



## “Dietro non c'è niente”

Patrizia Cavalli

Di Frida Kahlo sapevo poco o niente e neanche volevo saperne di più. Anzi, infastidita dal mito, me ne tenevo alla larga. Quei pochi quadri intravisti qua e là mi ripugnavano: troppi organi e sangue e lacrime, troppa Frida, troppo dolore. La mia avversione, sostenuta dalla fiducia che accordo di solito ai miei pregiudizi, trovava pure conferma in certi amici pittori che, richiesti di dire la loro, buttavano lì: “Bah... insomma... arte folcloristica... surrealismo primitivo... e poi quell'orrendo marito!”. A questo punto eravamo già in troppi a pensarla alla stessa maniera.

“Di scritti e di figure feci accolta”, e in pochi giorni Frida Kahlo mi aveva conquistato. Non altrettanto però i suoi quadri, se non alcune nature morte (d'altra parte, non ho mai visto un suo quadro dal vivo, e io, se non sento e non vedo dal vivo, poco ci sento e ancor meno ci vedo. Ma che potevo fare, andare in Messico?). Guardavo le sue foto e provavo una strana sensazione, come se lì in mezzo circolasse un'aria di famiglia, sì, c'era qualcosa nel suo viso e nel suo mondo che mi era familiare, e non per somiglianza -non c'è nulla in lei che mi assomigli e il suo mondo è lontanissimo dal mio- ma perché mi sembravano qualcosa di conosciuto. Ecco, mi ricordava Elsa Morante: nella forma del viso, forse, e in certe scontrosità e fierezze, nel modo serio, eppure anche allegrissimo, di stare nella vita e, per quel poco che avevo potuto leggere della Kahlo, persino nel respiro della frase e in certe idee sulla realtà. Ma questo non bastava per farmi amare le sue opere, che mi sembravano troppo invase, quasi sopraffatte dalla materia biografica, tutte affidate all'impressione forte delle immagini, credevo insomma che non ce la facessero a stare da sole (le opere di un pittore dovrebbero pur riuscire a starsene da sole, non dico sole sole, magari in compagnia l'una dell'altra, e anzi mettano pure su famiglia e parentela, ma non stiano sempre a invocare chi le ha fatte, come appunto, mi pareva, in questo caso).

Che cosa, mi chiedevo, tiene le sue opere in questo regime di dipendenza, quasi di soggezione?

È la straordinaria singolarità dell'autrice o piuttosto il fatto puro e semplice che il soggetto quasi

a pagina 18  
Sylvia Salmi, *Frida Kahlo seduta  
con composizione floreale*, 1944,  
particolare  
© Bettmann/CORBIS/Contrasto

esclusivo di questa pittura è lei, Frida Kahlo, con i suoi casi più o meno sventurati? Infatti, che sia a figura intera o a mezzo busto, adulta o infante, in forma simbolica o traslata, c'è sempre lei al centro della scena, ossia del quadro, anzi non proprio al centro, ma sulla traiettoria che definisce la sezione aurea: l'aurea Frida con i suoi molti attributi, il punto dove tutto converge per potersi significare. Ma se è così, se sentimenti e vicende si rovesciano nell'opera con tale prepotenza che questa sembra esistere quasi unicamente come rappresentazione, per quanto trasfigurata, di una vita che ha trovato le forme con cui narrarsi, allora non si può non cadere nell'abbaglio dell'origine, credere cioè che un dipinto sta alla vita come un arrosto sta alla carne, con mediazioni non diverse da quelle che un cuoco, più o meno estroso e inventivo, esercita sugli ingredienti. Né a uscire da un siffatto abbaglio poteva giovarmi la lettura di certe interpretazioni, di solito femminili: opache parafrasi che, chiuse nel rimando anedddotico-doloristico dalla vita all'opera e viceversa, non illuminano né l'una né l'altra. Infine, se il risultato più vistoso di questi trasferimenti e manipolazioni è il rivelarsi in figure della vita di un pittore, chiunque esso sia, la pittura non mi interessa, preferisco leggere romanzi e biografie.

