (1937)



36. *Presagio* [bozzetto]



35. *Presagio* (1939)



32. *El diálogo* (1936)

8. 1940-1947: Gli ultimi anni

Nel 1940 la fama come scenografo di Castellanos si era affermata in tutto il Messico. I lavori firmati nel lustro precedente gli conquistarono grande stima sia tra i critici che tra gli artisti, che lo apprezzavano molto nonostante il suo carattere schivo e le limitate interazioni. Tra il 1940 e il 1942 fu impegnato a disegnare scenografie sia per balletto che per opera: del primo caso è interessante citare *La coronela*, diretto da Seki Sano, che fu uno spettacolo spartiacque per l'avvento della danza moderna nel paese; del secondo molto interessanti furono le collaborazioni con Fernando Wagner per *La flauta mágica* e *Las Walkirias*. Nel 1941 lavorò assieme a Clementina Otero, vecchia compagnia nel Teatro de Ulises e da poco ingaggiata come maestra di interpretazione alla Escuela de Arte para Trabajadores, per *El matrimonio* di Nikolaj Gogol, andato in scena al teatro Hidalgo. Nel 1942, per supportare la politica culturale che si proponeva di combattere l'analfabetismo e elevare la preparazione scientifica ed artistica della nazione, C. Otero e Concepción Sada proposero un progetto per creare un Teatro Infantil, che si rivolgesse ai giovani; grazie all'appoggio di X. Villaurrutia, capo del Dipartimento di Teatro della SEP, a marzo cominciò la stagione teatrale con *Pinocho en el país de los cuentos*. Castellanos, memore delle sue esperienze da insegnante e delle conoscenze pedagogiche, partecipò con le scenografie per *Pirrimplin en la luna* (1942), di Ermilo Abreu Gómez e diretto da C. Gorostiza, di *Marujilla* (1946), di Alfredo Mendoza Gutiérrez, e di *Cri-Cri rey del bosque esmeralda* (1946), di Gabilondo Soler e C. Sada, questi due ultimi diretti da C. Otero. Quello stesso anno in luglio Julio espose *Cabeza de mujer* alla Exposición de Pintura Mexicana Contemporánea, in Oaxaca¹⁸³, assieme ai maggiori esponenti dell'arte messicana del periodo. Nel 1943, dopo anni di preparativi, finalmente si realizzò il «Teatro de México»¹⁸⁴, una compagnia costituita nei termini di società civile, con soci Miguel N. Lira, Paco Fuentes, C. Sada, María Luisa Ocampo, X. Villaurrutia, Julio Prieto, C. Gorostiza e J. Castellanos. Il progetto di questi artisti e letterati era di spingere al centro dell'attenzione i giovani drammaturghi messicani, mettendo in scena le loro opere senza che dovessero preoccuparsi di colpe e responsabilità in caso di insuccesso e senza il bisogno di giustificare i contenuti delle loro opere; i direttori furono Villaurrutia, Fuentes e Gorostiza, le opere furono presentate o nel Palacio de Bellas Artes o nel teatro Virginia Fábregas. Il Teatro proseguì per tre anni e Castellanos lavorò a diverse scenografie: nel 1943 lavorò a *Carlota de México*, nel 1944 a *Hedda Gabler*, *Mansión para turistas*, *La solterona* (dirette da P. Fuentes), *La calle del ángel*, *La esposa constante*, *El viaje infinito*, *Tío Harry*, *El diablo volvió del infierno* (dirette da C. Gorostiza). Nel 1945 la compagnia si ritirò dalle scene.

Sempre nel 1943 Castellanos riuscì a completare un dipinto di piccole dimensioni, dal titolo *Los angeles robachicos* (fig. 37). Da una sezione laterale della casa si vedono due persone

183 J. FERNÁNDEZ, *Catalogo de exposiciones 1942*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 10 (1943), pp. 85-124:105.

