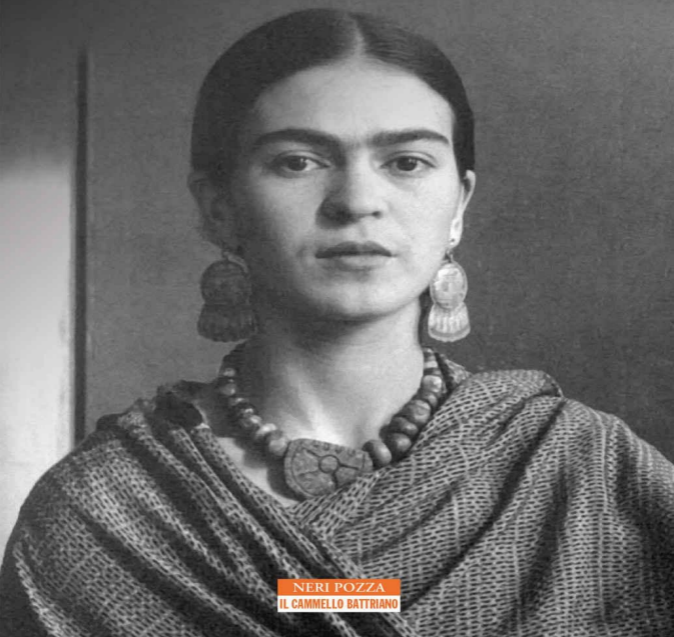


HAYDEN HERRERA

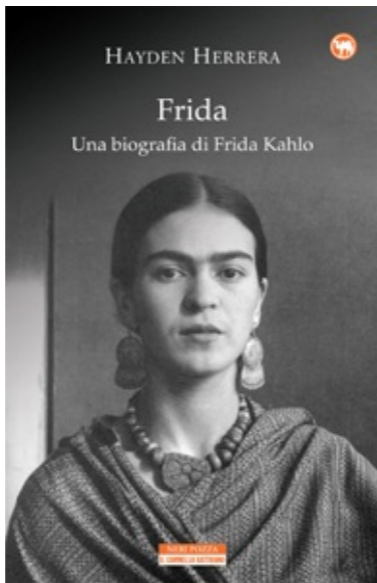


# Frida

Una biografia di Frida Kahlo



NERI POZZA  
IL CAMMELLO BATTRIANO



Alla fine degli anni Novanta, New York è tappezzata di manifesti che raffigurano i quadri di Frida Kahlo. Un suo autoritratto viene venduto da Sotheby's per oltre un milione e mezzo di dollari. A Hollywood

si girano film sulla sua vita e i giornali di tutto il mondo la chiamano «la grande Frida» o «la regina di New York». Come se non bastasse, anche il mondo del glamour ne va pazzo: vengono stampate magliette, cartoline, poster con la sua immagine, abiti e gioielli che ne ricalcano lo stile.

Ma chi era veramente Frida Kahlo e perché si parla ancora così tanto di lei? Nata nel 1910 a Coyoacan, in Messico, Frida sembra un personaggio uscito dalla penna di Gabriel García Márquez: piccola, fiera, sopravvissuta alla poliomielite a sei anni e a un brutto incidente stradale a diciotto che la lascerà invalida, con tremendi dolori alla schiena che la perseguiteranno fino alla morte.

Nella vita privata e nella produzione artistica, Frida è combattuta tra due anime: il candore, da un lato, e la ferocia, dall'altro; la poeticità della natura contro la morte del corpo. La vita di Frida è un viaggio che affonda nella pittura tradizionale dell'800, nei *retablos* messicani, in Bosch e Bruegel, ma che subisce prepotentemente il fascino degli uomini più potenti del suo secolo: come il muralista Diego Rivera (marito fedifrago che le rimarrà accanto fino alla fine) o Trockij (di cui diverrà l'amante) o Pablo Picasso (che un giorno, al cospetto del marito, disse: «né tu né io sappiamo dipingere una testa come Frida Kahlo»).

La biografia di Hayden Herrera – la massima esperta vivente di Frida – non è

soltanto un'indagine poetica su una delle più grandi pittrici del Novecento. È soprattutto un libro di passione politica, d'amore, di sofferta ricerca artistica. Quella stessa sofferenza che porterà Frida a dipingere ossessivamente autoritratti spietati e nature morte sensuali, quasi volesse, mettendole sulla tela, strapparsi di dosso le proprie cicatrici e vivere finalmente una vita libera dal passato e felice.



Hayden Herrera è una storica dell'arte. Ha tenuto conferenze e curato mostre sull'arte sudamericana, ha insegnato alla New York University, ed è stata premiata con una borsa di studio Guggenheim. Ha scritto numerosi articoli e recensioni (*Art in America*, *Art Forum*, *Connoisseur*, e

*The New York Times*), e diverse biografie di pittori. Dal suo *Frida* nel 2002 è stato tratto un film, diretto da Julie Taymor e con Salma Hayek nel ruolo della protagonista. Attualmente vive a New York.

**IL CAMELLO BATTRIANO**  
Collana diretta da Stefano Malatesta



HAYDEN HERRERA

# Frida

Una biografia di Frida Kahlo

*Cura e traduzione di*  
Maria Nadotti

**NERI POZZA EDITORE**

Titolo originale:

*Frida. A biography of Frida Kahlo*

© 1983 by Hayden Herrera

Published by arrangement with  
*HarperPerennial*, an imprint of  
HarperCollins Publishers

© 2016 Neri Pozza Editore, Vicenza

[www.neripozza.it](http://www.neripozza.it)

Edizione digitale: maggio 2016

ISBN 978-88-245-1201-6

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto  
d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche parziale,  
non autorizzata.

*a Philip*

## Prologo

Nell'aprile del 1953, poco meno di un anno prima della morte all'età di quarantasette anni, Frida Kahlo ebbe la prima importante retrospettiva messicana dei suoi dipinti. La sua salute si era ormai talmente deteriorata che nessuno si aspettava di vederla all'inaugurazione. Ma alle otto di sera, un attimo dopo che le porte della Galería de Arte Contemporáneo di Città del Messico si erano aperte al pubblico, arrivò un'ambulanza. L'artista, vestita del suo

prediletto costume messicano, fu portata in barella fino al grande letto che già dal pomeriggio era stato installato nella galleria. Il letto era decorato come piaceva a lei, con fotografie del marito, il grande muralista Diego Rivera, e dei suoi eroi politici, Malenkov e Stalin. Scheletri di cartapesta pendevano dal baldacchino alla cui volta era stato fissato uno specchio che rifletteva il suo volto devastato eppure splendente di gioia. A uno a uno, duecento tra amici e ammiratori andarono a congratularsi con Frida, quindi formarono un circolo intorno al suo letto e si misero a intonare con lei ballate messicane che durarono fino a notte inoltrata.

L'occasione sintetizza la carriera di

questa donna straordinaria e al contempo ne rappresenta il culmine. Attesta molte delle qualità che contraddistinsero Frida Kahlo come persona e come pittrice: il suo coraggio e l'incoercibile *alegría* di fronte alla sofferenza fisica; la sua insistenza sulla sorpresa e la specificità; un amore particolare per lo spettacolo come maschera con cui proteggere la propria privacy e la propria dignità personale. L'apertura della mostra fu soprattutto la drammatizzazione del soggetto che Frida Kahlo aveva messo al centro del suo lavoro: se stessa. I circa duecento dipinti prodotti durante una carriera troppo breve sono, infatti, quasi sempre autoritratti.

Il materiale da cui partiva era di per



sé sensazionale: quasi bella, aveva lievi difetti che aumentavano il suo magnetismo. Le sopracciglia formavano una linea continua che le attraversava la fronte e la bocca sensuale era sormontata dall'ombra dei baffi. Gli occhi erano scuri, a forma di mandorla e con gli angoli esterni piegati verso l'alto. Chi l'ha conosciuta bene sostiene che l'intelligenza e lo humour di Frida le brillavano negli occhi e che erano proprio gli occhi a rivelare il suo stato d'animo: divoranti, capaci di incantare, oppure scettici e in grado di annientarti. C'era qualcosa, nella perforante immediatezza del suo sguardo, che faceva sentire smascherati, come se a guardarti fosse stato un ocelot.

Quando rideva, era con *carcajadas*, uno scroscio di risa profondo e contagioso: esplosione di gioia o riconoscimento fatalistico dell'assurdità del dolore. Le parole le uscivano intense, rapide, enfatiche, sottolineate da gesti rapidi e aggraziati, dalla risata piena e da un occasionale grido di emozione. In inglese, lingua che parlava e scriveva senza difficoltà, Frida tendeva a esprimersi in gergo. Rileggendo oggi le sue lettere, si rimane impressionati da quella che un amico ha definito la «durezza» del suo vernacolo. In spagnolo le piaceva usare un linguaggio colorito: parole come *pendejo* (che, eufemisticamente, significa idiota) e *hijo de su chingada madre* (figlio di puttana).

In entrambe le lingue le piaceva giocare d'effetto sui suoi interlocutori, sapendo bene quale contrasto ci fosse tra il vocabolario «di strada» che usava e il suo aspetto di creatura iperfemminile, capace di tenere alta la testa sul lungo collo con la stessa nobiltà di una regina.

Indossava abiti sgargianti, all'alta moda preferendo di gran lunga le ricche gonne dei costumi nazionali messicani. Ovunque andasse, faceva sensazione. Un amico di New York ricorda che nelle strade i bambini la seguivano chiedendo: «Dov'è il circo?» Frida Kahlo non se ne curava.

Nel 1929 diventò la terza moglie di Diego Rivera. Che coppia! Frida Kahlo piccola e fiera come un personaggio

uscito dai romanzi di García Márquez; Rivera enorme e stravagante, una creatura alla Rabelais. Sembrava che conoscessero tutti. Trockij, almeno per un po', fu loro amico e così Henry Ford e Nelson Rockefeller, Dolores del Río e Paulette Goddard. Casa Rivera a Città del Messico diventò la mecca dell'intelligenza internazionale, da Pablo Neruda a André Breton e Sergej E'jzenštejn. Marcel Duchamp ospitò Frida a Parigi, Isamu Noguchi fu suo amante, e Miró, Kandinskij e Tanguy furono suoi ammiratori. A New York incontrò Stieglitz e Georgia O'Keeffe e a San Francisco fu fotografata da Edward Weston e da Imogen Cunningham.

Grazie alla mania di Rivera per la

pubblicità, il loro matrimonio diventò un fatto di dominio pubblico; tutte le avventure della coppia, i loro amori, conflitti, separazioni, erano descritti con dettagli coloriti da una stampa sempre più avida. Li si chiamava con i loro nomi di battesimo. Tutti sapevano chi erano Frida e Diego: lui l'artista più grande del mondo; lei la sacerdotessa, talora ribelle, del suo tempio. Vivace, intelligente, sexy, lei attraeva gli uomini (e molti ne prese come amanti). Quanto alle donne, è provato che ebbe anche relazioni lesbiche. Di queste ultime non sembra che a Rivera importasse, mentre delle storie con altri uomini fu un obiettore accanito. «Non voglio spartire con nessuno il mio spazzolino da denti»

diceva, minacciando di eliminare l'intruso a colpi di pistola.

Conversando con chi l'ha conosciuta bene, si è ripetutamente colpiti dall'affetto che la gente aveva per Frida Kahlo. Tutti sanno quanto fosse caustica e, sì, anche impulsiva. Eppure, ricordandola, spesso le persone si commuovono. I loro ricordi danno alla sua vita i colori e i toni di un racconto di F. Scott Fitzgerald: divertimento e fascino che finiscono in tragedia. La verità è più desolata. Il 17 settembre del 1925, quando Frida ha diciotto anni, l'autobus che da scuola la sta riportando a casa è investito da un tram nel centro di Città del Messico. Nel disastro Frida è letteralmente impalata da una sbarra di

metallo; la spina dorsale è fratturata, il bacino schiacciato, un piede spezzato. Da quel giorno fino alla morte, ventinove anni dopo, Frida vive nel dolore e nella minaccia costante della malattia. «Detengo il primato delle operazioni» dirà di sé. Le tengono compagnia per il resto dei suoi giorni anche il desiderio di una maternità impossibile – il bacino frantumato le procura soltanto aborti spontanei e almeno tre interruzioni terapeutiche di gravidanza – e l'angoscia di essere spesso ingannata e di tanto in tanto abbandonata dall'uomo amato. Frida ostenta la sua *alegría* come un pavone esibisce la coda, ma d'altro non si tratta se non della dissimulazione di una tristezza e di un'introversione profonde,

ai limiti dell'auto-ossessione.

«Dipingo la mia realtà» dice. «La sola cosa che so è che dipingo perché ne ho bisogno e dipingo tutto quello che mi passa per la testa, senza prendere in considerazione nient'altro». Ciò che passa per la testa di Frida Kahlo e nella sua arte sono alcune tra le immagini più originali e drammatiche del ventesimo secolo. Dipingendo se stessa sanguinante, in lacrime, in frantumi, con una straordinaria franchezza mitigata dallo humour e dalla fantasia, Frida Kahlo riesce a trasformare in arte il suo dolore. Sempre specifica e personale, interessata ad andare in profondità più che ad allargare il campo di osservazione, la sua autobiografia pittorica ha un'intensità e



una forza particolari: una forza che può stringere chi guarda in una morsa di disagio.

I suoi quadri sono in genere di piccole dimensioni (la misura media è di poco meno di trentuno centimetri per trentotto); la loro scala corrisponde all'intimità del loro contenuto. Con minuscoli pennelli di zibellino tenuti meticolosamente puliti, Frida Kahlo stendeva sulla tela pennellate delicate e precise di colore, fino a mettere nitidamente a fuoco l'immagine, dando credibilità alla fantasia attraverso la retorica del realismo.

I risultati piacciono ai surrealisti, che alla fine degli anni trenta la accolgono nelle loro file. I suoi dipinti richiamano

l'attenzione di pochi, accorti collezionisti: Edward G. Robinson, Edgar Kaufmann, jr., A. Conger Goodyear, Jacques Gelman; ma perlopiù, fino a pochi anni fa, rimangono a languire in un'immeritata oscurità.

Nell'autunno del 1977 il governo messicano decide di aprire le gallerie più ampie e prestigiose del Palacio de Bellas Artes a una retrospettiva dei lavori di Frida Kahlo. Si tratta di una strana forma di omaggio, che sembra celebrare l'esoticità dell'artista, la sua personalità e la sua storia, più che rendere onore alla sua arte. Nei grandiosi locali dagli alti soffitti dominano gli enormi ingrandimenti fotografici di alcuni momenti della vita di Frida. Al confronto

i piccoli dipinti sembrano quasi dei segni d'interpunzione.

Alla fine l'arte – la leggenda che Frida si è creata con le sue stesse mani – ha comunque la meglio. Proprio perché le sue opere sono così minuscole in rapporto alle fotografie e allo spazio espositivo, lo spettatore, per metterle a fuoco, deve porsi a pochi centimetri da ciascuna. E, a quella distanza, il loro strano magnetismo esercita la sua forza. Tratte da momenti distinti e salienti della vita di Frida, ognuna di esse ha l'intensità di un grido soffocato, di un grumo di emozione così denso da sembrare sul punto di esplodere. I dipinti fanno sì che i pannelli fotografici montati su strutture architettoniche al centro dei vari ambienti

sembrino precari e frammentari come un castello di carte.

Il 2 novembre 1978, per celebrare il Giorno dei morti, una delle festività più allegre del Messico, la Galería de la Raza del Mission District di San Francisco ha inaugurato un proprio “Omaggio a Frida Kahlo”. La mostra si componeva di opere create con diversi materiali da una cinquantina di artisti (perlopiù chicani), invitati a mandare un contributo realizzato «nello spirito del simbolismo di Frida Kahlo». Contro la parete di fondo della galleria si vedeva la tradizionale *ofrenda*, un altare ai defunti, coperto di candele, teschi di zucchero, croci di paglia, «pane dei morti» a forma di ossa umane, una bara colma di uccelli

di zucchero, e un letto giocattolo su cui era distesa una Frida in miniatura. Le rimanenti pareti e l'intero spazio erano riempiti dalle opere degli artisti, molti dei quali giustapponevano il proprio ritratto a quello di Frida, come a identificarsi con lei. Frida era raffigurata come eroina politica e combattente rivoluzionaria, come creatura sofferente, moglie maltrattata, donna senza figli, e «Ofelia messicana». Molti la vedevano come una persona tormentata, ma non vinta dalla morte. Ecco come una delle artiste spiegava la sua venerazione: «Per le chicane Frida ha incarnato l'idea stessa di cultura. Ci ha ispirate. Nelle sue opere non c'era autocommiserazione, bensì forza».

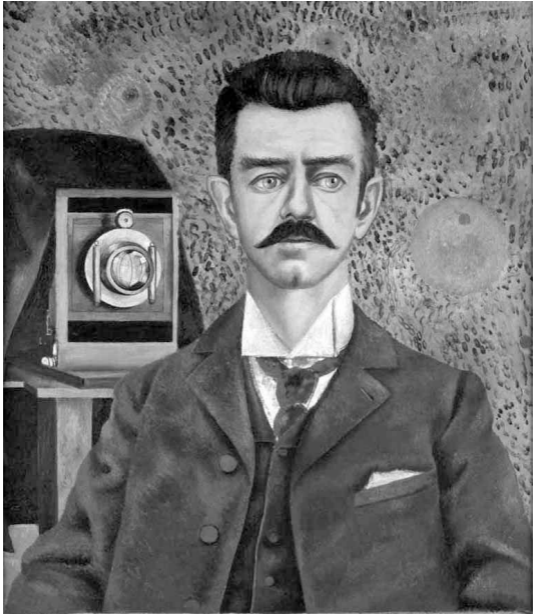
Da allora il pubblico di Frida Kahlo ha continuato a crescere: nel 1978-79 una retrospettiva del suo lavoro tocca sei musei statunitensi e nel 1982 la Whitechapel Art Gallery di Londra organizza una mostra intitolata “Frida Kahlo and Tina Modotti”, che gira la Germania ed è presentata a New York. In particolare per le donne la natura estremamente personale e femminile delle immagini di Kahlo e la sua autonomia artistica sono diventate un fatto di grande significato. Frida, che nel suo lavoro artistico non era entrata in competizione con Rivera, ma neppure gli si era mostrata deferente, e che, dei due, non pochi critici avveduti ritengono fosse il pittore migliore. E, in effetti, anche

Diego la pensava allo stesso modo. Diego, che mostrava con orgoglio la lettera in cui Picasso diceva di lei: «Né Derain, né tu, né io siamo in grado di dipingere una testa come quelle di Frida Kahlo».

# Parte prima







Dante a mi padre Wilhelm Kahl de origen húngaro alemán artista, fotógrafo de profesión, de carácter generoso inteligente y fino valiente porque padeció durante sesenta años epilepsia, pero jamás dejó de trabajar y luchar contra Hitler, con admiración. Su hija

Irda Kahl

*Ritratto di Don Guillermo Kahlo, 1952.*

# 1.

## La casa blu di Calle Londres

La storia di Frida Kahlo si apre e si chiude nello stesso luogo. Dall'esterno la casa all'angolo tra Calle Allende e Calle Londres sembra uguale a tante altre case di Coyoacán, un vecchio quartiere residenziale alla periferia sud-occidentale di Città del Messico. Un edificio di stucco a un solo piano, dalle pareti blu ravvivate da alte vetrate con le imposte

verdi e dall'ombra ininterrotta degli alberi. Sul portale, un'iscrizione: «Museo Frida Kahlo». All'interno è uno dei luoghi più straordinari di Città del Messico: una casa di donna con tutti i suoi dipinti e le sue cose, trasformata in museo.

L'ingresso è sorvegliato da due gigantesche figure di Giuda in cartapesta, alte circa cinque metri, che gesticolano come se fossero impegnate in una vivace discussione<sup>1</sup>. Se le si supera, ci si trova in un giardino pieno di piante tropicali, fontane e una piccola piramide coperta di idoli precolombiani.

L'interno della casa colpisce, perché si ha la sensazione che la presenza di chi ci è vissuto animi tutti gli oggetti e i

quadri esposti. Ci sono la tavolozza e i pennelli di Frida Kahlo, posati sul suo tavolo da lavoro come se li avesse appena deposti. E, più in là, accanto al letto, ci sono lo Stetson di Diego Rivera, la sua tuta da lavoro, le sue enormi scarpe da minatore. Nell'ampia camera da letto d'angolo, le cui finestre danno su Calle Londres e su Calle Allende, c'è l'armadio dalla porta a vetri che racchiude il colorato costume della regione di Tehuantepec che Frida amava indossare. Sulla parete sopra l'armadio sono dipinte queste parole: «*Aquí nació Frida Kahlo el día 7 de julio de 1910*» (qui nacque Frida Kahlo il giorno 7 luglio 1910). L'iscrizione fu fatta quattro anni dopo la morte dell'artista, quando la casa diventò

un museo pubblico. Un'altra iscrizione adorna le sfavillanti pareti rosse e blu del patio: «*Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954*» (Frida e Diego vissero in questa casa 1929-1954). Ah! pensa il visitatore. Com'è tutto piacevolmente circoscritto! Ecco tre fra gli eventi cruciali della vita di Frida Kahlo: la sua nascita, il matrimonio, la morte.

L'unico problema è che nessuna delle iscrizioni corrisponde alla realtà. Infatti, come mostra il certificato di nascita, Frida era nata il 6 luglio del 1907. Forse reclamando una verità più grande di quella riconosciuta dai fatti nudi e crudi, Frida aveva scelto come anno di nascita non quello reale ma il 1910, l'anno in cui era scoppiata la

rivoluzione messicana. Poiché era figlia del decennio della rivoluzione, quando le strade di Città del Messico erano piene di caos e sangue, aveva deciso che lei e il Messico moderno erano nati insieme.

L'altra iscrizione del museo promuove una visione ideale, sentimentale, del matrimonio e della casa Rivera-Kahlo. Ancora una volta, la realtà è diversa. Prima del 1934, quando fecero ritorno in Messico dopo quattro anni trascorsi negli Stati Uniti, Frida e Diego abitarono solo per breve tempo nella casa di Coyoacán. Dal 1934 al 1939 vissero in due case gemelle, costruite espressamente per loro nel vicino quartiere residenziale di San Angel. In seguito ci furono lunghi periodi in cui Diego, preferendo



l'indipendenza del suo studio di San Angel, non abitò con Frida, per non parlare dell'anno in cui i Rivera si separarono, divorziarono, si risposarono.

Le iscrizioni sono dunque ricami sulla verità. Come il museo stesso, fanno parte della leggenda di Frida.

Alla nascita di Frida la casa di Coyoacán aveva solo tre anni di vita; suo padre l'aveva costruita nel 1904 su un piccolo appezzamento di terreno acquistato quando l'hacienda "El Carmen" era stata frazionata e venduta. Tuttavia i muri massicci sulla strada, la struttura a un piano, il tetto piatto e la pianta a U, dove ogni stanza dà su

un'altra stanza e tutte affacciano sul patio centrale invece di essere collegate da corridoi, fanno pensare che risalga all'epoca coloniale. Dista solo qualche isolato dalla piazza centrale della città e dalla chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, dove la madre di Frida aveva un banco riservato che la domenica occupava insieme alle figlie. Da casa sua, percorrendo stradine spesso acciottolate o non lastricate, Frida poteva raggiungere i Viveros de Coyoacán, un parco forestale abbellito da un fiumicello che serpeggiava tra gli alberi.

Quando costruì la casa di Coyoacán, Guillermo Kahlo era un fotografo di successo, cui il governo aveva appena affidato l'incarico di censire il patrimonio

architettonico del paese. Un fatto non da poco per un uomo che era arrivato in Messico senza grandi prospettive e soltanto tredici anni prima. I suoi genitori, Jakob Heinrich Kahlo e Henriette Kaufmann Kahlo, erano ebrei ungheresi originari di Arad (oggi Romania) emigrati in Germania, dove Wilhelm era nato nel 1872. Jakob Kahlo era un gioielliere che faceva anche commercio di materiali fotografici; quando venne il momento, aveva denaro a sufficienza perché il figlio potesse iscriversi all'università di Norimberga.

A un certo punto, verso il 1890, la promettente carriera universitaria di Wilhelm Kahlo fu troncata ancor prima di cominciare: cadendo, il giovane subì un

trauma cranico e cominciò a soffrire di attacchi epilettici. Più o meno in quell'epoca sua madre morì e suo padre si risposò con una donna che a Wilhelm non piaceva. Nel 1891 il padre diede al figlio diciannovenne denaro sufficiente a pagarsi il trasferimento in Messico; Wilhelm cambiò il suo nome in Guillermo e non rimise mai più piede nel paese d'origine.

A Città del Messico arrivò praticamente senza un soldo e con pochi averi. Grazie ai contatti con altri immigrati tedeschi riuscì a procurarsi diversi lavori e nel 1894 sposò una donna messicana che morì quattro anni dopo dando alla luce la loro seconda figlia. In seguito s'innamorò di Matilde Calderón,

sua collega di lavoro alla gioielleria La Perla. A sentire Frida, la storia era andata così: «La notte che sua moglie morì, mio padre chiamò mia nonna Isabel, che si presentò con mia madre. Mia madre e mio padre lavoravano insieme nello stesso negozio. Lui era molto innamorato di lei e più tardi si sposarono».

Non è difficile capire perché Guillermo Kahlo amasse Matilde Calderón. Le fotografie del matrimonio mostrano una donna di bellezza non comune, dagli occhi scuri, le labbra piene e il mento volitivo. Somigliava a «una piccola campana di Oaxaca» disse Frida una volta. Nata a Oaxaca nel 1876, Matilde Calderón y Gonzáles era la prima dei dodici figli della cattolica Isabel

Gonzáles y Gonzáles, figlia di un generale spagnolo, e di Antonio Calderón, un fotografo di origini indiane nativo di Morelia. Secondo Frida, sua madre era intelligente, anche se analfabeta: alla mancanza d'istruzione suppliva con la pietà religiosa.

In qualche modo è più difficile immaginare che cosa attraesse verso Guillermo la devota Matilde. Il ventiseienne immigrato era ebreo d'origine, ateo per convinzione e soffriva di crisi epilettiche. D'altro canto la pelle chiara e il sofisticato retroterra culturale dovevano a quei tempi avere un certo fascino, poiché tutto ciò che veniva dall'Europa era considerato superiore a ciò che era messicano. Per di più

Guillermo era intelligente, lavoratore e piuttosto bello, nonostante le orecchie a sventola. Aveva folti capelli scuri, una bocca bella e sensibile, splendidi baffi dalle punte arricciate, un corpo snello e agile: «era molto interessante e, quando camminava, si muoveva in modo elegante» disse di lui Frida. Se l'espressione dei suoi grandi occhi scuri era un pochino troppo intensa – e con il passare degli anni si fece così agitata da risultare disturbante – il suo sguardo era anche romantico.

Matilde, che a ventiquattro anni aveva superato da tempo l'età del matrimonio, forse era stata resa particolarmente sensibile da una precedente storia d'amore finita male.

Frida raccontò che, quando aveva undici anni, la madre le aveva mostrato un libro rilegato in cuoio rosso «dove teneva le lettere del suo primo innamorato. Nell'ultima pagina si diceva che l'autore delle lettere, un giovane tedesco, si era ucciso sotto i suoi occhi. Quest'uomo continuava a vivere nella sua memoria». È naturale che la giovane donna fosse attratta da un altro tedesco e, se non lo amava – e Frida disse che non lo amava –, se non altro pensava che insieme avrebbero formato una bella coppia.

Fu Matilde Calderón a convincere il marito a occuparsi di fotografia, la professione del padre. Frida raccontò che fu il nonno a prestare al padre una macchina fotografica «e la prima cosa



che fecero fu un viaggio in giro per la Repubblica. Realizzarono una raccolta di fotografie degli indigeni e dell'architettura coloniale e poi ritornarono per impiantare il loro primo laboratorio in Avenida 16 de Septiembre».

Le fotografie erano state commissionate da José Ives Limantour, segretario del tesoro sotto la dittatura di Porfirio Díaz, e dovevano illustrare una serie di lussuose pubblicazioni di grande formato per la celebrazione del centenario dell'Indipendenza messicana. Ci vollero quattro anni per portare a termine il lavoro. Dal 1904 al 1908, usando le migliori macchine fotografiche e più di novecento lastre che si era

preparato con le proprie mani, Guillermo Kahlo censì il patrimonio architettonico del Messico, guadagnandosi il titolo di «primo fotografo ufficiale del patrimonio culturale messicano».

Chi lo aveva scelto aveva avuto fiuto: Guillermo Kahlo era un tecnico meticoloso e dal metodo inflessibilmente obiettivo; nelle sue fotografie, come nei quadri della figlia, non ci sono effetti speciali né velature romantiche. Si sforzava di fornire il maggior numero possibile di informazioni sulla struttura architettonica che schedava, scegliendo con cura il proprio punto di vista e usando attentamente luci e ombre in modo da dare risalto alla forma.

Il padre di Frida non era un uomo

allegro. Al contrario, era un uomo di poche parole, i cui silenzi avevano una forte risonanza, cinto da un'aura di amarezza. Non si sentì mai a casa in Messico e, sebbene fosse ansioso di essere accettato come messicano, non perse mai il proprio accento tedesco. Con il passare del tempo, si ritirò sempre più in se stesso. Frida ricordava che «aveva solo due amici. Uno era un vecchio *largote* [alto] che lasciava sempre il cappello in cima all'armadio. Mio padre e il vecchio passavano ore a giocare a scacchi e bere caffè».

Nel 1936 Frida dipinge la propria nascita e il proprio albero genealogico in

un quadro deliziosamente bizzarro, *I miei nonni, i miei genitori e io* (tav. [7](#)). La rappresentazione che dà di sé è quella di una bimbetta (dell'età di due anni, secondo quanto dirà), nuda e assorta in se stessa, in piedi nel patio della casa blu; ha ai piedi una seggiolina-giocattolo e in mano, senza difficoltà come se si trattasse del filo di un palloncino appena avuto in premio, tiene un nastro cremisi, la linea ereditaria del sangue, che sostiene il suo albero genealogico. I ritratti dei genitori si basano su una fotografia del loro matrimonio in cui i due fluttuano nel cielo come angeli, incorniciati da un'aureola di nubi. Questa convenzione fotografica vecchio stile deve aver divertito Frida: nel dipinto i ritratti dei

nonni sono collocati su analoghi, soffici nidi cumuliformi. I nonni materni di Frida, l'indiano Antonio Calderón e la *gachupina* (di estrazione spagnola) Isabel Gonzáles y Gonzáles, sono posti sopra la madre. Dalla parte del padre c'è la coppia europea, Jakob Heinrich Kahlo e Henriette Kaufmann Kahlo. Sull'origine della caratteristica fisica più singolare di Frida non ci possono essere dubbi: le pesanti sopracciglia unite al centro le vengono dalla nonna paterna. Frida disse che somigliava a entrambi i genitori: «Ho gli occhi di mio padre e il corpo di mia madre». Nel quadro Guillermo Kahlo ha uno sguardo agitato, penetrante, che mette a disagio, uno sguardo che, nella sua inquietante intensità, ricomparirà più

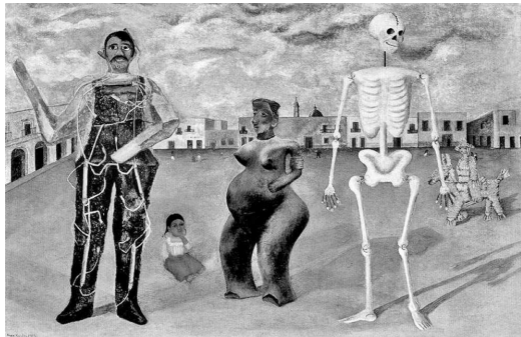
avanti negli occhi della figlia.

Dall'originale fotografico Frida ha diligentemente copiato ogni piega, cucitura e fiocco del vestito della madre, creando uno scherzoso piedistallo per il feto rosa, già in fase avanzata di sviluppo, che le sta appoggiato sulla candida gonna verginale. Il feto è Frida; che possa anche essere un riferimento all'eventualità che la madre, all'epoca del matrimonio, fosse incinta è tipico del gusto di Frida per i significati plurimi. Sotto il feto c'è un ironico ritratto matrimoniale: un grosso spermatozoo, accompagnato da una schiera di concorrenti più piccoli, penetra un uovo – Frida al momento del concepimento. Poco più in là c'è un'altra scena di fecondazione: un fiore di cactus

rosso, a forma di U, che si apre per accogliere il polline trasportato dal vento.

Frida ha posto la sua casa non alla periferia di Città del Messico, ma in una radura costellata di cactus dell'altopiano centrale messicano. In lontananza si vedono le montagne incise di burroni che spesso fanno da sfondo paesaggistico ai suoi autoritratti; subito sotto le immagini dei nonni paterni c'è l'oceano. I nonni messicani – secondo quanto spiegherà Frida – sono simboleggiati dalla terra, quelli tedeschi dal mare. Contigua alla residenza dei Kahlo c'è un'umile casa messicana e al di là, in un campo, c'è un'abitazione ancora più primitiva, una capanna indiana fatta di mattoni cotti al sole. Come farebbe un bambino, l'artista

ha riassunto l'intera Coyoacán nella propria casa, che ha poi collocato lontano dal resto della realtà, in una landa desolata. Frida sta in piedi al centro della sua casa, al centro del Messico, al centro – si direbbe – del mondo.



*Quattro abitanti del Messico, 1938.*



1. Destinate a essere fatte esplodere in occasione del Sábado de Gloria (così era denominato fino alla riforma liturgica del 1955 il Sabato santo), queste figure non rappresentano soltanto il tradimento di Cristo da parte di Giuda. Esse hanno finito per simboleggiare anche il tradimento del popolo da parte dei potenti che lo opprimono, e assumono varie forme: possono raffigurare poliziotti, soldati, uomini politici e proprietari terrieri – «chiunque si fosse guadagnato l'odio del popolo» (Bertram D. Wolfe e Diego Rivera, *Portrait of Mexico*, p. 51).

## 2.

### Infanzia a Coyoacán

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, la terza figlia di Guillermo e Matilde Kahlo, nacque il 6 luglio 1907, alle otto e mezzo del mattino, durante la stagione delle piogge, quando l'altopiano di Città del Messico è freddo e umido. I primi due nomi le furono dati perché potesse essere battezzata con un appellativo cristiano. Il terzo, quello che sarà usato in famiglia, significa «pace» in tedesco. (Anche se sul certificato di

nascita si legge «Frida», Frida continuerà a scrivere il proprio nome con una *e* alla tedesca, fino a quando, nei tardi anni trenta, la eliminerà come reazione all'ascesa del nazismo.)

Poco dopo la nascita di Frida, la madre si ammalò e la bambina fu affidata per qualche tempo a una nutrice indiana. «Sono stata allevata da una balia alla quale venivano lavati i seni ogni volta che doveva allattarmi» dirà con orgoglio Frida. Anni dopo, quando per lei diventò fondamentale il fatto di essere stata nutrita con il latte di una donna indigena, Frida dipinse la balia come incarnazione mitica del suo retaggio messicano e se stessa nei panni della bambina che le sta al seno.

Forse per ragioni di salute – Matilde Kahlo, all'approssimarsi della mezza età, cominciò a soffrire di «crisi» o «attacchi» simili a quelli del marito – o per questioni di carattere, Frida e la sorella più giovane, Cristina, furono, di fatto, cresciute dalle sorelle più grandi, Matilde e Adriana, e, quando erano in casa, dalle sorellastre María Luisa e Margarita, che erano state messe in convento quando il padre si era risposato.

Tre anni dopo la nascita di Frida scoppiò la rivoluzione messicana. Cominciò con insurrezioni armate in varie parti del paese e con l'unificazione degli eserciti della guerriglia negli stati di Chihuahua (sotto Pascual Orozco e Pancho Villa) e di Morelos (sotto

Emiliano Zapata), e proseguì per dieci anni. Nel maggio del 1911 il vecchio dittatore, Porfirio Díaz, fu sconfitto e mandato in esilio. Il leader rivoluzionario Francisco Madero fu eletto presidente nell'ottobre del 1912, ma nel febbraio del 1913, dopo i «dieci giorni tragici», quando nel Palacio Nacional e nella Ciudadela le truppe contrapposte si bombardarono a vicenda, causando distruzione e morte, Madero fu tradito dal generale Victoriano Huerta e assassinato. Al nord, Venustiano Carranza si erse a vendicatore della morte di Madero. Assunto il titolo di primo leader dell'Esercito costituzionalista, con un piccolo numero di truppe ai suoi ordini, si mise in viaggio per rovesciare Huerta. Il

perverso gioco per il potere e l'inevitabile spargimento di sangue non terminarono che nel novembre del 1920, quando Alvaro Obregón fu eletto presidente e iniziò il suo mandato.

Nel diario tenuto negli ultimi dieci anni di vita e oggi in mostra nel suo museo, con orgoglio e probabilmente con notevole licenza poetica, Frida ricorda di essere stata testimone oculare degli scontri avvenuti a Città del Messico tra gli eserciti della rivoluzione.

Ricordo che avevo quattro anni all'epoca della Decena Trágica<sup>2</sup>. Vidi con i miei occhi la lotta contadina di Zapata contro le forze di Carranza. La mia posizione fu molto chiara. Mia madre, su Calle Allende, aprendo i balconi dava accesso agli Zapatisti, di modo che i feriti e gli affamati potevano saltare attraverso i balconi di casa nella

«sala». Lei li curava e li sfamava con «gorditas» di mais, l'unico cibo che in quei giorni si potesse reperire a Coyoacán.

Eravamo quattro sorelle: Matita, Adri, io (Frida) e Cristi, la paffutella (la descriverò più avanti). L'emozione chiara e precisa che conservo della «rivoluzione messicana» è stata la ragione per cui all'età di 13 anni entrai a far parte della gioventù comunista.

Non fischiavano più le pallottole, nel 1914. Odo ancora il loro suono straordinario. Si faceva la propaganda alla fiera di Coyoacán a favore di Zapata, con *corridos* [ballate rivoluzionarie] scritti da Posada [il tipografo e incisore José Guadalupe]. I venerdì costavano 1 centesimo e Cristi e io le cantavamo nascoste in un gran guardaroba che odorava di legno di noce. Mentre mia madre e mio padre ci sorvegliavano perché non finissimo nelle mani dei guerriglieri. Ricordo un carranzista ferito che correva verso il suo rifugio [vicino al] fiume di Coyoacán. Dalla finestra spiavo anche [un altro] zapatista,

accoccolato a infilarsi i sandali, ferito da una pallottola a una gamba. [Qui Frida ha fatto uno schizzo del carranzista e dello zapatista.]

Per i genitori di Frida la rivoluzione fu una disgrazia, non un diversivo. Grazie agli incarichi ricevuti dal governo Díaz, Guillermo era riuscito a mettere da parte abbastanza denaro per costruirsi una casa comoda in una delle zone alla moda di Coyoacán. La caduta di quel governo, cui fecero seguito dieci anni di guerra civile, lo ridusse in povertà. Di commissioni fotografiche non ne arrivavano praticamente più; come scrive Frida, «avevamo grande difficoltà a guadagnare abbastanza da sopravvivere».

Matilde Calderón aveva sposato un uomo con un avvenire e adesso si trovava



a dover ragionare il cibo e a risparmiare. Il marito non aveva testa per il denaro, che a volte non bastava neppure per comprare il materiale fotografico. Dovettero ipotecare la casa, vendere i mobili francesi del salotto e, a un certo punto, prendere in casa degli ospiti paganti. Poiché Guillermo Kahlo era diventato sempre più taciturno e misantropo, fu la sua matronale moglie a tenere in piedi la famiglia, brontolando con la servitù, mercanteggiando con i negozianti, lamentandosi con il contadino che le portava il latte. «Non sapeva né leggere né scrivere» ricorda Frida, «sapeva soltanto contare i soldi». Matilde Calderón sapeva fare molte altre cose. Insegnò alle figlie a occuparsi della casa

e cercò di trasmettere loro la fede religiosa cui teneva tanto. Frida imparò molto presto a cucire, ricamare, cucinare e pulire (e per tutta la vita fu molto orgogliosa della bellezza e dell'ordine della propria casa), ma sia lei sia Cristina si ribellarono alla religiosità convenzionale della madre, delle sorelle più anziane (Margarita si fece suora) e delle zie. «In materia di religione» disse Frida, «mia madre era isterica. Dovevamo pregare prima di ogni pasto. Mentre gli altri si concentravano su se stessi, Cristi e io ci lanciavamo delle occhiate, sforzandoci di non ridere». Per prepararsi alla prima comunione, lei e Cristina furono mandate a lezione di catechismo, «ma noi scappavamo e

andavamo a mangiare bacche di biancospino, mele cotogne e *capulines* [frutti simili a ciliegie] nel cortile accanto».

Quando giunse il momento di andare a scuola, Frida e Cristina ci andarono insieme. «Quando avevo tre o quattro anni» ricorda Frida, «io e Cristina fummo mandate alla scuola materna. L'insegnante era un pezzo da museo, aveva i denti finti e indossava abiti stranissimi. Il mio primo ricordo riguarda proprio questa insegnante. Se ne stava al buio, in piedi di fronte alla classe; in una mano aveva una candela e nell'altra un'arancia e spiegava il funzionamento dell'universo, il sole, la terra, la luna. Mi impressionò a tal punto che mi feci la

pipì addosso. Mi tolsero le mutande bagnate e mi fecero indossare quelle di una bambina che abitava davanti a casa mia. A causa di quell'episodio, la presi talmente in antipatia che un giorno la portai dietro casa e mi misi a strangolarla. Aveva già la lingua fuori dai denti, quando passò un panettiere che me la tolse dalle mani».

Non c'è dubbio che Frida esagerasse la sua monelleria, ma di sicuro le piaceva fare degli scherzi. Una volta la sorellastra Maria Luisa era seduta sul vaso da notte. «Per gioco io la spinsi e lei cadde all'indietro, con il vaso e tutto il resto». Quella volta la vittima reagì. «Furiosa, mi disse: "Non sei figlia di mio padre e di mia madre. Ti hanno raccolta in un

bidone della spazzatura”. Quella frase mi impressionò così tanto che mi trasformai in una creatura completamente introversa. Da allora le mie avventure furono tutte con un’amica immaginaria».

Frida tuttavia non si lasciava scoraggiare a lungo da quei rabbuffi. Osava perfino canzonare il padre per la sua puntigliosità tedesca chiamandolo «Herr Kahlo». E fu lei a svolgere un ruolo decisivo nell’episodio che forse meglio di ogni altro dimostra l’infelicità della famiglia Kahlo negli anni in cui le sorelle crescevano. Ecco come Frida racconta la vicenda:

Avevo sette anni quando aiutai mia sorella, Matilde, che allora aveva quindici anni, a scappare a Veracruz con il suo ragazzo. Aprii la

finestra del balcone e più tardi la richiusi in modo che nessuno si accorgesse di niente. Matita era la prediletta della mamma, e la sua fuga la rese isterica... Quando Maty se ne andò, mio padre non disse una sola parola...

Per alcuni anni non la rivedemmo. Un giorno, mentre eravamo su un tram, mio padre mi disse: «Non la troveremo mai!» Io lo consolai e per la verità le mie speranze erano sincere [perché un'amica mi aveva detto]: «Nel quartiere di Doctores c'è una donna sposata che ti somiglia moltissimo. Si chiama Matilde Kahlo». La trovai nel retro di un cortile, nella quarta stanza su un lungo corridoio. La stanza era piena di luce e di uccelli. Matita si stava lavando con una pompa da giardino. Abitava lì con Paco Hernández, che più tardi avrebbe sposato. Godevano di una buona situazione economica e non avevano figli. La prima cosa che feci fu dire a mio padre che l'avevo trovata. Andai a trovarla varie volte e cercai di convincere mia madre a vederli, ma lei non volle.

Fu molto tempo prima che la madre di Frida perdonasse la figlia maggiore. Matilde aveva l'abitudine di portare in dono frutta e prelibatezze, ma poiché la madre non le consentiva di entrare, lasciava le sue offerte alla porta. Poi, quando Matilde se ne andava, la Señora Kahlo portava in casa i doni. Solo nel 1927, dodici anni dopo la fuga di Matilde, Frida poté scrivere a un'amica che «adesso Maty viene in casa. La pace è stata fatta».

L'ambivalenza nei confronti della madre, l'amore, ma anche il disprezzo che aveva verso di lei, sono evidenti in un'intervista in cui Frida la descrive come «crudele» (per avere annegato una nidiata di ratti), ma anche «molto bella,

attiva, intelligente». E anche se le inevitabili battaglie con la donna che chiamava «*mi jefe*» (il mio capo) continuarono a intensificarsi con il passare degli anni, quando la madre morì Frida «non riusciva a smettere di piangere».

Da piccola Frida era un monello paffuto con una fossetta sul mento e lo sguardo birichino. Una fotografia di famiglia scattata all'età di sette anni mostra un cambiamento netto: Frida è sottile e smunta; il viso è triste, l'espressione assente. Se ne sta da sola dietro a un cespuglio, come per nascondersi. La ragione del cambiamento



è la malattia: a sei anni Frida è colpita dalla poliomielite. Per nove mesi deve rimanersene confinata nella sua camera. «Cominciò tutto» ricorda Frida «con un orribile dolore alla gamba destra, dall'alto in basso lungo il muscolo. In una piccola vasca i miei lavavano quella mia gambetta con acqua di noci e piccole pezzuole bollenti». La curiosa miscela di ossessiva concentrazione su se stessa e di estroversione che caratterizzò Frida da adulta può avere avuto inizio nell'esacerbata sensibilità di una bambina malata al contrasto tra il mondo interno dei sogni a occhi aperti e il mondo esterno degli scambi sociali. Il sogno di avere un'amica immaginaria, una confidente capace di consolarla, non la

lasciò più; nel diario, spiegando l'origine del doppio autoritratto chiamato *Le due Frida* (tav. [12](#)), scrive:

Dovevo avere sei anni, quando vissi intensamente una immaginaria amicizia con una bambina della mia età più o meno. Sulla vetrata di quella che allora era la mia stanza, e che dava su Calle Allende, su uno dei primi vetri della finestra – ci alitavo sopra – e con un dito disegnavo una «porta»... Per questa «porta» uscivo nella mia immaginazione, con grande gioia e in fretta, attraversavo tutto lo spazio che si vedeva, fino a raggiungere una latteria di nome «Pinzón»... Attraverso la «O» di Pinzón entravo e scendevo fuori dal tempo *nelle viscere della terra* dove la mia «amica immaginaria» mi aspettava sempre. Non ricordo il suo aspetto né il suo colore. Ma ricordo la sua allegria – rideva molto. Senza suoni. Era agile e danzava *come se non avesse peso alcuno*. La seguivo in ogni suo

movimento e le raccontavo, mentre lei danzava, i miei crucci segreti. Quali? Non ricordo. Ma lei sapeva dalla mia voce tutte le mie cose... Quando ritornavo alla finestra, entravo per la stessa porta disegnata sul vetro. Quando? Per quanto tempo ero stata con «lei»? Non so. Forse un secondo o migliaia di anni... Ero felice. Cancellavo la «porta» con la mano e «spariva». Correvo con il mio *segreto* e la mia allegria nel più remoto angolo del cortile di casa mia, e sempre nello stesso posto, sotto un albero di cedro, gridavo e ridevo. Sorpresa di essere sola con la mia gran felicità e con il ricordo così vivo della *bambina*. Son passati 34 anni da quando ho vissuto quella magica amicizia e ogni volta che la ricordo, rivive e cresce sempre di più dentro il mio mondo.

Quando Frida poté lasciare il letto, il dottore raccomandò un programma di esercizi fisici per rinforzare l'arto

indebolito e Guillermo Kahlo – che, contrariamente alle sue abitudini, durante la malattia della figlia era stato tenero e pieno di attenzioni – fece in modo che si dedicasse a tutti quegli sport che all'epoca in Messico erano considerati altamente inadatti a una ragazza perbene. Frida fece del calcio, della boxe, della lotta libera e diventò una campionessa di nuoto. «I miei giocattoli» ricorderà, «erano quelli di un maschio, schettini, biciclette». Le piaceva arrampicarsi sugli alberi, remare sui laghi di Chapultepec, giocare a palla.

Ciò nonostante, «la gamba rimaneva molto sottile. A sette anni portavo degli stivaletti. All'inizio pensavo che gli scherzi [sulla mia gamba] non mi

ferissero, ma poi mi accorsi che non era così e col passare del tempo mi fecero sempre più male». Un'amica d'infanzia di Frida, la pittrice Aurora Reyes, dice: «Eravamo molto crudeli... Quando andava in bicicletta, le gridavamo: "*Frida, pata de palo!*" [Frida, gamba di legno], e lei ci rispondeva con rabbia urlandoci un sacco di parolacce». Per nascondere la gamba, si metteva tre o quattro calze sull'arto più sottile e calzature con un tacco speciale a destra. Alcuni amici la ammiravano, perché non accettava che la lieve deformità le impedisse le attività fisiche. La ricordano pedalare come un demonio nel parco Centenario. «Era estremamente coordinata e aggraziata. Camminando,

faceva dei saltelli che la rendevano simile a un uccello in volo».

Un uccello ferito però e, essendo ferita, era diversa dagli altri bambini e spesso sola. Nell'età in cui avrebbe dovuto espandere il proprio mondo oltre la cerchia familiare e farsi degli «amici del cuore», era costretta a stare in casa. Una volta guarita e tornata a scuola fu derisa ed esclusa. La sua reazione fu, alternativamente, di chiudersi in se stessa (lei diceva che era diventata una «creatura introversa») e di strafare trasformandosi prima in un maschiaccio e poi in un «tipo».

Come nella fotografia in cui si tiene discosta dal gruppo dei familiari, nei quadri in cui si è dipinta bambina Frida è

sola (perfino nella descrizione del suo albero genealogico se ne sta appartata). Anche se questa solitudine ha molto a che vedere con i sentimenti da lei provati nel momento in cui dipinge i quadri, è pur vero che i ricordi contengono molta verità sul passato: un adulto solitario che ricorda momenti di solitudine precedenti.

In un dipinto del 1938 che porta iscritto il proprio titolo, *Chiedono aeroplani e gli danno ali di paglia* (fig. 3), Frida combinò la memoria di una banale delusione infantile con il ricordo della ridotta libertà di movimento causata dalla poliomielite e con la frustrazione di essere immobilizzata da un intervento chirurgico al piede. Secondo Bertram D. Wolfe, biografo di Diego Rivera, il

quadro ricorda «l'epoca in cui i suoi genitori le facevano indossare una tonaca bianca e un paio di ali per rappresentare un angelo (ali che provocavano una grande infelicità, perché non ti facevano volare)». In esso Frida, che dimostra all'incirca sette anni, tiene in mano ciò che ha chiesto e non ha ricevuto, il modellino di un aeroplano. Le ali di paglia che aveva ricevuto sono appese a nastri che scendono dal cielo; è evidente che non possono volare. Per rendere definitivamente chiaro quel punto, Frida si è avvolta un nastro attorno alla gonna e ne ha inchiodate al suolo entrambe le estremità.

