

**"Negro eating watermelon":
pitture murali, cronache
e controversie a New York.
1933-1936**

Silvia Bignami

Il ritratto di un *negro*¹ sorridente e con un cocomero in mano – una delle trecento figure del ciclo *Law through the Ages* dipinto tra 1934 e 1936 da Atilio Pusterla² nella cupola della rotonda della County Court House di New York³ – fu motivo di proteste della comunità nera locale (politici, avvocati, artisti, imprenditori e uomini di chiesa) che ne richiedeva la rimozione a Samuel Levy, presidente del distretto di Manhattan, e a Ernest Peixotto, pittore e membro della Municipal Art Commission di New York: "a Negro eating watermelon wasn't sufficiently dignified for courthouse murals and it was burlesque of the race"⁴.

La figura "incriminata" si trovava in una delle sei lunette che nell'intenzione dell'artista avevano la funzione di illustrare, attraverso dodici episodi, la storia della legge e della giustizia dagli Assiro-babilonesi ai tempi moderni⁵, secondo una sorta di nesso condizionante tra funzione del luogo e progetto decorativo.

Il tema prescelto per la decorazione della cupola è declinato attraverso la rappresentazione di una serie di personaggi esemplari, seduti su una specie di scranno simbolico e nell'atto di giudicare o di prendere una decisione storica⁶. Si tratta di un ciclo narrativo di carattere documentario-testimoniale, dove gli schemi compositivi prospettici si concertano con un certo iperrealismo delle scene, probabilmente derivato dalla consuetudine con la fotografia.

Nella lunetta sott'accusa, divisa ulteriormente in due parti dalla statua

della Libertà sullo sfondo, sono rappresentati a sinistra George Washington e a destra Abraham Lincoln nell'atto di firmare il proclama di emancipazione (1 gennaio 1863) che concedeva la libertà e la cittadinanza a tutti gli schiavi di colore (tra cui quello con l'anguria), raffigurati fieri e solenni nella parte inferiore della composizione.

Le proteste precedettero lo svelamento delle opere, poiché le immagini delle pitture, i progetti e le fotografie di Pusterla e dei suoi collaboratori al lavoro erano state pubblicate in anteprima sul domenicale del "New York Times" il 2 agosto 1936⁷. Il sindaco di New York Fiorello La Guardia convenne nel rimandare l'inaugurazione⁸. I detrattori del ritratto con il cocomero – tra cui il reverendo William Lloyd Imes della Chiesa Presbiteriana di St James's, Henry Craft, il segretario della Harlem Young Men's Christian Association e il procuratore Thomas B. Dystt – sostenevano che una rappresentazione così frivola "belittled the negro race [...] and asked that it be taken away"⁹.

La Municipal Art Commission decise per la sostituzione del ritratto conteso e in un secondo tempo interpellò lo stesso Pusterla che acconsentì senza remora alcuna a modificare il personaggio. Nella sua relazione Peixotto spiegò che "no malicious intent of the artist was intended against the Negro race [...]"¹⁰, e che la figura contestata era stata inclusa "for levity, to brighten up the solemnity of the mural with a lighter touch"¹¹, non immaginando che, letto da un'altra angolazione, il ritratto sarebbe risultato un insulto e un'offesa per la comunità nera locale.

La Municipal Art Commission, Pusterla e i "protestants" furono altresì concordi nella scelta del nuovo effigiato: l'abolizionista Frederick Dou-