184 J. MILLÁN CARRANZA, *Julio Castellanos en el teatro de México*, p. 7.

profondamente addormentate mentre da una finestra due angeli (inconfondibili per le ali) stanno uscendo sulla nuda roccia, tenendo in braccio un infante in fasce. A scapito dell'immagine limpida, silenziosa, ciò che viene dipinto è una tragica visione del Messico: la tradizione popolare a cui si rifà Castellanos è quella dei racconti che cercano di spiegare con il soprannaturale gli eventi nefasti, nello specifico ripropone la leggenda che attribuisce la morte di bimbi in tenera età al rapimento da parte di angeli. La mortalità infantile, onnipresente ancora al tempo, era una paura che interessava da vicino il giovane, reso padre da poco tempo, e le sue preoccupazioni lo indussero a trasfigurare la inquietudine in una visione poetica ed evocativa della scomparsa. I genitori sono ignari dell'avvenimento e non possono disturbare il lavoro degli angeli, non hanno alcun modo di impedire la partenza del figlio perché sono crollati alla stanchezza, come se avessero perso la forza di combattere l'apatia che permeava i precedenti quadri e si fossero lasciati conquistare dal sonno; la loro è quasi una presenza senza vita, delle piccole statue incapaci di opporsi al destino misterico che si sta rivelando per il figlio. Gli angeli invece osservano, studiano l'ambiente: colui che ha rubato il bambino dalla culla lo regge stretto tra le braccia ma, mentre si prepara a scavalcare la finestra, lancia un'ultima occhiata alla stanza spoglia in cui vivono i due umani; lo sguardo severo sembra provare pena per la loro perdita, nonostante il furto che sta compiendo potrà rendere il figlio un essere diverso, oltre i limiti della miseria umana. L'altro angelo ha già oltrepassato la soglia e scruta il cielo con una mano sulla fronte, risaltando sulle nude montagne messicane che dietro di lui rendono il paesaggio tetro, notturno, irreale sotto le nubi che coprono la notte. Quello che colpisce maggiormente nel quadro è l'atmosfera, perché lo spettatore si immerge letteralmente nel silenzio irreale che pervade ogni cosa; Castellanos riesce a trasporre su tela il silenzio immoto della notte così profondamente da renderlo quasi percepibile per l'uditivo di chi guarda. Il silenzio innaturale e "divino" diventa palpabile quanto la materia di cui è fatto il quadro. Una cosa che invece disturba la "facile" lettura dell'opera è la compassione fredda dell'angelo: come può un angelo dimostrare sentimenti umani, specie quando è in missione per il suo Dio? Il mistero metafisico del dipinto sta tutto in questo punto. Sono di nuovo gli occhi tristi a segnalare che la verità, celata sotto un'immagine tranquilla, è diversa da quanto si può vedere. Se l'atmosfera colpisce per la forza profonda che ha di essere mezzo di trasmissione della sensibilità, l'angelo che rapisce il bimbo è il centro focale del messaggio del dipinto. La verità non sta in una felice promessa di vita divina, spiegazione umana per contrastare il dolore; la verità è che l'angelo sta rapendo chi non può continuare a vivere perché il suo tempo è giunto e ciò che lo aspetta è scomparire dietro il velo della morte, la fine che nessun uomo può riuscire a comprendere o a spiegare. In questo modo Castellanos parla al cuore di genitori che hanno sofferto per la morte di un figlio e li rassicura sul suo futuro, cantando la speranza in una vita ultraterrena; in silenzio, però, nasconde tra le immagini delle indicazioni che spiegano ciò che succede veramente, invitando con tatto chi guarda a decidere: fermarsi alla prima speranzosa risposta oppure approfondire e cercare di accettare l'irrazionalità incomprensibile della vita? I suoi colori sono scuri e delicati, pesanti solo per la sovrapposizione di

strati di pittura. Il chiaroscuro illumina le piccole zone in luce con dei contrasti precisi che ricordano Velázquez, artista a cui si ispirò maggiormente dopo gli anni Quaranta, e che nella loro chiarezza danno conto della luce diafana della luna. Un blu elettrico domina tutto il dipinto assieme a un marrone diafano, quasi rosa carne, e si crea così un'accesa opposizione tra le due tonalità che permette di distinguere l'ombra della notte dal mondo pallidamente illuminato; ogni personaggio è disegnato e colorato con cura, con numerose sfumature che approfondiscono sia i panni che le ali, le quali risaltano per la profondità tattile che le piume sembrano avere. La pennellata è sempre più fine per donare un aspetto unitario alla scena ed evitare la confusione di opere, come quelle impressioniste, in cui il colore turbina e scompiglia la visione; la natura “classicista” di Castellanos, infatti, si vede anche nella composizione “rinascimentale”, chiaramente influenzata dal mondo italiano (per esempio Piero della Francesca, da lui ammirato) nella narrazione orizzontale continua, nella solidità dei volumi e nella loro forza. Oltre ciò, il taglio laterale dato alla stanza, la quale è vista appunto come se fosse in sezione, deriva da una impostazione scenografica; è un taglio molto preciso che non può non ricordare il palco teatrale.

Tra il 1942 e il 1945 lavorò su *El bohío maya* (fig. 38), la cui ispirazione venne da un viaggio fatto nello Yucatán assieme a una “comitiva” del Dipartimento di Bellas Artes: in un borgo in cui si erano fermati a riposare, i viaggiatori videro una miriade enorme di farfalle gialle che coprivano terra, rocce e alberi, come se fossero un enorme tappeto¹⁸⁵. La scena meravigliosa viene trasfigurata da Castellanos in poche farfalle giganti in volo verso un bambino che ha spanto dell'acqua da un'otre mentre intorno, sulla soglia di una capanna, delle persone lo fissano attonite. Nel linguaggio dell'artista il bambino ha appena compiuto un sacrilegio perché ha spanto dell'acqua per terra; questo spreco lo risveglia dal torpore e tinge il suo volto di ansia mentre nel frattempo le farfalle si avvicinano per bere, attirate misteriosamente dal raro evento. Intorno a lui le persone lo fissano curiose ma intontite e non sembrano capacitarsi concretamente di ciò che è successo; nella capanna addirittura un uomo si risveglia a causa del sacrilegio ma i volti di tutti restano distanti e poco coscienti. L'atto sacrilego si è compiuto ma non si è scatenato un moto di ribellione, un attacco al ragazzo, soltanto l'attenzione si è canalizzata su di lui e ora tutti aspettano l'evolversi degli eventi. La loro assenza di vitalità non muta e restano sempre annoiati nella loro posizione, guardando la scena con distacco e superiorità; la loro posizione è la stessa dello spettatore in *El día de San Juan*, dei voyeur che curiosi osservano una situazione senza calarsi in essa, troppo annoiati per scuotersi dal torpore esistenziale. Nella scena del dipinto ciò che davvero si anima di vita propria è la rigogliosa natura, colorata in toni caldi, che “beve” l'acqua e attira gli animali assetati. L'apertura del cortile e della capanna nuovamente prende spunto dal mondo scenografico mentre i personaggi del mondo americano sono dettagliati con cura e precisione, ognuno vive e agisce in un modo studiato che rende il loro fare realistico grazie all'unitarietà che ottiene la scena complessiva. I loro corpi si rifanno sempre alle sproporzioni dell'artista, con volti ispanici e corpi allungati e smagriti dalla calura, e vestono tutti una tunica bianca. La bravura di Castellanos fuoriesce nel dettagliato

