

Marella Santangelo

Lo spazio del corpo

I templi di Frida Kahlo





Questa pubblicazione è stata realizzata
su carta ecologica certificata FSC

ISBN 978-88-6242-135-5

Prima edizione, Settembre 2014

© 2014, LetteraVentidue Edizioni
© 2014, Marella Santangelo

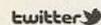
Tutti i diritti riservati

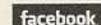
Come si sa la riproduzione, anche parziale, è vietata. L'Autore e l'Editore si augurano che avendo contenuto il costo del volume al minimo i lettori siano stimolati ad acquistare una copia del libro piuttosto che spendere una somma quasi analoga per fare delle fotocopie. Anche perché il formato tascabile della collana è un invito a portare sempre con sé qualcosa da leggere mentre ci spostiamo durante le nostre giornate; cosa piuttosto difficoltosa se si pensa a un plico di fotocopie in formato A4. Autore ed Editore si augurano quindi che i lettori effettivi e potenziali di questa collana si impegnino nella divulgazione di un uso sostenibile del libro, nella sua forma più tradizionale ed antica, quella cartacea, senza per questo disprezzare le pubblicazioni digitali che restano di grande valore e utilità per una distribuzione e diffusione democratica della cultura del progetto.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Il disegno delle piante e le interpretazioni del "corazón mexicano" sono di Giovanna Spinelli.
Le fotografie sono di Marella Santangelo e Paolo Giardiello.

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.
www.letteraventidue.com
Via Luigi Spagna, 50 L
96100 Siracusa, Italia

 @letteraventidue

 LetteraVentidue Edizioni

Marella Santangelo

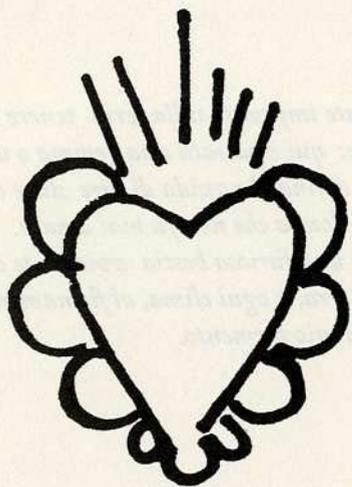
Lo spazio del corpo I templi di Frida Kahlo

 LetteraVentidue

*A zio Mario,
unico e prodigioso*

*Lascio a te queste impronte sulla terra tenere dolci,
che si possa dire: qui è passata una gemma o una
tempesta, una donna che avida di dire disse cose notturne
e delicate, una donna che non fu mai amata.
Qui passò forse una furiosa bestia avida sete che dette
tempesta alla terra, a ogni clima, al firmamento, ma qui
passò soltanto il mio tormento.*

Alda Merini



Indice

- 11 Il corpo
- 35 Il letto
- 53 Casa Azul
- 71 La casa-studio di Paolo Giardiello
- 87 Bibliografia essenziale
- 89 Note biografiche

Comunemente il tempio è il luogo consacrato al culto di una divinità ed è concepito come dimora della divinità fino ad esserne parte o a rappresentarla, ma con questo termine si indica anche un luogo sacro nel quale si venera qualcosa o qualcuno che è di per sé stesso nobile, degno d'onore e di culto; il tempio diviene, quindi, il simbolo di ciò o di colui che vi è venerato.

Da questa idea del tempio come luogo, spazio sacro, al contempo come emblema, simulacro è emersa l'immagine di Frida che diviene idolo, al pari degli antichi dei, la cui immagine iconica è composta da una serie di elementi tutti significativi per provare a capire e interpretare la sua arte e la sua personalità.

In questo lavoro Frida viene raccontata a partire da un'idea di luogo, gli "spazi sacri" dell'artista messicana, i suoi templi, primo fra tutti il suo corpo, divenuto icona durante la sua vita e dopo la sua morte; il corpo nella sua dimensione intima viene reso visibile a tutti dalla stessa Frida, attraverso i suoi quadri, le fotografie, gli scritti, attraverso il suo modo di raccontare se stessa e i suoi patimenti. Al-

tro tempio di Frida è il suo letto – abitacolo, piccolo spazio nel quale trascorre un tempo enorme della sua breve vita, di cui riesce a fare un luogo nel quale dipingere, nel quale ricevere le persone, un piccolo spazio che rispecchia se stessa e la sua reale condizione di salute, che non è mai motivo sufficiente per fermarsi, neanche quando non riesce a stare in piedi. Ci sono poi le case, Casa Azul la casa in cui Frida Kahlo è nata ed in cui è morta, teatro della sua storia e rifugio nel quale sempre l'artista si è riparata, oggi Museo a lei dedicato e la Casa studio a San Angel, costruita perché fosse tempio del suo amore per Diego Rivera, divenuta palcoscenico dei loro contrasti più duri.

Questo scritto vuol essere un omaggio ad una grande donna e grande artista, un racconto assolutamente personale della sua storia straordinaria.. Attraverso i suoi "templi" si narra di un attaccamento alla vita profondo, di una passione politica e sentimentale che l'immane sofferenza non affievolisce mai.

Il corpo

«*El cuerpo ante todo. El cuerpo de Frida Kahlo. [...] El cuerpo es el templo del alma. El rostro es el templo del cuerpo. Y cuando el cuerpo se rompe, el alma no posee más altar que el de un rostro*»¹.

Il primo “tempio” di Frida è il suo corpo, divenuto simulacro durante la sua vita e dopo la sua morte, luogo privato e intimo della sua anima, ma anche oggetto primo della sua sofferenza e soggetto principale della sua arte.

Il corpo dell'uomo è la sua parte più esposta, luogo delle sue più profonde sicurezze e insicurezze, il corpo come entità percepibile protegge in sé l'intimità, è per eccellenza oggetto naturale caratterizzato da molte proprietà. Tra queste ruoli dominanti hanno la solidità e l'impenetrabilità; la prima assicura all'uomo la certezza della propria autonomia, da sicurezza e stabilità, la seconda dona il senso profondo dell'individualità, ciò che non è penetrabile quindi attaccabile dall'esterno, dona la certezza dell'unicità.

Proprio solidità e impenetrabilità sono le proprietà del corpo che Frida sente venir meno nel corso della sua vita con le malattie che minano, nello stesso tempo, il suo corpo organico è la sua interiorità. Il corpo umano ha una struttura data dallo scheletro, del quale l'asse osseo, dal cranio alla fine del tronco, è la colonna vertebrale principale sostegno del corpo stesso; sin dal-

1. «Il corpo prima di tutto. Il corpo di Frida Kahlo. [...] il corpo è il tempio dell'anima. Il volto è il tempio del corpo. E quando il corpo si spezza, l'anima non ha altro altare che il volto», in C. Fuentes, *Introducción*, in *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, La Vaca Independiente, Mexico D.F. 2010, pag. 8.

la nascita la struttura del corpo di Frida Kahlo è profondamente compromessa, alcuni dicono che sia nata con la spina bifida, è certo che già a sei anni è colpita dalla poliomielite.

Soggettività e corporeità sono le due antitesi tra le quali si dipana la vita artistica della pittrice messicana e particolarmente significativo è il tema dell'immagine del corpo che nel suo lavoro rappresenta incessantemente l'immagine del sé. «Con l'espressione immagine del corpo umano intendiamo il quadro mentale che ci facciamo del nostro corpo, vale a dire il modo in cui il corpo appare a noi stessi. [...] Vi è l'esperienza immediata dell'esistenza di una unità corporea, che se è vero che viene percepita, è d'altra parte qualcosa di più di una percezione: noi lo definiamo schema del nostro corpo o schema corporeo. [...] Lo schema corporeo è l'immagine tridimensionale che ciascuno ha di se stesso: possiamo anche definirlo immagine corporea. [...] L'immagine non è semplicemente percezione sebbene ci giunga attraverso i sensi, ma comporta schemi e rappresentazione mentali, pur non essendo semplicemente una rappresentazione»². Le parole di Schilder, uno dei primi studiosi dell'immagine del corpo umano, introducono al "corpo tempio" di Frida, narrato dalla sua arte e devastato da quaranta anni di malattia e sofferenza.

Nel 1944 nell'autoritratto *La columna rota* sintetizza con una crudezza spaventosa la sua condizione; la colonna è il simbolo della struttura, della statica, della si-

curezza ed è scelta da Frida quale simbolo soggiacente alla sua vita di dolore, metafora di tutte le certezze, del poter "stare in piedi", del sopportare, del non piegarsi.

La colonna come parte della costruzione è il richiamo alla solidità, elemento che contribuisce alla staticità di un manufatto e il corpo umano è per eccellenza struttura perfetta, retta anch'essa da una colonna. Quella colonna vertebrale che si spezzò nel corpo di Frida in quell'incancellabile giorno di settembre del 1925.

«Lo scontro cominciò pochi istanti dopo che eravamo saliti sull'autobus. In precedenza ne avevamo preso un altro, ma, poiché io avevo perso un piccolo parasole, eravamo scesi a cercarlo e così che finii sull'autobus che mi avrebbe distrutta. L'incidente successe all'angolo del mercato di San Juan, proprio di fronte. Il tram si muoveva lentamente, ma l'autista del nostro mezzo era giovane e molto nervoso. Quando il tram ebbe girato l'angolo, l'autobus finì schiacciato contro il muro.

Io ero una ragazza intelligente, ma poco pratica, nonostante tutta la libertà che mi ero conquistata. Forse per questo non mi resi conto della situazione, né indovinai che ferite avessi. [...] È una bugia che ci si renda conto dello *shock*, è una bugia che si pianga. Io non ho avuto lacrime. L'urto ci catapultò in avanti e il corrimano mi trafisse nello stesso modo in cui una spada trafigge il toro. Un uomo vide che avevo una tremenda emorragia. Mi prese e mi sistemò su un tavolo da biliardo dove rimasi fino all'arrivo dell'ambulanza. Così ho perso la verginità. Il rene fu danneggiato, non riuscivo più a urinare, e la colonna vertebrale mi faceva

2. P. Schilder, (1935), *The image and appearance of the human body*, trad. it. *Immagine di sé e schema corporeo*, Franco Angeli, Milano 1973.

soffrire ancora di più»³. La zona lombare della colonna vertebrale si spezza in tre punti, come l'osso del collo e la terza e quarta costola; anche la gamba sinistra si rompe in undici punti e il piede destro viene quasi schiacciato; la spalla sinistra si sposta e le pelvi si rompono in tre parti. Un palo di metallo le aveva trapassato il corpo all'altezza dell'addome, penetrato da sinistra era uscito attraverso la vagina.

Da questo incidente, dal quale miracolosamente uscì viva, nasce la Frida donna e artista, personaggio unico che segna indelebilmente l'arte e la vita messicana del Novecento; si comincia da quel pomeriggio settembrino a definire una figura assolutamente peculiare, che ancora oggi si tenta di scoprire e di interpretare. In realtà da questo momento la "donna" cerca di recuperare una fisicità diversa, frutto del lavoro dei medici che l'hanno rimessa "pezzo per pezzo" insieme, assicurandole un futuro; Frida sin dall'inizio cerca anche di ritrovare una solidità che il suo corpo non le può più assicurare, così il corpo stesso diviene simulacro, ma anche strumento di esposizione, è il tempio dell'anima ma è anche la struttura che regge tutto. Il corpo è materia consistente, concreta, il termine riporta alla materialità, alla sostanza, ma anche all'idea di autosufficienza, di autonomia. Un corpo che non ha più la forza di reggere e che diviene causa di costante sofferenza deve essere trasformato in qualcosa altro, deve divenire più di quanto non sia per gli altri. Il dolore che il suo corpo

3. H. Herrera, *Frida, A life of Frida Kahlo*, 1983, trad. it. *Frida, vita di Frida Kahlo*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pag. 40.

martoriato, la sua "struttura" compromessa, le infligge per tutta la vita si converte in "oggetto del linguaggio", l'artista diviene una delle più grandi e profonde voci del dolore del Novecento ed il suo corpo diviene oggetto simbolico di tutta la sua vita, forse di tutto il Messico.

Così la descrive Carlos Fuentes l'unica volta che la incontrò: «*Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. [...] Era la entrada de una diosa azteca, quizá Coatlicue, la madre envuelta en faldas de serpientes, exhibiendo su propio cuerpo lacerado y sus manos ensangrentadas como otras mujeres exhiben sus broches. Quizá era Tlazolteotl, la diosa tanto de la pureza como de la impureza, el buitre femenino que devora la inmundicia a fin de purificar el mundo. O quizá se trataba de la Madre Tierra española. La Dama de Elche, radicada en el suelo gracias a su pesado casco de piedra, sus arracadas tamaño rueda de molino, los pectorales que devoran sus senos, los anillos que transforman las manos en garras*»⁴.

Il corpo occupa tutti i pensieri di Frida e attraverso il linguaggio della sofferenza che da esso proviene, filtra il suo essere più intimo, la sua arte, la sua espressività.

4. Trad. it. «Frida Kahlo entrò nel suo palco nel teatro, tutti i richiami musicali, architettonici e pittorici sembrarono spariti. [...] Era l'entrata di una dea azteca, forse Coatlicue, la madre avvolta nelle spire di serpenti, esibendo il suo corpo lacerato e le sue mani insanguinate come le altre donne esibiscono le proprie spille. Forse era Tlazolteotl, la dea tanto della purezza che della impurezza, il falco femmina che si nutre dell'immondizia per purificare il mondo. O forse si trattava della Madre Terra spagnola. La Dama del Elche, radicata al suolo grazie al suo pesante elmo di pietra, i suoi orecchini della dimensione di una ruota da mulino, i pettorali che divorano i suoi seni, gli anelli che trasformano le mani in artigli» C. Fuentes, *op. cit.* pag. 7.

A neanche un anno dall'incidente un medico si rende conto che tre vertebre non si sono saldate nel modo corretto, inizia così la storia dei busti di gesso: sono centinaia quelli fatti e provati per trovare quello giusto, moltissimi i mesi in cui Frida li dovette portare, notte e giorno, fino a diventare anch'essi supporti per la sua arte. In una lettera scrive ad Alejandro: «Io continuo a stare male e a dimagrire; il dottore è ancora dell'opinione di farmi portare per tre o quattro mesi un busto di gesso, visto che quello con le stecche, se anche un po' meno fastidioso, dà risultati peggiori; con il busto soffrirò orribilmente, perché deve essere fisso e per mettermelo addosso mi dovranno appendere per la testa e tenermi così fino a che si sia asciugato, perché se no non servirebbe a nulla e appendendomi faranno in modo che la mia spina dorsale sia più dritta possibile, ma per questo – e non è che una parte – puoi immaginare quanto soffrirò»⁵. In questa lettera del 1927 a soli due anni dall'incidente, si legge ancor forte la voglia di raccontare fin nei minimi dettagli il suo dolore e la sua sofferenza, di filtrare attraverso di essi se stessa, il suo proprio io, forse anche nell'estremo tentativo di riavvicinare a sé Alex suo fidanzato all'epoca dell'incidente. Ed è per lo stesso procedimento mentale che a inizia la lunga serie degli autoritratti, è proprio ad Alex, che sono dedicati i primi lavori, il suo interlocutore preferenziale, che talvolta appare quasi immaginario. Al primo vero autoritratto del 1926 ne seguiranno circa 55, quasi un

5. F. Kahlo, *Cartas apasionadas*, 1995, trad. it. *Lettere appassionate*, Abscondita, Milano 2002, pag. 30.

terzo della sua produzione artistica; sarà questa una forma di rappresentazione che Frida userà come strumento per raccontare, per inviare messaggi, per parlare agli altri, messaggi che non si possono cancellare. «L'autoritratto è una sorta di lettera – scrive Roero di Cortanze – tesa a restare impressa nella mente del destinatario. Ciò non significa che cerchi una forma di comunicazione, tutt'altro: l'autoritratto le permette di relazionarsi con il proprio io»⁶.

