

Contributi

Sui pastelli “emozionali” di Frida Kahlo

di Pasquale Fameli

Un notevole interesse è stato manifestato negli ultimi anni in Italia per Frida Kahlo sia attraverso alcune grandi mostre a Roma, Genova e Bologna¹, sia attraverso nuovi studi, riedizioni e traduzioni². La retrospettiva tenutasi

¹ Ci riferiamo più precisamente a *Frida Kahlo*, tenutasi alle Scuderie del Quirinale a Roma dal 20 marzo al 31 agosto 2014, a *Frida Kahlo e Diego Rivera*, tenutasi al Palazzo Ducale di Genova dal 20 settembre 2014 al 15 febbraio 2015 e alla più recente *La collezione Gelman. Arte messicana del XX secolo. Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros, Ángel Zárraga*, tenutasi presso Palazzo Albergati a Bologna dal 29 novembre 2016 al 26 marzo 2017.

² Si vedano per esempio R. Jamis, *Frida Kahlo. La donna e l'artista selvaggia, visionaria e seducente* (1988) Tea, Milano 2014; J.-M. G. Le Clézio, *Diego e Frida. Un amore assoluto e impossibile sullo sfondo del Messico*



rivoluzionario (1993), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2014; S. Bonura, *Frida Kahlo. Arte, amore, rivoluzione*, NDA Press, Rimini 2014; H. Herrera, *Frida. Una biografia di Frida Kahlo* (1983), trad. it., Neri Pozza, Milano 2016; V. Arnaldi, *Gli amori di Frida Kahlo*, Red Star Press, Roma 2016; R. Dalle Luche, A. Palermo, *Psicoanalisi immaginaria di Frida Kahlo*, Mimesis, Milano-Udine 2016; S. Barbezat, *Frida Kahlo*, Electa, Milano 2017. Tra le altre fonti reperibili in lingua italiana segnaliamo R. Tibol, *Frida Kahlo. Una vita d'arte e di passione*, trad. it., Rizzoli, Milano 2002; M. Zamora (a cura di), *Frida Kahlo. Lettere appassionate*, trad. it., Abscondita, Milano 2002; A. Bonito Oliva, V. Sanfo (a cura di), *Frida Kahlo*, Silvana, Cinisello Balsamo 2003; M.C. Secci (a cura di), *Frida Kahlo. Querido Doctorcito. Lettere a Leo Eloesser*, trad. it., Abscondita, Milano 2010.

presso le Scuderie del Quirinale a Roma e curata da Helga Prignitz-Poda, specialista dell'artista messicana e co-curatrice del catalogo ragionato³, ha concesso, tra le altre cose, la straordinaria opportunità di vedere undici pastelli su carta realizzati tra il 1949 e il 1950, appartenenti alla serie *Las emociones*, oggi di proprietà della collezione statunitense Patty & Jim Cownie. Questa serie costituisce, per molti motivi, un caso alquanto singolare in tutta la produzione della pittrice messicana, nota al mondo prevalentemente per i suoi autoritratti di marca surrealista. Va innanzitutto osservato che questi pastelli, a differenza degli olii, non erano destinati alla fruizione pubblica, ma rivestivano una funzione terapeutica: la loro realizzazione è stata infatti sollecitata da Olga Campos, studentessa di psicologia che lavorava all'ospedale psichiatrico di Città del Messico, entrata in contatto con

³ Cfr. H. Prignitz-Poda, S. Grimberg, A. Kettenmann (a cura di), *Frida Kahlo. Das Gemstwerk*, Neue Kritik, Frankfurt am Main 1988; H. Prignitz-Poda, *Frida Kahlo*, trad. it., Rizzoli, Milano 2006; Ead. (a cura di), *Frida Kahlo*, Electa, Milano 2014.



Frida Kahlo già l'8 dicembre del 1940 a San Francisco, in occasione dei festeggiamenti per il compleanno di Diego Rivera e delle seconde nozze tra Diego e Frida, celebrate lo stesso giorno⁴. In quegli anni la Campos aveva sperimentato nuove tecniche di arte-terapia, le stesse che frattanto circolavano anche in Inghilterra tramite Adrian Hill e negli Stati Uniti grazie all'attività di Margaret

⁴ O. Campos, *My memory of Frida*, in S. Grimberg (a cura di), *In song of herself*, Merrell, Londra 2008, pp. 1-3.