185 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 14.

mondo che si origina dalla sua immaginazione e che lui incanala con l'intelligenza: il calore e la luce del dipinto sono splendenti ed accecanti mentre la costruzione si anima sotto la luce, prendendo tinte che vanno dall'arancione al bianco graduati e con il gioco d'ombra che oltrepassa il muro sulla sinistra. In questo quadro dall'aspetto "costumbrista", come lo si potrebbe definire, Castellanos trasfigura un evento reale per parlare sempre dei temi a lui cari, come l'acqua o la fatica esistenziale; il suo non è "costumbrismo" ma una metafisica che prende qualcosa dal surrealismo e lo usa per elaborare una metafora della vita.

Nel 1945 dipinse *La carta* (fig. 39), lavoro atipico rispetto alla sua produzione. Quest'opera fu richiesta dalla SEP come contributo per la campagna di alfabetizzazione iniziata dal governo in quegli anni. Castellanos non fu l'unico a partecipare all'iniziativa, che puntava a sensibilizzare l'opinione pubblica sull'importanza di avere conoscenze minime di lettura e scrittura per poter affrontare le necessità di un mondo in evoluzione, non più limitato alla nazione¹⁸⁶. Nel quadro una donna velata legge a una ragazza, che culla il figlio seduta su una sedia, una lettera: il messaggio chiaro è la necessità di avere una istruzione che permetta almeno di leggere e scrivere in modo elementare, per non dover più ricorrere a persone esterne e per uscire dalla condizione di inferiorità che l'analfabetismo comporta in quanto incapacità di comprensione. Rispetto agli ultimi dipinti è atipico per Castellanos dipingere in modo così diretto, con solo due personaggi in scena (che anzi ricordano il primo periodo della sua attività); nonostante questo, mantiene sempre vive le caratteristiche sviluppate. Per esempio, i due personaggi non sono più slegati ma sono impegnati in un'azione narrativa effettiva, la quale inoltre non dice molto di sé. Non conosciamo il contenuto della lettera né il suo mittente, non conosciamo chi sia la lettrice né che notizie porti la lettera – possiamo solo fare ipotesi che non ci confermano nulla e non ci svelano il mistero. In questo modo, inserisce un velo di mistero nella sua opera, dietro il quale nasconde volutamente delle notizie necessarie per comprendere non il messaggio diretto dell'opera quanto la sua narrazione interna, l'azione stessa che si compie in questo e che in questo modo resta abbozzata e inconoscibile. Con ironia Castellanos si diverte ad assecondare le richieste governative, dipingendo per un tema che gli sta a cuore ma, non avendo la possibilità di creare come sua abitudine un'opera in cui il messaggio è celato, elimina la possibilità dello spettatore di scoprire l'evento che "fa" il messaggio, lasciando solo una bella immagine didascalica.

Nel 1946 nacque il secondo figlio, Antonio. Quell'anno Julio accettò il ruolo di direttore del Dipartimento di Artes Plasticas del neonato Instituto Nacional de Bellas Artes¹⁸⁷; le ragioni furono economiche e gli portarono grande fama presso il mondo intellettuale messicano ma, in realtà, lui sentì la carica sempre come una grande responsabilità, un peso, da ottemperare nel modo più professionale possibile. Gli ultimi due anni di vita di Castellanos furono pieni di riconoscimenti per la sua attività: era ormai considerato uno dei migliori scenografi messicani, come attestarono i lavori da lui eseguiti per *El bosque petrificado*, di Robert E. Sherwood e diretto da José de Jesús

186 L. LARA DE ELIZONDO (ed.), *Julio Castellanos*, p. 12.

187 S. TOSCANO, *Julio Castellanos*, p. 74.

Aceves del gruppo Proa, per *Amores en la montaña*, di Julien Luchaire, e per *Alameda 1900*, per *La siesta del fauno* e per *Las sifides*, balletti diretti dalle sorelle Nellie e Gloria Campobello.

Dal punto di vista artistico il suo desiderio di perfezionamento non si fermò mai: in questi ultimi anni si dedicò a tradurre in spagnolo il manuale di Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (1921), un'opera dedicata alla spiegazione tecnica di materiali e tecniche pittoriche. Quest'opera da lui tradotta, della quale non venne pubblicata un'edizione in spagnolo prima dei tardi anni Cinquanta, dimostra l'interesse dell'artista nello studio tecnico dell'arte al fine di imparare ad usare nel modo corretto tutti i mezzi a disposizione, senza mai fermarsi alle conoscenze acquisite. Il suo obiettivo era raggiungere l'eccellenza fino alla perfezione e in ogni mezzo aspirava a raggiungerla, ma accettando i suoi errori e le imperfezioni del suo operare; S. Toscano ricorda proprio questo lavoro di traduzione e indica il volume come una forte influenza nel suo ultimo periodo di vita¹⁸⁸. Proprio per questa ragione, per un piccolo periodo regredì alla produzione di motivi semplici e studi formali, nature morte come *Naturaleza Muerta* o *Pescados*, per testare i suoi mezzi e approfondire la sua relazione col colore, del quale creava sempre più una pasta spessa ma stesa con leggerezza.