Ma c'è dell'altro. La verità è che la figura umana in genere, quando compare nella pittura nel Novecento con intenzioni realistico-narrative, fosse pure condita di fantastico, mi imbarazza, non capisco cosa ci stia a fare. Mi sembra una resistenza superstiziosa verso la novità per me più straordinaria del moderno, ossia l'ingresso in pittura dei modi del pensiero e della fisiologia nervosa del carattere. Che questi, pur con evidenza indiretta, abbiano sempre agito, è più che scontato. E comunque l'arte, perdendo via via quella fiducia nell'apparenza che era dei classici, sempre più s'interessa al sistema del guardare. Tuttavia, almeno fino a un certo punto, sopravvive ancora la certezza di un oggetto dato, di una realtà da rappresentare, e che il compito e il piacere della pittura sia appunto circoscrivere questa realtà fermandola in figure. Il pensiero pitto-

rico moderno rompe quel che resta di questa certezza ed esce dalla storia. Che sia una resa obbligata o un sottrarsi volontario al comune progetto dell'arte di trasformare in significato il puro sintomo vuoto, poco importa, fatto sta che questo pensiero non vuole più saperne di quelle forme grazie alle quali il paesaggio umano aveva trovato fino ad allora una posizione e un destino, seppure inventati. Vuole farsi lui assoluto protagonista atemporale. Non più al servizio di niente e di nessuno, ma tutto preso da sé, di sé emozionato, vuole farsi esso stesso pittura, una pittura dove stile e fisiologia nervosa del carattere sono la stessa cosa.

Non so se questo sia un bene o un male. Né voglio fare a tutti i costi la modernista, tanto più che io penso che l'arte, essendo anch'essa un'invenzione, non sia qualcosa che debba procedere dritta dritta chissà dove, e noi con lei, anzi ognuno può benissimo decidere di fermarsi e magari tornare indietro. Però l'idea di un pensiero che esce dalla storia per mettersi in proprio avendo come unico associato il sistema del carattere, mi piace molto, la trovo irresistibile. E se mi piace quest'idea, non potevano piacermi i quadri di Frida Kahlo, almeno per come li avevo intesi. Ma io *volevo* che mi piacessero, perché nel frattempo la mia simpatia per lei si era trasformata in vera ammirazione, avendo letto quel capolavoro di intelligenza, grazia e tenerezza che è il suo ritratto di Diego Rivera. Dopotutto, come non si sfugge all'aspetto, non si sfugge alla lingua. Come era possibile che Frida Kahlo, con quel suo viso e con quel che scriveva, non avesse nient'altro di meglio da fare che un teatrino autobiografico per immagini o rassegnarsi alla povertà dei simboli? Non mi tornava. Ma siccome "Amor sforza il cervello al proprio scopo", ho capito. Tutto quel movimento tra vita e opera, tutti quei traslochi erano un malinteso, e per liberarmene dovevo in un certo senso estremizzarli.

Quando di una certa pittura non si riesce a vedere l'apparenza sostanziale, l'unico modo per arrivarci è o l'estrema astrazione o l'estrema concretezza, la via di mezzo non serve. Partire dal pen-

nello o partire dall'idea, nell'ascesa o nella discesa, a seconda che si scelga di partire dal basso o dall'alto, incontrare l'opera che a volte ci aspetta un po' più su e a volte un po' più giù.

In questo caso preferisco partire dall'alto, perché mi è più congeniale. L'idea è questa: sì, è vero, la vita e l'opera di Frida Kahlo sono legate l'una all'altra in modo indissolubile. Ma a legarle così non è una mutua trasfusione di sostanza, bensì il semplice fatto che sono organicamente uguali, due organismi regolati da una stessa fisiologia nervosa e da uno stesso sistema caratteriale che attraverso una serie di opposti -costrizione e cedevolezza, ubbidienza e dominio, frantumazione e contenimento, perdita e inclusione- raggiungono uno stesso principio unitario, che è il *tenere insieme nell'apparenza*.