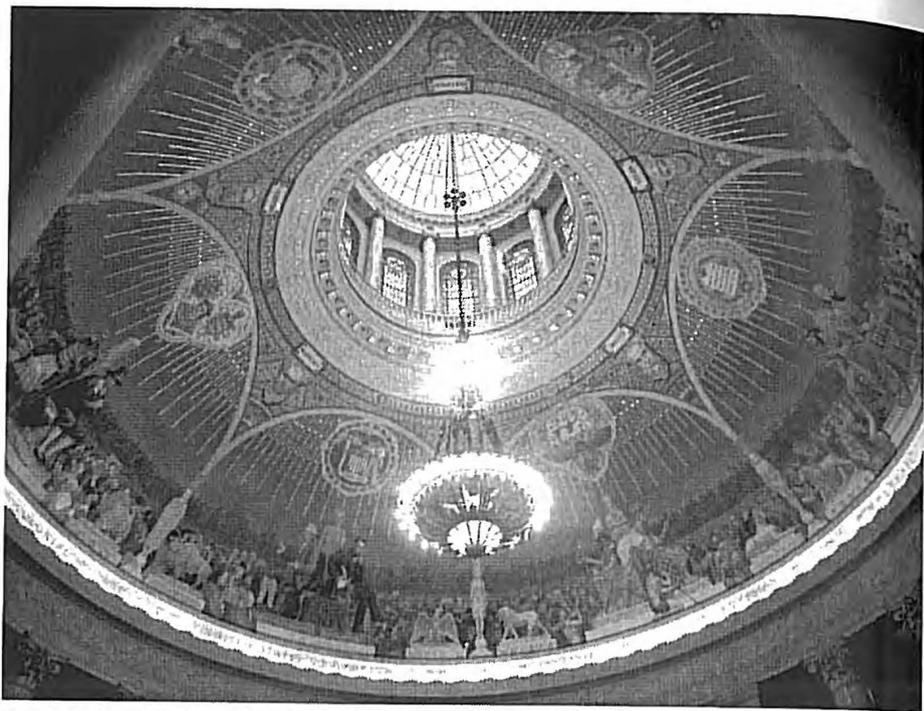


Fig. 1. A. Pusterla, *Law through the Ages*, pittura murale nella County Court House di New York, 1934-1936

glass (1817-1895)¹², oratore e giornalista, celebre leader nero degli anni di Lincoln: "The Negro and his watermelon will merely be covered with white paint and Frederick Douglass's likeness will be painted on"¹³. Per rispondere alla necessità di una puntuale informazione visiva, Pusterla usò come modello per il nuovo ritratto una fotografia di Matthew Brady – noto soprattutto per la sua campagna fotografica sulla guerra civile americana¹⁴ – realizzando il cambiamento in meno di un giorno.

La vicenda dell'incarico a Pusterla risaliva in realtà a circa dieci anni prima, quando il celebre architetto di Boston Guy Lowell – che aveva vinto nel 1912 il concorso per il nuovo tribunale di New York, ispirandosi al Pantheon di Roma – invitò l'amico italiano, già debitamente celebrato

per le sue pitture murali in Canada e ad Astoria, a realizzare degli schizzi per le decorazioni della rotonda e di alcune stanze del prestigioso edificio¹⁵. Nel 1927 i bozzetti di Pusterla vennero approvati da Lowell, ma sia per la morte dell'architetto nello stesso anno, sia per la mancanza di finanziamenti, i lavori non iniziarono sino al 1934, quando il governo degli Stati Uniti si fece carico attraverso i WPA (Works Progress Administration)¹⁶ di trovare i fondi e assumere Pusterla e i suoi collaboratori. Alla fine del 1936 le decorazioni della cupola erano finalmente visibili al pubblico e soprattutto ai frequentatori abituali della Corte Suprema¹⁷.

Negli stessi anni in un altro tribunale di New York, la Harlem Courthouse, avvocati e giudici chiesero all'artista nippo-americano Eitaro Ishigaki di