Dopo tre anni di penuria espositiva, il suo ritorno come pittore sulla scena pubblica avvenne alla Exposición Nacional del 1946 con *La lluvia* (fig. 40); questo quadro gli valse la vittoria del Premio Educación Pública assieme a Frida Kahlo¹⁸⁹. Nel dipinto dei bambini si affacciano sull'uscio, coperti da un telo, per ammirare la pioggia che, come la luce ci indica, si pavesa assieme al sole; dietro di loro la madre uscita a controllarli osserva incuriosita il cielo. I bimbi stupefatti sono colpiti dalla naturalezza affascinante del fenomeno e ognuno lo fissa da una sua prospettiva; non guardano tutti in una sola direzione perché l'enorme cielo offre in ogni suo punto la spettacolarità del fenomeno. È strano notare come qui il tipico ottundimento dei personaggi di Castellanos muti in uno nuovo stato, non più di noia bensì di grande curiosità e stupefazione, che pare animarli. Sembra esserci una visione più solare del mistero della vita: i fenomeni fisici colpiscono con la meraviglia della loro apparizione e destabilizzano, spingendo loro a scoprire la natura circostante. La madre li segue come una protezione per i bambini, ai quali probabilmente ha fatto tenere il telo perché non si bagnino, ma rimane lei stessa colpita dalla bellezza di quello che accade. I colori sono i veri protagonisti del dipinto: la luce forte del sole illumina tutto e trasmuta i colori rendendoli vacui, leggeri, delicati; il verde della porta è pallido quanto le mura ma il risultato è una graziosa eleganza che purifica gli ultimi residui di gioventù. Il chiaroscuro, figlio dell'ammirazione per Velázquez, definisce con forza i corpi e crea uno stacco tra la parte alta del dipinto, completamente in luce, e la parte bassa, dove l'ombra del telo ricopre in parte i bambini. Questi sono vestiti in modo popolare, di bianco e azzurro, e la loro carnagione *morena* è illuminata da sottili tocchi chiari, a riflesso del sole. La sua pittura raggiunge qui nuovi scorci che variano ancora e lo spingono verso nuove possibilità.

188 S. TOSCANO, *Julio Castellanos*, p. 74.

189 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, p. 15.

Molti critici ritengono l'opera di Castellanos incompleta, la ritengono interrotta nel momento di giungere alla “vera maturità”; forse, vedendo le ultime due opere, quello che nasce è un sentimento di curiosità per ciò che avrebbe potuto fare con le nuove aperture nate dai suoi ultimi studi. Il colore sempre più delicato e controllato fa presumere una meta non lontana che Castellanos già intravedeva. Dei temi invece è difficile fare ipotesi: se qui abbiamo un piccolo evento quotidiano di meraviglia, in *Autorretrato* invece si destabilizza ogni preconcetto sull'autore. Cosa può dire della sua opera futura un ritratto simile? È troppo lontano dalla produzione precedente ma si avvicina a quella “cosmologia profonda” che Tamayo stava proponendo nelle sue tele. Potrebbe significare una linea nuova, in cui Castellanos avrebbe approfondito in maniera più universale e burrascosa la sua metafisica; non lo possiamo sapere. Sicuramente questi anni sono per lui un periodo di transizione ma mi sembra non del tutto corretto definirlo un artista incompiuto perché la sua opera ha già raggiunto un punto di maturità complesso, che lo può definire come Artista e lo caratterizza. Il suo apporto è personale all'arte e il fatto che ne si possa intravedere una ulteriore evoluzione ci dovrebbe indicare non incompiutezza ma una maturità mai sazia e sempre in procinto di migliorarsi, oltrepassando i risultati conquistati. Proprio per questo motivo ritengo sia ancora così ammirato dal mondo artistico nazionale e insieme si trovi perlomeno citato in tutti i volumi di arte messicana, a riprova del suo valore e della sua importanza.

Nel 1947 lavorò come scenografo per la stagione del Teatro Messicano, disegnando assieme a Lazo e Ruiz per *La huella* di Agustín Lazo, *El pobre Barba Azul* di Xavier Villaurrutia e *El gesticulador* di Rodolfo Usigli. Inoltre lasciò incompiuta la scenografia per il *Don Quijote*, adattato e diretto da Salvador Novo per il Programa de Teatro Escolar del INBA; fu ultimata da Julio Prieto, il quale riconobbe sempre l'influenza degli insegnamenti di Castellanos¹⁹⁰. L'ultima opera a cui si dedicò fu proprio *Autorretrato* (fig. 42). Al centro di una enorme croce c'è un piccolo specchio tondo nel quale l'artista, col volto invecchiato, si riflette parzialmente mentre intorno a lui il fondo tempestoso, in un verde scuro che rimanda a Presagio, lo scaglia in mezzo a un nulla violento e acido. L'atmosfera è tesa, seria, lo sguardo di Castellanos contrito e proteso a osservare qualcosa che non si vede. È di fronte al mistero esistenziale più profondo, all'essenza distante davanti a cui è solo e la cui comprensione non può che passare attraverso il duro confronto con sé. C'è sia curiosità sprezzante che terrore negli occhi, l'immensità davanti a cui si trova non è una cosa semplice da affrontare e Castellanos lo ha ben presente quando si ritrae. Si rivolge direttamente allo spettatore e lo collega a ciò che vede, trasmettendogli la sensazione del profondo mondo su cui è affacciato. La croce si collega alla simbologia cristiana ma la traspone rovesciata, estraniata dal suo valore simbolico e quasi dissacrata nel capovolgimento a cui la sottopone; lui vi si pone sopra, troneggiando con il suo viso e la sua mente sul supporto. È un dipinto che parla da solo ed è emblematico della ricerca di tutta una vita.