Gli autoritratti di Frida sono quadri “autobiografici” nei quali compaiono e ricompaiono figure, elementi, luoghi, cose, oggetti; cambiano i messaggi ma la descrizione passa nella maggior parte dei casi per una sorta di mappa dei suoi stati mentali, per una descrizione attraverso il suo corpo, le sue variazioni, le ferite e le pene. Lo stesso Rivera così scrive degli autoritratti della moglie: «si mostra, mette in posa un personaggio con un significato, che soffre, sfida, affronta la situazione e, più raramente, si nasconde».

Il corpo è l'oggetto primigenio dell'intera sua produzione, «espose il suo corpo capovolgendolo, mettendosi il cuore davanti al seno e mostrando la spina dorsale come se la sua immaginazione avesse la forza di un'immagine radiografica o il taglio affilato di un chirurgo. [...] La ragazza che aveva avuto l'ambizione di studiare medicina trasformò la pittura in una sorta di chirurgia della psiche. Dipingo me stessa, perché sono così spesso sola – Frida disse – perché sono il soggetto che co-

6. G. Roero di Cortanze, *Frida Kahlo. La beauté terrible*, Paris 2011, trad. it. *Frida Kahlo. La bellezza terribile*, Gaffi, Roma 2012, pag. 54.

nosco meglio»⁷. La volontà di rappresentare all'esterno la rovina della propria interiorità, fa sì che il suo stesso volto tante volte ritratto diventi una maschera, che volta per volta si sovrappone a paesaggi, luoghi, situazioni, cose. «È questa miscela di franchezza e di artificio, di integrità e di auto – invenzione, dà ai suoi autoritratti la loro peculiare urgenza, la loro forza inflessibile, due caratteristiche immediatamente riconoscibili»⁸.

L'arte attraverso la quale Frida si racconta e racconta tutta la sua vita, è anche il punto di unione con il suo amato Diego, e proprio l'arte e la politica li consacrano come la coppia più rappresentativa di ogni tempo nella storia artistica messicana.

Come ha scritto Carlos Fuentes, la coppia è il simbolo di un Messico che ha appena conquistato la sua indipendenza, che esce da una rivoluzione, oltre che politica profondamente culturale «*A pesar de sus fracasos políticos, la Revolución mexicana fue un éxito cultural. Fue la revelación de México por México. Hizo evidente la continuidad cultural del país, a pesar de todas sus fracturas políticas. Educó a mujeres como Frida Kahlo y a hombres como Diego Rivera, haciéndoles – haciéndonos – recordar todo lo que habíamos olvidado, todo lo que queríamos ser*»⁹.

7. H. Herrera, *op. cit.* pag. 54.

8. *Ibidem*, pag. 56.

9. «A prescindere dalle sconfitte politiche, la Rivoluzione messicana fu un successo culturale. Fu la rivelazione del Messico per il Messico. Rese evidente la continuità culturale del Paese, a prescindere da tutte le divisioni politiche. Educò donne come Frida Kahlo e uomini come Diego Rivera, facendoli – facendoci – ricordare tutto quello che avevamo dimenticato, tutto quello che volevamo essere», C. Fuentes, *op. cit.* pag. 9.

E tutto ciò che rimanda alla sua storia e al suo lavoro si ritrova nel lavoro d'artista: simboli, del partito comunista, animali, frutta, piante, cieli e terre, amici, dottori, amanti, ma forse più di tutto il sangue estremo segno del dolore.

Nel dipinto *La columna rota*, dipinto dopo l'ennesimo intervento chirurgico, si ritrovano molte icone del lavoro di Frida. La pittrice è ancora una volta prigioniera di un corsetto che sembra essere l'unica cosa che la regge, il suo tronco è aperto nel mezzo, come squarciato da una lunga crepa, i due lati sono tenuti insieme dal busto ortopedico, fibbie metalliche e cinghie di cuoio, la colonna vertebrale è sostituita da una colonna ionica spezzata in più punti, «la vita è dunque rimpiazzata da un rudere che si sta sbriciolando». Chiodi sono conficcati nella sua carne, nel corpo nudo, alle spalle un panorama desertico e lacrime, lacrime che scorrono sul suo volto.

Questa è senza dubbio una delle sue tele più dolenti e violente, è l'esito di un anno durissimo in cui Frida ha sofferto terribilmente, con dolori insopportabili alla colonna vertebrale, l'obbligo di indossare un corsetto di acciaio che a sua volta le provocava dolori indicibili pur se frammisti ad un senso di sollievo, la gamba destra sempre più compromessa ed il sospetto di una sifilide o tubercolosi.

Non è importante il significativo numero di interpretazioni che sono state avanzate per questo quadro, simbolismi più o meno reconditi, messaggi nascosti e messaggi espliciti, quello che appassiona è in tutto que-

sto dolore, la fierezza dello sguardo e la turgidità del seno di una figura di donna che, pur nella sua nudità, richiama le Madonne piangenti della tradizione messicana. È l'opera che segna un momento di passaggio nella vita di sofferenza di Frida, inizia una nuova fase discendente dal punto di vista fisico, l'aspettano ancora dieci anni di enorme dolore, fino all'amputazione della gamba destra. Questo 1944 di strazi è così raccontato proprio attraverso la raffigurazione della struttura di sostegno spezzata in più punti con le fattezze di una colonna, di un elemento portante, un elemento classico della storia dell'architettura. La struttura rappresenta il complesso degli elementi di una costruzione in rapporto di correlazione e d'interdipendenza, il loro lavoro congiunto consente ad un manufatto architettonico di reggersi; nel vocabolario dell'architettura la struttura è l'insieme degli elementi portanti che costituiscono l'ossatura, lo scheletro o l'impalcatura di un manufatto. La colonna ionica spezzata di Frida è un'immagine molto forte, lo scheletro si spezza e non può più "mantenere" il corpo (architettonico/organico), non può più lavorare in sinergia con gli altri elementi, non è più sostegno del tutto. La colonna vertebrale ancora e di nuovo, non regge il peso del corpo stesso, ma anche il peso del dolore, del male d'amore, della sofferenza morale e politica.

Scrivono Roero: «Nuova puntura lombare, trasfusioni di sangue, bagni di sole, ipernutrizione, trattamento a base di bismuto, antigeni di metile, altra puntura lombare con iniezione di Lipiodol, trattamento a base di

arsenico...È finita? No. Dopo nuove radiografie, il dottor Alejandro Velasco Zimbrón non vede altra soluzione che il ricorso a una laminectomia e a un trapianto della colonna vertebrale (operazione di Albee). Come si può affrontare un simile inferno?»¹⁰.

Le sue opere lo raccontano e continuano a farlo fino alla sua morte. Nei disegni del Diario, opera di straziante bellezza, ricorrono parti del corpo, molte volte disegna piedi, mani, è come se in questa fase del suo lavoro/essere nulla più tenga insieme i cocci del suo corpo. In una pagina senza data si rappresenta come una bambola che perde i suoi pezzi, una gamba, una mano, un occhio, una testa; questa sorta di burattino è però poggiato su una colonna, ancora una volta una colonna classica che lo sorregge. Accanto al disegno c'è scritto "Yo soy la *DESINTEGRACIÓN*...". È lei che distrugge o è lei ormai distrutta, disintegrata?

Sono rappresentati piedi, mani, volti, figure per metà uomini e per metà animali, tutta la cultura messicana, come ha scritto Sarah M. Lowe nel saggio che introduce alla lettura del Diario: «*Frida Kahlo escribió su Diario durante los últimos diez años de su vida y documentó en él su deterioro físico. [...] con frecuencia, órganos y procesos internos resultan visibles y se muestran fuera del cuerpo, al tiempo que la visión radiográfica permite contemplar los huesos fracturados o la columna lesionada de la enferma. De todas las analogías de índole biológico y botánico, tal vez la más impactante se establezca de la asociación entre raíces y*

10. G. Roero di Cortanze, *op. cit.* pag. 125.

venas, tendones y nervios, elementos que simbolizan conductos de alimentación o vías de transmisión del dolor»¹¹.

Il corpo è dunque la sua maledizione, ma anche lo strumento attraverso il quale darà spazio all'artista, sarà mezzo per raccontare e descrivere, ma sarà anche causa inesorabile di tutta la sua sofferenza. Il corpo diventa "campo" di ogni relazione e percorso, può essere una pagina, una tela o una scultura, una parete o un manifesto, un corpetto di gesso o uno specchio. La ferita, il taglio, lo squarcio sono segni della creatività dell'artista Frida, ma anche firme incancellabili del suo passaggio terreno, della sua storia.

Negli anni tra il '29, il primo matrimonio con Diego, e il '44, la nuova ricaduta della malattia, c'è un altro elemento importante nella biografia di Frida, il suo disperato tentativo di diventare madre, che si conclude con aborti ripetuti che lei puntualmente e tragicamente racconta nelle sue tele; l'aborto è la negazione del desiderio di maternità che avrebbe sublimato definitivamente il suo amore per Diego. La prima volta che sfida il parere contrario dei medici e rimane incinta è poco dopo il matrimonio, in un momento di grande gioia e serenità nella relazione con il suo grande amore. Come ha scritto Le Clezio, la perdita del bambino tra-

11. «Frida Kahlo scrisse il suo Diario durante gli ultimi dieci anni della sua vita e vi documentò il suo deterioramento fisico [...] frequentemente, organi e processi interni diventano visibili e si mostrano fuori dal corpo, allo stesso modo in cui le radiografie permettono di vedere le ossa fratturate o la colonna lesionata della malata. Di tutte le analogie di tipo biologico e botanico, probabilmente la più evidente si stabilisce tra radici e vene, tendini e nervi, elementi che simbolizzano condotti di alimentazione o vie di trasmissione del dolore», S. M. Lowe, *Ensayo*, in *El Diario de Frida Kahlo*. ...*op.cit.* pag. 29.

sforma questo nel momento del disincanto: «Lei, che ha scelto il vestito e il volto della dea della fertilità, lei che desidera prima di ogni cosa essere madre, conosce allora la più crudele disillusione della sua esistenza: una disillusione tale che non potrà essere mai accettata. I mesi di ardore, di speranza, di lavoro, i mesi durante i quali si vede portatrice di vita, le riflettono come uno specchio la morte del bambino che ha concepito»¹².

È proprio per questo che la seconda volta Frida è presa da una grande incertezza iniziale, che racconta in una lunga lettera al dottor Eloesser: «il punto più importante e su cui principalmente desidero consultarla è il fatto che sono incinta di due mesi [...] La prego di dirmi in tutta sincerità la sua opinione, perché non so che cosa fare in questo caso. Naturalmente, farò qualunque cosa lei ritenga più opportuna per la mia salute e anche Diego è della stessa idea»¹³. Infine decide comunque di provare, confortata dal medico di Detroit al quale si è rivolta. In questo 1932 la coppia è negli Stati Uniti, Diego è stato chiamato a rappresentare il mondo dell'industria e della macchina con il benessere della famiglia Ford, la gravidanza arriva in un momento di grande noia di Frida, alla quale la vita americana non piace così come le persone che incontra e gli ambienti che frequenta. «Né la preoccupazione di Diego per la sua salute, né il fatto che lui non desiderasse un altro

12. J. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, Paris 1993, trad. it. *Diego e Frida. Un amore assoluto e impossibile sullo sfondo del Messico rivoluzionario*, il Saggiatore, Milano 1997, pag. 71.

13. F. Kahlo, *Querido Doctorcito. Lettere a Leo Eloesser*, Abscondita, Milano 2010, pag. 18.

figlio potevano farle cambiare idea una volta che aveva deciso, né Rivera poteva obbligare Frida a obbedire agli ordini del medico e a starsene quieta a casa. Frida era sola, malata e annoiata. [...] Frida perse il suo bambino il 4 luglio 1932 [...] fu trasportata d'urgenza all'Ospedale Henry Ford. [...] Frida continuò a sanguinare e a piangere. Presa da crisi di disperazione al pensiero di non potere mai più avere bambini, di non sapere veramente che cosa ci fosse in lei che non andava, perché il feto non aveva preso forma e le si era "disintegrato" dentro l'utero, gridava "Vorrei essere morta! Non so perché devo continuare a vivere così". [...] Ma cinque giorni dopo l'aborto, lei prese una matita e disegnò un autoritratto a mezzo busto»¹⁴.

Le parole della Herrera restituiscono con forza la capacità di reazione di Frida. Il quadro che dipinge, *Ospedale Henry Ford*, è il racconto dell'ennesima esperienza straziante che è costretta a vivere; il letto d'ospedale galleggia sullo sfondo del cielo blu e nuvoloso, l'orizzonte è disegnato dalle ciminiere delle odiate fabbriche di Detroit, città che ormai Frida disprezza, dal suo corpo nudo sproporzionato rispetto al letto, che appare così ancora più piccolo e indifeso tra le lenzuola macchiate di sangue, con il ventre ancora gonfio per la gravidanza, si dipartono tre fili rossi, probabilmente tre vene, a queste sono legati alcuni oggetti fortemente simbolici, una lumaca simbolo di sesso e di vita, tradizionalmente del ciclo femminile, ad un'altra vena sono

14. H. Herrera, *op. cit.* pag. 102.

legati da una parte un modello medico dell'area pelvica con l'attacco della colonna, mentre all'altro capo si ritrova la rappresentazione dello scheletro della stessa parte del corpo, spezzata nell'incidente e dalla quale Frida crede dipenda la sua impossibilità di avere figli. C'è poi una macchina medica, parte di uno sterilizzatore che regola la pressione, probabilmente elemento di similitudine scelto da Frida per rappresentare un altro meccanismo mancante alla sua muscolatura, ed una grande orchidea viola simbolo di sessualità e sentimento. Al centro dell'intera composizione, legato al ventre dalla stessa "vena" che diviene cordone ombelicale, l'immagine di un feto, la cui dimensione è evidentemente sproporzionata in particolare rispetto al corpo della madre; la composizione del quadro, la dolcezza della figura femminile, la lacrima che le segna il volto, esprimono tutto il dolore e la voglia di raccontare non una situazione, ma un sentimento, uno stato d'animo.

Il figlio mai nato è un altro elemento simbolico di grande importanza nel lavoro di Frida, è un punto di sintesi tra il suo stato fisico, che le impedisce di portare a termine la gravidanza, e i suoi desideri che hanno sempre come punto focale Diego Rivera. Il bambino nell'utero compare in vari altri quadri a rappresentare più volte un inizio, una sintesi, una mancanza. Come disse lo stesso Diego a proposito delle opere realizzate dopo l'aborto a Detroit: «Frida cominciò a lavorare ad una serie di capolavori che non avevano precedenti nella storia dell'arte; lavori che esaltavano le qualità femminili della resistenza alla verità, alla realtà, alla crudeltà,

alla sofferenza. Mai fino ad allora una donna era stata capace di mettere sulla tela tanta disperata poesia».

Di questo periodo è anche l'unico lavoro a stampa di Frida, una litografia intitolata *Frida e l'aborto* terminata l'11 agosto dello stesso 1932, poco più di un mese dopo il ricovero. C'è un asse centrale che regge la composizione e che divide in due anche la figura intera e nuda di Frida, una parte è in ombra, l'altra illuminata; due grandi lacrime le solcano il viso e sottolineano lo sguardo molto triste. Attorno alla gamba destra si avvolge il cordone ombelicale che fuoriesce dal ventre e collega il feto con una figura di neonato già formata esterna al corpo. Quello che colpisce di questo lavoro unico è la precisione scientifica della rappresentazione che lascia capire quanto Frida abbia letto, visto e studiato di medicina e di ostetricia.

Negli ultimi dieci anni di vita tutte le patologie che affliggono Frida hanno una sorta di recrudescenza, violenta, tormentosa, dilaniante. Il '45 e il '46, i due anni che la separano dal compimento dei 40, sono davvero allucinanti; inizia ad emergere il danno da sovradosaggio di Lipiodol, l'antidolorifico ormai tossico per il suo organismo, i dolori sono così intensi da essere insopportabili, la gamba destra più corta per la poliomielite, comincia a non reggerla più tanto da richiedere un rialzo della scarpa e questo è un altro durissimo colpo per l'accettazione di sé. L'anno seguente deve subire un nuovo intervento alla colonna vertebrale: «Vi scrivo stando a letto perché la mia spina dorsale storta mi tormenta da quattro mesi e dopo aver fatto visita a

un sacco di medici del paese, ho preso la decisione di andare a New York per incontrarne uno che dicono sia il migliore. Tutti quelli che ci sono qui, "aggiustaossa" e ortopedici, pensano che debba subire un'operazione che io credo sia troppo pericolosa, perchè sono molto fiacca, esaurita, e fott... e in questo stato non voglio farmi operare senza aver prima consultato qualche dottore illustre di Gringolandia»¹⁵, così scrive Frida agli amici Ella e Bertam Wolfe, poco prima di partire per gli Stati Uniti.

