

MARIA CRISTINA SECCI

**“Aquella que lleva el color”:
parole e immagini nel *Diario* di Frida Kahlo**

*Te vas? No./ ALAS ROTAS*¹. Frida Kahlo (1907-1954), pittrice messicana dedita principalmente all'autoritratto, condensa nel suo *Diario* una vita tormentata dalle affezioni: poliomielite infantile che le regala un visibile handicap alla gamba destra; incidente automobilistico a 18 anni, dove uno scorrimento dell'autobus su cui viaggiava l'attraversò, infilzandola tra la colonna vertebrale e la vagina. Come *la espada un toro* raccontò poi. E per il resto degli anni, una trentina tra operazioni chirurgiche, busti, terapie di trazione, medicinali, sino all'amputazione della gamba destra. Ma, quasi a ripagare simili sofferenze, grandi personalità la circondarono: dal marito Diego Rivera, il muralista messicano più noto dell'epoca, ad altri grandi del suo tempo, come Breton, Tina Modotti, Trotzky, sino a risvegliarsi mito di una folta generazione di *kahloisti* negli Stati Uniti, in Europa e in America Latina.

Frida cominciò a dar vita al suo *Diario* negli anni tra il '42 e il '44, curandolo poi irregolarmente per dieci anni. Il 1953 è l'anno della *grande* operazione chirurgica: conseguenza dell'amputazione fu un crollo emotivo, irreversibile, e a distanza di un anno la Kahlo morì, ufficialmente per embolia polmonare. Il suo corpo venne esposto al Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico e coperto, per mano di un suo allievo, da una bandiera rossa con falce e martello, secondo la fede della stessa Kahlo. Il *Diario* *'escrito e ilustrado por Frida Kahlo con 84 láminas en color'* oggi è esposto -piuttosto limitatamente- dentro una vetrina in cristallo nella casa-museo denominata *Azul*, in un bel quartiere di Città del Messico.

È bene premettere che l'opera in questione non è in realtà un vero e proprio *diario*. Mancano difatti le basilari caratteristiche - una regolare datazione, l'assenza di retrospettione, l'adesione fedele a fatti quotidiani - per poterlo definire come appartenente a tale genere letterario. E per l'assenza di

¹ Frida Kahlo, *Diario, autorretrato íntimo*, La Vaca Independiente, México D.F., 1995, tav. 124.

un *récit* costante, più che di *diario* sarebbe opportuno parlare di *autoritratto letterario*², genere che ammette, dentro una stessa opera, l'associazione vorticoso di elementi di diversa provenienza in una sorta di *bricolage maldestro*: nel caso in analisi -che solo per aderenza storica continueremo a chiamare *Diario*- appunti, schizzi, disegni, poesie. L'unica reale e necessaria coerenza è proprio l'incoerenza, in un continuo movimento distruttore e creatore all'interno dell'opera, che si risveglia viva ad ogni tavola. L'autoritratto letterario approva inoltre la poliprovenienza del suo autore, che può essere pittore, poeta, scrittore, improvvisatore. Nessuna apparente regola ne limita l'onnipotenza: possibile rimescolare, sovrapporre, abbandonare, annientare la materia, senza peccare mai di inadempienza. E di volta in volta potrà scegliere tra gli strumenti preferiti -pennello, lapis, macchie a contatto, inchiostri colorati- o tra gli argomenti del giorno -amore, politica, Messico, affezioni-. Il tutto tenuto strettamente unito da un sistema di richiami e associazioni, di elementi che saltano tra le pagine ma che quasi sempre tornano al lettore, quando già li aveva scordati. Tale collante converte alla fine la molteplicità in un'opera, ben capace di spalancare le porte a tutti gli abitanti e contenuti delle tavole, tra pittura poesia e colore, dentro le rime dell'immagine e la poesia del paesaggio.

