

Luana Pacioni

## ALLO SPECCHIO CON FRIDA KAHLO

Nata con la rivoluzione, Frida Kahlo riflette e trascende l'evento centrale del Messico del ventesimo secolo. Lo riflette nelle sue immagini di sofferenza, di distruzione, di spargimento di sangue, di mutilazione, di perdita, ma anche nella sua gaiezza, che tanto illumina la sua capacità di sopravvivenza. Tutto ciò fa di lei un meraviglioso simbolo del Messico.

Il volto e il corpo di Frida sono allo stesso tempo la storia di un drammatico dolore e di un Messico nato dalle proprie ferite. C'è una sorprendente contiguità tra il corpo di Frida Kahlo bambina e il Messico di quegli anni. La portata del suo lavoro artistico infatti non si lascerebbe cogliere appieno senza considerare l'attenzione che dedicò alle vicende politiche del suo tempo, soprattutto al valore che attribuì alla rivoluzione che il suo popolo in quel momento stava vivendo.

La rivoluzione messicana, oltre a determinare nuovi scenari politici, fu anche un successo culturale, quel successo che concepì donne come la stessa Frida e uomini come Diego Rivera, uno dei muralisti più celebri del Novecento messicano. Così mentre quest'ultimo dipingeva la difficile cavalcata messicana, tra commedia e tragedia, Frida, con una loquace bellezza, ne raccontava l'equivalente interiore. Mentre il popolo era spaccato in due da povertà, rivoluzione e speranze, Frida viveva il suo corpo lacerato.

E fu proprio nella città che più amava, Città del Messico, ad essere colpita. Nel settembre del 1925 un tram andò a scontrarsi contro il veicolo su cui viaggiava. Ne uscì con numerose fratture alla spina dorsale, alla clavicola, alle costole e al bacino. La gamba, già danneggiata a causa della poliomielite che l'aveva colpita durante la sua infanzia, riportò undici fratture, la spalla destra rimase slogata per sempre, un piede fu maciullato. Un corrimano le penetrò nel bacino e l'impatto, devastante, la lasciò nuda e sanguinante, ricoperta di polvere d'oro, contenuta in un sacco che un passeggero portava con sé. Quasi esanime la ragazza sembrava una statua insanguinata e coperta d'oro.<sup>1</sup>

Nessun altro artista ha saputo tradurre in arte il dolore come Frida Kahlo. Lei stessa ha conosciuto e subito lo strazio del dolore fisico per circa ventinove anni della sua vita. Ha sopportato trentadue operazioni dal giorno dell'incidente fino a quello della sua morte. Dal 1944 in poi è costretta a portare otto busti; nel 1953 le viene amputata una gamba ormai in cancrena. La schiena ferita, produce una secrezione «che puzza come un cane morto».<sup>2</sup> Secondo le parole dello scrittore Henry James, «era tanto viva

---

<sup>1</sup> R. Jamis, *Frida Kahlo*, tr.it. di Flavia Celotto, TEA, Milano 2003, p. 73 e sgg.

<sup>2</sup> *The Diary of Frida Kahlo, An Intimate Self-Portrait*, Riproduzione autorizzata dall'Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México ; tr. it. di Sarah M. Lowe, *Il Diario di Frida Kahlo. Un autoritratto intimo*, introduzione di Carlos Fuentes, Mondadori, Milano 1995.

quanto l'interno di una tomba»<sup>3</sup>. Lei descrive il proprio dolore, non ne viene ammutolita. Ma come è riuscita a trasformarlo in qualcosa di partecipabile, in arte?

Il suo corpo, il suo dolore come fonti principali della sua ispirazione: l'arte di Frida è la concretizzata capacità di convogliare in un unico universo i molteplici frammenti di se stessa con le persistenti tradizioni della sua cultura. A guidarla in tutto ciò fu un viscerale amore per la sorpresa e una testarda determinazione ad escludere dal suo laboratorio artistico tutto ciò che non realizzasse un rapporto con le sensazioni, gli stati d'animo, le sue reazioni alla vita. Tutto era per lei una lirica d'interiori impulsi. È con la sua arte che Frida cerca di appellarsi alle sue forze e fondare le possibilità di un dialogo con la propria realtà, con l'orribile, col doloroso, con ciò che più tragicamente poteva portarla a conoscenza di se stessa.