All'Hospital Special Surgery sarà sottoposta ad un intervento spaventoso, le salderanno quattro vertebre lombari innestando un osso del bacino e una placca di ferro; dovrà restare a letto per tre mesi quasi immobile e nei seguenti otto dovrà indossare un corsetto d'acciaio. Ma, Frida, fedele a se stessa, non rinuncia mai alla sua vera vita, agli eccessi e al movimento, così, dopo un iniziale miglioramento, compariranno altri sintomi dolorosi. Questa operazione segna un altro momento preciso nel suo percorso, le cicatrici che sulla schiena le lasciano i bisturi diventano il nuovo tangibile segno della sofferenza, le descrive in molte lettere, le disegna più e più volte, in una lettera ad Alejandro disegna il suo busto di spalle per mostrargli l'ennesimo scempio compiuto sul suo corpo¹⁶. Questo disegno è considerato il bozzetto dell'autoritratto che dipingerà dopo poco *Arbol de la esperanza mantente firme*, una composizione ancora una volta divisa a metà, il giorno e la notte, la

15. F. Kahlo, *Cartas apasionadas...*, op. cit. pag. 121.

16. La lettera è del 30 giugno 1946, in F. Kahlo, *Cartas apasionadas*, 1995, trad. it. *Lettere appassionate*, Abscondita, Milano 2002, pag. 124.

Frida sana e la Frida malata, in questo caso però la Frida malata è distesa su una barella d'ospedale e mostra solo la sua schiena, non ne vediamo il volto, è al busto che l'artista affida l'immagine di dolore e sofferenza, in primo piano le cicatrici «*que me han mangado estos hijos de puta de cirujanos*»¹⁷, è questa la parte del quadro con la luce del giorno ed un sole splendente, perché il sole nella mitologia azteca si nutre del sangue di vittime umane, e la Frida distesa è vittima sacrificale alla morte. L'altra Frida vestita di rosso stringe in una mano un corsetto di cuoio, nell'altra una banderuola con la scritta che da il titolo al dipinto, tratta da una delle sue canzoni preferite, quasi una sorta di richiamo a se stessa, alla sua stessa forza, e lo sguardo, come ne *La columna rota*, è fiero e rivolto al futuro.

In questi anni la fama di Frida cresce, vince premi, è riconosciuta come una delle più importanti artiste messicane del tempo, testimone politica e culturale, ma anche narratrice attraverso i suoi dipinti di una tradizione messicana che richiede attenzione, dell'identità di un popolo che vuole essere riconosciuta. Il richiamo quasi costante nella sua opera alla mitologia azteca, alla tradizione popolare, al simbolismo rituale e religioso, ne fanno una protagonista indiscussa della scena dell'arte del Messico ed anche internazionale.

Una delle forme d'arte popolare più diffusa nel Paese è quella degli ex-voto, nel quale ciò che conta veramente non è il valore dell'oggetto primario quanto

il significato che ad esso viene attribuito, e probabilmente proprio questo è uno dei motivi che affascina profondamente Frida, che diviene una collezionista di ex-voto. D'altronde gli ex-voto rappresentano un mondo di sofferenza, colui che chiede la grazia e la ottiene attraverso l'oggetto offerto, vuole mostrare proprio questo, il suo dolore e il suo patimento; gli ex-voto raccontano non la malattia, ma la sua sede, non le conseguenze di un incidente, ma la sua dinamica, come Frida fa incessantemente in buona parte delle sue opere.

Gli ultimi anni di vita di Frida continuano in una alternarsi di dolori e sofferenze, anche d'amore, pur se Diego sembra capire ad un tratto che le rimane poco da vivere e prova a starle accanto, con le loro modalità, i modi e i riti di una coppia che alla fine va avanti per più di venti anni. Nel '40 Diego e Frida si sono risposati, hanno riscritto le regole della loro convivenza e del loro rapporto, gli ultimi anni raccontati da Frida nel suo Diario narrano proprio della ritrovata centralità della figura di Diego nella sua vita, delle gioie ma anche delle difficoltà che non passano, della gelosia che si trasforma e che pur se negata non l'abbandona mai, fino a tentare il suicidio ingerendo una dose enorme di barbiturici, «oggi 17 luglio 1949, cervello da gallina morta, non dipingerò più, non camminerò più, voglio morire, voglio morire...».

In questo periodo Frida si sottopone con Olga Campos ad alcuni test psicologici, che vengono poi interpretati da uno psicologo James Bridger Harris: «Frida è narcisista, soffre di depressione e di dolore cronico, si

17. Trad. it. «che mi hanno lasciato questi figli di puttana dei chirurghi».

trova brutta, teme l'abbandono, è combattuta tra una potente attrazione per la morte e una straordinaria sete di vita, dimostra un'enorme difficoltà a percepire in modo coerente il proprio "io", infine, ai nostri occhi è la cosa più importante, nello sforzo di farsi accettare dagli altri, sacrifica la sua identità a favore della maschera esibita. Lei è questo, mostrare tutto di sé affinché gli altri non vedano l'essenziale»¹⁸.

Però l'essenziale del suo corpo martoriato lei lo mostra e con tutto il suo lato simbolico, nel gennaio del '50 sta di nuovo così male da essere ricoverata in ospedale a Città del Messico, vi rimane quasi un intero anno, subendo sette interventi e trasformando la sua stanza, con quella accanto dove dorme Diego, in una dependance della sua casa e del suo studio, lavora, riceve, soffre moltissimo. Rientra a casa su una sedia a rotelle, la stessa che dipinge nel quadro che dona al dottor Farill il medico che la segue. Un altro autoritratto al quale affianca il ritratto del medico, un'altra volta la realtà durissima di una donna che a poco più di 40 anni dovrà stare per molte ore e molti giorni su una sedia a rotelle, eppure è viva, più che mai disposta a condividere con chi la circonda la sua ricchezza interiore, soffre tanto la solitudine da gridarla molte volte dalle pagine del suo diario. In questo periodo riprende spesso a scrivere e alle parole affida molte delle sue incertezze sul futuro, sul dolore, sulla sua vita di malata.

«En toda mi vida he tenido 22 operaciones quirurgicas.

[...] *Siete operaciones en la columna vertebral. El Doctor Farril me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corset de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. [...] Ojos en las manos y tacto en la mirada. Limpieza y ternura frutal. Enorme columna vertebral que es base para toda la estructura humana»*¹⁹.

Il corpo è sempre ed ancora il vettore dei suoi messaggi, come ha scritto Octavio Paz talvolta a sua insaputa, ed il corpo è quanto di più concreto possiamo immaginare in contrapposizione all'idea, ed è sempre la struttura portante di sé e della sua vita, centrale ancor di più con l'andar via delle forze, ed anche nella tormentata relazione con Diego, dal Diario: *«Si tan solo tuviera cerca de mi su caricia. Como a la terra el aire se la dá la realidad de su persona, me haría más alegre, me alejaría del sentido que me llena de gris. Nada ya sería en mi tan hondo, tan final. Pero cómo le explico mi necesidad enorme de ternura! Mi soledad de años. Mi estructura inconforme por inarmónica, por inadaptada. Yo creo que es mejor irme, irme y no escaparme. Que todo pase en un instante. Ojalá»*²⁰.

19. «In tutta la mia vita ho avuto 22 operazioni chirurgiche. [...] Sette operazioni alla colonna vertebrale. Il Dottor Farril mi ha salvata. Mi ha restituito la voglia di vivere. Ancora sono sulla sedia a rotelle, e non so se presto tornerò a camminare. Porto il busto di gesso che sebbene sia un fastidio spaventoso, mi aiuta a sentirmi meglio con la schiena. [...] Occhi in mano e tatto nelle sguardo. Chiarezza e tenerezza diretta. Enorme colonna vertebrale che è alla base di tutta la struttura umana» in *El Diario de Frida Kahlo*.*op.cit.* pag. 252.

20. «Se solo avessi con me la sua carezza così come l'aria carezza la terra. La realtà della sua persona mi renderebbe più felice. Mi allontanerebbe da questa

18. G. Roero di Cortanze, *op.cit.* pag. 135.

L'amputazione della gamba destra per cancrena segna la definitiva perdita di forza e autonomia della struttura-corpo, la capacità di reggere il tutto, per Frida è il segnale della fine: «*Puntos de apoyo. En mi figura completa solo hay uno, y quiero dos. Para tener yo los dos me tienen que cortar uno. Es el uno que no tengo el que tengo que tener para poder caminar el otro será ya muerto! A mi, las alas me sobran. Que las corten y a volar!!*»²¹. Il disegno sulla pagina del Diario è di straordinaria bellezza, un corpo di donna senza testa ma con ali al posto delle braccia, una colonna intaccata da crepe al posto della colonna vertebrale e legata al corpo da una cintura stretta in vita che regge, la gamba destra, *apoyo numero 1*, è gamba di donna, l'altra, *apoyo numero 2*, è una sorta di spirale che si avvolge attorno o sostituisce del tutto la gamba sinistra, una colomba al posto della testa. In margine al disegno al tratto è appuntato «*Se equivocó la paloma. Se equivocaba...*»²².

Sembra che l'amputazione, il taglio definitivo di una parte di quel corpo assolutamente centrale nella sua vita interiore e artistica, le provochi una perdita di equilibrio sia fisico che psicologico; si fa comunque re-

sensazione che mi riempie di grigio. Nulla sarebbe più così profondo dentro di me, così definitivo. Ma come spiegargli il mio enorme bisogno di tenerezza! La mia struttura non ha trovato un suo adattamento, perché non è armoniosa. Penso che sia meglio andare, andare, scappare. Che tutto passi in un secondo, Ojalá» in *El Diario de Frida Kahlo*. *op.cit.* pag. 275.

21. «Punti di appoggio. Nel mio intero corpo ce n'è solo uno, e ne voglio due. Per averne due devono tagliarne uno. È quell'uno che non ho che devo tenere per poter camminare, l'altro sarà già morto! Per me le ali sono più che abbastanza. Che lo tagliino e a volare!!» in *El Diario de Frida Kahlo*. *op.cit.* pag. 276.

22. «Si sbagliò la colomba. Si sbagliava...».

alizzare speciali stivali di cuoio rosso decorati che nascondano la vista della mancanza, tenta disperatamente di essere ancora ottimista attraverso il suo desiderio e il suo amore per Diego. I suoi due ultimi autoritratti sono nel Diario, uno colorato, l'altro a matita, entrambi raffigurano Frida nuda, a figura intera con una gamba di legno; quello a colori in cui la figura ha un equilibrio evidentemente instabile è dedicato «*con mi amor, a mi niño Diego*», l'altro in bianco e nero ha una austerità rara nell'arte di Frida, è duro, essenziale, frecce sono conficcate nelle parti del corpo più vulnerabili, dove è stata sottoposta a interventi chirurgici e forse questo senza alcuna forma di commiserazione è dedicato a se stessa, forse è l'emblema finale della sofferenza di tutta una vita. Il tempio-corpo di Frida non regge più, questa volta le sue "colonne sono tutte definitivamente spezzate".

Le ultime parole appuntate nel Diario sono «*Espero alegre la salida – y espero no volver jamas – FRIDA*»²³.

23. «Spero sarà allegra la partenza – e spero di non tornare mai più – Frida» in *El diario de Frida Kahlo*. *op.cit.* pag. 285.

Il letto

Nella storia dell'arredamento, che è anche storia del gusto e dei modi di vivere gli interni, il letto ha un ruolo importante, è un elemento che molto racconta dell'evoluzione dell'uomo e dell'abitare. Da giaciglio poggiato sul pavimento, luogo, unicamente del riposo del corpo, diviene un oggetto costruito, con una sua specificità stilistica e costruttiva. In particolare è dal Rinascimento che il letto assume le fattezze di un elemento importante dell'arredamento, acquisendo una sorta di tridimensionalità, diviene composito, con una base alta da terra e una "copertura", il baldacchino, sorretta da colonne o da altre strutture.

È da questo periodo che si può parlare di "progetto del letto", anzi di un vero e proprio culto; i letti sono decorati alla stregua dell'architettura, alla struttura in legno si aggiungono nel tempo tendaggi di ogni foggia, stucchi decorativi e ornamenti. Nei secoli successivi si ha poi una ripresa del letto come oggetto importante, che arreda con la sua presenza imponente interi ambienti, ed assume l'autonomia del pezzo di arredo, la cui idea e la cui realizzazione sono svincolati dall'architettura che li contiene.

Questo è dovuto ad una evoluzione nello stile, ma anche ad una concezione del privato, già rintracciabile nel Medioevo, che vede il letto come uno degli elementi dello stare in casa – non solo come luogo del riposo – sul quale lavorare, ricevere persone, insomma protagonista di una parte della casa aperta anche agli estranei oltre che al nucleo familiare. In questa epoca la casa non ha ancora una struttura complessa, è un in-

sieme di ambienti, in cui si svolge la vita della famiglia, ma tutte le azioni sono strettamente correlate, non ci sono differenze particolari tra gli ambienti, non c'è una specializzazione d'uso.

Dal Rinascimento, come detto, inizia il progetto degli interni della casa, l'arredo diviene parte di quel progetto e così anche il letto assume nuove forme, comincia a strutturarsi autonomamente rispetto agli altri mobili e oggetti. Il senso dell'interno modifica così anche i comportamenti fino a quando il sonno non inizia ad essere un momento intimo, da occultare agli altri, da proteggere in ambienti separati.

Il tema del letto a baldacchino, generica definizione di una tipologia assai complessa, sostanzialmente porta alla creazione di uno spazio a sé stante, si delinea l'idea del letto come un ambito, uno spazio nello spazio più ampio dell'ambiente in cui è collocato. «Il letto-abitacolo – luogo in cui vivere, oltre che arredo legato alla funzione specifica del dormire – è un *interno nell'interno* caratterizzato dall'essere più visibilmente conchiuso e autonomo rispetto all'invaso che lo contiene. In generale esso è essenzialmente definito da quattro facce che chiudono uno spazio interno e può avere o meno una propria base e una copertura, proponendosi in tal modo a guisa di *scatola*»¹.

Nel tempo l'oggetto-letto si arricchisce sempre di più non solo nella decorazione, ma anche nel simbolismo, il letto del re è quasi più intoccabile dello stesso trono,

1. I. Forino, *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea Editrice, Firenze 2001.

di conseguenza l'opulenza nei materiali e la dimensione crescono proporzionalmente. Lo spazio definito e racchiuso dal letto ha una sua dimensione riconoscibile, ha un accesso, ha una facciata preferenziale, ha diverse modalità d'uso, una sua monumentalità. È con il Novecento che tutto questo si perde.

Alla fine dell'Ottocento Guy de Maupassant scrive un racconto interamente dedicato al letto «Il letto, amico mio, è tutta la nostra vita. In esso si nasce, si ama, si muore. [...] scriverei la storia di un letto: quante avventure commoventi, tremende, e quante avventure graziose, e quante tenere. [...] Mi pare abitato, anzi frequentato, da una quantità di persone che non immaginavo e che pure hanno lasciato qualcosa di sé in questo giaciglio. [...] Il letto pensateci è il simbolo della vita! [...] Ma è anche il luogo dove si soffre. È il rifugio dei malati, luogo di dolore dei corpi stremati»². Il letto porta con sé un vasto repertorio di simbolismi e icone, il letto è dove si viene al mondo, ma anche dove si muore³.

È anche il luogo che a seconda delle diverse età diviene rifugio, simulacro, regno. «Il letto è dunque lo spazio individuale per eccellenza, lo spazio elementare del corpo (il letto-monade) [...] Steso a pancia sotto sul mio letto ho scoperto "Vent'anni dopo", "L'isola misteriosa" e "Jerry delle isole". Il letto diventava la capan-

2. G. De Maupassant, *Le lit*, 1882, trad. it. *Il letto*, in *Tutte le novelle*, vol. I, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, pag. 430.