Nella Kahlo il modo di mostrarsi e di stare nel mondo, il rapporto con gli oggetti, la forza morale, l'amore per Diego Rivera, la vocazione alla pittura, le immagini dei quadri e il loro disporsi nello spazio pittorico, la scelta dei colori e persino la dimensione delle tele, ogni aspetto della vita e dell'arte è attraversato dalle stesse tensioni e governato dallo stesso principio, il principio della realtà evidente, i cui semplici enunciati potrebbero essere così riassunti: tutto quello che esiste è materia; la materia è la realtà evidente; tutto ciò che è reale è visibile ("So che dietro non c'è niente, se ci fosse qualcosa lo vedrei"); tutto tende a separarsi per riunirsi; ogni cosa è legata a un'altra in un movimento incessante; "non c'è distanza, c'è solo il tempo", ma lo spazio può accogliere il tempo perché tutto tende all'unità. O anche, come esempio parziale: *Non c'è pianta senza radici/ e gli occhi producono lacrime./ Una morte violenta fa sangue/ e spesso le donne hanno i baffi./ Un feto è mostruoso ma è così./ Esiste la colonna vertebrale./ La rana ha la sua forma e il suo colore./ se hai quella forma e quel colore/ chiamarti rana sarà più che giusto./ C'è la luna? E allora c'è anche il sole.*

Alla luce di questa idea comincio la mia discesa nel molteplice e nel particolare. Se si guardano

le foto di Frida Kahlo (molti grandi fotografi l'hanno ritratta) subito colpisce, insieme alla grazia e all'eleganza, la sua bellezza, ma soprattutto quel modo serio -non grave, non malinconico- di risiedere in sé. In alcune foto giovanili ostenta una torva impertinenza, ma è vestita da uomo e sta appunto facendo una parte. Per il resto mai si avverte nelle sue immagini un'intenzione all'espressività, ma piuttosto lo sforzo di contenerla. Le braccia e le mani, quando non sono occupate ad abbracciare Diego Rivera e a posarsi sulla sua spalla, oppure a dipingere, sono spesso congiunte o lasciate con innocente goffaggine all'inerzia del proprio peso. "Niente vale più del riso" scrive sul suo diario. Eppure non la si vede mai ridere. A volte sorride: quando, da giovane, è accanto a Diego. Sono sorrisi infantili, quasi invisibili, di felicità pudica. Solo una volta le si apre intero il sorriso: sta guardando un bambino che tiene in braccio. Non la si vede mai in qualche manifestazione estrema del carattere, che si sa quanto fosse libero, entusiasta e appassionato. Persino negli ultimi anni, quando era molto malata e vicina alla morte, il suo viso non mostra mai segni di abbandono, ma quasi si fissa in un dolente stupore narcotico. Questa tendenza a contenere i margini, chiudere, stringere, possedere e possedersi è ancora più evidente quando è ritratta accanto a Rivera. Vederli insieme è come vedere il materializzarsi di due forze opposte: quanto più lui giganteggia e straripa, tanto più lei si ritrae e si rimpiccolisce; la faccia di Rivera, da grasso bambino riottoso, è sempre sgualcita e non trova mai una forma certa, quella di Frida è una forma condensata. Qual è il segreto di questa faccia, di questa figura, che, tutta esposta, raggiunge il massimo dell'intensità nella compostezza e nel contenimento? È il corpo con le sue circostanze. È l'obbligo di portare il busto per sorreggere le vertebre malandate, la pesantezza delle collane e degli anelli di cui amava ornarsi, il modo complicato di acconciarsi i capelli intrecciandoli di nastri e di fiori, la scelta di indossare vestiti messicani dalle gonne lunghe e dai corsetti elaborati (che sia stato per amore del Messico e di Rivera o per nascondere

l'andatura zoppicante e il piede deforme poco importa), la consapevolezza di una salute fragile e di un'esuberanza impedita, è infine l'abitudine a guardarsi lungamente allo specchio, dapprima in quello specchio che la madre le fece mettere lungo il baldacchino perché, costretta all'immobilità dal suo incidente in autobus, potesse esercitarsi nella pittura dipingendo sé stessa, e poi in tutti quegli altri specchi divenuti ormai necessari strumenti di lavoro.

In questo arrendersi alle circostanze del corpo, in questo esercizio di sdoppiamento e di ricomposizione la Kahlo raggiunge la propria immagine. Un'immagine che, in quanto raggiunta e non costruita, non è né maschera né svelamento, ma è quel che è, pura evidenza dell'essere dove l'interiorità coincide con il volto.