La bellezza viene concepita come verità, come scoperta dei propri orizzonti interiori, è un'esperienza in divenire che richiede instancabilmente il coraggio della scelta di esserci, di esaminarsi, di guardarsi dentro anche quando la salute non ha volto e lo specchio è un rifiuto alla debolezza. Alla propria debolezza.

Collane, anelli, copricapi in organza bianca, bluse a fiori da contadina, scialli rosso-granata, gonne lunghe, tutto questo per coprire un corpo lacerato. Il vestito era un accento di sarcastico umorismo, un gran travestimento: Frida affermava che i suoi vestiti erano un modo per prepararsi al paradiso, alla morte. E questo incantava di lei, che sapeva raggirare la morte, sapeva ingannarla, sapeva giocarci.

Percorrere l'opera di Frida significa addentrarsi in una sfera d'espressività prettamente privata, il cui tema dominante è il rapporto dell'autrice con se stessa seminato in una lunga serie di produzioni, ognuna delle quali è deputata a bloccare un tentativo di negoziazione con le dinamiche disgregatrici che il dolore fisico crea da sé. Negli autoritratti voluti, Kahlo si dispone in una varietà di pose, creando un personaggio artistico con in mente un pubblico. Ovunque si riferisce a elementi della cultura messicana che risalgono alle origini precolombiane, tracce delle quali, ritroviamo anche nelle abitudini più moderne, come quella di indossare costumi indigeni o d'intrecciare lacci di lana vivacemente colorati. La sua invocazione al mondo azteco però, suonava più come un gesto politico in un momento in cui l'interesse crescente per l'arte indigena coincideva con un più acuto senso di nazionalismo.

Il coinvolgimento di Frida nell'ambito del sociale, infatti, derivava da un profondo rispetto e una spiccata simpatia per il popolo messicano, da sempre bisognoso e svantaggiato. La pittrice per molti aspetti, impeti e interessi era simile al suo Diego, anche se, politicamente, riuscì a non cedere mai la propria indipendenza per seguire le dogmatiche direttive del partito comunista<sup>4</sup>. Di quest'ultimo, ad attrarla, fu soprattutto il clima di libertà e tolleranza che vi si respirava: molti iscritti erano affermati artisti, e una notevole presenza era costituita da numerose personalità femminili tra le quali

---

<sup>3</sup> R. Jamis, cit., p. 83.

<sup>4</sup> Frida si iscrisse al partito comunista messicano (PCM) nel 1928 per sostenere la lotta di classe armata del popolo messicano. Cfr. A. Kettenmann, *Kahlo*, tr. it. di Paola Frattola-Gebhardt, TASCHEN, Köln 2005, p. 8.

spiccava, ad esempio, la celebre fotografa Tina Modotti<sup>5</sup>. Tuttavia in ogni ambito di attività da cui Frida fosse attratta, ella trovava sempre il modo di distinguersi in un atteggiamento di sfida, orientato a polemizzare contro i comportamenti convenzionali e il modo di vestire, contro i ruoli codificati e limitati delle donne, contro l'oppressione, l'imperialismo straniero e più in generale, per quanto la riguardasse, contro il dolore e la sofferenza, contro la morte. Se questa indole coraggiosa e ribelle può in parte essere interpretata alla luce del nascente attivismo femminile (non va dimenticato che le donne messicane ottennero il pieno suffragio solamente nel 1958), che fece la sua comparsa dopo la Rivoluzione, la sua indipendenza, il suo anticonformismo e l'attivismo dimostrato anche al di fuori degli ambiti più strettamente femminili, erano in sintonia con la diffusione che in quel momento il concetto di "donna nuova" stava riscuotendo a livello internazionale. Probabilmente fu proprio la generazione di Frida ad annoverare per prima una significativa presenza femminile nei nuovi movimenti artistici.