3. Cfr. M. Heden, R. Carrington, *La filosofia del letto*, Longanesi & C., Milano 1968.

na di cacciatori di pellicce, o il canotto di salvataggio sull'oceano infuriato, o il baobab minacciato dall'incendio, la tenda piantata nel deserto, l'anfratto propizio a qualche centimetro dal quale passavano i nemici con le pive nel sacco. [...] Il letto: luogo della minaccia non formulata, luogo dei contrari, spazio del corpo solitario ingombro di harem effimeri, spazio precluso del desiderio, luogo di un improbabile ancoraggio, spazio del sogno e della nostalgia edipica»⁴. Il passaggio di George Perec racconta come il letto sia nel tempo anche oggetto letterario e sintetizza con grande forza il senso e l'immaginario collegato al letto, passando per età, esigenze e condizioni profondamente diverse.

Questo sintetico incipit che ha come oggetto il letto è importante per introdurre il letto a baldacchino di Frida, il suo secondo "tempio". Al ritorno dall'ospedale dopo l'incidente del settembre del '25, casa Kahlo sembra caduta in un silenzio irreali, l'intera famiglia è prostrata, dal debole e delicato amatissimo padre Guillermo alla religiosissima, quanto taciturna e distaccata madre Matilde, ma le cronache narrano che fu proprio la mamma ad avere l'idea di far costruire una sorta di cavalletto con il quale Frida potesse dipingere anche stesa nel letto in cui è costretta. Inizia così la storia del letto di Frida, abitacolo dell'artista, luogo della sua vita al pari delle sue case e del suo stesso corpo. Il letto è coperto con un baldacchino al di sotto del quale è posizionato uno specchio, in modo tale che Frida possa

4. G. Perec, *Espéces d'espaces*, Paris 1974, trad. it. *Specie di spazi*, Bollati Borin-ghieri, Milano 1989, pag. 23.

guardarsi ed essere modella di se stessa. Dipinge distesa nel suo letto.

«*Mi padre tenía desde hacía muchos años una caja de colores al óleo, unos pinceles dentro de una copa vieja y una paleta en un rincón de su tallercito de fotografía. [...] Al estar tanto tiempo en cama, enferma, aproveché la ocasión y se la pedí a mi padre. Como un niño, a quien se le quita su juguete para dárselo a un hermano enfermo, me la prestó. Mi mamá mandó hacer con un carpintero un caballete ... si así se le puede llamar a un aparato especial que podía acoplarse a la cama donde yo estaba, porque el corset de yeso no me dejaba sentar. Así comencé a pintar mi primer cuadro, el retrato de una amiga mía*»⁵.

Il letto di Frida diviene una delle icone che accompagnano l'intera vita dell'artista, stesa con lo specchio in alto nel quale non possono che riflettersi il suo volto e il suo corpo inizia la serie di autoritratti che continuerà fino alla fine. Il letto è la dimensione spaziale del suo presentarsi e rappresentarsi al mondo, come il letto di Perec, il letto di Frida è uno spazio in cui accadono molte cose, nel quale riceve persone, lavora, scrive, e che assume, dunque, le caratteristiche dell'abitacolo di

5. «Mio padre aveva già da molti anni una scatola di colori ad olio, alcuni pennelli in un vecchio barattolo e una tavolozza in un angolo del suo piccolo studio di fotografo. [...] Dovendo stare tanto tempo a letto malata, colsi l'occasione e la chiesi a mio padre. Come un bambino, al quale viene tolto il suo giocattolo per darlo al fratellino malato, me la prestò. Mia mamma fece fare ad un falegname un cavalletto...se si può chiamare così uno strumento speciale che poteva essere attaccato al letto dove io dovevo stare, perché il busto di gesso mi impediva di stare seduta. Così cominciai a dipingere il mio primo quadro, il ritratto di una mia amica» in A. Rodríguez, *Frida Kahlo heroína del dolor*, in Hoy Mexico, D. F., 9 febbraio 1955.

rinascimentale memoria. Per certi versi in alcuni periodi diviene una sorta di emanazione del suo corpo martoriato, il corpo non la sorregge perché “la colonna è spezzata” ed allora il letto, anche luogo di tortura e costrizione, le offre l’opportunità di essere presente nella vita, attrice e non spettatrice.

Il doversi mostrare a letto sofferente allontana e riduce il senso del pudore, ciò significa che tutto si può mostrare, tutto diviene esibizione. Così anche il suo vestiario inizia ad essere parte del personaggio. La stessa Frida dice che vestirsi è un modo di prepararsi per il viaggio verso il Cielo. «*Mientras la muerte se le fue acercando de puntillas, ella se vistió ceremonialmente para permanecer en la cama y pintar. No estoy enferma, escribiría, estoy quebrada. Pero estoy feliz de estar viva mientras pueda pintar*»⁶.

I suoi vestiti da *tehuana* diventano parte di sé, colori meravigliosi, ricchezza di ornamenti, sono un modo per occultare il suo corpo ferito, spezzato, ricomposto dai chirurghi, ma anche per rafforzare l’aura messicana della sua persona. Frida inconsapevolmente si pone come una figura simbolica in grado, attraverso se stessa e le sue opere, di rappresentare il Messico, la sua anima più vera e profonda.

Ancora le parole di Carlos Fuentes: «*Collares, anillos, tocados de organdí blanco, floreadas blusas campesinas,*

6. «Mentre la morte le si avvicinava in punta di piedi, lei si vestì da cerimonia per rimanere a letto e dipingere. Non sono malata, scrisse, sono spezzata. Però sono felice di essere viva mentre posso dipingere» in C. Fuentes, *Introducción*, in *El Diario de Frida Kablo. Un íntimo autoretrato*, La Vaca Independiente, Mexico D.F. 2010, pag. 23.

rebozos color granate, faldas largas, todo ello cubriendo un cuerpo quebrado. Vestirse también con sentido del humor, disfrazarse teatralmente, el vestido como forma fascinada del autoerotismo, pero también como llamado a imaginar el cuerpo sufriente y desnudo al cual cubría: llamado a descubrir los secretos del cuerpo»⁷.

Il letto e gli abiti rappresentano al contempo una scenografia e l’essenza più vera di Frida Kahlo, e spesso si rappresenta distesa, posizione che diviene con il tempo per lei naturale quanto lo stare in piedi.

Dopo la “fusione spinale” del ‘46 ha inizio un altro periodo molto duro per la salute di Frida, fino al ‘50 quando è costretta ad un nuovo ed estenuante ricovero; scrive in una delle bellissime lettere al dottor Eloesser, di questi giorni dolorosi e incerti nei quali si decide l’amputazione delle dita del piede destro: «Mio carissimo doctorcito, ho ricevuto la tua lettera e il libro; mille grazie per tutta la meravigliosa tenerezza e l’immensa generosità che hai verso di me. [...] Costretta a letto, sento che sto vegetando come un cavolfiore, e al tempo stesso penso che sia necessario studiare a fondo il problema per ottenere un risultato positivo dal punto di vista puramente meccanico. Intendo dire riuscire a camminare per poter lavorare. Ma qui dicono che, poiché la gamba è così malconcia, la cicatrizzazione sarà

7. «Collane, anelli, acconciature con l’organza bianca, camicie contadine a fiori, scialli color granata, gonne lunghe, tutto questo per coprire un corpo distrutto. Vestirsi anche con il senso dell’umorismo, acconciarsi teatralmente, il vestito come forma affascinante di autoerotismo, ma anche come modo per lasciare immaginare il corpo sofferente e nudo che copre: chiamato a scoprire i segreti del corpo», C. Fuentes, *op. cit.* pag. 23.

lenta e passerò alcuni mesi da invalida prima di poter camminare. [...] Mi fanno impazzire e disperare. Cosa devo fare? Sono come rimbecillita ed esasperata da questo fottutissimo piede, vorrei tornare a dipingere e non preoccuparmi di tutti questi problemi. Ma non c'è niente da fare, mi devo rassegnare a sopportare fino a quando la situazione non sarà risolta»⁸.

Frida trascorre quasi l'intero anno all'Ospedale Inglese di Città del Messico, e come ha scritto la Herrera: «La camera di Frida era eccezionale quasi quanto chi la occupava. A decorarla c'erano teschi di zucchero, candelabri della regione di Matamoros dai colori brillanti e dalla forma di alberi della vita, colombe bianche di cera con ali di carta che per Frida erano simbolo di pace e la bandiera russa. Sul tavolo accanto al letto c'erano enormi pile di libri e piccoli, ordinati, barattoli di vernice e un vaso pieno di pennelli. Le pareti erano tappezzate di fogli di carta, su cui Frida convinceva i suoi visitatori – tra cui Miguel Covarubias, Lombardo Toledano, Eulalia Guzman e altri noti comunisti – a porre la firma a sostegno del congresso per la pace di Stoccolma. Quando se ne sentiva la forza e i medici glielo permettevano, Frida dipingeva, servendosi di uno speciale cavalletto applicato al suo letto d'ospedale in modo che potesse lavorare rimanendo supina. Agli inizi di novembre, dopo aver subito sei interventi, era in grado di dipingere per quattro o cinque ore al giorno»⁹.

8. F. Kahlo, *Querido Doctorcito. Lettere a Leo Eloesser*, Abscondita, Milano 2010, pag. 64.

9. H. Herrera, *Frida, A life of Frida Kahlo, 1983*, trad. it. *Frida, Vita di Frida*

Dell'atmosfera che la grande artista riesce a creare in questo interminabile anno in ospedale così scrive Le Clezio: «Nonostante la presenza al suo fianco di Diego, commosso dalla sua disperazione, è allo stremo delle forze. Ma non delle energie. Nella sua camera d'ospedale, inchiodata al letto e stretta in busti d'acciaio e di gesso, riesce ancora a ridere del proprio dolore e a organizzare attorno a sé un teatrino umoristico e provocatorio. Decora la sua camera e perfino i suoi terribili busti, si fa fotografare coricata sul letto d'ospedale abbracciata a Diego, con dipinti sul busto la falce e il martello del Partito Comunista»¹⁰.

Il letto di Frida è anche uno dei soggetti ripetuti in molti dei suoi quadri; è del 1932 il quadro che racconta l'aborto subito, di cui si è detto precedentemente, il fulcro compositivo e luogo centrale della scena è il letto dell'Ospedale Henry Ford di Detroit. Dello stesso anno è *Mi nacimiento*, dipinto che doveva essere il primo di un ciclo nel quale Frida avrebbe raccontato i momenti salienti della sua storia di vita; il quadro, che dovrebbe rappresentare la nascita, è in realtà un richiamo all'aborto subito, il volto della madre che partorisce è coperto dal lenzuolo, come si fa con i cadaveri, quindi nascita e morte sono ritratte allo stesso tempo ed attraverso la stessa figura di donna. Il letto è ancora punto centrale della composizione, luogo della scena,

Kahlo, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pag. 261.

10. J. G. Le Clezio, *Diego et Frida, Paris 1993*, trad. it. *Diego e Frida. Un amore assoluto e impossibile sullo sfondo del Messico rivoluzionario*, il Saggiatore, Milano 1997, pag. 164.

il sangue, come anche nell'altro, macchia il bianco immacolato delle lenzuola. Anche nel 1935 quando Frida racconta un fatto di cronaca, l'assassinio a colpi di pugnale di una donna uccisa dal marito per gelosia, *Unos cuantos piquetitos*¹¹, il letto ancora una volta occupa lo spazio centrale, la donna nuda e con una sola scarpa ha il corpo martoriato dai colpi ed il sangue invade la scena, trascinando anche sul pavimento, mentre la figura del marito è al suo fianco con una mano in tasca e nell'altra il pugnale che ha usato per colpire; l'assassino in tribunale si difende con le parole «Pero si no eran más que unos cuantos piquetitos!». Durante il tempo in cui Frida realizza quest'opera scopre della relazione del marito Diego con sua sorella Cristina, è uno dei momenti più bui nel rapporto tra i due, lei ha sempre tollerato e sopportato i tradimenti del marito, ma questa volta è troppo anche per il loro *menage*; molti hanno visto in questo quadro ancora una volta l'autobiografica disperazione di Frida, la sofferenza amorosa, la gelosia, in un lago di sangue.

L'opera più nota in cui compare il letto-abitacolo di Frida è *El sueño* o *La cama*, dipinto del 1942, nel quale è rappresentato il letto su cui Frida riposa, sul baldacchino è dipinta una *calavera*, la figura di Giuda il traditore, uno scheletro in carta velina come quelli che secondo la tradizione messicana compaiono per le strade il Sabato Santo, tra le braccia dello scheletro un mazzo di fiori, la testa poggiata su due cuscini come

11. «Qualche pugnalina!».

se dormisse, avviluppato in una serie di candelotti di dinamite collegati tra loro da lunghe micce che evidentemente richiamano gli inquietanti rami che sembrano avviluppate la dormiente Frida, rappresentata anch'ella distesa sul letto sottostante, quasi radici che dai piedi del letto di dipanano sino a i suoi capelli. Il tema delle radici è caro all'artista, le radici sono la rappresentazione del legame positivo o negativo, sono il segno della relazione complessa con l'amato Diego, sono i lacci con la sua terra messicana e forse sono anche il simbolo del suo legame con la vita per quanto dolorosa e ingiusta le possa apparire. La coperta è gialla e, come lei stessa scrive nel suo diario, il giallo è il colore della malattia, della pazzia e del dolore, ma anche del sole e della gioia. C'è una fotografia che riproduce il letto-abitacolo di Frida e al di sotto del baldacchino è appeso uno di questi scheletri di cartone¹², segno della relazione gioiosa della morte che è parte centrale della cultura popolare messicana, il culto dei morti è infatti gioioso, in molte occasioni dedicata ai bambini. Con la morte si convive dal momento della nascita, si parla, si scherza, la vita è un passaggio verso la morte.

Un altro lavoro in cui ancora una volta Frida si rappresenta allettata è *Sin esperanza*, dipinto nel 1945 in un momento di grande afflizione, il volto rivolto con lo sguardo sofferente all'osservatore, il corpo è sotto la coperta sulla quale è disegnata con cura la struttura cellulare, al di sopra su un enorme cavalletto sembra

12. In A. Kettenmann, *Kablo*, Editorial Oceano, Mexico D.F. 2005.

poggiata una sorta di cornucopia dalla quale debordano cibi, una *calavera* di zucchero ed una massa di materia organica tra cui sono distinguibili organi e tessuti; questo ammasso informe sembra rigurgitato da Frida, come l'emblema di tutte le sue sofferenze e del suo dolore. Tutti questi elementi concorrono con il letto e il cavalletto di legno a raccontare ancora una volta, e in una diversa forma, il suo stato di malata, sullo sfondo di nuovo il sole e la luna.

Lo sguardo dalla posizione distesa è un'altra caratteristica ricorrente dei quadri di Frida, uno per tutti è lo straordinario *Lo que el agua me dio* nel quale il punto di vista è quello di lei stessa distesa nella vasca da bagno, l'unica parte del corpo visibile sono i piedi e attraverso di essi si capisce che è la stessa Frida la figura immersa, il piede destro è evidentemente "rotto". La simbologia di questo quadro è densissima, molti accadimenti della vita dell'artista sono ricordati, eppure è stata considerata un'opera profondamente onirica e una delle più surrealiste, fu infatti una delle 25 tele esposte nel 1938 alla Mostra nella Galleria di Bernard Levy a New York, nonché una delle più citate da André Breton, quel che è certo è che si fondono elementi molto diversi dai più illogici ai più reali. La citazione attraverso particolari delle sue opere è un'altra delle peculiarità uniche di questo lavoro, come il vestito di *Recuerdo* (1937), o anticipazioni di opere ancora non nate come le donne di *Dos desnudas en un bosque* (1939), o citazioni di altri autori da lei molto amati, primo fra tutti Hieronimus Bosch, di cui a lungo scrive nel suo Diario.