Due le classi principali di ingredienti che compongono l'opera - parole e immagini-, che convivono alternandosi nei ruoli naturali. Sovrapponendosi nello stesso spazio di una tavola, vincendosi nella lotta per la supremazia o spaziandosi alla ricerca di solitudine. La loro relazione si rafforza lungo il corso dell'opera, sino ad attuare una vera simbiosi tra scrittura e pittura. Se il profilo della tavola fosse analizzato ad un microscopio sensibile, si distinguerebbero le stratificazioni, secondo gli artifici *parola-sopra-parola* o *immagine-sopra-immagine*, ed anche le variazioni *parola-sopra-immagine* o *immagine-sopra-parola*. Per tal motivo l'occhio del lettore deve affondare e districarsi tra gli incastri della pagina, e talvolta sarà necessario anche ruotare di 90° o 180° la tavola per l'individuazione dei labirinti sotterranei, per poter scorgere i fotogrammi sfuggiti alla prima osservazione della tavola, le parole impresse, i personaggi nascosti ma vivi. Le componenti risultano alchemicamente mescolate, talvolta congiunte ed altre sconnesse: la sua autrice non teme la babele di colori e grafemi, e torna più volte sulle stesse tavole per correggere, per aggiungere, per omettere irrevocabilmente.

Tale convivenza tra parola e immagine è condizionata anche da una volontà di adesione a certa tradizione popolare, secondo l'estesa diffusione

² Pressoché unico teorico del genere è Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris, 1980.

in territorio messicano di *ex voto*, dipinti votivi che la stessa Kahlo collezionava, e che di norma portano delle scritte esplicative o commemorative. Le piccole pitture, realizzate per la norma su lamine metalliche e con semplice esecuzione, sono generalmente disattente alla prospettiva e ad un uso combinato del colore. Detti anche *retablitos*, gli *exvotos* rivestono il ruolo di citazioni grafico-pittoriche di un avvenuto miracolo, e vengono devotamente offerti al Santo riconosciuto come protettore. Canovaccio della loro rappresentazione le storie di drammi risolti: un matrimonio compiuto nonostante le maldicenze, una vincita fortunata, la sopravvivenza ad un incidente, ad un naufragio o ad un momento funesto. Pur non potendo in nessun caso parlare di *ex-voto* in forma cartacea, il *Diario* mostra delle affinità con tale forma d'arte popolare: nei contenuti -la miracolata sopravvivenza della Kahlo-, nelle componenti -compresenza di parola e immagine-, negli esecutori -anche gli autori degli *ex-voto* sono generalmente autodidatti- e per alcuni versi nell'uso del colore, della prospettiva e della *scena*.

Nelle pagine iniziali del *Diario*, ordinatamente trascritte e bilanciate, la grafia è solo grafia e si limita a riportare i contenuti del testo, grafema dopo grafema. Così che qualsiasi tipografo sarebbe perfettamente in grado di ordinare in caratteri i movimenti del testo: le poche cancellature, le sottolineature, i corsivi. Ma ben più complesso risulterebbe modellare in caratteri il resoconto autobiografico delle tavole 103-107, dove l'autrice sovrappone tre livelli di scrittura, in un reticolato che ricorda certe nervature presenti nei quadri della pittura ufficiale. Adagia l'una parola sopra l'altra, quasi a ricreare una tridimensionalità che causa al lettore uno sdoppiamento della vista: si rivela così come la *antigua ocultadora* che infittisce e nasconde i suoi messaggi, riservandoli ai lettori più tenaci. Alla tavola 19 con grafia spessa ed emergente, si legge:

Auxocrómo - Cromóforo. Diego./ Aquella que lleva el color./ El que vé el color./ Desde el año de 1922./ Hasta todos los días. Ahora en/ 1944. Después de todas las/ horas vividas [...]³.

Ma sotto con grafia fine ed inchiostro blu labile:

Auxocrómo-/ Esperar unida a la soledad/ no es nada agradable. Tiene/ y no tiene razón cuando me/ dice que para qué comenzar/ unos días de inquietud/

³ F. Kahlo, *Op. cit.*, tav. 19 (sottolineature dell'A.).

sus manos y labios y hojos va-/len todas las esperas - no debería/ herir ya más mis nervios⁴.