Anche in ambito sentimentale Frida visse in assoluta libertà le proprie esperienze: riusciva sempre a conciliare l'impegno e gli interessi della propria vita intellettuale con la passionalità delle numerose avventure che amava vivere, comunicando in questo modo quanto fosse importante che la passionalità delle proprie ragioni amorose e gli orizzonti della sua vita pratica si fondessero e creassero per lei un unico mondo, sempre intenso e affascinante. Accanto alla difficile realtà coniugale che con Diego fu costretta a vivere per via del suo disperato, ma non altrettanto ricambiato amore, non furono meno significative le numerose relazioni extra-coniugali, sia con uomini che con donne, che la pittrice intrattenne con quella sete di passione e di romanticismo che la distingueva da sempre. La misura, la pietra di paragone, rimaneva però, sempre Rivera. Lei stessa scrisse a uno dei suoi amanti che Diego e soltanto Diego avrebbe occupato sempre il posto più caldo del suo cuore<sup>6</sup>. La maggior parte dei critici che si sono occupati di lei hanno posto l'accento sul tenore del suo matrimonio, sulla mancanza di figli e sulla scia apparentemente infinita di amanti maschi, tralasciando le relazioni omosessuali, fisiche, emotive o platoniche che fossero. In realtà, la pittrice durante la sua vita fu legata a molte donne – infermiere, confidenti, compagne, amiche – e vi condivise diversi gradi di intimità. Queste relazioni possono essere viste come una forma di resistenza, una sfida ai comportamenti prestabiliti e ai ruoli sessuali codificati, oltre che come indice di noncuranza verso la proprietà e i valori borghesi, quella stessa noncuranza che appare in molti suoi dipinti.

---

<sup>5</sup> Tina Modotti, celebre fotografa italiana (Udine 1896-Città del Messico 1942). Emigrata a San Francisco nel 1913, raggiunse Città del Messico nel 1923. Iscritta nel 1927 al partito comunista messicano, realizzò reportages sulle condizioni di vita degli strati più disagiati della popolazione; in molte sue opere appare l'influenza della pittura moralista messicana. Espulsa dal Messico per la sua attività politica, nel 1930 raggiunse Berlino e poi l'Unione Sovietica, dove, abbandonò la fotografia per dedicarsi interamente alla politica.

<sup>6</sup> "Sapevo che per te New York era solo un diversivo e spero che, al tuo ritorno, abbia ritrovato ancora intatto il tuo rifugio. Eravamo in tre, ma in verità c'eravate solo voi due. L'ho sempre saputo. Me lo dicevano le tue lacrime, quando sentivi la sua voce. Ti sarò per sempre grato per la felicità che comunque sei riuscita a darmi". Questo è ciò che scriveva il fotografo Nicholas Muray a Frida al termine della loro relazione. In Andrea Kettenmann, cit., p. 64.

Riguardo ai contenuti della sua pittura, possiamo individuare due fasi ben distinte: la prima caratterizzata da esperienze autobiografiche, e la seconda, destinata ad accogliere gli ultimi sforzi di una pittura a tinte forti, erotiche e politiche. All'inizio Frida insistette molto sulla precarietà delle sue condizioni fisiche e le battaglie che il suo corpo dovette subire; verso la fine, quando lo sforzo che con i suoi autoritratti aveva compiuto per raccontare se stessa, era diventato insostenibile, si concentrò invece sulle nature morte e sui valori più significativi della politica del suo tempo.

Se stessa è il tema fondamentale di tutta l'opera, se stessa è presente in più di cinquantacinque capolavori, ispirati dapprima alla tradizione europea, più precisamente alla ritrattistica italiana, e successivamente a modalità e strategie stilistiche sempre più personali, volte a rendere reale quell'immaginario che ormai, continuamente, alimentava la sua quotidianità. L'artista in tal modo riuscì ad esprimere sia la sua condizione di donna, di messicana, che quella di grande artista, capace di fare dell'arte non l'oggetto di una sensibilità fine a se stessa, ma di renderla testimonianza del proprio intimo vissuto, dei sentimenti che guidavano il suo istrionico universo femminile. Queste vite erano delle vie di fuga che di volta in volta fungevano alternativamente da guida, la aiutavano a sublimare il proprio dolore in espressioni positivamente alternative. Nell'arte la pittrice cercava di trovare una giusta e propria collocazione nel mondo. I suoi autoritratti sono straordinari proprio perché riescono a rendere visibile eventi ed emozioni che forse, mai o raramente erano stati prima d'allora rappresentati. Il sé più intimo era fuso con il sé pubblico.