L'altro dipinto in cui Frida si presenta come una bambina solitaria è



*Quattro abitanti del Messico* (fig. [2](#)), anch'esso del 1938. Dal significato più ambiguo dell'autoritratto con ali di paglia, a prima vista sembra un inoffensivo spettacolo di folclore messicano. Vi appare l'immagine intimoriente di una bambina alle prese con gli emblemi della propria eredità culturale.

Non protetta dalle pareti della casa paterna, inginocchiata sul terreno sudicio, Frida si succhia il dito medio, aggrappandosi alle pieghe della gonna e assorbendo impassibile i va e vieni del mondo adulto. Al suo fianco ci sono quattro personaggi: un idolo precolombiano Nayarit, la figura di un Giuda, uno scheletro di argilla e un

cavaliere di paglia. Ognuno dei quattro abitanti era costruito sul modello di un manufatto messicano effettivamente posseduto dai Rivera. Lo scenario deve essere Coyoacán: sullo sfondo è visibile La Rosita, una *pulquería*<sup>3</sup> non lontana dalla casa di Frida. La piazza del villaggio è «vuota, con poche persone» disse Frida, «perché la troppa rivoluzione ha svuotato il Messico». Nonostante tutto il suo amore per il paese natale, Frida ha dipinto un panorama estremamente ambivalente, identificando le sofferenze del Messico con le proprie.

La giovane Frida fissa uno dei quattro abitanti, la scultura d'argilla precolombiana di una donna gravida e nuda, simbolo tanto del retaggio indiano

del Messico quanto del futuro della bimbetta destinata a diventare una donna sessualmente matura. Come la Frida adulta, l'idolo è infranto; è privo della parte anteriore dei piedi e la testa gli è stata tagliata via e aggiustata. Frida disse a un amico che l'idolo è gravido perché, pur morto, ha in sé qualcosa di vivo, «la storia degli Indiani è questa». Ed è nudo «perché loro non si vergognano del sesso o di stupidaggini simili».

La figura del Giuda, un uomo grande e dai baffi incolti vestito di una tuta blu da manovale, gesticola come se stesse facendo un *pronunciamento*, e tiene una delle spolette della sua ragnatela di esplosivi in una posizione che fa pensare a un pene eretto. È la controparte

maschile dell'idolo gravido e passivo, il leader-distruttore pieno di vane parole che si fa saltare in aria. La lunga ombra da lui proiettata sul terreno va a finire tra le gambe dell'idolo femminile e si stende proprio accanto alla sua ombra, trasformandoli in una coppia. L'ombra sfiora anche la bambina, che in tal modo diventa, insieme al Giuda e alla statuetta, parte della famiglia. Frida diceva che nella figura del Giuda vedeva più humour che minaccia: per lei era un pretesto di gioia, gaiezza e irresponsabilità e non aveva niente a che vedere con la religione. «È furibondo» diceva, «...fa rumore, è magnifico, e va in pezzi, dunque ha colore e forma».

Lo scheletro che fa la boccaccia,

versione di grandi dimensioni dei piccoli scheletri che i bambini messicani amano far saltare sulle ginocchia e rimbalzare il Giorno dei morti, per Frida significa «morte: molto allegro, uno scherzo». Come l'idolo gravido, lo scheletro è in linea con la visione di un bambino; anch'esso rappresenta il futuro.

Alle spalle dello scheletro, in secondo piano, c'è il cavaliere di paglia, forse un bandito rivoluzionario come Pancho Villa, che indossa un cappello e una cartuccera e cavalca un asino di paglia. Indica la fragilità e il pathos della vita messicana, una toccante miscela di povertà, fierezza e sogni. Frida disse di averlo inserito nel dipinto «perché è debole, e nello stesso tempo ha una tale

eleganza ed è così facile distruggerlo».

È una strana visione del Messico, perché suggerisce che gli abitanti della nazione – fatti di cartapesta, paglia e argilla – siano gli effimeri sopravvissuti di una storia terribile. Eppure, per la Frida matura, quegli oggetti avevano un significato personale; come le scimmie e gli altri animali domestici di cui si circondava, per lei erano una specie di famiglia; le davano il conforto degli affetti familiari in un mondo che spesso le pareva vuoto. I quattro abitanti, tre dei quali ricompaiono in *La tavola ferita* nel 1940 (tav. [16](#)), erano i compagni di Frida in un dramma pittoresco e doloroso; di fatto, costruendosi come personaggio messicano, lei stessa diventò il quinto

abitante del Messico.

Le ci vollero anni per trasformarsi in quel «quinto abitante». La poliomielite fu l'inizio di quella trasformazione. Per tutta la vita odiò la gamba che la malattia aveva fatto appassire e, nascondendola sotto le lunghe gonne messicane, la controbilanciò (insieme alle altre ferite) convertendosi nella più messicana dei messicani.

Delle sei figlie, Frida era quella cui Guillermo Kahlo si sentiva più attaccato. In lei riconosceva qualcosa della sua sensibilità tesa, della sua introspezione e inquietudine. «Frida è la più intelligente delle mie figlie» usava dire, «è quella che

mi somiglia di più».

Benché non avesse una grande intimità con le bambine, Kahlo si prendeva cura della sua prediletta. Ne stimolava l'avventurosa intellettuale prestandole i libri della sua biblioteca e incoraggiandola a condividere la sua curiosità e la sua passione per tutti i fenomeni della vita naturale, per le pietre, i fiori, gli animali, gli uccelli, gli insetti, le conchiglie. A volte Frida e il padre andavano a passeggiare nei parchi della zona e, mentre Kahlo (un pittore dilettante) dipingeva acquerelli, lei passava ore a raccogliere ciottoli, insetti e piante rare lungo gli argini del fiume. Li portava poi a casa, per studiarli sui libri, sezionarli e osservarli al microscopio.



Quando fu abbastanza cresciuta, il padre condivise con lei l'interesse per l'archeologia messicana e per l'arte e le insegnò a usare la macchina fotografica, a stampare, ritoccare, scattare fotografie a colori. Sebbene la giovane Frida non avesse troppa pazienza per i lavori di precisione, qualcosa della meticolosità del padre, della sua cura per i minimi dettagli di superficie, sarebbe poi riapparso nei suoi dipinti. Di sicuro le lievi pennellate e la piccola scala prevista dal lavoro di ritocco fotografico diventarono per Frida una seconda natura e la rigida formalità dei ritratti paterni influenzò il suo approccio alla ritrattistica. Riconoscendo il legame tra l'arte del padre e la propria, Frida una

volta disse che i suoi dipinti erano come le fotografie che il padre faceva per illustrare i calendari, solo che, invece di dipingere la realtà esterna, lei dipingeva i calendari che aveva dentro la testa. Frida, insieme a Marietta Robusti (figlia del Tintoretto), Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, è un altro esempio di donna artista con alle spalle un padre artista che ne incoraggia la carriera.

Dopo l'attacco di poliomielite, i due si erano avvicinati ancor più, uniti da una comune esperienza di malattia e isolamento. Frida ricorderà che le crisi del padre avvenivano quasi sempre di sera, poco prima che lei andasse a letto. Da bambina non le permettevano di assistervi, né le spiegavano cosa stesse

succedendo e lei se ne restava a letto, impaurita e perplessa; il mattino la perplessità era ancora maggiore a vedere il padre comportarsi con assoluta normalità, come se niente fosse accaduto. Egli era diventato, secondo le parole di Frida, «una specie di mistero pauroso, per il quale provavo anche pietà». Più tardi, Frida lo accompagnerà spesso nei suoi giri fotografici, per esserci nei momenti di bisogno. «Molte volte, mentre camminava con la macchina fotografica in spalla tenendomi per mano, gli capitava di cadere all'improvviso. Da un lato mi preoccupavo di fargli respirare immediatamente dell'alcol o dell'etere e, dall'altro, mi preoccupavo che non gli rubassero l'apparecchio».

Anni dopo, Frida scrisse nel suo diario: «La mia infanzia è stata meravigliosa, benché mio padre fosse un uomo malato (soffriva di vertigini ogni mese e mezzo). Fu un immenso esempio per me di tenerezza, di lavoro (fotografo e anche pittore), ma soprattutto di comprensione per tutti i miei problemi».

Un'altra testimonianza del suo amore filiale è il *Ritratto di Don Guillermo Kahlo* (fig. [1](#)). Probabilmente costruito a partire da un autoritratto fotografico, fu dipinto nel 1952, undici anni dopo la morte per infarto del padre e solo due anni prima di quella di Frida. La sobrietà dei marroni, dei grigi e dei neri esprime la serietà di Herr Kahlo; le sopracciglia cespugliose e lo sguardo selvaggio e

invasato negli occhi troppo grandi – occhi tondi e scintillanti come le lenti dei suoi apparecchi fotografici – suggeriscono uno squilibrio emotivo. Sorprende che in un’occasione Frida usasse l’aggettivo «tranquillo» per descrivere il padre, perché la sua calma di superficie era segno del suo controllo e della sua taciturnità, non di un’autentica sensazione di pace. Analogamente Frida avrebbe sempre scelto di dipingere il proprio volto come una maschera impassibile per nascondere l’inquietudine interiore. Attorno all’uomo e alla sua macchina fotografica, riprendendo la forma circolare di occhi e lenti, Frida dipinse cellule ingigantite al cui interno i nuclei scuri galleggiano in uno sciame di

macchie nere che fanno pensare allo sperma. Voleva semplicemente dire che si trattava del suo progenitore biologico? O lo sfondo suggerisce che Frida vedesse un legame tra il padre e l'energia primordiale? Qualunque sia il significato, l'effetto delle macchie intermittenti è di enfatizzare il senso d'irrequietezza di Guillermo Kahlo.

Sul rotolo sotto il busto del padre si legge questa dedica: «Ho dipinto mio padre Wilhelm Kahlo di origini ungaro-tedesche artista-fotografo di professione, di carattere generoso, intelligente e fine, coraggioso perché per sessant'anni ha sofferto di epilessia, ma non ha mai smesso di lavorare e ha combattuto contro Hitler, con adorazione. Sua figlia

Frida Kahlo».



*Chiedono aeroplani e gli danno ali di paglia,*

2. Così furono chiamati «i dieci giorni tragici» che, dal 9 al 19 febbraio 1913, sconvolsero Città del Messico, allorché Bernardo Reyes, Félix Díaz e Manuel Mondragón capeggiarono una rivolta contro il presidente della repubblica, Francisco I. Madero (*N.d.C.*).

3. La *pulquería* è un tipo di bar popolare dove si serve prevalentemente il *pulque*, una bevanda alcolica del Mesoamerica diffusa principalmente in Messico. Si ottiene facendo fermentare il succo dell'agave e ha una gradazione alcolica di poco superiore a quella della birra (*N.d.C.*).



### 3.

## La Scuola nazionale preparatoria

Nel 1922 Frida Kahlo entrò in quella che, senza dubbio, era la migliore istituzione scolastica del Messico, la Scuola nazionale preparatoria. Fuori dalle grinfie di madre, sorelle e zie, lontana dalla lenta e placida vita di paese di Coyoacán, fu catapultata nel cuore di Città del Messico, dove si stava inventando il Messico moderno e dove gli studenti erano parte attiva di quell'invenzione. Tra i suoi

compagni c'era il meglio della gioventù messicana, figli e figlie dei professionisti della capitale e delle province, ben decisi a fare in modo che i loro eredi fossero pronti a entrare nell'Università nazionale. Fondata nel 1868, la Scuola preparatoria somigliava più a un'università che a una scuola superiore. Il suo primo direttore, Gabino Barreda, ne paragonò il piano di studi a una scala della conoscenza, in cui ogni gradino conduce a quello seguente, partendo dalla matematica per finire con la logica. In mezzo, gli studenti avrebbero seguito vari corsi di scienze fisiche e biologiche; le lingue sarebbero state coordinate in una sequenza scientifica di studio, prima il francese, poi l'inglese, in alcuni casi il tedesco e,

negli ultimi due anni, il latino. «Il nostro motto» disse Barreda «sarà il seguente: libertà, ordine, progresso; libertà come strumento, ordine come base e progresso come fine».

Nel 1910, ai primi colpi d'arma da fuoco della rivoluzione nelle province, Justo Sierra, l'ultimo ministro dell'educazione di Porfirio Díaz, creò l'Università nazionale del Messico e fece della Preparatoria una sua parte integrante; negli anni venti frequentare la scuola significava essere addestrati dalle intelligenze più acute del paese.

Significava anche trovarsi nel cuore del fermento culturale e politico.

Sotto la dittatura di Porfirio Díaz, durata trentaquattro anni, il corso della

nazione era stato ampiamente determinato da un gruppo di avvocati, ragionieri, intellettuali conosciuti con l'appellativo di *científicos* (gli scienziati), in gran parte formati alla filosofia positivista di Auguste Comte. Essi non avevano fatto che guardare fuori dal paese, all'Europa «moderna», in cerca di modelli culturali ed economici.

Ci vollero dieci anni di rivoluzione per restituire il Messico ai messicani, ma negli anni venti i risultati di quella lunga battaglia erano ormai consolidati. C'erano state riforme della terra e del lavoro, il potere della Chiesa cattolica era stato drasticamente ridimensionato, erano state approvate le leggi che decretavano il ritorno delle risorse naturali alla nazione.

Con la nascita di una nuova orgogliosa identità nazionale, i messicani cominciarono a rifiutare le idee che prima andavano per la maggiore e le mode prese in prestito da Francia e Spagna, per abbracciare la cultura indigena. «Volgete lo sguardo al suolo messicano» incitava i suoi studenti Antonio Caso, «ai nostri costumi e alle nostre tradizioni, alle nostre speranze e ai nostri desideri, a ciò che noi veramente siamo!»

Dopo l'elezione a presidente, nel 1920, Alvaro Obregón aveva nominato ministro dell'educazione José Vasconcelos, un brillante avvocato e filosofo della generazione *post-científicos*, che aveva partecipato alla rivolta contro Díaz. L'obiettivo di

Vasconcelos era rendere veramente messicana l'educazione messicana. Doveva essere fondata, per citarne le parole, «sul nostro sangue, la nostra lingua, il nostro popolo»<sup>4</sup>. Lanciando una crociata contro l'analfabetismo, ordinò la costruzione di un migliaio di scuole rurali e poi precettò un esercito di insegnanti, perché portassero i libri (e la bandiera) nelle campagne. Equipaggiò biblioteche, costruì campi giochi e piscine pubbliche e organizzò scuole all'aperto. Ordinò che alcuni classici come i *Dialoghi* di Platone, la *Divina Commedia* di Dante, il *Faust* di Goethe fossero pubblicati a prezzi popolari e, per chi non sapeva leggere, organizzò concerti gratuiti e assunse pittori quali Diego Rivera, José

Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros perché, con il salario di un muratore, decorassero le pareti pubbliche con murali capaci di rendere gloria alla storia e alla cultura messicane. L'arte, secondo Vasconcelos, poteva ispirare la trasformazione sociale. La sua era una filosofia dell'intuito, contrapposta a quella della logica e dell'empirismo riverita dagli *científicos*. «Gli uomini sono più malleabili se li si avvicina attraverso i sensi» diceva, «come succede quando si contemplan forme e figure attraenti o si ascoltano cadenze e melodie armoniose»<sup>5</sup>.

Fu dunque questo umore ardente e attivo, rabbioso e zelantemente riformista, a diventare la matrice di Frida,

una volta lasciate le pareti protette del suo patio e spezzato il ritmo familiare del quartiere, per salire sul tram che in un'ora la portava in città e alla nuova scuola. «Non parliamo di un'epoca di menzogne, né di illusioni e neppure di sogni a occhi aperti» scrisse Andrés Iduarte (direttore dell'Instituto Nacional de Bellas Artes nei primi anni cinquanta), che aveva conosciuto Frida alla Preparatoria. «Fu un'epoca di verità, di fede, di passione, di nobiltà, di progresso, di aria celestiale e di acciaio molto terrestre. Siamo stati fortunati, insieme con Frida, siamo stati fortunati, noi giovani, ragazzi, bambini della mia generazione: la nostra vitalità ha coinciso con quella del Messico; noi siamo cresciuti spiritualmente mentre il



paese cresceva moralmente».

La struttura coloniale simile a una fortezza in pietra vulcanica rosso scuro che ospita la Scuola preparatoria dista solo qualche isolato dallo Zócalo, la piazza centrale di Città del Messico, dove sorgono la cattedrale e gli edifici del governo, tra cui il Palacio Nacional. Ai tempi di Frida questo era anche il distretto universitario e i cortili a porticato della Preparatoria erano un luogo di ricreazione, un podio e un campo di battaglia.

Quando Frida ci entrò, le donne erano state ammesse solo di recente; non sorprende che fossero in poche a

frequentare: trentacinque in tutto, su un corpo studentesco di circa duemila persone. È probabile che Matilde Calderón abbia fatto resistenza a mandare la figlia in un posto così poco protetto, ma Guillermo Kahlo non aveva avuto riserve. In assenza di un figlio maschio capace di dare compimento alle sue frustrate ambizioni scolastiche, le sue speranze si erano concentrate sulla figlia prediletta. Frida, com'era tradizione succedesse con il figlio più promettente, doveva attrezzarsi per avere accesso a una professione. Che superasse gli esami di ammissione alla Preparatoria fu segno delle sue capacità eccezionali. Scelse un corso di studi che in cinque anni l'avrebbe portata alla scuola di medicina.

A quattordici anni Frida era snella e proporzionata: «una fragile adolescente» che irradiava una strana vitalità, un misto di tenerezza e di ardimento ostinato. Portava i folti capelli neri a frangetta sulla fronte. Le labbra piene e sensuali insieme alla fossetta sul mento le davano un'aria impetuosa e insolente, che gli occhi scuri e brillanti sovrastati dalle pesanti sopracciglia unite al centro non facevano che esaltare. Arrivava a scuola, dove gli studenti non indossavano nessuna uniforme, vestita come una studentessa tedesca delle superiori, gonna di gabardine blu scuro pieghettata, calze spesse, scarponi e un cappello di paglia nero a tesa larga con dei nastri che le scendevano sulle spalle. Alicia Galant,

un'amica di Frida (e modella) che l'aveva conosciuta nel 1924, la ricorda in salopette blu con fibbie di metallo che va in bicicletta a Coyoacán. Questo stile non convenzionale, unito al taglio di capelli maschile, faceva esclamare alle madri borghesi, che la vedevano pedalare in compagnia di un gruppo di ragazzi: «*Que niña tan fea!*» (quant'è brutta quella ragazzina!). Ma i suoi amici la trovavano affascinante. Molti di loro ricordano che sulle spalle aveva sempre uno zaino da studente che equivaleva a «un piccolo mondo»: libri di testo, quaderni, disegni, farfalle e fiori secchi, colori e libri stampati a caratteri gotici presi dalla biblioteca del padre.

Fin dall'inizio, il monello fu visto di

rado al piano superiore del patio principale della Scuola preparatoria, dove la capogruppo delle ragazze, Dolores Angeles Castillo, teneva banco e dove si supponeva stessero le ragazze quando non erano a lezione. Per Frida le ragazze erano *cursi* (sentimentali e volgari) e il loro continuo spettegolare e la loro meschinità la irritavano. Le chiamava *escuinclas* (peggiorativo di «bambine»: gli *escuincles* sono dei cani messicani privi di pelo). Quanto a sé, preferiva fare chiasso nei corridoi della scuola e partecipare alle attività di alcuni dei molti gruppi che davano alla vita sociale della scuola la sua struttura informale. C'erano gruppi impegnati in attività particolari: sport, politica, giornalismo, letteratura,

arte, filosofia. C'erano gruppi di discussione, gruppi che organizzavano escursioni e associazioni interessate all'azione sociale. Per alcuni le riforme popolari di Vasconcelos equivalevano a una rinascita nazionale. Altri pensavano che la democratizzazione della cultura significasse un suo svilimento. C'era chi leggeva Marx e chi era amareggiato dalle riforme della rivoluzione. Mentre gli studenti radicali rifiutavano la religione, i conservatori difendevano la Chiesa cattolica con zelo e violenza. Le varie fazioni si davano battaglia nei corridoi della scuola e sulle pagine di innumerevoli pubblicazioni scolastiche.

Alla Preparatoria Frida aveva amici in vari gruppi, ma i suoi veri *cuates*

(compagni) erano i Cachuchas, così denominati per via del loro berretto e famosi nella scuola per la loro intelligenza e la loro malizia. Questa banda di sette ragazzi e due ragazze – Miguel N. Lira (che Frida aveva soprannominato «Chong Lee» perché era un apprezzato studioso di poesia cinese), José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles (Frida lo chiamava «Chucho Pajsajes», paesaggi, per via del suo cognome, «fiumi e valli»), Alfonso Villa, Manuel Gonzáles Ramírez e Alejandro Gómez Arias, insieme a Carmen Jaime e a Frida – doveva trasformarsi in un gruppo di esponenti di primo piano della classe professionale di Città del Messico. Ciò che li unì ai tempi

della scuola non fu tanto un'attività o una causa quanto un'attitudine all'irriverenza. Sebbene non fossero impegnati in politica (ritenevano, infatti, che i politici agissero per bieco interesse privato), avevano sposato una sorta di socialismo romantico e dalle venature nazionalistiche. Come seguaci di Vasconcelos difendevano ideali elevati per il futuro del paese ed erano in prima linea nella lotta per le riforme scolastiche. Al contempo si divertivano a creare l'anarchia in classe e le loro scappatelle erano oltraggiose e talora terribili: una volta le aule si svuotarono quando comparvero nei corridoi in groppa a un asino; un'altra volta intrecciarono una rete di fuochi d'artificio intorno a un cane, le diedero



fuoco e mandarono la povera bestia a correre abbaiando nei corridoi. Uno del gruppo ricorda che «fu proprio la nostra attitudine allo scherzo nei confronti di persone e cose che attrasse Frida verso di noi». Dai Cachuchas, oltre al gusto del gioco di parole e della battuta tagliente, Frida imparò una certa lealtà cameratesca, un modo tutto maschile di coltivare le amicizie che le sarebbe rimasto per sempre. In loro compagnia la sua naturale malizia si approfondì e si trasformò nel gusto di sovvertire ogni principio d'autorità.

La leggenda racconta che una volta Frida fu espulsa dalla scuola (anche se non se ne ricorda la ragione). Per niente intimidita, portò il suo caso direttamente

davanti a Vasconcelos, la cui animosa rivalità nei confronti di Lombardo Toledano, direttore della Preparatoria, era ben nota; il ministro ordinò che fosse riammessa. «Se non riesci a gestire una ragazzina come lei» si racconta abbia detto all'affranto Toledano, «non sei adatto a fare il direttore di un'istituzione come quella».

Uno dei luoghi di ritrovo preferiti dai Cachuchas era la Biblioteca Iberoamericana, a pochi metri dalla scuola. Leggevano in continuazione, qualsiasi cosa, da Dumas a Mariano Azuela, dalla Bibbia a *Zozobra* (pubblicato nel 1919 dal poeta Ramón López Velarde, la cui opera catturò lo spirito degli anni rivoluzionari).

Divoravano i grandi capolavori della letteratura spagnola e russa e si tenevano aggiornati sulla letteratura messicana contemporanea. Frida imparò a leggere in tre lingue: spagnolo, inglese, tedesco. La biografia immaginaria di Paolo Uccello, pittore fiorentino del quindicesimo secolo, la commosse così profondamente che la imparò a memoria. Avendo una grande familiarità con la collezione di testi filosofici del padre, le piaceva parlare come se Hegel e Kant fossero facili da leggere come un fumetto. «Alejandro» avrebbe gridato sporgendosi dal finestrino, «prestami il tuo Spengler. Non ho niente da leggere in autobus!»

Anche se era una lettrice vorace, Frida non fu mai una studentessa

modello; aveva interesse per la biologia, la letteratura e l'arte, ma su di lei esercitavano più fascino le persone. Per fortuna era capace di prendere ottimi voti senza grande sforzo: bastava che leggesse un testo una volta per ricordarne il contenuto. Era convinta che fosse suo diritto non seguire le lezioni tenute da insegnanti noiosi o poco preparati. Piuttosto si sedeva fuori dall'aula che aveva deciso di disertare e leggeva ad alta voce per gli amici. La sua mancanza di rispetto per i professori si spinse alcune volte fino a chiedere al direttore di rimuoverli dal loro incarico.

Né i Cachuchas avevano maggior rispetto per i pittori. Quando nel 1921-22 Vasconcelos incaricò un certo numero di

artisti di affrescare le pareti della Preparatoria, i pittori, arrampicati sui loro ponteggi, diventarono dei bersagli perfetti. Una volta montata un'impalcatura, tutt'intorno si vedevano trucioli e frammenti di legno. «Appiccavamo il fuoco» dirà José Gómez Robleda, «ed eccolo là, il povero pittore, in mezzo alle fiamme, con la sua opera tutta rovinata. I pittori cominciarono a girare armati di grosse pistole».

Di tutti gli artisti, Diego Rivera, incaricato di dipingere un murale nell'anfiteatro Bolívar, l'auditorio della Preparatoria, era la personalità più pittoresca. Nel 1922 aveva trentasei anni, era famoso in tutto il mondo e fantasticamente grasso. Gli piaceva

parlare mentre dipingeva e il suo carisma, unito al suo aspetto da rana, gli garantiva un pubblico. Un altro elemento di attrazione – in tempi in cui gli insegnanti e i funzionari di stato portavano abiti scuri, colletti rigidi e cappelli di feltro – era il suo caratteristico abbigliamento: cappello Stetson, grandi scarpe nere da minatore e un'ampia cintura di cuoio (qualche volta una cartuccera), che a malapena riusciva a contenere i suoi abiti, stazzonati come se ci avesse dormito dentro una settimana.

Frida in particolare fu indotta alla birichinata da Rivera. Anche se, mentre l'artista lavorava, l'anfiteatro era sempre gremito di studenti, lei faceva in modo di sgattaiolare dentro senza essere notata.

Gli rubava il cibo dal cestino della colazione. Una volta mise del sapone sulla scala che scendeva dal palco dell'anfiteatro dove Diego stava dipingendo e poi si nascose dietro un pilastro a guardare. Ma la camminata di Rivera era lenta e misurata; piazzando attentamente un piede davanti all'altro, si muoveva come se fosse sospeso in una sostanza liquida e non cadeva mai. Il giorno dopo, comunque, toccò al professor Antonio Caso ruzzolare da quelle scale.

Una processione di splendide modelle teneva compagnia a Rivera sul ponteggio. Una era la sua amante, Lupe Marín (che Diego sposò nel 1922). Un'altra era la bellissima e celebre Nahui

Olín, che fece da modello al personaggio raffigurante la poesia erotica nel murale della Preparatoria, e che era anche pittrice in proprio. Frida si divertiva a nascondersi nell'androne buio e, se Lupe era sul ponteggio, a gridare: «Ehi, Diego, sta arrivando Nahui!» Oppure, quando con Diego non c'era nessuno e vedeva arrivare Lupe, a bisbigliare forte, come se Diego stesse per essere colto in flagrante: «Diego, attento, sta arrivando Lupe!»

Fa parte del mito Frida Kahlo che la sua infatuazione per Rivera sia iniziata negli anni della Preparatoria. Una volta, in gelateria, discutendo di aspirazioni personali con un gruppo di compagne di scuola, si dice che Frida se ne uscisse con una dichiarazione stupefacente: «La mia



aspirazione è di avere un bambino da Diego Rivera. E un giorno o l'altro glielo dirò». Quando Adelina Zendejas protestò che Diego era un vecchio «pancione, sporco e di orribile aspetto», Frida ribatté: «Diego è così gentile, tenero, saggio, dolce. Gli farò il bagno e lo pulirò». Avrebbe avuto il suo bambino, continuò, «non appena lo avesse convinto a cooperare». Frida stessa ricorderà che, mentre scherniva Diego chiamandolo «vecchio ciccione», nella sua testa continuava a dirsi: «Vedrai, *panzón*; adesso non ti accorgi neanche di me, ma un giorno mi farai fare un bambino».

Nell'autobiografia, *My Art, My Life*, Rivera racconta una storia diversa:

Una sera, mentre io dipingevo lassù sul

ponteggio e Lupe sedeva in basso lavorando all'uncinetto, si sentì gridare e spingere alla porta dell'auditorio. All'improvviso la porta si aprì e una ragazza che poteva avere sì o no dieci o dodici anni fu catapultata dentro.

Era vestita come una qualsiasi ragazza delle superiori, ma le sue maniere erano affatto diverse. Aveva una dignità e una sicurezza di sé del tutto inusuali e negli occhi le brillava uno strano fuoco. La sua era la bellezza di una bambina, eppure aveva seni ben sviluppati. Mi guardò dritto negli occhi e mi disse: «Le darebbe fastidio se la guardassi lavorare?» «No, giovane signora» le dissi. «Ne sarei incantato».

Si mise seduta e restò a guardarmi in silenzio, gli occhi incollati a ogni movimento del mio pennello. Dopo qualche ora Lupe, ingelosita, cominciò a insultarla, ma lei non ci fece caso. Il che, naturalmente, fece infuriare ancor di più Lupe. Mani sui fianchi, marciò sulla ragazza e la affrontò con bellicosità. La ragazza non fece altro che irrigidirsi e restituirle lo sguardo senza

una parola. Visibilmente stupita, Lupe la fissò a lungo, poi sorrise e con tono di riluttante ammirazione, mi disse: «Guarda quella ragazza! Piccola com'è, non ha paura di una donna alta e forte come me. Mi piace davvero!» La ragazza restò per circa tre ore. Quando se ne andò, disse soltanto: «Buona notte!» Un anno dopo venni a sapere che era lei l'ignota proprietaria della voce che arrivava da dietro il pilastro e che il suo nome era Frida Kahlo. Ma non avevo idea che un giorno sarebbe diventata mia moglie.

Nonostante la sua infatuazione per Rivera, negli anni della scuola Frida fu la ragazza del capo indiscusso dei Cachuchas, Alejandro Gómez Arias. Noto come oratore brillante e carismatico, narratore arguto, studioso erudito e buon atleta, Alejandro era anche bello; aveva la fronte alta, occhi scuri e

gentili, naso aristocratico e labbra dalla forma delicata. Le sue maniere erano ricercate, leggermente *dégagé*. Che parlasse di politica o di Proust, di pittura o di pettegolezzi scolastici, le sue idee fluivano senza difficoltà. Per lui la conversazione era un'arte di cui sapeva orchestrare anche i silenzi, in modo da tenere sempre in pugno l'attenzione del suo pubblico.

Frida, che era destinata ad amare solo grandi uomini, cominciò ad attaccarglisi. Entrato alla Preparatoria nel 1919, lui era molte classi avanti a lei e ne diventò quindi per qualche tempo il mentore, il *cuate* e per finire il compagno. Frida lo chiamava il suo *novio*, un termine che all'epoca implicava

un attaccamento sentimentale che spesso sfociava nel matrimonio. Nei ricordi di Gómez Arias i termini *novio* e *novia* non rendono giustizia alla sua relazione con Frida e ne danno un'immagine eccessivamente borghese; di Frida preferisce dire che fu «un'amica intima» oppure «la sua giovane amante». «Da adolescente» racconta, «Frida aveva maniere fresche, forse ingenua e infantili, ma al contempo era impaziente e drammatica nella sua smania di scoprire la vita».

Dopo le lezioni avevano l'abitudine di passeggiare e chiacchierare senza posa. Si scambiavano fotografie e, nei periodi di separazione, lettere. Alejandro possiede ancora le lettere di Frida; lettere

che danno un quadro preciso della sua vita e ne descrivono con vivacità il passaggio da bambina ad adolescente a donna. Esse mostrano anche la tendenza istintiva a parlare della propria vita e dei propri sentimenti, lo stesso bisogno che l'avrebbe portata a dipingere perlopiù autoritratti. La sua è una scrittura candidamente emotiva, che sorprende in un'adolescente. La caratteristica impulsività di Frida filtra attraverso un linguaggio impetuoso, che solo di rado scandisce le parole con virgole, punti o paragrafi<sup>6</sup>, ed è, invece, spesso ravvivato da disegni simili a fumetti. Frida illustrava le cose che le capitavano: un litigio, un bacio, una malattia che la costringeva a letto. E disegnava

numerose facce, sorridenti o in lacrime o tutte e due le cose insieme (Alejandro qualche volta la chiamava *lagrimilla*, piagnucolona).

Durante l'estate del 1923 Frida e Alejandro si innamorarono. Le lettere, divenute più personali, rivelano la civetteria piena di moine di Frida e la natura intensamente possessiva del suo attaccamento.

Poiché i genitori di Frida non avevano approvato la loro relazione, si incontravano clandestinamente. Frida si inventava delle scuse per uscire di casa e per giustificarsi quando rientrava in ritardo da scuola; visto che la madre era tipo da domandarle a chi stesse scrivendo, Frida spesso scriveva di notte,

a letto. Oppure buttava giù una nota veloce, in piedi, all'ufficio postale. Quando era ammalata, doveva contare su Cristina, una complice non sempre affidabile, per spedire le lettere ad Alejandro. Per ricevere quelle di lui, gli chiese di firmarle con il nome di Agustina Reyna. Gli aveva promesso di scrivergli tutti i giorni per dimostrargli che non lo aveva dimenticato. «Dimmi se non mi ami più, Alex, io ti amo, anche se tu non mi ami più di una pulce». Per provarlo, riempiva le sue lettere di baci e di espressioni d'affetto. Certe volte disegnava un cerchio accanto alla firma e spiegava: «ecco un bacio dalla tua Friducha», oppure: «le mie labbra ci sono state appoggiate a lungo». Una volta



cresciuta e presa l'abitudine di portare il rossetto, non ci fu più bisogno di didascalie, ma per tutta la vita continuò a stampare l'impronta delle labbra sulle sue lettere.

Nel dicembre del 1923 e nel gennaio del 1924, Frida e Alejandro furono separati non solo dalle vacanze scolastiche, ma anche dal fatto che il 30 novembre 1923 era scoppiata l'insurrezione contro il presidente Obregón. A Natale, a Città del Messico ci furono degli scontri armati. Sebbene disdegnassero la politica e i politici, è certo che i Cachuchas parteciparono alle manifestazioni in favore di Vasconcelos, allora ministro dell'educazione, che in gennaio aveva dato le dimissioni per

protestare contro la ferocia con cui era stata repressa la rivolta. Con suo grande dispiacere, Frida non partecipò a queste avventure, giacché la madre la teneva a casa ogni volta che c'erano agitazioni politiche o si parlava di violenze. Frida detestava quello stato di prigionia. In una nota ad Alejandro si legge: «In questa città mi sento triste e annoiata».

*16 dicembre 1923*

Alex: mi è molto dispiaciuto non venire all'università ieri alle quattro, ma non c'è stato verso di convincere mia madre, perché le avevano detto che era in corso una *bola* [sommossa]. Per di più non sono riuscita a iscrivermi [al prossimo semestre] e adesso non so cosa fare. Ti prego di perdonarmi, visto che penserai che sono molto villana ma non è stata

colpa mia, mia madre si era messa in testa di non lasciarmi uscire e non c'è stato nulla da fare, soltanto mettersi il cuore in pace.

Domani, lunedì, le dirò che ho un esame di modellatura [scultura in creta] e passerò tutto il giorno a Città del Messico, non è del tutto sicuro perché prima bisogna che veda di che umore è la mia mammetta e poi deciderò se raccontarle questa bugia, se vengo, ci vediamo alle 11.30 da Leyes, quindi non andare all'università, per favore aspettami all'angolo della gelateria. Ma anche se stiamo per vederci, non voglio che tu non mi scriva, perché se tu non mi scrivi neanche io ti scriverò, e se non hai niente da dirmi mandami 2 pagine bianche o dimmi la stessa cosa 50 volte, in modo da dimostrarmi che almeno ti ricordi di me...

Frieda

*19 dicembre 1923*

...Sono arrabbiata perché mi hanno punita per colpa di quell'*escuincla* idiota di Cristina... È un miracolo se mi lasciano mettere il naso fuori di casa dunque non posso scriverti una lunga lettera ma ti scrivo comunque perché tu veda che ti ricordo sempre anche se sono più triste che mai, come puoi immaginare, senza vederti, punita e senza fare niente tutto il giorno perché sono di un umore tremendo. Nel pomeriggio ho chiesto a mia madre se potevo andare in piazza a comprare dei pizzi e sono venuta all'ufficio postale a scriverti...

Frieda

Nella seconda metà del 1924 il tono delle lettere di Frida è cambiato. L'intensità del suo amore per Alejandro si è fatta più forte e ci sono una punta di tristezza e una certa insicurezza nel bisogno di essere continuamente rassicurata sul fatto

che lui la ama. Pur conservando la sua giocosità infantile e il suo candore, Frida parla anche del progetto di raggiungere gli Stati Uniti con il suo innamorato. Ora è la «piccola donna» di Alejandro oltre che la sua *cuate*. Nei ricordi di Alejandro «Frida era sessualmente precoce. Per lei il sesso era un modo di godere la vita, una specie di impulso vitale».

*Giovedì, 25 dicembre 1924*

Mio Alex: ti ho amato dalla prima volta che ti ho visto. Cosa ne dici? Poiché passerà qualche giorno prima che ci rivediamo, ti supplico di non dimenticarti della tua graziosa piccola donna, eh?... certe volte di notte sono piena di paura e vorrei che tu fossi con me perché sarei meno spaventata e tu potresti dirmi che mi ami come prima; come nello scorso dicembre, anche se

sono una «cosa facile», vero Alex? Le cose facili devono continuare a piacerti.

...vorrei essere perfino più facile, una cosina esile che potresti portarti in tasca tutto il tempo... Alex scrivimi presto e, anche se non è vero, dimmi che mi ami tanto e che non puoi vivere senza di me...

La tua *chamaca*, *escuincla* o donna o come vuoi tu [qui Frida ha disegnato tre piccole figure che mostrano i tre diversi tipi di donna].

Frieda

In una lettera ad Alejandro del primo gennaio 1925, Frida scrisse che, lavorando per un anno, avrebbe messo da parte il denaro per andare negli Stati Uniti; la verità è che doveva guadagnare per contribuire al reddito familiare. Secondo Alejandro Gómez Arias fu in

questo periodo che Frida, alla ricerca di un lavoro, conobbe una bibliotecaria del Ministero dell'educazione che, mentre faceva domanda per entrare a lavorare nella biblioteca, la sedusse. È probabile che Frida si riferisse a questo episodio quando, nel 1938, raccontò a un'amica che la sua iniziazione omosessuale, provocata da un'«insegnante», era stata traumatica, in particolare perché i genitori avevano scoperto la relazione e ne era nato uno scandalo. «Sono piena della tristezza più terribile» Frida scrive ad Alejandro il primo di agosto, «ma tu sai che non tutto è come lo si vorrebbe e che senso ha parlarne...» Alla fine della lettera Frida dice ad Alejandro: «Ho continuato a lavorare in fabbrica...

bisogna che lo sopporti, che lo voglia o no». Il lavoro in fabbrica non durò molto; il lavoro seguente, un apprendistato a pagamento nel laboratorio di un amico del padre, l'incisore Fernando Fernández, un pittore commerciale e di successo, la interessò maggiormente. Fernández le insegnò a disegnare facendole copiare alcune stampe dell'impressionista svedese Anders Zorn e, per usare le sue parole, scoprì che aveva «un enorme talento». Secondo Alejandro Gómez Arias, Frida lo ricambiò lasciandosi coinvolgere in una breve storia d'amore.

A diciotto anni, evidentemente, Frida non era più la *niña de la Preparatoria*, la ragazzina che tre anni prima aveva varcato la soglia della scuola con i codini



e un'uniforme scolastica tedesca; adesso era una giovane donna moderna, toccata dall'impulso impetuoso degli anni venti, sprezzante della moralità corrente e indifferente ai giudizi dei compagni più conservatori.

La violenta originalità del suo nuovo personaggio è visibile in una serie di fotografie scattate da Guillermo Kahlo il 7 febbraio 1926. C'è un ritratto ufficiale in cui Frida nasconde con cura la gamba più sottile tenendola dietro la gamba sinistra e in cui indossa uno strano abito di satin che non ha nulla a che vedere con la moda degli anni venti. Ci sono poi varie fotografie, fatte lo stesso giorno, in cui Frida, che indossa un abito maschile in tre pezzi, completo di fazzoletto e

cravatta, si distingue dal gruppo dei familiari vestiti in abiti convenzionali. Le sue maniere sono quelle di un uomo, una mano in tasca e l'altra sul pomo del bastone da passeggio. Può darsi che l'abito maschile fosse stato indossato per scherzo, ma di sicuro questa giovane donna non è più una bambina. In tutte le fotografie ci guarda dritto negli occhi e il suo sguardo ha un'intensità sconcertante. In esso c'è più di un accenno a quella miscela di sensualità e ironia nera che riapparirà in tanti dei suoi autoritratti.

4. Octavio Paz, *Il labirinto della solitudine*, Milano, Mondadori, 1990, p. 188.

5. Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, New Haven-London, Yale University Press, 1967, pp. 87, 93.

6. Frida scriveva come parlava. La traduzione delle sue parole segue fedelmente l'originale, punteggiatura inclusa. Qualche piccola modifica è stata apportata solo nei punti in cui la mancanza di segni di interpunzione rendeva poco chiaro il significato del testo.

# Parte seconda



## 4.

# L'incidente e le sue conseguenze

Fu uno di quegli incidenti che, anche a distanza d'anni, fanno trasalire d'orrore. Vi fu coinvolto un tram che, piombando su un fragile autobus di legno, trasformò la vita di Frida Kahlo.

Non si trattò affatto di un caso isolato di sfortuna: in quei giorni a Città del Messico simili incidenti erano

abbastanza comuni da essere rappresentati in numerosi *retablos*<sup>7</sup>. Gli autobus erano relativamente nuovi per la città e, a causa della loro novità, erano stipati di persone, mentre i tram viaggiavano semivuoti. Allora, come oggi, erano guidati con spericolatezza da corrida, come se l'immagine della Vergine di Guadalupe appesa accanto al finestrino anteriore garantisse all'autista una completa invulnerabilità. L'autobus su cui Frida stava viaggiando era nuovo e la vernice fresca lo faceva sembrare ancora più inviolabile.

L'incidente avvenne nel tardo pomeriggio del 17 settembre 1925. Era appena cessato di piovigginare; gli imponenti edifici grigi del governo che

fiancheggiavano lo Zócalo erano ancora più grigi e severi del solito. L'autobus per Coyoacán era quasi pieno, ma Alejandro e Frida riuscirono a trovare due posti vicini verso il fondo. Raggiunto l'angolo tra Cuahutemotzín e 5 de Mayo, quando stavano per girare in Calzada de Tlalpan, un tram proveniente da Xochimilco gli si parò davanti. Si muoveva lentamente, ma continuava ad avvicinarsi come se non avesse freni, come se stesse deliberatamente cercando di provocare la collisione. Frida ricorderà:

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 fu così che finimmo sull'autobus che



mi avrebbe distrutta. L'incidente accadde all'angolo del mercato di San Juan, proprio lì 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 un 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 intuii che ferite avessi. La prima cosa cui pensai fu il *balero* [giocattolo messicano] dai bei colori che avevo appena comprato e che stavo trasportando. Provai a cercarlo, pensando che quanto era successo non avrebbe avuto conseguenze serie.

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 un 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.

Mentre descrive l'incidente, il tono di Alejandro Gómez Arias si fa monotono e la voce impercettibile, come se, per evitare di rivivere il ricordo, fosse necessario parlare sottovoce:

Il treno elettrico a due carrozze si avvicinò lentamente all'autobus. Lo colpì nel mezzo. Lentamente il treno spinse l'autobus. L'autobus aveva una strana elasticità. Continuò a inarcarsi sempre di più e per un po' non si spezzò. Era un autobus fornito di lunghe panche sistemate lungo i lati. Ricordo che a un certo punto le mie ginocchia arrivarono a toccare quelle della persona che mi stava seduta di fronte. Frida mi stava accanto. Una volta raggiunta la sua flessibilità massima, l'autobus esplose in migliaia di pezzi e il tram continuò a muoversi. Passò sopra a molte persone.

Io rimasi sotto il treno. Non Frida. Ma tra le aste metalliche del treno, il corrimano si troncò e la trapassò da parte a parte all'altezza del bacino. Quando fui in grado di stare in piedi, uscii da sotto il tram. Non avevo lesioni, ma soltanto contusioni. Naturalmente la prima cosa che feci fu cercare Frida.

Era successo qualcosa di strano: Frida era completamente nuda. La collisione le aveva allentato i vestiti. Un passeggero dell'autobus, probabilmente un imbianchino, aveva con sé un pacco di polvere d'oro. Il pacco si era rotto e l'oro si era sparso sul corpo sanguinante di Frida. Vedendola, la gente gridava: «*La bailarina, la bailarina!*»

La raccolsi e fu allora che notai con orrore che Frida aveva un pezzo di metallo piantato nel corpo. Un uomo disse: «Dobbiamo tirarlo fuori». Appoggiai un ginocchio sul corpo di Frida e disse: «Togliamoglielo». Quando il pezzo di metallo fu estratto Frida lanciò un grido così forte da coprire il rumore delle sirene della Croce

Rossa che stava arrivando. Prima che l'ambulanza arrivasse, raccolsi Frida e la misi nella vetrina di una sala da biliardo. Mi tolsi il cappotto e glielo misi addosso. Pensai che stesse morendo. Due o tre persone perirono sul colpo, altre morirono più tardi.

L'ambulanza arrivò e la trasportò all'ospedale della Croce Rossa, che allora era in Calle San Jerónimo, a pochi isolati dal luogo dell'incidente. Le condizioni di Frida erano così gravi che i medici non pensavano che si sarebbe salvata. Credevano che sarebbe morta sul tavolo operatorio.

Frida fu operata una prima volta e per tutto il primo mese non si seppe se sarebbe sopravvissuta.

La ragazza le cui folli corse nel corridoio della scuola somigliavano al volo di un uccello, che saltava su e giù dai tram e dagli autobus, preferibilmente se in corsa,

era adesso immobilizzata e costretta in una serie di gessi e altri marchingegni che la tenevano in trazione.

«Fu una collisione strana» disse Frida, «non violenta, ma piuttosto silenziosa, lenta, e provocò ferite a tutti. A me più che a tutti gli altri». La colonna vertebrale le si spezzò in tre punti della regione lombare. Le si ruppero anche l'osso del collo e la terza e quarta costola. La gamba destra riportò undici fratture e il piede destro fu dislocato e schiacciato. La spalla sinistra uscì dalla sua sede e il bacino si ruppe in tre punti. Il corrimano di metallo le aveva letteralmente perforato il corpo all'altezza dell'addome; entrato dalla parte sinistra, era uscito attraverso la vagina. «Persi la

verginità» disse Frida.

In ospedale, un vecchio convento dalle stanze spoglie, scure e dai soffitti alti, i medici operarono e scossero la testa domandandosi: «Vivrà? Sarà ancora in grado di camminare?» «Dovettero rimetterla insieme pezzo a pezzo» disse un amico, «come se stessero facendo un fotomontaggio». Una volta ripresa conoscenza, Frida chiese che chiamassero i suoi familiari. Nessuno dei genitori fu in grado di andare da lei. «Mia madre non riuscì a parlare per un mese, a causa dell'impressione che l'incidente le aveva fatto» ricorda Frida «e mio padre si intristì al punto che si ammalò e non potei vederlo per più di venti giorni. In casa mia non era mai morto nessuno».

Adriana, che adesso viveva con il marito Alberto Veraza non lontano dalla casa blu di Coyoacán, fu così sconvolta dalla notizia dell'incidente che svenne; della famiglia di Frida solo Matilde andò immediatamente a farle visita. Ancora isolata dagli altri, giacché la madre non le aveva ancora perdonato la fuga sentimentale, era contenta di avere l'opportunità di aiutare la sorella più giovane. Non appena lesse la notizia dell'incidente sul giornale, corse al fianco di Frida e, giacché abitava più vicino all'ospedale della sua famiglia, riuscì ad andarci tutti i giorni. «Ci tenevano in un reparto spaventoso... C'era una sola infermiera a occuparsi di venticinque pazienti. Era Matilde a tirarmi su di

spirito; mi raccontava delle barzellette. Era grassa e brutta, ma aveva un grande senso dell'umorismo. Faceva ululare dalle risate tutte le persone presenti nella stanza. Lavorava a maglia e aiutava l'infermiera a prendersi cura dei degenti». Per un mese Frida rimase a letto, sdraiata sul dorso, costretta nel gesso e rinchiusa in una struttura simile a un sarcofago.

Oltre a Matilde, andarono a trovarla i Cachuchas e altri amici; ma di notte, quando Matilde e i suoi amici erano tornati a casa, Frida era perseguitata dal pensiero che poteva essere morta, che poteva morire. La morte era il ricordo del rosso punteggiato d'oro sulla carne nuda, delle esclamazioni – «*La bailarina!*» –



che perforavano il lamento collettivo; la morte era vedere, con quella lucidità stupefacente e distaccata che a volte si accompagna allo shock, le altre vittime strisciare fuori da sotto il treno e una donna che si allontanava di corsa dal relitto tenendosi gli intestini con le mani. «In questo ospedale» Frida disse ad Alejandro, «di notte la morte danza intorno al mio letto».

Non appena ne fu capace, Frida si mise a riversare i suoi sentimenti e i suoi pensieri in lettere indirizzate ad Alejandro, che era costretto a casa da ferite più gravi di quanto non indicasse il termine «contusioni». Lei lo teneva informato sul decorso della sua guarigione, scrivendo con quel misto di

dettagli letterali, fantasia e intensità emotiva che doveva poi caratterizzare le immagini dei suoi dipinti. Ci sono note di humour e di *alegría*, mai capaci però di cancellare fino in fondo un ritornello più cupo: *no hay remedio*, non c'è rimedio. «Bisogna mettersi il cuore in pace» diceva. «Comincio ad abituarmi alla sofferenza». Dal momento dell'incidente in poi, dolore e forza diventarono i temi centrali della sua esistenza.

*Martedì, 13 ottobre 1925*

*Alex de mi vida*, tu più di chiunque altro sai quanto io sia stata triste in questo orribile schifoso ospedale... Tutti mi dicono che non dovrei essere così disperata, ma non sanno che cosa significhi, per me che sono stata una *callejera* [una a cui piace fare vita di strada],

stare tre mesi in un letto. Ma cosa ci si può fare, almeno la *pelona* [la pelata, parola usata da Frida per dire morte – segue il disegno di un piccolo teschio dalle ossa incrociate] non mi ha portata via. Giusto?...

Frieda

Frida lasciò l'ospedale il 17 ottobre, un mese esatto dopo l'incidente. Rientrando a casa, si aspettava di essere confinata in camera per mesi, una prospettiva che la faceva inorridire quasi più del dolore. A differenza dell'ospedale, che non era distante dalla Preparatoria, Coyoacán era molto lontano dal centro di Città del Messico e i compagni di scuola non avrebbero potuto sobbarcarsi troppo spesso il viaggio. Sembra anche che Frida

temesse che almeno alcuni di loro sarebbero stati respinti dalle eccentricità della sua famiglia: l'irritabilità della madre, i silenzi del padre. Questa, disse, «è una delle case più tristi che io abbia visto».