Se nella prima sezione dell'opera, la Kahlo si limita a poche contaminazioni tra scrittura e pittura, dosando l'uso dei colori ed esibendo grafie ordinate, nella seconda trionfano i giochi: la pagina diventa una vera e propria tela indisciplinata, pronta ad accogliere i diletti e le variazioni che la autrice serba per lei. Le parole titolano la figura, la commentano, la ispirano. O viceversa. Si crea un rapporto di subordinazione che originerà categorie distinguibili in singoli *testi* e singole *figure*, tra loro indipendenti e con identità autonome, *testi a figure* con disegni incorporati nel testo e *figure con testo*⁵ con testi incorporati nel disegno. Le categorie poi si moltiplicano quando la Kahlo permette alle funzioni naturali di intercambiarsi: il contenuto del testo viene reso *visibile* mentre la forma dell'immagine è attuata come *leggibile*. La parola può quindi essere guardata al pari di un quadro e l'immagine può essere letta come un libro. Con in comune l'atto del vedere, dentro una operazione non mentale ma ottica, degli occhi.

Ed in questo modo la parola acquisisce le stesse qualità di un disegno: è riprodotta da uno strumento della pittura -il pennello- (che talvolta genera un tratto talmente impreciso per lo spessore, da rendere difficile la comprensione dei singoli grafemi); veste dei colori; è orientata nello spazio; è marcata, illuminata, cancellata. Il foglio è la tela e il grafema la figura d'arte: quando il pennello detta la sua legge e la comprensione logica e narrativa della tavola rallenta, la parola -impossibile da leggersi in senso alfabetico- si piega ad immagine. Nulla di anomalo, se si pensa che in fondo tutte le scritture hanno un'origine pittorica, e che ancora oggi la cinese, ad esempio, designa l'oggetto che rappresenta, mediante una forma insieme visibile e leggibile, concreta⁶.

La parte centrale del *Diario* presenta dunque una Frida dedita all'esercizio ormai prescelto⁷. I risultati sono importanti e la materia densa: nella tavola 66 (vedi **fig. I**) la subordinazione dello scritto è ancora più esatta. Il piano di visione della pagina, risulta suddiviso in tre differenti livelli: nella parte superiore, due scritte, da leggersi verticalmente, appaiono

⁴ *Ibidem*, tav. 19.

⁵ Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del "visibile parlare"*, Milano, Adelphi, 1993, pag. 440.

⁶ Salvador Elizondo, *Texto y Textualidad*, in "Artes Visuales", México, abril-junio 1975, introduz.

⁷ M. Cristina Secci, in "Equis, revista de cultura y sociedad", México, 16, 1999.

separate tra loro da una freccia che punta verso la figura sottostante. Le scritte dicono:

huella de pies / y huella de sol⁸.

Due macchie segnano i piedi, con dimensioni e colori differenti: fuxia per il sinistro, giallo-senape per il destro, il piede malato, che risulta più grande nelle dimensioni.

Se sino a questo punto il rapporto parola-immagine è risultato chiaro, armonioso e ben bilanciato, nella terza e ultima sezione della pagina, delle fiamme -rosse gialle e seppia- confuse e intricate, intendono segnare un focolare acceso. Ciò percepisce l'occhio a prima vista. Ma una visione più attenta farà distinguere una scritta color seppia, che in un primo momento si era confusa con le fiamme stesse (vedi **fig. II**):

huella de llamas⁹.

In tal caso la scritta è talmente subordinata al disegno, il testo così incorporato nella figura da rendersi non distinguibile. Eppure c'è, e una volta individuata, l'iscrizione è leggibile. La sua funzione oltre che grafica, è semantica: descrive l'oggetto che la contiene sia partecipando alle sue forme, sia esplicandola come significante.

L'autrice sembra confermare quella definizione esauriente di sé, impressa già nelle prime pagine -*Aquella que lleva el color*, [...] *Yo CROMOFORO, la que da el color*-¹⁰ e del suo compagno -*El que vé el color*, [...] *Tú te llamarás AUXOCROMO el que capta el color*-¹¹. Ben sottolinea questa componente -il colore- che l'accomuna a Diego e che media qualsiasi relazione con l'esterno. Il trionfo di tale elemento in associazioni sensuali ed emotive è immediato: il verde investe *hojas, tristeza, ciencia, Alemania entera es de este color*, l'azzurro *electricidad y pureza*, e in una diversa tonalità è colore della *distancia e también la ternura*¹². Il giallo è *locura enfermedad miedo/ parte del sol y de la alegría*¹³: colore primario frequente all'interno dell'opera, e sempre con una funzione devastante e corrompente,

⁸ F. Kahlo. *Op. cit.* tav. 66.

⁹ *Ibidem*, tav. 66.

¹⁰ *Ibidem*, tav. 19-20.