Il letto di Frida è anche protagonista con lei dell'unica esposizione monografica che si tenne a Città del Messico, nell'aprile del 1953 poco più di un anno prima della sua morte, fu fortemente voluta da Diego ed organizzata dalla cara amica Lola Alvarez Bravo nella sua *Galeria de Arte Contemporaneo* nel centro della città. L'organizzazione della mostra dette nuova linfa a Frida, ormai stremata, preparò lei stessa gli inviti: «*Con amistad y cariño / nacidos del corazón / tengo el gusto de invitarte / a mi humilde exposición. / A las ocho de la noche / pues reloj tienes al cabo / te espero en la galería / d'esta Lola Álvarez Bravo. / Se encuentra en Amberes doce / y con puertas a la calle / de suerte que no te pierdas / porque se acaba el detalle. / Solo quiero que me digas / tu opinión buena y sincera. / Eres leido y escrito / tu saber es de primera. / Estos cuadros de pintura / pinté con mis propias manos / esperan en las paredes / que gusten a mis hermanos. Bueno, mi cuate querido, / con amistad verdadera / te lo agradece en el alma / Frida Kahlo de Rivera*»¹³.

Con le parole del Nobel Le Clezio il racconto dell'evento: «Il 13 aprile 1953, Frida è così malata che Lola pensa per un momento di annullare la Mostra. Ma

13. «Con amicizia e affetto / nati dal cuore / ho il piacere di invitarti / alla mia umile esposizione. / Alle otto della sera / controlla l'orologio / ti aspetto nella galleria / di questa Lola Álvarez Bravo / Si trova in Amberes dodici / con le porte sulla strada / in modo da non perderti / perchè ti sfugge / Solo voglio che mi dia / la tua opinione buona e sincera. / Sei letto e scritto / il tuo sapere è di prima qualità / Questi quadri dipinti / dipinsi con le mie proprie mani / aspettano alle pareti / di piacere ai miei amici. Bene, mio amato fratello, / con vera amicizia / ti ringrazio dall'anima / Frida Kahlo de Rivera», purtroppo nella traduzione italiana non si colgono le rime e le frasi umoristiche che Frida compose per questo invito.

Diego ha l'idea sorprendente di trasportare il grande letto a baldacchino di Frida fin nel centro di Città del Messico. Il letto viene montato nella galleria, Frida arriva in ambulanza e viene posata delicatamente, vestita del suo più bel vestito zapoteco, truccata e con gli orecchini d'oro e turchese. Tra le sette e mezzo e le undici della sera, racconta Lola, un pubblico commosso ed entusiasta si accalca nella galleria per esprimere la sua ammirazione e il suo affetto per la donna spezzata che sorride eroicamente nel letto in cui ha dipinto la maggior parte dei suoi autoritratti¹⁴.

Tutti le hanno reso omaggio dagli amici di infanzia, agli intellettuali messicani, dagli odiatissimi e amatissimi medici al Doctor Atl, personalità centrale del Novecento messicano, antesignano di quel muralismo che ha fatto grande Diego Rivera, che reggendosi su due bastoni le stringe teneramente le mani. E Frida è lì protetta dal suo "tempio", spazio intimo ma anche spazio pubblico, con la forma di letto a baldacchino.

«Frida – racconta Diego – restò seduta nella sala, quieta e felice, contenta di vedere il gran numero di persone venute a onorarla con tanto entusiasmo. Non disse praticamente nulla, ma ho pensato più tardi che avesse certamente realizzato che stava dicendo addio alla vita»¹⁵.

L'ultima opera che dipinse fu *El Marxismo darà salud a los enfermos*, nelle ultime settimane Frida riporta

14. J. G. Le Clezio, *op.cit.* pag. 164.

15. D. Rivera, G. March, *My art, my life: an Autobiography*, Citadel, New York 1960.

con forza nel suo pensiero e anche nelle sue note sul Diario la dimensione politica, sottolineando più volte come "servire il partito e la rivoluzione" fosse una delle missioni più importanti e come potesse avere un'azione salvifica, anche dal dolore e dalla sofferenza. Nel quadro si ritrovano molti elementi ricorrenti, ritrae se stessa finalmente in piedi, perfettamente eretta, figura eroica chiusa nel suo busto di cuoio; la figura divide in due parti la scena, da una parte è rappresentata la terra in una dimensione di pacificazione esaltata dalla grande colomba bianca, dall'altra la distruzione del capitalismo. Due grandi mani simbolo del marxismo la accolgono, la sorreggono tanto da gettare via le stampelle, tutta la scena si svolge sotto lo sguardo di un benevolo di Karl Marx, l'utopia politica e il suo credo marxista possono finalmente darle l'appoggio di cui ha bisogno e liberarla del suo dolore, Frida stessa commenta questa sua opera dicendo: «*por primera vez no estoy llorando*»¹⁶.

Il quadro era ancora sul cavalletto quando Frida morì nella notte probabilmente per una embolia polmonare dovuta all'infezione contratta per partecipare ad una manifestazione politica.

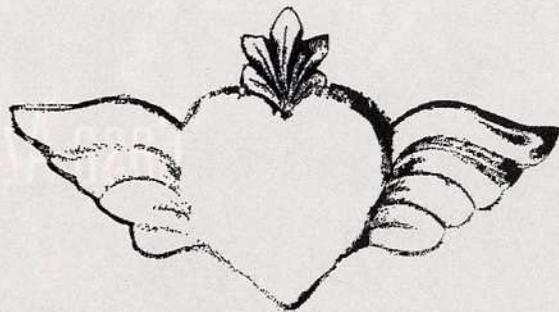
Una foto di Lola Álvarez Bravo la ritrae sul letto di morte, ancora il monumentale letto a baldacchino, il capo poggiato sul cuscino decorato dal ricamo "Dos corazones felices", il volto indurito dalla morte si riflette nello specchio sotto il quale è distesa, è vestita in modo sobrio, con la lunga gonna nera e la bianca

16. «Per la prima volta non sto piangendo».

camicia di Yalalag, circondata dagli oggetti della sua quotidianità, i libri, i fiori.

«La muerte la llega de México, en México, el 13 de julio de 1954. Le llega como muerte mexicana, distinta de la muerte europea que es vista como finalidad, en tanto que para nosotros la muerte es origen. Descendemos de la muerte. Somos hijos de la muerte. Sin la muerte que nos precede, no estaríamos aquí. La muerte es nuestra compañera. Frida tenía la inteligencia de burlarse de la muerte, de burlarse con la muerte. [...] Incinerada, se incorpora dentro del horno, se sienta como si fuese a platicar. La cabellera ardiente parece una aureola. Le sonrío a sus amigos y se disuelve»¹⁷.

17. «La morte arriva dal Messico, in Messico, il 13 luglio 1954. Arriva come morte messicana, diversa dalla morte europea che è vista come fine, mentre per noi è inizio. Discendiamo dalla morte. Siamo figli della morte. Senza la morte che ci precede, non staremmo qui. La morte è nostra compagna. Frida aveva l'intelligenza di burlarsi della morte, di giocare con la morte. [...] Cremata, entra nel forno, si siede come se stesse conversando. La capigliatura incendiata sembra un aureola. Sorride ai suoi amici e si dissolve» in C. Fuentes, *op. cit.* pag. 27.



Casa Azul

«Frida se cobijó bajo muchos techos, sobre pisos diferentes, tuvos distintos domicilios, pero nació en la casa de Coyoacán y murió en ella (6 de julio de 1907 - 13 de julio de 1954), en el espacio familiar que ella alcanzó a transfigurar en su propio reino»¹. Raquel Tibol, amica e curatrice della più vasta raccolta di scritti di Frida mai pubblicata, con poche parole sintetizza la relazione tra l'artista e la sua casa natale nota come la Casa Azul, il luogo dove è venuta al mondo, da cui ha lasciato la vita, luogo dell'anima, suo tempio. Nella lingua castigliana si usa un termine in traducibile in italiano, *hogar*, che indica molto più della casa, è il proprio luogo, lo spazio intimo, si può infatti tradurre con casa, focolare, tetto, per indicare un senzatetto si dice *sin hogar* e non *sin casa*, ma *hogar* non è solo un luogo fisico è anche un luogo dell'anima. Per Frida la Casa di Coyoacán è il suo *hogar*, il luogo sotto il quale rifugiarsi, al quale tornare, dal quale non staccarsi mai.

La Casa, oggi Museo di Frida Kahlo, è all'angolo tra calle Londres e Allende a Coyoacán in origine sobborgo autonomo, oggi antico quartiere di Città del Messico, che conserva un'eredità coloniale importante, nelle proporzioni tra le strade e le architetture, le piazze ed i giardini, nei caratteri degli edifici, una zona della capitale certamente dal fascino particolare e ancora oggi un po' fuori dal tempo.

1. «Frida trovò riparo sotto molti tetti, in molti appartamenti diversi, ebbe molti domicilios, ma nacque nella casa di Coyoacán e vi morì (6 luglio 1907 - 13 luglio 1954), in quello spazio familiare che lei riuscì a trasformare nel suo regno» in R. Tibol, *Escrituras de Frida Kahlo*, Plaza Janés, Ciudad Mexico 2004, pag. 27.

Il padre di Frida la fece costruire tre anni prima della sua nascita nel 1904, in stile neoclassico francesizzato, semplice e abbastanza austera, con uno spazio centrale intorno al quale un corpo ad L ospitava gli ambienti della casa, in stile tipicamente porfiriano. Nel dipinto *Mis abuelos, mis padres y yo* del 1936, Frida rappresenta la sua amatissima casa che fa da piedistallo alla figura di se stessa bambina posta al centro della composizione con i piedi ben piantati nel patio della Casa Azul, il suo *hogar* è parte viva della sua storia.

Frida va via e torna innumerevoli volte, torna a casa dagli ospedali dove è ricoverata continuamente, torna a casa per i grandi lutti di famiglia, torna a casa per separarsi da Diego, torna a casa per ricominciare una nuova vita con lui; la casa è il suo studio di artista, è lo spazio dove fa lezione ai suoi allievi della Scuola d'Arte "La Esmeralda", dove raccoglie tutto ciò che la rappresenta ed attraverso cui si rappresenta al mondo, dove si celebra come vestale della cultura messicana. In alcuni periodi è anche la sua "prigione", dopo l'incidente del '25 quando non può stare in piedi, durante gli anni dal '41 in poi nei quali la sua salute va sempre peggiorando e Frida non può più viaggiare e può uscire sempre meno, dopo l'amputazione della gamba destra è quasi sempre in sedia a rotelle.

La casa è più volte modificata, certamente è trasformata nel 1937 per ospitare León Trotsky e sua moglie, esuli a Città del Messico per sfuggire a Stalin, che vissero lì per alcune settimane; per assicurare all'ospite la sicurezza, furono murate molte aperture verso la strada,

le mura furono dipinte di azzurro e i Rivera comprarono un altro pezzo di terreno che fu destinato al giardino per ampliare il raggio di sicurezza intorno agli ospiti.

Un altro momento di grandi trasformazioni architettoniche è nel 1941 quando alla morte del padre, Diego e Frida, appena tornati insieme dopo il divorzio e di nuovo sposati, decidono di trasferirsi in via definitiva nella Casa Azul; in questo periodo l'atmosfera è comunque serena, Frida si dà molta forza e la cura della sua casa diviene una occupazione importante, come la cura di Diego e del loro rapporto rinato.

Nel 1946 Diego chiede all'architetto Juan O'Gorman, che ha già realizzato per loro la casa-studio di San Angel, di progettare un nuovo ambiente, lo studio di Frida, che viene costruito in un'area del giardino, in pietra vulcanica, lo stesso basalto utilizzato dagli aztechi per le loro piramidi e per le pietre cerimoniali, è uno spazio pieno di luce, con grandi finestre sul giardino rigoglioso, nel quale l'artista si muoveva con facilità anche nei momenti più drammatici per la sua mobilità.

La Casa Azul appare come una sorta di scenografia della sublimazione di un rapporto d'amore tra i più complessi della storia artistica mondiale, racconta Frida: «A diciassette anni mi innamorai di Diego e ai miei genitori la cosa non piacque perché Rivera era un comunista e perché secondo loro somigliava a un Brughel grasso, grasso, grasso. Dissero che era come il matrimonio tra un elefante e una colomba. Ciononostante, io organizzai ogni cosa presso il tribunale di Coyoacán in modo da sposarci il 21 agosto del 1929. Chiesi alla



Casa Azul, lo studio di Frida



Casa Azul, la scala

cameriera le sue gonne e presi a prestito da lei anche la blusa e il *rebozo*. Con l'apparecchio mi sistemai il piede in modo che non lo si notasse e ci sposammo. Al matrimonio non venne nessuno tranne mio padre, che disse a Diego "Tieni conto che mia figlia è una persona malata e lo sarà per tutta la vita; è intelligente ma non carina. Se vuoi ripensaci, ma se sei deciso a sposarla ti do il mio consenso". All'indomani delle nozze, di cui dette notizia anche la stampa locale perchè Diego era già un muralista molto famoso, gli sposi andarono a vivere in centro al Paseo de la Reforma, e questa fu la loro prima casa, arredata con pochi mobili raccattati dagli amici e nella quale iniziò quello che fu definito il "ménage marxista".

La relazione tra i due è dall'inizio il perno attorno al quale le loro vite si dipanano, il bisogno che avevano l'uno dell'altra non si è mai placato, così come il reciproco supporto all'arte, alla quotidianità, alla politica. Scrive nella biografia di Diego Rivera Bertrand Wolfe: «Come è naturale con due caratteri forti come i loro, entrambi totalmente diretti dall'interno, entrambi imprevedibili negli impulsi e intensamente sensibili, la loro vita insieme fu tempestosa. Lei subordinava le sue imprevedibilità quelle di lui, altrimenti la vita con Diego sarebbe stata impossibile. [...] Nonostante i litigi, le brutalità, i gesti dettati dal rancore, persino un divorzio, nel profondo del loro essere continuarono a mettersi reciprocamente al primo posto. O meglio, per lui lei veniva al primo posto dopo la pittura e dopo il gusto di rappresentarsi la propria vita come una drammatica

successione di leggende, ma per lei Diego occupava il primo posto, persino prima dell'arte».

Diego è il pensiero fisso di Frida, una ossessione amorosa, che entra a far parte della sua vita nel bene e nel male, egli stesso con i suoi comportamenti verso le altre donne la spinge a sua volta ad un gran numero di altre relazioni etero ed omosessuali, mentre nella seconda parte dell'esistenza dell'artista diviene il motivo centrale che le dà la forza di continuare a soffrire ed a lottare per la vita. Nello straordinario Diario Frida racconta in modo commovente quanto e come dolore e amore siano sempre congiunti, dedica molte pagine a dichiarare, talvolta in forma epistolare, il suo amore e l'indissolubilità del loro legame: «*Diego: Nada comparable a tus manos ni nada igual al oro – verde de Tus ojos. Mi cuerpo se llena de ti por días y días. Eres el espejo de la noche. La luz violenta del relámpago. La humedad de la tierra. El hueco de tus axilas es mi refugio. Mis yemas tocan tu sangre. Toda mi alegría es sentir brotar la vida de tu fuente – flor que la mia guarda para llenar todos los caminos de mis nervios que son los tuyos*»².

Un anno dopo il rientro alla Casa Azul, Frida inizia a tenere il suo Diario, mentre cerca di fare del suo rifugio un luogo eletto per lei e per Diego, trasformandosi nella vestale del "tempio". Ricostruisce attraverso

2. «Diego: niente è comparabile alle tue mani, nulla è uguale all'oro verde dei tuoi occhi. Il mio corpo si riempie di te giorno per giorno. Sei lo specchio della notte. La luce violenta del lampo. L'umidità della terra. L'incavo delle tue ascelle è il mio rifugio. I miei polpastrelli toccano il tuo sangue. Tutta la mia allegria è nel sentire sprizzare la vita dal tuo fiore - sorgente che mi custodisce per riempire tutte le vie dei miei nervi» in *El Diario de Frida Kablo. ...op.cit.* pag. 213.

gli arredi spazi intrisi dello spirito del Messico, è un periodo delicato della storia del Paese, si deve ridefinire una nuova identità all'indomani dell'indipendenza recuperando la propria cultura originaria. Diego da sempre appassionato di arte popolare coinvolge Frida ed insieme iniziano a raccogliere nella Casa Azul tutti i tipi di oggetti, che in parte vengono utilizzati quotidianamente, in parte collezionati.