Lo completò il 14 luglio del 1947, consegnandolo a Fernando Gamboa per una mostra di ritratti.

190 J. MILLÁN CARRANZA, *Julio Castellanos en el teatro de México*, pp. 9-10.

Il 16 luglio Julio Castellanos fu colpito in modo estemporaneo da un malanno, nonostante godesse di salute e di grande forza fisica (la moglie ricorda come solo il giorno precedente si era arrampicato su un albero!). Morì di “angina de pecho”, mal curata. Il modo più giusto per chiudere questo lavoro mi sembra essere quello di riportare le parole dell'amico Salvador Toscano, scritte due giorni dopo la scomparsa.

Serían las once cuando recibí en mi oficina un recado escrito de Julio Prieto, que decía: “Salvador: el maestro Chávez está enfermo en Vallarta 21. Véngase.” Bajé inmediatamente. Mi secretaria tenía que ir al HOY, que está en Vallarta, y la llevé conmigo. Entré en Vallarta 21, que es un edificio en la esquina de Artes, con dos pisos de consultorios; una especie de clínica, que recorrió hasta la azotea sin tropezar alma viviente. Todas las puertas estaban abiertas, y entré en una por una, hasta que de un consultorio asomó una empleada a quien pregunté si ahí estaba el enfermo. “sí, me dijo, pase usted.” Julio Prieto salió. “Es Julio, sino que por teléfono, en vez de decir que se trataba del director de Artes Plásticas, dijeron que el director de Bellas Artes. Tiene un dolor muy intenso en el pecho.” Entré hasta donde Julio Castellanos, lívido, respiraba con dificultad. Me así al teléfono, y marqué sucesivamente los cuatro o cinco números de médicos amigos que recordé; y como ocurre siempre en esos casos, ninguno de los cuales estaba. Por fin, una de las empleadas de la clínica recordó conocer a un médico que vivía cerca, y lo llamó. Otra, entretanto, había ido ya por sal, que yo lo encargué para preparar un vomitivo, pues Julio sostenía que sospechaba hallarse intoxicado. El médico resultó ser Ceferino Palencia, hijo del pintor, y celebró mucho conocer a Julio Castellanos. Le exploró, diagnosticó una leve intoxicación, y que el dolor era “simpaticotónico”. Pidió algunas ampollas que ni hubo en la clínica ni en la farmacia próxima; se resignó a inyectar a Julio aceite alcanforado, y aseguró que pronto se hallaría bien del todo: que bastaría con que reposara todo aquel día, sin tomar otro alimento que jugos de frutas u, por la noche, si lo apetecía, alguna ensalada. Y se despidió, sin aceptar remuneración. Julio parecía, en efecto, componerse. Le volvía el color, pudo vestirse, bajó las escaleras, y nos dispusimos a llevarle a su casa en mi coche. Se sentó atrás, y empezó a conversar con Julio Prieto y conmigo, dando por superado el incidente de su malestar. Hojeó la revista que mi secretaria llevaba, y en que se elogiaban los espectáculos infantiles en que Julio participaba, y se alegró con ello. [...] Pero apenas habíamos cruzado la Avenida Obregón, cuando en el espejo vi que volvía a contorsionarse. Rápidamente viré a la derecha, tomé Por Yucatán, entré hasta el patio mismo de la Cruz Roja. Una enfermera se acercó, y un chófer de ambulancia trajo una camilla. Respiraba aún cuando lo sacaron, y su pulso, que Julio Prieto tomó, latía. Mientras lo llevaban a Emergencia, saqué el coche del patio y fui a estacionarlo en la calle. Al volver - “parece que no hay esperanzas”, me dijo Julio Prieto. Y luego, lo increíble: ka habituada naturalidad con que los médicos y las enfermeras pronunciaron la espantosa palabra: “Falleció”¹⁹¹.

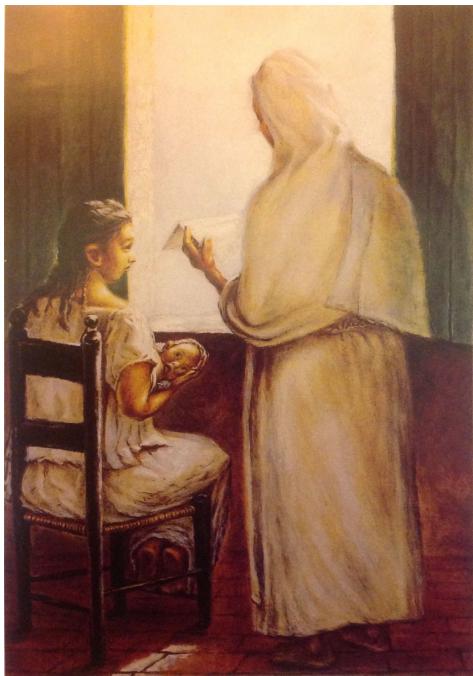
191 O. DEBROISE (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*, pp. 24-25.