¹¹ *Ibidem*, tav. 19-20.

¹² *Ibidem*, tav. 15.

¹³ *Ibidem*, tav. 15.

che, nell'invadere le immagini, le rende *liquide* e inafferrabili, imprecisandone i tratti.

Colore che scorre al posto del sangue, e che sembra segnalare perfino lo stato di salute della pittrice. Nella tavola 128 (vedi **fig. III**), utilizzata in senso orizzontale, una croce irregolare divide lo spazio in quattro sezioni. Frida si autoritrae in posizione allungata e laterale: pare una sfinge chiusa dentro una sorta di sarcofago viola, le cui radici penetrano la terra sottostante. Con gli occhi rivolti verso il basso, la protagonista piange delle grosse lacrime. I colori si caricano di significati simbolici e sono talmente netti da non lasciare spazio ad imprecisioni. La sua pelle è d'un colore giallo vivo, come l'astro che fa luce al mondo sotterraneo *al rovescio*, in basso a destra. Il giallo segnala lo stato di malattia dell'autrice, ulteriormente espresso con una scritta appena sopra il capo:

color de veneno¹⁴.

Il sarcofago all'altezza delle gambe cambia violentemente colore con un rosso, che segnala ancora lo stato specifico di malattia dell'arto. Il sole appena sopra Frida porta gli stessi colori impastati. La chiave di lettura sembrerebbe ruotare attorno alla solita ossessione: il suo piede destro. In basso a sinistra emergono delle orme, colorate dello stesso viola del sarcofago: rappresentano il piede sinistro, il piede sano, capace di camminare. Nella parte alta della tavola, sospesa in cielo, l'impronta isolata del piede destro, in rosso: è il piede malato. Attorno, la scritta è complessa. In corsivo:

Todo al revés./ Sol/ y/ luna/ pies/ y/ Frida¹⁵.

Con una grossa pennellata:

YA? (Yo?)¹⁶

che potrebbe alludere all'incredulità per la sorte del suo arto, destinato ad essere amputato.

¹⁴ *Ibidem*, tav. 128.

¹⁵ *Ibidem*, tav. 128.

¹⁶ La Kahlo con due pennellate di colori differenti segna contemporaneamente e nello stesso spazio: *Ya*, e *Yo*, che si sovrappongono, così che nella stessa parola se ne leggono due, quasi ci fosse un gioco tridimensionale, *Ibidem*, tav. 128.

Il colore, proprio perché così biologico e vitale, riveste il ruolo di cartina tornasole che segnala lo stato interiore e di salute della pittrice, che svela il nettare e il veleno, tanto che nei momenti di massima sofferenza risulta -al pari del respiro- sospeso.

Alla tavola 141 (vedi **fig. IV**) la Frida solita degli autoritratti, quella con lo sguardo fisso verso lo spettatore, con la posa fiera del cerbiatto, col terz'occhio in evidenza, qui si rappresenta atrocemente senza testa. Al posto del capo una colomba accovacciata. L'attenzione dell'autrice è tutta sul suo corpo. Lo raffigura nudo come la malattia glielo faceva percepire: alato, con una colonna che squarcia il petto e una cinta che lo sostiene, con la gamba malata sostituita da un'anomala costruzione tubolare. Non c'è testa e soprattutto non c'è colore. La morte cromatica corrisponde alla massima annientazione personale: utilizza solo inchiostro blu scuro, di cui si serve anche per le scritte. Il paesaggio attorno è bianco: la sensazione è più di un'analisi fredda dell'anatomia del suo corpo, che di una elaborazione creativa di sé. La presenza di frecce, che partendo dai piedi dirigono lo sguardo verso le scritte ai lati:

apoyo/ número 1 e apoyo/ número dos.¹⁷

sottolineano questa sensazione distaccata nei confronti della tavola.

Appena sotto troviamo le parole di un ritornello popolare, che moltiplicano l'amarezza della tavola:

Se equivocó la paloma/ se equivocaba.....¹⁸.

Il riferimento a sé risulta rafforzato dall'immagine di una Frida giovane, che in famiglia, ai tempi del matrimonio coll'*elefante* Diego, chiamavano la *colomba*. Alla tavola successiva prosegue il ritornello:

En vez del Norte fué al Sur/ Se equivocaba...../Creyó que el trigo era el/ agua./
Se equivocaba.....¹⁹.