La stanza da pranzo, sempre piena di ospiti, è decorata con dipinti popolari dell'Ottocento, nature morte con frutta e verdure dai colori vivi, ritratti di oggetti della vita popolare messicana, che si ritrovano in molti degli ultimi quadri dipinti da Frida, proprio nel periodo di maggior isolamento in casa. I quadri dedicati alla natura in questi anni rappresentano i frutti della terra, molti dei quali piantati nel giardino della Casa Azul, ai quali si accompagnano il sole e la luna, le radici, i colori sono forti e accesi, e l'artista molte volte li intitola "natura viva", in evidente contrapposizione alla consuetudine della natura morta come genere pittorico.

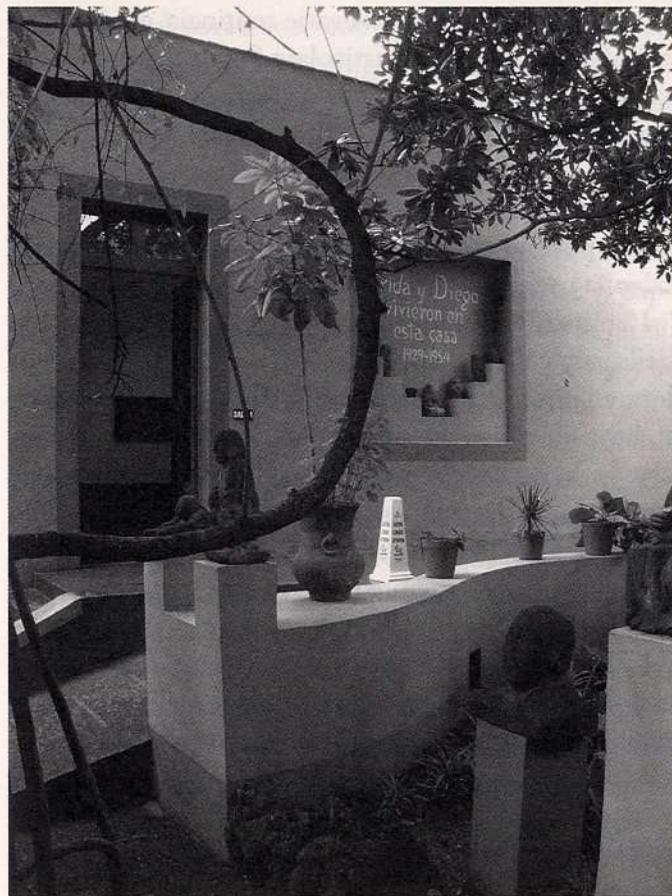
Sulla tavola, attorno alla quale si riuniva la migliore intelligenza comunista e artistica dell'epoca, Frida stendeva tovaglie colorate fatte a mano in diverse regioni del Messico e con diverse tecniche, adornate con di frutta di cera, fiori di carta, stoviglie, anch'esse fatte a mano, di tutte le forme e i colori. Il giallo è il colore dominante di questa stanza, giallo è il pavimento, gialli i mobili in legno di arte povera appoggiati ai muri che si mescolano ai mille oggetti appesi, alle figurine tipiche, ai cesti, e giallo è il grande tavolo al

centro della stanza. Lo stesso colore predomina nella cucina adiacente, dove mattonelle gialle e blu rivestono il banco da lavoro e la parete ad esso prospiciente, in questo ambiente le pareti sono decorate da utensili e vasellame di ogni tipo, forma e materiale; su una delle pareti con dei tasselli di ceramica colorata è disegnata una coppia di colombe che regge un nastro, i nomi di Diego e Frida realizzati con la stessa tecnica, decorano la parete principale della cucina a sottolinearne il ruolo di luogo centrale della casa. Con colori e oggetti poveri e di grande valore artistico, mescolando vecchio e nuovo, tradizione e modernità, abbellire la casa diventa una occupazione quotidiana per Frida.

In questi anni l'artista inizia anche la sua collezione di giochi per bambini e di ritratti infantili, la definitiva negazione della maternità la spinge a tenere accanto a sé molte immagini tra le quali anche quella di un neonato morto, fino al feto in formaldeide che si fa mandare dall'amico Dottor Eloesser, e che gelosamente conserva nello studio. Altra collezione importante è quella degli ex-voto, oggetti d'arte povera e popolare da sempre fonte d'ispirazione per lei; oggetti che Frida vede come testimonianze del pensiero e dei sentimenti di un popolo politicamente oppresso, e questo la fa sentire più vicina alla sua gente, per il senso di forzato isolamento che segna la sua vita di questi anni e in relazione alla sua fede politica, quel comunismo che ormai è sempre più ridotto al silenzio. Gli ex-voto occupano un posto significativo nell'arte messicana, raccontano di "miracoli", di grazie ricevute, di devozione, di



Casa Azul, il giardino



Casa Azul, l'ingresso

amore, Frida ne collezionò varie centinaia, oggi esposti nel Museo. Di questa particolare forma di arte povera, molto è trasposto nel lavoro dell'artista, dal figurativismo descrittivo e semplice, che secondo alcuni è addirittura *naïve*, alla composizione del quadro, al centro la figura o l'accadimento più importante, ed intorno, ma sempre ad esso collegate, figure, brevi testi oggetti, talvolta paesaggi.

L'ambiente più dolente e per certi versi inquietante della casa è il bagno di Frida, luogo della intimità assoluta, all'interno del quale oggi si ritrovano molti oggetti, busti di cuoio, un arto artificiale, strumenti medici, che la hanno accompagnata nella sua interminabile malattia. È lo spazio dedicato oggi al racconto dello strazio della vita di Frida³.

La Casa Azul è sempre piena di amici, parenti, ospiti, ed ogni sera la tavola della cucina è piena di commensali. Tutto questo rinsalda il rapporto con il suo *hogar*, che diviene allo stesso tempo il luogo della solitudine interiore, «sempre di più nell'isolamento volontario della Casa Azul – quel rifugio che è un prolungamento del suo corpo, in cui ogni pietra, ogni mobile è impregnato della melancolia del ricordo e del segno del dolore – Frida diviene la sacerdotessa ieratica di un culto di cui Diego Rivera è il centro è che la collega a tutto l'universo, a ogni particella vivente del suo invincibile amore»⁴.

3. Al bagno di Frida la fotografa messicana Graciela Iturbide ha dedicato un ciclo di foto raccolte in una pubblicazione dal titolo *El baño de Frida*, Edizioni Punctum, Roma 2008.

4. J. G. Le Clezio, *Diego et Frida, Paris 1993*, trad. it. *Diego e Frida. Un amore assoluto e impossibile sullo sfondo del Messico rivoluzionario*, il Saggiatore, Milano

Alti muri decorati con motivi della tradizione messicana con i mosaici, le conchiglie del mare e le brocche che Diego personalmente posizionò incassati nei muri, circondano e proteggono il giardino della casa, pieno di piante rigogliose che si protendono con i loro rami, principalmente magnolie e *abuehuetes*, ma anche cipressi e piante tropicali; tra la fitta vegetazione ci sono molti animali, uccelli, in particolare le colombe, il papagallo Bonito, ma anche l'amatissima scimmia ragno Fulang-Chang, ritratta con lei in *Fulang – Chang y yo* e nel celebre *Autoretrato con mono*. Ci sono poi i cani senza pelo «itzcuintle comprati al mercato di Xochimilco che diventano le sue effigi, quegli *escuinclas* che, per la loro nudità e fragilità, e anche per la loro aria un po' triste venuta dalla notte dei tempi, rappresentano per Frida gli archetipi della condizione umana»⁵. Questi ed altri amati animali sono rappresentati in molti quadri, *Autoretrato con Bonito* del 1941, *Yo i mis pericos* del 1941, *Autoretrato con monos* del 1946, tra gli altri.

Al centro del giardino è realizzata una piccola piramide azteca che serve da podio per i reperti precolombiani di Diego, il quale negli stessi anni avvia il faraonico progetto di costruzione di uno "studio sepolcro", una sorta di museo di se stesso attraverso il quale lasciare la sua impronta ai posteri e conservare gli oltre sessantamila oggetti d'arte precolombiana raccolti in venti anni, El Anahuacalli.

In questa oasi-prigione Frida trascorre gli ultimi anni

1997, pag. 134.

5. J. G. Le Clezio, *op. cit.* pag. 135.

della sua vita, riceve gli studenti della scuola d'arte, non avendo più la forza di andare fino in centro a Città del Messico, e li lascia girare per Coyoacán alla ricerca dei soggetti da riprodurre, dando loro la possibilità di lavorare in giardino, laddove di tanto in tanto lei va a controllare il lavoro. Frida era una maestra meravigliosa e imprevedibile, come hanno testimoniato alcuni dei suoi allievi, che si sentivano parte di una famiglia, la strana e inimmaginabile famiglia che ruotava intorno alla Casa Azul. «Per i suoi allievi la casa di Coyoacán era in sé una parte della loro educazione. Per modelli avevano tutto ciò che era a portata di mano: scimmie, cani, gatti, rane e pesci, tutte le piante del giardino, tutti gli oggetti artistici sparsi per la casa. Frida cercò di sviluppare in loro un senso estetico legato alle piccole cose di tutti i giorni, facendoli giocare a sistemare e risistemare frutta, fiori e piatti di terracotta sulla tavola della sala da pranzo per vedere chi riusciva a creare la composizione più originale»⁶. Alla fine del corso Frida organizzò una grande festa in casa alla quale fu invitata a partecipare tutta la popolazione del quartiere.

Una testimonianza viva e significativa dell'atmosfera che si vive nella Casa Azul è data dal cospicuo numero di fotografie, l'archivio di Frida è formato da circa seimila immagini, fu fotografata infatti dai maggiori autori dell'epoca: Nickolas Muray, Martin Monkócsi, Manuel e Lola Álvarez Bravo, Fritz Henle. Gisèle Freund, Edward Weston ed altri ancora. Fotografò lei

6. H. Herrera, *Frida, A life of Frida Kahlo*, 1983, trad. it. *Frida, vita di Frida Kahlo*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pag. 226.

stessa fin da bambina seguendo suo padre Guillermo fotografo di professione. Oggi questo enorme patrimonio rappresenta l'altra fonte iconografia, oltre i dipinti, imprescindibile per conoscere Frida Kahlo. Le fotografie sono state scattate in tante occasioni, permettono di vedere momenti di vita, luoghi della casa, persone, animali. Come lo studio di Diego Rivera fotografato nel 1930 dal suocero Guillermo Kahlo, che ricorda un altro periodo in cui la coppia visse qui⁷ o la bellissima immagine di Diego e Frida in giardino di Guillermo Zamora⁸ o la tavolata con l'architetto O'Gorman progettista dell'ampliamento della Casa Azul ed altri amici⁹. Molte sono anche le fotografie con gli amatissimi animali, come la bellissima foto di Lola Álvarez Bravo che ritrae Frida con uno dei suoi cani messicani¹⁰, o la foto di Gisèle Freund che inquadra le mani inanelate di Frida con sullo sfondo il pappagallo Bonito¹¹. Queste fotografie mostrano quante persone erano parte della vita di Diego e Frida e della Casa Azul, amici, compagni di partito, amanti, è l'aspetto più pubblico di questa coppia unica, ma in alcune immagini anche il più spontaneo, quello che racconta di una Frida distratta dal dolore e dalla sua maledizione, che sorride

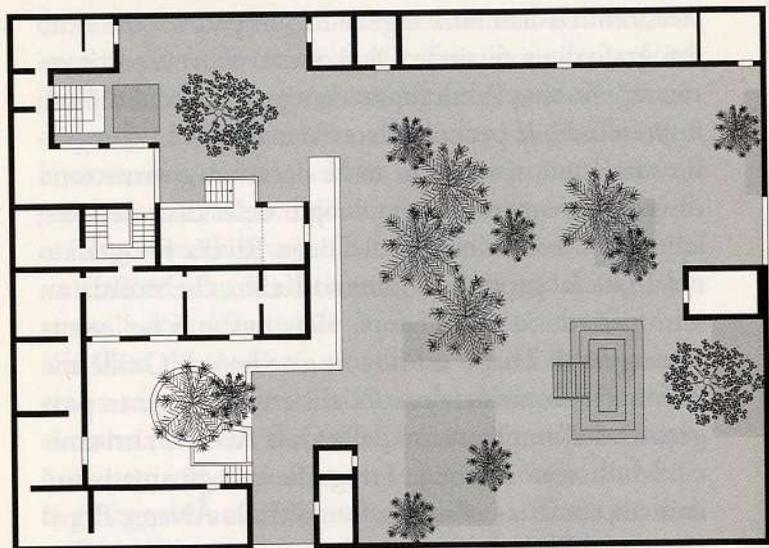
7. La didascalia di questa foto è «Feliz año nuevo! de parte de Guillermo Kahlo, Coyoacán, Diciembre 25, 1930» in P. Ortiz Monasterio (a cura di), *Frida Kahlo sus fotos*, Editorial RM, D.F., Mexico 2010.

8. «Diego y Frida en la Casa Azul», ca 1952, Guillermo Zamora, in P. Ortiz Monasterio, *op. cit.*

9. Di questa fotografia non si conosce la data, in P. Ortiz Monasterio, *op. cit.*

10. «Frida con uno de sus perros xoloescuintle», ca 1944, Lola Álvarez Bravo.

11. «Manos de Frida y Bonito», ca 1952, Gisèle Freund.



Casa Azul, pianta

tra le braccia degli amici. Tra le immagini più belle ci sono quelle che le fece Nicholas Muray, suo amante per circa dieci anni, che la ritrasse molte volte nella sua Casa Azul, con i suoi animali, mentre dipinge, sulla sedia a rotelle, mostrando così molti angoli della casa e dei bellissimi scorci del giardino, dando la sensazione del calore e dell'appartenenza di Frida a quel luogo e ai suoi spazi.

«Negli ultimi tempi Frida non usciva più da quella casa, - come racconta Le Clezio - da quel giardino. Ne aveva fatto una copia del mondo, immaginaria e allo stesso tempo radicata nella realtà dai legami del dolore. Per lei la Casa Blu era come il tempio dell'amore per Diego, che doveva durare al di là delle vicissitudini della vita, al di là della morte. Quando Frida è partita, Diego non è più tornato a Coyoacán. Ha voluto che la Casa Blu diventasse non un museo - l'idea sarebbe stata decisamente orribile - ma un santuario, una casa aperta in cui ciascuno potesse ricevere un poco di quella bellezza che emanava Frida, che aveva impregnato i muri, gli oggetti familiari, le piante del giardino. Tutto è immobile qui, immobile come nell'attesa del risveglio della *niña*».

Dopo la cerimonia funebre Diego ha raccolto le sue ceneri in una borsa e le ha portate alla Casa Azul, ha adagiato la borsa sul letto a baldacchino di Frida e l'ha coperta con la sua maschera mortuaria in gesso.

Frida Kahlo non ha più lasciato il suo *hogar*.

La casa-studio

La casa-studio di Diego Rivera e Frida Kahlo a San Angel a Città del Messico, è un rigoroso esempio di architettura funzionalista, opera aderente al linguaggio razionalista che, come racconta lo stesso progettista Juan O'Gorman¹, quando fu realizzata “fece molto scalpore perché mai, fino ad allora, si era vista in Messico una costruzione la cui forma derivava totalmente dalla funzione”².