La sua tanto ammirata e ammirevole forza non ha niente a che fare con la volontà attiva, ma come nell'Aikido -la lotta giapponese dove chi è aggredito, invece di opporsi attivamente all'aggressore, facendosi cedevole trasforma con mosse minime e sapienti un'energia scomposta in forza armoniosa a proprio vantaggio- non è altro che la capacità di accogliere in sapiente cedevolezza ogni avvenimento anche ostile, raggiungendo, attraverso la costrizione, la forma più autentica del carattere.

La sua vocazione alla pittura non è né precoce né impetuosa, né tantomeno volontaristica (a sentir lei, avrebbe fatto la viaggiatrice o il medico). È una vocazione lenta, a volte pigra, direi quasi obbligata, che si rivela e si consolida, ancora una volta, in ubbidienza alle circostanze della vita: la necessità di dover guadagnare, la lunga immobilità, l'incontro con Diego Rivera. Del resto, Frida Kahlo parla raramente dei suoi quadri, quando lo fa è per ragioni pratiche e sempre con semplicità e modestia. Dichiarandosi artigiana, non cade mai nella tentazione della sacralità dell'arte, né elabora programmi o costruisce teorie.

Dove, se non negli oggetti, il principio del tenere insieme trova la sua migliore dimostrazione?

Ogni oggetto è, in sé, un tenere insieme, una concentrazione di materia che per raggiungere la sua particolare forma, la sua consistenza e il suo colore ha assorbito lavoro, movimento, ingegno, immaginazione, tempo e spazio. Frida Kahlo amava molto gli oggetti e li rispettava e non credo soltanto per ragioni estetiche, ma perché riconosceva in loro queste virtù. Cito da *Frida Kahlo, crónica, testimonios y aproximaciones* di Raquel Tibol (1977) a proposito degli oggetti che erano stati raccolti nella casa di Coyoacán: "Tutto ciò che in Messico avesse un sentore d'arte: pannelli, dolci modellati o decorati, giuda di cartapesta, giocattoli da fiera, mobili profusamente decorati; gli scheletri di gesso, di fil di ferro, di cartone, di zucchero, di canna di bambù... ritagli di carta, vestiti campagnoli ricamati... candelabri, incensieri, ventagli, scatole, bauli, dipinti anonimi, stuoi di palma... fiori di carta e di cera, copricapi... pignatte, maschere... Tutto trovò una collocazione e acquisì la dignità degli oggetti necessari, mai la pesantezza degli oggetti inutili. La familiarità di un oggetto con l'altro conferiva loro una forza insospettata. Il presente e il passato si intrecciavano con positiva naturalezza".

I suoi primi quadri sono un'esplorazione di soggetti e di generi, finché le sventure del corpo non la costringono a un'assidua frequentazione del dolore. Il dolore, anche quello fisico, è informe e invisibile. Si possono però vedere o immaginare le parti che colpisce. Chi soffre diventa un conoscitore esperto, a volte persino freddamente analitico, del proprio corpo (le descrizioni che nelle lettere la Kahlo fa dei propri mali sono lunghe e accurate, tuttavia prive di pathos), ma lo conosce in un modo strano, perché un corpo sofferente non è più un'unità come nella salute, ma è una frantumazione dove alcune parti si ingigantiscono per primeggiare sulle altre, formando così un paesaggio deforme con il quale, in una terribile intimità, davvero ci si intrattiene. Anche dopo la scomparsa del dolore, questa topografia sconcertata lascia di sé una memoria che, insediandosi come superstizione nella mente, si trasforma in repertorio: un repertorio obbligato, perché di faci-