Sotto, un disegno geometrico e ancora privo di colore svela al suo interno, se osservato attentamente, un piede, il piede malato di Frida, motivo di tale assenza di colore. Frida è ai tempi molto vicina all'amputazione della gamba destra, e l'idea del proprio corpo si modifica: non è più materia

¹⁷ *Ibidem*, tav. 141.

¹⁸ *Ibidem*, tav. 141.

¹⁹ *Ibidem*, tav. 142.

plasmabile, che può essere resa viva nonostante tutto. Frida fa i conti, e li fa nel modo più freddo possibile: l'amputazione sembra vincerla e toglierle i colori e il respiro.

L'assenza dura poco. L'ultima sezione, ridottissima, conferma la definizione iniziale che Frida aveva dato di sé:

aquella que lleva el color.

La Kahlo -nonostante la vicina morte- sembra imporsi ancora una volta alla vita ostile, grazie a questo elemento -il colore- così variabile ed imprevedibile, che si conferma biologico e vitale per la stessa. Il tempo anticipa di poco la morte.

Con grosse pennellate l'autrice nella 158 (vedi **fig. V**), una delle ultime tavole, si autoritrae come un bamboccio dalle braccia ripiegate verso l'alto, con le gambe distanti. Una sorta di modellino semirigido di gomma, di nuovo lontano da certi autoritratti elegantemente in posa, anche se, nuda, porta qui i capelli acconciati con un fiocco. L'amputazione era stata effettuata, ma la Kahlo risulta incapace d'accettarla: figura ancora la gamba, colorandola di giallo come simbolo della malattia, separandola dal resto del corpo con una linea netta, un taglio accanto a cui compare la scritta *cirugia*²⁰.

Il malessere fisico, si sa, toglie la parola e la Kahlo ai tempi soffriva terribilmente sia per l'amputazione alla gamba sia per varie complicazioni a seguito delle operazioni. Per questo forse le note su tutta la tavola sono appena leggibili, realizzate con grosse pennellate che impediscono una distinzione precisa dei caratteri. Ma la loro relazione con l'immagine, e dunque la loro collocazione spaziale, concorrono alla comprensione: l'amore per Diego è situato sopra le spalle e all'altezza dell'addome:

Con mi amor/ a mi/ niño/ Diego/ Diego/ Diego²¹

e sotto naturalmente l'attenzione verso la gamba amputata *Cirugia/ Amenta...*²². Le due urgenze fisicamente collocate: Diego e la gamba, che fin dalle prime tavole hanno, per la loro presenza, ossessionato autore e lettore insieme. Soprattutto la gamba, che ha nel frattempo trovato mille pose: rovesciata, fluttuante, colorata e ora amputata, invisibile eppure ancora così presente.

²⁰ *Ibidem*, tav. 158.

²¹ *Ibidem*, tav. 158.

²² La parola, che risulta di difficile lettura, potrebbe derivare da *amentar*, ed alluderebbe forse ad una protesi da applicare al posto della gamba amputata.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Il senso artistico e narrativo dell'intera opera, se possibile ancora più imponente e sublimato, si riacquista totalmente nelle ultime due tavole: i colori sono macchie sensuali, tangibili, vive: segnano enormi lacrime, le più grosse mai rappresentate da Frida e, ultima figura (vedi **fig. VI**), un angelo con enormi ali verdi, che fluttua nell'aria nonostante i pesanti scarponi.

Se il colore rinasce, nelle ultimissime tavole risulta comunque incontrollato e impastato. Per la Kahlo dominare il pennello diventa impresa impossibile: le droghe e i sedativi imposti dalla malattia, le tolgono precisione e possibilità di dettaglio, come testimoniano anche gli ultimi quadri della pittura ufficiale, con le loro pennellate sporche e coi tratti approssimati. Nonostante ciò, gli ultimi sprazzi di vitalità possono essere espressi solo tramite il pennello, mentre non sembra esserci più spazio per le scritte. In una condizione limite, quale quella della imminente morte, la Kahlo sceglie di indirizzare le sue ultime energie solo sulla rappresentazione pittorica. A concedere in ultimo che l'immagine e il colore soverchino qualsiasi scritta. Le parole sono veramente poche, ed evidentemente costano fatica.