Artiste come la Kahlo, che hanno scelto l'autoritratto come il contenuto principale della propria opera, hanno certamente dovuto superare il pregiudizio scontato dell'equiparazione tra autoriflessione e vanità, reinventando quelle immagini del sé che erano da sempre implicate in quell'ordine patriarcale che definiva le donne in primo luogo in termini sessuali.<sup>7</sup> Frida ricostruisce il proprio sé senza cesure né paure, la sua opera è complessa e allo stesso tempo sorprendentemente chiara, dialogica. Tutti i suoi lavori sono emotivamente trasparenti: la loro schietta e incredibilmente umana sincerità rifiuta qualsiasi restrizione sociale o artistica.

A proposito di rifiuti coraggiosi e quanto mai dichiarati, anche il suo modo di vestire, di cui già accennavo prima, la sua preferenza per gli abiti lunghi tipici della regione del Tehuantepec, gli orecchini, le collane e i braccialetti precolombiani, tutto questo, significava per Frida rivolgere pubblicamente un segno di disprezzo per i comportamenti borghesi, e al contrario, un esempio di solidarietà nei confronti di quelle classi e quelle popolazioni che producevano i bellissimi oggetti in questione. In numerosi autoritratti indossa bluse e camicie tipicamente indigene, con un'attenzione particolare ai capelli, spesso arrotolati con brillanti fili di lana colorati o tessuti in un'acconciatura conosciuta come *tlacoyal*. La pittrice abbracciava le proprie radici messicane perché questo le dava forza.

Il proprio modello sociale di donna è esaminato in un dipinto del 1940, *Autoritratto con i capelli tagliati*<sup>8</sup>: qui non propone una riflessione sulla propria identità, ma una vera e propria esegesi della definizione culturale delle donne. Adottando

---

<sup>7</sup> Cfr. S.M. Lowe, *Frida Kahlo, Autoritratto in frammenti*, Collana diretta da Daniela Bigi, Selene Edizioni, 1999, p. 53.

<sup>8</sup> *Autoritratto con i capelli tagliati (Autorretrato con pelo cortado)*, 1940. Olio su tela, 40 x 27,9 cm; New York, Collection, The Museum of Modern Art, donazione di Edgar Kaufman Jr.

trasgressivamente alcuni elementi dell'esteriorità maschile, denuncia apertamente come il potere sia una sorta di travestimento. I quadri di Frida invertono le aspettative tradizionali e mettono in dubbio l'attuabilità della costruzione di quel sé femminile che si era da sempre avvalso delle forme di espressione create dagli uomini.

L'opera di Frida può comunque essere interpretata anche indipendentemente dalla sua biografia, come il risultato di una serie di influenze che la caratterizzano come personaggio del suo tempo, legato dunque alle correnti storico-artistiche degli anni Trenta e Quaranta.

Il suo lavoro presenta importanti analogie con due distinte correnti della prima metà del Novecento: in primo luogo appartiene a quel filone dell'arte latino-americana schierato con la sinistra rivoluzionaria, che appoggiava programmi nazionalistici, corrente che possedeva il proprio terreno ideologico in una tradizione figurativa locale, mai compresa né riconosciuta a livello nazionale.

In secondo luogo, l'attività di Frida è in sintonia con il credo del surrealismo, anche se non è mai stato stabilito in quale misura. Sicuramente possiamo affermare che ne condivide le fonti, alcune condizioni formali e in certi casi, anche qualche soggetto pittorico.

Nel 1938 Breton, venuto a conoscenza delle opere della pittrice, ne fu tanto entusiasta che organizzò per lei una mostra a New York, che si rivelò un successo. L'artista riconobbe in lei "un puro esempio di surrealismo", e nel suo lavoro "un raro punto di contatto tra l'ambito artistico e quello politico, che speriamo un giorno si possa fondere in un'unica coscienza rivoluzionaria"<sup>9</sup>. Tuttavia, ritengo che essa trovi la sua piena identità riportandola alla tradizione pittorica messicana.