*Martedì, 20 ottobre 1925*

Mio Alex: all'una di sabato sono arrivata a casa. Mi hanno trasportata molto lentamente, ma per due giorni ho continuato ad avere un'infezione infernale, adesso però sono più contenta perché sono a casa mia con mia madre, ora ti spiegherò tutto quello che mi sta capitando senza omettere nessun dettaglio come tu mi hai chiesto di fare. Secondo il dottor Díaz Infante che si è occupato di me all'ospedale non sono più in vero pericolo e finirò più o meno per cavarmela... [ma] siamo già al ventesimo, e F. Luna [uno dei medici di Frida, che ne usava il

nome come parola in codice per indicare le mestruazioni] non è ancora venuto a trovarmi e questo è molto grave... Il dottore dubita che io possa farcela a distendere il braccio, perché l'articolazione è buona ma il tendine è molto contratto e mi impedisce di muoverlo in avanti e se riuscirò a distenderlo sarà solo molto lentamente e grazie a molti massaggi e bagni caldi, fa più male di quanto tu possa immaginare, a ogni strattone che mi danno verso litri di lacrime, anche se dicono che a un cane che zoppica e a una donna che piange non bisogna dare retta, anche il piede fa molto male perché devi capire che è tutto fracassato e ho orribili scariche di dolore in tutta la gamba e sono molto annoiata, come puoi immaginare, ma con il riposo mi dicono che l'osso si salderà presto e poi, a poco a poco, sarò in grado di camminare.

E tu come stai, anch'io voglio sapere esattamente come stai, perché vedi all'ospedale potevo chiedere tutto agli amici ma adesso mi è molto più difficile vederli; non so se vorranno

venire a trovarmi a casa e sembra che non ne abbia voglia neanche tu... non ti devi sentire in imbarazzo con nessuno dei miei e con mia madre meno che con gli altri... Ti dico che non è giusto che tu mi scriva soltanto e non mi venga a trovare, perché di questo soffro più che di tutto il resto, puoi venire di domenica con i ragazzi o in un giorno qualsiasi, non essere cattivo, mettiti al mio posto, cinque 5 miserabili mesi e peggio ancora pieni di noia perché, se non fosse per una banda di vecchie signore che vengono in visita e per le *escuinclas* del quartiere che ogni tanto si ricordano di me, sarei sola e soffrirei ancora di più...

Non riesco a capire di cosa ti vergogni se non hai fatto niente [di sbagliato]... Bene, mio Alex, ti sto annoiando e ti dico arrivederci con la speranza di vederti prestissimo, eh?

Frieda

*Lunedì, 26 ottobre 1925*

Alex: ho appena ricevuto la tua lettera e anche se la aspettavo molto prima è servita moltissimo a mandare via il dolore che avevo, perché immaginati ieri domenica alle nove mi hanno cloroformizzata per la terza volta per abbassarmi il tendine del braccio che, come già ti ho detto, è rimasto contratto, ma dato che il cloroformio ha smesso di fare effetto verso le dieci, ho gridato fino alle sei del pomeriggio quando mi hanno fatto un'iniezione di Sedol che non è servita a niente visto che i dolori sono proseguiti anche se un po' meno intensi, poi mi hanno dato della cocaina e così i dolori se ne sono andati un po' via, ma l'attacco di nausea mi è durato tutto il giorno, dopo verde verde, bile pura, perché pensa che l'altro giorno, quando Matilde è venuta a trovarmi, cioè sabato notte, mia madre ha avuto un attacco e io sono stata la prima a sentirla gridare e dato che stavo dormendo per un momento ho dimenticato di essere ammalata e volevo alzarmi, ho sentito un dolore orribile alla vita e un'angoscia più tremenda di quanto tu

possa immaginare, Alex, perché volevo alzarmi e non potevo, finalmente ho chiamato Kitty e tutto questo mi ha fatto molto male perché sono molto nervosa, be' ti stavo dicendo di ieri, per tutta la notte non ho fatto che vomitare ed ero spaventosamente arrabbiata...

Alex vieni presto, più presto che puoi, non essere così cattivo con la tua *camacha* che ti ama tanto.

Frieda

Ma Alex non andava da lei, almeno non spesso come sarebbe piaciuto a Frida. Forse aveva scoperto la tresca con Fernández. Comunque fosse andata, Alejandro aveva disapprovato e si era sentito tradito. Temendo di perdere il suo amore, Frida con disperazione crescente lo scongiurava di andare a trovarla.



*Giovedì, 26 novembre 1925*

Mio adorato Alex, non posso spiegarti adesso tutto quello che mi è successo, perché figurati mia madre ha avuto un attacco e io ero con lei mentre Cristina era corsa in strada, quando tu sei arrivato e quella stupida della donna di servizio ti ha detto che non ero in casa, ho una rabbia che non puoi immaginare, volevo vederti da solo per un pochino, perché è da così tanto tempo che non stiamo insieme noi due soli che ho voglia di dire tutte le parolacce che conosco a quella miserabile maledetta serva, dopo sono uscita sul balcone a chiamarti e ho mandato la donna a cercarti ma non ti ha trovato, così non mi è rimasto che piangere di pura rabbia e di dolore...

Credimi Alex voglio che tu venga e non posso fare altro che resistere perché disperarsi è peggio, non credi? Voglio che tu venga e chiacchieri con me come prima; perché tu dimentichi ogni cosa e per l'amore della tua santa madre vieni a trovarmi e dimmi che mi ami

anche se non è vero, eh?

La tua cara Friducha

Il 18 dicembre, a tre mesi dall'incidente, Frida stava abbastanza bene da andare a Città del Messico. La guarigione aveva del miracoloso. Sua madre offrì una messa di ringraziamento per la vita di Frida e fece mettere un annuncio sul giornale per dichiarare la sua riconoscenza ai medici dell'ospedale per le cure ricevute dalla figlia.

Il 26 dicembre Frida scrisse: «Lunedì, cioè tra una settimana, comincio a lavorare». Avendo saltato gli esami finali nell'autunno del 1925, non si iscrisse ai corsi dell'anno successivo. Le spese mediche erano state onerose, la

famiglia aveva bisogno di soldi; è probabile che Frida abbia continuato ad aiutare il padre nel suo studio e ad accettare lavori a tempo parziale.

A quell'epoca lo screzio tra lei e Alejandro era diventato un litigio serio. Dalla lettera che segue risulta chiaro che lui la accusava di essere «facile». In un'altra, Frida arrivò ad ammettere: «Anche se ho detto molti “ti amo”, se ho dato appuntamenti e baci ad altri, sotto sotto non ho amato altri che te».

*19 dicembre 1925*

Alex, ieri sono venuta da sola a Città del Messico per andare un po' a spasso, la prima cosa che ho fatto è stato venire a casa tua (non so se fosse giusto o no), ma sono venuta perché volevo davvero vederti, sono venuta alle dieci e

non c'eri, ho aspettato fino all'una e un quarto in biblioteca e nel pomeriggio verso le quattro sono tornata a casa tua e tu non c'eri, non so dove fossi, tuo zio è ancora malato?

Sono andata in giro tutto il giorno con Agustina Reyna; dice che non vuole più passare troppo tempo con me, perché le hai detto che è come me o peggio e questa per lei è una grossa denigrazione, e io sono d'accordo, perché sto cominciando a realizzare che «el Sir Olmedo» diceva la verità quando sosteneva che io non valgo un «centavo», almeno per tutti quelli che una volta dicevano di essere miei amici, perché naturalmente per me io valgo molto più di un centavo dato che mi piaccio come sono.

Agustina dice che in varie occasioni le hai raccontato cose che ti avevo raccontato io, dettagli che non avevo mai detto a Reyna perché non c'era ragione che li conoscesse e non riesco a capire a quale scopo glieli hai raccontati. Il fatto è che adesso nessuno vuole essere mio amico, perché *ho perso la mia reputazione*, una

cosa per cui non c'è rimedio. Dovrò scegliere come amici le persone a cui piaccio esattamente come sono.

Lira, dichiarando il falso, ha detto che gli ho dato un bacio e se dovessi fare una lista riempirei intere pagine; all'inizio naturalmente tutto questo mi ha preoccupata, ma poi ha cominciato a non importarmi affatto (questo è il brutto), sai?

Da tutti gli altri l'avrei sopportato senza dare troppa importanza alla cosa, perché è quello che fanno *tutti*, lo capisci? Ma non dimenticherò mai che tu, che ho amato come me stessa o di più, mi abbia vista come una Nahui Olín e anche peggio. Tutte le volte che mi hai detto che non volevi più parlarmi, lo hai fatto come per toglierti un peso di dosso. E hai avuto il coraggio, Alex, di insultarmi dicendo che avevo fatto certe cose con qualcun altro il giorno che le ho fatte con te per la prima volta in vita mia, perché ti amavo come non amo nessun altro.

E io sono una bugiarda perché nessuno mi crede, neppure tu, e così a poco a poco, senza

accorgermene, in mezzo a tutti voi sto diventando pazza. Be', Alex, mi piacerebbe dirti tutto, tutto perché credo in te, ma la sfortuna è che tu non credi in me, e non ci crederai mai.

Martedì, probabilmente, verrò a Città del Messico, se vuoi vedermi alle 11.00 sarò all'entrata della biblioteca del Ministero dell'educazione. Ti aspetterò per un'ora.

La tua Frieda

Per tutta la vita Frida avrebbe usato l'intelligenza, il suo fascino magnetico e la sofferenza per tenere legate a sé le persone amate e così, attraverso le lettere macchiate di lacrime scritte durante i lunghi mesi del loro litigio, cercò di riconquistarsi il suo *novio*. «Per niente al mondo smetterò di parlarti» scrisse il 27 dicembre 1925, «non sarò la tua *novia*,

ma ti parlerò sempre anche se tu non mi risponderai... perché ti amo più che mai, adesso che mi stai lasciando». Il 19 febbraio 1926 disse di «essere pronta a fare qualunque sacrificio per farti del bene, perché così compenserò un po' il male che ti ho fatto... al posto di tutto quello che non ho potuto o saputo darti, sarò tua, il giorno che vorrai, in modo che almeno questo serva come prova che mi giustifichi un po'».

Il primo *Autoritratto* di Frida – e in effetti il suo primo lavoro serio – fu un dono per Alejandro. Lo iniziò nella tarda estate del 1926, durante una ricaduta che l'aveva obbligata di nuovo in casa a Coyoacán. Il 28 settembre il ritratto era quasi finito; come molti dei suoi

autoritratti era un pegno attraverso cui sperava di riportare a sé l'amato. «Tra pochi giorni il ritratto sarà nella tua casa» scrisse. «Perdonami se te lo mando senza cornice. Ti scongiuro di metterlo in un punto basso, dove tu possa vederlo come se stessi guardando me».

Il primo *Autoritratto* (tav. [1](#)) fu dunque una specie di supplica visiva, un'offerta d'amore nel momento in cui Frida sentiva di avere perso la persona che più amava. È un'opera buia, malinconica, in cui Frida è riuscita a dipingersi bellissima, fragile e vibrante. Tende la mano destra come a chiedere di essere tenuta. E forse il dono toccò davvero il cuore di Alejandro perché, non molto tempo dopo averlo accettato, lui e



Frida si erano riconciliati. Nelle lettere scrittegli più tardi, quando Alejandro si trovava in Europa, Frida rivelò l'intensità con cui si identificava con il primo *Autoritratto*. Il quadro era una specie di alter ego, capace di condividere e riflettere i sentimenti dell'artista, simile per qualche verso alla bimbeta dei suoi sogni infantili. Sul retro del quadro si leggevano queste parole: «Frida Kahlo a 17 anni» (in realtà diciannove). Pochi centimetri più in basso, quasi a smentire l'atmosfera tenebrosa del dipinto, Frida aveva scritto, in tedesco: *Heute ist Immer Noch*, è ancora oggi.

7. Piccoli quadri votivi, perlopiù dedicati alla santa Vergine, per ringraziare dello scampato pericolo. Questi lavori, chiamati anche ex voto pittorici, raffiguravano sia l'evento sia l'agente divino della miracolosa salvazione.

## 5.

### La colonna spezzata

A partire dal 1925 la vita di Frida fu una lotta all'ultimo sangue contro il lento decadimento. Non la abbandonarono più la persistente sensazione di fatica e i dolori costanti alla colonna vertebrale e alla gamba destra. Ci furono periodi in cui si sentiva più o meno bene e il fatto che zoppicasse si notava appena, ma a poco a poco il suo corpo andò

disintegrandosi. Olga Campos, un'amica di famiglia che ha conservato le sue cartelle cliniche dai primi anni di vita al 1951, dice che Frida subì almeno trentadue interventi chirurgici, perlopiù alla spina dorsale e al piede destro, prima di capitolare, ventinove anni dopo l'incidente. «È vissuta morendo» ha detto lo scrittore Andrés Henestrosa, un altro vecchio amico. La prima ricaduta si ebbe a un anno dall'incidente. Un chirurgo delle ossa scoprì che tre vertebre non erano al loro posto; Frida dovette portare vari busti di gesso che la tennero immobilizzata per mesi e mettere uno speciale apparecchio al piede destro. Sembra che, all'epoca dell'incidente, i medici dell'ospedale avessero trascurato

di controllare le condizioni della spina dorsale prima di dichiararla guarita e mandarla a casa. Frida disse: «Nessuno si preoccupava di me e, quel che è peggio, non mi fecero nessuna radiografia». Dalle sue lettere si ricava che certi trattamenti medici non furono messi in atto, perché la famiglia non era in grado di sostenerne i costi. Altri si rivelarono spesso inefficaci. «Il secondo busto di gesso che mi hanno messo addosso non funziona più» scrisse ad Alejandro durante la ricaduta, «e per farmelo ne hanno buttati via almeno cento, giacché abbiamo dato i soldi a due ladri, che è quello che i medici di solito sono». Per guarire il corpo dopo la poliomielite, Frida si era imposta di muoversi e di diventare

un'atleta. Per salvare il salvabile dopo l'incidente, fu costretta a imparare a stare immobile. Quasi per caso, quindi, cominciò a dedicarsi all'attività che le avrebbe trasformato la vita. «Poiché ero giovane» disse, «all'epoca la disgrazia non assunse l'aspetto di una tragedia: sentivo di avere energie a sufficienza per fare qualsiasi altra cosa invece di studiare per diventare medico. E senza farci molto caso, cominciai a dipingere».

Anche se aveva una buona mano, fino all'apprendistato con Fernández non risulta che da studente avesse avuto ambizioni artistiche. Tutte le volte che raccontava la storia della sua iniziazione alla pittura – pur variandone le versioni nel suo caratteristico modo – Frida stava

attenta a non promuovere la trita mitologia dell'artista nata con la matita in mano o a non sottintendere che «una genialità innata» l'aveva irresistibilmente spinta verso l'arte fin da quando aveva tre anni.

A Julien Levy, che stava preparando la mostra che avrebbe avuto luogo a New York nel 1938, Frida scrisse:

Non mi era mai capitato di pensare alla pittura fino a quando, nel 1926, mi ritrovai a letto per via di un incidente automobilistico. Ero maledettamente annoiata, lì a letto dentro a un busto di gesso, così decisi di fare qualcosa. Rubai degli oli a mio padre e, visto che non potevo stare seduta, mia madre mi fece confezionare una tavolozza speciale. Fu così che cominciai a dipingere.

I primi soggetti furono quelli adatti a un'invalida: ritratti di amici (due Cachuchas e due amiche di Coyoacán) o dei familiari (la sorella Adriana) e autoritratti. Tre di questi dipinti sono conosciuti solo attraverso le fotografie, e uno, il ritratto di Cachucha Jesús Ríos y Valles del 1927, Frida lo ritenne così malriuscito che preferì distruggerlo. Benché ambiziosi e promettenti, questi dipinti non sono che un primo indizio dell'intricato sviluppo personale a venire. Sono tutti caratterizzati da toni scuri, cupi, ma da un disegno rigido, amatoriale, e da un maldestro trattamento dello spazio che non corrisponde a nessuna logica percettiva. Sebbene il ritratto di Adriana – lei lo chiamava «la



Boticelinda Adriana» – e quelli di Ruth Quintanilla e Alicia Galant abbiano una certa eleganza ampollosa, il dipinto di Miguel N. Lira, in cui egli appare circondato da oggetti che devono simboleggiare il suo impegno di letterato e poeta, somiglia, come disse lei stessa, a una «sagoma di cartone». Alcuni tocchi sofisticati dimostrano tuttavia che Frida, come vuole la leggenda, trascorrevva ore sui libri di storia dell'arte. L'influenza fondamentale è evidentemente quella della pittura rinascimentale italiana, e in particolare di Botticelli. In una lettera ad Alejandro menzionò la sua ammirazione per il ritratto di *Eleonora di Toledo* del manierista italiano Bronzino, e qualcosa della grazia commovente di quelle nobili

mani è percepibile nel gesto aristocratico e delicato di Frida nel proprio *Autoritratto*. Vi sono altresì tracce dell'eleganza lineare dei preraffaelliti inglesi, e delle figure allungate e sensuali di Modigliani. Alcuni motivi fortemente stilizzati – gli alberi lunghi e sottili e le nuvole smerlate – indicano altre fonti, tra cui i manoscritti medievali miniati o le illustrazioni Art Nouveau; il motivo a spirale che trasforma il mare nel primo *Autoritratto* ricorda i paraventi e le incisioni su legno giapponesi.

Dei primi dipinti, tuttavia, solo il primo *Autoritratto* accenna alla natura intensamente personale dell'opera a venire di Frida. Forse è dovuto al fatto che, come tanti degli autoritratti più tardi,

era un pegno d'amore, una specie di talismano magico da cui dipendeva il benessere dell'artista.

Leggendo le lettere scritte ad Alejandro in questo periodo, si è colpiti dall'intensità della sua voglia di vivere, dal suo desiderio non solo di resistere, ma di divertirsi. Si è colpiti anche dalla sua tristezza, dalla sua solitudine e dall'onnipresenza del dolore oltre che dal modo in cui ne faceva uso per legare a sé l'amante. «Come mi piacerebbe spiegarti la mia sofferenza, istante per istante» gli scriveva, sapendo che «la compassione è più forte dell'amore».

*10 gennaio 1927*

Alex: voglio che tu venga, non sai quanto ho avuto bisogno di te in questi giorni e quanto, ogni giorno di più, ti amo.

Sono ancora malata e non sai che noia sia, non so più cosa fare visto che è più di un anno che sto così e non ne posso più di tutto questo star male, come una vecchia, non so come sarà a trent'anni, dovrai portarmi in giro tutto il giorno avvolta nel cotone... Sono annoiatissima!!!! Tutte le notti sogno la camera da letto e non so come togliermi quest'immagine dalla testa. Che cosa possiamo fare, sperare, sperare... E pensare che tante volte ho sognato di essere un navigatore e un viaggiatore! Be', in fondo conoscere la Cina, l'Italia e gli altri paesi è secondario. La cosa principale è, quando verrai tu? Spero che sarà molto molto presto, non per offrirti niente di nuovo ma perché la solita vecchia Frida ti possa baciare...

Ascolta, vedi se tra le tue conoscenze qualcuno sa di una buona ricetta per decolorare i capelli – (non dimenticartene).

E non dimenticare che con te a Oaxaca c'è la tua

Frieda

In marzo Alejandro partì per l'Europa. Aveva progettato di restare lontano quattro mesi, viaggiando e studiando il tedesco. Si è detto anche che fu la famiglia a mandarlo all'estero «per raffreddare la sua relazione con Frida». Forse Alejandro stesso voleva sottrarsi al suo controllo possessivo e sempre più esigente. Anche se era profondamente legato alla sua *novia* e se continuerà a preoccuparsi di lei per tutta la vita, la passata promiscuità di Frida e l'orrore per la sua malattia potrebbero aver causato l'allontanamento del giovane.

Sapendo quanto sarebbe potuto essere angoscioso per entrambi il commiato, Alejandro partì da Città del Messico senza salutare. Scrisse invece che doveva essere a portata di mano quando sua zia sarebbe stata sottoposta a un intervento chirurgico in Germania. Disse che sarebbe tornato in luglio, ma luglio passò e Frida continuò a scrivergli oltreoceano fino a che finalmente, in novembre, Alejandro tornò.

*Domenica, 27 marzo 1927*

Mio Alex: non puoi immaginare con quanta gioia ti ho aspettato sabato, perché ero sicura che saresti venuto e che venerdì avessi avuto qualche impegno... alle quattro del pomeriggio ho ricevuto la tua lettera da Veracruz... immagina il mio dispiacere, non so descrivertelo. Non voglio

tormentarti e voglio essere forte, soprattutto voglio avere tanta fede quanta ne hai tu, ma non riesco a consolarmi affatto e adesso ho paura che come non mi hai detto quando saresti partito così mi inganni quando mi dici che starai via soltanto quattro mesi... Non riesco a dimenticarti nemmeno per un istante, sei dappertutto, in tutte le mie cose, soprattutto nella mia stanza e nei miei libri e nei miei dipinti. Ho ricevuto la tua lettera soltanto oggi alle 12. Chissà quando tu riceverai la mia, ma io ti scriverò due volte alla settimana e tu mi dirai se ti arrivano o a quale indirizzo mandartele...

Da quando sei partito non ho più fatto niente, neppure letto... perché quando eri qui, tutto quello che facevo era per te, perché tu lo sapessi e lo vedessi, ma adesso non ho voglia di fare niente, anche se capisco che non dovrei essere così. Al contrario studierò più che posso e non appena mi sentirò meglio mi metterò a dipingere e a fare tante cose in modo da essere un po' migliorata quando tu tornerai. Tutto dipende da

quanto tempo sarò malata. Devono passare ancora 18 giorni prima che sia trascorso un mese da quando sono a letto e chissà per quanto tempo dovrò stare dentro a questa scatola, dunque al momento non faccio nulla, piango soltanto e non riesco a dormire perché di notte quando sono sola e posso pensare a te più liberamente mi metto a viaggiare con te...

Senti, Alex, il 24 aprile tu sarai sicuramente a Berlino e sarà passato un mese esatto dalla tua partenza dal Messico, spero che non sia un venerdì e che tu lo passi più o meno felicemente. Che orribile cosa essere così lontana da te, continuo a pensare che la foschia ti porti sempre più lontano, sento un desiderio così forte di correre e correre fino a raggiungerti, ma tutte queste cose che sento e penso ecc., le risolvo come una qualsiasi altra donna piangendo e piangendo, che cosa posso fare, niente. Sono una vera *lagrimilla*.

Bene, Alex, mercoledì, quando ti scriverò di nuovo, dirò più o meno queste stesse cose, un



po' più tristi e nello stesso tempo un po' meno tristi, perché saranno passati altri tre giorni e questo significa tre giorni in meno e così a poco a poco soffrendo in modo indicibile il giorno in cui ti rivedrò si avvicinerà e allora sì, non dovrai mai più tornare a Berlino.

Δ

*Venerdì santo, 22 aprile 1927*

Mio Alex: ...Non c'è nulla che si possa paragonare alla disperazione di non sapere niente di te per un mese.

Io continuo a stare male e a dimagrire; e il dottore è ancora dell'opinione di farmi portare per tre o quattro mesi un busto di gesso, visto che quello con le stecche, anche se è 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 stia più dritta possibile, ma per questo – e non è che una parte – puoi immaginare quanto soffrirò... il *vecchio* dottore dice che il busto dà ottimi risultati quando è perfettamente aderente, ma è tutto da verificare e, se non funziona, che il diavolo mi porti. Me lo metteranno lunedì all'ospedale francese... L'unico vantaggio di questa cosa schifosa è che posso camminare. Il vantaggio finisce per essere controproducente – per di più non me ne andrò certo in giro per le strade con quella cosa addosso perché mi porterebbero sicuramente al manicomio. Nella remota eventualità che il busto non dia risultati, dovranno operare, e l'operazione consisterà – secondo questo medico – nel rimuovere un pezzo di osso da un ginocchio e mettermelo sull'*espinazo* [Frida chiamava così la spina dorsale], ma prima che tutto questo succeda mi sarò senz'altro tolta dal pianeta... Tutto si riduce a questo, non ho niente

di nuovo da dirti; sono annoiata con la A di Ahi  
Ahi Ahi! La mia unica speranza è vederti...

Scrivimi

”

”

”

E soprattutto amami

”

”

”

Δ

*Sabato, 4 giugno 1927*

Alex, mia vita: oggi pomeriggio ho ricevuto la tua lettera... non ho più alcuna speranza che tu sia di ritorno per luglio, sei sotto un incantesimo – innamorato della cattedrale di Colonia e delle tante altre cose che hai visto! Io, invece, conto i giorni fino a che, quando meno me lo aspetterò, tu tornerai... Mi rende triste pensare che mi

troverai ancora ammalata, dal momento che lunedì mi cambieranno apparecchio per la terza volta, questa volta per fissarmelo al corpo e così non potrò camminare per altri due o tre mesi, fino a che la mia spina dorsale non si sarà saldata perfettamente, non so se dopo sarà ancora necessario fare un'operazione, in ogni modo sono già stufa e molte volte penso che sarebbe meglio se la *tía de las muchachas* [la zia delle ragazze, cioè la morte] mi portasse subito via, non credi? Non sarò mai in grado di fare niente con questa maledetta malattia e se è vero a 19 anni non so come starò più avanti, divento ogni giorno più magra e quando verrai vedrai come sembro orribile con questo enorme mostruoso apparecchio. [Qui disegna se stessa dentro un contenitore di gesso che le copre il busto e le spalle.] Tra un po' di tempo sarò mille volte peggio, perché immagina dopo aver passato un mese sdraiata (come tu mi hai lasciata) e altri due con due differenti apparecchi e adesso altri due di nuovo sdraiata, dentro a un'armatura di

gesso, più avanti altri 6 mesi con un apparecchio piccolo per rimparare a camminare e con la splendida speranza di essere sottoposta a un'operazione e che io possa rimanerci... come l'orso [qui disegna un orso che cammina lungo un sentiero che va verso l'orizzonte, presumibilmente per significare la morte]. Non è abbastanza per far disperare una persona? Probabilmente mi dirai che sono troppo pessimista e *lagrimilla*, in particolare adesso che tu sei pienamente ottimista dopo aver visto l'Elba, il Reno, molti Lucas Cranach e Dürer e soprattutto molti Bronzino e le Cattedrali. Così io potrei essere interamente ottimista e *niña* [bambina] per sempre.

Ma se torni presto ti prometto che starò ogni giorno meglio.

Tua.

Non dimenticarmi.

Δ

*22 luglio 1927, Giorno della Maddalena*

Mio Alex: ...malgrado le mie tante sofferenze, credo di star meglio, forse non è vero, ma io *voglio crederci*, comunque è meglio, non trovi? Questi quattro mesi sono stati un dolore continuo, adesso mi vergogno quasi di non avere avuto fiducia, ma il fatto è che nessuno può immaginare quanto ho sofferto. La tua povera *novia*! Avresti dovuto portarmi, come ti dicevo quando ero piccola, in una delle tue tasche, come la pepita d'oro del poema di [López] Velarde – ma adesso sono così grande! Da allora sono cresciuta così tanto!

Ascolta, mio Alex: che meraviglia deve essere il Louvre, quante cose scoprirò quando verrai.

Cercherò Nizza sul libro di geografia perché non riesco a ricordare dov'è (sono sempre stata «qualche volta *brutilla*» [rozza, ignorante], ma adesso non me ne dimenticherò più – credimi.

Alex: ti devo confessare una cosa: ci sono momenti in cui mi dico che mi stai dimenticando, ma non è vero, no? Non potresti innamorarti un'altra volta della Gioconda

[*Monna Lisa*]...

Tua

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Frieda

*23 luglio*

Mio Alex: ho appena ricevuto la tua lettera...  
Mi dici che più avanti ti imbarcherai per Napoli,  
ed è quasi certo che andrai anche in Svizzera, ti  
voglio chiedere un favore, di' a tua zia  
[Alejandro viaggiò per parte del tempo in  
compagnia di una delle sue zie] che vuoi venire a  
casa, che non vuoi in nessun modo restare lì  
dopo agosto... non puoi immaginare che cosa sia  
per me ogni giorno, ogni minuto senza di te...

Tua sorella  
Frieda

*Coyoacán, 2 agosto 1927*

Alex: agosto comincia – E potrei dire che anche la vita comincia se fossi certa del tuo ritorno a fine mese. Ma ieri Bustamente mi ha detto che probabilmente andrai in Russia e questo ti terrà lontano più a lungo... Sono sempre stata *lagrimilla*. Anche se adesso ogni mattina mi portano fuori al sole (4 ore) non noto nessun miglioramento, perché i dolori sono sempre gli stessi e sono molto magra, ma a dispetto di tutto, come ti ho detto nell'altra lettera, voglio avere fiducia. Se questo mese ci saranno abbastanza soldi mi faranno un'altra radiografia e così mi sentirò più sicura, altrimenti, verso il 9 o 10 di settembre, mi alzerò in ogni caso e così saprò se questo apparecchio mi ha fatto bene o se l'operazione è ancora necessaria (temo). Ma devo comunque aspettare ancora a lungo per



vedere se l'assoluto riposo (potrei dire martirio) di questi tre mesi abbia dato risultati o no.

Secondo quanto mi dici, il Mediterraneo è meravigliosamente blu. Lo conoscerò, un giorno? Non credo, perché ho una grande sfortuna e per molto tempo il mio più grande desiderio è stato quello di viaggiare; l'unica cosa che mi rimarrà è la malinconia di chi ha letto libri di viaggio...

Tua Frieda  
(ti adoro)

*15 ottobre 1927*

Mio Alex: la penultima lettera! Ti ho detto tutto quello che potevo, lo sai.

Ogni inverno siamo stati felici. Mai come adesso. La vita è davanti a noi – a me – è impossibile dirti cosa significhi.

È probabile che io sia malata (al tuo ritorno) ma non lo so più, a Coyoacán le notti sono

straordinariamente belle come lo erano nel 1923 e il mare, simbolo nel mio ritratto, sintetizza la mia vita.

Non mi hai dimenticata?

Sarebbe quasi ingiusto – non credi?

Tua Frieda

In novembre, quando fece ritorno, Alejandro non aveva dimenticato Frida. Come avrebbe potuto? Se pure lo scopo del viaggio era stato di separare i *novios*, il crescendo di dolore e di nostalgia nelle lettere di Frida le aveva tenuto un posto nella sua mente. Ma la loro relazione si era impoverita e a poco a poco finirono per allontanarsi, lui preso dalle attività universitarie, lei sempre più immersa nella sua arte.

Quasi tutti in Messico, parlando dell'incidente di Frida, dicono che fosse fatale: Frida non morì perché il suo destino era di sopravvivere, di resistere attraverso un calvario di dolore. Lei stessa arrivò a condividere l'impressione che la sofferenza – e la morte – siano inevitabili; visto che ognuno di noi porta il peso del proprio fato, non possiamo far altro che cercare di renderlo leggero.

Più tardi nella vita Frida vestì con i propri abiti scheletri di cartone e ordinò un teschio di zucchero con il suo nome scritto in fronte. Scherzò sulla *pelona* come un cattolico ride del cattolicesimo e un ebreo racconta barzellette sugli ebrei: perché la morte era sua compagna e sorella di sangue. Con civetteria, sfidò la

sua antagonista: «Stuzzico la morte e rido di lei», le piaceva dire, «in modo che non riesca ad avere la meglio su di me».

Sebbene dipingesse la morte – per via di metafore la propria, alla lettera quella degli altri – non fu mai capace di dipingere l'incidente. Anni dopo disse che avrebbe voluto, ma che non ci era riuscita, perché per lei l'incidente era troppo «complicato» e «importante» per ridurlo a un'unica immagine comprensibile. Ne esiste soltanto un disegno senza data, appartenente alla collezione del genero di Rivera (fig. 4). I tratti bruschi e crudi fanno intendere che il soggetto era troppo traumatico perché Frida potesse controllarne le linee. Tempo e spazio sono precipitati in una

visione da incubo: due veicoli si scontrano; il suolo è disseminato di vittime ferite; c'è anche la casa di Coyoacán e Frida compare due volte. Una volta sdraiata su una barella, ingabbiata nelle bende e nell'ingessatura, e la seconda semplicemente come una grande testa di bambino, lo sguardo rivolto verso l'alto, forse a ricordare il *balero* smarrito.



L'incidente in un disegno di Frida.

Ma se Frida non dipinse l'incidente, furono l'incidente e le sue conseguenze a farle tracciare più tardi, una volta raggiunta la maturità artistica, la mappa dei suoi stati mentali – a farle descrivere le sue scoperte – sotto forma di cose fatte al suo corpo: il suo volto è sempre una

maschera; il corpo è spesso nudo e ferito, come i suoi sentimenti. Come nelle lettere aveva detto ad Alejandro di volergli far conoscere nei dettagli le proprie sofferenze, «istante per istante», nei dipinti Frida cercò di far conoscere la propria pena. Espose il proprio corpo rovesciandolo, mettendo il cuore davanti al seno e mostrando la spina dorsale come se la sua immaginazione avesse la forza di una lastra radiografica o il taglio affilato di un chirurgo; se la fantasia di Frida non si allontanò di molto dai suoi confini, la sua investigazione andò in profondità. 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» disse Frida, «perché sono il soggetto che conosco meglio». La reclusione dell'invalidità fece sì che vedesse se stessa come un mondo a sé stante, più o meno come fanno i bambini che, costretti a letto, vedono montagne e vallate nel profilo delle proprie braccia e delle proprie gambe. Anche quando dipingeva frutti o fiori, Frida usava se stessa come lente attraverso cui filtrare la propria visione. «Somiglio a molte persone e a molte cose» disse e nei suoi quadri molte cose somigliano a lei. «Da quel momento [dell'incidente]» spiegò, «la mia ossessione fu di ricominciare, dipingendo le cose così come le vedevo con i miei occhi e niente di più... Dunque,



dato che l'incidente aveva modificato il mio percorso, molte cose mi impedirono di realizzare quei desideri che tutti considerano normali e a me nulla sembrò più normale che dipingere ciò che non era stato realizzato».

Per Frida Kahlo dipingere fu parte della battaglia per la vita. In grande misura fu anche parte della sua autocreazione: nella sua arte, come nella vita, l'autorappresentazione teatrale era un mezzo per avere il controllo sul proprio mondo. Si inventò una persona che poteva muoversi e fare scherzi con l'immaginazione invece che con le gambe. «Frida è stata l'unico pittore che ha dato vita a se stesso» dice la fotografa Lola Álvarez Bravo, amica intima di

Frida. In un certo senso, spiega Álvarez Bravo, Frida morì davvero nell'incidente. «La lotta tra le due Fride è stata in lei da sempre, la lotta tra una Frida morta e una Frida che era viva». Dopo l'incidente ci fu la rinascita: «Il suo amore per la natura si rinnovò, lo stesso accadde con gli animali, i colori, i frutti, tutto ciò che di bello e di positivo c'era intorno a lei».

Frida però vide il cambiamento provocato in lei dall'incidente non come una rinascita, ma come un processo accelerato di invecchiamento. Era passato un anno dall'incidente, quando scrisse ad Alejandro:

Perché studi così tanto? Che segreto stai cercando di scoprire? La vita ti si rivelerà presto. Io so già tutto, senza leggere o scrivere. Solo un

po' di tempo fa, non più di pochi giorni fa, ero una bambina che si aggirava in un mondo di colori, di forme solide e tangibili. Tutto era misterioso e qualcosa era segreto, per me era un gioco indovinare di che cosa si trattasse. Se sapessi com'è terribile sapere all'improvviso, come se la saetta di un fulmine illuminasse la terra. Adesso abito in un pianeta di dolore, trasparente come ghiaccio; ma è come se avessi imparato ogni cosa di colpo, in pochi secondi. Le mie amiche, le mie compagne, sono diventate donne lentamente, io sono diventata vecchia in qualche istante e oggi tutto è insipido e piatto. So che dietro non c'è altro, se ci fosse qualcosa lo vedrei...

Quello che Frida descrive è lo squallido, repellente paesaggio che comparirà in molti dei suoi autoritratti: l'espressione esterna di un'interna desolazione. Ma il suo «pianeta di dolore» Frida non lo

divise con molti amici e fu costretta a celare ai familiari l'intensità della sua sofferenza: «Nessuno in casa crede che io sia davvero malata, visto che non posso neppure parlarne perché mia madre, che è l'unica ad affliggersi un po', si sente male e loro dicono che è colpa mia, che sono molto imprudente, sicché sono io e soltanto io a soffrire». La Frida pubblica era gaia e forte. Desiderosa di circondarsi di persone, accentuò le qualità che già possedeva: vivacità, generosità, intelligenza. A poco a poco diventò una personalità famosa. Aurora Reyes ricorda che, dopo l'incidente e durante la ricaduta, «si comportava sempre come se fosse felice; dava il cuore. Aveva un'incredibile ricchezza e sebbene

andassimo a trovarla per consolarla, ne tornavamo consolati».

«Quando andavamo a trovarla durante la malattia» ricorda Adelina Zendejas, «giocava, rideva, faceva commenti, esprimeva i suoi giudizi caustici, faceva battute, dava opinioni ponderate. Se piangesse, nessuno lo sapeva». Nessuno tranne Alejandro. Dopo l'incidente, le caricature abbozzate nelle lettere indirizzate a lui sono solitamente autoritratti in pianto.

Presto o tardi il ruolo di colei che soffre eroicamente diventò parte integrante di lei: la maschera si sostituì al volto. E più la drammatizzazione del dolore diventava centrale nella sua immagine di sé, più Frida tendeva a

esagerare i fatti dolorosi del passato. Fece di sé un personaggio abbastanza forte da resistere ai colpi che la vita le aveva inferto; un personaggio capace di sopravvivere, anzi di trasformare quel pianeta desolato.

Sia la forza sia l'enfasi sulla sofferenza pervadono i dipinti di Frida. Quando l'artista si mostra ferita e in lacrime, l'immagine equivale alla litania epistolare delle ferite fisiche e morali, al grido di chi vuole richiamare l'attenzione su di sé. Eppure nemmeno gli autoritratti più strazianti sono mai lamentosi o autocommiserativi, e la sua dignità e determinazione a «venire a patti con le cose» sono evidenti nel portamento da regina, nelle stoiche fattezze del suo

volto. È questa miscela di franchezza e artificio, integrità e autoinvenzione, che dà ai suoi autoritratti la loro peculiare urgenza, la loro energia inflessibile, due caratteristiche immediatamente riconoscibili.

Di tutti i lavori di Frida quello che con più forza illustra questa qualità è *La colonna spezzata* (tav. [28](#)) dipinto nel 1944 subito dopo un intervento chirurgico e mentre era prigioniera, come nel 1927, di un «apparecchio». Qui la determinazione impassibile di Frida crea una tensione quasi insopportabile, una sensazione di paralisi. L'angoscia è resa tangibile dai chiodi che le stanno conficcati nel corpo nudo. Una spaccatura che somiglia alla crepa

provocata da un terremoto le squarcia il torace, i cui due lati sono tenuti insieme da un busto ortopedico d'acciaio che simboleggia la prigionia dell'invalidità. Il corpo spalancato fa pensare all'intervento chirurgico e alla sensazione, più volte nominata da Frida, che senza il busto metallico sarebbe letteralmente andata in pezzi. All'interno del torace vediamo una colonna ionica spezzata che tiene il posto della spina dorsale ormai deteriorata; la vita è dunque rimpiazzata da un rudere che si sta sgretolando. La colonna affusolata verso l'alto sta crudelmente piantata nel crepaccio rosso del corpo di Frida, penetrandola dalle reni alla testa, dove un capitello a doppia voluta le sorregge il mento. Per alcuni osservatori,



la colonna corrisponde analogicamente a un fallo; il dipinto allude all'associazione che Frida ha stabilito nella sua testa tra sesso e dolore e ricorda la sbarra di ferro che le aveva trapassato la vagina durante l'incidente. Un frammento isolato del diario dice: «Sperare trattenendo l'angoscia, la colonna spezzata e lo sguardo immenso, senza camminare, sul vasto sentiero... spostando la mia vita creata d'acciaio».

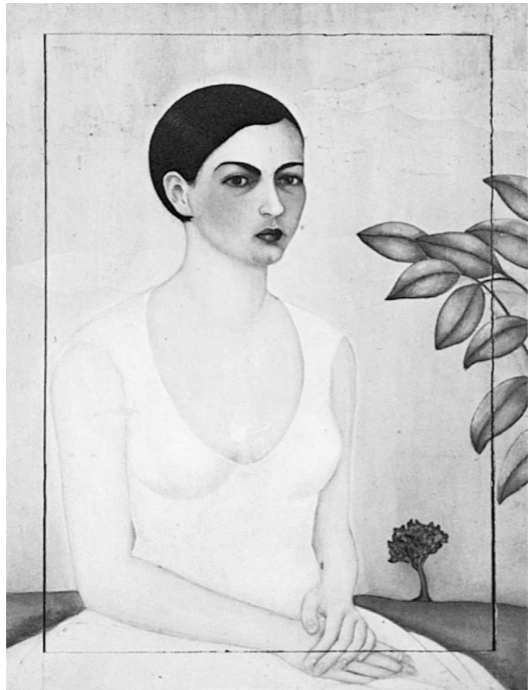
Le cinghie bianche del busto e le loro fibbie metalliche accentuano la delicata vulnerabilità dei seni nudi, seni la cui perfetta bellezza rende ancora più spaventoso il taglio che con violenza la attraversa dal collo alle reni. Con i fianchi avvolti in un panno che fa pensare

al lenzuolo svolazzante di Cristo<sup>8</sup>, Frida mette in mostra le sue ferite come un martire cristiano; e, come un san Sebastiano messicano, usa il dolore fisico, la nudità e la sessualità per convogliare il messaggio della sua sofferenza spirituale.

Frida però non è una santa. Valuta la sua situazione con truculenta laicità e, invece di implorare il conforto celeste, guarda dritto davanti a sé come per sfidare se stessa (nello specchio) e il pubblico ad affrontare la scena senza cedimenti. Come in molte effigi messicane della Madonna, le lacrime le solcano il viso, ma i suoi lineamenti rifiutano di piangere. Sono simili a una maschera come quelli di un idolo indiano.

Per esprimere la solitudine della sofferenza fisica ed emotiva, Frida ha dipinto se stessa isolata in mezzo a una vasta pianura senza vita. Metaforicamente i burroni incisi nel paesaggio rappresentano il suo corpo ferito, e altrettanto il deserto privato della capacità di creare vita. Molto in lontananza s'intravede una striscia di mare blu sotto un cielo senza nubi. Dipingendo il suo albero genealogico, Frida aveva usato l'oceano per rappresentare il fatto che i nonni paterni vivevano in Europa. Nel suo primo *Autoritratto* esso era, secondo le sue parole, la «sintesi della vita». In *La colonna spezzata* il mare sembra rappresentare la speranza di altre

possibilità, ma è così distante, e Frida così spezzata, da essere del tutto irraggiungibile.



*Ritratto di Cristina Kahlo, 1928.*



*Niña*, 1929.

8. Secondo Arturo García Bustos (intervista privata rilasciata a Città del Messico nel marzo del 1977), originariamente i fianchi e le cosce di Frida erano nudi. Avendo stabilito che la descrizione del suo sesso sviava l'attenzione dal dipinto nel suo insieme, Frida si dipinse un lenzuolo avvolto attorno ai fianchi.

## 6.

### Diego, il principe ranocchio

A pochi mesi dal ritorno di Alejandro dall'Europa, alla fine del 1927, Frida aveva recuperato a sufficienza per condurre una vita attiva e quasi normale. Pur non riprendendo gli studi – la gamba le faceva male e inoltre voleva dipingere – ricominciò a frequentare i vecchi compagni di scuola della Preparatoria. Molti di loro erano ormai iscritti ai corsi



professionali dell'università e i fuochi d'artificio e le bombe ad acqua avevano ceduto il posto ai congressi studenteschi nazionali e alle manifestazioni di protesta. Le cause più importanti per cui lottavano erano due: la campagna di José Vasconcelos contro il candidato di Calles per le presidenziali del 1928-29 e l'autonomia dell'università. La prima era una causa persa; la seconda ottenne il successo nel 1929.

L'ex presidente Alvaro Obregón, sopravvissuto sia a un attentato sia a una rivolta, conquistò la presidenza nel gennaio del 1928. Sei mesi dopo fu assassinato. Emilio Portes Gil fu nominato presidente provvisorio, e le nuove elezioni furono fissate

nell'autunno del 1929. Vasconcelos, giunto alla conclusione che il regime di Calles era più corrotto e tirannico della dittatura di Porfirio Díaz, decise di candidarsi contro Ortíz Rubio come esponente del Partito nazionale antirielezionista. Sapeva di non avere nessuna speranza di vincere le elezioni, ma lui e i suoi sostenitori erano convinti che la battaglia contro il *caudillaje* (caudillismo o tendenza alla conquista del potere politico da parte delle gerarchie militari) e per la rinascita dello spirito democratico messicanista dei primi anni venti fosse un imperativo morale.

La lotta per l'autonomia dell'università non era scollegata dalla precedente questione, poiché in parte era

anch'essa una rivolta contro l'oppressione governativa. Era iniziata sostanzialmente nel 1912, quando Justo Serra aveva dichiarato che l'università da lui fondata due anni prima doveva essere libera da qualsiasi intervento del governo. Il primo rettore dell'università, Joaquín Eguía Lis, andò oltre: disse che l'università doveva essere autonoma. Alla fine, il 17 maggio 1929, quando il presidente del Messico chiuse la facoltà di legge a seguito del rifiuto studentesco di accettare il nuovo sistema di esami proposto, prese il via uno sciopero nazionale degli studenti. Gli studenti si riunirono in massa, manifestarono, organizzarono raduni di protesta e dipinsero manifesti di propaganda. Il

governo contrattaccò con la polizia a cavallo, gli idranti e le armi. Alejandro Gómez Arias, eletto presidente della Confederazione nazionale studentesca nel gennaio del 1929, fu il leader indiscusso della battaglia. «Samurai del mio paese» apostrofava gli studenti in discorsi infuocati, «non ci faremo convincere dalla violenza». In luglio la legge che istituiva l'Università nazionale autonoma di Città del Messico fu firmata, approvata dal Congresso e consegnata cerimoniosamente ad Alejandro.

L'altro leader studentesco, che incanalava il suo antimilitarismo e il suo ant imperialismo appassionati in numerosi comizi contro i sostenitori di Calles e a favore di Vasconcelos, era Germán de

Campo. Durante i lunghi, solitari mesi del 1927, quando Alejandro era lontano e Frida passava dalla prigionia di un busto ortopedico all'altro, la sua amicizia con «Germáncito el Campirano», come lei lo chiamava, aveva avuto modo di approfondirsi. Fu proprio Germán che, agli inizi del 1928, la introdusse nel circolo di amici che si era formato attorno all'esiliato comunista rivoluzionario cubano Julio Antonio Mella che, come Alejandro e de Campo, era uno studente di legge. Mella era anche direttore del foglio studentesco *Tren Blindado* e di *El Liberador*, organo ufficiale della Lega antimperialista, e collaborava alla rivista comunista *El Machete*. A Frida, tuttavia, interessava di più che fosse anche

l'amante della fotografa americana di origini italiane Tina Modotti. Il 10 gennaio 1929, quando fu assassinato da un sicario pagato dal governo cubano, Mella era a passeggio con lei.

Modotti era arrivata dalla California nel 1923, in veste di apprendista e compagna del grande fotografo Edward Weston, e si era trattenuta dopo la sua partenza, lasciandosi coinvolgere in misura sempre maggiore nella politica comunista, in gran parte attraverso le sue successive relazioni sentimentali con il pittore Xavier Guerrero e con Mella. Era piena di talento, bellissima, tempestosa e sensibile ed emanava una forza vibrante. Non c'è da stupirsi che il mondo artistico messicano degli anni venti la adorasse.

Frida e Tina Modotti diventarono ben presto amiche, attratta naturalmente la più giovane – e pittrice neofita – dal mondo bohémien di artisti e comunisti che giravano intorno alla fotografa.

Non era però il mondo di Alejandro, anche se molti dei suoi membri militavano insieme a lui sotto la bandiera anti-callista. Alla fine di giugno del 1928 la loro storia era finita. Frida non si rassegnò facilmente. «Ora, come mai prima, sento che non mi ami più» gli scrisse. «Ma ti confesso che non ci credo, ho fede – non può essere – Sotto sotto, tu mi capisci, sai che ti adoro! Che non soltanto sei una cosa mia, ma che sei me stessa! Insostituibile!» Ciò nondimeno, due o tre mesi dopo, attraverso l'amicizia

con Tina Modotti, Frida era entrata nel Partito comunista e aveva incontrato Rivera, rimpiazzando il vecchio con un nuovo amore.

Quando Frida lo conobbe, Diego Rivera aveva quarantun anni ed era il pittore più famoso – e dalla fama peggiore – del Messico. Di sicuro aveva coperto più pareti di qualsiasi altro muralista.

Dipingeva con tale scioltezza e velocità che a volte sembrava trasportato da una forza tellurica. «Non sono un semplice pittore» diceva di sé, «ma un uomo che sta svolgendo la sua funzione biologica di produrre pittura, proprio



come un albero produce fiori e frutti». E davvero per lui il lavoro era una specie di droga e tutto ciò che gli era di impedimento lo irritava, che si trattasse di impegni politici e malattie o dei dettagli minuti della vita quotidiana. Certe volte lavorava ininterrottamente per giorni e giorni, consumando i pasti sul ponteggio e, se necessario, dormendoci.

Mentre dipingeva, era circondato da amici e curiosi che intratteneva con racconti di fantasia – come aveva combattuto nella Rivoluzione russa, per esempio, o sperimentato una dieta a base di carne umana, in particolare di carne di donna giovane arrotolata in una tortilla. «Somiglia al più tenero dei maialini» affermava.

Nonostante le sue buffonate e benché la rapidità con cui dipingeva potesse dare l'impressione che stesse improvvisando, era ben addestrato, posato, un professionista fatto e finito. Dipingeva dall'età di tre anni, quando il padre, dopo averlo visto disegnare sulle pareti, gli aveva messo a disposizione una stanza piena di lavagne su cui poteva disegnare a suo piacimento.

Nato a Guanajuato nel 1887, figlio di un maestro di scuola (massone e libero pensatore) e di una donna giovane e pia che possedeva un negozio di dolciumi, Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez fu considerato un prodigio fin dal principio.

A dieci anni chiese di essere mandato a una scuola d'arte e, mentre di giorno continuava a frequentare la scuola elementare, di sera seguiva i corsi della più prestigiosa scuola d'arte del Messico, l'Academia de San Carlos. Vinse premi e borse di studio, ma già nel 1902 l'insegnamento accademico gli sembrò troppo limitato e lasciò la scuola per lavorare per conto suo.

A quei tempi il posto per un aspirante studente d'arte era uno solo e Rivera, armato di una pensione concessagli dal governatore di Veracruz, nel 1907 salpò per l'Europa. Dopo un anno in Spagna, si sistemò a Parigi dove, con l'eccezione di qualche viaggio, rimase fino al 1921, quando ritornò in

Messico lasciandosi alle spalle una moglie che lo adorava, la russa Angelina Beloff, una figlia illegittima avuta da un'altra russa e una serie di amici appartenenti a vari ambienti, perlopiù bohémien, Picasso e Gertrude Stein, per esempio, Guillaume Apollinaire e Elie Faure, Il'ja Erenburg e Diaghilev.