le dominio. Molte delle immagini che a partire dal 1932 compaiono nei quadri della Kahlo (quando dice: "Dipingo me stessa perché è la cosa che conosco meglio", bisogna crederle alla lettera) vengono da qui. Niente a che vedere con le consolazioni e le rivalse, con il naturalismo biografico, con la surrealtà simbolica o anche con la narrazione ingenua dei fatti. Le immagini di questo repertorio (cuore, utero, feto, spina dorsale, piede, crepe, sangue, lacrime), così come le piante, la terra, i frutti, gli animali, Frida in interezza e Diego miniaturizzato o in decalcomania (altro repertorio familiare: l'esotico e lo sconosciuto non sembrano averla mai interessata) sono accolte nei suoi quadri non tanto perché giudicate importanti di per sé, ma in quanto le consentono due cose fondamentali: teatralizzare il gioco che aveva imparato a fare meglio, quello della pittura, e rendere visibile con tutta naturalezza quel sistema del pensiero e del carattere già pienamente in atto nella sua vita, che consiste appunto nel tenere insieme ciò che è diviso, secondo le leggi del legame apparente e dell'unità sostanziale. Se è così, Frida Kahlo è davvero l'incarnazione esemplare di quel materialismo dialettico che lei, comunista dichiarata, così spesso nomina con devoto entusiasmo e che, a voler essere esatti, si potrebbe definire materialismo cosmologico-metafisico-psicofisico-atomistico-panteistico-universale, anche se forse la cosa migliore sarebbe non definirlo affatto. Stabilito una volta per tutte il principio generale che toglie le opere di Frida Kahlo dall'imbarazzante malinteso dell'illustrazione autobiografica, di questo principio ora se ne può fare a meno, o meglio, se vorrà agire, dovrà farlo di nascosto. I metodi, le idee, le congetture, anche le più brillanti e perspicaci sono, rispetto a una qualsiasi opera, quel che si dice valore aggiunto, o anche ginnastiche preparatorie, esercizi di riscaldamento del cervello perché si accenda quella disposizione sentimentale della mente grazie alla quale, forse, qualcosa s'intravede, e la cui efficacia è maggiore quando la mente stessa è passiva, o almeno un po' distratta (si sa che non c'è peggior cieco di chi vuole vedere). Dunque esco dalla gabbia e vado a spasso tra un quadro e l'altro fer-

mandomi dove più mi piace, e in questo caso la devozione a Chronos è più che superflua. Dopo il *Ritratto di Luther Burbank* (1931), dove si affaccia per la prima volta l'originalità del suo sistema visivo-concettuale, i dipinti della Kahlo, pur accrescendosi in maestria, non procedono per progressione lineare, ma si dispongono in costellazioni fisse, maggiori o minori a seconda della frequenza con cui certe immagini compaiono più di altre, salvo che per alcuni "a parte" rivolti al mercato. L'insieme degli autoritratti a mezza figura è in assoluto la costellazione maggiore.

Nessuno, che io sappia, ha mai dipinto tanti autoritratti quanti la Kahlo. Sembrerebbe una specie di narcisismo forsennato. A maggior ragione ci si stupisce di scoprire che non si tratta di autoritratti, ma di repliche di uno stemma le cui variazioni dipendono dalla loro qualità artigianale più che dall'intenzione di mostrare un volto nella sua mutevolezza espressiva. Che cosa si potrà mai vedere in ognuno di questi visi che non si sia già visto negli altri, se non le occasionali decalcomanie di Diego o del teschio impresse sulla fronte come marchi di fabbrica? Il viso della Kahlo è un'immagine data una volta per tutte e con la quale l'autrice vuole rappresentare i propri tratti ben disegnati e riconoscibili, ma non si tratta di devozione alla propria icona. Se c'è il suo viso e non un altro è perché esso è la cosa che conosce meglio e di cui può più facilmente disporre. Insomma della propria faccia alla Kahlo non importa niente, eppure occupa sulla tela una posizione centrale, prendendosi lo spazio maggiore. Ma è un protagonismo illusorio: come nei quadri dei ritrattisti ambulanti, in cui al dipinto già pronto mancava soltanto la faccia di chi doveva essere ritratto, il viso della Kahlo è lì solo per fare esistere quel che lo circonda o che sembra fargli da sfondo. Il campo araldico prevale sullo stemma, diventando così il vero protagonista, e in esso si trovano la varietà e la vita: persino le pelurie diffuse, persino i capelli nelle loro costruite acconciature con creste di fiori e di fiocchi, più che appartenere al viso, sembrano una vegetazione che, attratta dalla vitalità di ciò che si trova nel campo araldico, a que-