In generale l'intelligenza artistica messicana di inizio secolo abbracciò, anche se con alcune riserve, il ben più vasto e complesso mondo europeo delle avanguardie. Il primo movimento artistico messicano d'avanguardia fu costituito da artisti e poeti che si definirono "*Movimiento Estridentista*", traducibile come "movimento degli stridenti" il cui manifesto, pubblicato nel 1921, prendeva dichiaratamente spunto dai manifesti futuristi e dadaisti.<sup>10</sup> Si distinguevano dai loro precursori e dai movimenti europei per la rinuncia a ogni forma d'arte che non avesse attinenza con la scena messicana. L'esaltazione della messicanità coincise con la riscoperta della tradizione indigena e con l'accendersi di un acceso nazionalismo. Così da questa prima fase scaturì la celebrata corrente di pittura murale e il rifiuto di ogni astrazione: gli artisti ricorrevano a rappresentazioni crude e oggettive per veicolare proteste politiche e dimostrare la loro attenzione al sociale. Frida preferì rifiutare il fascino del surrealismo e gli scopi didattici dei muralisti, né volle condividere con loro la presa di posizione in campo politico. La sua arte è ascrivibile alle avanguardie per la spiccata originalità con cui rinnovava stili, temi e motivi della tradizione investendoli di un nuovo significato, ma allo stesso tempo se ne distingue per l'osmosi tra elementi della nuova estetica, attenzione alla realtà sociale del Messico e interessi personali determinanti la sua produzione. Una delle differenze fondamentali tra Frida e i surrealisti, è proprio la mancanza di codificazione intellettuale alla base delle sue

---

<sup>9</sup> In André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Éditions Gallimard, Parigi 1965; tr. it. di Ettore Capriolo, *Il Surrealismo e la Pittura*, Marchi Editore, Firenze 1966, "Frida Kahlo", p. 143.

<sup>10</sup> Cfr. Sarah M. Lowe, cit., p.96 e ss.

scelte formali, nate soprattutto dalle influenze della tradizione iconografica messicana, e non da un gruppo, dalle sue scelte ragionate. La curiosità dei surrealisti europei per l'arte non-occidentale, che essi definivano "primitiva", non rispecchia affatto l'impegno di Frida, che invece considerava il ritorno alle tradizioni artistiche dei nativi decisamente funzionale al suo tentativo di riscoprire le lontane origini e rivalutare in generale tutto il patrimonio artistico precolombiano. Per Frida tutto il materiale artistico era investito di una forte valenza simbolica. Come van Gogh, Frida Kahlo dipinge la sua esperienza attraverso autoritratti, attraverso un tempo entro cui circoscrivere il linguaggio del suo volto sofferente, attraverso gli strati della passione e dei suoi interminabili tormenti.