Il suo primo incarico a Città del Messico fu di dipingere il murale intitolato *Creazione* nell'anfiteatro della Scuola nazionale preparatoria. Un'occasione unica per un artista già infiammato d'entusiasmo alla prospettiva di creare un'arte rivoluzionaria e specificamente messicana. Benché la sua ispirazione intellettuale sia con tutta evidenza il misticismo laico di

Vasconcelos – nel murale sono schierate le figure idealizzate e monumentali delle virtù teologali e la personificazione, per esempio, della saggezza, della forza, della poesia erotica, della tragedia e della scienza – l'opera è praticamente priva di *mexicanidad* sia nello stile sia nei contenuti. Forse Rivera era ancora troppo innamorato della pittura europea per trovare le forme e i temi capaci di incarnare i suoi ideali. Tuttavia, in *Creazione*, egli scoprì il mezzo e le dimensioni che più gli si confacevano: la monumentalità del murale. E se in quel caso il soggetto era universale e allegorico e non autoctono e locale, di lì a poco la mitica musa dal corpo classico si sarebbe trasformata nella classica madre

messicana indiana di Rivera.

La *mexicanidad* emerse per la prima volta nei murali del Ministero dell'educazione (1923-28), che iniziò a dipingere non appena ebbe terminato l'auditorio della Preparatoria. Nei tre piani a portici affacciati sull'ampio cortile del ministero dipinse gli indiani al lavoro nei campi e nelle miniere; mentre venivano istruiti da maestri indiani dall'aria di santi in una scuola rurale all'aperto; durante una riunione di lavoratori per la divisione della terra restituita loro dalla rivoluzione. Per descriverli si inventò un vocabolario originale: corpi solidi, scuri, arrotondati, teste rotonde e un'infinità di cappelli; figure anonime che i suoi nemici

chiamavano «le scimmie di Rivera». Stile e soggetto finirono per essere in lui così fusi che, sebbene l'influenza di altri artisti sia ovvia (Giotto, Michelangelo), il suo non sembra un lavoro derivato: per qualcuno lo stesso Messico, il suo folclore, la sua gente, i cactus e le montagne, paiono un «motivo» inventato da Rivera. E, qualunque fosse il soggetto specifico, dipingeva l'oppressione costante degli indiani, coraggiosamente in lotta per ottenere nuovi diritti e libertà e una vita migliore.

Si trattava di un tema grandioso e democratico e Rivera e gli altri muralisti lo abbracciarono con zelo riformista non solo nella loro arte, ma anche in politica. Nel settembre del 1923, raccogliendo il

segnale lanciato dalla proliferazione di organizzazioni operaie e contadine negli anni successivi alla rivoluzione, si raccolsero in casa di Rivera per fondare il Sindacato dei tecnici, dei pittori e degli scultori; con Rivera, facevano parte del comitato esecutivo David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal e Xavier Guerrero (all'epoca amante di Modotti). In un manifesto dichiararono le loro simpatie per le masse oppresse e la convinzione che l'arte messicana «è grande, perché nasce dal popolo; è collettiva e il nostro stesso obiettivo estetico è socializzare l'espressione artistica e distruggere l'individualismo borghese. Ripudiamo la cosiddetta arte da cavalletto e tutte le forme artistiche che



scaturiscono dai circoli dell'ultra-intellettualità, poiché sono fondamentalmente aristocratiche. Salutiamo l'espressione monumentale dell'arte, perché tale arte è di proprietà pubblica. Poiché questo è il momento della transizione sociale da un ordine decrepito a un ordine nuovo, proclamiamo che chi crea bellezza deve impegnarsi con tutte le sue forze a realizzare un'arte preziosa per il popolo, e il nostro supremo obiettivo nell'arte, che oggi è espressione di un piacere individuale, è creare bellezza per tutti, bellezza che illumini e inciti a lottare».

Insieme alla reazione contro il positivismo e alla fiducia nel genio dell'intuizione, che erano tra i frutti della

rivoluzione, si ebbe una rivalutazione dell'arte dei bambini, dei contadini, degli indiani. I pittori arrivarono a proclamare che «l'arte del popolo messicano è l'espressione più grande e spiritualmente più sana del mondo». L'arte precolombiana, che era stata giudicata aliena e barbarica e pertanto disdegnata, adesso era considerata il riflesso di qualcosa di essenzialmente, misteriosamente – addirittura nobilmente – messicano. I ricchi messicani, che prima della rivoluzione avrebbero potuto acquistare le opere dell'elegante pittore spagnolo Ignacio Zuloaga, adesso collezionavano idoli toltechi, maya e aztechi. I manufatti popolari erano reputati opere d'arte, autentiche

espressioni del «popolo» piuttosto che semplici curiosità o paccottiglia. Ci fu un revival dell'artigianato, e i messicani delle città presero a decorare le loro case con oggetti chiassosi acquistati al mercato e con mobili da due soldi fatti per i *campesinos*. I costumi regionali del Messico furono esaltati, classificati e addirittura indossati dalle messicane cosmopolite. Sulle tavole raffinate il cibo messicano prese il posto della cucina francese. I *corridos* (ballate) erano meticolosamente raccolti in ogni area del paese, pubblicati e cantati nelle scuole e nelle sale da concerto. I compositori messicani moderni Carlos Chávez e Silvestre Revueltas intessevano la loro musica di armonie e ritmi indigeni, e un

amico di Rivera, il compositore statunitense Aaron Copland, scrisse che «la principale impronta della personalità indiana – il suo riflesso più profondo nella musica del nostro emisfero – è rinvenibile nella scuola dei compositori messicani del giorno d'oggi».

Tale fervore nazionalistico portò gli artisti a credere che forgiare un'arte schiettamente non coloniale significasse respingere le influenze straniere. Sperando di creare uno stile più diretto e accessibile, affrancato dai «valori elitari» associati all'avanguardia pittorica europea, presero in prestito dall'arte popolare messicana le forme semplici e i contenuti di facile interpretazione. L'imitazione dei modelli europei li

offendeva esattamente come li offendeva che i depositi petroliferi messicani fossero di proprietà di compagnie estere. Diego Rivera assunse alla lettera questa posizione nazionalistica. Anche se nei momenti di maggiore sincerità riconosceva il bisogno di fondere la tradizione europea con le radici messicane, scatenava i suoi fulmini contro i «falsi artisti», i «lacchè dell'Europa», che imitavano le mode europee e perpetuavano dunque la condizione semicoloniale della cultura messicana.

Il primitivismo e l'assunzione di alcuni aspetti dell'arte popolare nell'arte «alta» rappresentavano non soltanto il rifiuto dei valori borghesi o europei, ma il

rimpianto romantico del mondo rurale e primitivo dove prosperavano i manufatti artigianali – un mondo che, come forse gli artisti percepivano, sarebbe inevitabilmente scomparso con l'avvento dell'era industriale. Diego Rivera adorava quel passato e a volte lo dipingeva come un'epoca idilliaca, anche se era fervidamente convinto che le speranze del genere umano per il futuro riposassero nell'industrializzazione e nel comunismo.

Nel 1928, quando Frida lo incontrò, Rivera era libero da vincoli sentimentali. Nel settembre del 1927 era andato in Russia come membro della delegazione

messicana dei «lavoratori e contadini» per partecipare al decimo anniversario della rivoluzione d'ottobre e per dipingere un affresco nella sede dell'Armata rossa. Il progetto non fu mai completato, perché pareva ci fossero sempre di mezzo ostacoli burocratici di un tipo o dell'altro e, nel maggio del 1928, Rivera fu richiamato precipitosamente a casa dal Partito comunista messicano, apparentemente perché partecipasse alla campagna presidenziale di Vasconcelos. (Più tardi egli dichiarò che gli era stato chiesto di presentarsi alle elezioni.) Al suo arrivo in Messico, in agosto, il matrimonio con la bellissima Lupe Marín si era disintegrato. Era stato un matrimonio tumultuoso,

appassionatamente fisico e fisicamente violento: Rivera ha descritto Lupe come un animale spiritato – «occhi verdi così trasparenti da farla sembrare cieca»; «una bocca da tigre»; mani come «artigli d'aquila». La causa del divorzio, secondo Lupe, fu la relazione di Diego con Tina Modotti. Tina aveva posato, insieme a Lupe, come modella per gli splendidi nudi del murale della Scuola nazionale di agricoltura di Chapingo<sup>9</sup> e da lì era iniziata la storia. Non era la prima volta che Lupe si scontrava con il dongiovannismo di Rivera. Aveva imparato a perdonare e, di tanto in tanto, a vendicarsi: una volta, davanti a un gruppo di ospiti attoniti, aveva strappato i capelli a una rivale, stracciato alcuni



disegni di Rivera e preso a pugni il marito; un'altra volta fece a pezzi alcuni degli idoli precolombiani di Diego e gli servì una minestra fatta dei loro frammenti. Ma Lupe non poteva tollerare di dividere con un'altra donna la luce dei riflettori del murale di Chapingo. Sebbene la storia tra Tina e Rivera fosse finita prima della partenza per la Russia, il danno ormai era fatto.

Come se sentisse il bisogno di riempire il vuoto lasciato dall'allontanamento di Lupe e delle loro due figliette, Diego ebbe più storie sentimentali nel periodo successivo al ritorno dalla Russia che in ogni altra epoca. Fare conquiste non era un problema. Sebbene fosse innegabilmente

brutto, attirava le donne con la stessa facilità con cui una calamita attira gli spilli. In realtà parte del suo fascino derivava proprio dal suo aspetto mostruoso – la sua bruttezza era un piedistallo perfetto per quel tipo di donna che ama giocare alla bella e la bestia – ma l'attrattiva più grande era la sua personalità. Era un principe ranocchioso, un uomo straordinario, pieno di humour brillante, di vitalità, di seduttività. Sapeva essere tenero ed era profondamente sensuale. Ma quel che più conta, era famoso e la fama sembra essere un'esca irresistibile per certe donne. Si dice che le donne gli dessero la caccia più di quanto lui non desse la caccia a loro.

Alle donne poi piaceva stare con

Rivera per la semplice ragione che a lui piaceva stare con loro. Dal suo punto di vista, le donne erano superiori agli uomini: più sensibili, più amanti della pace, più civilizzate. Nel 1931, la voce sognante, gli occhi ammiccanti, le ampie labbra dilatate in un languido sorriso da Buddha, Rivera confessò a un giornalista di New York la sua ammirazione per le donne. «Gli uomini sono selvaggi per natura. Ancora oggi sono selvaggi. La storia mostra che i primi progressi furono prodotti dalle donne. Gli uomini preferirono restare dei bruti dediti alla lotta e alla caccia. Le donne rimasero a casa e coltivarono le arti. Fondarono l'industria. Furono le prime a contemplare le stelle e a sviluppare la

poesia e l'arte...»

Naturalmente Rivera ne apprezzava anche i corpi. Aveva una vera passione per la bellezza, un appetito gigantesco per il piacere degli occhi e si dice che posare per Diego significasse offrire il corpo tanto alla sua carne quanto al suo sguardo. Che cosa Frida pensasse della sua reputazione di donnaiolo la prima volta che lo incontrò, non è documentato. Forse la attrasse; forse cadde nel vecchio trabocchetto dell'illusione: io sarò quella che lo catturerà e riuscirà a tenersi il suo amore; mi amerà in un modo diverso. Ed è vero che andò così, ma non senza lotte.

È pressoché certo che Frida e Diego si incontrarono per la prima volta a casa di Tina Modotti. Avviata nel 1923 sotto

l'egida di Weston, le feste settimanali organizzate da Tina avevano contribuito enormemente a creare un ambiente artistico messicano, un'atmosfera bohémienne dove scambiare le ultime idee sull'arte e la rivoluzione; si trattava, per dirla gentilmente, di eventi animati, si cantava, si ballava, si conversava con vivacità, e si mangiava e si beveva qualsiasi cibo o bevanda l'ospite e i suoi invitati potessero permettersi. «L'incontro con Diego» raccontò Frida nel 1954 «avvenne in un'epoca in cui la gente portava la pistola e andava in giro a sparare ai lampioni di Avenida Madero e a fare altre sciocchezze. Passavano le notti a distruggerli e a spargere pallottole per la città, per divertirsi. Una volta, a

una festa organizzata da Tina, Diego sparò contro un fonografo e io cominciai a essere molto interessata a lui, benché ne avessi paura».

La versione «ufficiale» è diversa: una volta ripresasi dall'incidente, Frida cominciò a mostrare i suoi dipinti ad amici e conoscenti. Uno di loro fu Orozco, a cui piacquero enormemente. «Mi diede un *abrazo* [un abbraccio]» disse Frida. Li portò anche a un uomo che lei conosceva soltanto di «vista». Ecco il ricordo di Frida:

Non appena mi diedero il permesso di camminare e di uscire in strada, presi i miei lavori e andai a trovare Diego Rivera, che all'epoca stava dipingendo gli affreschi dei corridoi del Ministero dell'educazione. Non lo

conoscevo se non di vista, ma lo ammiravo enormemente. Fui abbastanza sfacciata da chiamarlo e farlo scendere dal ponteggio per vedere i miei dipinti e dirmi sinceramente se valevano qualcosa... Senza pensarci troppo, dissi: «Diego, vieni giù». E proprio come è nel suo stile, così umile, così amabile, scese. «Guarda, non sono venuta qui a flirtare o altro, anche se so che sei un cacciatore di donne. Sono venuta per farti vedere i miei quadri. Se ti interessano, dimmelo, se no, dimmi pure che non valgono niente, così mi dedicherò a qualche altro lavoro per dare una mano ai miei». Poi lui mi disse: «Senti, prima di tutto, sono molto interessato ai tuoi quadri, soprattutto a questo autoritratto, che è originalissimo. Gli altri tre mi sembrano influenzati da quello che hai visto. Va' a casa, dipingi qualcosa e domenica prossima verrò a vederlo e ti dirò cosa ne penso». Questo fece e mi disse: «Hai talento».

La versione dell'incontro fornita da

Diego in *My Art, my Life: An Autobiography* è un esempio della sua fenomenale memoria e della sua non meno fenomenale immaginazione.

Poco prima di andare a Cuernavaca, mi capitò uno dei fatti più felici della mia vita. Stavo lavorando a uno degli affreschi superiori del palazzo del Ministero dell'educazione, quando sentii una ragazza che mi gridava qualcosa: «Diego, per favore, scendi giù di lì! Ho qualcosa di importante da discutere con te!»

Girai la testa e guardai giù dal ponteggio. A terra sotto di me c'era una ragazza di circa diciotto anni. Aveva un bel corpo nervoso, sormontato da un volto delicato. I capelli erano lunghi; le sopracciglia scure e spesse le si incontravano al di sopra del naso. Sembravano le ali di un uccello nero e il loro arco scuro incorniciava due straordinari occhi neri.

Una volta sceso, mi disse: «Non sono venuta



qui per divertirmi. Devo lavorare per mantenermi. Ho fatto qualche quadro che vorrei tu guardassi da professionista. Voglio un giudizio assolutamente sincero, perché non posso permettermi di andare avanti solo per soddisfare la mia vanità. Voglio che tu mi dica se pensi che io abbia la possibilità di diventare un'artista abbastanza brava, perché valga la pena di andare avanti. Ho portato tre dei miei dipinti. Sei disposto a dargli un'occhiata?»

«Sì» dissi e la seguii dove aveva lasciato i suoi lavori. Li girò verso di me. Erano tre ritratti di donna. Appena li vidi, a uno a uno, ne fui immediatamente colpito. Le tele rivelavano un'energia espressiva non comune, una definizione precisa del carattere e una vera severità. Non mostravano nessuno di quei trucchi adottati in nome dell'originalità, che di solito segnano il lavoro del principiante ambizioso. Avevano un'onestà plastica di fondo e una loro propria personalità artistica. Comunicavano una vitale sensualità, cui si aggiungeva uno spirito

d'osservazione spietato, ma sensibile... era ovvio che quella ragazza era un'autentica artista.

Non c'è dubbio che avesse notato il mio entusiasmo, perché, prima che io potessi dire una sola parola, mi ammonì con tono difensivo: «Non sono venuta in cerca di complimenti. Voglio le critiche di un uomo serio. Non sono né una che ama l'arte né una dilettante. Sono soltanto una ragazza che deve lavorare per vivere».

Provai una forte ammirazione per quella ragazza. Mi dovetti trattenere dall'elogiarla quanto avrei voluto. Eppure non potevo essere completamente insincero. Ero intrigato dal suo atteggiamento. Perché, le chiesi, non credeva al mio giudizio? Non era venuta lei stessa a chiedermelo?

«Il problema è» mi rispose «che qualcuno dei tuoi buoni amici mi ha avvertita di non dare troppo peso a quello che dici. Dicono che, se è una ragazza a chiedere la tua opinione e se non è un assoluto orrore, sei pronto a coprirla di elogi.

Be', io voglio che tu mi dica soltanto una cosa. Credi veramente che dovrei continuare a dipingere o dovrei dedicarmi a qualche altro lavoro?»

«Secondo me, non importa quante difficoltà incontrerai, devi continuare a dipingere» le risposi di getto.

«Allora seguirò il tuo consiglio. E adesso vorrei chiederti un altro favore. Ho fatto altri lavori che mi piacerebbe tu vedessi. Visto che di domenica non lavori, potresti venire a vederli a casa mia, domenica prossima? Vivo a Coyoacán, Calle Londres 126. Mi chiamo Frida Kahlo».

Nel momento in cui udii il suo nome, mi ricordai che il mio amico Lombardo Toledano, quando era direttore della Scuola nazionale preparatoria, mi aveva parlato dell'intrattabilità di una ragazza che si chiamava in quel modo. Era il leader, disse, di una banda di giovani delinquenti che creavano un tale scompiglio nella scuola che Toledano aveva preso in considerazione l'ipotesi di lasciare il proprio

posto di lavoro a causa loro. Mi ricordai che una volta me l'aveva fatta notare dopo averla depositata nell'ufficio del preside per una lavata di capo. Poi mi balenò nella mente un'altra immagine, quella di una ragazzina di dodici anni che, sette anni prima, sfidava Lupe nell'auditorio della scuola dove stavo dipingendo dei murali.

«Ma tu sei...» dissi.

Mi fermò di corsa, quasi mettendomi una mano sulla bocca. I suoi occhi avevano assunto una lucentezza diabolica.

Minacciosamente mi disse: «Sì, e allora? Ero la ragazza dell'auditorio, ma questo non ha nulla a che fare con il presente. Vuoi ancora venire domenica?»

Feci molta fatica a non risponderle: «Più che mai!» Ma se avessi mostrato la mia eccitazione forse non mi avrebbe lasciato andare affatto. Così risposi semplicemente: «Sì».

Poi, dopo aver rifiutato che l'aiutassi a trasportare i suoi dipinti, Frida se ne andò, con le grandi tele che le ondeggiavano sotto le braccia.

La domenica dopo mi ritrovai a Coyoacán alla ricerca di Calle Londres 126. Quando bussai alla porta, sentii qualcuno che fischiava l'*Internazionale* sopra la mia testa. In cima a un alto albero, vidi Frida in tuta da lavoro che cominciava a scendere. Ridendo allegramente, mi prese per mano e mi portò in casa, che sembrava vuota, e nella sua stanza. Poi fece sfilare i suoi quadri davanti a me. I suoi lavori, la sua stanza, la sua presenza spumeggiante, mi riempirono di una gioia meravigliosa.

Allora non lo sapevo, ma Frida era già diventata la cosa più importante della mia vita. E ha continuato a esserlo, fino al momento della sua morte, ventisette [ventisei] anni fa.

Pochi giorni dopo la visita a Coyoacán, la baciai per la prima volta. Terminato il lavoro nel palazzo del Ministero dell'educazione, mi misi a corteggiarla con impegno. Sebbene lei avesse solo diciotto anni [in realtà venti o ventuno] e io avessi il doppio della sua età, nessuno dei due ci trovò niente di strano. Anche la sua famiglia

sembrava accettare quello che stava succedendo.

Un giorno suo padre, Guillermo Kahlo, un eccellente fotografo, mi prese da parte e mi disse: «Vedo che mia figlia ti interessa, eh?»

«Sì», risposi. «Se no, non verrei fino a Coyoacán per vederla».

«È un diavolo» disse lui.

«Lo so».

«Be', io ti ho avvisato» disse, e se ne andò.

9. Fondata ufficialmente nel 1854, la Escuela Nacional de Agricultura o ENA nel 1974 prende il nome di Universidad Autónoma Chapingo (UACH) (*N.d.C.*).

# Parte terza





## 7.

### L'elefante e la colomba

Dopo il loro incontro, comunque esso sia andato, il corteggiamento di Frida e Diego proseguì a ritmi serrati. Rivera andava a trovare Frida a Coyoacán la domenica pomeriggio e Frida passava sempre più tempo accanto a Diego sul ponteggio, a guardarlo dipingere. Sebbene fosse separata da Diego, Lupe era gelosa:

Quando andavo a portargli la colazione – allora Diego stava dipingendo i murali del Ministero dell'educazione – restavo scandalizzata a vedere la familiarità con cui quella sfacciata lo trattava... lo chiamava *mi cuatacho* [il mio grosso compagno]... Ecco com'era Frida Kahlo... Francamente ero gelosa, ma non diedi troppa importanza alla cosa, perché sapevo che in amore Diego era instabile come una banderuola segnatempo... Ma un giorno disse: «Andiamo a casa di Frida...» mi colpì in modo assai sgradevole vedere questa cosiddetta ragazzina bere tequila come un vero *mariachi*.

Per quanto Frida potesse sembrare sgradevole a Lupe, l'attaccamento di Diego continuò a crescere. Il suo candore lo disarmava. Lo tentava quella strana combinazione di freschezza e di sessualità non mascherata. Che il suo

fegato e le sue monellerie facessero leva sul suo gusto da ragazzino per le burle è evidente dal piacere con cui ricordava un momento d'allegria quando, durante una passeggiata a Coyoacán, si erano fermati sotto un lampione e, con stupore, avevano visto accendersi le luci dell'intero quartiere. «Seguendo un impulso improvviso, mi chinai a baciarla. Non appena le nostre labbra si toccarono, la luce accanto a noi si spense quasi e si riaccese quando le nostre labbra si separarono». Avevano continuato a baciarsi sotto i lampioni con lo stesso elettrizzante risultato.

Per Diego un'altra delle attrattive di Frida era la sua mente rapida e non convenzionale. Come lui, Frida si

annoiava facilmente. Una volta scrisse: «Diego si lascia irritare da due sole cose: che gli si faccia perdere tempo rispetto al lavoro e la stupidità. Molte volte mi ha detto che preferirebbe avere tanti nemici intelligenti piuttosto che un amico stupido». Frida e Diego non si annoiavano l'uno con l'altra. Entrambi erano deliziati dall'averne un compagno che vedeva la vita con lo stesso misto di ironia, ilarità, humour nero. Entrambi rifiutavano la moralità borghese. Entrambi parlavano di materialismo dialettico e «realismo sociale», anche se tutti e due avevano una visione totalmente fantastica del realismo. Rivera si lamentava spesso: «Il problema con Frida è che è troppo realista. Non ha

nessuna illusione». E Frida aveva l'abitudine di lagnarsi della mancanza di sentimentalità di Diego; tuttavia, se fosse stato più sentimentale, lo avrebbe trattato come il sale tratta l'ostrica – una delle occhiate sardoniche e raggelanti di Frida sarebbe bastata a far avvizzire un uomo sentimentale.

Secondo Lupe, la prima volta che andò a fare visita a Diego sul ponteggio, Frida «aveva il viso truccato, i capelli alla cinese e un abito scollato com'era di moda negli anni venti». Può darsi. Ma già da tempo, come membro della Lega giovanile comunista, Frida partecipava a manifestazioni operaie, prendeva parte a riunioni clandestine e teneva discorsi. «Non portava più camicie bianche»

ricorda con una certa malinconia Alejandro Gómez Arias. «Indossava invece camicie nere oppure rosse e una spilla di smalto con falce e martello». Infischiandosene della civetteria, portava spesso jeans e una giacca di pelle rattoppata: un lavoratore tra gli altri. Forse anche questo rappresentava un'attrattiva per Diego che, all'epoca del loro incontro, stava dedicando molte energie alle attività del Partito comunista, come delegato della Lega contadina messicana, segretario generale della Lega antimperialista e direttore di *El Liberador*.

Nel 1928, nella sezione *Insurrezione* della serie di murali intitolata *Ballata della rivoluzione proletaria*, al terzo

piano del Ministero dell'educazione, Rivera dipinse Frida nelle vesti di una militante comunista. Affiancata da Tina Modotti, Julio Antonio Mella, Siqueiros e altri ferventi comunisti, Frida sembra un maschiaccio diventato adulto, i capelli corti, il corpo muscoloso avvolto da una camicia da lavoro maschile rossa con una stella rossa sulla tasca. Con un'espressione graziosamente premurosa e virtuosa sul volto, distribuisce fucili e baionette: eroina politica e compagna ideale di un leader comunista. Mentre Frida posava per il suo ritratto, si racconta che Diego la prendesse scherzosamente in giro, dicendole: «Hai una faccia da cane»<sup>10</sup>. E che Frida, senza prendersela, ribattesse: «E tu hai una

faccia da rana!»

Durante il corteggiamento Frida cominciò a dipingere con nuova fiducia e applicazione. Per lei Diego era il pittore più grande del mondo e se il suo lavoro piaceva a lui, allora valeva la pena di lavorare. Una volta Frida disse che, la prima volta che gli aveva mostrato i propri lavori, era «terribilmente ansiosa di dipingere affreschi». Ma quando li vide, lui le disse: «Con la volontà devi arrivare a una tua espressione personale». Per un breve periodo però la volontà di Frida la portò a esprimersi «alla Rivera». «Cominciai a dipingere cose che piacevano a lui. Da quel momento egli mi ammirò e mi amò».

Saggiamente, pur dandole consigli,



Rivera si astenne dal farle da maestro: non voleva guastare il suo talento innato. Frida però lo prese come mentore: osservandolo e ascoltandolo, imparava. Nel corso della sua evoluzione artistica, i «riverismi» sarebbero poi andati scomparendo, ma altre lezioni le rimasero dentro. «Diego mi ha mostrato il senso rivoluzionario della vita e il vero senso del colore» disse a un giornalista nel 1950.

Tra il 1928 e il 1929 l'influenza di Rivera è visibile nello stile e nella sostanza delle opere di Frida. *Ritratto di Cristina Kahlo* (fig. 5), dipinto agli inizi del 1928, segue il formato dei suoi primi ritratti: le forme sono delineate da contorni duri e legnosi, e l'alberello sullo

sfondo contrasta con il ramo più grande in primo piano definendo lo spazio in modo ingenuo e rudimentale. Più tardi, quello stesso anno, quando dipinse il *Ritratto di Agustín M. Olmedo*, Frida dispose il suo vecchio compagno di scuola contro una distesa di cielo azzurro che, come molti degli sfondi dei ritratti di Rivera, non è interrotta da nessun tipo di motivo. Di Diego aveva adottato anche la maniera di dipingere la figura con aree ampie e semplificate di colore a basso contrasto, uno stile cui egli era approdato sovrapponendo alla sua conoscenza del modernismo europeo una meticolosa assimilazione dei valori dell'arte popolare messicana e precolombiana. Sebbene i quadri realizzati da Frida in

questo periodo siano relativamente grandi rispetto alla maggior parte dei lavori successivi, hanno pochissimi dettagli di linea, texture o modellazione. Come se Frida avesse estratto una figura da uno dei murali di Diego e l'avesse posta al centro della tela.

In *Niña* (fig. [6](#)) e *Ritratto di bambina*, dipinti nel 1929, lo sfondo è diviso in due zone di colore squillante: lavanda e giallo nel caso di *Niña*, blu-verde e terracotta nel caso di *Ritratto di bambina*. *Niña* indossa un vestito verde oliva a pois rossi, la bambina è vestita di rosa. Sono i colori festosi e tuttavia caustici tipici dell'arte popolare messicana e in effetti della vita messicana; li si può vedere in

caleidoscopico movimento durante un qualsiasi giorno di mercato.

In questi dipinti i colori di Frida si allontanano dalla tradizione europea (che, nei suoi primi lavori, aveva tentato di seguire) ancor più di quanto non avessero fatto quelli di Rivera, che al ritorno da Parigi aveva preso la lucida decisione di «mexicanizzare» i suoi toni. Come se, non essendo mai stata veramente padrona della pittura «classica», Frida fosse più libera di abbandonarne le convenzioni. Similmente, in tutti i suoi lavori, il disegno è più primitivo di quello di Diego. Se nei primi dipinti l'adozione di uno stile ingenuo e folcloristico era servita a camuffare una goffaggine prodotta dall'inesperienza, più tardi quel

primitivismo, insieme alla tavolozza messicana, diventò una scelta stilistica.

Sebbene non possano essere definiti grande pittura, i primi ritratti di bambini sono toccanti e vivi, in particolare perché la qualità infantile dello stile, il soggetto e l'artista sono perfettamente armonizzati. Frida, pittrice inesperta, poteva servirsi di una maniera naïf senza affettazione. Grazie al suo spirito giovanile, era capace di conquistare la fiducia dei bambini e dunque di catturare nella sua opera la loro freschezza assorta – quello sguardo negli occhi dei piccoli che sembra combinare il mutismo degli animali con il peso del discernimento. E mentre molti dei ritratti di bambini realizzati da Rivera hanno una grazia

stereotipata – guance tonde e occhi ancor più tondi, fatti apposta per attrarre il mercato dei turisti – quelli di Frida sono sempre particolareggiati e autentici, gremiti (come molti dei suoi non sono) di dettagli osservati con acutezza – orecchie grandi, braccia sottili, gomiti ossuti, ciocche di capelli che non stanno al loro posto, sottovesti che fanno capolino dall'orlo di una gonna. La grossa spilla di sicurezza che tiene insieme l'abito migliore della *Niña* parla con eloquenza della fierezza e della povertà dei bambini in Messico.

L'intelligenza di Frida funzionava diversamente da quella di Diego. Rifuggendo da teorie e visioni generali, Frida penetrava nel particolare, mettendo

a fuoco dettagli dell'abbigliamento e dei volti e cercando di catturare l'individualità delle esistenze. Più tardi avrebbe esplorato l'interno di frutti e fiori, gli organi nascosti sotto la carne ferita e i sentimenti celati dietro la stoicità dei lineamenti. Dalla sua prospettiva più distaccata e astratta, Rivera abbracciava l'universalità del visibile, popolando i suoi murali tanto da farne delle rassegne sociali e storiche onnicomprensive. I soggetti di Frida, al contrario, le erano forniti dal mondo che la circondava: amici, animali, nature morte, soprattutto se stessa. I suoi veri soggetti erano gli stati mentali incarnati, le sue gioie e i suoi dolori. Sempre intimamente legate ai fatti della vita

vissuta, le sue immagini trasmettono l'immediatezza dell'esperienza.

L'immediatezza e l'intimità si fanno strada perfino in *Autobus*, un dipinto del 1929, in cui Frida tentava di fare, a modo suo e su una tela minuscola, ciò che Rivera faceva così spesso nei suoi enormi murali (fig. 7). Sulla panca di un traballante autobus messicano sono allineati tutti gli stereotipi della società messicana: una paffuta matrona di ceto medio-basso con una cesta di paglia per la spesa; un operaio con una chiave inglese, una tuta da lavoro in jeans e un berretto blu; al centro, scalza, l'eroina del gruppo, una madre indiana simile a una Madonna che allatta il figlio neonato, avvolto nel suo *rebozo* giallo; accanto a



lei un ragazzino guarda il mondo che scorre dal finestrino; un vecchio facilmente identificabile come gringo dagli occhi azzurri e dalla borsa gonfia di soldi (ricorda il grasso capitalista del murale dipinto da Rivera nel Ministero dell'educazione); una leziosa giovane donna dell'alta borghesia (i suoi emblemi sono una sciarpa alla moda e una borsettimana tirata a lucido). Alla coppia formata dalla borghese e dal capitalista si oppone la coppia formata dalla casalinga e dall'operaio, disposte con limpida simmetria sociale ai due lati della madre indiana al centro.

Se l'idea di rappresentare una scena di gerarchia sociale è alla Rivera, lo humour con cui sono raffigurati i livelli

sociali è Frida allo stato puro. Kahlo aveva senza dubbio una coscienza politica, ma possedeva anche un acuto senso del ridicolo, perfino quando il ridicolo si presentava nella forma del barocco fuoco di fila delle teorizzazioni politiche di Diego. Che, dipingendo *Autobus*, abbia voluto prendere gentilmente per il naso noi (o Rivera) è reso ancora più plausibile da alcuni dettagli. La *pulquería* sullo sfondo si chiama *La Risa* (risata), e il proletario porta la cravatta, nonché una camicia azzurra dal collo bianco, osservazione caustica, forse, sui lavoratori che erediteranno la terra nel migliore di tutti i mondi marxisti.

Nel secondo *Autoritratto* (tav. [2](#)), il

primo che Frida realizzò dopo essersi legata a Diego, la pallida malinconica principessa rinascimentale del dono offerto ad Alejandro nel 1926 è svanita. Spariti sono anche le spiraliformi onde art nouveau e gli altri romantici elementi decorativi di cui l'innamorata e abbandonata adolescente si era circondata nel primo autoritratto. Qui vediamo invece una ragazza moderna e dalle guance rosee incorniciata da un sipario: un elemento adottato dall'arte folclorica a partire dalla ritrattistica coloniale e un trucco che serviva ai pittori naïf (Frida inclusa) per risolvere in maniera convincente il problema di inserire le figure nello spazio circostante. Frida è insieme fresca e sfrontata. Guarda dritto

verso di noi con quell'intensità senza cedimenti che, da una persona che l'aveva conosciuta in quel periodo, l'aveva fatta definire «brillante come un'aquila». Tanto fiera da ordinare a Rivera di scendere dalla sua impalcatura e anche così attraente da farglielo fare di corsa.

Quando Frida annunciò a Jesús Ríos y Valles di essersi fidanzata con Diego, lui le rispose: «Sposalo, così sarai la moglie di Rivera. Diego è un genio». Altri amici accolsero con sbalordimento la notizia che Frida lasciasse Alejandro per un uomo brutto e vecchio come Rivera, ma un compagno di scuola,

Baltasar Dromundo, capì perfettamente perché lo facesse: «Quando si legò a Rivera» disse, «la sua relazione con Alejandro era agli sgoccioli. La fama di Diego la attraeva. E là dove Alejandro l'avrebbe ricoperta di fiori, Diego l'avrebbe invece afferrata e coperta di baci».

Qualunque cosa Guillermo Kahlo pensasse della prospettiva di avere per genero Diego Rivera, la sua incapacità di procurare alla famiglia la sicurezza finanziaria e perfino di sostenere le spese mediche di Frida, che sapeva sarebbero continuate per anni, dovette incoraggiarlo ad approvare la proposta di matrimonio. Anche se ormai Frida era l'unica figlia ancora da maritare (Cristina viveva con il

marito dal 1928 e la loro bambina, Isolda, era nata nel 1929), le spese domestiche dei Kahlo erano al di sopra dei loro mezzi. Né il padre né la madre di Frida erano in buona salute e l'incidente aveva eliminato ogni speranza di una sua carriera professionale. Indipendentemente da altre eventuali controindicazioni all'unione, sposando Rivera Frida avrebbe sposato un uomo noto per la sua ricchezza e la sua generosità, su cui si sarebbe potuto contare per il mantenimento non solo di Frida, ma della sua intera famiglia. (In effetti, poco dopo il matrimonio, Diego estinse l'ipoteca sulla casa di Coyoacán, che i genitori di Frida non erano più in grado di mantenere, e permise loro di continuare a

viverci.)

Fu Matilde Calderón de Kahlo, che in passato Frida aveva accusato di avarizia, a non accettare il fidanzamento della figlia con un quarantaduenne brutto e grasso, comunista e non credente, anche se ricco. Scongiurò Alejandro Gómez Arias di fare qualsiasi cosa fosse in suo potere per evitare il matrimonio. Ma in potere di Alejandro c'era poco o niente. Il matrimonio fu celebrato il 21 agosto 1929. Frida disse:

A diciassette anni [venti] mi innamorai di Diego e ai miei genitori la cosa non piacque perché Rivera era un comunista e secondo loro somigliava a un Brueghel grasso, grasso, grasso. Dissero che sembrava il matrimonio tra un elefante e una colomba.

Ciò nonostante, io organizzai ogni cosa presso

il tribunale di Coyoacán perché potessimo sposarci il 21 agosto 1929. Chiesi alla cameriera le sue gonne e mi feci prestare anche la sua 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 tutta la vita; è intelligente, ma non carina. Se vuoi, ripensaci, ma se sei deciso a sposarla, ti do il mio consenso».

La coppia fu unita in matrimonio con rito civile nell'antico municipio di Coyoacán. La cerimonia fu officiata dal sindaco del posto, il quale, secondo la versione di Diego, era un «trafficante di *pulque* dei più in vista». Tre furono i testimoni: un parrucchiere, un omeopata e il giudice



Mondragón di Coyoacán. Rivera raccontò che il padre di Frida era estremamente divertito dal matrimonio della figlia prediletta: «Nel bel mezzo della cerimonia, Don Guillermo Kahlo si alzò e dichiarò: “Signori, è vero che stiamo recitando?”».

*La Prensa* (23 agosto 1929) di Città del Messico scrisse:

Diego Rivera si è sposato. Mercoledì scorso, nel vicino centro di Coyoacán, il *discutido pintor* [tale era l'inevitabile prefisso al nome di Rivera, ogni volta che compariva sulla stampa messicana] ha contratto matrimonio con la signorina Frieda Kahlo, una delle sue discepole. La sposa, come potete vedere, indossava abiti da passeggio molto semplici e il pittore Rivera era vestito *de Americana* [in abito a giacca] e senza panciotto. La cerimonia è stata semplice e senza

pretese: celebrata in un'atmosfera molto cordiale e in tutta modestia, senza ostentazione e senza pompa. Dopo il matrimonio i *novios* hanno ricevuto le calde congratulazioni di pochi amici intimi.

La notizia era accompagnata da una buffa e graziosa foto degli sposi. Minuscola accanto all'enorme marito, Frida guarda il fotografo con la sua caratteristica intensità. Non fa concessioni alla solennità dell'occasione: nella mano sinistra tiene una sigaretta! È facile immaginarla bere tequila come «un vero *mariachi*», proprio come l'aveva descritta Lupe Marín. Lupe Marín andò alla festa di matrimonio e, secondo alcuni racconti (per parte sua negò sempre ogni addebito), fece una scenata. Ecco come

Bertram Wolfe raccontò la scena:

Fingendosi indifferente agli amori di Diego, fece capire che sarebbe stata così «di larghe vedute» da assistere alle sue nozze... Ingenuamente Frida invitò Lupe alla festa organizzata per pochi amici e parenti dopo la cerimonia. Lei ci andò e fece finta di essere molto allegra, poi nel bel mezzo dei festeggiamenti puntò all'improvviso su Frida, sollevò la gonna della novella sposa e gridò alla compagnia lì raccolta: «Vedete questi due stecchi? Queste sono le gambe che ora Diego ha al posto delle mie!» Poi lasciò la casa, trionfante.

Il racconto fatto da Frida dei festeggiamenti seguiti alle nozze non fa cenno all'affronto subito da Lupe: «Quel giorno ci fu una festa in nostro onore a casa di Roberto Montenegro. Diego si prese una tale sbronza di tequila che tirò

fuori la pistola, spezzò il mignolo a un uomo e ruppe altre cose. Poi litigammo e io uscii piangendo e me ne andai a casa. Dopo qualche giorno Diego venne a cercarmi e mi portò a casa in Reforma 104». Nel ricordo di Andrés Henestrosa la festa si svolse sul tetto della casa di Tina Modotti. «C'erano capi di biancheria appesi sul tetto ad asciugare» rammenta. «Creavano l'atmosfera giusta per un matrimonio».



*L'autobus, 1929.*

10. A differenza di Lupe Marín che fece da modella per i suoi nudi più vibrantemente sensuali, per Rivera Frida non fu mai un ideale di sensualità femminile e di fascino. Soltanto in una litografia del 1930 si decise a dipingerla nuda. Il quadro contiene tutti gli elementi canonici dell'erotismo: Frida è seduta sul bordo del letto e si sta spogliando. La giarrettiere è posata sul cuscino, mentre ha ancora indosso le calze, le scarpe dai tacchi alti e la collana. Le braccia sono sollevate sopra la testa in una posizione che valorizza il profilo del seno. Tutto questo dovrebbe essere provocante, ma di fatto non lo è. Il corpo di Frida è ossuto e il suo aspetto è amichevole, non sexy. Una litografia della stessa epoca, stampata usando l'altra faccia della medesima pietra, mostra Lola Olmedo, amica di vecchia data di Diego. Se Frida sembra posseduta da se stessa e ben in contatto con il mondo reale, Lola Olmedo è un idolo da possedere. Dolores Olmedo racconta che Rivera diceva che lei e Frida erano complementari. Si

può presumere che fosse una scusa per amarle  
entrambe.

## 8.

### Novelli sposi: la Frida tehuana

La prima dimora di Frida e Diego fu un maestoso palazzo costruito durante la dittatura di Díaz, al 104 dell'elegante Paseo de la Reforma. Dimostrando a un tempo la sua passione per l'arte indigena e il gusto per le contraddizioni, nell'atrio del palazzo dalla facciata in stile gotico-francese Rivera volle sistemare alcune figure precolombiane. Frida raccontò che

«come arredamento avevamo un lettuccio, dei mobili da sala da pranzo fornitici da Frances Toor, un lungo tavolo nero e un tavolo giallo da cucina che ci aveva dato mia madre e che noi avevamo spinto in un canto per metterci la nostra collezione di pezzi archeologici». C'era una cameriera fissa e inoltre «mandarono a vivere a casa nostra Siqueiros, sua moglie, Blanca Luz Bloom, e due altri comunisti. Eccoci tutti lì, insieme, stretti l'uno all'altro, sotto il tavolo, negli angoli, nelle camere da letto».

Il ménage marxista non durò a lungo visto che Diego, segretario generale del Partito comunista messicano, era nel mirino dei fedelissimi di Stalin. Le accuse contro di lui erano molte:



l'amicizia con un certo funzionario del governo, per esempio, e il fatto di avere accettato incarichi da un governo reazionario. Il partito riteneva che tali committenze fossero una specie di avallo: agli occhi del pubblico permettere a Rivera di dipingere falci e martello in edifici pubblici non faceva altro che dare al governo un'immagine di liberalità e tolleranza. I suoi collegamenti ufficiali con altri gruppi di sinistra e con individui lontani dall'ortodossia comunista – Rivera era amico di chi gli pareva – erano considerati una deviazione di destra. Inoltre il muralista era sempre stato un funzionario di partito inaffidabile, incapace di arrivare puntuale alle riunioni che, con la sua personalità carismatica,

cercava comunque di dominare.

Quando fu il momento, il 3 ottobre 1929, fu proprio lui a presiedere alla propria espulsione dal partito. Ecco la descrizione che ne dà Baltasar Dromundo: «Diego arrivò, si sedette, tirò fuori una grossa pistola e la mise sul tavolo. Poi la coprì con un fazzoletto e disse: “Io, Diego Rivera, segretario generale del Partito comunista messicano, accuso il pittore Diego Rivera di collaborare con il governo piccolo borghese del Messico e di aver accettato l’incarico di dipingere lo scalone del Palacio Nacional di Città nel Messico. Tale condotta va contro la linea politica del Comintern e pertanto il segretario generale del Partito comunista, Diego

Rivera, deve espellere dal Partito comunista il pittore Diego Rivera”. Diego dichiarò la propria espulsione, si alzò, rimosse il fazzoletto, raccolse la pistola e la spezzò. L’arma era d’argilla».

Rivera rimase comunista; gli ideali marxisti continuarono a essere il fulcro tematico dei murali per cui era stato messo al bando. Ma per lui la militanza politica era stata importante tanto quanto mangiare, dormire e dipingere e, politicamente, adesso era un outsider. La stampa comunista non gli dava pace; molti dei vecchi compagni ruppero ogni rapporto con lui. Tina Modotti, per esempio, che Diego aveva difeso in tribunale soltanto pochi mesi prima, quando a torto era stata accusata di essere

complice nell'assassinio di Julio Antonio Mella, ritenne che la fedeltà al partito fosse un vincolo più forte dell'amicizia. Ella scrisse a Edward Weston: «Penso che l'uscita dal Partito farà più danno a lui che all'organizzazione. Sarà considerato un traditore. Non c'è bisogno di aggiungere che tale io lo considererò e, d'ora in avanti, tutti i miei contatti con lui si limiteranno alle nostre transazioni fotografiche». Come lo stesso Diego disse in seguito: «Non avevo una casa, perché il Partito era sempre stato la mia casa».

Si mise a lavorare più duramente che mai. Nello stesso mese del matrimonio con Frida fu nominato direttore dell'Academia de San Carlos, la scuola

d'arte frequentata da ragazzo, di cui si accinse a rivoluzionare i programmi e la struttura gerarchica. Studiò un sistema di apprendistato per cui la scuola diventasse un laboratorio invece che un'accademia. Gli insegnanti dovevano essere approvati e vagliati dagli studenti e gli studenti dovevano considerarsi degli artigiani e dei tecnici. (Non c'è da stupirsi se l'opposizione alla sua direzione crebbe fino a che, un anno dopo essere stato assunto, Rivera fu licenziato.) Dipinse anche in modo prodigioso. Alla fine del 1929 aveva terminato i murali del Ministero dell'educazione; disegnato scenografie, oggetti di scena e costumi per il balletto *H.P.* (*Horse Power*, cavallo a vapore) di Carlos Chávez; finito una

serie di sei grandi nudi femminili simboleggianti la Purezza, la Forza, la Conoscenza, la Vita, la Moderazione e la Salute per la sala delle riunioni del Ministero della sanità e disegnato quattro vetrate colorate per lo stesso edificio. Per concludere, sulle pareti dello scalone principale del Palacio Nacional aveva avviato i murali in cui raccontava l'epopea del popolo messicano da prima della Conquista al presente e perfino al futuro. Al Palacio Nacional avrebbe lavorato senza interruzione per sei anni e i pannelli del corridoio superiore non li avrebbe finiti che verso la metà degli anni cinquanta.

Nei primi mesi di matrimonio Frida dipinse molto poco, giacché essere la

moglie di Diego era un lavoro a tempo pieno. Quando lui, in settembre, si ammalò per il troppo lavoro e la tensione, lei lo curò seguendo alla lettera il programma stabilito dal medico e facendo del suo meglio perché il marito ne seguisse le prescrizioni. Quando Diego si riprese, gli fu spiritualmente accanto durante l'assurdo e umiliante processo intentatogli dal Partito comunista e uscì dal partito quando lui ne fu espulso. Il ritmo di lavoro pressoché sovrumano di Diego (una volta, lavorando senza pause notte e giorno, finì per addormentarsi sul ponteggio e ruzzolare di sotto) tolse a Frida ogni voglia di dipingere. Le insegnò piuttosto che il modo migliore per vedere Rivera

era raggiungerlo sull'impalcatura, dove lei si accontentava di lasciargli il ruolo del genio e di tenersi quello della giovane moglie del grande uomo. Per quanto bizzarro possa sembrare, imparò a preparargli i suoi cibi preferiti proprio da Lupe Marín, che un giorno arrivò, diede un'occhiata alla casa, la portò di corsa al mercato de La Merced a comprare pentole, tegami e altri utensili e poi cominciò a insegnare alla giovane sposa come cucinare i piatti che piacevano a Diego. In cambio, Frida le fece il ritratto.

Da Lupe Frida imparò anche a portargli il pranzo in un cestino adorno di fiori e coperto da tovaglioli ricamati con frasi tipo «Ti adoro».

Se è vero che, a seguito



dell'espulsione dal partito, Diego era «senza casa», tuttavia era anche libero delle sue azioni: nel dicembre del 1929 accettò da Dwight W. Morrow, ambasciatore americano in Messico, l'incarico di dipingere un murale nel Palacio de Cortés di Cuernavaca. I dettagli furono definiti tra Frida, Diego, l'ambasciatore e sua moglie, durante una cena in cui il grande fascino personale di ognuno dei quattro invitati riuscì a eclissare ciò che altrimenti si sarebbe potuto percepire come una serie di ironie. Ecco un capitalista americano incaricare un comunista di dipingere un murale a soggetto antimperialista. Ed ecco, allo stesso tavolo, Diego Rivera, comunista fervente se pur da poco allontanato dal

partito, accettare tale incarico; lo stesso Diego Rivera che, come membro della Lega antimperialista delle Americhe, soltanto pochi mesi prima aveva denunciato gli abusi di Wall Street nei confronti dell'America Latina e che, come membro del Blocco degli operai e dei contadini, era stato a capo di una commissione che aveva l'obiettivo di liberare dal carcere il segretario del Partito comunista e molti altri manifestanti arrestati per aver insultato l'ambasciatore Morrow nel corso di una violenta manifestazione politica.

Né l'artista era incline a rifiutare un ulteriore gesto di buona volontà dell'ambasciatore: quando nel tardo dicembre gli impegni diplomatici li

portarono a Londra, i Morrow lasciarono a Frida e a Diego (per buona parte dell'anno necessario a portare a termine i murali) la loro casa di Cuernavaca, una costruzione dalla struttura deliziosamente irregolare in cui avevano l'abitudine di trascorrere i fine settimana. Fu qui, nel clima mite e nell'atmosfera morbida della bellissima cittadina situata alle pendici della montagna a circa settantacinque chilometri da Città del Messico, che Frida e Diego ebbero la loro luna di miele. Mentre Diego lavorava, Frida vagabondava nei giardini a terrazzamenti, tra le fontane, gli oleandri, i banani. Da una torretta poteva vedere a nord il villaggio di Tres Marías e le montagne che separano l'altopiano di Città del

Messico dalla fertile e tiepida vallata di Morelos; a sud il campanile della cattedrale; e a est, ammantati di neve, i vulcani Popocatépetl e Iztaccíhuatl.

Quando non era in casa, Frida era molto spesso a Palacio de Cortés a guardare Diego che dipingeva. Lui teneva in gran conto le sue opinioni, perché Frida riconosceva istantaneamente la falsità o la pretenziosità, in arte come nelle persone, e con il passare degli anni diventò sempre più dipendente dai suoi giudizi. Frida era diplomatica; se aveva qualcosa di negativo da dire, ammorbidiva l'impatto facendo la proposta con una certa esitazione o travestendola da domanda. A volte i suoi commenti erano irritanti, ma Rivera la

stava a sentire, e talora faceva qualche modifica. Gli piaceva raccontare, per esempio, come Frida aveva reagito alla sua raffigurazione di Zapata in sella a un cavallo bianco (il cavallo di Zapata era nero) nel murale del Palacio de Cortés. Quando vide lo schizzo, lanciò un urlo e disse: «Ma, Diego, come puoi dipingere di bianco il cavallo di Zapata?» Rivera sostenne che doveva creare delle cose belle per «il popolo», e il cavallo restò bianco. Ma quando Frida criticò la pesantezza delle zampe dell'animale, Diego le porse lo schizzo e lasciò che le ridisegnasse come riteneva dovessero essere. «Dovetti correggere il cavallo bianco di Zapata» rideva sotto i baffi «in base ai desideri di Frida!»