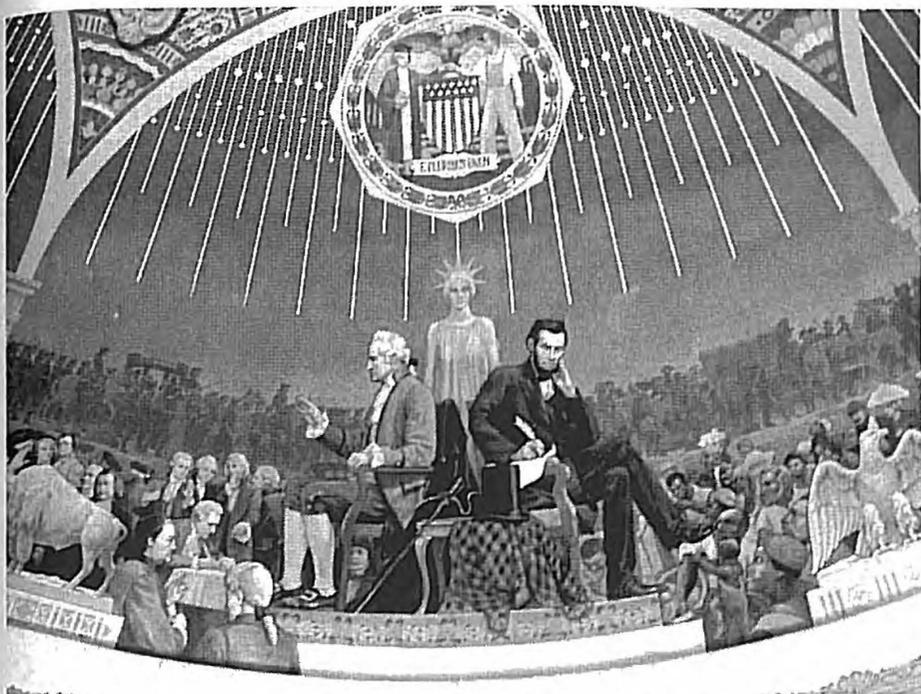


Fig. 2. A. Pusterla, lunetta con Washington e Lincoln in *Law through the Ages*, pittura murale nella County Court House di New York, 1934-1936

modificare due volti del suo murale, analogamente all'opera di Pusterla realizzato con il supporto dei progetti artistici federali: quelli di Abraham Lincoln, scandalosamente ritratto "with human Negroid features", e di George Washington "as sour as old Scrooge"¹⁸.

Tali vicende evidenziano che quando l'opera d'arte affronta senza mediazioni i luoghi pubblici – ed è dunque fruita da più larghi strati della società – possono sorgere *querelles* di natura non propriamente artistica¹⁹: in questi due casi le pitture murali vennero infatti giudicate non solo per il loro valore estetico, tecnico e formale, ma anche per quello ideologico. L'intervento artistico in uno spazio pubblico mette in campo, in maniera più o meno svelata, un complesso sistema di rapporti che coinvolgono identità di-

verse: dall'artista all'istituzione (la committenza con i suoi vincoli e *desiderata*), dagli abitanti ai fruitori occasionali, alle comunità (nel caso specifico multietniche) del luogo per cui l'opera è stata concepita.

Sempre a New York, nel 1934 – quando Pusterla iniziava a lavorare sui ponteggi della County Court House – una ben più vasta (e nota) polemica imperversava da tempo sulla stampa e nei corridoi del prestigioso Rockefeller Centre.

Anche in questo caso la questione riguardava un ritratto: la figura di Lenin che univa le mani di un soldato, di un contadino di colore e di un lavoratore bianco all'interno della sezione centrale (*Man at the Crossroad*) del murale tripartito dipinto da Diego Rivera nella RCA Great Hall del Rockefeller Centre²⁰. Al centro dell'o-

MURAL'S NEGRO WITH MELON TO BE REMOVED



Sun Staff Photo

The section of the mural in the county courthouse showing Lincoln

pera era rappresentato "l'uomo al bivio", un lavoratore nel mezzo dell'intersezione di due ellissi: il macro (evidenziato dai pianeti celesti) e il microcosmo (rappresentato da particelle infinitesimali). Sulla sinistra compariva la società capitalista, corrotta e decadente²¹, sulla destra i lavoratori durante una manifestazione del primo maggio con le bandiere della IV Internazionale. In questa sezione Rivera aveva ben caratterizzato, rispetto ai bozzetti inizialmente presentati al committente, la figura del leader comunista. Nelson Rockefeller chiese all'artista di sostituire "the face of some unknown man for the portrait of Lenin which might be easily seriously offend a great many people"²².

Letta in un'ottica di confronto, la soluzione avanzata dal committente americano invertiva specularmente quella suggerita a Pusterla, dato che nel murale della County Court House un uomo illustre doveva sostituire "lo sconosciuto con il melone". Rivera ricusò l'offerta diplomatica di Rockefeller e propose di raffigurare un personaggio della gloriosa storia americana come Lincoln nella parte sinistra del murale, per controbilanciare il valore ideologico di Lenin rappresentato a destra. In una lettera a Rockefeller del 4 maggio 1933 l'artista messicano scriveva che piuttosto di cambiare (egli usa il termine "mutilate") la composizione, "he would prefer the physical destruction in its entirety"²³. Di fatto così si sarebbe conclusa la vicenda, con un "omicidio artistico", secondo la tagliente definizione del giornalista di "Newsweek":

"When the authorities admitted that the removal had involved the destruction of the mural, indignant