Ad affascinare l'immaginario della pittrice erano state anche le opere di Guadalupe Posada, il famoso incisore messicano, autore di illustrazioni per libri di carattere spesso popolare, e di caricature politiche in periodici d'opposizione al governo di P. Diaz<sup>11</sup>. Per i suoi lavori attingeva a modelli religiosi spesso contaminati da iconografie autoctone (scheletri, serpenti, fuoco, sangue), mentre i suoi temi variavano dal comico al tragico, dalla cronaca del proprio tempo alle più gravi vicende di crimini e passioni. È proprio a Posada che oggi si fanno risalire le origini dell'arte messicana moderna. Ciò che ritroviamo di lui in Frida, oltre all'interesse per la quotidianità in modo fedele e irriverente, è in particolar modo il ricorso alle *calaveras*, i versi moraleggianti e allusivi alla morte illustrati da scheletri come allegoriche personificazioni di viventi. Ne è chiaro esempio *Il sogno o Il letto*<sup>12</sup>, del 1940, in cui la pittrice si dipinge stesa sul letto mentre sogna ed esso si agita in un cielo nuvoloso. Sul baldacchino uno scheletro disteso ghigna mentre sembra tenere in mano un mazzo di fiori: è circondato da candelotti di fuochi d'artificio collegati a micce avvolte attorno ad esso come un viluppo di viti copre la coperta gialla sul letto di Frida. La pittrice teneva davvero uno scheletro di cartone sul baldacchino del proprio letto: con questo dipinto dimostra come ella tentasse di esorcizzare ciò che più la spaventava, la morte, trasformandola in qualcosa che possa farla ridere, seppur debolmente. Una delle opere più ricche di sangue, *Qualche colpo di pugnale*<sup>13</sup>, è realizzata proprio su questa scia, e non solo per lanciare una chiara accusa contro la violenza sulle donne, ma anche per sottolineare diversamente un modo nuovo con cui decostruire il cliché legato alla rappresentazione del corpo nudo femminile. Il realismo della scena, privata di ogni possibile connotazione erotica, scalza le convenzioni che vogliono il nudo femminile come uno spettacolo rivolto a un pubblico prettamente maschile. Ciò vale anche per il legame creato tra sesso e violenza.

Se questi sono stati sommariamente gli elementi più significativi che hanno contrassegnato per Frida il contributo fondamentale alla traduzione in arte dei suoi interessi, delle sue passioni e del suo impegno per la vita, si può aggiungere che si è trattato anche di una vita interpellata dal linguaggio del bisogno e dei desideri, dalla

---

<sup>11</sup> Generale, poi dittatore, Porfirio Diaz (Oaxaca 1828- Parigi 1915) dominò sul Messico dal 1876 al 1911.

<sup>12</sup> *Il sogno o Il letto (El sueño o La cama)*, 1940. Olio su tela, 74 x 98,5 cm; New York, collezione Selma e Nesuhi Ertegün.

<sup>13</sup> *Qualche colpo di pugnale (Unos Cuantos piquetitos)*, 1935. Olio su metallo, 38 x 48,5 cm; Città del Messico, collezione Dolores Olmelo.

necessità semplice di sperimentare il gusto polisemico del proprio tessuto sociale e politico e dall'insensata finitudine del dolore innervato in un corpo, volutamente e sin dall'inizio, fattosi involucro di una volontà coraggiosamente avulsa da debolezze e rassegnazione. I dipinti, sono stati creati direttamente per comunicare: la mitologia azteca e la fisiologia che Frida aveva appreso con profitto ai tempi del liceo, arricchiscono spesso il circuito della sua drammatica esperienza artistica.

Esempio eloquente ne è *Il cervo ferito*<sup>14</sup>, del 1946 [vedi *infra*, fig. 1]. Al centro del quadro Frida dà il suo volto a un piccolo cervo: la sofferta s-personificazione si fonde nell'atmosfera cupa di un bosco spoglio e su un tappeto di foglie appena accennate: il mare cede la purezza dei suoi colori a un'atmosfera sinistra; il suo dinamismo le viene soffocato dalla fissità dell'orizzonte. Frida patisce del proprio corpo, e preferisce sacrificare l'emblematica ricchezza della sua femminilità per conservarne ciò che ne è rimasto in un corpo animale, un cervo, trafitto e trafitto più volte. Il viso, unico ed inconfondibile riferimento nel quadro all'attrice, lascia sgomenti, disarmare l'osservatore per la dignità che i suoi occhi addolorati comunicano, e gridano contro la prigionia a cui la sofferenza li ha sottoposti e li continua a sottoporre. È un naturalismo anestetizzato dal più acuto profondo suo essere, è il palcoscenico della sua vita il bosco che prima del mare spoglia i suoi rami e li fa preda di un intollerabile surreale silenzio. Il dipinto manifesta chiaramente l'intenzione dell'artista di voler trascurare gli elementi della propria connotazione sociale per favorire, al contrario, un'immagine alternativa di sé, in grado di evidenziare una condizione assoluta che può appartenere a tutti, e in quanto esseri umani e in quanto vittime di un destino ineluttabile come il suo. E così se l'immutabilità del tempo aiuta l'osservatore a concentrarsi sulle condizioni del corpo e a riflettere sull'incidenza che su di esso ha la morte, il portato simbolico che potenzia irriducibilmente il valore del dipinto, trasmette l'oggettiva difficoltà di Frida di comunicare il proprio dolore in forme più consuete, catapultando lo spettatore in un orizzonte empatico di condivisione in grado di coniugare il valore soggettivo dell'opera con l'universalità del messaggio che gli vuole trasmettere.