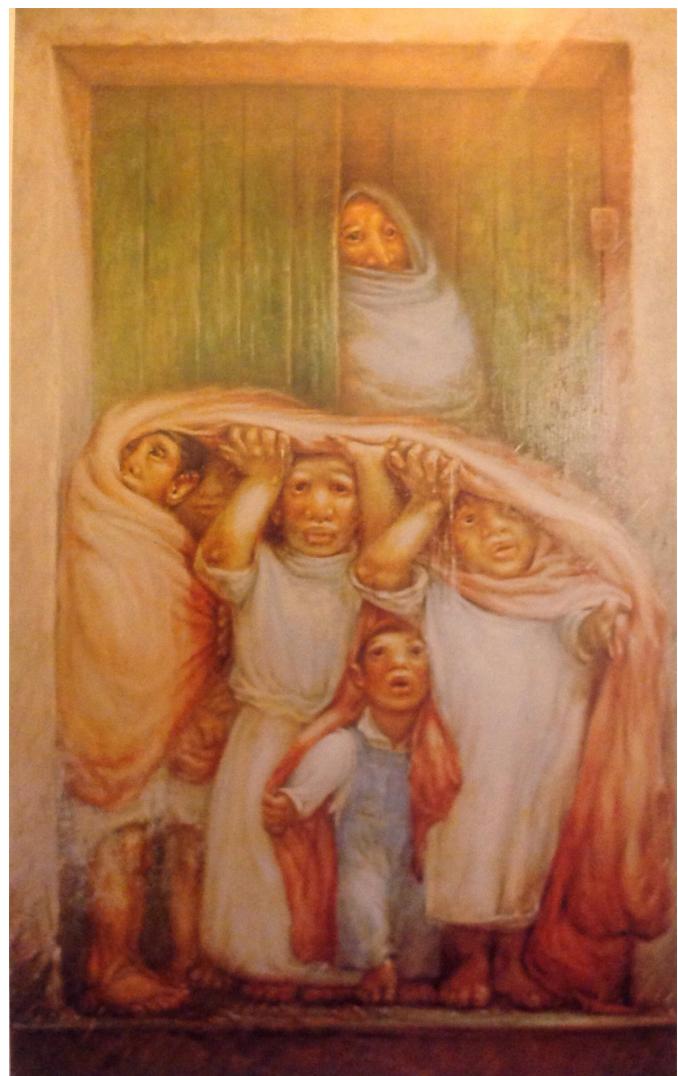
38. *El bohío maya* (1942-1945)



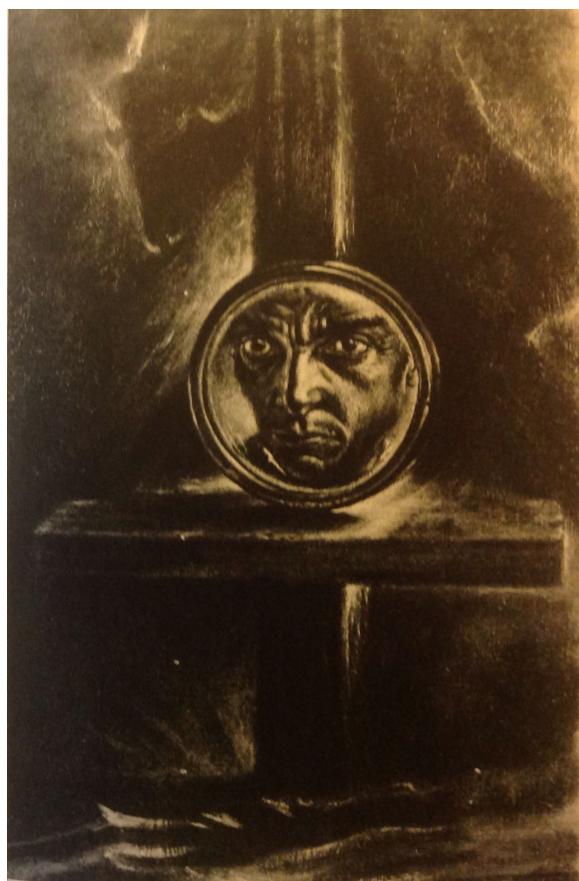
37. *Los Angeles Robachicos* (1943)



39. *La carta* (1945)



40. *La lluvia* (1946)



42. *Autorretrato* (1947)



41. *La lluvia* [bozzetto]