La «luna di miele» dei Rivera mancò certamente del consueto languore. Lo storico dell'arte Luis Cardoza y Aragón, che era stato a fare visita alla coppia, descrisse i giorni passati a Cuernavaca come una maratona insonne di avventure e di chiacchiere. «Frida» egli scrisse «era grazia, energia e talento riuniti in uno degli esseri umani che più hanno infiammato ed eccitato la mia immaginazione».

Durante i mesi di Cuernavaca, probabilmente per la prima volta dopo il loro matrimonio, Frida dipinse. Il ritratto di Lupe Marín, insieme a quelli di vari bambini indiani, deve risalire a questo periodo. E quasi sicuramente anche il terzo *Autoritratto* di Frida (fig. [8](#)) nasce

dal soggiorno a Cuernavaca. Ci sono sottili differenze tra la donna sposata descritta nel terzo *Autoritratto* e la fidanzata del secondo, dove Frida è la *niña bonita* di Rivera: la ragazzina graziosa di cui lui adora la freschezza e il candore. Adesso, invece di guardare dritto davanti a sé con quella spavalderia che è propria della giovinezza, il volto di Frida è girato di tre quarti e i suoi occhi sembrano brillare di tristezza. La bocca che, per via degli angoli leggermente piegati all'insù, nel ritratto del 1929 sembra così ferma e insolente, così pronta alla risata, appare ora malinconica. Il mutamento dipende da una variazione di millimetri: una curva o un'ombra minime sono in grado di alterare completamente

l'espressione facciale.

Anni dopo, Frida raccontò a un'amica che cosa era successo nei mesi trascorsi tra i due autoritratti: «Non potevamo avere un bambino e io piangevo disperatamente, ma mi distraevo cucinando, pulendo la casa, qualche volta dipingendo e andando tutti i giorni a tenere compagnia a Diego sul ponteggio. Era molto contento quando arrivavo con il pasto di mezzogiorno nel cestino coperto di fiori». Dopo tre mesi di gravidanza, Frida aveva avuto un aborto spontaneo perché il feto era nella posizione sbagliata. Nel 1930, disegnando se stessa e Rivera, Frida disegnò, e poi cancellò, un Diego bambino visto come attraverso una



radiografia dentro il proprio ventre: la testa in alto e i piedi in giù. *Frida e il taglio cesareo*, un curioso dipinto del 1931, probabilmente non terminato, deve riferirsi all'aborto del 1930. (Frida non subì mai un taglio cesareo, ma in una lettera del 1932 a un amico ne menzionò la possibilità, raccontando che a detta di un medico, nonostante le fratture pelviche e alla spina dorsale, sarebbe stata in grado di avere un bambino sottoponendosi a un intervento di quel tipo.) Oltre al dispiacere di non riuscire a portare a termine la gravidanza, senza dubbio durante il primo anno di matrimonio ci furono per Frida altre ragioni di infelicità. Si disse, per esempio, che nel 1930 Rivera avesse

avuto una relazione con Ione Robinson, una sua giovane assistente. Qualunque ne fosse la causa, Frida dovette affrontare il fatto che le sfortune che le avevano rovinato l'infanzia sarebbero state uguagliate e superate dalle miserie della vita adulta.

«In vita mia mi sono capitati due incidenti gravi» disse una volta. «Il primo quando un tram mi ha messa al tappeto... L'altro incidente è Diego».

Il loro matrimonio, per gli osservatori loro contemporanei, era un'unione tra leoni: i loro amori, le loro battaglie, le separazioni e le sofferenze erano al di là di censure meschine. Come i santi e i semidei, non avevano bisogno di cognomi: «Diego» e «Frida» erano

monete del tesoro nazionale messicano. Tuttavia chi li conosceva meglio esprime i pareri più contrastanti e contraddittori sulla loro vita di coppia.

Possiamo dunque dire che fin dall'inizio Frida amò Diego ossessivamente, oppure credere a chi afferma che imparò ad amarlo a poco a poco, o che a volte lo odiò e tentò di sottrarsi al suo dominio. Frida fu schiava della sconfinata immaginazione di Diego e vittima della sua inesauribile energia di affabulatore. Che Diego fosse un marito infedele è fuori discussione. Ma se Frida si disperò per le sue infedeltà, ci furono occasioni in cui disse che «non gliene poteva importare di meno» e che in realtà le storie di Diego la divertivano. Quasi

tutti sono d'accordo nel dire che per Diego Frida diventò una figura materna, eppure la relazione padre-figlia dei primi anni rimase centrale fino alla morte di lei. Dove sta la verità? Di certo non sta in modo netto e preciso da nessuna delle due parti.

Non c'è dubbio che Frida lo adorasse anche quando lo odiava e che il perno della sua esistenza fosse il desiderio di essere una buona moglie per Diego. Il che non voleva dire eclissarsi: Rivera ammirava le donne forti e indipendenti; si aspettava che Frida avesse idee sue, amici suoi, attività indipendenti. La incoraggiò come pittrice e la spinse a sviluppare il suo irripetibile stile personale. Quando fece costruire la loro casa, si trattò infatti

di due edifici separati, collegati soltanto da un ponte. Gli piaceva che cercasse di guadagnarsi da vivere per non dipendere finanziariamente da lui e che avesse conservato il suo nome da ragazza. Nella biografia di Rivera, Bertram Wolfe notò:

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 a quelle di lui, altrimenti la vita con Diego sarebbe stata impossibile. Sapeva leggere nei suoi sotterfugi e nelle sue fantasie, ridere per e delle sue avventure, scherzare e divertirsi con i suoi lunghi racconti pieni di colore e di esagerazioni, perdonargli le storie con altre donne, gli stratagemmi che la ferivano, le crudeltà... Nonostante i litigi, le brutalità, i gesti dettati dal rancore, perfino 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, perfino prima dell'arte. Di fronte ai suoi grandi talenti soltanto una grande indulgenza era, secondo Frida, la risposta adeguata. In ogni caso, mi disse una volta ridendo dolorosamente, quello era il modo di essere di Diego e quello era il suo modo di amarlo. «Non posso amarlo per quello che non è».

A poco a poco Frida diventò una colonna portante nell'edificio dell'esistenza di Rivera. Acuta nel riconoscere le aree di vulnerabilità e di bisogno del marito, proprio in tali aree seppe creare i vincoli che lo legavano a lei. Nell'autobiografia

Diego definì Frida «il fatto più importante della mia vita» (è da notare comunque che il titolo del libro, *My Art, My Life: An Autobiography*, dà la precedenza all'arte).

Le lettere di Diego a Frida, esposte nel Museo Frida Kahlo, rivelano una tenera sollecitudine da parte di un uomo meglio noto per la sua formidabile durezza e per la brutale concentrazione su se stesso e sul proprio lavoro. Spesso firmava disegnando le sue grosse labbra e aggiungendo che trasportavano milioni di baci. Un incipit tipico era: «Bambina dei miei occhi, ti mando migliaia di baci». Oppure: «Alla mia bellissima ragazzina» o «Per l'adorabile Fisita, per la bambina dei miei occhi, vita della mia vita». Tali

note erano affiancate da gesti incantevoli, destinati talora, come le note stesse, a compensare la sua assenza o il fatto di averla trascurata, come quando, una mattina all'alba, aveva fatto ritorno a Coyoacán con un carro di fiori, dopo aver passato la notte in città con alcune turiste.

Si dimostravano a parole e a gesti il loro tenero attaccamento. Mariana Morillo Safa, che li conobbe negli ultimi dieci anni, ricorda che Frida aveva l'abitudine di tendere l'orecchio al quotidiano ritorno a casa di Rivera. Stava ferma ferma e poi, sentendolo alla porta, sussurrava: «Ecco Diego!» Lui la baciava rapidamente sulla bocca. «Come sta la mia Fridita, la mia piccola bambina adorata?» le chiedeva, come se stesse



parlando con un bambino. «Lei lo trattava come un dio» osserva Mariana, «lui come una cosina dolce».

Alcuni osservatori ritengono che i nomignoli affettuosi con cui si chiamavano – «Rospo» o «Niña Fisita» – fossero parte di una sciarada, una glossa riguardante i problemi persistenti nella loro relazione, o un altro segno della loro insistenza sulla messicanità, dal momento che a differenza dello spagnolo castigliano i vezzeggiativi sono tipici del messicano.

Se nel suo primo *Autoritratto* Frida indossa un lussuoso abito di velluto in stile rinascimentale, nel secondo si

presenta come una «del popolo» e, con enfasi ancora maggiore, come una messicana. La blusa con i pizzi è tipica dell'abbigliamento che si trova per pochi soldi sulle bancarelle dei mercati messicani e i gioielli – orecchini in stile coloniale e perle di giada precolombiana – stanno a indicare l'identificazione *mestiza* (una persona di sangue misto, indiana e spagnola) della pittrice. «In un altro periodo mi ero vestita da ragazzo, con i capelli rasati, i pantaloni, gli stivali e una giacca di pelle» disse una volta Frida. «Ma quando andavo a trovare Diego, mi mettevo un costume da tehuana».

Evidentemente non era stato per noncurante anticonformismo che Frida

aveva scelto come abito da sposa i vestiti presi in prestito da una domestica indiana. Indossando il costume da tehuana, Frida aveva scelto una nuova identità e lo aveva fatto con tutto il fervore di una suora che prende il velo. Perfino quando era una ragazzina, per Frida gli abiti erano stati una specie di linguaggio e, a partire dal matrimonio, gli intricati legami tra abito e immagine di sé e tra stile personale e stile pittorico costituiscono uno dei sottotesti del suo dramma in fieri.

Il suo costume prediletto era quello delle donne dell'istmo di Tehuantepec e non c'è dubbio che le leggende che le circondavano avessero informato la sua scelta: le donne di Tehuantepec sono

famose per la loro solennità, la bellezza, la sensualità, l'intelligenza, il coraggio e la forza. La tradizione folclorica vuole che la loro sia una società matriarcale dove sono le donne a gestire i mercati, occuparsi di questioni fiscali e dominare gli uomini. E il loro costume è incantevole: una camicia ricamata e una lunga gonna, abitualmente di velluto viola o rosso, con una balza di cotone bianco all'orlo. Gli accessori includono lunghe catene d'oro o collane di monete d'oro, che costituiscono la dote faticosamente sudata delle ragazze, e per le occasioni speciali un'elaborata acconciatura di merletto pieghettato e inamidato che ricorda una gorgiera elisabettiana fuori misura.

Talora Frida sceglieva costumi di altre località e di altre epoche; a volte mescolava elementi di costumi differenti in un insieme accuratamente costruito. Poteva indossare *huaraches* (sandali) messicani o bassi stivaletti di cuoio simili a quelli che si portavano nelle province all'inizio del secolo e che le *soldaderas* avevano calzato combattendo a fianco degli uomini durante la rivoluzione messicana; a volte, come quando aveva posato per la fotografa Imogen Cunningham, si era avvolta nel *rebozo* come facevano le *soldaderas*. Altre volte aveva indossato uno scialle di seta spagnola dai ricami e dalla frangia elaborati. Strati di sottovesti, sui cui orli la stessa Frida ricamava scurrili

espressioni messicane, davano ai suoi passi un ondeggiamento e una grazia speciali.

Per Frida gli elementi dell'abbigliamento erano una specie di tavolozza da cui scegliere, giorno per giorno, l'immagine di sé da presentare al mondo. Chi ha assistito al rito della sua vestizione, ricorda il tempo e la cura che Frida gli dedicava, il suo perfezionismo e la sua precisione. Di frequente, prima di infilare una blusa, armeggiava con l'ago, aggiungendo un pizzo qui, un nastro là. Decidere quale cintura andasse con quale gonna era una faccenda seria. «Funziona?» domandava. «Sta bene?» «Frida aveva un atteggiamento estetico nei confronti del proprio abbigliamento»

ricordava la pittrice Lucile Blanch. «Come se stesse dipingendo un intero quadro con colori e forme».

Per accompagnare gli esotici costumi, Frida si acconciava i capelli secondo stili diversi, alcuni tipici di certe regioni del Messico, altri di sua invenzione. Li spazzolava all'insù, a volte tirandoli a tal punto sulle tempie da farsi male e poi li intrecciava con nastri di lana dai colori squillanti e li ornava con fiocchi, mollette, pettini o boccioli di bougainvillea. Un'amica osservò che quando si infilava un pettine nei capelli, se ne premeva i denti contro la nuca con «masochismo civettuolo». Negli ultimi anni, quando era più debole, le piaceva che fossero la sorella, la nipote o alcune

amiche intime a sistemarle i capelli. «Pettinami i capelli» diceva. «Aggiustami i capelli con dei pettini».

Adorava i gioielli e fin dai primi giorni del loro matrimonio Rivera gliene donò come se portasse un'offerta votiva a una principessa indiana. Lei portava qualsiasi cosa, dalle perle di vetro da due soldi alle pesanti collane di giada precolombiana, dai ricchi pendenti coloniali a un paio di orecchini a forma di mani donatole da Picasso nel 1939. Alle dita portava una galleria di anelli che cambiava di continuo, tutti di stili e origini differenti. La gente glieli dava e, con generosità impulsiva, altrettanto di frequente lei li dava via.

Da un lato, naturalmente, Frida



aveva scelto di vestire come una tehuana per la stessa ragione per cui aveva abbracciato il messicanismo: per far piacere a Diego. A Diego piaceva il costume tehuano; si era recato spesso nell'istmo per dipingerne la gente intenta al lavoro e al gioco e si dice che uno dei suoi tanti amori all'epoca del corteggiamento di Frida fosse stata proprio una bellezza di Tehuantepec.

Rivera, le cui origini erano ispano-indiane ed ebreo-portoghesi, amava sottolineare l'aspetto indiano del retaggio di Frida e la esaltava come autentica, non corrotta e «primitiva». «È una persona i cui pensieri e sentimenti sono liberi da qualsiasi limitazione imposta dai falsi bisogni del conformismo sociale

borghese. Vive ogni esperienza con profondità, poiché la sensibilità del suo organismo non è ancora stata attenuata da quel tipo di sovraffaticamento che porta alla dissoluzione delle proprie facoltà innate... Frida disprezza i meccanismi e pertanto ha la resistenza di un organismo primitivo che va incontro alle esperienze più forti e sempre diverse che la vita gli prepara».

Va da sé che, di fatto, Frida era una ragazza di città, cresciuta in un ambiente borghese e, più tardi, «alto-bohémien», che non aveva nulla a che fare con la vita «semplice» degli indiani messicani. E non è improbabile che per Frida, come per le altre che avevano scelto di indossare i costumi messicani, portare gli

abiti delle contadine avesse a che vedere con l'idea allora in voga che le contadine o le indiane fossero più legate alla terra e quindi più profondamente sensuali, più «reali», delle sofisticate donne di città. Portando gli abiti delle indigene, le donne dichiaravano il primato del loro legame con la natura. Il costume era una maschera primitiva che le liberava dalle costrizioni delle convenzioni borghesi. C'era naturalmente anche un elemento politico. Portare gli abiti indigeni era un ulteriore modo di proclamare la propria fedeltà alla *raza*. Di certo Rivera non esitò a fare un uso politico dell'abbigliamento di Frida. «L'abito messicano classico» diceva «è stato creato dal popolo per il popolo. Le donne

messicane che non lo usano non appartengono al popolo, ma dipendono mentalmente ed emotivamente dalla classe straniera cui vorrebbero appartenere, vale a dire la grande burocrazia americana e francese».

Dal momento del loro matrimonio, Frida e Diego cominciarono entrambi a interpretare dei ruoli importanti nello scenario teatrale della vita dell'altro. Da parte di Frida indossare i costumi delle tehuane faceva parte della creazione di sé come personalità leggendaria e compagna e partner perfetta di Diego. Delicata, appariscente, bellissima, era l'ornamento necessario al suo enorme e brutto marito: la piuma di pavone infilata nel suo cappello Stetson. Eppure, mentre per

Diego interpretava con piacere la parte della domestica indiana, il suo era un autentico artificio. Non trasformò la sua personalità soltanto per accontentare lui. Si inventò piuttosto uno stile personale estremamente originale per drammatizzare una personalità che già c'era e che – come lei sapeva – Diego ammirava.

E davvero il costume da tehuana diventò una parte così essenziale della sua persona che a più riprese Frida lo dipinse senza sentire il bisogno di dipingere se stessa. Il costume serviva come un alter ego, una seconda pelle mai del tutto assimilata a colei che ci stava nascosta dentro, ma così integralmente parte di lei da conservare qualcosa della

sua essenza anche quando non veniva indossato. Un approccio primitivo e animistico che fa pensare al modo che hanno i bambini di sentire la presenza della madre nei capi d'abbigliamento rimasti su una sedia dopo che lei si è vestita per uscire. È chiaro che Frida conosceva il potere magico degli abiti come sostituti dei loro proprietari; nel diario scrisse che il costume da tehuana era «il ritratto in assenza di una sola persona»: il proprio io assente.

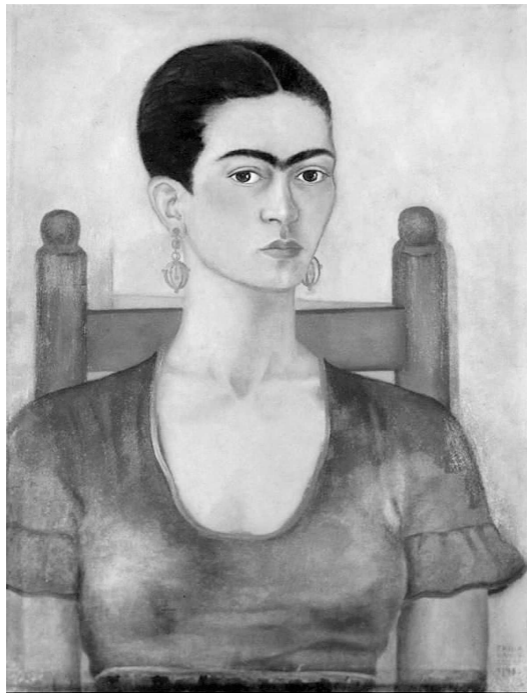
Forma di comunicazione sociale sempre, con il passare degli anni i costumi di Frida diventarono un antidoto all'isolamento; anche alla fine dei suoi giorni, quando era molto malata e riceveva poche visite, si vestiva ogni

giorno come se dovesse prepararsi a una festa. Se gli autoritratti servivano a confermare la sua esistenza, i costumi davano alla donna fragile e spesso costretta a letto la sensazione di essere più magnetica e visibile, più enfaticamente presente come oggetto fisico nello spazio. Paradossalmente, essi erano maschera e cornice insieme. Dal momento che definivano l'identità di colei che li indossava dal punto di vista dell'apparenza, essi erano anche in grado di distrarla – e con lei chi la osservava – dal dolore interno. Frida affermò di indossarli per «civetteria»: voleva nascondere le cicatrici e l'andatura zoppicante. L'elaborata confezione esterna era un tentativo di compensare le

deficienze del suo corpo, il senso di frammentazione, dissoluzione, mortalità. Nastri, fiori, gioielli e sciarpe si fecero sempre più colorati ed elaborati via via che la sua salute declinava. Per certi versi Frida somigliava a una *piñata* messicana, un fragile contenitore ornato di fronzoli e carta increspata, pieno di dolciumi e sorprese, ma destinato a essere fracassato. Proprio come i bambini a occhi bendati colpiscono la *piñata* con un manico di scopa, altrettanto fece la vita con Frida, colpo dopo colpo. Mentre la *piñata* danza e dondola, sapere che sta per essere distrutta rende ancora più toccante la sua splendente bellezza. Non meno commoventi erano gli addobbi di Frida: al contempo conferma del suo amore per



la vita e segno di consapevolezza – e sfida – del dolore e della morte.



*Autoritratto, 1930.*

## 9.

### Gringolandia

Ancora prima che Plutarco Elías Calles assumesse il potere nel 1924, l'euforia dei primi anni del rinascimento muralista messicano aveva cominciato a guastarsi. Gli studenti conservatori della Preparatoria avevano provocato disordini, sfigurando i nuovi murali della scuola. Lo stesso giorno che Vasconcelos, committente di quei murali, diede le

dimissioni dalla carica di ministro dell'educazione, Orozco e Siqueiros furono banditi dal loro ponteggio. In agosto un decreto presidenziale sospese il grosso della produzione di murali del Messico. I muralisti cominciarono a disperdersi. Siqueiros abbandonò per qualche tempo la pittura per diventare un leader sindacale nello stato di Jalisco. Nel 1927 Orozco andò negli Stati Uniti e nei sei anni successivi dipinse murali al Pomona College di Claremont, California, alla New School for Social Research di Manhattan e al Dartmond College di Hanover, New Hampshire.

Diversa fu la situazione di Rivera. Sebbene nel 1924 anche il suo lavoro fosse stato vandalizzato e minacciato – il

nuovo direttore del Departamento de Bellas Artes aveva proclamato che il suo primo atto ufficiale sarebbe stato di «far ricoprire quegli orribili affreschi» – in qualche modo egli riuscì a entrare nelle grazie di José Manuel Puig Casauranc, ministro dell'educazione di Calles, che lo definì «il filosofo del pennello» e per i quattro anni successivi continuò a fargli versare lo stipendio di dipendente pubblico. Nel 1929 la causa immediata della sua espulsione dal Partito comunista fu che avesse accettato l'incarico di dipingere un murale nel Palacio Nacional. Ma il periodo dal 1929 al 1934 fu contrassegnato dalla repressione politica. La spesa militare aumentò e l'atteggiamento di tolleranza nei

confronti dei militanti di sinistra si trasformò in virulento antagonismo. Il sostegno governativo ai sindacati cessò. I comunisti (Siqueiros, per esempio) erano spesso incarcerati, deportati o assassinati, oppure semplicemente «sparivano». In Messico, nel 1930-1931, l'isteria anticomunista aveva dato vita alle Camisas doradas (Camicie dorate), un'organizzazione paramilitare fascista. I moti studenteschi che nel 1924 avevano portato agli attacchi contro i murali della Preparatoria dovettero sembrare una cosa da ragazzi a paragone dell'attuale clima di minaccia. Nonostante tutta la sua agilità e la sua capacità di mantenersi a galla continuando a usare il pennello, Rivera non poteva mai essere sicuro che

un giorno, mentre stava arrampicato sul ponteggio del Palacio Nacional, un funzionario governativo in abito scuro non gli sarebbe comparso davanti per bandirlo dal suo lavoro. Dopotutto la visione del Messico che andava dipingendo era chiaramente quella di un marxista. Se i comunisti lo chiamavano «pittore da milionari» e «agente del governo», a destra lo chiamavano agente della rivoluzione. Per lui era arrivato il momento di andarsene, e lo fece, raggiungendo Orozco negli Stati Uniti.

Nel nuovo paese nessuno sembrò prestare molta attenzione al fatto che fosse un comunista e che i suoi murali fossero pieni di falci e martello, di stelle rosse e di ritratti poco lusinghieri di

Henry Ford, John D. Rockefeller, J.P. Morgan e altri sporchi capitalisti. Come ha detto il critico Max Kozloff: «In nessun altro luogo un'arte che si dichiarava proletaria fu con tanta generosità sponsorizzata e protetta dal capitalismo».

Quanto a Rivera, se accettando gli incarichi affidatigli dal governo messicano e dai capitalisti nordamericani si guadagnò le ire del Partito comunista, ebbe però anche la possibilità di creare opere pubbliche destinate a glorificare ed edificare il proletariato industriale. Dopotutto Lenin non aveva suggerito ai rivoluzionari di lavorare dall'interno delle istituzioni? E dove lo si sarebbe potuto fare meglio che negli Stati Uniti,



un paese all'avanguardia dell'età delle macchine, ma anche agli albori della Grande depressione, apparentemente maturo per la rivoluzione?

Rivera non fece segreto delle sue mire rivoluzionarie. Riferendosi alle opzioni che gli rimanevano dopo l'espulsione dal Partito comunista, a un giornalista di New York disse: «Mi è rimasta una sola cosa, dimostrare che la mia teoria [di un'arte rivoluzionaria] sarebbe stata accettata in una nazione industrializzata e governata dai capitalisti... Dovevo venire [negli Stati Uniti] come una spia, sotto mentite spoglie». I suoi dipinti intendevano essere propaganda comunista: «L'arte è come il prosciutto» dichiarò, «nutre la

gente».

Nella seconda settimana di novembre del 1930 Frida e Diego partirono per San Francisco, lui forte dell'incarico di realizzare alcuni murali per il Luncheon Club della Borsa di San Francisco e la California School of Fine Arts. Rivera però non cominciò a dipingere la sua allegoria della California nella sede della Borsa fino al 17 gennaio, oltre due mesi dopo il loro arrivo. Doveva prima assorbire l'atmosfera e l'aspetto del suo soggetto. Insieme a Frida esplorò San Francisco, le alture e i ponti plateali, il pittoresco fronte del porto, le periferie industriali, e ne visitò i dintorni per vedere i frutteti, le torri di trivellazione petrolifera, una miniera d'oro, e lo

splendido territorio color terra di Siena bruciata e ocra arancio. Tratteggiò le code per il pane di uomini terrei, dagli occhi cupi, sconfitti, e prese nota delle abitazioni lussuose su Russian Hill, davanti alle quali uomini in abiti di buon taglio e donne dai vestiti eleganti e alla moda e vivaci cappellini salivano e scendevano da vetture luccicanti.

Desideroso di conoscere il popolo americano, insieme a Frida andò alla partita annuale di football Stanford-California. A un giornalista che gli chiedeva le sue impressioni disse che il gioco non era tragico come una corrida, bensì gioioso: «Il vostro gioco del football è splendido, eccitante, magnifico... un grande quadro vivente,

inconsapevole arte spontanea. È arte nella massa, una nuova forma d'arte». Del parere di Frida non c'è traccia; nessuno si prese la briga di chiederglielo. A ventitré anni non aveva ancora sviluppato la personalità sgargiante che più tardi ne avrebbe fatto un fulcro d'attrazione paragonabile a Diego, e i cronisti la notavano appena se non per domandarle qualche occasionale commento sulla sua giovinezza e sulla sua avvenenza.

A un certo punto della preparazione del suo murale per la Borsa, Rivera si fissò sulla figura della campionessa di tennis Helen Wills e fu proprio lei la donna che, tra la costernazione di alcuni, scelse a «rappresentare la California». Anni dopo Frida raccontò a un'amica

che, mentre faceva i suoi studi della Wills, seguendola sui campi da tennis e facendole schizzi dal vivo, Rivera ogni tanto spariva per giorni. In quelle occasioni Frida esplorava la città per conto suo, scorrazzando in tram su e giù per le colline. Metteva a punto il suo inglese, visitava musei e vagava per Chinatown in cerca di sete orientali con cui farsi lunghe gonne. «La città e la baia sono irresistibili» scrisse all'amica d'infanzia Isabel Campos, «ma la cosa più fantastica è Chinatown. I cinesi sono immensamente simpatici e in vita mia non ho mai visto bambini belli come i loro. Vorrei rubarne uno per provartelo... Ha avuto senso venire, perché mi si sono aperti gli occhi e ho visto un numero

enorme di cose nuove e splendide».

Quando finalmente Rivera cominciò a dipingere, ci si buttò a capofitto, raccogliendo intorno a sé un seguito di assistenti, alcuni a pagamento, altri volontari, arrivati da tutto il mondo per fare da apprendisti al leggendario «maestro». Gli assistenti di Rivera e le loro mogli trattavano amichevolmente Frida ma, sebbene la loro compagnia le facesse piacere, a San Francisco Frida non diventò intima di nessuno. Come capita a chi si sente timido o a disagio in un nuovo ambiente, era lievemente scostante nei confronti delle persone che incontrava e tale atteggiamento prendeva la forma tagliente della critica. «Non amo particolarmente i gringo» scrisse. «Sono

noiosi e le loro facce sembrano dei panini crudi (specialmente quelle delle donne anziane)».

Diverse erano le reazioni di Diego. Il suo appetito per le esperienze e le sensazioni nuove era vorace e si sviluppava vigorosamente in direzione tanto di una buona conversazione quanto del buon vino e del buon cibo.

A San Francisco Frida incontrò per la prima volta Edward Weston. Doveva esserne curiosa, perché sicuramente Tina Modotti gliene aveva parlato e Rivera aveva una grande ammirazione per le sue fotografie. Benché avesse l'aspetto di un tranquillo professore, Weston era un vulcano alla Whitman, un'esplosione di passione sensuale ed estasiata per la vita.

«Sono un esploratore in viaggio di scoperta» scriveva di sé, «pronto a ricevere impressioni fresche, desideroso di orizzonti freschi... per identificarmi in essi, e diventare tutt'uno con qualsiasi cosa io riesca a riconoscere come significativamente parte di me – il “me” dei ritmi universali». Per Weston, come per Rivera, quegli «orizzonti freschi» erano spesso donne e, come Rivera, il fotografo era irresistibile. «Perché questa marea di donne?» si domandava, soddisfatto ma perplesso. «Perché arrivano tutte insieme?»

Weston incontrò i Rivera il 14 dicembre 1930 e annotò nel suo diario: «Ho incontrato Diego!... Abbracciandomi mi ha sollevato da terra. L'ho fotografato



di nuovo e ho fotografato anche la sua nuova moglie, Frida, che è l'esatto opposto di Lupe, piccola, una bambolina accanto a Diego, ma una bambola solo nella misura, perché è forte e bella, e non dà quasi a vedere di avere sangue tedesco per via di padre. Vestita alla messicana fino ai sandali, provoca molta eccitazione nelle strade di San Francisco. La gente si ferma a guardarla meravigliata».

Durante la permanenza a San Francisco Frida fece amicizia con Leo Eloesser, un famoso chirurgo del torace specializzato anche in chirurgia ossea, che Rivera aveva incontrato in Messico nel 1926. Per tutta la vita Frida ebbe più fiducia nelle sue opinioni che in quelle di qualsiasi altro medico e le lettere che gli

indirizzò sono piene di quesiti relativi alle sue varie malattie. Nel dicembre del 1930, quando lo consultò per la prima volta, lui le diagnosticò la deformazione della colonna (scoliosi) e la mancanza di un disco vertebrale. Inoltre, poco dopo l'arrivo a San Francisco, il piede destro aveva cominciato a sporgere in modo più pronunciato verso l'esterno e i tendini le si erano sforzati tanto che le riusciva difficile camminare.

A quarantanove anni, il dottor Eloesser era caposervizio al San Francisco General Hospital nonché docente di chirurgia alla Stanford University School of Medicine. Tuttavia le esigenze della professione non gli impedivano di frequentare le persone che

amava, e il piccolo uomo dai capelli scuri e dagli occhi intensi, intelligenti e spesso scintillanti, era contraccambiato dall'affetto di tutti coloro che lo conoscevano, compresa Frida. Negli anni a venire avrebbe seguito la propria forte coscienza sociale (anche se non necessariamente politica), intraprendendo missioni umanitarie in Russia, Sud America e Cina, e nel 1938 prestando servizio come medico nell'esercito repubblicano spagnolo. Dal «pensionamento» nel 1952 alla morte nel 1976, a novantacinque anni, si occupò di medicina comunitaria in una remota *ranchería* non lontano dal villaggio di Tacámbaro nello stato messicano di Michoacán.

Era un totale anticonformista le cui manie tenere e bizzarre divertivano i suoi amici. Aveva l'abitudine di uscire dall'ambulatorio a mezzanotte, prendere il suo sloop da dieci metri e lasciare la baia veleggiando alla volta di Red Rock Island. All'alba, dopo aver fatto colazione a bordo, faceva ritorno in città e al lavoro. A volte interrompeva la sua crociera di mezzanotte per comparire alle tre del mattino al capezzale di uno dei pazienti della lista critica. Era anche un eccellente musicista, e i famosi incontri settimanali di musica da camera che avevano luogo nel suo appartamento di Leavenworth Street attiravano amici musicisti quali Isaac Stern, Joseph Szigeti e Pierre Monteux. Quando prendeva un

treno per andare a un convegno medico sulla East Coast portava con sé solo la sua viola e lo spazzolino da denti. Durante il viaggio, trascorrevano le notti suonando e scrivendo l'intervento che avrebbe fatto alla conferenza. Nessuno sapeva quando dormisse.

In segno d'affetto e di riconoscenza, forse anche per sdebitarsi delle cure mediche ricevute, Frida dipinse *Ritratto del dottor Leo Eloesser* (fig. [9](#)) inserendovi questa dedica: «Per il dottor Leo Eloesser con tutto il mio affetto, Frieda Kahlo. San Francisco, California 1931». In abito scuro e camicia bianca dal collo alto impeccabilmente inamidato, il medico sta in piedi impettito, un braccio appoggiato al tavolo sul quale è

sistemato il suo oggetto di identificazione – il modellino di una barca a vela che porta la scritta *Los Tres Amigos*. Un altro oggetto di identificazione è il disegno firmato «D. Rivera» appeso alla parete vuota, giacché Eloesser era un patrono delle arti. La posa è quella tipica dei ritratti maschili a figura intera del diciottesimo e diciannovesimo secolo in Messico, e l'estremo primitivismo dello stile suggerisce che Frida avesse in mente un ritratto naïf, simile a quello di Secundino Gonzáles del celebre pittore primitivo novecentesco José María Estrada, che lei ammirava. Nel *Ritratto del dottor Leo Eloesser* i murali e i ritratti di Rivera sono diventati la principale fonte di ispirazione di Frida, prendendo il

posto della provinciale ritrattistica naïf (che lei e Diego collezionavano).

«Qualche nota sul dipinto può non essere fuori luogo» scrisse il dottor Eloesser il 10 gennaio 1968, quando il San Francisco General Hospital stava per donare il quadro alla University of California School of Medicine: «Frida Kahlo de Rivera lo dipinse a casa mia al 2152 di Leavenworth Street, durante la prima visita dei Rivera a San Francisco... È uno dei suoi primissimi lavori. Dai toni prevalentemente grigi e neri, mi raffigura in piedi accanto al modellino di una barca a vela. Frida non aveva mai visto una barca a vela. Chiese a Diego come funzionassero le vele, ma lui non le diede soddisfazione. Le disse di dipingere le

vele come immaginava che fossero. Ed è ciò che lei fece».

Durante i sei mesi trascorsi a San Francisco, soprattutto quando i problemi al piede la costringevano in casa, Frida dipinse vari ritratti. Come sempre, i suoi soggetti erano gli amici e, come sempre, il legame personale tra artista e patrono o soggetto seppe influenzare l'aspetto e il significato delle sue opere: i ritratti sono l'eco dello stile con cui Frida intratteneva i rapporti sociali, uno stile diretto, non pretenzioso, intelligente e acuto nella valutazione degli altri. Un accurato disegno a matita cattura molta dell'aristocratica e altera raffinatezza di Lady Cristina Hastings, nata a Milano ed educata a Oxford, di cui Frida trovava



congeniali e divertenti le oscillazioni tra stati di noia ed esplosivi accessi di collera o di humour. Un'altra amica, una nera americana di cui non si conosce l'identità, appare in *Ritratto di Eva Frederick* e in un contemporaneo disegno di nudo. Chiunque sia, Eva Frederick è con tutta evidenza una donna dotata di testa e di cuore, per la quale Frida prova una grande simpatia. È altrettanto evidente che Frida non ha quasi rapporto con la modella di *Ritratto di Mrs. Jean Wight*, datato gennaio 1931, che mostra la moglie dell'assistente capo di Rivera seduta davanti a una finestra aperta su una veduta di San Francisco. Si tratta di un ritratto insipido e convenzionale. Anni dopo, allorché Jean Wight fu ospite dei

Rivera in Messico, Frida scrisse della propria esasperazione nei confronti dell'ospite: «Ha l'enorme difetto di essere perfettamente convinta di essere molto malata, non fa che parlare della sua malattia e di vitamine, ma non si sforza assolutamente di studiare qualcosa o di lavorare... Jean non ha in testa che idiozie, per esempio quali nuovi abiti farsi fare, come truccarsi il viso, come pettinarsi i capelli per avere un aspetto migliore, e parla tutto il giorno di “mode” e di sciocchezze di nessun conto, e oltre tutto lo fa con una pretenziosità che lascia freddi».

A metà febbraio Diego aveva completato l'allegoria, neanche un mese dopo averla iniziata. Come era sua

abitudine, aveva lavorato fino a sfinire se stesso e i suoi assistenti. Per riprendersi, lui e Frida lasciarono la città e si trasferirono a casa di Mrs. Sigmund Stern<sup>11</sup>, un'amica di Albert Bender e un'importante patrona delle arti, che viveva in campagna a Atherton. Quella che doveva essere una riposante vacanza di dieci giorni si trasformò in un periodo di sei settimane, tre delle quali dedicate da Diego all'esecuzione di un murale di contenuto pastorale nella sala da pranzo della loro ospite.

Molto probabilmente fu qui che Frida dipinse *Luther Burbank*, il ritratto di un orticoltore californiano noto per i suoi esperimenti di ibridazione vegetale (fig. [10](#)).

Frida ha trasformato lo stesso Burbank in un ibrido – per metà albero, per metà uomo. Il ricercatore è miniaturizzato dalle gigantesche foglie verdi di una pianta sradicata alla quale ha «accoppiato» o sta per «accoppiare» un'altra pianta, ma invece di interrare l'ibrido, ha interrato se stesso: è in piedi nella buca e le sue gambe avvolte nei pantaloni marroni si trasformano in un tronco d'albero. Una specie di visione radiografica permette a Frida di mostrare la continuazione dell'uomo-albero sotto la superficie del terreno, dove le sue radici si attorcigliano intorno a uno scheletro umano. Burbank, con i piedi (trasformati in tronco d'albero) letteralmente nella fossa, è la prima

manifestazione di quello che sarebbe diventato uno dei temi preferiti nei dipinti di Frida: la dualità vita-morte e la fertilizzazione della vita attraverso la morte. Stava ancora seguendo la visione di Rivera, che a Chapingo aveva trasformato in tronco d'albero il corpo nudo di Tina Modotti per mostrare la continuità tra pianta e vita umana, e come la morte nutra la vita.

*Luther Burbank* è anche la prima indicazione che Frida Kahlo sarebbe diventata una pittrice di fantasia piuttosto che una pittrice di ritratti convenzionali e relativamente realistici. Cosa avesse indotto il cambiamento non lo sappiamo. È possibile che a San Francisco avesse visto qualche opera surrealista, o forse

qualcosa nella sua stessa vita le fece tornare in mente le scorribande fantastiche dei murali messicani di Rivera o dell'arte popolare messicana. Comunque sia, con il suo misto di invenzione, umorismo e minuziosità da miniaturista, e con il suo insolente cielo azzurro e le spoglie colline verdi (prive di piante se non per i due alberi da frutto di Burbank), il dipinto annuncia opere come *I miei nonni, i miei genitori e io*, dove il realismo e l'immaginazione si mescolano.

Il 23 aprile, al ritorno a San Francisco, Frida cominciò a dedicarsi a *Frida e Diego* (tav. 3) una specie di ritratto nuziale dipinto a un anno e mezzo dalle nozze, contenente un'iscrizione

informativa tracciata su un nastro, un espediente usato da entrambi i Rivera, ripreso dalla pittura coloniale messicana. Il messaggio è ingenuo nel tono così come il quadro è naïf e popolare nello stile: «Ci vedete qui, io Frieda Kahlo insieme al mio amato marito Diego Rivera. Ho dipinto questi ritratti nella bella città di San Francisco, California per il nostro amico, Mr. Albert Bender, ed era nel mese di aprile dell'anno 1931».

Se davvero Frida dipinse *Luther Burbank* a Atherton e se dobbiamo credere che abbia dipinto il ritratto nuziale «nella bella città di San Francisco... nel mese di aprile», questo significa che si era messa a lavorare quanto il marito. In maggio scrisse a

Isabel Campos: «Passo la maggior parte del tempo dipingendo. Prevedo di avere una mostra (la mia prima) in settembre a New York. Qui non ho avuto abbastanza tempo, sono riuscita a vendere solo qualche dipinto».

Nel doppio ritratto Frida si mostra insieme a Diego come li avevano visti a San Francisco, nelle vesti di due novelli sposi. Diego sembra immenso accanto alla moglie. (Era alto più di un metro e ottanta e nel 1931 pesava centotrentasette chili. Frida era poco più di un metro e sessanta e pesava quarantaquattro chili.) La raffigurazione di Diego coincide con la descrizione fisica che Frida ne dà nel lungo saggio “Ritratto di Diego”, scritto anni dopo per il catalogo di una



retrospettiva di Rivera: «La sua enorme pancia, liscia e tesa come una sfera, riposa su gambe forti, colonne bellissime, che finiscono nei grandi piedi che puntano ad angolo ottuso verso l'esterno come per abbracciare il mondo intero e sostenerlo invincibilmente sulla terra come un essere antidiluviano da cui emerge, dalla vita in su, un esempio di umanità a venire, distante da noi due o tremila anni».

Rivera è ritratto come il grande pittore che brandisce la sua tavolozza e i suoi pennelli; Frida nel ruolo che le piace di più, quello di adorante moglie del genio. Diego sta ritto con i piedi solidamente piantati come se fossero le pietre angolari di un arco di trionfo; i

piedi dalle delicate calzature di Frida non sembrano abbastanza solidi per sostenerla e l'impressione è che sfiorino appena il terreno. Frida fluttua nell'aria come una bambola di porcellana, sostenuta dalla stretta del suo monumentale compagno. Eppure il suo sguardo penetrante contiene una nota di diabolico humour e di forza incrollabile e, nonostante tutta la sollecitudine e la «femminilità» della sua posa e del suo abbigliamento, Frida è posseduta da se stessa. Il ritratto descrive una giovane donna che – forse con qualche incertezza, ma anche con l'orgoglio della «sua conquista» – presenta al mondo il suo nuovo compagno. Esso evoca una tipologia familiare in Messico: la moglie che

assume volontariamente un ruolo sottomesso, ma di fatto amministra l'impresa domestica e dirige il marito con pugno abile e delicato.

Il ritratto nuziale è rivelatore anche per un altro verso. In esso Diego tiene la testa leggermente girata nella direzione opposta a quella della sposa e le braccia strette ai fianchi. La testa di lei è inclinata verso di lui; le mani intrecciate della coppia sono collocate al centro della tela a suggerire l'importanza attribuita da Frida al vincolo matrimoniale.

Fin dall'inizio, suggerisce il dipinto, Frida sapeva che Diego non lo si poteva possedere, che la sua prima passione era l'arte, che pur amandola i veri oggetti della sua devozione erano la bellezza, il

Messico, il marxismo, «il popolo», le donne (molte), le piante, la terra. «Diego è al di là di ogni relazione personale circoscritta e precisa» scrisse Frida. «Non ha amici, ha alleati: è molto affettuoso, ma non si abbandona mai». Voleva, ella disse, essere la sua migliore alleata.

A San Francisco Frida scoprì che uno dei modi per essere la migliore alleata di Rivera, per tenerlo se pur con la stretta leggera del ritratto nuziale, era divertirlo. A una cena a cui partecipavano numerose persone del mondo artistico, per esempio, Frida notò che una giovane donna seduta accanto a Diego lo stava rapidamente seducendo. Lui era raggianti. Frida sorseggiò il suo vino e poi cominciò a contrattaccare; all'inizio, quietamente,

cominciò a cantare e a interpretare canzoni messicane umoristiche e oscene. Via via che il vino faceva il suo effetto, Frida diventava sempre più spudorata fino ad avere in pugno l'intera tavolata; con i divertiti, affettuosi occhi di Diego su di lei, aveva trionfato. Nel ritratto nuziale di Frida la sua sfacciataggine e la sua determinazione a essere «la donna di Rivera» sono inequivocabili.

Mentre Frida presentava il marito allo spettatore come una figura eretta che guarda educatamente davanti a sé, lui era occupato alla California School of Fine Arts, dove si presentava seduto con le spalle rivolte al pubblico. Il suo murale è una monumentale burla in forma di trompe-l'œil: su un ponteggio raffigurato

illusionisticamente si vedono Diego e i suoi assistenti, intenti a dipingere l'affresco di un operaio su quella che sembra essere l'autentica parete di una stanza. Esattamente al centro di *La elaboración de un fresco*, il voluminoso didietro di Rivera sporge dal bordo dell'impalcatura mentre lui contempla l'uomo più solido e in forma cui il futuro appartiene.

L'8 giugno del 1931, cinque giorni dopo aver portato a termine l'affresco, Frida e Diego tornarono in Messico, dove lui era stato richiamato da lettere e telegrammi del presidente Ortíz Rubio, ansioso che Rivera completasse i murali iniziati sullo scalone del Palacio Nacional. Andarono ad abitare nella casa

blu di Coyoacán e intanto, con il denaro guadagnato in Nord America, Rivera cominciò a costruire la loro nuova casa nel settore San Angel di Città del Messico, una casa che doveva essere due case collegate da un ponte.

Una settimana dopo il loro ritorno, Frida scrisse al dottor Eloesser:

*Coyoacán, 14 giugno 1931*

Non puoi immaginare la pena che ci ha dato non vederti prima di partire, ma è stato impossibile. Ti ho telefonato tre volte in ambulatorio senza trovarti, perciò ho chiesto a Clifford [Wight] di farmi il favore di darti una spiegazione. Figurati poi che, il giorno prima della nostra partenza da San Francisco, Diego ha dipinto fino a mezzanotte e non abbiamo avuto tempo per nient'altro, dunque questa lettera serve prima di tutto a chiederti mille volte

perdono e anche a dirti che siamo tornati sani e salvi in questo paese di *enchiladas* e fagioli fritti – Diego sta già lavorando al Palazzo. Ha avuto un problema alla bocca, ma soprattutto è stanco. Vorrei, se gli scrivi, che gli dicessi che per la sua salute è necessario che si riposi un po', perché se continua a lavorare in questo modo morirà, non dirgli che ti ho detto che lavora così tanto, ma digli che lo sai e che è assolutamente necessario che si riposi un po'. Te ne sarei molto grata.

Qui Diego non è felice, perché gli mancano la cordialità della gente di San Francisco e la stessa città, adesso la sola cosa che vuole è tornare a dipingere negli Stati Uniti. All'arrivo io mi sentivo molto bene, magra come sempre e annoiata di tutto, ma sto molto meglio. Non so con cosa pagarti per il trattamento e per tutti i favori che hai fatto a me e a Diego. So che il modo peggiore sarebbe con i soldi, ma pur con tutta la mia gratitudine non arriverei mai a ripagare la tua gentilezza, perciò ti imploro e ti scongiuro di essere abbastanza amabile da farmi



sapere quanto ti devo dal momento che non puoi immaginare quanta pena mi ha causato partire senza averti dato niente di equivalente alla tua gentilezza...

Il Messico è come sempre, disorganizzato e andato al diavolo, la sola cosa che conserva è l'immensa bellezza della terra e degli indiani. Ogni giorno la bruttezza degli Stati Uniti ne porta via un pezzo, è una cosa triste ma la gente deve mangiare ed è inevitabile che il pesce grosso mangi quello piccolo...

Frieda

Tuttavia i Rivera non si trattennero a lungo in Messico: in luglio Frances Flynn Paine, un mercante d'arte di New York, consulente artistico dei Rockefeller e membro del comitato direttivo della Mexican Arts Association, andò in

Messico per proporre a Diego una retrospettiva da tenersi nel neonato Museum of Modern Art di New York. L'associazione aveva deciso che, se Rivera andava bene per l'amministrazione Calles, andava bene anche per il capitalismo. «La vera spina dorsale di Diego non è la politica, ma la pittura» affermò la signora Paine nell'introduzione del catalogo della mostra.

Diego non poteva certo resistere all'onore di una retrospettiva al Museum of Modern Art – che sarebbe stata la seconda personale (la prima fu quella di Matisse) e la quattordicesima mostra organizzata dal museo. Ancora una volta abbandonò i murali del Palacio Nacional

prima di finirli e, all'alba di un giorno di metà novembre, lui e Frida, accompagnati da Mrs. Paine e dal fedele intonacatore di Rivera, Ramón Alva, entrarono a vele spiegate nel porto di New York a bordo del *Morro Castle*. Diego era sul ponte, pieno della sua consueta esuberanza. Agitava le braccia, indicando la bellezza delle luci dei grattacieli di Manhattan, lo splendore della nebbia, il sole sorgente, i rimorchiatori, i traghetti, i rivettatori al lavoro sui moli. Dal suo sigaro di diciassette centimetri si alzava una voluta di fumo che si arricciava intorno alla tesa del suo sombrero marrone. Il suo sorriso era, come sempre, cordiale, i suoi modi cortesi. Al cronista del *New York Herald*

*Tribune* salito a bordo della nave per intervistarlo il nuovo venuto annunciò: «Non c'è una sola ragione al mondo perché una persona nata nei nostri due continenti debba andare in Europa in cerca di ispirazione o per studio. Eccole – la forza, la potenza, l'energia, la tristezza, la gloria, la giovinezza dei nostri paesi»; e, ammirando l'Equitable Building (1914) di Lower Manhattan, un colosso che si innalza per ben quaranta piani sulla quota di allineamento (fu uno degli edifici che spinsero la città a redigere la legge urbanistica del 1916, che poneva dei limiti alle dimensioni dei grattacieli), dichiarò: «Eccoci sul nostro stesso suolo perché gli architetti, che lo sapessero o no, si sono ispirati per quel progetto agli

stessi sentimenti che spinsero gli antichi popoli dello Yucatán a costruire i loro templi». Rivera giocava fino in fondo la parte di ambasciatore culturale venuto dal sud. I popoli dell'America del Nord e del Sud sono un unico popolo giovane e vitale, diceva. Un'era nuova e armoniosa darà vita a una nuova espressione artistica americana: «Aspiriamo tutti a quella perfezione – ognuno di noi, in ogni classe. Sento che il nostro sforzo di cooperare avrà successo».

Quando la nave si avvicinò al molo, Rivera sventolò selvaggiamente il cappello in direzione della folla di amici e di persone venute a dargli il benvenuto. Ad aspettarli sulla banchina c'erano A. Conger Goodyear, il canuto e benevolo

presidente del Museum of Modern Art, che sarebbe diventato un caro amico di Frida, e due uomini che Rivera aveva conosciuto a Mosca nel 1928: Jere Abbot, direttore associato del museo, e il suo brillante giovane direttore, Alfred H. Barr, jr., che dieci anni dopo avrebbe visitato lo studio di Frida a Coyoacán, dando alla sua ospite l'immensa soddisfazione di uno sguardo di approvazione diretto tanto alla sua opera quanto alla sua persona. C'erano anche Clifford Wight e un altro degli assistenti di Rivera a San Francisco.

Dopo avere sistemato le proprie cose in una suite dell'Hotel Barbizon-Plaza, su Sixth Avenue e Central Park South, Frida e Diego andarono subito all'Heckscher

Building, all'angolo tra Fifty-seventh Street e Fifth Avenue, che all'epoca ospitava il Museum of Modern Art. Ispezionarono le gallerie del museo che i dipinti di Rivera avrebbero presto riempito e lo studio che era stato predisposto per lui a un piano alto dell'edificio. Qui Rivera avrebbe lavorato contro il tempo; aveva poco più di un mese per preparare la sua mostra, che avrebbe compreso centoquarantatré dipinti, acquerelli e disegni oltre a sette pannelli mobili di affresco, tre dei quali dovevano essere nuove composizioni realizzate a partire dalla sua osservazione di Manhattan.