La stessa compostezza caratterizza il dolore lacerante del dipinto che riproduce il momento del secondo aborto nel 1932: *l'Henry Ford Hospital*<sup>15</sup> [vedi *infra*, fig. 2]. La pittrice è nuda in un gran letto d'ospedale, il lenzuolo è intriso di sangue e la pancia ancora ingrossata. Frida ha nella mano sinistra tre corde rosse, simili a delle vene, alle cui estremità sono collocati alcuni oggetti tesi a simboleggiare la sua sessualità e la gravidanza appena interrotta. Il bambino perso è sospeso in dimensioni esagerate. L'artista ha congiunto alle rosse arterie la funzione paradigmatica di alcuni simboli dichiaratamente sessuali, la lumaca e l'orchidea, assieme a quella di altre raffigurazioni del proprio bacino e del dispositivo ospedaliero che aveva "monitorato" tutta la sua drammatica esperienza. È in questo modo che Frida ha voluto narrare la sensazione di abbandono che stava vivendo: ancora una volta l'autoritratto è stato per lei l'ineccepibile documento delle sue vicende. Anche questo dipinto assembla

---

<sup>14</sup> Il cervo ferito o Il cerbiatto o Sono un povero cervo (*El venado herido* o *El venadito* o *Soy un pobre menadito*), 1946. Olio su fibra dura, 22,4 x 30 cm; Collezione privata.

<sup>15</sup> Henry Ford Hospital o Il letto volante (*Henry Ford Hospital* o *La cama volando*), 1932. Olio su metallo, 30,5 x 38 cm; Collezione privata.

elementi importanti dello stile di Frida: innanzitutto la coraggiosa messa in scena della nudità del corpo appena segnato dal dramma dell'aborto, in secondo luogo la chiara e fedele proposizione degli elementi con cui ella deve misurarsi per metabolizzare il proprio dolore, e infine, il taglio realistico che l'opera acquisisce e riesce a trasmettere in virtù dell'audace contestualizzazione che Frida ha voluto edificare per comunicare questo particolare tipo di dramma. Le vene che Frida tiene in mano e che sembra rassegnatamente fissare veicolano il dolore della donna su uno sfondo arido e raggelante, in netta contrapposizione col suo corpo caldo, nudo e sofferente, ancora sporco di sangue. Il feto morto e le riproduzioni del suo bacino rievocano parimenti il rigore e la forza con cui l'artista è costretta a rimediare alla sua sofferenza: a un destino tanto forte e avverso, ella preferisce contrapporre il mutismo di immagini forti e sconvolgenti, anestetizzando la drammaticità delle proprie vicende con una narrazione silenziosamente eloquente.

Nel 1954 Frida dipinge *Il cerchio*<sup>16</sup> [vedi *infra*, fig. 3]. Sembra di vedere due universi distinti dell'infinito, la terra e il mare, mentre un corpo femminile quasi del tutto privo degli arti e sottratto al proprio viso sembra stia per essere stravolto da un vortice di forze naturali per esservi, poi, successivamente risucchiato. Al posto del colore forte, deciso e continuo che spesso ha caratterizzato le opere dell'artista, stavolta, siamo di fronte a una creazione unica, realizzata con tocchi pesanti e severi in una combinazione di colori agitati e inquietanti. Il corpo di Frida è in mezzo agli assi del tempo della vita e della morte e ai due terreni dell'esistenza: la libertà di un mare infernale e il fuoco di una terra divoratrice. È un'immagine di sé che ne riassume coraggiosamente l'esistenza trascorsa in un perenne vortice di attesa, di perdita e di dolore. Un'immagine di sé che fonde l'esperienza di una vita passata a sperare che tutto potesse finire con quella parallela, libera e sognatrice, passata a immaginare che tutto potesse ri-iniziare, ripetendosi e affermandosi alle spalle di un drammatico passato. L'ideale di femminilità decantato nelle forme della bellezza e della grazia è qui distrutto: questo cerchio ha collocato il concetto di femminilità agli antipodi di ogni reminiscenza culturale, antepoendo le ragioni del caos della vita, e di ciò che essa di una donna può fare o distruggere, alla gaiezza dello spirito femminile, che in tal caso, non conosce altra distrazione che se stesso. E nelle sue forme, e nelle sue ragioni.