Naumburg, la prima psichiatra ad aver voluto riconoscere valenza terapeutica alla pratica artistica⁵, con la convinzione che questa permetta di proiettare su un supporto e rendere visibili sentimenti e stati psichici. È inoltre la forma dello *scribble*, ossia dello “scarabocchio”, a essere riconosciuta dalla stessa Naumburg come la più efficace via di formalizzazione grafica dell’emotività. Scarabocchi e accumuli segnici di vario tipo conoscevano frattanto una grande riconsiderazione estetica, comparando sulle tele degli Espressionisti Astratti in America, come Cy Twombly, mentre nell’ambito dell’Informale europeo si sviluppava un forte interesse per l’arte psicotica: l’esempio più emblematico ci arriva da Jean Dubuffet che intorno al 1945 inizia a raccogliere e collezionare disegni di arte psicotica, coniando l’etichetta di Art Brut e andando così alla ricerca di una figurazione regressiva, non oppressa da quella che lui stesso ha

⁵ G. Bedoni, B. Tosatti, *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*, Mazzotta, Milano 2000, p. 180.



definito una “asfissiante cultura”⁶. Ma al di là di tutte le implicazioni psicologiche e psicoterapeutiche, è interessante notare infatti come, prendendo temporaneamente le distanze dalla pittura surrealista, Frida riesca a partecipare in pieno, anche se passando per una via diversa, al clima espressivo di quel periodo e, in particolare, a tutte quelle esperienze segniche (i cui esiti più rilevanti si collocano in ambito italiano) che placano,

⁶ J. Dubuffet, *Asfissiante cultura* (1968), trad. it., Abscondita, Milano 2006.

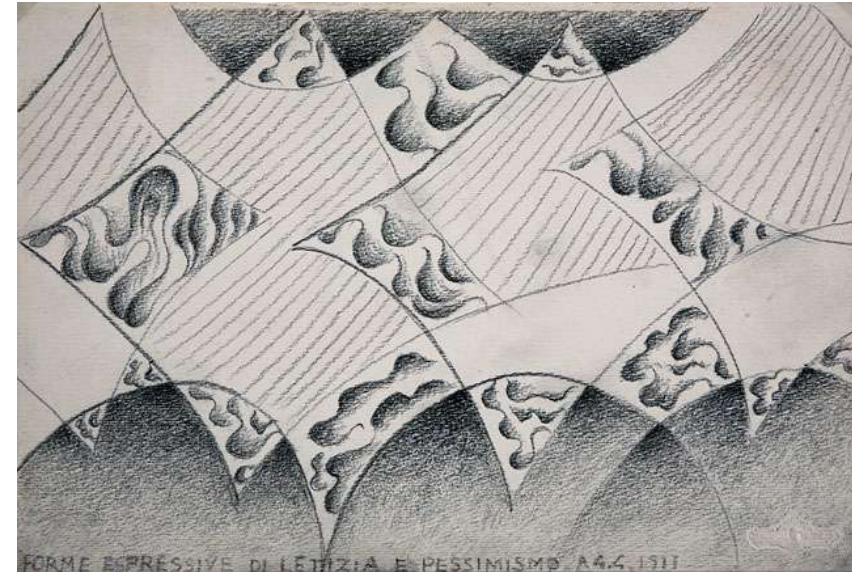
ammortizzano o rettificano le coriacee frastagliature materiche dell'Informale in rinnovate concrezioni pittoriche.

Non sembra possibile rintracciare in tutta la produzione dell'artista messicana altre opere stilisticamente avvicinabili a questi pastelli, a meno di non fare riferimento alle pagine del suo diario, costellato di macchie, schizzi e ghirigori, come peraltro è stato fatto proprio nell'allestimento della mostra romana. Una vicinanza di date rafforza questo accostamento: Frida Kahlo inizia infatti a realizzare questo diario intorno alla metà degli anni Quaranta, in un periodo che la vuole triste protagonista di tribolazioni affettive (la morte del padre e la separazione da Diego Rivera) e fisiche (l'aborto e i gravi problemi alla spina dorsale). L'accostamento delle pagine diaristiche e degli undici pastelli è tuttavia alquanto stimolante non solo per far emergere il comune carattere intimistico, ma anche per comprendere il valore di sfogo grafico-scrittoriale che questi disegni “dichiarano” di avere, qualcosa che può essere ricondotto all'automatismo

psichico professato da André Breton nel *Manifesto del Surrealismo* del 1924 e posto in parallelo a quella rielaborazione della grafismo automatico surrealista compiuta da autori americani come, per esempio, Marc Tobey, già sul finire degli anni Quaranta. Come nota Sara Lowe, “i disegni del diario sono spontanei e involontari”, come “trampolini di lancio per le immagini che erano latenti nel suo inconscio”, visioni dapprima irrisse e successivamente elaborate. “Dopo essersi lasciata andare a scarabocchiare”, in definitiva, “metteva al lavoro il pensiero razionale”: Frida Kahlo “amava il casuale in questi disegni e si soffermava sulle figure disegnate dalle macchie d'inchiostro”: l'artista redige infatti il suo diario lasciando che “il mezzo le detti cosa fare”⁷, sul filo dell'automatismo psichico bretoniano. Queste affermazioni, e in particolare quella relativa all'alternarsi della vergatura casuale e spontanea con l'esercizio del pensiero razionale, possono aiutarci a comprendere