«Diego naturalmente è già al lavoro e la città lo interessa molto, come del resto interessa me» Frida scrisse al dottor Eloesser il 23 novembre. «Ma io, come al solito, non faccio altro che guardare e annoiarmi per ore. Queste giornate sono state piene di inviti nelle case della gente “giusta” e io sono piuttosto stanca, ma tra non molto tutto questo sarà finito e a poco a poco sarò in grado di mettermi a fare quello che mi va».

Lucienne e Suzanne Bloch, figlie del compositore svizzero Ernest Bloch, incontrarono i Rivera a un banchetto poco dopo il loro arrivo a Manhattan. «Ero seduta accanto a Diego» ricorda Lucienne. «Lo trascinai nella discussione e non la smisi più di parlare con lui. Ero



molto sconcertata dalla sua idea che le macchine fossero meravigliose; tutti gli artisti che conoscevo pensavano il contrario». Lucienne era così assorbita da Diego Rivera da non accorgersi di nessun altro, «se non che, di tanto in tanto, vedevo quella Frida Kahlo, con l'unico sopracciglio che le attraversava la fronte e i suoi magnifici gioielli, lanciarmi delle occhiate feroci. Dopo cena Frida venne da me, mi diede un'occhiata tagliente e mi disse: "Ti odio!" Ne fui molto impressionata. Fu il primo contatto che ebbi con Frida e la adorai per quel suo gesto. A cena aveva pensato che stessi flirtando con Diego». Il giorno dopo Lucienne andò allo studio di Rivera e iniziò a lavorare come sua assistente.

Quando Frida capì che Lucienne non stava cercando di sedurre il marito, ma che semplicemente le piacevano l'ampiezza e la vivacità della sua personalità, le due diventarono intime amiche.

Le prime impressioni di Frida a proposito di New York City sono registrate in un'altra lettera (del 26 novembre) al dottor Eloesser:

La *high society* di qui mi irrita e sento un po' di rabbia nei confronti di tutti questi ricconi, dato che ho visto migliaia di persone vivere nella più terribile miseria, senza niente da mangiare e senza un posto per dormire, ecco la cosa che qui mi ha colpita di più, è terrificante vedere che i ricchi fanno feste giorno e notte mentre migliaia e migliaia di persone muoiono di fame...

Anche se sono interessata a tutti gli sviluppi

industriali e meccanici degli Stati Uniti, trovo che gli americani mancano completamente di sensibilità e di buon gusto.

Vivono come in un enorme pollaio sporco e scomodo. Le case sembrano dei forni per il pane e tutte le comodità di cui parlano non sono che un mito. Può darsi che mi sbagli, ma ti dico quel che sento.

Il 22 dicembre, nonostante la presenza di amici come Lucienne Bloch e Anita Brenner, la timidezza e l'antipatia per la società dei gringo incollarono Frida al fianco di Rivera durante l'inaugurazione della retrospettiva del marito al Museum of Modern Art. Il vernissage fu un evento sociale di grande rilievo, il raduno dell'élite di Manhattan. Gli ospiti bevevano e chiacchieravano allegramente sullo sfondo delle masse messicane

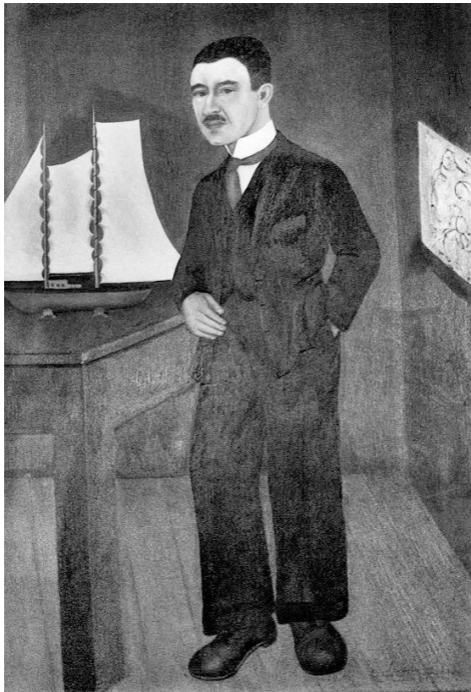
dipinte da Rivera, la loro scintillante mondanità e la loro esibizione di eleganza in netto contrasto con i pezzi forti dell'esposizione. In contrasto altrettanto netto con quell'adunata di patroni e patrone delle arti in giacca scura e abito da sera lungo e dai colori spenti, era Frida Kahlo – la pelle olivastra, quasi bruna, sensazionalmente esotica nel suo vistoso abito da tehuana – diritta e silenziosa a fianco della massa protettiva del garrulo marito.

La mostra di Rivera non si limitò a ricevere gli elogi della critica; registrò anche la maggiore affluenza di pubblico dall'apertura del museo. Alla chiusura, il 27 gennaio 1932, ben 56. 575 persone avevano pagato il biglietto per vederla e

il decano dei critici d'arte di New York, Henry McBride, sul *New York Sun* del 26 dicembre 1931 aveva descritto l'artista come «l'uomo di cui più si parla da questa parte dell'Atlantico».

Il successo della mostra di Rivera rese certamente più divertente la vita newyorkese di Frida. Conobbe molte persone e insieme ai nuovi amici esplorò Manhattan, gustò pranzi deliziosi, andò al cinema – i suoi film preferiti erano gli horror e le commedie dei fratelli Marx, di Laurel e Hardy e dei Three Stooges. «Abbiamo pranzato da Reuben con Frida e insieme abbiamo riso moltissimo» scrisse Lucienne nel suo diario. «Poi siamo andate a vedere *Frankenstein*, che Frida voleva rivedere». Ma ciò che

rendeva più divertenti le giornate era che Rivera non avesse più una scadenza da rispettare e che potesse passare più tempo con lei.



*Ritratto del dottor Leo Eloesser, 1931.*



*Luther Burbank, 1931.*



11. Come è tuttora consuetudine negli Stati Uniti, in alcuni ambiti (accademia, diplomazia...) la moglie viene chiamata con il nome e il cognome del marito (*N.d.C.*).

## 10.

### Detroit: Henry Ford Hospital

Per Diego Rivera Detroit era il cuore dell'industria americana, la casa del proletariato d'America. Perciò, quando William Valentiner, direttore del Detroit Institute of Arts, e lo storico dell'arte Edgar P. Richardson, collaboratore dell'istituto, lo incontrarono a San Francisco e gli proposero di andare a Detroit a dipingere murali sul tema

dell'industria moderna, Rivera ne fu estasiato. La Arts Commission di Detroit, allora diretta dal presidente della Ford Motor Company, Edsel Ford, diede il suo benestare e quando Ford accettò di pagare diecimila dollari per i grandi murali celebrativi dell'industria di Detroit – in particolare dell'industria automobilistica e più in particolare ancora della Ford Motor Company – l'accordo fu sottoscritto. A mezzogiorno del 21 aprile 1932 Diego e sua moglie arrivarono in treno nella città che a parere di Diego sarebbe stato il luogo adatto a dipingere «la grande saga della macchina e dell'acciaio».

Dalla stazione andarono direttamente alla loro nuova abitazione, un bilocale

ammobiliato, comodo ma senza personalità, allo Wardell, un gigantesco residence al 15 di Kirby Street e Woodward Avenue, proprio di fronte al Detroit Institute of Arts. Sulla sua carta intestata lo Wardell si definiva «il migliore indirizzo di Detroit». Cosa ciò significasse, i Rivera lo scoprirono qualche settimana dopo, l'albergo non accettava ospiti ebrei. «Ma Frida e io abbiamo sangue ebreo!» gridò Diego. «Ce ne dovremo andare!» Poiché gli affari sono affari, un impiegato dell'albergo protestò: «Oh no! Non vogliamo dire questo!» Nel disperato tentativo di non perdere clienti, la direzione abbozzò e per di più ridusse l'affitto da 185 a 100 dollari al mese.

Poco tempo dopo essersi sistemati allo Wardell, Frida e Diego incontrarono Edsel Ford e gli altri membri della Arts Commission di Detroit, e Rivera cominciò a preparare gli studi per i murali da sottoporre alla loro approvazione. Qualche volta, con Frida al suo fianco, faceva il giro del complesso di River Rouge a Dearborn oppure visitava altre fabbriche di Detroit, facendo instancabilmente schizzi dei macchinari, delle catene di montaggio e dei laboratori. La prospettiva di dipingere le macchine lo eccitava come nel 1921, al ritorno dall'Europa, lo aveva eccitato la prospettiva di dipingere il Messico contadino. Nell'autobiografia scrisse: «Adesso ponevo l'eroe collettivo, uomo-

e-macchina, al di sopra dei vecchi eroi tradizionali dell'arte e della leggenda».

Il 23 maggio la Arts Commission approvò i suoi schizzi per due ampi pannelli che avrebbero dovuto occupare la parete settentrionale e meridionale della corte a giardino dal soffitto in vetro del Detroit Institute of Arts. Sebbene il disegno barocco italiano della corte – dai muri complicati da archi, strutture a graticcio, pilastri dorici e targhe in rilievo di motivi etruschi – lo contrariasse (definì «*horrorosa*» l'enorme fontana a gradini, «un simbolo di come ci siamo aggrappati alla vecchia cultura»), l'artista aveva grandi ambizioni. Avrebbe versato «vino nuovo in vecchie bottiglie» disse, «e dipinto la storia della nuova razza dell'età

dell'acciaio». Gli parve comunque che, per questo grande tema, due pareti non fossero sufficienti e chiese di decorare tutti e ventisette i pannelli che circondavano la corte. La commissione approvò con entusiasmo e Diego preparò più schizzi, figurandosi «una splendida sinfonia», una vasta rappresentazione dell'impero Ford capace di contenere l'ammirazione del compositore per Henry Ford e per i risultati da lui raggiunti, ma anche le sue convinzioni marxiste. «Marx ha fatto la teoria» scrisse Rivera. «Lenin, con il suo senso dell'organizzazione sociale su vasta scala, l'ha applicata... E Henry Ford ha reso possibile il lavoro dello stato socialista».

Intanto, come era successo a New

York, i Rivera venivano corteggiati dai ricchi sostenitori della cultura e intrattenuti dalla gente «giusta», ma con esiti non altrettanto felici. La gente trovava bizzarri sia Frida sia i suoi costumi messicani e lei contraccambiava lo snobismo meschino delle matrone di Grosse Pointe<sup>12</sup> offendendo e scandalizzando deliberatamente l'alta borghesia. Invitata a un tè a casa della sorella di Henry Ford, parlava con entusiasmo del comunismo; in casa di cattolici, faceva commenti sarcastici sulla Chiesa. Al ritorno da uno dei tanti tè o pranzi organizzati dai vari comitati di signore della buona società, scrollava le spalle e, cercando di dare un po' di brio a una giornata priva di interesse,



raccontava di aver usato parole oscene o espressioni come «Va' a cagare!», fingendo di non conoscerne il significato. Una volta, al ritorno da una serata da Henry Ford, che Frida sapeva essere un fervente antisemita, appena entrato in casa Diego scoppiò in una risata che gli veniva dal cuore. Puntando il dito verso Frida, gridò: «Che ragazza! Volete sapere cosa ha detto in un momento di silenzio durante la cena? Si è girata verso Henry Ford e gli ha detto: “Signor Ford, lei è ebreo?”».

«Questa città mi sembra un villaggio vecchio e cadente» Frida scrisse al dottor Eloesser il 26 maggio. «Non mi piace affatto, ma sono felice perché Diego ci lavora con grande allegria e ha trovato un

sacco di materiale per gli affreschi che farà al museo. È incantato dalle fabbriche e dalle macchine come un bambino con un giocattolo nuovo. La parte industriale di Detroit è davvero molto interessante, il resto, come in tutti gli Stati Uniti, è brutto e stupido». Tutto a Detroit le sembrava inferiore al Messico. In Messico, diceva Frida, c'è più vivacità e un maggior contrasto tra luce e ombra. Là anche le capanne più povere erano curate con un certo amore della bellezza e dell'ordine, mentre le case fatiscenti di Detroit erano sporche e trascurate.

Se Frida si faceva qualche scrupolo a essere accolta nelle case dell'élite e a divertirsi a feste organizzate all'insegna dello spreco in piena Depressione,

Rivera, che non aveva mai avuto paura di accettare le contraddizioni, non si faceva nessun problema. Una volta che Frida lo aveva criticato perché, pur essendo un comunista, portava lo smoking come un capitalista, le aveva risposto tranquillamente: «Un comunista dev'essere il più elegante di tutti».

Secondo Rivera l'avversione di Frida per Detroit e per la sua vita di società doveva essere strettamente legata alle sue condizioni fisiche: il 26 maggio, quando scrisse al dottor Eloesser, Frida era incinta di due mesi. Anche se il suo modo di «consultarlo» è tipicamente fattuale, l'esordio obliquo e la disamina ansiosa delle alternative rivelano la sua angoscia – e la sua speranza.

Di me ho da raccontare parecchio, anche se – come si dice – non è molto piacevole. Prima di tutto la mia salute non è affatto buona. Vorrei parlarti di tutto meno che di questo, perché capisco che devi essere stufo di sentire le lamentele di tutti, stufo di gente malata, ma mi piacerebbe pensare che il mio caso è un po' diverso, perché siamo amici e Diego e io ti vogliamo molto bene. E lo sai bene.

Comincerò dicendo che sono andata dal dottor Pratt, perché lo hai raccomandato agli Hastings. La prima volta ci sono dovuta andare perché il mio piede continua a essere malato... Di questo non sono troppo preoccupata, perché so perfettamente che non c'è rimedio e piangere non serve a niente... La questione più importante al momento, ed ecco perché voglio sentire il tuo parere prima di rivolgermi a chiunque altro, è che sono incinta di due mesi; per questo sono tornata dal dottor Pratt; mi ha detto che era al corrente delle mie condizioni generali perché ne aveva parlato con te a New Orleans e che non

c'era bisogno che gli spiegassi la storia dell'incidente, dell'ereditarietà, ecc. ecc. Dato il mio stato di salute, ho pensato che fosse meglio abortire, così gli ho detto, e lui mi ha dato una dose di «chinino» e un potentissimo purgante a base di olio di castoro. Il giorno dopo ho avuto una lievissima emorragia, quasi nulla. Per cinque o sei giorni ho avuto qualche perdita di sangue, ma molto piccole. In ogni caso ho creduto di aver abortito e sono andata di nuovo dal dottor Pratt. Mi ha visitata e mi ha detto che no, era sicuro al cento per cento che non avevo abortito, e secondo lui era meglio che tenessi il bambino piuttosto che sottopormi a un aborto chirurgico, e questo nonostante le cattive condizioni del mio organismo, benché sapesse della piccola frattura del bacino, della spina dorsale ecc. Con il taglio cesareo potevo avere il bambino senza grosse difficoltà. Dice che, se rimarremo a Detroit per i prossimi sette mesi, si prenderà buona cura di me. Voglio che, in completa confidenza, tu mi dia il tuo parere, perché non so cosa fare.

Naturalmente voglio fare ciò che secondo te è meglio per la mia salute, e Diego dice la stessa cosa. Pensi che abortire sarebbe più pericoloso che avere il bambino? Due anni fa in Messico ho avuto un aborto terapeutico al terzo mese di gravidanza ed ero più o meno nelle stesse condizioni di adesso. Adesso sono solo di due mesi e penso che sarebbe più semplice, ma non so perché il dottor Pratt pensi che per me sarebbe meglio avere il bambino. Tu sai meglio di chiunque altro in che condizioni sono. Prima di tutto, con questa eredità nel sangue non penso che il bambino potrebbe venire fuori molto sano [Frida si riferisce probabilmente all'epilessia del padre]. In secondo luogo, io non sono forte e la gravidanza mi indebolirà ulteriormente. Inoltre per me in questo momento la situazione è piuttosto difficile, perché non so esattamente di quanto tempo Diego avrà bisogno per portare a termine l'affresco e se, come calcolo, finirà in settembre, il bambino nascerebbe in dicembre e io dovrei andare in Messico tre mesi prima del

parto. Se Diego finisce più tardi, sarebbe meglio che restassi qui fino alla nascita del bambino e, comunque, dopo ci sarebbero difficoltà terribili a viaggiare con un bambino appena nato. Qui non ho nessuno dei miei familiari che si possa occupare di me durante e dopo la gravidanza e il povero Diego, anche volendolo, non potrebbe prendersi cura di me, perché oltre tutto ha il problema del lavoro e migliaia di cose. Perciò non potrei contare affatto su di lui. In questo caso l'unica cosa che potrei fare sarebbe andare in Messico in agosto o settembre e avere là il bambino. Non penso che Diego abbia grande interesse a tenere il bambino, perché ciò che lo preoccupa di più è il suo lavoro e ha assolutamente ragione. I bambini verrebbero al quarto posto. Dal mio punto di vista non so se avere un bambino sarebbe un bene o no, perché Diego viaggia di continuo e per nessuna ragione vorrei lasciarlo solo e rimanere in Messico, ci sarebbero solo difficoltà per tutti e due, non ti pare? Ma se, come il dottor Pratt, ritieni davvero

che per la mia salute sia molto meglio non abortire e avere il bambino, tutte queste difficoltà possono in un modo o nell'altro essere superate... Nel caso l'aborto fosse la cosa migliore, ti prego di scrivere al dottor Pratt, perché probabilmente non è a conoscenza di tutte le circostanze e, dato che abortire è contro la legge, forse ha paura o altro e dopo sarà ormai impossibile fare l'intervento.

Se invece pensi che farei meglio a tenere il bambino, in tal caso voglio che tu mi dica se per me sarebbe preferibile andare in Messico in agosto e averlo là con mia madre e le mie sorelle o aspettare che nasca qui. Non voglio disturbarti più; sai, *Doctorcito*, quanto mi addolora disturbarti con queste cose, ma con te parlo come con il migliore dei miei amici piuttosto che con un medico e la tua opinione mi aiuterà più di quanto tu possa immaginare, perché qui io non ho nessuno su cui contare. Diego come sempre è molto buono con me, ma io non voglio distrarlo con questo genere di cose adesso che ha il peso



di tutto il lavoro e che, più di tutto, ha bisogno di calma e tranquillità. Non sono abbastanza in confidenza con Jean Wight e Cristina Hastings per chiedere a loro di consigliarmi su cose che hanno un'importanza enorme come queste e che, se faccio un passo falso, possono portarmi alla tomba! [Qui Frida disegna un teschio e le ossa incrociate.] Per questa ragione adesso che sono nel mese giusto voglio sapere cosa ne pensi e fare ciò che è meglio per la mia salute che credo sia la sola cosa che sta a cuore a Diego, perché so che mi ama e io da parte mia farò tutto quello che posso per dargli piacere in ogni cosa. Non mangio affatto bene, non ho appetito, e con molto sforzo mando giù due bicchieri di panna al giorno e un po' di carne e di verdura. Ma adesso con questa noiosa gravidanza mi viene da vomitare tutto il tempo e non ne posso più. Tutto mi stanca, perché la colonna mi fa male e anche la cosa al piede mi crea fastidi perché non posso fare esercizio e il risultato è che la digestione non mi funziona. Nonostante tutto voglio fare

molte cose e non mi sento mai «scontenta della vita» come nei romanzi russi. Capisco perfettamente la mia situazione e sono più o meno felice, prima di tutto perché ho Diego e mio padre e mia madre che amo tanto. Penso che sia abbastanza e non chiedo miracoli o niente di simile. Dei miei amici tu sei quello che amo di più e perciò ho il coraggio di disturbarti con le mie sciocchezze...

Frieda

Se credi che dovrei farmi operare immediatamente, ti sarei grata se mi mandassi un telegramma e me lo dicessi in forma velata in modo da non comprometterti in alcun modo. Mille volte grazie e i miei migliori saluti. F.

Quando la risposta del dottor Eloesser arrivò, accompagnata da una nota per il dottor Pratt, Frida aveva deciso di non

abortire, sperando contro ogni speranza che il dottor Pratt avesse ragione. Né la preoccupazione di Diego per la sua salute né il fatto che lui non desiderasse un altro figlio potevano farle cambiare idea una volta presa la sua decisione. Né Rivera poteva obbligare Frida a obbedire agli ordini del medico e starsene tranquilla tra le pareti domestiche. Frida era sola, malata e annoiata. Lui bruciava d'entusiasmo per il proprio lavoro e non aveva alcuna intenzione di restare a casa a occuparsi della moglie. Così, quando in giugno Lucienne Bloch arrivò a Detroit, Diego insistette perché la giovane artista andasse a vivere con loro. «Frida non ha niente da fare» disse a Lucienne. «Non ha amici. È molto sola». Sperava che

Lucienne la avrebbe incoraggiata a dipingere, ma Frida aveva altre idee. Stava, secondo quanto ricorda Lucienne, imparando a guidare. Lucienne dormiva in soggiorno su un letto pieghevole che al mattino, prima che i suoi ospiti si svegliassero, faceva sparire in modo da non farli sentire invasi. Quando Diego era assente, Frida disegnava o dipingeva saltuariamente in soggiorno, mentre Lucienne lavorava al tavolo della sala da pranzo.

Verso la fine di giugno, nel soffocante calore estivo del piccolo appartamento, Frida cominciò ad avere perdite, dolori lancinanti all'utero e prolungati attacchi di nausea. Niente però riusciva a scuotere il suo ottimismo.

Lucienne ricorda: «Stava semplicemente sperando di essere incinta, così le dissi: “Hai visto il medico?” e lei: “Sì, ho un medico, ma mi dice che non posso fare questo, non posso fare quello e sono tutte sciocchezze”. Non si faceva controllare come avrebbe dovuto».

Il 4 luglio 1932 Frida perse il bambino.

Il diario di Lucienne racconta la vicenda: «Domenica sera. Frida era così depressa e continuava a perdere tanto di quel sangue. Si è messa a letto e il dottore è venuto e le ha detto, come al solito, che non era niente, che doveva stare tranquilla. Durante la notte ho sentito le peggiori grida di disperazione. Tuttavia, pensando che se avessi potuto rendermi

utile Diego mi avrebbe chiamata, mi sono limitata a sonnecchiare e ho avuto degli incubi. Alle cinque Diego si è precipitato nella stanza sconvolto e pallido e mi ha chiesto di chiamare il medico, che è arrivato alle sei con un'ambulanza e l'ha portata via, nell'agonia del parto... immersa in una pozza di sangue e... nei grossi grumi di sangue che continuava a perdere. Sembrava così piccola, una bambina di dodici anni. Le sue trecce erano bagnate di lacrime».

Frida fu trasportata d'urgenza all'Henry Ford Hospital. Lucienne e Diego la seguirono in taxi. La degenza durò tredici tristissimi giorni. Frida continuò a sanguinare e a piangere. Presa da crisi di disperazione al pensiero di non

potere mai più avere figli, di non sapere veramente che cosa ci fosse in lei che non andava, perché il feto non avesse preso forma e le si fosse «disintegrato» dentro l'utero, gridava: «Vorrei essere morta! Non so perché devo continuare a vivere così». Rivera era sconvolto dalla sua sofferenza e pieno di premonizioni catastrofiche. Quando le estrassero del liquido dalla spina dorsale, lui si convinse che avesse la meningite.

Eppure, cinque giorni dopo l'aborto, lei prese una matita e disegnò un *Autoritratto* a mezzo busto. Nel disegno indossa un kimono e una retina da capelli e il suo viso è gonfio di lacrime. E perfino al colmo della tristezza riusciva a ridere. Quando Lucienne le portò una

parodia del telegramma di condoglianze che aveva composto e firmato «Mrs. Henry Ford», Frida rise così di gusto, ricorda Lucienne, che quel che restava del feto decomposto fu espulso e lei sanguinò copiosamente.

Frida voleva disegnare il bambino che aveva perso, voleva vederlo esattamente come doveva essere nel momento in cui era stato abortito. Durante il secondo giorno di ricovero pregò il dottore di farle avere qualche libro di medicina che avesse delle illustrazioni sull'argomento, ma ne ebbe un rifiuto; l'ospedale non consentiva ai pazienti di avere libri di medicina, perché le immagini potevano risultare disturbanti. Frida era furiosa. Diego



intercedette dicendo al medico: «Lei non ha a che fare con una persona come le altre. Frida ne farà qualcosa. Ne farà un'opera d'arte». Finalmente Diego stesso riuscì a procurarle il libro e Frida realizzò a matita l'accurato studio di un feto di sesso maschile. Due altri disegni a matita, che probabilmente risalgono a questo momento e che sono più surreali e fantastici di tutto ciò che aveva fatto fino ad allora, mostrano Frida addormentata in un letto circondato da strane figurazioni che rappresentano i suoi sogni, o forse le volatili visioni prodotte dall'anestesia, collegate alla sua testa da lunghe linee ad anello. Apparentemente eseguiti secondo la tecnica surrealista dell'«automatismo»: una mano fornita di radici, un piede che

sembra un tubero, edifici cittadini, il volto di Diego. In uno dei disegni Frida giace nuda sul copriletto. I suoi lunghi capelli fluttuano oltre il bordo del letto e si metamorfizzano in una rete di radici che si insinuano nel pavimento.

Il 17 luglio Lucienne e Diego la riportarono a casa dall'ospedale. Il 25 luglio Rivera cominciò a dipingere al Detroit Institute of Arts. Il 29 luglio, venticinque giorni dopo l'aborto e dodici giorni dopo aver lasciato l'ospedale, Frida scrisse di nuovo al dottor Eloesser: «Non resta che mettersi il cuore in pace. Ho una fortuna da gatto».

La sua indomabile forza di volontà aveva cominciato a prendere il sopravvento sulla disperazione e l'apatia.

*Henry Ford Hospital* (tav. 4) è datato semplicemente luglio 1932. È il primo di una serie di autoritratti sanguinosi e terrificanti che dovevano fare di Frida Kahlo uno dei pittori più originali del suo tempo; per qualità e potenza espressiva supera di gran lunga tutto ciò che aveva fatto fino a quel momento. Rivera si accorse del cambiamento; a proposito delle opere successive all'aborto, disse: «Frida cominciò a lavorare a 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 e alla sofferenza. Mai fino ad allora una donna era stata capace di mettere sulla tela tanta disperata poesia».

In *Henry Ford Hospital* Frida giace nuda sul suo letto d'ospedale, in preda a un'emorragia che ha intriso di sangue il lenzuolo che ricopre il letto. Una grande lacrima le scende lungo la guancia; il ventre è ancora gonfio per la gravidanza. Come è caratteristico di Frida, il suo corpo è presentato senza ritocchi e abbellimenti: si tratta chiaramente di un nudo percepito da una donna, piuttosto che idealizzato da un uomo. Contro il ventre gonfio, Frida tiene sei nastri rossi simili a vene ai cui capi fluttuano alcuni oggetti che simboleggiano le sue emozioni al momento dell'aborto. Uno è un feto e il nastro che lo collega a Frida è continuo e sta evidentemente a rappresentare il cordone ombelicale del

bambino. Frida lo ha sistemato proprio sopra la pozza di sangue del suo aborto e gli ha dato i genitali maschili del «piccolo Diego» che aveva sperato potesse diventare. Tutti i simboli fluttuanti del fallimento materno, incluso il feto, indipendentemente dalla loro dimensione reale, hanno, se rapportati al corpo di Frida, la medesima scala. Il torso rosa salmone sul piedistallo è «il mio modo di illustrare gli organi interni di una donna» disse Frida; sulla superficie del torso si vedono numerosi organismi a forma di spermatozoi, presumibilmente una visione radiografica del dramma del concepimento, e le due colonne vertebrali, anch'esse disegnate sul torso, si riferiscono alla spina dorsale lesionata

o forse alla scoliosi congenita diagnosticata dal dottor Eloesser nel 1930.

La lumaca, spiegò Frida una volta, si riferisce alla lentezza dell'aborto spontaneo, «molle, nascosto e allo stesso tempo aperto» come una lumaca. Il significato dello strano aggeggio meccanico ai piedi del letto è ambiguo. Secondo Lucienne Bloch rappresenta le anche di Frida, il che è verosimile dal momento che tutti gli altri simboli sono intimamente connessi al corpo femminile. Secondo Bertram Wolfe si trattava di una «morsa d'acciaio che suggerisce la stretta rovinosa del dolore» e, considerato che dopo l'esperienza di Detroit Frida aveva affermato che per lei «tutto ciò che è

meccanico» aveva sempre significato disgrazia e dolore, questa interpretazione sembra anch'essa plausibile. La stessa Frida disse a un'amica che la macchina doveva ricordarle Diego, e a un'altra che «l'aveva inventata per illustrare la parte meccanica dell'intera faccenda».

La lurida orchidea color lavanda, con il suo gambo sporgente, somiglia a un utero estratto dal corpo. «Fu Diego a portarmela mentre ero in ospedale» disse Frida. «Mentre la dipingevo pensavo a una cosa sessuale e sentimentale insieme».

Il letto d'ospedale di Frida galleggia sotto un cielo azzurro in un'immensa pianura brulla; la pittrice disse che al terreno sotto il letto aveva dato il colore

della terra perché voleva comunicare un senso di solitudine e isolamento. Ma aggiunse anche, apparentemente contraddicendosi: «Per me la terra è il Messico, gente intorno e tutto il resto, perciò mi fu d'aiuto, quando non avevo nulla, mettere della terra attorno a me». Nitidamente visibile all'orizzonte, il complesso di River Rouge indica la distanza di Frida da Diego che, durante la sua degenza in ospedale, sembrava così remoto, tutto preso dai suoi schizzi dello stabilimento. Gli edifici in lontananza evocano anche la percezione di un mondo esterno indifferente alla sua disgrazia, una sensazione di separatezza dalla vita di tutti i giorni. Il mondo esterno all'ospedale funziona in modo pulito ed



efficiente; Frida, invece, è un relitto. La sua desolazione è sottolineata dalla sproporzione di scala – Frida appare minuscola in rapporto al letto – e dalla prospettiva volutamente scorretta con cui il letto è inclinato e disegnato. L'assenza del lenzuolo superiore e la collocazione del letto all'aria aperta intensificano l'impressione di disperata esposizione. Frida fluttua, disconnessa, vuota, senza protezione.

Per aiutarla a combattere la depressione, Lucienne e Diego cospirarono per tenerla occupata e, non appena si fu ripresa, per toglierla dall'appartamento. A tale scopo Rivera ottenne per lei e per Lucienne il permesso di usare un vicino laboratorio litografico.

Frida, che preferiva l'immediatezza e l'intimità della pittura a olio, ritornò ben presto alla tavolozza. Resta tuttavia la litografia intitolata *Frida e l'aborto*, un'immagine potente e lacerante. Frida è in piedi, nuda e passiva come una bambola di carta, e si lascia attraversare dalle varie fasi della gravidanza. Un feto di sesso maschile è attaccato a lei attraverso una lunga vena serpeggiante e un embrione assai meno sviluppato le sta rannicchiato nel ventre. Le cellule in due diversi stadi di divisione mostrano una fase precedente nello sviluppo del bambino che ha perso. Due lacrime le solcano il viso e l'emorragia che ha interrotto la gravidanza è rappresentata dalle gocce di sangue che le scendono

lungo l'interno di una gamba e affondano in un terreno che è insieme un sepolcro e un giardino. Al contrario di Frida, la terra è fertile: le piante, nutrite dal suo sangue, sono cresciute in forme che ricordano gli occhi, le mani e i genitali del suo feto.

Il corpo di Frida è diviso in due metà, una chiara e una scura, come a rivelare il lato luminoso e il lato oscuro della sua psiche, la compresenza di vita e morte. Sul suo lato scuro ci sono una luna che piange e un terzo braccio che sostiene una tavolozza a forma di feto, come per dire che la pittura è un antidoto al fallimento materno, che per Frida l'arte doveva prendere il posto della maternità.

Frida avrebbe cercato altre tre volte (secondo i calcoli di Rivera) di avere un

bambino. Pur sapendo che il marito non voleva un altro figlio, era convinta che averne uno da lui avrebbe rafforzato la sua presa su Diego. Fu per non farle correre rischi, che Diego, come egli stesso racconta, «le proibì di concepire ancora», ma Ella Wolfe, moglie di Bertram e amica intima di Frida, è convinta che se Kahlo fosse rimasta a letto cinque o sei mesi avrebbe potuto avere un figlio; il problema era che Diego si rifiutava di averne un altro. «Diego fu molto crudele con Frida a questo proposito. Lei moriva dalla voglia di avere un figlio da lui. Ma Diego era fatto così».

Nella casa blu di Coyoacán si trova una muta testimonianza del desiderio di

Frida: nella collezione di libri sul parto; nel feto umano in formalina che il dottor Eloesser le regalò nel 1941 e che lei teneva, solitamente, in camera da letto; e più ancora nella vasta collezione di bambole e di mobili in miniatura per la casa delle bambole.

Frida era una buona «madre». In mostra nella camera di Rivera c'è una lista di commissioni da fare: certe bambole andavano portate all'ospedale delle bambole, altre avevano bisogno di un nuovo corpo, a una occorreva una parrucca. «Ma non perderle» lo ammoniva. Quando gli amici si congedavano da lei, diceva spesso: «Portatemi una bambola». Lo facevano di frequente.

Frida trasferì la sua voglia di maternità sui figli degli altri: in particolare (dopo il ritorno in Messico) su Lupe e Ruth, figlie di Diego e di Lupe Marín, e su Isolda e Antonio, figli della sorella Cristina, che entravano e uscivano dalla casa della zia come se fosse la loro e che a lei piaceva moltissimo viziare. Riservava un'attenzione diversa, ma altrettanto tenera, ai suoi numerosi animali: una muta di cani *escuincles*, varie scimmie, gatti, pappagalli, colombe, un'aquila e un cervo. Spesso, negli autoritratti in cui tengono compagnia a Frida, le scimmie e i pappagalli sembrano un sostituto dei bambini. E si occupava delle piante del giardino come se fossero bambini bisognosi. Dipingeva i fiori e la

frutta in modo da farli sembrare vivi, proiettando su di essi la forza piena della sua ossessione per la fertilità.

Un breve frammento del diario del 1944 indica che la tristezza per la maternità mancata permane anche quando Frida ha trovato altre cose a riempirle la vita: «Vendo tutto per niente... Non credo nell'illusione... Niente ha nome. Non guardo alle forme... ragni annegati. Vite nell'alcol. I bambini sono i giorni ed è qui che io finisco». Dipingere era il miglior antidoto contro il pervasivo senso di sterilità, quella sterilità che si manifesta negli sfondi desertici di tanti suoi autoritratti. L'anno in cui morì disse a un'amica: «La mia pittura porta dentro di sé un messaggio di

dolore... Dipingere ha completato la mia vita. Ho perso tre bambini... I quadri hanno sostituito tutto questo. Credo che il lavoro sia la cosa migliore».

Lo shock dell'aborto e la consapevolezza maturata a poco a poco che non avrebbe mai potuto generare spinsero Frida a dire che voleva morire. Ma il suo attaccamento alla vita era troppo forte, le sue radici troppo resistenti, per soccombere al lutto. Non appena fu abbastanza forte, all'ora di pranzo ricominciò ad andare ogni giorno all'Istituto d'arte, portando nella sua grande cesta messicana la colazione di Diego.



Dopo pranzo Frida disegnava, lavorava a maglia, leggeva o si limitava a guardare Rivera che dipingeva. Tuttavia, quando si metteva a dipingere, Frida poteva andare avanti per ore. Una buona giornata di lavoro la rendeva esuberante. A partire dalla litografia e da *Henry Ford Hospital*, in un'esplosione di energia dipinse quattro o cinque quadri. Non molto tempo dopo produsse *Vetrina in una strada di Detroit* e poi, il 30 agosto, iniziò *Autoritratto al confine tra Messico e Stati Uniti*.

Fu a Detroit che Frida adottò un certo atteggiamento da pittrice, delle pose che erano insieme serie e ironiche. Fingeva di non considerare importante il lavoro che faceva e, come per

sottolineare il suo status di «dilettante», non adottò la divisa maschile di tante donne artiste. Indossava invece i ricchi costumi messicani sopra i quali metteva un grembiule a balze più adatto a una *fiesta* che a dipingere a olio. Eppure, quando finalmente si metteva al lavoro, lavorava con concentrazione. «I miei quadri sono ben dipinti» disse una volta, «non in fretta, ma con pazienza... Penso che interesseranno almeno qualche persona».

Su suggerimento di Rivera, Frida cominciò a dipingere su metallo, per rendere i suoi lavori più simili a *ex voto* o *retablos* messicani. Dopo aver preparato i piccoli fogli di metallo, procedeva come se, invece di dipingere a olio, dovesse

realizzare un affresco. Dapprima abbozzava l'immagine a grandi linee (a matita o a inchiostro) e poi, partendo dall'angolo in alto a sinistra, lavorando con lenta, paziente concentrazione da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, completava ogni singola zona prima di passare alla successiva. Un metodo primitivo – quasi un approccio da libro da colorare – eppure assai efficace.

*Henry Ford Hospital* fu il primo dipinto eseguito su metallo e fu anche la prima opera in cui Frida prese palesemente a modello, per stile, soggetto e dimensioni, i quadri votivi messicani. Non è da escludere che fosse di Rivera anche l'idea di raccontare l'aborto nella stessa maniera in cui un *retablo* illustra

una sciagura la cui vittima è sopravvissuta. In ogni caso, a partire dal 1932, i *retablos* costituiscono la principale fonte per lo stile primitivistico di Frida e, perfino quando i suoi lavori si fecero meno primitivi e più realistici, i *retablos* continuarono a esserne il modello principale.

In molti *retablos* l'immagine sacra – Vergine, Cristo o santo – che salva il malato, il ferito o comunque la persona in pericolo, appare in cielo circondata da una soffice aureola di nuvole. Un'iscrizione dedicatoria espone la storia della calamità, completa di nome, data e luogo, descrive l'intervento miracoloso e porge i ringraziamenti del donatore. Sebbene il «*retablo*» di Frida non

contenga nessuno di questi elementi (come Rivera scrisse una volta: «I *retablos* di Frida non somigliano a *retablos* o a niente e nessun altro... [perché] lei dipinge nello stesso tempo l'esterno e l'interno di se stessa e del mondo»), e sostituisca la consueta immagine sacra con alcuni oggetti simbolici fluttuanti, in questo e in molti altri suoi dipinti la combinazione di realtà e fantasia è molto simile a quella degli ex voto. Come nei *retablos*, il disegno è ingenuamente meticoloso, la scelta dei colori bizzarra, la prospettiva strana, lo spazio ridotto a una scena rudimentale e l'azione condensata in pochi momenti salienti. L'aderenza alle apparenze è meno importante della drammatizzazione

dell'evento terrificante o dell'incontro miracoloso tra la vittima e la risplendente immagine divina. Sia i quadri di Frida sia i *retablos* registrano gli aspetti fisici dell'incidente nei minimi particolari, senza schizzinosità. Entrambi dimostrano una sorta di imperturbabilità, di obiettività da cronaca; visto che la salvezza è già stata concessa, non c'è bisogno della retorica della supplica. La storia non è raccontata per suscitare pietà, ma per saldare il conto con Dio. La narrazione deve essere accurata, leggibile e drammatica, perché il *retablo* è tanto una ricevuta visiva, o una nota di ringraziamento, per la concessione della grazia celeste, quanto un'assicurazione contro futuri pericoli, la garanzia della

benedizione.

Via via che il dolore diminuiva e venivano messe a fuoco altre sfaccettature della vita di Detroit, nelle opere di Frida, insieme al lutto, cominciò a fare la sua comparsa un rinnovato interesse per il mondo circostante. In *Vetrina in una strada di Detroit* vediamo la vetrina di un laboratorio dove si confezionavano decorazioni stradali, tutte adorne di ghirlande rosse, bianche e blu e di altri simboli della cultura americana in preparazione dell'Independence Day. Probabilmente Frida vide e disegnò la vetrina subito prima dell'aborto spontaneo, ma la dipinse dopo aver ultimato *Henry Ford Hospital*. La tempistica del suo concepimento

spiegherebbe l'umore lieve del dipinto, così diverso dalle opere più intense e disperate che seguirono la perdita del suo bambino. Lucienne Bloch ricorda come nacque il quadro. Lei e Frida erano uscite in cerca di lastre di metallo. «Stavamo camminando insieme a John R., quando in un quartiere povero vedemmo uno di quei vecchi negozi dall'aria ammuffita. Era così straordinario – tutti quegli oggetti camp senza nessuna connessione tra loro – che Frida si fermò lì davanti e disse: “Ah, è delizioso, è magnifico!” Secondo Frida quella vetrina ricordava l'arte popolare messicana, dunque era più genuina dell'elitaria arte moderna; quando ne parlò a Rivera, lui capì al volo il suo entusiasmo e suggerì: “Perché non



la dipingi?”».

Il 31 agosto, con una soffocante temperatura di trentotto gradi, Frida, Lucienne, Diego, Arthur Niendorff, assistente di Rivera, e Edsel Ford salirono sul tetto del Detroit Institute of Arts per osservare l'eclissi solare attraverso dei pezzi di vetro fumé. «Frida sembrava totalmente disgustata dall'eclissi e, quando raggiunse il suo culmine, disse che non era affatto bella, [non meglio di] “una giornata nuvolosa...”». Nel diario di Lucienne si legge anche che quel giorno Frida iniziò un nuovo dipinto – un autoritratto a figura intera nel quale è in piedi su un piedistallo di pietra grigia su cui è inciso «Carmen Rivera ha dipinto il suo ritratto nel 1932», e che segna il

confine tra USA e Messico.

Se *Vetrina in una strada di Detroit* è un'affettuosa parodia del gusto e dei costumi americani, *Autoritratto al confine tra Messico e Stati Uniti* (fig. [11](#)) mostra Frida in uno stato d'animo più critico; il suo umorismo, anche se non meno evidente, è più caustico. Indossa, per esempio, un lungo abito rosa e guanti di pizzo all'antica, «adatti» per una serata a Grosse Pointe; nella mano sinistra, a sfidare le buone maniere, tiene una sigaretta, nella destra, una piccola bandiera messicana.

Forse ispirata dall'eclissi solare, per la prima volta nei suoi dipinti Frida ha collocato la luna e il sole insieme nel cielo. Tale giustapposizione diventerà

uno dei simboli più potenti della sua opera. Essa rappresenta l'unità delle forze cosmiche e terrestri, la concezione azteca di una guerra eterna tra luce e oscurità, l'ossessione della cultura messicana per l'idea della dualità: vita-morte, luce-buio, passato-presente, giorno-notte, maschile-femminile. In *Autoritratto al confine tra Messico e Stati Uniti*, il sole e la luna sono entrambi sul lato sinistro (messicano) del quadro. Nella porzione statunitense, la bandiera americana fluttua in una nube di fumo industriale e la scena è dominata dal mondo moderno dei grattacieli, delle fabbriche dai mattoni scuri, delle macchine, il tutto in contrasto stridente con la visione che Frida ha dell'antico Messico agrario. Diego

continuava a paragonare la bellezza delle macchine americane e dei grattacieli allo splendore dei manufatti precolombiani. Invece le ciminiere (targate «Ford») dipinte da Frida vomitavano fumo e i suoi grattacieli privi di finestre somigliano a lapidi. In secondo piano Frida ha disposto quattro fumaioli industriali simili ad automi che servono a fare da contraltare agli idoli precolombiani sulla sponda messicana del confine. In primo piano, sul lato degli Stati Uniti, invece di piante dotate di radici, vediamo tre macchine rotonde, due delle quali irradiano raggi di luce ed energia (in contrasto con il radioso sole messicano), tutte munite di cavi elettrici (a differenza della loro controparte, i fiori messicani, muniti di

radici). Nel dipinto uno dei cavi che si allungano da una delle macchine è stato astutamente trasformato nelle radici di una delle piante messicane. L'altro cavo della macchina è attaccato alla presa elettrica sul piedistallo di Frida.

Era stata una macchina a falciare Frida nell'incidente del 1925; ed era stato nella «Città dei motori» che aveva perso il suo bambino ed erano i macchinari a sottrarle Diego per tante ore mentre si trovava a Detroit. Il Messico contadino significava invece vita, contatto umano, bellezza, e Frida non vedeva l'ora di ritornarci. «A dirti la verità» aveva scritto al dottor Eloesser in luglio «*no me hallo* [qui non mi trovo]!... ma devo farmi coraggio e rimanere perché non posso

lasciare Diego».

Eppure il suo desiderio del Messico, di ritrovare il conforto e il calore della famiglia e del quartiere, doveva essere esaudito in modo straziante: il 3 settembre ricevette un telegramma in cui la si informava che la madre, che sei mesi prima aveva sviluppato un cancro al seno, era gravemente malata, forse morente. Per tre ore Frida cercò di mettersi in contatto telefonico con le sorelle a Città del Messico, ma non riuscì a prendere la linea. Chiese a Lucienne di informarsi sui voli. Saputo che non ce n'erano, diventò isterica. «Qui parlano tanto di progresso» gridava, «perché non possiamo prendere un aereo? Dove sono finite tutte queste “comodità moderne”?» Lucienne corse a

prendere Diego all'Istituto. Tornando trovarono Frida in un «torrente di lacrime».

Il giorno dopo Diego mise Frida e Lucienne su un treno per Città del Messico. Nel diario Lucienne scrisse: «Nello scompartimento buio Frida piangeva. Questa volta perché lasciava Diego e perché non sapeva come stava sua madre. Tremava come un bambino piccolo... Durante il viaggio Frida è diventata sempre più inquieta e per lei le ultime ore sono state una vera agonia».

Il 10 settembre Frida scrisse a Diego raccontandogli i particolari della malattia della madre. Poi i suoi pensieri si volsero, come in cerca di conforto, all'amore e al bisogno del marito:

Anche se mi dici che quando ti guardi allo specchio ti vedi molto brutto con i tuoi capelli corti, io non ci credo, so quanto sei comunque bello e l'unica cosa che rimpiango è di non essere lì a baciarti e a prendermi cura di te, anche se ogni tanto ti disturberei con i miei brontolii. Ti adoro, Diego mio. Mi sento come se avessi lasciato il mio bambino e sento che hai bisogno di me... Non posso vivere senza il mio *chiquito lindo* [il mio bel piccolino]... Senza di te la casa è niente. Senza di te tutto mi sembra orribile. Ti amo più che mai e ogni momento di più.

Ti mando tutto il mio amore  
La tua *niña chicuititita*

«*Niñita Chiquitita preciosa*» le scrisse  
Diego in risposta:

Sono molto triste qui senza di te, come te non riesco neanche a dormire e a malapena sollevo la testa dal lavoro. Non so nemmeno cosa fare se



non posso vederti. Ero sicuro di non avere amato nessun'altra donna come amo la *chiquita*, ma solo adesso che mi ha lasciato so quanto la amo davvero, lei sa già che conta più della mia vita, adesso lo so io, perché veramente senza di te la vita non vale più di due noccioline al massimo...

Il 15 settembre, una settimana dopo l'arrivo di Frida, e due giorni dopo che le erano stati rimossi centosessanta calcoli biliari, Matilde Calderón de Kahlo morì. Lucienne annotò nel diario: «Le sue sorelle arrivarono tutte avvolte in [scialli] neri e con gli occhi arrossati. Frida continuava a singhiozzare. Per lei era terribilmente triste. Al padre non hanno detto niente fino al mattino dopo. A volte l'idea lo faceva quasi impazzire, e perdeva la memoria e chiedeva perché la

moglie non fosse lì». Un ritratto fotografico fattole dal padre a quell'epoca mostra Frida vestita di nero e con un'espressione inedita nelle sue fotografie: è come se il cordoglio avesse risucchiato verso l'interno tutte le concavità del suo viso. Nei suoi occhi regna l'oscurità, l'inconfondibile oscurità della tristezza.

Nelle restanti cinque settimane di permanenza in Messico, Frida dedicò alla famiglia la maggior parte del suo tempo. A metà ottobre il pittore Miguel Covarrubias organizzò una deliziosa cena d'addio messicana. Frida era allegra e triste insieme. Il giorno dopo un gruppo di almeno venti persone andò alla stazione a salutarla: c'erano Lupe, il

padre, le sorelle e vari altri amici. Quando il treno lasciò la stazione Frida pianse per un po', poi in silenzio andò a dormire.

Arrivarono a Detroit il 21 ottobre, all'alba di una giornata fredda e cupa. Diego, che indossava un abito prestatogli da Clifford Wight perché, a seguito di una dieta, i vestiti gli erano diventati troppo larghi, era sulla banchina ad aspettarle. «Frida tornò a Detroit» scrisse nell'autobiografia. «Aveva visto morire sua madre ed era consumata dal lutto. Per giunta era inorridita dal mio aspetto. Dapprima non riuscì a riconoscermi. Durante la sua assenza, mi ero messo a dieta e avevo lavorato così duramente che avevo perso un bel po' di peso... Quando

la vidi, la chiamai: “Sono io”. Finalmente, riconoscendomi, mi abbracciò e cominciò a piangere».

Il dipinto intitolato *La mia nascita* (tav. 5) fu probabilmente concepito e perfino iniziato prima del viaggio in Messico, ma fu portato a termine solo dopo il ritorno a Detroit. Primo di una serie suggerita da Diego che documenta gli anni della sua vita, esso mostra, per usare le parole di Frida, «come immaginavo di essere nata». È una delle immagini di nascita più agghiaccianti che siano mai state realizzate.

Si vede la grossa testa del neonato emergere tra le gambe divaricate della madre. Il punto di vista è quello del medico. Dalle sopracciglia pesanti e unite

capiamo che si tratta di Frida. La testa inerte e pendula e il collo esile sono coperti di sangue. Il bebè sembra morto.

Il lenzuolo che copre la testa e il petto della donna, come se fosse morta dando alla luce il figlio, sottolinea la totale esposizione del parto. A sostituire la testa della madre, sulla parete direttamente sovrastante, c'è l'immagine di un'altra madre addolorata, la Vergine dei Dolori trafitta di spade, sanguinante e piangente. Frida disse di averla inserita ne *La mia nascita* come «parte di un'immagine mnemonica, non per ragioni simboliche». Un dettaglio dell'arredamento dei ricordi d'infanzia – il tipo di oggetto che doveva piacere alla sua devota madre. Il letto, disse Frida, era

il letto della madre, dove erano nate sia lei sia sua sorella Cristina. Meno elaborato di *Henry Ford Hospital*, *La mia nascita* è simile a un *retablo* tanto nello stile quanto per il contenuto; sul lato inferiore del quadro c'è una pergamena destinata a contenere un'iscrizione. Ma le informazioni necessarie non sono mai state inserite. Forse Frida ritenne che fosse superfluo raccontare di nuovo la storia a parole. O forse voleva dire che in questo caso non c'era stata nessuna salvazione miracolosa. *La mia nascita* descrive una sventura, non uno scampato pericolo, non un disastro a cui si è sfuggiti per intercessione divina e per il quale bisogna rendere grazie: l'immagine della Vergine guarda impotente la scena

di una duplice morte.