Fig. 3. *Protested Panel Is Being Removed*, "The New York Sun", 1 dicembre 1936

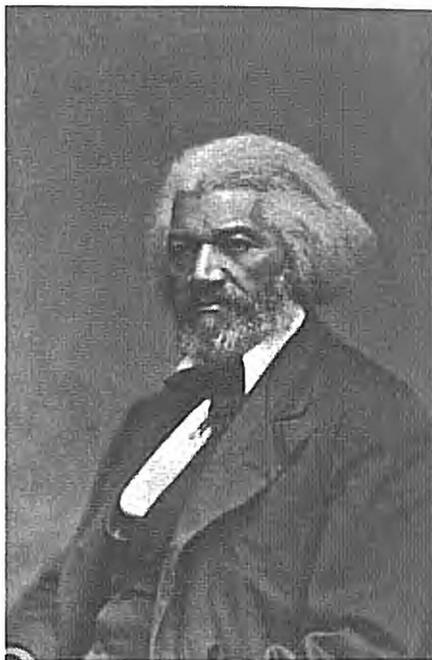


Fig. 4. M. Brady, *Frederick Douglass*, 1890

protests were showered on the Rockefeller 'cultural vandalism' and 'art murder'²⁴.

Sin dall'inizio si era sviluppata un'accesa polemica su quotidiani e riviste, a partire dal piccato titolo del "New York World-Telegram" *Rivera Paints Scenes of Communist Activity and John D. Jr Fools Bill (Rivera dipinge scene di propaganda comunista e John D. Junior paga il conto)*²⁵, oscillando tra petizioni di solidarietà e accuse al vetriolo. La controversia durò circa un anno, vertendo sulla legittimità della censura di un'opera d'arte, come commentava l'editorialista del "New York Times":

"It is censorship to suppress a picture or a statue. It is not censorship to suppress a mural display which is in shrieking contradiction with its environment, with its own purpose.



Fig. 5. D. Rivera, dettaglio con il ritratto di Lenin in *Man at the Crossroad*, New York, Rockefeller Centre, 1933-1934. L'opera è stata distrutta; la fotografia di Lucien Bloch è riprodotta in D. Rivera, *Portrait of America*, 1935

A mural painting is a signboard. People don't hang signboard in front of inns announcing that poison is on sale within. They don't put up over the doors of schools Latin inscription stating that children's minds are beffoged inside. Yet that is what a Lenin mural on Rockefeller business structure amounts to"²⁶.

Le polemiche non si smorzarono neppure dopo la notte del 9 febbraio 1934, quando il lavoro di Rivera e dei suoi assistenti venne interrotto e distrutto la mattina seguente prima che

fosse ultimato.

Rivera replicò l'identica figura di Lenin su uno dei ventuno pannelli in legno (*Communist Unity Panel*) per la New Workers School a Manhattan, un ciclo eseguito con i proventi del lavoro al Rockefeller Centre "on a wall which belonged to the workers"; quindi riprese in dimensioni ridotte l'intero soggetto di *Man at the Crossroad* al terzo piano del Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico, introducendo il ritratto di John D. Rockefeller nella scena dei *nightclub* accanto ai microbi delle malattie veneree.

Al termine della vicenda Rivera scrisse con Bertram D. Wolfe, direttore della New Workers School, il libro *Portrait of America*, resoconto degli anni americani e della "battle of the Rockefeller Centre":

"I preserve a beautiful memory of this Battle of the Rockefeller Centre. A mysterious warlike atmosphere made itself felt from the very morning of the day the ostilities broke out. The private police patrolling the Centre had already been reinforced during the preceding week [...]. Several days before, orders had been given out not to allow camera men to enter.

Fortunately Miss Lucien Bloch, one of my assistants, was adroit enough to take a series of ten details, as well as one complete view, with a tiny Leica camera under the very nose of the enemys spies, who were so efficient that failed to notice it! [...]. Before I left the building an hour later, the carpenters had already covered the mural, as though they feared that the entire city, with its banks and stock exchanges, its great building and millionaire residences, would be destroyed utterly by the mere presence of an image of Vladimir Ilytch...

Half an hour after we had evacuated the fort, a demonstration composed of the most belligerent section of city's workers arrived before the scene of the battle. At once the mounted police made a show upon the demonstrators and injuring the back of seven-year-old girl with a brutal blow of a club. Thus won the glorious victory of Capitalism against the portrait of Lenin in the Battle of Rockefeller Centre"²⁷.