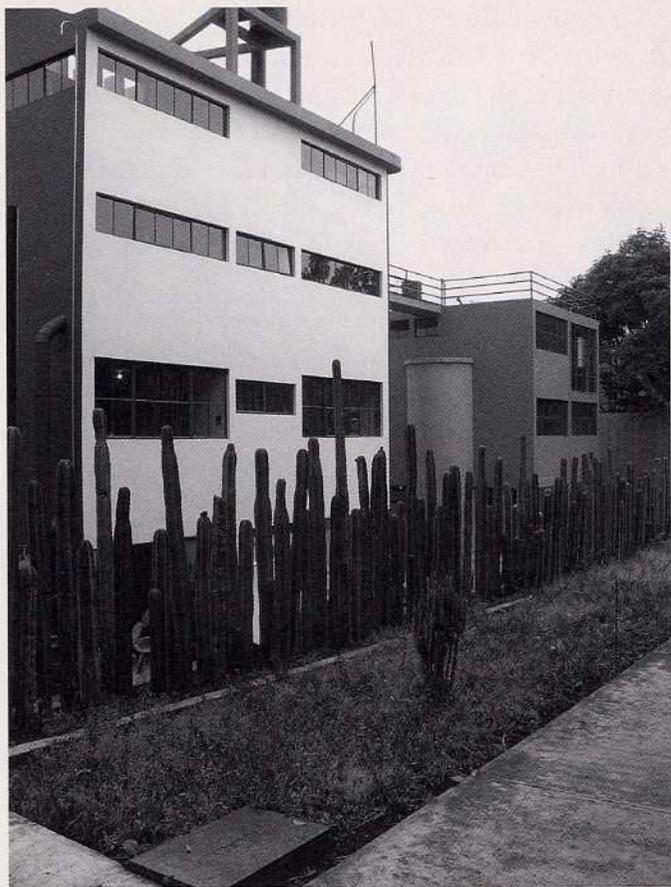
Il giovane architetto, appena ventiseienne quando viene incaricato della realizzazione della casa della coppia di artisti più famosa della sua nazione, non nasconde di volere aderire fedelmente ai principi dell'architettura funzionalista – all'ideale per cui “la forma segue la funzione” – affermando inoltre che “l'architettura risponde alle necessità del momento, con la tecnologia adeguata e la massima economia”³.

Tale impostazione “razionalista”, così radicale ed esplicita, è comprensibile in un giovane formatosi negli anni '20 all'Accademia di San Carlos, la Scuola di Arte e di Architettura della Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) di Città del Messico, anni in cui, con la traduzione e la pubblicazione in Messico di “*Vers une Architecture*” di Le Corbusier, anche nell'America Latina si diffusero i principi di una architettura essenziale, innovativa e moderna, legata alle necessità della funzione e della tecnologia, capace di un linguag-

1. Juan O'Gorman, nato nel 1905 a Coyoacán, Mexico e morto nel 1982 a Città del Messico, Messico.

2. Cfr. V. Jiménez, *Juan O'Gorman*, Mexico D. F. 1997.

3. *Idem*



La casa-studio a San Angel, i due corpi



La casa-studio a San Angel, il ponte di collegamento

gio universale distinto dagli stili del passato.

Diego Rivera, di ritorno dalla California, decide di commissionare al giovane O'Gorman la casa-studio per lui e Frida, grazie al denaro guadagnato negli Stati Uniti, affascinato dai principi della nuova architettura, ritenendo che la "ragione" non fosse da considerarsi in contrasto con l'arte e che il rigore funzionale, l'economia e l'essenzialità costruttiva, potevano essere considerati quali indicatori di una attitudine artistica in quanto tutto ciò che è "strettamente realizzato su criteri funzionali è anche un'opera d'arte"⁴.

Si narra infatti che Diego, a cui fu chiesto da O'Gorman un giudizio su una casa-studio per un pittore che stava costruendo in calle de Palmas 81 a San Angel, su un lotto di fronte a quello su cui sarà poi realizzata la casa di Rivera, formulò pubblicamente la teoria che un'architettura realizzata secondo un procedimento strettamente funzionale e scientifico dovesse essere assimilabile ad un'opera d'arte in quanto, visto che grazie al massimo dell'efficienza e al minimo costo si sarebbero potute realizzare, con lo stesso impegno, un maggior numero di edifici necessari ad una rapida ricostruzione materiale e morale del Messico, questo avrebbe comportato un valore "estetico" oltre che sociale e politico così che, in definitiva, la chiarezza funzionale si sarebbe tradotta in "bellezza" dell'architettura, una "bellezza per tutti".

L'ambito in cui deve essere collocata l'opera è, evi-

4. *Idem*

dentemente, non solo quello personale ed autobiografico dei due artisti, ma anche quello generale di un fermento culturale e politico, di una tensione sociale che caratterizzava il Messico di quegli anni. "Octavio Paz descrive Città del Messico degli anni '30 come un luogo saturo di splendore decaduto, una specie di Palermo del Sudamerica, con le sue vecchie dimore e i palazzi antichi"⁵, a cui si contrappone una città in evoluzione, in piena trasformazione, "l'altra Città del Messico, quella che sembra ossessionata dalla modernità; la casa di Diego e Frida partecipa a tale spirito, quello di una capitale caratterizzata da strade e hotel di recente costruzione, monumenti ed edifici amministrativi"⁶ e che "soggiace al piccone dei demolitori o alla fantasia devastante degli architetti"⁷.

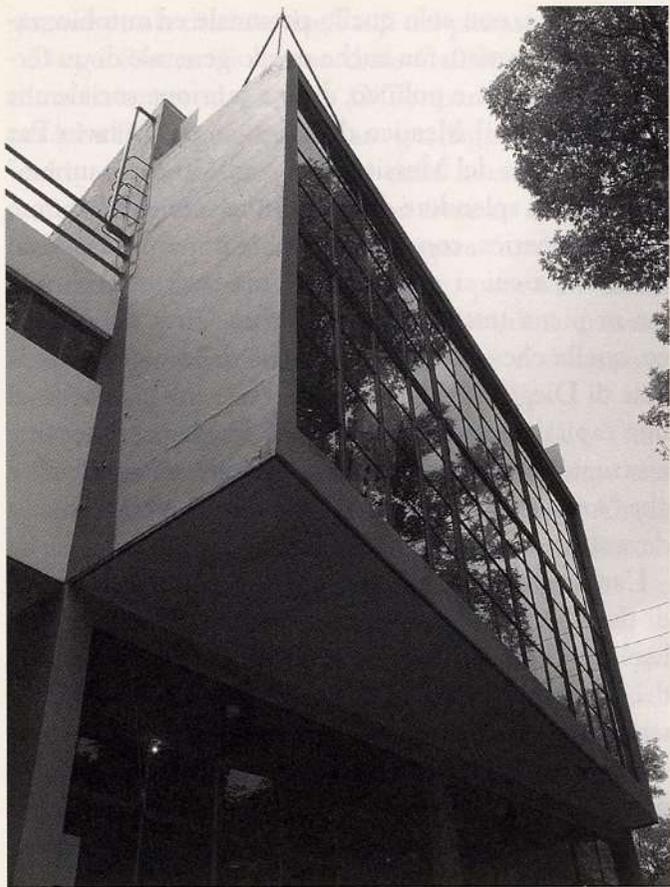
L'architettura, come l'arte di Diego, cerca comunque di dare forma a tensioni e aspettative diffuse ad ogni livello sociale, di riconoscere le radici culturali comuni del Paese per guardare ad un possibile futuro da costruire.

Oggi, dopo che il tempo e le singole vite dei vari personaggi coinvolti in questa avventura hanno scritto la trama affascinante e complessa di uno dei periodi più importanti della recente storia messicana, è possibile affermare che l'opera costruita da O'Gorman non rappresenti un episodio pertinente solo all'architettura

5. G. Roero di Cortanze, *Frida Kablo. La bellezza terribile*, Roma 2012, trad. it. *Frida Kablo. La beauté terrible*, Paris 2011, pag. 81.

6. *Idem*

7. S. Gruzinski, *Histoire de Mexico*, Paris 1996.



La casa-studio a San Angel, la casa di Diego



La casa-studio a San Angel, la casa di Frida

ma che, andando ben oltre le sue stesse premesse, sia riuscito ad incarnare e a descrivere il volto di un periodo storico, di uno stile di vita, di una idea culturale. Non solo, relativamente alla storia personale di Diego e Frida, la casa di San Angel non può essere considerata solo la messa in opera di un programma funzionale, il soddisfacimento di un insieme di esigenze di vita private – sarebbe infatti riduttivo immaginare che il progetto sia davvero solo la “forma della funzione” prestabilita, la materializzazione di necessità pratiche attraverso l’espressione diretta delle nuove tecnologie lasciate a vista e della loro corretta applicazione – ma che il manufatto, così concepito, sia piuttosto diventato, forse involontariamente, esso stesso la “forma del contenuto”, segno estremo, sintesi di significato e significante.

L’architettura, infatti, nel suo manifestarsi fisicamente palesa un suo portato narrativo, esprime cioè dei “contenuti”, che non sono solo il racconto della funzione a cui è destinata, la forma capace di rendere significativa la risoluzione dei bisogni primari degli utenti, ma che rappresentano il suo profondo significato, il suo senso più intimo, le ragioni proprie dello spazio, le emozioni che è in grado di suscitare nell’accogliere, tra le sue strutture, l’uomo.

Da questo punto di vista, la casa di Diego e Frida non è la mera rappresentazione, delle necessità quotidiane, per quanto particolari, domestiche e artistiche dei due, ma è altresì il racconto, la costruzione materiale e formale, delle loro vite, dei legami intensi quanto burra-

scosi che le compongono, della loro unione, in definitiva del loro amore.

Esito che, evidentemente, travalica le intenzioni stesse dichiarate dell’architetto, il rigore e l’assoluta oggettività con cui riteneva di poter esprimere il contenuto domestico della “casa”, e che, in fondo, trova una sua conferma nel prosieguo del suo percorso artistico e professionale, ricco, articolato e contraddittorio che, negli anni successivi, lo vedrà allontanarsi dal rigore razionalista fino ad abbracciare i principi dell’architettura organica, un linguaggio vernacolare e tradizionale, alternando la sua opera di architetto a quella di artista figurativo, evidentemente influenzato dal rapporto con artisti come Rivera, e realizzando importanti murali e mosaici.

O’Gorman, malgrado avesse, all’epoca dell’incarico della casa di San Angel, l’esperienza di una sola architettura realizzata, sin dall’inizio è consapevole del suo delicato compito, ha ben presente la responsabilità di avere a che fare con due “clienti” così particolari ed esigenti, il cui impegno, sociale, politico ed artistico è legato indelebilmente alla costruzione dell’identità del loro Paese; non a caso le cronache del tempo raccontano che egli dichiarava pubblicamente che Diego Rivera era l’unico in grado di “insegnare ai Messicani cosa è il Messico”⁸.

Nella sua autobiografia l’architetto scrive che Rivera fu colui che riscoprì, valorizzò e attualizzò l’arte pre-

8. Cfr. V. Jiménez, *op. cit.*

ispanica, espressione artistica che prima di lui suscitava solo un interesse archeologico. Diego, infatti, con la sua opera, con i continui riferimenti all'arte precolumbiana, intese trasmettere ai messicani il valore del loro "glorioso" passato, portandolo al ruolo di vera arte "tradizionale" del Paese.

Malgrado ciò, per realizzare la loro dimora, O'Gorman non immagina all'inizio della sua carriera, qualcosa di "tradizionale o vernacolare", non cerca riferimenti nell'archeologia locale, bensì declina, estremizzandoli, i principi dell'architettura razionale, andando oltre le stesse soluzioni tecnologiche adottate da Le Corbusier per casa Ozenfant dieci anni prima – "casa per un artista" che è il naturale riferimento per il giovane architetto messicano – innestando su di essi, in maniera originale, quanto innovativa e rivoluzionaria, ulteriori elementi propri di quella cultura autoctona, di quella coscienza popolare, della lunga tradizione di cui il grande pittore era, e voleva essere, interprete.

L'opera realizzata in un lotto all'angolo tra calle de Palmas e avenida Altavista, progettata nel 1931 e terminata nell'anno successivo, si presenta come due case-studio tra loro unite: una più grande e possente destinata a Diego, di 21 anni più grande di Frida, e dalla corporatura massiccia e imponente, e l'altra più piccola, si direbbe quasi minuta e fragile come era la natura fisica di Frida, unita alla prima solo da un ponte alla quota del solaio di copertura, attraverso quindi un percorso evidentemente più simbolico che funzionale.

Lo studio di Diego, a doppia altezza, è aperto solo

verso nord, dove la luce è quella giusta per l'atelier di un pittore, attraverso un'enorme parete vetrata inclinata che prospetta sul retro del lotto, lontano dalle strade e dalla confusione; lo spazio di lavoro di Frida invece è aperto su tre lati, la luce può entrare a qualsiasi ora del giorno, dallo studio si può guardare verso l'esterno e modulare la privacy e l'intensità luminosa attraverso delle tende poste lungo tutto il perimetro. Le differenze tra le due parti principali della casa sono evidenti, finanche le scale, pur entro linguaggi e soluzioni stilistiche proprie del Movimento Moderno, sono una esterna ed una interna, una cioè evidente e palese e l'altra nascosta e da scoprire, ispirate chiaramente una alla solidità e alla plasticità e l'altra alla leggerezza, alla discrezione; fino al limite dell'inconsistenza materica e alla imprevedibilità del percorso esterno, che collega al terrazzo, della casa di Frida.

Le parti della casa, le due case unite, diventano quindi la forma delle vite e dei caratteri dei protagonisti: una diretta, senza deviazioni, precisa e determinata, e l'altra delicata, intima, interiore, spezzata costantemente dal dolore, dagli incidenti, dalle malattie.

Il ponte è poi la magnifica materializzazione del loro rapporto, la sottolineatura poetica di due vite che per essere unite devono essere separate, indipendenti: il ponte che li unisce non è infatti un collegamento diretto, è piuttosto un percorso articolato e complesso, frutto di una scelta lunga e ponderata in cui bisogna salire attraverso scale esterne fino al terrazzo, passare da un corpo all'altro, esposti al sole o alle intemperie,

e giungere finalmente, riscendendo lentamente, negli spazi del quotidiano dell'altro. Insomma, ben più della pura funzionalità che era nelle intenzioni originarie sia del progettista che dei committenti.

Il linguaggio purista e le forme stereometriche ed austere diventano il luogo adatto ad accogliere le opere della coppia, espressioni artistiche complesse, articolate, sempre ricche di colori e affollate di personaggi reali e mitici, ma anche a conservare le preziose memorie sotto forma di oggetti della tradizione, reperti archeologici, ricordi dei loro viaggi.

Il lessico razionalista viene infine declinato in chiave vernacolare, reso impuro e trasformato, si adatta cioè alle suggestioni proprie dell'architettura tradizionale centro-americana, a partire dai colori scelti dall'architetto che, a differenza delle architetture più rigorose aderenti allo "stile internazionale", oltre al bianco usato in maniera discreta, usa, per le due dimore, il rosso e il blu, omaggio e riferimento alla tradizione domestica messicana.

Non solo, a fronte di soluzioni tecniche essenziali, al limite del "brutalismo" – impianti elettrici e idraulici a vista, cisterne e grondaie esterne, intradosso dei solai interni a vista privi diintonaci – O'Gorman perimetra il lotto con una recinzione realizzata con piante di cactus, ottenendo un contrasto evidente tra la casa, intesa come "macchina da abitare", e lo spazio urbano, da cui si separa attraverso i segni della "natura locale", addomesticata e riutilizzata.

La casa sarà la scena della vita della coppia non per

molti anni, a San Angel i due artisti vivono insieme per poco e tale dimora vede anche consumarsi la loro dolorosa, pur se temporanea, separazione. Frida viene a conoscenza di una relazione tra sua sorella Cristina e Diego e abbandona definitivamente la casa: è il 1934 lascia, per sempre, San Angel e va a vivere da sola in centro.

L'opera di O'Gorman, l'ardita architettura funzionalista che aveva suscitato così tanta curiosità nell'opinione pubblica, sarà quindi usata negli anni successivi solo da Diego, come studio.

Nel 1940, dopo aver ottenuto il divorzio, i due decidono di sposarsi nuovamente e dal 1941, anno della morte del padre di Frida, decidono di vivere insieme a Coyoacán, dove Frida predisporrà, con grande cura e tenerezza, una camera solo per Diego. Il loro rapporto è evidentemente imperscrutabile, fatto di immenso amore, di libertà e di tradimenti, comunque della necessità di condividere passioni e ideali.