⁷ S.M. Lowe (a cura di), *Il diario di Frida Kahlo. Un autoritratto intimo*, trad. it., Mondadori, Milano 1995, p. 27.

i meccanismi sottesi alla realizzazione dei pastelli “emozionali” prescindendo dalla prospettiva terapeutica per cercare qualche pietra di paragone nelle poetiche astratto-concrete di inizio Novecento. Ritengo proficuo operare un qualche confronto con alcuni lavori del pittore futurista Arnaldo Ginna, quali ad esempio *Nevrastenia* (1908) oppure *Forme espressive di letizia e pessimismo* (1911), dove l’artista ravennate tenta di rendere umori e sensazioni solo intessendo rapporti e tensioni di linee e colori puri⁸. Si tratta, in sostanza, di quella poetica degli stati d’animo tanto cara ai Futuristi, e a Umberto Boccioni in particolare, che ha le sue radici nelle poetiche simboliste. Il disegno del 1911, in particolare, mostra evidenti tratti di comunanza con i pastelli di Frida: si rileva infatti l’accostamento di una didascalìa che offre la possibilità di un orientamento verso la comprensione di



queste composizioni, una breve frase o singole parole che ne diano motivazione razionale, quasi un intervento ammonitore dell’Io a gestire una spontanea ma consapevole eruzione del processo primario, secondo una posizione teorica che rimanda a Ernst Kris e alla psicanalisi freudiana più in generale⁹.

⁸ Sull’autore si vedano M. Verdone, *Arnaldo Ginna. Tra astrazione e futurismo*, Essegì, Ravenna 1985 e M. Forti, L. Collarile, M. Margozzi (a cura di), *Armonie e disarmonie degli stati d’animo. Ginna futurista*, Gangemi, Roma 2009.

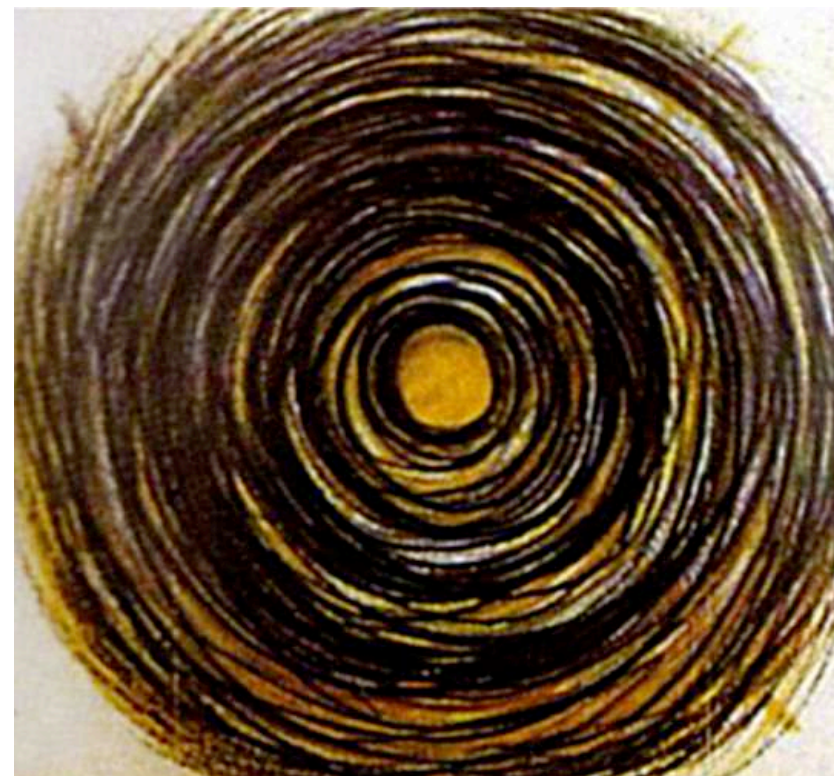
⁹ Cfr. E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull’arte* (1952), trad. it., Einaudi, Torino 1967.