L'attacco al ritratto di Lenin fu un mero pretesto per distruggere l'intera

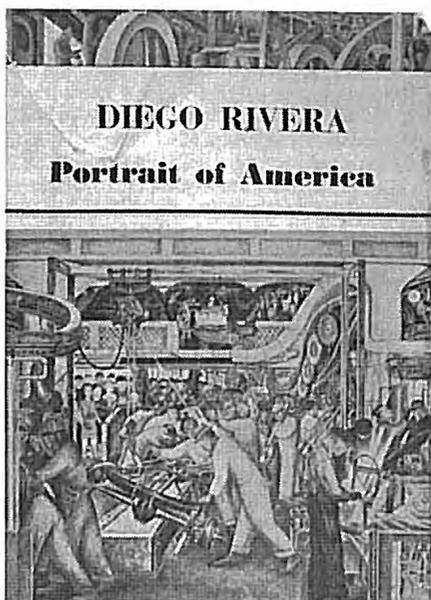


Fig. 6. Copertina del libro di D. Rivera, *Portrait of America*, 1935

opera, sentita come sovversiva. Analogamente alla vicenda di Pusterla (seppure, come già evidenziato, in un curioso incrocio di soluzioni iconografiche), la componente ideologica, e più marcatamente propagandistica nel caso di Rivera, ha finito per prevalere sulle qualità artistiche dell'opera, conducendo a un ennesimo episodio di distruzione di un'immagine; dimostrazione ulteriore, quando ve ne fosse bisogno, del "potere delle immagini"²⁸, soprattutto avvertito quando valori e messaggi disturbanti non sono né mediati né limitati dal riparo offerto dai luoghi istituzionali convenzionalmente deputati all'arte.

Si ringraziano James A. Rosserti (New York County), Saskia Scheffer (New York Public Library), Marta Dell'Angelo, Barbara Silbernagl.