Anche se raffigura la nascita di Frida, *La mia nascita* rimanda anche alla morte recente del suo bambino mai nato. Si tratta dunque dell'immagine di Frida che mette al mondo se stessa. «Volevo fare una serie di quadri, uno per ogni anno della mia vita» Frida disse del dipinto. «La mia testa è coperta perché, mentre lo dipingevo, morì mia madre». «La mia testa», dunque a essere coperta è davvero la sua testa. Anni dopo, nel diario, accanto a piccoli disegni di se stessa, scrisse: «Coei che fece nascere se stessa... che scrisse il più bel poema della sua vita».

Mentre l'inverno di Detroit si faceva più amaro e desolato, Frida si comprò una pelliccia per difendersi dalle raffiche di vento, ma il brutto tempo era dentro e fuori di lei. Oltre a dover assorbire la duplice perdita, della progenitrice e della progenie, dovette misurarsi con l'irascibilità di Diego. La perdita di peso gli aveva scombinato la salute e l'umore. Lucienne scrisse nel diario: «Mi sento *de trop* allo Wardell, e quando Diego ha detto che la notte non riusciva a dormire per via dell'inverno e teneva sveglia Frida, mi sono cercata immediatamente una stanza... Frida è così lunatica e piange così spesso e ha bisogno di conforto. Diego è nervoso e sembra ancor più innervosito dalla presenza di Frida».



Molte volte a Detroit Frida pianse sulla spalla di Lucienne, raccontandole della «difficoltà di vivere con Diego, di quanto fosse irregolare e diverso da come lo aveva conosciuto». Se però lei «si teneva sulle sue», spiegava Frida, Rivera diceva: «Non mi ami più» e questo la metteva in una posizione ancora più disarmata.

Rivera si sfiniva, lavorando contro il tempo. Doveva sbrigarsi a finire i murali di Detroit, perché lo aspettavano altri progetti. Nell'ottobre del 1932 era stato prescelto per la realizzazione di un murale al Rockefeller Center di New York, e nel gennaio del 1933 aveva ricevuto l'incarico di dipingere un murale sul tema «macchine e industria» all'Esposizione universale di Chicago di

quell'anno. Il suo orario era tale che per Frida era diventato difficile perfino raggiungerlo sul ponteggio. Il poco tempo libero che aveva non lo passava necessariamente con Frida, perché partecipava alla vita della comunità messicana di Detroit, organizzando e finanziando i treni che dovevano riportare in patria chi era venuto a lavorare negli Stati Uniti nei gloriosi anni venti ed era stato colpito duramente dalla Depressione.

A dispetto di tutti i suoi problemi, a poco a poco Frida si staccò dal lutto per riattaccarsi alla vita. In febbraio il suo ritrovato spirito emerge con chiarezza da un articolo a firma Florence Davies pubblicato sul *Detroit News*:

Carmen Frieda Kahlo Rivera... è una pittrice a pieno titolo, anche se pochi lo sanno. «No» spiega lei, «non ho studiato con Diego. Non ho studiato con nessuno. Mi sono semplicemente messa a dipingere». Poi gli occhi prendono a brillarle. «Naturalmente» spiega, «per essere un ragazzino se la cava piuttosto bene, ma il grande artista sono io». Poi lo scintillio negli occhi scuri esplode in una risata contagiosa. Ed è tutto quello che, sull'argomento, si riesce a farle dire. Se provate a essere seri, vi prende in giro e ride di nuovo. Ma i quadri della Señora Rivera non sono affatto uno scherzo...

A Detroit dipinge solo perché il tempo le pesa in mano durante le lunghe ore in cui il marito è al lavoro nel cortile dell'istituto. Sicché per ora ha terminato soltanto pochi dipinti... «Ma sono fatti benissimo» esclamate. «Diego farebbe bene a stare in guardia». «Certo» grida lei, «probabilmente adesso è spaventato a morte». Ma la risata che le brilla negli occhi vi dice che vi sta solo prendendo in giro e voi cominciate a

pensare che Frede [sic] creda che Diego sia davvero capace di dipingere.



*Autoritratto al confine tra Messico e Stati Uniti,  
1932.*

12. A Grosse Pointe, sul confine nord-est di Detroit, si trovavano le comunità benestanti della città (*N.d.C.*).

## 11.

# Rivoluzionari nel tempio della finanza

Mentre Rivera lavorava sodo per terminare gli affreschi del Detroit Institute of Arts e potersi quindi trasferire al Rockefeller Center di New York, contro i suoi murali stava montando una campagna d'opinione. Non fecero in tempo a essere completati e inaugurati il 13 marzo 1933, che esplose un uragano

di disapprovazione. Sacrileghi per gli uomini di chiesa, conservatori per i comunisti, osceni per i perbenisti, i murali furono definiti «un crudele inganno nei confronti dei capitalisti che li avevano commissionati» e una «caricatura dello spirito di Detroit». Alcuni cittadini dotati di uno spiccato senso civico minacciarono di lavarli via dalle pareti. Altri organizzarono comitati per difenderli. La disputa finì sui giornali e alla radio. Migliaia di persone andarono a vederli e il sostegno popolare crebbe. Edsel Ford si schierò dalla parte di Rivera. «Ammiro il suo spirito» disse. «Sono veramente convinto che stesse cercando di esprimere la sua idea dello spirito di Detroit». Quando un numeroso

gruppo di operai si incaricò di fare la guardia ai murali, Rivera fu preso dall'euforia. Questo, egli disse, era «l'inizio del compimento del sogno della mia vita». I Rivera lasciarono Detroit una settimana dopo l'inaugurazione, convinti che «la forma artistica della società industriale del futuro» avesse avuto uno splendido preludio. Faceva un freddo pungente quando, la terza settimana di marzo, Frida e Diego arrivarono alla Grand Central Station di New York. In meno di due giorni si erano installati in una suite del Barbizon-Plaza e Diego era al lavoro nel RCA Building.

Il pittore all'opera diventò uno degli spettacoli più animati della città. La gente pagava il biglietto per andarlo a vedere.



Frida stessa ci andava due o tre volte a settimana, spesso di sera, quando il pubblico pagante se n'era andato. Era felice di essere di nuovo nella metropoli cosmopolita dove aveva tanti amici sia nell'ambiente artistico sia nell'«alta società» e dove si sentiva maggiormente a casa.

Tuttavia, come aveva fatto a Detroit, passava gran parte del tempo in casa. Non dipingeva regolarmente; se a Detroit si era dedicata alla pittura «solo perché il tempo le pesava in mano», adesso che il tempo le pesava di meno, non dipingeva quasi. Negli otto mesi e mezzo di permanenza a New York, realizzò un unico quadro che, quando partì, non era neppure finito. Invece di dipingere,

leggeva, si occupava della casa, vedeva amici, andava al cinema e a fare compere. Un altro passatempo era giocare a *cadavre exquis*, un vecchio gioco da salotto adottato dai surrealisti come tecnica per esplorare la mistica del caso. Il primo giocatore comincia dipingendo la parte superiore di un corpo, quindi piega il foglio in modo che il giocatore successivo disegni la prossima sezione senza vedere come è stata iniziata la figura. Quando Frida prendeva parte al gioco, saltavano fuori dei mostri esilaranti. Aveva un'immaginazione spaventosa e la sua attrazione per gli organi sessuali, evidente anche nei disegni del suo diario e in molti dei suoi dipinti, nei «cadaveri squisiti»

prorompeva. «I peggiori erano tutti opera di Frida» rammenta Lucienne Bloch. «Alcuni mi facevano arrossire, e io non arrossisco facilmente. Lei metteva in mostra un enorme pene gocciolante di sperma. E più tardi, spiegando il foglio, scoprivamo che si trattava di una donna in abito da sera con un gran seno, e tutto il resto, finché non si arrivava al pene. Diego rideva e diceva: «Lo sapete che le donne sono infinitamente più pornografiche degli uomini».

La «pornografia» di Frida e la sua nuova, maliziosa sicurezza sono evidenti anche nel suo modo di prendersi gioco della stampa newyorkese. In occasione di un'intervista ricevette i giornalisti distesa a letto, succhiando una lunga stecca di

zucchero. «La nascose sotto le coperte e poi la sollevò lentamente» dice Suzanne Bloch che fu testimone della scena. Senza cambiare faccia e senza smettere di parlare, Frida si divertì a osservare l'imbarazzo dei cronisti. Un'altra volta, un giornalista le domando: «Che cosa fa il signor Rivera nel tempo libero?» E lei, senza esitare, rispose: «Fa l'amore».

Frida adorava i grandi magazzini, le botteghe di Chinatown e i negozi «tutto a dieci centesimi». «Frida attraversava come un tornado i negozi “tutto a dieci centesimi”» ricorda Lucienne. «Tutt'a un tratto si fermava e comprava qualcosa sull'istante. Trovava della bigiotteria da due soldi e la faceva apparire fantastica». Talora, fulminea come un'aquila, si

metteva in tasca qualche ninnolo che la incantava e, appena uscita dal negozio, lo regalava a un amico.

Diego chiese ad alcuni amici di accompagnarla al cinema o ad altri eventi. Lo scultore David Margolis, assistente di Rivera, ricorda di averla portata a vedere *Il sangue di un poeta* di Jean Cocteau, che piacque così tanto a entrambi che lo stesso giorno tornarono a vederlo insieme a Diego. Totalmente priva di pretenziosità intellettuale, Frida ammetteva apertamente che il teatro la annoiava e che preferiva andare a Brooklyn a vedere i film di Tarzan. Per lei i film dei gorilla erano esilaranti e surreali. Sia Frida sia Diego, ricorda Lucienne, «erano annoiati alle lacrime»

dalla musica classica; durante un'esecuzione del *Servizio sacro* del padre di Lucienne, Diego si era addormentato. In un'altra occasione, ascoltando Čajkovskij, Lucienne e Frida «si erano comportate come le peggiori monelle, disegnando e costruendo uccelli di carta e ridacchiando orribilmente: e questo alla Carnegie Hall!»

Annoiato o no, non stupisce che Diego si addormentasse ai concerti. Lavorava quattordici o quindici ore al giorno, perché era risoluto a scoprire il suo nuovo murale il primo maggio, festa dei lavoratori. Tuttavia, con l'avvicinarsi della data, i problemi presero a fermentare. Se, accettando l'incarico, Diego non aveva fatto mistero delle sue

convinzioni politiche, non aveva fatto alcuna concessione neppure rispetto alla collocazione del murale, di fronte all'entrata principale del RCA Building nel Rockefeller Center<sup>13</sup>.

Il lato sinistro del dipinto raffigurava gli Stati Uniti, con un gruppo di uomini d'affari di Wall Street in baldoria, lavoratori disoccupati e manifestanti caricati dalla polizia a cavallo, e la disumanizzazione della guerra. La parte destra raffigurava l'utopia marxista, con i lavoratori, i contadini, i soldati, gli atleti, gli insegnanti e le madri con i figli in collo uniti nello sforzo di costruire un mondo migliore.

A quanto pare, al giovane Nelson Rockefeller che aveva siglato il contratto

come vicepresidente esecutivo del Rockefeller Center, non era venuto in mente che per decorare uno dei complessi urbani più imponenti del mondo, un monumento al trionfo del capitalismo, i capitalisti avrebbero fatto meglio a non assumere un comunista dichiarato. Lui stesso aveva definito il tema magniloquente del murale: «Uomini al bivio, che cercano con speranza e una grande visione di scegliere un futuro nuovo e migliore». I suoi rappresentanti avevano approvato gli schizzi preparatori.

Poi, il 24 aprile, quando l'affresco era per due terzi terminato, il *New York World-Telegram* ne vide quanto bastava per pubblicare un articolo dal titolo: «Rivera dipinge scene di attivismo



comunista e John D., jr. paga il conto». «Il colore dominante del murale è il rosso» notava lo *World-Telegram*. All'improvviso l'atmosfera al Rockefeller Center si fece ostile. Nel giro di una notte la pesante impalcatura fu sostituita da una struttura più agile e mobile. Il numero dei guardiani fu aumentato ed essi si misero ad attaccare briga con gli assistenti di Rivera; un custode minacciò di «far saltare le cervella» a un assistente se avesse tentato di scattare un'istantanea del murale e, quando lo stesso Rivera portò qualcuno a fotografarlo, il guardiano lo allontanò. Frida disse a Lucienne: «Adesso potrebbe succedere qualcosa in qualsiasi momento». E Lucienne, abituata

all'imperturbabilità di Frida, pensò: «Se lo dice *lei*, le cose si stanno facendo molto serie». Il giorno seguente, una volta che Rivera ebbe sottratto il ponteggio allo sguardo del pubblico coprendolo con grandi fogli di carta da lucido, Lucienne fotografò l'affresco con un apparecchio che aveva portato con sé nascosto sotto la gonna.

Per il primo maggio Diego aveva trasformato lo schizzo di un «leader dei lavoratori» in un inequivocabile ritratto di Lenin. Il 4 maggio Nelson Rockefeller gli scrisse chiedendogli di sostituire il volto di Lenin con quello di uno sconosciuto. Il ritratto di Lenin, sosteneva, «avrebbe offeso seriamente moltissime persone». Rivera dichiarò che rimuovere la testa di

Lenin avrebbe distrutto l'intera concezione del murale. Propose un compromesso: avrebbe controbilanciato la testa di Lenin con quella di Abramo Lincoln. La risposta arrivò il 9 maggio, durante l'ora in cui la maggior parte degli assistenti di Diego pranzava in un vicino ristorante. Il direttore responsabile del Rockefeller Center, seguito da dieci guardiani del servizio di sicurezza in divisa, entrò solennemente nel RCA Building e ordinò all'artista di interrompere il lavoro. Lentamente Rivera depose i suoi grossi pennelli e il piatto da cucina che usava come tavolozza e scese dall'impalcatura. Gli furono consegnati un assegno che saldava integralmente la quota che gli spettava (i

14.000 dollari ancora dovuti sul totale di 21.000 previsti dal contratto) e una lettera di licenziamento.

Rivera era stordito. Lui, che abitualmente si muoveva con la grazia fluida delle persone grasse, si diresse legnosamente allo spogliatoio e si tolse gli abiti da lavoro. Comparvero altri guardiani e il ponteggio fu allontanato dalla parete. Nel giro di mezz'ora il personale del Radio City aveva coperto il murale con della carta catramata e un paravento di legno.

Quando sentirono la notizia, gli assistenti di Diego si precipitarono come angeli vendicatori al RCA Building per dargli manforte, ma, al di là della protesta, non ci fu niente da fare.

Lucienne Bloch riuscì a raschiare la vernice bianca da due finestre del secondo piano per formare le parole «Lavoratori unitevi! Aiutate a proteggere i M...» I guardiani la fermarono prima che potesse comporre la parola «Murali».

Ancora una volta, Rivera era al centro della pubblica protesta. Mentre la polizia a cavallo montava la guardia, pronta a scattare al primo segnale di violenza, i suoi difensori picchettavano il Rockefeller Center e la casa di Nelson Rockefeller, sventolando cartelli con la scritta: «Salviamo il dipinto di Rivera», e gridando: «Vogliamo Rockefeller con la corda al collo! Libertà nell'arte! Scopriamo i murali di Rivera!» Un gruppo di artisti e di intellettuali tra cui

Lewis Mumford presentò una petizione a Nelson Rockefeller perché tornasse sulla sua decisione. Tuttavia non ci furono ripensamenti: la parete, in definitiva, apparteneva a Rockefeller. Nove mesi dopo, quando i Rivera avevano ormai lasciato New York, il murale fu raschiato e buttato via. (A conti fatti forse Rivera ebbe l'ultima parola. Nel 1934, quando ridipinse il murale del Rockefeller Center al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, piazzò John D. Rockefeller, Sr. tra i gozzovigliatori dalla parte dei capitalisti, nelle vicinanze delle spirochete della sifilide che sciamano sull'elica.)

La delusione di Diego di fronte al divieto di portare a termine il murale fu

aggravata dagli attacchi del Partito comunista, che continuava a tormentarlo perché aveva accettato di lavorare per dei miliardari. Infine, il 12 maggio, Rivera ricevette un telegramma dall'amico Albert Kahn, architetto del General Motors Building all'Esposizione universale di Chicago, in cui lo si informava che l'incarico di dipingere per la fiera il murale «Forgia e Fonderia», di cui erano già stati preparati i bozzetti, era stato annullato. Fu un colpo terribile al sogno di Rivera di dipingere murali per la società industriale.

Frida, naturalmente, fu coinvolta nella mischia. Partecipava alle riunioni di protesta (la sua protesta personale fu di riprendere a indossare i costumi

messicani dopo aver provato a vestirsi in modo convenzionale) e batteva a macchina le infinite lettere che Diego le dettava. Si trasformò nel più leale difensore del marito. Qualche mese dopo il licenziamento di Rivera, alla prima di *Que viva Mexico!* di Sergej Eŷzenŷtejn, Nelson Rockefeller le si avvicinò. «Come stai, Frida» le domandò cortesemente. Frida girò sui tacchi, roteando le sue lunghe gonne e sottogonne, e si allontanò con passo deciso. (Comunque era una realista. In una fotografia scattata nell'autunno del 1939, quando Rockefeller era in Messico per partecipare ai preparativi della mostra intitolata “Venti secoli di arte messicana”, allestita presso il Museum of Modern Art



di New York nel 1940, si vede Frida seduta accanto a lui durante un pranzo a buffet.) Un cronista che intervistò Frida poco dopo lo scontro finale scrisse:

La Señora Diego Rivera, l'avvenente giovane moglie dell'artista di cui si è ordinato di coprire – forse permanentemente – l'affresco a causa della sua prospettiva comunista, è addolorata, ma non sconvolta...

È convinta che i Rockefeller abbiano agito così «per timore dell'opinione pubblica», ed è sicura che «Mrs. Rockefeller ne debba essere dispiaciuta». Hanno visto i bozzetti preparatori con il ritratto di Lenin, più in evidenza nei disegni che nel murale, ha detto, e hanno dato la loro approvazione.

«I Rockefeller sapevano benissimo che i murali avrebbero raffigurato il punto di vista rivoluzionario – che sarebbero stati dipinti rivoluzionari» ha aggiunto quietamente. «Si sono

mostrati molto cortesi e comprensivi al riguardo e sempre molto interessati, specialmente Mrs. Rockefeller.

«Siamo stati due o tre volte a cena da loro, e abbiamo discusso a lungo del movimento rivoluzionario.

«Mrs. Rockefeller è sempre stata gentilissima nei nostri confronti. Era adorabile. Sembrava molto interessata alle idee radicali – ci faceva un sacco di domande. Lo sa che ha aiutato Mr. Rivera al Museum of Modern Art e si è veramente battuta per lui?»

Quando gli fu ordinato di lasciare il ponteggio al Rockefeller Center, Rivera annunciò che avrebbe usato quel che gli restava del compenso ricevuto dai Rockefeller «per dipingere, in qualsiasi edificio idoneo gli offrissero, una riproduzione esatta del murale nascosto –

dipingereò gratuitamente salvo il costo effettivo dei materiali». Non gli fu offerto nessun edificio idoneo, e alla fine preferì dipingere la storia degli Stati Uniti, vista da una prospettiva rivoluzionaria, su ventuno pannelli mobili all'interno di un edificio dilapidato e in attesa di essere raso al suolo al 51 West di Fourth Street, che ospitava un'organizzazione lovestonite chiamata New Workers' School<sup>14</sup>.

Il 3 giugno, a un mese dall'inizio della battaglia del Rockefeller Center, Frida e Diego traslocarono downtown in un bilocale all'8 West di Thirteenth Street, affinché Diego fosse più vicino al lavoro. Diego rese noto che il nuovo appartamento era più costoso della suite

al Barbizon-Plaza; orgoglioso com'era, non voleva ammettere che Rockefeller lo aveva leso finanziariamente. In settembre si trasferirono di nuovo, in una suite al quattordicesimo piano dell'Hotel Brevoort, su Fifth Avenue e Eighth Street.

Dal 9 maggio, giorno in cui fu cacciato dal Rockefeller Center, al 15 luglio, quando cominciò a lavorare alla New Workers' School, Rivera fu troppo demoralizzato, amareggiato e arrabbiato per dipingere. A detta degli amici gli occhi di Frida erano spesso rossi di pianto. Tuttavia, pur non dipingendo, Rivera non stava in ozio. Insieme a Bertram Wolfe faceva ricerca sulla storia americana in preparazione del ciclo di

affreschi per la New Workers' School. Tenne numerose conferenze sull'arte e la politica e fece numerose apparizioni pubbliche non solo per difendere la sua posizione riguardo al RCA Building, ma anche a sostegno di altre cause.

Quando ricominciò a dipingere, tornò a essere il vecchio, espansivo Diego di sempre. Louise Nevelson, che insieme a Marjorie Eaton aveva preso un appartamento al piano terra dell'edificio in Thirteenth Street ricorda che «la sera, casa Rivera era sempre aperta e chiunque volesse andarci era libero di farlo... Prendevano molto sul serio le persone, non facevano distinzioni. Non ero mai stata in una casa come quella di Diego. Principesse e regine... una signora più

ricca del padreterno. E operai, lavoratori. Lui non faceva nessuna distinzione, e tutti erano trattati nello stesso modo. Era molto semplice. A Diego e a Frida piaceva così tanto perché nella loro precedente abitazione c'era un portiere, e naturalmente loro non credevano in una cosa del genere. Furono contentissimi di trovare un posto dove potevano entrare senza essere importunati».

Nevelson era un'aspirante giovane artista ed era felice di essere in compagnia del grande Rivera. Era anche una bella e vivace divorziata di poco più di trent'anni dalla volontà decisa, una devota appassionata dell'arte e degli uomini. Non ci volle molto perché gli assistenti si accorgessero che Rivera

trascorrevano molto tempo insieme a lei. Lucienne era indignata. «Frida è una persona troppo perfetta» scrisse, «perché qualcuno abbia la forza di prendere il suo posto». La seconda volta che Rivera non si presentò al lavoro, Sánchez Flores informò gli altri che era di nuovo in compagnia di Louise. Quel giorno Lucienne scrisse: «Mi sono sentita così triste per Frida».

Frida non si recava più tutti i giorni al ponteggio. Non stava bene. Il piede destro era come paralizzato e doveva tenerlo più sollevato che poteva – ed era sola. Lupe Marín, che tornando in Messico dall'Europa si fermò da loro per una settimana, ricordava che «Frida non usciva di casa. Passava l'intera giornata

nella vasca da bagno. Faceva troppo caldo per uscire in strada».

Spesso Diego non tornava a casa fino all'alba. Capitava che Frida chiamasse Suzanne Bloch e le dicesse: «Oh, detesto stare da sola!» oppure: «Sono giù di morale. Per favore, vieni a trovarmi». Una volta che Suzanne passò la notte con lei, Frida trascorse la serata cucinando un battaglione di piccoli budini che Diego avrebbe mangiato al suo ritorno.

Diego mostrava di interessarsi a Frida, chiedendo a Lucienne e al marito Stephen Dimitroff, uno dei suoi assistenti, di persuaderla a dipingere, ma secondo Lucienne lo faceva solo «per essere indipendente da lei». Notando che Frida ammirava un piccolo pannello



affrescato appena terminato da Lucienne, Rivera incoraggiò la moglie a misurarsi a sua volta con il nuovo mezzo espressivo. Dapprima recalcitrante, Frida ci provò, ma l'*Autoritratto* a mezzo busto da lei prodotto le parve orribile. Quando la figura fu ultimata, scrisse tutt'attorno alla testa (perlopiù in inglese): «*Absolutely rotten, No sirve. Oh! Boy very ugly, Frieda* [Assolutamente orrendo, non funziona. Accidenti bruttissimo, Frieda]». Disgustata, lasciò cadere il pannello – che si crepò, ma non si ruppe – e lo gettò via. Lucienne e Stephen, che lo trovavano bellissimo, lo recuperarono dal bidone della spazzatura e lo portarono a casa. In seguito, durante un trasloco, i bordi si spezzarono, ma la sezione principale

rimane intatta, e non è «orrenda», ma piena di fascino. Il volto che fissa dal gesso ha l'intensa presenza fisica di un ritratto del Fayum. Perfino in un'opera sperimentale, l'autorappresentazione di Frida è sorprendentemente viva.

La tensione tra Frida e Diego era esacerbata da un altro conflitto. Frida moriva dalla voglia di tornare in Messico, almeno per una visita. Nonostante i quattro anni vissuti quasi di continuo negli Stati Uniti, Gringolandia e il suo stile di vita continuavano a esserle estranei. In una lettera scritta al dottor Eloesser qualche anno dopo, quando era felicemente tornata nel suo paese, espresse i suoi sentimenti a proposito dei rispettivi meriti di Stati Uniti e Messico:

...anche se capisco i vantaggi che gli Stati Uniti offrono in ogni campo o attività, non mi piacciono i gringo con tutte le loro qualità e i loro difetti che sono grandissimi, il loro modo di essere, il loro disgustoso puritanesimo, i loro sermoni protestanti, la loro inesauribile pretenziosità; che si debba essere «molto rispettabili» e «molto corretti» in tutto mi sembra piuttosto stupido. So che da noi siamo ladri, *hijos de la chingada*, *cabrones* ecc. ecc., ma non so perché anche le cose peggiori le facciamo con un po' di senso dell'umorismo, mentre i gringo sono *sangrones* [ottusi] dalla nascita, anche se molto rispettabili e perbene (?). Anche il loro modo di vivere mi sembra dei più ripugnanti, quei maledetti *parties* in cui tutto, dalla vendita di un quadro a una dichiarazione di guerra, si risolve dopo aver sorseggiato tanti piccoli cocktail (non sanno neanche ubriacarsi in modo audace); per loro chi vende il quadro o dichiara guerra è sempre un personaggio «importante», altrimenti non gli prestano neanche un centesimo

di attenzione. Negli Stati Uniti leccano i piedi solo alle «persone importanti», non importa che siano *unos hijos de su mother* [Frida scrive «madre» in inglese]... Mi dirai che ci si può anche vivere senza piccoli cocktail e senza *parties*, ma senza di essi non si arriva da nessuna parte ed è irritante che a Gringolandia la cosa più importante per tutti sia avere ambizione, farcela a diventare «qualcuno» e francamente io non ho più la minima ambizione di essere nessuno, detesto il concetto... ed essere la *gran caca* non mi interessa in nessun modo.

A differenza di Frida, Rivera amava gli Stati Uniti e i loro abitanti; gli piaceva l'adulazione che il mondo artistico di Manhattan gli tributava ed era determinato a rimanere a New York fino alla conclusione dei pannelli della New Workers' School. Inoltre per lui tornare in

Messico significava regredire nel tempo. Era convinto che la rivoluzione mondiale avrebbe avuto luogo in un paese industrializzato e voleva essere lì, perlomeno sulle barricate ideologiche, a combattere con l'arma delle immagini. Diceva che lui e Frida dovevano sacrificare le comodità e l'amore per la loro casa in nome della grande causa comunista. Frida non era d'accordo. Pensava che fossero tutte «fesserie».

Il 16 novembre 1933, in una lettera all'amica Isabel Campos, Frida scrisse che a Gringolandia passava il tempo «sognando il ritorno in Messico».

New York è molto carina e sto meglio qui che a Detroit, ma nonostante questo ho nostalgia del Messico... Ieri per la prima volta abbiamo avuto

la neve, e presto farà così freddo che... la zia delle ragazzine [la morte] verrà a prenderle. Poi non resterà altro da fare che mettersi biancheria di lana e venire a patti con la neve. Non sento così tanto il freddo per via delle mie famose gonne lunghe, ma certe volte sento uno spiffero freddo che non potrebbe essere evitato nemmeno da venti gonne. Continuo a girare come una trottola e comincio ad abituarmi a questi vecchi vestiti. Nel frattempo alcune gringhe mi imitano e cercano di vestirsi *a la mexicana*, ma le poverette somigliano solo a dei cavoli e a dirti la schietta verità hanno un aspetto assolutamente impossibile. Il che non vuol dire che io stia bene vestita così, ma comunque me la cavo (non ridere)...

Il desiderio di allontanarsi da New York, di tornare a casa, è visibile nel quadro *Il mio vestito è appeso là* (fig. [12](#)), che firmò sul retro con il gesso

aggiungendovi la scritta: «L'ho dipinto a New York mentre Diego dipingeva il murale del Rockefeller Center». Poiché fu portato a termine dopo il suo ritorno in Messico, e dal momento che l'influenza del murale creato da Rivera al Radio City è evidente, senza dubbio continuò a lavorarci fino alla sua partenza.

Proprio al centro di un'immagine composita, che presenta Manhattan come la capitale del capitalismo ma anche come il centro della povertà e della protesta durante gli anni della Depressione, è appeso il costume da tehuana di Frida. Fiancheggiato da grattacieli freddi e anonimi dalle infinite finestre cieche disposte in file regolari, appeso a una gruccia blu polvere

sostenuta da un nastro blu polvere, la blusa rosso granata ricamata e la sottana verde pisello dai nastri rosa e la balza bianca hanno un aspetto esotico, intimo e femminile. Non mettendosi in scena insieme al proprio costume, Frida ci dice che il suo vestito può stare appeso a Manhattan, ma lei è altrove; non vuole avere niente a che fare con «Gringolandia». Il vestiario vuoto di questo dipinto non è però ancora l'angoscioso simbolo che sarebbe diventato in opere successive, gli indumenti esercitano comunque una forte presenza; Frida aveva già domestichezza con le risonanze emotive degli abiti vuoti.

Il messaggio è trasmesso con tocco lieve, una visione «di sinistra» di



Manhattan a mo' di seducente parodia folcloristica. Frida deride la mania nordamericana per gli impianti idraulici efficienti e l'interesse nazionale per gli sport competitivi piazzando su dei piedistalli un water monumentale e un trofeo da golf in oro. Anche gli affari, la religione e l'estremo eclettismo del gusto statunitense finiscono nel suo mirino. Serpeggiando attorno alla croce della vetrata di Trinity Church una grande S rossa trasforma il crocefisso nel simbolo del dollaro; un nastro rosso collega il campanile gotico della chiesa al tempio dorico di Wall Street, la Federal Hall; e al posto della scalinata in marmo della Federal Hall, Frida ha incollato sulla tela un grafico che mostra «Le vendite

settimanali in milioni»; nel luglio del 1933 il grande business sembrava andare a gonfie vele, ma le masse – sciami di figure minuscole nella parte inferiore del dipinto – non ne erano le beneficiarie. Un telefono fuori misura appollaiato in cima a un palazzo di appartamenti fa da cuore alla città: il suo filo nero si snoda dalle finestre come un immenso sistema circolatorio che connette ogni cosa.

Frida dunque ride dell'America. Ma ha anche qualcosa di serio da dire riguardo al consumo umano e di esseri umani in una società capitalista: da un secchio dell'immondizia traboccano una borsa dell'acqua calda, margherite, un coniglio di pezza, una bottiglia di liquore – e un tessuto leggero imbrattato di

sangue, un osso, grovigli di interiora, un oggetto simile a un cuore umano, e più raccapricciante di tutto, una mano umana insanguinata.

Curiosamente nella sua visione di Manhattan nessuno dei ruoli principali è affidato ad attori in carne e ossa. L'abito vuoto dell'artista occupa il centro della scena. Di fronte ha solo automi. Sui gradini della Federal Hall, a ricordare l'idealismo rivoluzionario del passato, campeggia la statua di George Washington. Il cartellone con l'immagine di Mae West svolge una funzione diversa. All'epoca in cui Frida lavorava a questo dipinto, Rivera, in una conversazione sulla sua visione dell'ideale di bellezza americano («il George Washington

Bridge, un trimotore, una buona automobile o una qualsiasi macchina efficiente»), disse che, per quanto riguardava la bellezza umana, Mae West «è la più meravigliosa macchina vivente che io abbia mai conosciuto – sfortunatamente solo sullo schermo». Frida non la vedeva allo stesso modo. Mae West è finita accanto alla chiesa, la cui finestra è effigiata con il simbolo del dollaro, perché anche la stella del cinema rappresenta falsi valori: nel suo caso vanità, lussuria, trionfo del *glamour*. Il suo splendore è effimero: i bordi del cartellone su cui appare si stanno staccando dalla cornice e gli edifici sottostanti sono in fiamme. Nella parte inferiore del dipinto Frida ha ridotto le

«masse» a una moltitudine puntinista di teste e cappelli minuscoli che rappresentano le file per il pane, le folle dei manifestanti, le sfilate dei soldati e il pubblico di una partita di baseball. Con grande consapevolezza compositiva e concettuale, sulla tela sono stati incollati più di venti frammenti fotografici e altri ritagli di giornale scelti con massima cura.

In cima a tutto la statua della Libertà leva alta la sua fiaccola, promemoria satirico di ciò che in altri tempi si era pensato gli Stati Uniti dovessero rappresentare. La sola cosa «fuori luogo» è il vestito di Frida, e non è escluso che gli sbuffi di fumo dipinti aggiunti al collage del piroscrafo nella baia siano una

pennellata di *wishful thinking*, l'espressione di un desiderio irrealistico. A Frida sarebbe piaciuto essere a bordo.

Mentre le giornate autunnali andavano accorciandosi, Frida e Diego discutevano se rimanere a New York o ritornare a Città del Messico. In una di quelle occasioni Lucienne Bloch e Stephen Dimitroff li trovarono immersi in un litigio così arroventato che Rivera prese uno dei suoi lavori – un olio raffigurante dei cactus del deserto dalla forma di mani rapaci – e gridò: «Non voglio tornare a questo!» Frida ribatté: «Io voglio ritornare a questo!» Diego afferrò un coltello da cucina e, sotto lo sguardo inorridito della moglie e degli amici, fece a pezzi il dipinto. Quando

Lucienne cercò di fermarlo, Frida la trattenne. «Non farlo!» gridò. «Ti ucciderà!» Riempiendosi le tasche con i brandelli della tela, Diego lasciò l'appartamento in gran furia, sordo al bombardamento di imprecazioni lanciate in francese da Lucienne. «Frida ha tremato tutto il giorno», scrisse Lucienne nel suo diario. «Non riusciva a consolarsi della perdita della tela. Diceva che era stato un gesto di odio contro il Messico. Diego sente di dover tornare per il bene di Frida, perché lei non ne può più di New York... Frida deve accettare il fatto che quella da biasimare è lei».

Finalmente, all'inizio di dicembre, gli affreschi della New Workers' School erano finiti. Il 5 dicembre fu data una

fiesta d'addio. L'8, 9 e 10 dicembre furono organizzate delle presentazioni pubbliche dei murali ormai completi, accompagnate, ogni sera alle otto, da una conferenza di Rivera. Tuttavia Diego non aveva ancora speso – come aveva promesso di fare – l'intero compenso ricevuto da Rockefeller. Solo quando ebbe ultimato due piccoli pannelli presso il quartier generale dei trockisti di New York in Union Square rimase senza un soldo e fu pronto a partire.

Il 20 dicembre 1933 Frida e Diego salirono a bordo dell'*Oriente*, che aveva come destinazione L'Avana e poi Veracruz. «Formammo un gruppo» disse Louise Nevelson, «mettemmo insieme il denaro e comprammo loro i biglietti. Li



portammo di peso alla nave e ci assicurammo che partissero».



*Il mio vestito è appeso là, 1933.*

13. Costruito nel 1933, il RCA Building, oggi noto

come GE Building, costituisce il cuore del Rockefeller Center di New York (*N.d.C.*).

14. I lovestoniti, guidati dall'ex segretario generale del Partito comunista degli Stati Uniti, Jay Lovestone, erano un gruppo comunista anti-stalinista, di cui faceva parte Bertram D. Wolfe, amico e biografo di Rivera, nonché direttore della New Workers' School (*N.d.C.*).

# Parte quarta





*Memoria, 1937.*

## 12.

### Qualche piccola punzecchiatura

Al ritorno dagli Stati Uniti, alla fine del 1933, i Rivera si trasferirono nella loro nuova casa di San Angel all'angolo tra Palmas e Altavista: due eleganti cubi in stile moderno-internazionale «mexicanizzati» dal colore (rosa per la casa di Diego; blu per quella di Frida) e dalla parete di cactus che li circondava. Ella Wolfe dice che Diego voleva due

case separate perché «da un punto di vista bohémien sembrava la cosa “interessante” o “sorprendente” da fare». Un quotidiano messicano la mise in un altro modo: «Le teorie architettoniche [di Diego] si basavano sulla concezione mormone della vita, in altre parole sulle interrelazioni oggettive e soggettive che esistono tra la *casa grande* e la *casa chica!*» (In Messico «casa grande» rimanda alla casa dell'uomo; «casa piccola» all'appartamento della sua amante.) E in effetti le nuove case erano separate, ma disuguali. Quella di Rivera era, ovviamente, più grande. Conteneva un ampio studio dal soffitto alto, di fatto uno spazio semipubblico dove riceveva e vendeva i dipinti, e una cucina spaziosa;



la maggior parte dei pasti veniva consumata lì. La casa blu di Frida era più privata e compatta. Aveva tre piani: un garage al pianterreno; sopra alla rimessa, un salotto/sala da pranzo e un cucinino; e al piano più alto, che si raggiungeva con una scala a chiochiola, una camera da letto/studio con un'ampia finestra panoramica, e il bagno.

Finalmente a casa da Gringolandia, occupata a sistemare le due abitazioni, il tipo di attività che amava, Frida avrebbe dovuto essere felice, ma i quadri dipinti nei due anni successivi dimostrano con evidenza che non lo era. Nel 1934 non ne dipinse alcuno. L'anno successivo ne completò soltanto due: lo stupefacente, agghiacciante *Qualche piccola*

*punzecchiatura* (tav. [6](#)) e un *Autoritratto* in cui il taglio corto e arricciato, «alla barboncino», dei capelli le dà un'aria completamente diversa dalla Frida degli altri autoritratti. *Qualche piccola punzecchiatura* si basa su un fatto di cronaca nera<sup>15</sup>. Un ubriaco getta la sua donna sul letto e la pugnala venti volte; portato davanti al giudice, protesta innocentemente: «Ma le ho dato solo qualche piccola punzecchiatura!» Il quadro ci presenta la scena immediatamente successiva al delitto: l'assassino, che ha in mano un pugnale insanguinato, guarda a occhi sbarrati il cadavere della sua vittima, che giace scomposta sul letto, la carne nuda coperta di squarci sanguinanti. Come in certa

iconografia della deposizione del Cristo, un braccio senza vita della donna penzola verso terra con il palmo ferito e sanguinante aperto nella nostra direzione. I fiumi di sangue che le scorrono tra le dita schizzano sull'acido pavimento verde-giallastro (il giallo, dirà Frida più tardi, rappresentava la pazzia, l'infermità, la paura). Come se la piccola lastra di stagno non riuscisse a contenere l'orrore, le macchie di sangue si allargano alla cornice del quadro, trasformandosi in schizzi rossi a grandezza naturale. Per lo spettatore l'impatto è immediato, quasi fisico. La sensazione è che quella violenza sia stata compiuta da qualcuno – forse noi stessi – nello spazio materiale in cui ci troviamo. La transizione da

finzione a realtà è data da una scia di sangue.

Una mano in tasca, il cappello spavaldamente sulle ventitré, l'assassino ha l'aria del bruto così come la donna ha l'aria della brutalizzata. Di fatto il dipinto propone due stereotipi, il *macho* e la *chingada*, la sua vittima. *Chingada*, alla lettera «fottuta», è l'imprecazione più comune in Messico e un'espressione che Frida usava spesso. «Il verbo [*chingar*]» dice Octavio Paz «denota violenza, l'impulso improvviso di una persona a penetrarne un'altra con la forza... Il verbo è maschile, attivo, crudele: punge, ferisce, squarcia, macchia e provoca una soddisfazione amara e risentita. La persona che subisce l'atto è passiva,

inerte e aperta al contrario della persona attiva, aggressiva e chiusa che lo infligge»<sup>16</sup>. A un amico Frida disse di avere dipinto l'assassino come appare nel quadro, «perché in Messico uccidere è un atto del tutto accettabile e naturale». Aggiunse di aver avuto bisogno di dipingere quella scena perché aveva provato simpatia per l'assassinata, dal momento che lei stessa era stata sul punto di essere «assassinata dalla vita».

«Assassinata dalla vita»: nel giro di pochi mesi dal ritorno a Città del Messico, Frida sentì che tutte le sue speranze di organizzarsi un'esistenza nuova e armoniosa erano svanite. Diego si era imbarcato in una storia amorosa con sua sorella Cristina. In preda

all'angoscia, Frida tagliò i lunghi capelli che Diego amava e smise di portare il costume da tehuana. E, come se il dolore che provava fosse troppo grande per rilevarlo direttamente, dipinse *Qualche piccola punzecchiatura*, dove descriveva non la propria esperienza bensì la propria sofferenza proiettata nella sventura di un'altra donna.

Non si sa quando la relazione avesse avuto inizio (probabilmente nell'estate del 1934) o come e quando terminò o piuttosto se si interruppe e ricominciò. Quel che sappiamo è che Rivera non era contento di essere di nuovo in Messico e che, come un bambino imbronciato, rimproverava a Frida di averlo costretto a tornare. Anche se era stato invitato a

dipingere murali presso il Centro Médico Nacional La Raza di Città del Messico e se ben presto gli fu confermato l'incarico di ridipingere l'affresco del Rockefeller Center su una grande parete al terzo piano del Palacio de Bellas Artes, si sentiva arrabbiato e apatico e non lavorava. Le cattive condizioni di salute contribuivano a renderlo ancora più infelice. Nonostante tutti i budini e i gelati al pistacchio consumati a Manhattan, la drastica dieta di Detroit lo aveva lasciato smagrito e ingobbito, in preda ai disordini ghiandolari, all'ipocondria e a un'estrema irritabilità. Era «debole, sottile, giallo e moralmente esausto», Frida scrisse a Ella Wolfe in luglio:

Poiché non si sente bene non ha ricominciato a dipingere, questo mi ha resa più triste che mai, perché se non lo vedo felice non riesco a essere tranquilla e la sua salute mi preoccupa più della mia... Diego pensa che la responsabilità di tutto ciò che gli sta succedendo sia mia, perché sono stata io a farlo venire in Messico... Faccio tutto ciò che posso per incoraggiarlo e per facilitargli le cose, ma non ho ancora avuto nessun successo, perché non puoi immaginare quanto sia cambiato rispetto a come lo hai visto a New York, non vuole fare niente e qui non ha assolutamente interesse a dipingere, io sono completamente d'accordo con lui, perché conosco le ragioni per cui è come è, con la gente che abbiamo intorno che è la più testarda del mondo e quella che capisce meno...

La salute di Frida non era migliore di quella di Diego. Nel 1934 fu ricoverata tre volte in ospedale: una volta per essere



operata di appendicite, un'altra per un aborto al terzo mese di gravidanza, la terza perché i problemi al piede che già l'avevano tormentata a New York erano andati aggravandosi. «Il piede [destro] continua ad andare male» scrisse al dottor Eloesser, «ma non c'è niente da fare e un giorno deciderò di farmelo tagliare così non mi darà più fastidio». Il piede fu operato per la prima volta e la guarigione fu molto lenta. A peggiorare le cose, visto che la depressione e l'inerzia di Diego gli impedivano di lavorare, le finanze dei Rivera erano a terra. Con tutti quei guai era naturale che Frida si rivolgesse per averne conforto alla sorella Cristina, che nel 1930, poco dopo la nascita del figlio Antonio, era stata lasciata dal marito e

che viveva con i bambini (e con Guillermo Kahlo) nella casa blu di Coyoacán.

Per molti versi le sorelle avevano ruoli complementari. Frida era quella brillante che aveva fatto un buon matrimonio, l'artista di talento coronata dalla notorietà che le veniva dall'essere la moglie di Rivera; Cristina, dal canto suo, era stata benedetta dalla maternità. Era vitale, generosa e seducentemente femminile. Nel ritratto fattole da Diego nel suo murale del 1929 (su suggerimento di Frida, Cristina aveva posato per uno dei nudi allegorici) è l'essenza della sessualità voluttuosa, una florida Eva che tiene in mano un fiore (dall'aspetto di vagina) mentre un ammaliante serpente le

sibila nell'orecchio. «Vive un po'... tra le nuvole» scrisse Frida qualche tempo dopo. «Continua a domandare... chi è Fuente Obejuna [un dramma dello scrittore spagnolo Lope Félix de Vega] e se va a vedere un film domanda immancabilmente, be', ma chi è l'informatore? chi è l'assassino? chi è la ragazza?, insomma non capisce niente dal principio alla fine, e a metà spettacolo di solito si abbandona tra le braccia di Morfeo».

Di sicuro non fu per cattiveria che Cristina tradì la sorella, anche se forse un pizzico di rivalità fece la sua parte. È più verosimile che Cristina sia stata sopraffatta. Rivera era il grande maestro e a un genio dotato di fascino è difficile

resistere. Probabilmente persuase la cognata del suo disperato bisogno di lei. E non c'è dubbio che pensasse di averne bisogno, perché, a seguito dell'aborto, i medici avevano detto a Frida di astenersi dai rapporti sessuali. Eppure fu una relazione iniziata senza che se ne rendessero conto, avviata con la casualità di certe sue scappatelle precedenti e forse con voluta crudeltà. «Se amavo una donna» scrisse Rivera nell'autobiografia, «più la amavo, più la volevo ferire. Frida era solamente la vittima più ovvia di questo mio tratto disgustoso».

«In questi mesi ho sofferto talmente tanto che per me sarà difficile sentirmi presto perfettamente bene» Frida scrisse al dottor Eloesser il 24 ottobre, «ma ho

fatto tutto il possibile per dimenticare quel che è successo tra Diego e me e per tornare a vivere come prima. Non credo che ce la farò del tutto, perché ci sono cose più forti della volontà, ma non posso più continuare nel grandissimo stato di tristezza in cui ero, perché mi stavo avviando a grandi passi verso una nevrasenia di quel tipo orribile che rende idiote e *antipáticas* le donne e sono addirittura felice di vedere che sono stata capace di controllare lo stato di semi-idiozia in cui ero».

E il 13 novembre: «Credo che lavorando dimenticherò i dispiaceri e riuscirò a essere un po' più felice... Spero che la mia stupida nevrasenia scompaia presto e che la mia vita sia di nuovo più

normale – ma tu sai che è piuttosto difficile e che avrò bisogno di molta forza di volontà anche solo per essere entusiasta di dipingere o di fare qualsiasi cosa. Oggi era l'onomastico di Diego e siamo stati felici e c'è da sperare che nella mia vita ci siano molte altre giornate di questo tipo».

Il 26 novembre scrisse di nuovo, scusandosi perché non gli aveva ancora mandato il disegno che gli aveva promesso:

Ne ho fatti diversi, sono venuti tutti malissimo, e ho deciso di strapparli prima di mandarti delle *porquerías*. Poi mi sono messa a letto con l'influenza e mi sono alzata solo due giorni fa e naturalmente la prima cosa che ho fatto è stata ricominciare il disegno, ma non so cosa mi succede fatto sta che *non riesco a farlo*. Non

viene mai come lo vorrei, e ho addirittura cominciato a urlare di rabbia ma senza riuscire a produrre niente di buono. Perciò alla fine ho deciso di dirti questo e di chiederti di essere abbastanza amabile da perdonarmi tanta scortesia, non pensare che lo faccia perché non ho abbastanza voglia di fare il disegno, ma piuttosto perché sono in un tale stato di tristezza, noia, ecc. ecc. che non riesco nemmeno a fare un disegno. La situazione con Diego va ogni giorno peggio. So che molta della colpa di ciò che è successo è stata mia perché non ho capito fin dal principio quel che voleva e perché mi sono opposta a qualcosa che non si poteva più evitare. Adesso, dopo vari mesi di vero tormento per me, ho perdonato mia sorella e credevo che con questo le cose sarebbero cambiate un po', ma è stato proprio l'opposto. Forse per Diego la scomoda situazione è migliorata, ma per me è terribile. Mi ha lasciata in uno stato di infelicità e scoraggiamento tali che non so cosa fare. So che per il momento Diego è più interessato a lei che

a me, e dovrei capire che non è colpa sua e che sono io che dovrei scendere a compromessi se voglio che lui sia felice. Ma mi costa talmente tanto passarci in mezzo che non puoi avere idea di quanto soffro. È così complicato che non so come spiegarlo. So che capirai comunque e che mi aiuterai a non lasciarmi trascinare da pregiudizi idioti, ma ciò nondimeno ci tenevo così tanto a riuscire a raccontarti tutti i dettagli di quel che mi sta capitando per alleviare un po' il mio dolore...

Credo che presto questo periodo di tormenti inesprimibili passerà e un giorno riuscirò a essere la stessa di prima...

Scrivimi quando puoi. Le tue lettere mi danno un enorme piacere...

Adesso non possiamo più fare quel che dicevamo di fare, distruggere il resto dell'umanità e lasciare solo Diego, te e me – perché adesso Diego non sarebbe più felice.



Mentre Frida cercava disperatamente di non «farsi trascinare da pregiudizi idioti» e si aggrappava alla speranza che i suoi «tormenti inespriuibili» sarebbero passati, Diego era, come disse al dottor Eloesser, «occupato notte e giorno». All'inizio di novembre, sulla parete di sinistra dello scalone del Palacio Nacional, aveva iniziato *Messico moderno*. Ancora una volta Cristina aveva posato per lui, questa volta accompagnata dai suoi due bambini e con un documento politico al posto del fiore tra le mani. Ciò nondimeno, il suo volto e il suo corpo sono seducentemente rotondi e i suoi occhi dorati hanno l'espressione vuota e orgasmica che Rivera riservava alle donne di cui era sessualmente

infatuato. Dei graziosi piedi di Cristina nei loro sandali dal tacco alto il pittore ha amorevolmente fatto il perno dell'intera composizione. Frida, che siede alle spalle di Cristina e regge il testo politico che un ragazzino sta leggendo, svolge in modo più convincente della sorella il ruolo della giovane attivista appassionata; intanto perché ha l'abbigliamento appropriato: una gonna di jeans, una camicia da lavoro blu, e capelli corti. Al collo ha inoltre un pendente a forma di stella rossa su cui figura una falce e martello.

Sembra verosimile che la relazione tra Diego e Cristina sia durata più a lungo di quanto generalmente si pensi. *Qualche piccola punzecchiatura* è un'indicazione

che la storia era proseguita anche nel 1935. E all'inizio di quell'anno Frida lasciò all'improvviso la casa di San Angel e, prendendo con sé la scimmia preferita, andò a vivere in un piccolo appartamento moderno nel centro di Città del Messico, al 432 di Avenida de los Insurgentes.

Doveva essere la prima di molte separazioni e stabilì una curiosa regola di comportamento. Sebbene vivessero separati, Frida e Diego si vedevano di continuo. Lui teneva alcuni abiti nell'appartamento di lei e, volendo essere corretto nei confronti di entrambe le sorelle, le comprò una replica in similpelle blu e cromo dei «moderni» mobili anni trenta color rosso che aveva

già acquistato per arredare l'appartamento di Cristina sull'elegante Calle Florencia.

Forse Frida prese l'appartamento sia per crearsi una vita in proprio sia per allontanarsi da Diego. In fin dei conti due sue amiche, la pittrice María Izquierdo (amante di Rufino Tamayo) e la fotografa Lola Álvarez Bravo (moglie di Manuel Álvarez Bravo), avevano di recente affittato insieme un appartamento e cercavano di vivere da sole; perché Frida non avrebbe dovuto fare lo stesso?