sto si mescola, sia per uguaglianza sostanziale (la peluria delle foglie e degli animali) sia attraverso un movimento che unisce i nastri dei capelli alle scimmiette e agli idoli. Lo stesso vale per l'irraggiarsi dei merletti, e per le collane di pietre o di spine. In questo esiguo spazio c'è tutta la natura assortita che la Kahlo conosce, in varietà di forme e movimenti. Solo il volto umano sta fermo, sempre uguale a sé stesso: a variare e a muoversi sono i ricami dei vestiti, i nastri, le foglie, gli sterpi, i bruchi, le farfalle, gli uccelli e soprattutto le scimmiette, cui è concesso tutto, sorta di versione tropical-animale di quegli angioletti veneziani che giocano con la croce o di quegli amorini che gironzolano attorno a Venere dispettosi o complici, e anche di certi gesù-bambini aggrappati alla scollatura della mamma (sembra che la Kahlo a un certo punto si fosse stancata di dipingere scimmiette, che pure le riuscivano così bene). Attraverso questi spostamenti, la Kahlo toglie l'umano al dominio del soggetto psicologico per accoglierlo nel "miracolo vegetale del corpo". In questo senso anche il suo pensiero pittorico esce dalla storia, sebbene per altri versi non credo che ne avesse né voglia né intenzione.

Nel "miracolo vegetale del corpo" non c'è separatezza. Maestra dei nastri e dei nodi, dei lacci e dei viluppi, non c'è nulla che la Kahlo con sottile pennello non riesca a tenere insieme. Diversi sono i sistemi per arrivarci: a volte è un semplice tenere al laccio cose visibilmente dissimili tra loro, come in *Ospedale Henry Ford*; a volte si tratta di aggregazione morfologica, come avviene nella maggior parte degli autoritratti; altre volte ancora è un tenere insieme nello spazio (*New York o il mio vestito è appeso lì*, 1933) oppure nello spazio e nel tempo (*Autoritratto al confine*, 1932; *Ciò che l'acqua mi ha dato*, 1938; *Il suicidio di Dorothy Hale*, 1939). Non si tratta ovviamente di formule rigide che si esauriscono in una pedante esemplificazione, ma di un sistema raffinatissimo e spesso mascherato.

Nel *Suicidio di Dorothy Hale* il tenere insieme nello spazio e nel tempo raggiunge il massimo dell'efficacia con mezzi semplicissimi, simili a quelli della pittura votiva. Vengono in mente certe

formelle d'altare nostrane con l'anima del santo che, appena uscita dal corpo, identica a questo ma con in più le ali, si replica nel volo facendosi via via più trasparente finché raggiunge la destinazione finale, la sede immobile dello spirito eterno. La Kahlo, con sublime espediente, usa il genere del *retablo*, la più ingenua delle pitture, per fare propaganda non più allo spirito, ma alla materia nelle sue ineffabili trasformazioni spazio-temporali. Nel *Suicidio di Dorothy Hale* non ci sono ascese, ma la caduta nel vuoto di una lontana, anonima figurina nera che, poco prima di raggiungere la meta, riappare un po' più grande, ma confusa e biancastra tra le nuvole, quasi sostanza eterica, anima che ritrova corpo e identità solo sul duro tavolato della morte, ossia come cadavere. Nel poco spazio di questa strana ribalta il corpo di Dorothy Hale è tutto offerto alla vista, intero, pieno e riconoscibile. Qui nulla più si muove. Ma nel cielo, che con il movimento e la mutevolezza delle sue nuvole-ectoplasma occupa la maggior parte della tela, e persino della cornice, ogni principio di identità è sospeso. In questo vuoto ectoplasmatico, nel quale anche il grattacielo sembra perdersi, il tempo si condensa attraverso lo spazio approdando all'immobile e materiale evidenza di un corpo morto. È un'evidenza pittorica, di una pittura che, senza le scorciatoie dei simboli, rende letteralmente visibile il misterioso viaggio di un corpo dalla vita alla morte, ossia dal movimento all'immobilità. La stessa immobilità che appartiene all'arte: in fin dei conti, le uniche due forme di vera immobilità cui approda la vita sono la morte e l'arte, avendo ambedue il pregio della finitezza. Ma mentre della morte, nella sua eterna durata, non si può avere esperienza alcuna, l'arte, la cui durata è incerta, ci fa entrare nella sua immobilità, ed è bene approfittarne. Ogni opera è infatti una sosta, più o meno accogliente, dove il nostro pensiero, raggiungendo la grazia laboriosa di una forma tutta chiusa e visibile in sé stessa, trova un amabile riposo. Di questo bisogna essere grati, ed è per questo che delle opere cosiddette "aperte" o "in movimento" io non so proprio che farmene.