1. Il termine è ripreso dall'articolo *Negro Eating Watermelon Ruled off W.P.A. Mural as Frivolous*, "Herald Tribune", 1 dicembre 1936.
 2. Nel 1899 Attilio Pusterla (Milano, 1862 - Woodcliff, New Jersey, 1941) aveva definitivamente lasciato l'Italia per gli Stati Uniti, probabilmente a causa del disinteresse della critica per il suo lavoro, della delusione per il fallimento dei progetti di tematica sociale (per esempio il *Diorama dantesco*) con il gruppo milanese "della tecnica divisa" e non da ultimo a seguito delle repressioni politiche susseguite ai fatti di Milano del 1898. Per gli anni milanesi di Pusterla, cfr. G. Ginex, *Attilio Pusterla, in Immagini di vita proletaria. Attilio Pusterla e le cucine economiche*, (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 2 aprile-2 giugno 1980), a c. di A. Negri, Milano, Silvana Editoriale, 1980, pp. 35-38.
 3. L'opera alla County Court House di New York è considerata il capolavoro di Pusterla negli Stati Uniti, come è evidenziato anche nei necrologi *Attilio [sic] Pusterla, Mural Painter, 79, Designer of Frescoes in County Court House Here Dies*, "New York Times", 2 maggio 1941; *Pusterla Dead; Mural Painter for Court House*, "Herald Tribune", 2 maggio 1941; *Attilio Pusterla, "The New York Sun"*, 2 maggio 1941. Non esistono studi sulle opere di Pusterla negli Stati Uniti. Circa la sua attività di decoratore di edifici si segnalano le pitture murali per il Parlamento di Ottawa in Canada, per il Lewis and Clark Memorial ad Astoria nell'Oregon - la Colonna Astoria con 14 scene ordinate cronologicamente per commemorare gli eventi salienti della storia cittadina - e nella casa di Edward Stettinius Jr nella Locust Valley.
 4. *Protested Panel Is Being Removed. Negro Eating Watermelon Won't Appear in Courthouse*, "The New York Sun", 1 dicembre 1936. Il resoconto dei lavori della Municipal Art Commission si trova in *Condensed Report of the Art Commission of the City of New York for the Years 1930-1937*, New York, 1938.
 5. A.C. Tartaglia, *Guide to the New York County Court House Murals*, s.n.t., 1994. La successione dei diversi periodi storici è da leggere in senso orario da sud-est.
 6. I lunetta: Hammurabi, il re di Babilonia, 1750 a.C. (con il codice di Hammurabi, il celebre "occhio per occhio") e Mosè che chiede la libertà per il popolo ebraico al faraone Menenptah; II lunetta: il re Salomone, notorio esempio di saggezza, e Ciro il Grande, primo re di Persia, 590 a.C.; III lunetta: Solone, celebre legislatore di Atene, 540 a.C., e Marco Tullio Cicerone, oratore romano che guidò la lotta del Senato
- contro Catilina; IV lunetta: l'imperatore bizantino Giustiniano (e il suo *Corpus Iuris Civilis*) con la moglie Teodora e Carlo Magno, che persuase papa Leone III a incoronarlo imperatore del Sacro Romano Impero il giorno di Natale, 800 d.C.; V lunetta: re Giovanni Senza Terra, che promulgò in Inghilterra la *Magna Charta* nel 1215, e William Blackstone, celebre avvocato inglese; VI lunetta: George Washington, primo presidente americano, e Abraham Lincoln nell'atto di firmare il proclama di emancipazione.
 7. *WPA artists and figures they have painted in the dome mural of the County Court House*, "The New York Times", 2 agosto 1936.
 8. D. Masello, *Art in Public Places*, New York, City & Company, 1999, pp. 24-25.
 9. *Negro Eating Watermelon Ruled off W.P.A. Mural as Frivolous*, cit.
 10. *Ibidem*.
 11. *Ibidem*.
 12. F. Douglass, *The Life and the Narrative of F. Douglass, an American Slave. Written by Himself*, Boston, Anti-Slavery Office, 1845 (trad. it. *Memorie di uno schiavo fuggiasco*, Roma, ManifestoLibri, 1992). Su Frederick Douglass cfr. D.W. Blight, *Frederick Douglass and Abraham Lincoln: a Relation in Language, Politics and Memory*, Milwaukee, Marquette University Press, 2002.
 13. *Negro Eating Watermelon Ruled off W.P.A. Mural as Frivolous*, cit.
 14. G. Sullivan, *In the Wake of Battle. The Civil War Images of Matthew Brady*, New York, Prestel Pub., 2004.
 15. M. Gayle, *The New York County Court House*, New York, Fine Arts Federation of New York, s.d. Altre decorazioni di Pusterla - realizzate in collaborazione con A.T. Schwarz, W. Turney e J.E. Jackson - si trovano nella stanza 452 e rappresentano la New York moderna, mentre nella stanza 448 si trova il murale della "old New York" di R.K. Rylands.
 16. Si tratta di uno dei numerosi progetti statali di assistenza varati durante l'amministrazione Roosevelt che diedero a molti artisti disoccupati la possibilità di sopravvivere attraverso il finanziamento di lavori considerati di pubblico interesse. Sui progetti di sostegno agli artisti e sull'arte pubblica negli anni Trenta esiste una vasta letteratura. Si vedano, tra i numerosi contributi, E. Bruce, F. Watson, *Art in Federal Buildings: An Illustrated Record of the Treasury Departments New Programs in Painting and Sculpture*, Washington, Art in Federal Buildings Inc., 1936; F.V. O'Connor, *The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs*, Washington, Smithsonian