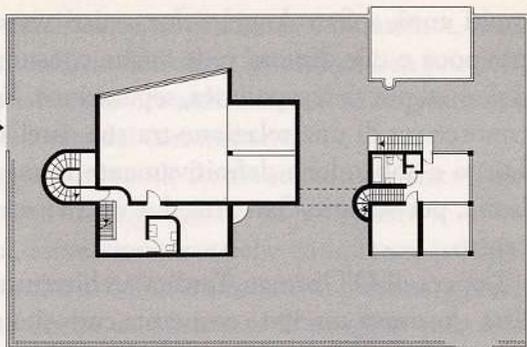
Gli storici e la critica definiscono questa "l'epoca in cui Diego e Frida vivono l'uno vicino all'altra ma divisi dall'incommensurabile distanza che separa la Casa Azul di Coyoacán dall'atelier di San Angel"⁹ dove Diego cercherà lo spazio per la sua arte, ma dove avrà anche l'opportunità di incontrare discretamente "le amanti ogni volta che il bisogno si farà sentire"¹⁰.

Forse proprio a partire da tutto ciò e dalla difficoltà

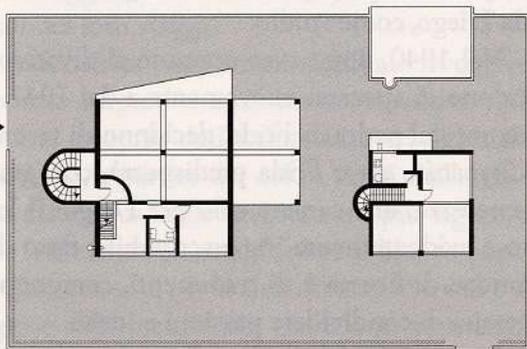
9. J. M. G. Le Clézio, *op. cit.* pag. 148.

10. G. Roero di Cortanze, *op. cit.* pag. 116.

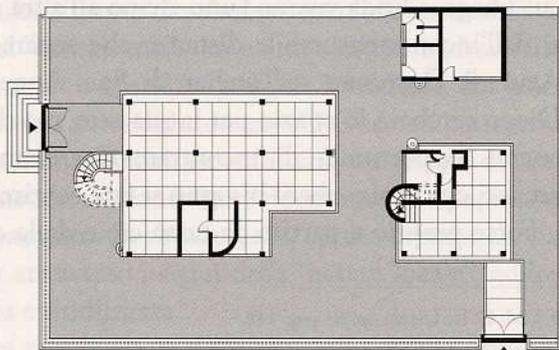
Casa K+R



Piano secondo



Piano primo



Piano terra

di comprendere e giustificare la vita di Frida e Diego, che oggi è possibile attribuire un valore di icona e di simbolo alla casa che loro hanno voluto per sé stessi a San Angel. Una sorta di monumento al loro amore, un tempio dove poter vivere insieme un rapporto comunque difficile, scandito dal dolore fisico di Frida, nel pieno rispetto delle proprie indipendenze ed esigenze, passioni e piccole manie quotidiane, ma soprattutto immersi nella loro arte.

In fondo "intimo" altro non è, da un punto di vista lessicale, che il superlativo di "interiore" che, a sua volta, è il comparativo di "interno"; lo spazio interno è quindi davvero lo spazio dell'interiorità e, spostato all'estremo, estremo come nel caso delle vite dei due artisti messicani, esso è espressione dell'intimità condivisa, l'immagine della loro unione, la forma del loro amore.



I diritti di riproduzione delle opere di Frida Kahlo appartengono ai diversi Musei e Collezioni che li posseggono, per vedere le opere si rimanda alla bibliografia o direttamente ai siti istituzionali.

Autretrato con traje de terciopelo, 1926
Legado de Alejandro Gómez Arias
Collezione Privata, Ciudad de Mexico

Mis abueols, mis padres y yo, 1936
Donación de Allan Roosy B. Mathieu Roos
Museum of Modern Art, New York
www.moma.org

Frida y el aborto, 1932, litografia
Collección Dolores Olmedo, Ciudad de Mexico
www.museodoloresolmedo.org.mx

Henry Ford Hospital, 1932
Collección Dolores Olmedo, Ciudad de Mexico
www.museodoloresolmedo.org.mx

Mi nacimiento, 1932
Collezione Privata

Unos cuantos piquetitos, 1935
Collección Dolores Olmedo, Ciudad de Mexico
www.museodoloresolmedo.org.mx

Perro Itzcuintli con migo, 1938
Collezione Privata

Lo que el agua me dio, 1938
Collezione Daniel Filipacchi, Parigi, Francia

La cama, 1940
Collezione Selma e Nesuhi Ertegun, New York, USA

Yo y mis pericos, 1941
Collezione Mr. And Mrs. Harold H. Stream, New Orleans, USA

La columna rota, 1944
Museo Frida Kahlo, Ciudad de Mexico
www.museofridakahlo.org.mx

Sin esperanza, 1945

Collección Dolores Olmedo, Ciudad de México

www.museodoloresolmedo.org.mx

Arbol de la esperanza mantente firme, 1946

Collezione Daniel Filipacchi, Parigi, Francia

El marxismo dará salud a los enfermos, 1954

Museo Frida Kahlo, Ciudad de México

www.museofridakahlo.org.mx



Note biografiche

- 1907_ Magdalena Carmen Frieda Kahlo nasce a Coyoacán il 6 luglio, terza figlia di Guillermo Kahlo e Matilde Calderón.
- 1913_ Si ammala di poliomielite e il piede destro rimane leggermente deformato.
- 1922_ Entra nella Escuel Nacional Preparatoria per avviarsi alla carriera di medico. Su 2000 alunni ci sono solo 35 donne. Conosce Diego Rivera che sta realizzando il mural *La creación*.
- 1925_ Il 17 settembre è vittima di un terribile incidente mentre viaggia su un tram nel centro di Città del Messico, riporta enormi danni fisici che segneranno per sempre la sua esistenza. Durante i lunghi mesi di immobilità forzata inizia a dipingere. Seguendo le orme dell'amatissimo padre pittore e fotografo.
- 1928_ Si iscrive al Partito Comunista del Messico, PCM, dove incontra nuovamente Rivera. Si innamorano e Diego la ritrae per la prima volta nel mural *Balada de la Revolución*.
- 1929_ Il 21 agosto si sposano e vanno a vivere in un appartamento al centro della città. Segue Diego a Cuernavaca e abbandona il Partito Comunista quando Rivera viene espulso.
- 1930_ All'inizio dell'anno ha il primo aborto, le diagnosticano una deformazione pelvica che mette a serio rischio la possibilità di portare avanti una gravidanza. La coppia va per alcuni mesi negli Stati Uniti a San Francisco, dove Diego ha numerosi lavori.
- 1931_ Frida conosce il Dottor Eloesser, che sarà suo carissimo amico e la seguirà fino alla fine. Iniziano i dolori forti alla gamba destra sempre connessi alla colonna vertebrale. I Rivera rientrano in Messico.
- 1932_ A Diego viene dato un incarico importante a Detroit e la coppia viaggia di nuovo negli Stati Uniti. Il 4 luglio Frida abortisce di nuovo; a settembre rientra in Messico per la morte improvvisa della madre.
- 1933_ Diego viene chiamato a New York per realizzare un mural nel Rockefeller Center, Frida non vive bene questa ennesima stagione americana. Rientrano in Messico e incaricano Juan O'Gorman di progettare per loro una nuova casa a San Angel.
- 1934_ Frida abortisce per la terza volta, è operata ancora al piede destro e le amputano tre dita. Scopre la relazione tra Diego e sua sorella Cristina.
- 1935_ Frida lascia la casa di San Angel e si allontana da Diego, vive in

- un appartamento da sola in centro. Durante questo periodo conosce lo scultore americano Isamu Noguchi con il quale ha una lunga relazione.
- 1936 Ritorna alla casa di San Angel con Diego ed entra a far parte di un comitato di solidarietà per i repubblicani spagnoli.
 - 1937_ Arrivano a Città del Messico León Trotski e Natalia Sedova e Frida mette a loro disposizione la Casa Azul di Coyoacán.
 - 1938_ Arrivano a Città del Messico André Breton e Jaqueline Lamba. In ottobre si inaugura con grande successo la Mostra personale di Frida nella galleria di Julien Levy a New York, dove Frida conosce Nickolas Muray. Inizia la loro relazione che dura quasi dieci anni.
 - 1939_ Frida va a Parigi per la sua Mostra personale da Renou & Colle. Conosce i surrealisti. Quando rientra in Messico va a vivere nella Casa Azul e divorzia da Diego Rivera.
 - 1940_ Frida va a San Francisco per farsi curare dal Dottor Eloesser. Diego la raggiunge e si risposano.
 - 1941_ Ad aprile muore il padre di Frida, da questo momento Diego e Frida si trasferiscono a vivere nella Casa Azul, Diego conserva come studio la casa di San Angel.
 - 1942_ Frida inizia a scrivere il suo Diario ed è eletta membro del Seminario di Cultura Messicana.
 - 1943_ Ottiene un posto di docente alla Escuela d'Arte "La Esmeralda". Dopo pochi mesi il suo stato di salute la costringe a dare lezioni nella Casa Azul.
 - 1946_ Il quadro Moises ottiene il premio nazionale di pittura dal Ministero della Cultura. È nuovamente operata alla colonna vertebrale a New York.
 - 1948_ Si iscrive di nuovo al partito Comunista del Messico.
 - 1950_ Frida è operata sette volte alla colonna vertebrale e passa nove mesi in ospedale.
 - 1951_ All'uscita dall'ospedale è costretta a stare quasi sempre in sedia a rotelle. Diventerà totalmente schiava degli antidolorifici.
 - 1953_ Lola Álvarez Bravo organizza nella sua galleria la prima mostra monografica in Messico sul lavoro di Frida Kahlo. Le amputano la gamba destra fino al ginocchio.
 - 1954_ Già ammalata di una infezione polmonare, partecipa ugualmente ad una manifestazione politica contro l'intervento americano in Guatemala. Muore il 13 luglio di embolia polmonare nel sonno.

Bibliografia essenziale

- H. Herrera, *Frida, A life of Frida Kahlo*, 1983, trad. it. *Frida, vita di Frida Kahlo*, Baldini & Castoldi, Milano 1991.
- J. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, Paris 1993, trad. it. *Diego e Frida. Un amore assoluto e impossibile sullo sfondo del Messico rivoluzionario*, il Saggiatore, Milano 1997.
- S. M. Lowe, *Frida Kahlo Autoritratto in frammenti*, Selene Edizioni, Milano 1999.
- F. Kahlo, *Cartas apasionadas*, 1995, trad. it. *Lettere appassionate*, Abscondita, Milano 2002.
- V. Jiménez, *Juan O'Gorman*, Mexico D. F. 1997
- R. Tibol, *Escrituras de Frida Kahlo*, Plaza Janés, Ciudad Mexico 2004.
- A. Kettenmann, *Kahlo*, Editorial Oceano, Mexico D.F. 2005.
- G. Iturbide, *El baño de Frida*, Edizioni Punctum, Roma 2008.
- *Frida Kahlo Biografia per immagini*, Abscondita, Milano 2008.
- *El Diario de Frida Kahlo. Un intimo autoretrato*, La Vaca Independiente, Mexico D.F. 2010.
- F. Kahlo, *Querido Doctorcito. Lettere a Leo Eloesser*, Abscondita, Milano 2010.
- P. Ortiz Monasterio (a cura di), *Frida Kahlo sus fotos*, Editorial RM, D.F., Mexico 2010.
- G. Roero di Cortanze, *Frida Kahlo. La beauté terrible*, Paris 2011, trad. it. *Frida Kahlo. La bellezza terribile*, Gaffi, Roma 2012.

Nella stessa collana:

1. Fabrizio Foti, *Il paesaggio nella casa. Una riflessione sul rapporto architettura-paesaggio*.
2. Chiara Rizzica, *L'inventario del costruito recente. Forme ed usi del quotidiano in Sicilia*.
3. Alessandro Mauro, *Tra virgolette. 400 aforismi sull'architettura*.
4. Fabrizio Foti, *Architettura. Realtà del divenire*.
5. Luigi Prestinenza Puglisi, *Breve corso di scrittura critica*.
6. Paolo Giardiello, *iSpace. Oltre i non luoghi*.
7. Marella Santangelo, *Coderch e l'abitare collettivo*.
8. Pietro Giorgio Zandrini, *Resistente - Widerstandsfähig*.
9. Davide Vargas, *Città della poesia. Una ricerca di [sopra]vivenza*.
10. Gennaro Postiglione, *Interni. Metodi, azioni, tattiche [della ricerca]*.
11. Beniamino Servino, *Architectura Simplex*.
12. Giovanni Corbellini, *Housing is back in town*.
13. Luigi Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti*.
14. Paolo Giardiello, *Lettera (e non solo) ad uno studente di architettura*.
15. Giuseppe Todaro, *Muratore di opera grave. Conversazione con Álvaro Siza Vieira*.
16. Lorenzo Consalez, Pierluigi Salvadeo, *Navigare sulla carta bianca. Cinque idee di città e di architettura*.
17. Alessandro Mauro, *Tra virgolette². 800 aforismi sull'architettura*.
18. Michela De Poli, Guido Incerti, *Trasformazioni. Storie di paesaggi contemporanei*.
19. Fabio Guarrera, *Insediarsi e costruire. Osservazioni sul progetto della piccola casa*.
20. Pier Giorgio Zandrini, *Architracce. L'intuizione dello spazio nell'uomo di montagna*

Finito di stampare nel mese di Settembre 2014
per conto di LetteraVentidue Edizioni S.r.l.
presso lo Stabilimento Tipolitografico Priulla S.r.l. (Palermo)

Marella Santangelo (Napoli 1964), professore associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si laurea a Napoli nel 1988. Premio Corsicato 1989. Borsista C.N.R. presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica nel 1994. Premio Gubbio alla Tesi di Dottorato 1996. Vincitore di Borsa di studio post-dottorato. Docente a contratto di progettazione architettonica presso la facoltà di Architettura dell'Università di Napoli "Federico II" e della Scuola di Specializzazione in Progettazione Architettonica e Urbana della stessa Università. 2000-2010 è funzionario tecnico presso il Dipartimento di Progettazione Urbana e Urbanistica di Napoli dove svolge attività di ricerca sui temi del progetto architettonico e urbano. Nel 2010 è chiamata come professore associato dalla Facoltà di Architettura di Napoli. E' responsabile per l'Ateneo di Accordi Internazionali di ricerca con varie Università del centro e del sud America, con le quali lavora da molti anni. Ha curato numerosi volumi e pubblicato un ampio numero di saggi e articoli. Da sempre svolge in collaborazione attività progettuale.

www.letteraventidue.com



La figura di Frida Kahlo raccontata a partire da un'idea di luogo, gli "spazi sacri" dell'artista messicana, i suoi templi, primo fra tutti il suo corpo, divenuto icona durante la sua vita e dopo la sua morte; il corpo nella sua dimensione intima viene reso visibile a tutti dalla stessa Frida, attraverso i suoi quadri e il suo modo di raccontare se stessa e i suoi patimenti. Altro tempio è il letto di Frida, abitacolo, piccolo spazio nel quale trascorre un tempo enorme della sua breve vita, che riesce a rendere luogo nel quale dipingere, dal quale ricevere le persone, un piccolo spazio che rispecchia se stessa e la sua reale condizione di salute. Ci sono poi le case: Casa Azul la casa in cui Frida Kahlo è nata ed in cui è morta, teatro della sua storia e rifugio nel quale sempre l'artista si è riparata, oggi Museo a lei dedicato. E ancora la Casa studio a San Angel, costruita perché fosse tempio del suo amore per Diego Rivera, divenuta palcoscenico dei loro contrasti più duri. Questo scritto, in cui ogni capitolo narra di un tempio, vuol essere un omaggio ad una grande donna e grande artista, un racconto assolutamente personale della sua storia straordinaria. Attraverso i suoi "templi" si narra di un attaccamento alla vita profondo, di una passione politica e sentimentale che non furono mai intaccate dall'immane sofferenza patita.