Le diverse emozioni espresse da Frida (amore, inquietudine, paura, angoscia, odio, riso, pace, panico, dolore, gioia) si possono dividere in due macro-categorie, ossia in emozioni positive e negative; nella rappresentazione di emozioni positive predominano, in linea di massima, curve e spirali larghe, mentre quelle negative sono costellate di tratti spigolosi che spuntano da un nervoso infittirsi del segno grafico: ce lo suggeriscono le ariose spirali di *Risa*, oppure le vivaci bolle di *Alegria*, così come le urticanti spine di *Dolor*, l'affilata dentellatura di *Panico*, o ancora le minacciose saette di *Miedo*. Le corrispondenze stabilite in questa sorta di morfologia delle emozioni possono però trovare le proprie ragioni anche al di là di una lettura che prediliga esclusivamente un rapporto con l'interiorità più profonda, fermandosi agli effetti che simili configurazioni hanno sulla percezione comune. Impariamo infatti da Heinrich Wölfflin, sulla scorta delle teorie di Wilhelm Wundt e di Rudolf Hermann Lotze, non solo che il senso di una forma può derivare dalla sensazione muscolare dell'occhio che “segue le linee

secondo la curva di minor resistenza”¹⁰, il che giustificherebbe il piacere causato dalle linee curve e il disagio provocato da quelle a zigzag, ma anche che il colore, le dimensioni, il peso e le contrazioni, così come i dati esperienziali di ogni giorno, giocano un ruolo fondamentale nella percezione dei valori espressivi di una determinata forma. Le corrispondenze positivo-curvilineo e negativo-spigoloso che Wolfgang Köhler ha sintetizzato nel noto esempio coi grafi *takete* e *maluma*, sono perciò del tutto giustificabili a prescindere dallo stato psichico dell'autore; una conferma in tal senso ci arriva anche da Hans Prinzhorn – non a caso influenzato dalle teorie purovisibiliste della scuola viennese (cui afferiva anche Wölfflin) e in particolare da quelle di Wilhelm Worringer – il quale già a inizio Novecento, confrontando l'operato di artisti professionisti e pazienti affetti da disturbi psicotici, arriva a sostenere come l'analogia di soluzioni stilistiche tra più autori non sia affatto indice di similarità delle loro

¹⁰ H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura* (1946), trad. it., Et al. Edizioni, Milano 2010, pp. 14-15.

rispettive condizioni psichiche¹¹. Una lettura meramente intimistico-psicologista di questi undici pastelli risulterebbe dunque piuttosto riduttiva: la proiezione visuale di questi stati emotivi trova, infatti, la propria efficacia espressiva nei soli rapporti di tensione stabilentisi tra le linee e le masse e attraverso l'autoreferenzialità di forme pure. Sinuosità e spigolosità come corrispettivi grafici di stati emotivi di gioia o allegria e dolore o paura, rispondano a strutture e a processi percettivi sovraindividuali quali quelle indagate dagli psicologi della Gestalt¹², forme di una sintassi universale del vedere.



¹¹ G. Bedoni, B. Tosatti, cit., p. 17.

¹² Ancora utili per una comprensione dei rapporti tra psicologia gestaltica e ricerca artistica sono G. Kepes, *Il linguaggio della visione* (1944), trad. it., Dedalo, Bari 1971 e R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), trad. it., Feltrinelli, Milano 2011.

Immagini

Pag. 1 – Frida Kahlo, *Alegria* (dalla serie Las Emociones), 1949-50, Collezione Cownie

Pag. 2 – Frida Kahlo, *Risa* (dalla serie Las Emociones), 1949-50, Collezione Cownie

Pag. 3 – Frida Kahlo, *Dolor* (dalla serie Las Emociones), 1949-50, Collezione Cownie

Pag. 5 – Arnaldo Ginna, *Forme espressive di letizia e pessimismo*, 1911

Pag. 7 – Frida Kahlo, *Miedo* (dalla serie Las Emociones), 1949-50, Collezione Cownie

Pasquale Fameli (1986) è dottorando in Arti visive performative e mediali presso l'Università di Bologna, dove si è laureato con lode. Collabora al corso di Fenomenologia dell'arte contemporanea presso il medesimo ateneo, dedicando particolare attenzione alle esperienze extra-pittoriche del secondo Novecento. Nel 2013 ha pubblicato un libro dal titolo *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, incentrato sulle esperienze sonoro-performative dal Futurismo a oggi. Attualmente i suoi interessi di ricerca vertono sulle poetiche concettuali e comportamentiste di fine anni Sessanta, sulle ricerche verbo-visive del secondo Novecento e sui rapporti tra arte e nuovi media.

Pubblicato nel mese di marzo 2017