- Institution Press, 1972; *Art for the Millions*, Boston, New York Graphic Society, 1973; R.D. McKinzie, *The New Deal for Artists*, Princeton, Princeton University Press, 1973; K.A. Marling, *Wall-to-Wall America: A Cultural History of Post-Office Murals in the Great Depression*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982; A. Negri, *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Bari, Laterza, 1994, pp. 18-40; J. Harris, *Federal Art and National Culture: The Politics of Identity in New Deal America*, New York, Cambridge University Press, 1995; B. Bustard, *A New Deal for Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997.
17. Nel citato volume di R.D. McKinzie (p. 111) è riportata la protesta del magistrato cattolico militante John Mc Geehan, che aveva criticato Pusterla per aver incluso Martin Lutero nei pannelli che illustravano la storia della giurisprudenza. Ma in questo caso non ci fu nessuna pubblica rimostranza e successiva cancellazione.
18. R.D. McKinzie, *op. cit.*, pp. 111-112.
19. Sul problema della censura e dell'autonomia dell'arte in uno spazio pubblico si rimanda a J.H. Merryman, A. Elsen, *Law, Ethics and the Visual Arts*, New York, Matthew Bender, 1979, e al capitolo *The Diego Rivera Mural*, in J.L. Sax, *Playing Darts with a Rembrandt. Public and Private Rights in Cultural Treasures*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999, pp. 13-20.
20. Dopo aver incontrato Nelson Rockefeller, Rivera era stato incaricato dalla Todd-Robertson-Todd-Engineering Corporation di realizzare, in accordo con il tema prescelto dalla committenza "New Frontiers", un murale diviso in tre parti che avrebbe intitolato *The Frontier of Ethical Evolution* (destra), *Man at the Crossroad* (centro), *The Frontier of Material Development* (destra). I lavori iniziarono nel 1933.
21. Nel 1928 Rivera aveva già ridicolizzato la classe capitalista americana in *The Night of the Rich* - parte del ciclo dipinto al Ministero dell'Educazione Pubblica di Città del Messico - dov'erano rappresentati in modo caricaturale John D. Rockefeller, Henry Ford e J.P. Morgan. Sul "paradosso" del muralismo messicano (cioè dell'inconciliabilità tra committenza capitalista e ideologia comunista dei muralisti) si veda M. Schapiro, *The Patrons of Revolutionary Art*, "Marxist Quarterly", I (3), ottobre-dicembre 1937, pp. 462-467, e nel capitolo *Questioni e peculiarità del muralismo messicano*, in A. Negri, *op. cit.*, le pp. 16-17.
22. L.P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998. La citazione è tratta dal resoconto di Rivera a Hurlburt sulla vicenda del Rockefeller Centre (pp. 89-193).
23. Ivi, p. 169.
24. "Newsweek", 24 febbraio 1934.
25. *Rivera Paints Scenes of Communist Activity and John D. Jr Fools Bill*, "New York World-Telegram", 24 aprile 1933. Si veda la battaglia a "suon di titoli" sulle pagine del "New York Times": *Row on Rivera Art Still in Deadlock*, 11 maggio 1933; *Rivera Says His Art is Red Propaganda*, 14 maggio 1933; *Comrade Rivera Causes Red Row*, 15 maggio 1933; *Art Row Pressed by Rivera Friends*, 18 maggio 1933.
26. *Mural War Persists*, "New York Times", 18 marzo 1934.
27. D. Rivera, *Portrait of America. With an Explanatory Text by Bertram D. Wolfe*, Londra, George Allen & Unwin, 1935, pp. 21-32.
28. D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 (trad. it. *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1993); *Die Kraft der Bilder*, Berlino, Nicolai, 1996; D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1997.



Autore | *Author*: **Bignami, S.** (2004, 2022). <https://orcid.org/0000-0003-2402-2282>

Titolo: **“Negro eating watermelon”**: pitture murali, cronache e controversie a New York. 1933-1936.

Title: **“Negro eating watermelon”**: murals, chronicles and polemics in New York. 1933-1936. *L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, 19(19-20), 45-53.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17693>
DOI https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp45-53

Parole chiave | *Keywords*: Antonio Pusterla; County Court House, New York.

Abstract EN: The essay analyzed the presence of the portrait of an Afro-American smiling and eating watermelon – one of Three hundred figures from *Law through the Ages* mural painted by Antonio Pusterla for the dome of the County Court House rotunda in New York between 1934 and 1936 – that caused the protest by local black community (politics, lawyers, artists, businessmen, and church-goers): they requested to Samuel Levy, Manhattan District borough president, and to Ernest Peixotto, painter and member of New York Municipal Art Commission to remove the portrait: "a Negro eating watermelon wasn't sufficiently dignified for courthouse murals and it was burlesque of the race".

Abstract IT: Il saggio analizza la presenza del ritratto di un nero sorridente e con un cocomero in mano - una delle trecento figure del ciclo *Law through the Ages* dipinto tra 1934 e 1936 da Attilio Pusterla nella cupola della rotonda della County Court House di New York – che fu motivo di proteste della comunità nera locale (politici, avvocati, artisti, imprenditori e uomini di chiesa) che ne richiedeva la rimozione a Samuel Levy, presidente del distretto di Manhattan, e a Ernest Peixotto, pittore e membro della Municipal Art Commission di New York: "a Negro eating watermelon wasn't sufficiently dignified for courthouse murals and it was burlesque of the race".

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Silvia Bignami



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)