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Notas y libros*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 2 (1938), pp. 55-63.
- ACEBO CHOY, Ivan, *Los Contemporáneos y el travestismo dandi como estrategia queer*, relazione tenutasi al *V Encuentro de disidencia sexual*, UACM, 2012 (link documento: <http://www.uacm.edu.mx/uacm/Portals/3/4%20Documentos/V%20ENCUENTRO%20DE%20DISIDENCIA%20SEXUAL/Ivan%20Acebo%20Choy.pdf>).
- ARTUNDO, Patricia, *Los círculos culturales de la Argentina*, in AA. VV., *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y pintura 1922-1958*, Messico D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, pp. 83-119.
- AZUELA, Alicia, *Educación artística y nacionalismo (1924-1934)*, in “El nacionalismo y el arte mexicano. IX coloquio internacional de Historia del Arte”, Estudios de arte y estética 25 (1986), UNAM, pp. 217-234.
- BAUR, Sergio (ed.), *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- BRAUN, Barbara (ed.), *Pre – columbian art and post – columbian world: ancient american sources of modern art*, New York, Harry N. Abrams. Inc., 1993.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luiz, *Pintura mexicana contemporánea*, Messico D. F., Imprenta Universitaria, 1953.
- CIMET SHOIJET, Esther, *El bohío maya de Julio Castellanos: Hacer visible lo invisible*, “Encuentro. El arte y los debates sociales, imágenes en guerra”, pp. 165-177.
- CORDERO REIMAN, Karen, *La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México*, in ESTHER ACEVEDO (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Messico D. F., Consejo Nacional para las cultura y las artes, 2002, pp. 67-90.
- DEBROISE, Olivier (ed.), *Julio Castellanos 1905-1947*. Pinacoteca Marqués de Jaral del Berrio, Messico, Banco Nacional de México, 1982.
- DEBROISE, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcellona, Océano, 1984, pp. 138-150.
- DEBROISE, Olivier, *Julio Castellanos*, in AA. VV., *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, Messico D. F., Fomento Cultural Banamex, 2002, pp. 150-153.
- DEL PUPPO, Alessandro, *Il “realismo magico” e la fortuna dei primitivi nella pittura italiana dei primi anni Venti*, in MARIO SARTOR (ed.), *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane*, Udine, Forum, 2005, pp. 49-62.
- DURAN, Manuel, *Contemporáneos: ¿Grupo, Promoción, Generación, Conspiración?*, “Revista Iberoamericana”, vol. XLVIII n. 118-119 (1982), pp. 37-46.

- EDER, Rita, *El concepto de modernidad en el arte de América Latina*, in “Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina. X coloquio internacional de Historia del arte”, Estudios de arte y estética 28, UNAM, 1988, pp. 317-336.
- EDER, Rita, *Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural*, in “El nacionalismo y el arte mexicano. IX coloquio internacional de Historia del Arte”, Estudios de arte y estética 25 (1986), UNAM, pp. 71-90.
- ELIZONDO, Salvador, “*Introducción*”, in SALVADOR ELIZONDO, Antología “*Museo Poetico*”, Messico, UNAM, 1974.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. Tomo II*, Messico D. F., UNAM, 1994.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Catalogo de exposiciones 1942*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 10 (1943), pp. 85-124.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Julio Castellanos*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 16 (1948), pp. 69-70.
- FLORES GUERRERO, Raul, *5 Pintores Mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Jesus Reyes Ferreira*, Messico, UNAM, 1957.
- FOLGARAIT, Leonard, *Mural painting and social revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the new order*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, *Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo, “Arrabal”*, 1 (1998), pp. 201-213.
- GARCIA, Pilar, *Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la Escuel Nacional de Bellas Artes*, in ESTHER ACEVEDO (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Messico D. F., Consejo Nacional para las cultura y las artes, 2002, pp. 105-116.
- GIASSON, Patrice, *L'esprit d'une renaissance. Dialogue entre les arts and les lettres dans le Mexique post – révolutionnaire*, in MARIO SARTOR (ed.), *Studi Latinoamericani 01. Esperimenti di comunicazione*, Udine, Forum, 2005, pp. 168-175.
- GORDON, Samuel, *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos*, “Revista Iberoamericana”, vol. LV n. 148-149 (1989), pp. 1083-1098.
- HELM, Mackinley, *Modern Mexican Painters*, New York, Dover Publications Inc., 1989.
- LARA DE ELIZONDO, Lupina (ed.), *Julio Castellanos*, “Resumen. Pintores y pintura mexicana”, 54 (2001), pp. 4-15.
- MACÍAS DE YOON, Claudia, *Xavier Villaurrutia habla de los Contemporáneos*, “Espéculo. Revista de estudios literarios”, 48 (2011).
- MADRIGAL, Érika, *Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 92 (2008), pp. 155-189.

- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Las contracorrientes de la pintura mexicana*, in “El nacionalismo y el arte mexicano. IX coloquio internacional de Historia del Arte”, Estudios de arte y estética 25 (1986), UNAM, pp. 257-270.
- MÁRQUEZ, Lilia, *Autobiografía*, scritto inedito, cap. 1.
- MARTÍNEZ, José Luis, *El momento literario de los Contemporáneos*, “Letras Libres”, 15 (2000), pp. 60-62.
- MAZZOCCA, Fernando (ed.), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Milano, Silvana Editoriale, 2013.
- MILLÁN CARRANZA, Jovita, *Julio Castellanos en el teatro de México*, in RAYMUNDO SILVA MADRID, *Cimientos: 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones*, Messico D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- MOYSSÉN, Xavier, *Daniel Cosío Villegas y la critica de arte*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 46 (1976), pp. 201-210.
- MOYSSÉN, Xavier, *El arte y la universidad*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 30 (1961), pp. 9-19.
- O'NEILL, John P. (ed.), *México. Esplendores de treinta siglos*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, pp. 662-665.
- PATIÑO GUADARRAMA, Ariadna, *Julio Castellanos y la enseñanza visual. Los murales en la escuela Héroes de Churubusco en Coyoacán (1932-1933)*, tesi di laurea in Storia, inedita, UNAM, 2008.
- REVERTE, Bernal Concepción, *Los “Contemporáneos”: Vanguardia poética mexicana*, “RILCE. Revista de filología hispánica”, 2 (1986), pp. 259-276.
- REYES PALMA, Francisco, *Exilios y descentramientos*, in ESTHER ACEVEDO (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Messico D. F., Consejo Nacional para las cultura y las artes, 2002, pp. 251-274.
- REYES PALMA, Francisco, *Otras modernidades, otros modernismos*, in ESTHER ACEVEDO (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Messico D. F., Consejo Nacional para las cultura y las artes, 2002, pp. 17-38.
- RIVAS, Renato, *Estridentistas y Contemporáneos: génesis de la moderna poesía mejicana*, “Cifra Nueva”, 17 (2008), pp. 37-42.
- SABAU GARCÍA, María Luisa (ed.), *México en el mundo de las colecciones de arte, México contemporáneo vol. 1*, Messico, UNAM, 1994, p. 76.
- SARTOR, Mario, *Arte LatinoAmericana Contemporanea. Dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, Jaca Book, 2003.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *Abraham Ángel*, Messico D. F., UNAM, 1995.

- SULLIVAN, Edward J. (ed.), *Latin American Art in the twentieth century*, Londra, Phaidon Press Limited, 1996.
- TIBOL, Raquel, *Arte messicana. Epoca moderna e contemporanea*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1965.
- TIBOL, Raquel, *El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo*, in “El nacionalismo y el arte mexicano. IX coloquio internacional de Historia del Arte”, Estudios de arte y estética 25 (1986), UNAM, pp. 235-256.
- TOSCANO, Salvador, *Julio Castellanos*, “México en el arte”, 9 (1950), pp. 69-74.
- TRABA, Marta, *Art of Latin American 1900-1980*, Maryland, John Hopkins University Press, 1994, pp. 1-82.
- WECHSLER, Diana (ed.), *Territorios de diálogo, España, México y Argentina: 1930-1945*, Buenos Aires, Fund. Mundo Nuevo, 2006.
- ZAMORANO, Beatriz N., *Julio Castellanos biografía*, Città del Messico, Miscellanea Museo de Arte Moderno, 1985.

ILLUSTRAZIONI¹⁹²



43. Julio Castellanos



44. Julio Castellanos (2)



45. Bertha Pulido e J. Castellanos

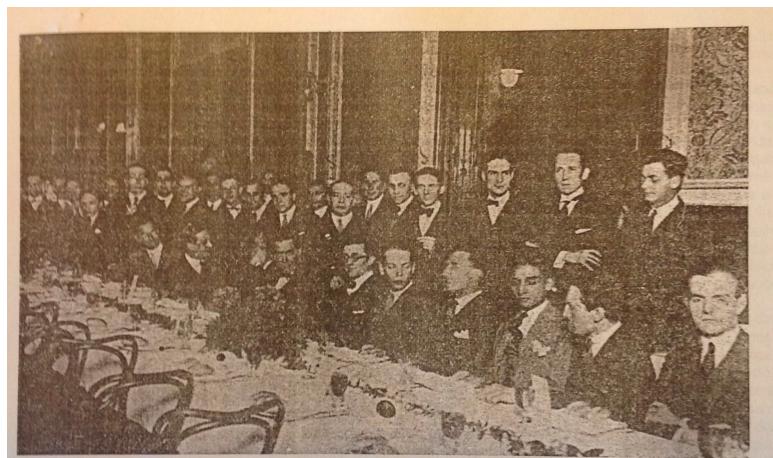
192 Tutte le riproduzioni fotografiche inserite in questo lavoro provengono dagli scritti elencati in bibliografia e dall'archivio personale di Antonio Castellanos Basich; i diritti appartengono ai relativi proprietari. Le opere delle quali sono indicati solamente i titoli sono di Julio Castellanos.



46. Zita Basich (2^a persona da sinistra)



47. J. Castellanos e Bernard Pfriem (1940)



Comida mensual de la revista *Martin Fierro*, Buenos Aires, marzo de 1925. Manuel Rodríguez Lozano de pie, atrás de Julio Castellanos.

48. Banchetto del Martin Fierro in onore di J. Castellanos e M. R. Lozano (03.1925)



49. Julio Castellanos (3)



50. Julio Castellanos al lavoro nel suo studio



51. *Retrato de Xavier Villaurrutia* (1927)



52. *Retrato de Gunther Gerszo* (1940)



53. *Retrato de Gunther Gerszo* (1946)



54. *Niño Marinero* [studi per abiti di scena]



55. *Maître Pathelin* [studi per abiti di scena]



56. *Paisaje Tropical* [studi per scenografia]



57. *Maître Pathelin* [studi per abiti di scena]



58. *Personajes mexicanos* [studi per abiti di scena]



59. *El banco* [studi per scenografia]



60. *El castillo de Capulthetec* [studi per scenografia]



61. Disegno per *Locura*, di J. M. Sotomayor



62. Antonio Castellanos, *El bohío maya*



63. Antonio Castellanos e sua figlia Talía ad una mostra della collezione Blastein, davanti a *Cirurgía Casera* (2010)