Nel caso della Kahlo, l'erotismo è stato sempre il segno di una vitalità immune da ogni moralismo e da ogni forma di repressione borghese. Le dinamiche erotiche infatti, sono state canalizzate nella messa in forma delle figure che, se hanno economizzato le pulsioni per favorire la compostezza e la serietà delle pose, allo stesso tempo, non hanno mai rivelato alcun segno di sarcastico artificio.<sup>17</sup> Grazie a ciò l'artista è riuscita a rendere più esperibile agli occhi dell'osservatore la friabilità di quel tempo presente che le si consumava quotidianamente e silenziosamente tra le mani senza mai conceder tregua ai suoi occhi impotenti.

---

<sup>16</sup> Il cerchio, 1954 circa. Città del Messico, Museo Dolores Olmedo Patiño.

<sup>17</sup> Cfr. A. Bonito Oliva/M. Zamora, *Frida Kahlo*, Art Dossier, Giunti Editore, Firenze-Milano 2005, p. 38 e sgs.

Per la prima volta nella storia dell'arte una donna ha raccontato se stessa in maniera sincera e feroce, esponendo la realistica crudeltà delle proprie esperienze dipingendo: ogni terribile evento è stato proposto in maniera indiscutibilmente inequivocabile, ogni fatto o sentimento è stato affrontato senza prepotenti esagerazioni o patetiche divergenze. È stata la creatività a difenderla dal tempo, come se per lei la pittura avesse potuto fungere da cerimoniale, come se la sua passione di vivere fosse stata la sorgente di una sana trasgressione e dell' invidiabile consapevolezza che tutto ciò che ella facesse non poteva non essere il frutto di una irriverente personalità.

Nervosa e creatrice, la Kahlo ha dipinto se stessa raccontando una esperienza al tempo stesso artistica, politica, drammatica e inequivocabilmente tutta femminile: è così che l'audacia del suo coraggio e delle sue scelte e la voglia di sfidare le sorti della vita hanno fatto di lei una delle artiste più straordinarie del Novecento.

Figure

Fig. 1



*Il cervo ferito o Il piccolo cervo, 1946.*

Fig. 2

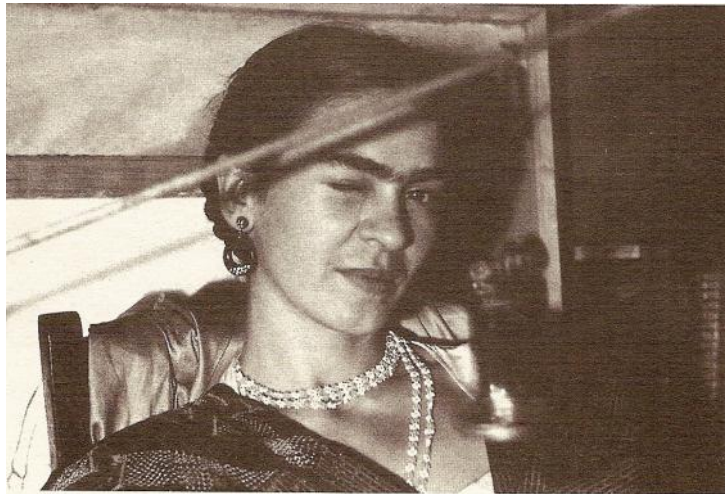


*Henry Ford Hospital o Il letto volante, 1932*

Fig. 3



*Il cerchio, 1954 circa*



*Frida Kahlo a New York, 1933*