Senza dubbio si comportava come se andasse tutto benissimo, fingendosi allegra e dilettaando gli altri con il suo humour sardonico, tanto che – sebbene gli amici più intimi sapessero cosa stava

passando – le nuove conoscenze (per esempio Mary Schapiro che aveva conosciuto Frida durante un viaggio in Messico) non sospettavano la portata della sua infelicità. Ma Alejandro Gómez Arias, che andava a trovarla nel suo appartamento, ricorda quando Frida diede in escandescenze vedendo Cristina a un distributore dall'altra parte della strada. «Guarda!» gridò. «Vieni qui! Perché viene a fare benzina davanti a casa mia?» E *Qualche piccola punzecchiatura* rimane come prova della sua ferita.

Finalmente, all'inizio di luglio, Frida fece i bagagli e volò a New York con Anita Brenner e Mary Schapiro. Il viaggio fu sia una fuga disperata sia un folle volo. Su due piedi, le donne

decisero di non viaggiare in treno bensì su un aereo Stinson privato pilotato da un aviatore che avevano conosciuto la sera prima durante un'animata cena a casa di Diego. L'estenuante viaggio di sei giorni comportò vari atterraggi forzati. Per sottrarsi al terrore, Frida dormì sul sedile posteriore. Alla fine le donne abbandonarono l'aereo e raggiunsero Manhattan in treno. Lì, Mary (che si era separata di recente dal marito) e Frida scesero insieme all'Holly Hotel nei pressi di Washington Square e, dopo aver confidato i suoi guai a Lucienne Bloch e a Bertram e Ella Wolfe, Frida giunse a una decisione. «Quando dentro di lei le fiamme del risentimento si spensero» scrisse Bertram Wolfe, «seppe che era

Diego che amava e che per lei il marito era più importante delle cose che sembravano dividerli». Rassegnandosi a un matrimonio di reciproca «indipendenza», il 23 luglio 1935 gli scrisse:

[Adesso so che] tutte queste lettere, avventure con gonnelle, insegnanti di «inglese», modelle gitane, assistenti di «buone intenzioni», «emissarie plenipotenziarie di luoghi lontani», rappresentano soltanto dei flirt. Al fondo *tu e io* ci amiamo profondamente e per questo siamo in grado di sopportare innumerevoli avventure, colpi alle porte, imprecazioni, insulti, reclami internazionali – eppure ci ameremo sempre...

Tutte queste cose si sono ripetute per i sette anni che abbiamo vissuto insieme e tutte le arrabbiate da cui sono passata sono servite soltanto a farmi finalmente capire che ti amo più della mia stessa pelle e che, se anche tu non mi

ami nello stesso modo, comunque in qualche modo mi ami. Non è così?... Spero che sia sempre così e di tanto mi accontenterò.

Quanto a Rivera, sebbene sapesse che avrebbe continuato a ingannarla, era pentito di averla ferita. E una cosa era sicura: se avesse dovuto scegliere tra le due sorelle, avrebbe scelto Frida. Nell'autobiografia racconta di un incidente che ebbe luogo dopo il ritorno di Frida da New York nel 1935. Degli assassini ingaggiati dall'ambasciatore tedesco spararono due colpi nel suo studio (perché, a suo dire, in quanto comunista e antifascista dichiarato, era «persona non grata» ai tedeschi). Sembra che i killer mirassero a una «dattilografa» che stava posando per lui su una sedia



dove di solito Frida stava seduta a chiacchierare con Diego mentre lui lavorava. La «dattilografa», secondo Diego, era Cristina Kahlo. «In seguito mi venne in mente» disse Rivera «che i mancati assassini avessero pensato che, uccidendo Frida, avrebbero potuto farmi molto più male che colpendo me. Quanto a questo, avevano assolutamente ragione». Tenere Cristina come «segretaria» non poteva certo servire a guarire la ferita di Frida, ma le sue parole rivelano la profondità del suo amore per la moglie.

Se in *Qualche piccola punzecchiatura* Frida rese graficamente chiaro che la sua ferita non si era rimarginata, rese altresì evidente che non

si sarebbe concessa di fare del sentimentalismo lacrimoso sulle proprie pene. Aveva deciso di non essere una miserabile «*antipática*», ma la donna saggia, calma, divertita e indulgente che appare nell'*Autoritratto* con capelli ricci. Avrebbe trasformato le «punzecchiature» della vita in una barzelletta. Perciò la violenza davvero devastante del tema di *Qualche piccola punzecchiatura* è mitigata non solo dallo stile primitivistico di Frida, ma anche dalla forte tonalità caricaturale che trapela dai dettagli incongrui e maliziosi – la delicata bordatura di pizzo sulla federa, le festose pareti rosa-e-azzurre, la giarrettiera rosa e fiorata e la calza abbassata e arrotolata sulla gamba della morta a suggerire che

era una puttana. Più incongrua di tutto è la coppia di colombe, una nera, una bianca, che sostengono con il becco un nastro celeste su cui figura il titolo del dipinto. Fanno parte di un biglietto di San Valentino, non di un massacro. Frida disse che rappresentavano il bene e il male.

L'umorismo nero di Frida, un umorismo tipicamente messicano che gode dell'orrore e ride della morte, in nessun dipinto è più vivido che in *Qualche piccola punzecchiatura*. La reazione di chi lo osserva è duplice – e mette a disagio; a una specie di indignazione convulsa si mescola la risata.

Il quadro rimanda ai *retablos* e ai

dipinti anonimi del Cristo morto o flagellato. Ma la sua fonte principale è senza alcun dubbio la grafica satirica di José Guadalupe Posada (1851-1913), di cui Frida adorava i *chapbook*<sup>17</sup> e le canzoni illustrate, i volantini raffiguranti sensazionali scene d'orrore e le stampe di *calaveras*, dove gli scheletri mimano le debolezze della vita umana.

Anche quando raggiungono un massimo di violenza, le stampe di Posada contengono una componente di humour che senza dubbio attraeva Frida. Anni dopo scriverà nel suo diario: «Niente vale più della *risata*. È necessario ridere e abbandonarsi, essere leggeri. La *tragedia* è la cosa più ridicola». Alla fine del 1935 si era imposta di ignorare l'*affair* Diego-

Cristina. Alzò le spalle, corazzò la propria psiche ed emise quella risata profonda e contagiosa. *Qualche piccola punzecchiatura* era la *carcajada* di Frida, uno scoppio di risa così esplosivo da spazzar via il dolore. L'umorismo, come la speranza, era un sostegno che la aiutò a sopravvivere a un'esistenza sotto attacco.

Tuttavia, pur avendo deciso di ignorarla, Frida non riuscì a dimenticare la relazione amorosa tra Diego e la sorella e due o tre anni più tardi, in *Memoria* (1937) e in *Ricordo di una ferita aperta* (1938), dimostrò che il suo effetto durava ancora. Se in *Qualche piccola punzecchiatura* o nei cruenti dipinti di Detroit aveva descritto il corpo femminile (di solito il suo) in situazioni

materiali di dolore o di morte, in *Memoria* e *Ricordo di una ferita aperta* cominciò a usare le lesioni fisiche come simbolo del danno psichico. E non è più l'essere femminile passivo e soggiogato, che si piega e si arrende al destino; è invece una donna che, in posizione eretta, guarda in faccia chi la guarda, cosciente della propria personale sofferenza e ben decisa a renderne cosciente anche lo spettatore.

In *Memoria* (fig. [13](#)), che può anche riferirsi alla sua trasformazione da bambina a donna in seguito all'incidente, Frida appare con i capelli tagliati e veste abiti non-messicani – una gonna e un bolero di vacchetta che possedeva davvero, e che aveva indosso quando

Lucienne Bloch la fotografò durante il suo viaggio a New York nel 1935. È affiancata dalle sue identità alternative – tenuta da studentessa e costume da tehuana, entrambi legati a lei da fettucce rosse (vene o ascendenze) e entrambi appesi a grucce rosse sospese al cielo da nastri. L'una e l'altro dispongono di un braccio, rigido come quelli delle bambole di carta. La Frida al centro è priva di braccia (e dunque indifesa). Il piede bendato si riferisce all'operazione al piede destro cui si era sottoposta nel 1934, quando Rivera si era innamorato di Cristina; la posizione della benda fa sì che il piede ricordi una barca a vela poggiata sull'oceano mentre il piede normale sta sulla riva. Forse il piede

barca è un simbolo della separazione da Diego; molto probabilmente il mare simboleggia la sofferenza – un «oceano di lacrime», come le pozze d'acqua che Frida dipingeva sotto gli autoritratti piangenti nelle lettere ad Alejandro.

*Memoria* è il resoconto tormentosamente accurato della pena d'amore, semplice e diretto come il cuore trafitto dalla freccia dei biglietti di San Valentino. Non c'è dubbio che Frida sapesse anche troppo bene che la trita espressione «cuore infranto» si fonda su una sensazione reale e fisica – un dolore o un senso di frattura al petto – l'impressione che una spada giri e rigiri dentro una ferita che continua ad allargarsi. Nel quadro il «cuore infranto»



di Frida le è stato strappato fuori dal petto lasciandole un buco spalancato attraversato da una sbarra che ricorda il ferro che l'aveva impalata durante l'incidente. Alle estremità della sbarra metallica stanno seduti due minuscoli cupidi, che ignorano spensieratamente l'agonia che ogni oscillazione della loro altalena provoca al fulcro umano. L'enorme cuore di Frida giace ai suoi piedi, imponente monumento all'immensità del suo dolore. Il cuore è una fontana; le sue valvole recise pompano fiumi di sangue nel paesaggio desolato. Il sangue scorre verso l'alto in direzione delle montagne lontane e verso il basso in direzione del mare, dove nell'azzurro dell'acqua si apre un rosso

delta. L'immagine ha qualcosa della brutalità di un sacrificio azteco in cui il cuore palpitante veniva strappato alla vittima mentre era ancora in vita, e il sangue scorreva a rivoli lungo i gradini di pietra del tempio fino a raggiungere il terreno, dove braccia e gambe erano vendute come carne. Il fiume rosso che sgorga dal cuore esposto di Frida cattura fino in fondo quella poetica del sangue che pervade tanta cultura latinoamericana. Si pensi non solo all'arte precolombiana e coloniale, ma anche alle corride e ai combattimenti dei galli, che si pugnano l'un l'altro con gli speroni acuminati. In *Cent'anni di solitudine*, Gabriel García Márquez scriveva di un filo di sangue che, iniziato

nell'orecchio dell'assassinato José Arcadio, aveva percorso tutta la città di Macondo per fare ritorno alla sua fonte. Allo stesso modo, estraendo le parti interne del suo corpo e presentandole come simboli del proprio sentire, Frida combinava concretezza, realismo e fantasia.

Quando, l'anno dopo, Frida dipinse il non meno sanguinoso *Ricordo di una ferita aperta*, le sue ferite non erano ancora rimarginate, ma il suo atteggiamento nei loro confronti era cambiato (fig. [14](#)); *Ricordo* andò distrutto in un incendio, ma ne rimane una fotografia in bianco e nero. Come in

*Qualche piccola punzecchiatura*, il sesso e il dolore delle ferite sono collegati con humour – Edgar Kaufmann, jr., che acquistò il dipinto per il padre, ricorda che aveva «lirici e brillanti colori messicani: rosa, rosso, arancione, nero; in qualche modo sentivi che il dolore e la gioia erano indistinguibili». Come in *Memoria*, le ferite fisiche alludono alle ferite psicologiche. Ma adesso Frida sta seduta a gambe larghe, in modo quasi sfrontato e perverso, e solleva la balza bianca della sua gonna da tehuana per mostrare due ferite, la prima al piede bendato e appoggiato su uno sgabello, e il lungo taglio sulla parte interna di una coscia. La ferita «aperta» – una ferita inventata – gocciola sangue sulla

sottoveste bianca. Accanto al taglio c'è una pianta ricca di foglie, forse un rimando al legame che Frida vedeva tra il proprio sangue, le ferite e l'idea della fertilità, un collegamento espresso per la prima volta in *Frida e l'aborto*. La ferita alla coscia vuole essere un'allusione ai propri genitali concepiti come una ferita sessuale o come la ferita reale alla vagina provocata dalla sbarra metallica che le perforò la regione pelvica durante l'incidente. A un amico Frida disse schiettamente che la mano destra, che nel dipinto è sotto la gonna e accanto al suo sesso, doveva indicare che si stava masturbando. Comunque Frida guarda lo spettatore dritto negli occhi, con totale impudenza.



*Ricordo di una ferita aperta, 1938.*

15. La storia che sta all'origine del quadro è stata raccontata da Loló de la Torriente in *Verdad y mentira en la vida de Frida Kahlo y Diego Rivera*. Ne resta documentazione in un ritaglio di giornale, privo di data, conservato presso la biblioteca del Museum of Modern Art di New York e catalogato sotto la voce Diego Rivera, pp. 8, 21.

16. O. Paz, *Il labirinto della solitudine*, cit., pp. 100-101. La violenza contro le donne che respingono un uomo, gli disobbediscono o lo tradiscono è un tema familiare nella vita e nella cultura messicane. Ci sono, per esempio, molte ballate che raccontano di uomini che si vendicano di una donna; una, che Frida conservò tra le sue carte, racconta la storia di Rosita Álvarez, assassinata da un uomo perché aveva rifiutato di ballare con lui (Archivio Frida Kahlo, Museo Frida Kahlo). In Messico i delitti passionali sono spesso considerati umane debolezze piuttosto che atrocità. I crimini

provocati dall'orgoglio sono considerati segno di virilità. Ottavio Paz ha scritto: «Per noi il delitto è ancora una relazione – e in questo senso ha lo stesso significato liberatorio della Festa o della confessione. Di qui la sua drammaticità, la sua poesia e – perché tacerlo? – la sua grandezza. Grazie al delitto, raggiungiamo un'effimera trascendenza» (*Il labirinto della solitudine*, cit., p. 81).

17. *Chapbook* può significare qualsiasi cosa abbia fatto parte della merce di un *chapman*, una sorta di venditore ambulante. Il termine *chapbook* è stato riconosciuto dai bibliofili del diciannovesimo secolo come una varietà di materiale stampato usa e getta. Include molti tipi di stampe, tra cui volantini, trattati di politica e religione, poesie, storie popolari, letteratura per bambini e almanacchi (*N.d.C.*).



## 13.

### Trockij

Come l'incidente aveva trasformato la ragazzina testamatta in una donna profondamente malinconica ma anche dotata di una feroce volontà di combattere la tristezza, così la storia tra Rivera e Cristina mutò la moglie adorante in una donna più complessa, che non poteva più neppure fare finta di essere la graziosa appendice di un coniuge

«importante»; dovette imparare a essere – o a far finta di essere – la fonte di se stessa, autonoma. Naturalmente continuò a brillare e a riflettersi nell'orbita luminosa di Diego, facendolo felice; ma ogni giorno di più la luce che attirava la gente verso Frida apparteneva soltanto a lei.

La loro curiosa relazione di indipendenza e interdipendenza era simboleggiata dalle due case in cui abitavano e dal ponte che le collegava. Diego era proprietario di entrambe. Frida però, quando era arrabbiata con lui, poteva chiudere a chiave la porta dalla sua parte del ponte, obbligandolo a scendere, attraversare il cortile e bussare alla porta d'ingresso. Lì, in buona parte

dei casi, una domestica gli diceva che sua moglie rifiutava di riceverlo. Soffiando e sbuffando, Rivera risaliva le scale, riattraversava il ponte e, attraverso la porta chiusa di Frida, implorava perdono.

Diego procurava il denaro; Frida lo amministrava. Rivera non mostrava alcun interesse per i soldi ed era capace di lasciare chiusi per anni nelle loro buste i pingui assegni che riceveva a compenso dei suoi lavori. Se ripreso, ribatteva che era «*demasiado molestia*» (troppo fastidioso). Spendeva denaro quando ne aveva voglia e, sebbene il loro stile di vita fosse relativamente modesto, le loro spese erano enormi. Un fiume di denaro fuoriusciva per pagare gli idoli precolombiani che Diego continuava ad

aggiungere alla sua collezione. «Qualche volta Frida mi sgridava perché non tenevo da parte abbastanza soldi per comprarmi cose prosaiche come la biancheria intima» disse Diego, aggiungendo però che «ne valeva la pena». Inoltre Rivera manteneva con generosità alcune organizzazioni politiche di sinistra, nonché la propria famiglia e quella della moglie. Un altro grosso capitolo di spesa erano naturalmente le cure di Frida. «Ci furono momenti» si lamentò Diego in un'occasione «in cui le sue spese mediche mi mandarono praticamente in bancarotta».

Frida faceva del suo meglio per contenere i costi, registrando

scrupolosamente le spese in un libro contabile, che oggi è in mostra presso il Museo Frida Kahlo. Era responsabile di tutte le spese domestiche, inclusi l'acquisto dei materiali per verniciare e intonacare la casa e i salari del personale di servizio. Non fu mai facile. I soldi entravano e uscivano in modo misterioso, e lei era spesso al verde.

Quando le cose tra Frida e Diego andavano bene, di solito la giornata cominciava con una lunga, tardiva colazione a casa di Frida, durante la quale leggevano la posta e facevano i loro piani per la giornata. Quindi Diego si recava nel suo studio; di tanto in tanto spariva

per andare a fare schizzi in campagna e non tornava che a notte fonda.

Occasionalmente, dopo colazione, Frida saliva nel suo studio, ma non aveva l'abitudine di dipingere con regolarità e c'erano settimane in cui non lavorava affatto; nel 1936 completò soltanto due dipinti, *I miei nonni, i miei genitori e io* (tav. [7](#)) e un autoritratto (oggi perso) che doveva essere un dono per il dottor Eloesser. Più spesso, sistemate le faccende di casa, l'autista la accompagnava in centro dove passava la giornata con un'amica. Oppure poteva capitare che si unisse a qualche amico per un'escursione, come diceva lei, «in qualche piccolo villaggio dove non c'erano che indiani, *tortillas*, fagioli e un

mucchio di fiori e piante e fiumi».

Faceva di frequente visita alle sorelle Adriana e Matilde, ma era Cristina quella che vedeva più spesso. Da quando, nel 1935, era rientrata a San Angel, Frida le aveva perdonato, come forse non avrebbe mai fatto del tutto con Diego, la loro relazione amorosa, e la sorella minore era tornata a essere la sua migliore compagna, la sua alleata nelle avventure e la sua consolazione nel dolore. Quando Frida aveva bisogno di un confidente o di un alibi, Cristina era a disposizione; quando doveva affrontare un intervento chirurgico, ogni volta era la mano di Cristina che voleva tenere tra le sue mentre le mettevano la maschera del cloroformio sul viso.

Insieme ai suoi bambini, Cristina diventò parte così integrante della vita domestica dei Rivera che la figlia Isolda ricorda: «Sempre, dai miei quattro anni in avanti, ho vissuto con Diego e Frida». Frida era una zia perfetta: ricopriva i nipoti d'amore e di regali e contribuiva a pagare le loro scuole e le lezioni di musica e di danza. Loro ricambiavano il suo amore. Nel 1940, in *La tavola ferita* (tav. [16](#)), Frida mise Isolda e Antonio tra i suoi compagni più cari; quando lei era lontana, loro le scrivevano lettere affettuosissime piene di piccoli disegni di piccioncini chiamati «Frida» e «Diego» e di cuori trafitti da frecce e sanguinanti in un calice. Le lettere di Isolda sono particolarmente civettuole. «Frida. Come



stai, voglio che tu mi dica la verità, mi vuoi bene o no, rispondimi per favore... per tutta la vita non si dimenticherà mai una persona carina come te, preziosa, adorabile, incantevole, a te la mia vita il mio amore».

Per Frida Cristina e i suoi figli finirono per rappresentare sia la famiglia sia il mondo familiare dell'infanzia. Se da adolescente Frida si era lamentata che Coyoacán fosse un «villaggio» sonnolento e noioso, con nulla da offrire tranne «pascoli su pascoli, indiani su indiani, capanne su capanne», adesso la Frida adulta considerava quel mondo un rifugio dalle richieste di Diego e del suo ambiente ad alta tensione. Almeno così lo dipinse in *I miei nonni, i miei genitori e*

io. A ventotto o ventinove anni, evidentemente Frida apprezzava le proprie radici familiari e ricordava l'appagamento di essere racchiusa nel patio della sua casa di Coyoacán.

La casa dei Rivera a San Angel era invece una mecca per l'intellighènzia internazionale. Scrittori, pittori, fotografi, musicisti, attori, rifugiati, attivisti politici e chi aveva denaro da investire nell'arte, tutti trovavano modo di arrivare alle case rosa e blu di Palmas e Altavista. Tra i visitatori stranieri che si misero alla ricerca dei Rivera ci furono John Dos Passos e Waldo Frank. Tra i connazionali, potevano contare tra le loro amicizie persone come il presidente Lázaro Cárdenas, il fotografo Manuel Álvarez

Bravo e la bellissima star cinematografica Dolores del Río.

A dispetto del «ricordo» di Lupe Marín che, da ragazza, Frida «beveva tequila come un *mariachi*», fu probabilmente in quest'epoca che la pittrice cominciò a portare una fiaschetta di cognac nella borsa o nascosta nella sottoveste. Qualche volta teneva il liquore in un portaparfumo che estraeva dalla blusa come se volesse spruzzarsi di colonia, buttandone giù un sorso con mossa così fulminea che di solito la gente non si accorgeva di cosa stesse facendo. Era risaputo che «nel bere Frida poteva battere qualsiasi uomo» e molte delle

lettere inviatele dal dottor Eloesser contengono l'affettuosa ammonizione a ridurre l'alcol.

Lei rispondeva che aveva rinunciato ai suoi «cocktailitos» e beveva solo una birra al giorno. A forza di bere il suo comportamento si era fatto sempre più «indecente» e sempre meno borghese. Aveva adottato il manierismo di quelli che, secondo lei, erano i veri messicani, i *pelados* (gli indiani senza un soldo o i barboni delle città), insaporendo i suoi discorsi con modi di dire popolari e parole sconce – *groserías* – che andava a pescare nei mercati. Non era l'unica a farlo, ma la sua esuberanza era speciale e il suo spirito mordace.

Durante i mesi successivi al ritorno a

San Angel Frida diventò sempre più la *compañera* e la metà di Diego. Lo assecondava, lo curava quando era malato, litigava con lui, lo puniva e lo amava. Lui la sosteneva, era orgoglioso dei suoi successi, rispettava le sue opinioni, l'amava... e continuava ad amareggiare a destra e a manca. E adesso, sempre di più, lo faceva anche lei. Il più delle volte, quando Frida prendeva l'automobile per la giornata, era perché aveva appuntamento con un amante, uomo o donna.

L'omosessualità di Frida, manifestatasi traumaticamente durante l'ultimo anno alla Scuola nazionale preparatoria, era riemersa subito dopo l'ingresso nell'ambiente bohémien e

spregiudicato di Diego, dove gli amori tra donne erano comuni e ammessi. Frida non si vergognava della sua bisessualità. E neppure Diego. Lucienne Bloch ricorda una certa mattina a Detroit; si stavano attardando attorno alla colazione domenicale, quando Rivera aveva puntato il dito verso Frida e colto di sorpresa Lucienne dicendo: «Sai che Frida è omosessuale, vero?» L'unica a sentirsi imbarazzata era stata Lucienne. Frida si era limitata a ridere quando Diego aveva proseguito raccontando come avesse flirtato con Georgia O'Keeffe alla galleria di Stieglitz e come lui fosse convinto che «le donne sono più civilizzate e sensibili degli uomini, perché gli uomini sono sessualmente più

semplici». L'organo sessuale maschile è «in un solo posto» disse Rivera. Mentre quello delle donne è «in tutto il corpo e perciò due donne insieme devono avere esperienze molto più straordinarie».

«Frida aveva molte amanti e molte amiche lesbiche» ricorda Jean van Heijenoort. «Il suo lesbismo non la rendeva mascolina. Era una specie di efebo, fanciullesca e allo stesso tempo enfaticamente femminile».

Come tutto ciò che riguarda la sua vita intima, il lesbismo di Frida appare nella sua arte. Ma non apertamente. Insieme all'amore di sé e alla dualità psichica, è suggerito nei suoi autoritratti doppi ed emerge in molti dipinti come una specie di atmosfera, una sensualità

così profonda da essere priva delle convenzionali polarità sessuali, una fame di intimità così urgente da ignorare il genere.

Rivera incoraggiava gli amori omosessuali di Frida, a detta di qualcuno perché sapeva che un uomo della sua età non poteva (o non voleva) soddisfare una moglie tanto più giovane di lui. Altri dicono che la voleva tenere occupata per poter essere libero. Jean van Heijenoort sospetta che «Diego considerasse gli amori lesbici di Frida una sorta di valvola di sicurezza». E aggiunge: «Frida non mi disse se Diego la soddisfaceva sessualmente. Parlava del loro rapporto, ma non di questo. Ma non c'è dubbio che i suoi bisogni sessuali fossero molto forti.



Una volta mi disse che la sua visione della vita era “fare l’amore, fare un bagno, fare di nuovo l’amore”. Era nella sua natura».

Il potente appetito – omo ed eterosessuale – di Frida si esprime nell’inequivocabile aura che emana sistematicamente dalla superficie di tutti i suoi dipinti e che permea le sue nature morte più viscerali. Ovviamente è difficile localizzare la fonte precisa di tale energia erotica: essa sta forse nella strana, densa atmosfera dei quadri, nel loro vibrante magnetismo. Perfino i suoi autoritratti più innocenti hanno un’insolita carica elettrica che obbliga gli spettatori a soffermarsi davanti a essi così come i passanti erano attratti dalla

presenza vitale di Frida. Un'altra parte della carica sessuale sta nel volto di Frida – nello sguardo penetrante, divorante sotto le sopracciglia folte, nelle labbra sensuali sotto l'ombra dei baffi. E, come hanno osservato gli amici, il rapporto d'amore più appassionato Frida lo ebbe con se stessa. Nell'esibizione delle proprie ferite in dipinti quali *Ricordo di una ferita aperta* e negli autoritratti più tardi c'è davvero un forte elemento di narcisistico autoerotismo.

Fino agli ultimi anni di vita, quando la fragilità fisica le rese difficile il coito eterosessuale, Frida continuò a preferire gli uomini alle donne e ne prese molti come amanti. Rivera, che per quanto lo riguardava credeva nel libero amore e

non faceva segreto delle sue avventure, pur rifuggendo dagli atteggiamenti da *macho* e ammirando profondamente le donne, non tollerava le relazioni eterosessuali della moglie. Frida le doveva tenere nascoste, chiudendo con cura la porta del ponte che portava alla casa di Diego o organizzando gli incontri a casa di Cristina a Coyoacán. Suo marito, metteva in guardia gli amanti, era capacissimo di uccidere.

Uno degli intrepidi che ignorarono l'avvertimento e si innamorarono di Frida in quel periodo fu lo scultore Isamu Noguchi, il cui grande talento era già allora riconosciuto nei circoli artistici di New York. Esuberante, affascinante, eccezionalmente bello, arrivò in Messico

nel 1935 grazie a una borsa di studio Guggenheim. Date le dimensioni ridotte dell'ambiente artistico messicano di allora, era inevitabile che Noguchi e Frida si incontrassero. Noguchi rimase immediatamente incantato. «La amavo moltissimo» disse, «era una persona adorabile, assolutamente meravigliosa. Visto che Diego era notoriamente un cacciatore di donne, non la si poteva biasimare se vedeva qualche uomo... In quei giorni tutti più o meno correvamo la cavallina, lo faceva Diego e lo faceva anche Frida. Per lui però non era del tutto accettabile. Avevamo l'abitudine di incontrarci in posti diversi. Uno di questi luoghi era la casa di sua sorella Cristina, la casa blu di Coyoacán. Cristina mi

piaceva molto. Era più piccola di Frida e aveva incantevoli occhi verdi. Era più normale. Non aveva il fuoco di Frida».

La romantica storia di Frida e Noguchi finì in una pochade. Quando Rivera la scoprì, la sua furia fu tale che si precipitò alla casa di Coyoacán dove i due amanti si trovavano a letto. Il *mozo* [il domestico] Chuco avvertì la padrona dell'arrivo di Diego. Noguchi si buttò addosso i vestiti, ma uno dei cani senza pelo di Frida piombò su un calzino e se lo portò via di corsa. Noguchi, decidendo che la parte migliore del coraggio era la discrezione, abbandonò il calzino, si arrampicò sull'albero di arancio del patio e scappò sul tetto. Naturalmente Diego trovò il calzino e fece quello che, in

circostanze simili, ci si aspetta dai *machos* messicani. Secondo il racconto di Noguchi: «Diego entrò con la pistola in pugno. Girava sempre armato. La seconda volta che la sfoggiò davanti a me fu all'ospedale. Frida era malata e io ero andato a trovarla. Mi mostrò la pistola e disse: "La prossima volta che ti vedo, ti ammazzo!"».

In quei giorni Rivera usava spesso la pistola per mantenere l'equilibrio emotivo, brandendola in difesa del suo orgoglio di *macho*, ma anche della sua identità politica. Anche se nel 1934, con l'elezione di Lázaro Cárdenas, in Messico il clima politico si era spostato a sinistra, Rivera continuava a essere nel mirino del Partito comunista. Se

possibile, gli attacchi erano diventati perfino più intensi perché già nel 1933, quando Lev Trockij (convinto che fosse impossibile rimanere nella stessa internazionale di Stalin) aveva cominciato a formare la Quarta Internazionale, Diego aveva dichiarato le sue simpatie per il movimento trockista. E, benché non avesse aderito alla sezione messicana del partito di Trockij fino al 1936, ne aveva dipinto il ritratto presso il quartier generale trockista di New York e aveva aggiunto la sua effigie alla seconda versione del murale del Rockefeller Center realizzata presso il Palacio de Bellas Artes. Non c'è dubbio che avesse una particolare simpatia per l'eroica figura del leader in esilio, giacché lui

stesso si sentiva esiliato e oltraggiato dal filostalinista Partito comunista messicano.

In Messico il conflitto tra trockisti e stalinisti era – come ovunque nel mondo occidentale – virulento e violento. I comunisti ortodossi non si limitavano a vituperare Rivera per il suo trockismo: le loro «critiche» avevano come bersaglio anche la sua arte. Dipingeva nei palazzi e dipingeva per i turisti gringo: che tipo di rivoluzionario era, si domandavano.

Sebbene condividesse l'entusiasmo di Diego per Trockij, Frida non diventò mai membro del Partito trockista. Ma la guerra civile spagnola scoppiata il 18



luglio 1936 mobilitò la sua coscienza politica. Dal suo punto di vista la lotta della Repubblica spagnola contro la rivolta franchista significava «la speranza più viva e più forte di abbattere il fascismo nel mondo». Insieme ad altri simpatizzanti lealisti, lei e Diego formarono un comitato per la raccolta di fondi destinati a un gruppo di miliziani spagnoli venuti in Messico alla ricerca di aiuti economici.

Il coinvolgimento nel fermento politico focalizzò le energie di Frida e la avvicinò a Diego. E Rivera aveva bisogno del suo aiuto. Nel 1936 e 1937 problemi agli occhi e ai reni lo

costrinsero in ospedale per settimane, mentre la salute di Frida, se si fa eccezione per il piede (fu operato un'altra volta nel 1936), era buona. Il 5 gennaio 1937, quando scrisse al dottor Eloesser per ringraziarlo di aver sostenuto la sua causa, lo faceva dalla casa di cura dove si trovava per tenere compagnia a Diego: «Cerco di aiutarlo più che posso e tuttavia, per quanto mi dia da fare per tentare di alleviare almeno un po' i suoi problemi, il mio aiuto non è sufficiente... Vorrei scriverti una lunga lettera di cose personali su di me e su Diego, ma non puoi immaginare quanto tempo investa [si riferisce al proprio lavoro con i miliziani spagnoli], si potrebbe quasi dire che sia un miracolo se riusciamo a

dormire quattro o cinque ore». Nella lettera successiva al dottor Eloesser (30 gennaio 1937) diceva: «Ho lavorato duramente e cercato di aiutarlo [Diego] in tutti i modi mentre era a letto, ma come sai quando non lavora è disperato e non c'è modo di fargli accettare la situazione».

Il 19 dicembre 1936, quando insieme alla moglie Natalja si imbarcò sulla petroliera *Ruth*, in partenza da Oslo per il Messico, Lev Trockij aveva già trascorso in esilio nove lunghi anni. Allontanato da Mosca per decisione del xv Congresso del Partito bolscevico, aveva vissuto a Alma Ata fino al 1929, poi era stato

deportato dalla Russia. Era stato trasferito nell'isola di Prinkipo, al largo della costa turca, poi in Francia nel 1933 e infine in Norvegia. Ma quando, per via delle pressioni economiche esercitate dall'Unione Sovietica, anche la Norvegia decise di allontanarlo e varie nazioni, una dopo l'altra, respinsero la sua richiesta d'asilo, Trockij e i suoi seguaci in ogni parte del mondo si trovarono ridotti alla disperazione.

Fu così che il 21 novembre Rivera, che in settembre aveva aderito alla sezione messicana della Lega internazionale comunista (trockista), ricevette da New York un cablogramma urgente in cui Anita Brenner diceva che era questione di vita o di morte sapere

immediatamente se il governo messicano avrebbe dato asilo a Trockij. L'ufficio politico della sezione messicana della Lega si riunì all'istante. Rivera e Octavio Fernández, un leader del gruppo trockista messicano, furono spediti in gran segreto a incontrare il presidente Cárdenas, che si trovava nel nord del paese. Arrivati a Torreón, Rivera presentò a proprio nome la petizione in favore di Trockij e Cárdenas concesse l'asilo politico a condizione che Trockij si impegnasse a non interferire nelle questioni interne del paese.

La *Ruth* arrivò nel porto di Tampico la mattina del 9 gennaio 1937. Natalja Trockij, resa guardinga da mesi di stretta sorveglianza e da anni vissuti con la

minaccia costante di essere assassinati dagli agenti di Stalin, aveva paura di lasciare l'imbarcazione. Trockij disse alla polizia che lui e la moglie non sarebbero sbarcati se non avessero visto facce amiche. Proprio nel momento in cui stavano per essere depositati a terra con la forza, si avvicinò una motovedetta del governo. A bordo c'erano le facce familiari che dovevano dare il benvenuto ai Trockij: Max Shachtman (fondatore del movimento trockista americano) e George Novak (segretario del Comitato americano per la difesa di Trockij), autorità locali e federali, giornalisti messicani e stranieri e Frida Kahlo. Frida era venuta in rappresentanza del marito che, con sua grande rabbia, aveva

mancato l'arrivo del rivoluzionario russo perché era ancora in ospedale. Per Rivera sarebbe stato un momento di trionfo; come Trockij avrebbe riconosciuto: «È a lui, soprattutto, che siamo debitori della nostra liberazione dalla prigionia in Norvegia».

Cárdenas mandò un treno speciale chiamato «El Hidalgo» a scortare il gruppo nella capitale. Per proteggere Trockij dagli agenti della GPU<sup>18</sup>, il treno lasciò in segreto Tampico alle dieci di sera e l'11 gennaio arrivò a Lechería, una piccola stazione alla periferia di Città del Messico. Nell'oscurità che precede l'alba, in un vicino ristorante, Rivera (per l'occasione dimesso temporaneamente dall'ospedale) e altri membri del gruppo

trockista messicano unirono le loro forze a quelle di numerosi funzionari del governo e della polizia per dare vita a una cerimonia di benvenuto. Intanto nella casa di Rivera a San Angel si era riunito un certo numero di persone per dare l'impressione che Trockij fosse atteso lì, e alla stazione centrale di Città del Messico un gruppo di persone fingeva con ostentazione di aspettare il treno per dare il benvenuto a Trockij.

Nonostante i depistaggi, cronisti e fotografi, tra cui Agustín Victor Casasola (1874-1938), il grande fotogiornalista della Rivoluzione messicana (o uno dei suoi associati nell'impresa a gestione familiare), erano alla stazione di Lechería per immortalare il momento in cui



Trockij, Natalja e Frida scesero dal treno. Trockij abbracciò Rivera e insieme a Natalja fu rapidamente condotto per strade secondarie alla casa blu di Coyoacán, dove avrebbe abitato nei due anni successivi, senza pagare alcun affitto.

I Trockij erano di ottimo umore: sollevati perché il pericolo immediato era finito e soddisfatti della casa blu, del patio pieno di piante, delle grandi stanze ariose adorne di arte popolare e precolombiana e di numerosi dipinti. «A casa Rivera eravamo su un nuovo pianeta» scrisse Natalja.

Trockij non rallentò comunque il ritmo della sua attività politica e riprese immediatamente a lavorare. Chiese anche

che si formasse una commissione internazionale per esaminare le prove usate contro di lui al processo di Mosca e si dedicò furiosamente alla preparazione della sua deposizione.

La commissione fu formata da sei americani, un francese, due tedeschi, un italiano e un messicano. La presiedeva l'educatore e filosofo americano John Dewey. Per essere pronta a ospitare le udienze, la casa di Coyoacán fu trasformata. A protezione del locale (il più grande della casa) dove si sarebbero tenute le sessioni, nel giro di una notte fu costruita una barricata di mattoni e sacchi di sabbia dell'altezza di poco meno di due metri. Vi furono sistemate quaranta sedie per giornalisti e invitati e un lungo

tavolo dietro il quale si sarebbero seduti Trockij, Natalja, il segretario di Trockij, e i membri della commissione. Forze supplementari di polizia facevano la guardia contro assassini e sabotatori.

La prima delle tredici sessioni della commissione Dewey si svolse il 10 aprile 1937 e il «processo» durò una settimana. Diego Rivera presenziava esibendo un cappello a larga tesa adorno di una piuma di pavone. Frida, con i suoi gioielli della regione di Tarasco e i costumi indiani, sedeva più vicino che poteva a Trockij, il quale rispondeva agli interrogatori con la consueta precisione e con sicura padronanza dell'enorme mole di informazioni che aveva raccolto per screditare i suoi accusatori. Alla fine,

esausto ma felice, concluse la sua difesa con questa fiorita dichiarazione: «La mia esperienza di vita, nella quale non sono mancati né il successo né i fallimenti, non solo non ha distrutto la mia fede in un futuro limpido e luminoso per il genere umano, ma anzi le ha dato una solidità indistruttibile. Questa fede nella ragione, nella verità, nella solidarietà umana, che all'età di diciotto anni ho portato con me nei quartieri operai della città di Nikolaev, questa fede io l'ho conservata pienamente e interamente. È diventata più matura, ma non meno ardente».

La risposta di Dewey fu perfettamente adeguata: «Qualsiasi cosa io dica, spezzerà comunque il pathos creato da quanto abbiamo sentito». In

settembre la commissione emise il verdetto: Trockij aveva dimostrato la sua innocenza al di là di ogni possibile dubbio.

Durante i mesi successivi al «processo» i Rivera e i loro ospiti si frequentarono molto. Sebbene Rivera e Trockij fossero entrambi lavoratori ossessivi, con poco tempo per la vita sociale, le due coppie mangiavano spesso insieme e andavano a fare picnic ed escursioni fuori città. Nei rapporti con le persone, non importa da quando e quanto le conoscesse, Trockij conservò sempre una certa prudente formalità. Eppure con i Rivera era eccezionalmente amichevole e rilassato. Diego era l'unica persona che poteva fargli visita in qualsiasi momento,

senza appuntamento, ed era uno dei pochi che Trockij ricevesse senza la presenza di una terza persona.

Nonostante i suoi anni, la presenza fisica del russo era maestosa. Si atteggiava a eroe. I suoi gesti erano dinamici, l'andatura marziale. I penetranti occhi azzurri dietro le lenti rotonde cerchiato di tartaruga e la mascella decisa comunicavano fervore intellettuale e tenacia e, benché non fosse sprovvisto di humour, aveva un non so che di imperiosamente severo. Era un uomo abituato a ottenere ciò che voleva.

Era anche un uomo con un vigoroso interesse per il sesso. In presenza di donne, Trockij si faceva particolarmente animato e brillante e, sebbene le

occasioni non fossero molte, sembra che i suoi successi fossero considerevoli. Il suo approccio non era né romantico né sentimentale, bensì diretto e talora brutale. Faceva piedino sotto il tavolo oppure proposte spudoratamente esplicite.

Sebbene la criniera di capelli bianchi e la barba ancor più bianca di Trockij avessero indotto Frida a soprannominarlo «*Piochitas*» [pizzetto] e benché lo chiamasse «*el viejo*» [il vecchio], la sua reputazione di eroe rivoluzionario, insieme alla sua vivacità intellettuale e alla forza di carattere, la attrassero. Senza dubbio l'ovvia ammirazione di Rivera per Trockij contribuì a soffiare sul fuoco: una relazione sentimentale con l'amico e

idolo politico del marito era la rappresaglia perfetta per la storia tra Rivera e la sorella. In ogni caso Frida sfoderò tutta la sua considerevole forza di seduzione per attrarre Trockij e non dovette inventarsi nulla per avere successo. A ventinove anni, si trovava in quel magico momento in cui la grazia della giovinezza si fonde con il carattere definendo una bellezza più individuata e forte. Quella che Trockij vide quando la incontrò era la donna che Frida stessa aveva descritto nel marzo 1937 nell' autoritratto *Fulang-Chang e io* (tav. [9](#)) e l'anno dopo in *Cane escuincle con me*: una seducente giovane donna dal viso pieno e dalle labbra sensuali. I suoi occhi sono giudicanti, invitanti e



consapevoli, ma senza la circospezione che li avrebbe dominati negli autoritratti degli ultimi anni.

C'è però una nota di emozione esplosiva se pur trattenuta, un tono di divertimento leggermente perverso, perfino insolente, nel modo in cui, per esempio in *Fulang-Chang e io*, i lineamenti di Frida «somigliano» a quelli dell'animale. Frida sostenne sempre che, per chi era abbastanza perspicace da accorgersene, i suoi dipinti erano pieni di umorismo. Senza dubbio, tanto nella tradizione occidentale quanto nella tradizione maya, la scimmia è simbolo di lussuria e di promiscuità. E, in *Cane escuincla con me* come in *Ricordo di una ferita aperta*, la posa di Frida, con la

sigaretta in mano, è dichiaratamente provocatoria; c'è qualcosa di nudo eppure di assolutamente riservato nel suo sguardo fermo, diretto, privo di incertezze; come lo sguardo di certi animali o di certi bambini fa sentire nudo anche lo spettatore. Questi autoritratti sono la dimostrazione evidente che Frida è una donna che ha amato ed è stata amata dagli uomini.

Trockij cominciò a scriverle delle lettere e a infilarle tra le pagine dei libri che le raccomandava. Poi, spesso alla presenza di Natalja e di Rivera, le porgeva il libro nel momento in cui Frida stava per andarsene. A poche settimane dalla conclusione delle sessioni del «processo» il timido corteggiamento era

maturato in una storia d'amore vera e propria. La coppia si incontrava in Calle Aguayo, a casa di Cristina.

Fortunatamente Rivera era ignaro della loro relazione, ma alla fine di giugno Natalja era gelosa e profondamente depressa. Era stata sposata con Trockij per trentacinque dei suoi cinquantacinque anni e quegli anni avevano lasciato il segno: la sua faccia intelligente e meravigliosamente calda era solcata da rughe profonde. In una patetica nota al marito, scrisse: «Mi sono guardata allo specchio e ho scoperto che sembro molto più vecchia. Quando si è avanti negli anni è importante come ci si sente dentro; il nostro stato interiore può farci sembrare più giovani, ma anche più

vecchi». La cerchia degli amici di Trockij temeva che, se la storia fosse diventata di dominio pubblico, lo scandalo avrebbe screditato il russo agli occhi del mondo.

Il 7 luglio Trockij lasciò la casa di Coyoacán e andò a stare in una grande *hacienda* a circa centoventotto chilometri a nord-est di Città del Messico. L'11 luglio Frida andò a trovarlo in compagnia di un fratello di Lupe Marín, Federico. Il 15 luglio, quando per tre giorni raggiunse Natalja a Coyoacán, Trockij vide anche Frida e Diego e, subito dopo essere tornato all'*hacienda*, scrisse alla moglie:

Adesso, lascia che ti racconti della visita. Sono stato ricevuto da F.; D. era nel suo studio, dove un fotografo stava fotografando i suoi quadri.

Prima di tutto ho chiesto il permesso di

telefonarti. Nel frattempo F. ha fatto chiamare D. Mi ero appena seduto che ha squillato il telefono; era la moglie di Marín che chiedeva a F. quando ti poteva trovare in casa (vuole portarti dei fiori)... Ero sorpreso del modo sgarbato con cui F. le parlava. Mentre aspettavamo D., F. mi ha detto che stava progettando di andare via. «Non a New York?» «No, non ho abbastanza soldi; da qualche parte vicino a Veracruz».

D. è arrivato con un pappagallo sulla testa. Abbiamo parlato restando in piedi, perché D. era ansioso di andarsene. F. ha detto qualcosa a D., che ha tradotto per me con un sorriso: «Dice che se non fosse così tardi ti accompagnerebbe fino a Pachuca e tornerebbe in autobus». Nei tre minuti durante i quali avevamo atteso D., non aveva detto niente del genere. Perché aveva aspettato lui per dirlo? D. mi ha tradotto le sue parole in modo molto amichevole. Scusami se ti scrivo tutti questi dettagli, ma forse ti interesseranno, almeno un poco.

È chiaro che la storia fra Trockij e Frida era finita. Ella Wolfe è convinta che sia stata Frida, non Trockij, a concluderla. Trockij le scrisse una lettera di nove pagine in cui la scongiurava di non interrompere la relazione e le diceva quanto avesse significato per lui nelle settimane in cui erano stati insieme. «Era una supplica, quel tipo di supplica che un amante diciassettenne, non un uomo sui sessanta, può rivolgere alla persona amata. Era veramente pazzo di Frida, che per lui significava moltissimo». Frida mandò la lettera a Ella perché, disse, era così bella. Le ordinò però di strapparla dopo averla letta e Ella così fece. «*Estoy muy cansada del viejo*» scriveva Frida. «Sono molto stanca del vecchio».

Lusingata dall'amore del grande russo, affascinata dalla sua intelligenza e commossa dal suo desiderio, Frida era felice di avere una storia con Trockij, ma non lo amava. Alla fine entrambi si ritirarono da qualcosa che poteva portare solo alla catastrofe. «Era impossibile andare avanti senza impegnarsi completamente o senza provocare un incidente con Natalja, Diego o la GPU» dice Jean van Heijenoort.

A distanza di mesi dalla conclusione della vicenda, il 7 novembre 1937, anniversario della rivoluzione russa e compleanno di Trockij, Frida fece un regalo al suo ex amante. Il dono consisteva in uno dei più incantevoli autoritratti dipinti dalla pittrice (tav. [11](#)).

Curiosamente, al leader rivoluzionario Frida si presenta nelle vesti della borghese di stile coloniale o della donna aristocratica, invece che in quelle della tehuana o dell'attivista politica. Come una primadonna, sta ritta in piedi al centro di un sipario aperto, con il portamento di una fanciulla creola. Tra le mani compitamente intrecciate tiene un mazzolino di fiori e un foglio su cui si legge: «A León Trockij, con tutto l'amore, dedico questo dipinto il 7 novembre 1937. Frida Kahlo a San Angel, Messico».

«Ho ammirato a lungo l'autoritratto di Frida Kahlo de Rivera appeso alla parete dello studio di Trockij» scrisse il poeta e saggista surrealista francese



André Breton l'anno seguente<sup>19</sup>. «Non esiste arte più squisitamente femminile, nel senso che, per essere il più seducente possibile, si presta volentieri a farsi di volta in volta assolutamente pura e assolutamente perniciosa. L'arte di Frida Kahlo de Rivera è un nastro intorno a una bomba».

<sup>18</sup>. La Gosudarstvennoe političeskoe upravlenie, Direzione politica di Stato, più nota con l'acronimo GPU (pronunciato Ghepeù), fu la polizia segreta sovietica fino al 1934 (N.d.C.).

<sup>19</sup>. André Breton, «Frida Kahlo», in *Le Surréalisme et la Peinture, 1928-1965*, trad. it. di Ettore Capriolo, *Il surrealismo e la pittura, 1928-1965*, Marchi & Bertolli, Firenze, pp. 141-



## 14.

### Una pittrice in proprio

Quando la relazione tra Frida e Trockij si concluse, la vita dei Rivera riprese il solito corso, più o meno stabilito e accettato, di attività condivise e reciproca autonomia. Frida e Diego lavoravano sodo e si prendevano entrambi i propri svaghi. Le loro storie sentimentali diventarono più casuali. Frida rideva delle scappatelle di Rivera e coltivava le

proprie in segreto. Cominciò anche a prendere più seriamente la propria vita professionale, si mise a dipingere con maggiore disciplina e affinò notevolmente le sue capacità tecniche; tra il 1937 e il 1938 realizzò più opere di quante ne avesse prodotte nei precedenti otto anni di matrimonio. Forse rendendosi conto di questi mutamenti, in una lettera del 14 febbraio 1938, confidò a Lucienne Bloch che la venuta di Trockij in Messico era stata la cosa migliore che le fosse mai capitata.

E in primavera, alla fine di una lunga lettera (in spagnolo) a Ella Wolfe, scrisse: «...Come puoi vedere, ho dipinto. Il che è già qualcosa, visto che finora ho passato la vita ad amare Diego e a essere una

buona a nulla rispetto al lavoro, ma adesso continuo ad amare Diego e per di più ho cominciato a dipingere scimmie in modo serio».

«Ho dipinto», scrisse, e in effetti lo aveva fatto. Dal 1937, oltre a *Fulang-Chang e io*, all'*Autoritratto dedicato a Trockij* e a *Memoria*, ci furono *La mia balia e io*, *Il defunto Dimas* e la natura morta intitolata *Appartengo al mio proprietario*. La lista del 1938 include non solo *Ricordo di una ferita aperta* e *Cane escuincle con me*, ma lavori come *Quattro abitanti del Messico*, *Chiedono aeroplani e gli danno ali di paglia*, *Bambina con maschera della morte*, *Io e*

*la mia bambola, Ciò che l'acqua mi ha dato* e altre tre nature morte, *Tunas, Pitahayas e Frutti della terra*. Frida, però, non era soltanto più produttiva; stava anche sviluppando la capacità di creare una corrispondenza tra arte ed evoluzione personale. I suoi dipinti non si limitavano più alla semplice descrizione degli «incidenti» della sua vita; parlavano invece, e in forme sofisticate, della sua vita interiore e del suo modo di percepire la relazione con il mondo. Come si è visto, *Fulang-Chang e io, l'Autoritratto dedicato a Trockij e Ricordo di una ferita aperta* mostrano limpidamente la sua nuova fiducia nel proprio fascino femminile. Altre opere, per esempio *Memoria e La mia balia e io*, e

soprattutto *Ciò che l'acqua mi ha dato*, sono indicazioni altrettanto chiare della sua evoluzione verso una complessità psicologica e una ricercatezza tecnica maggiori.

Da vari dipinti di questo periodo si intuisce che Frida continuava a soffrire per la mancata maternità; è molto probabile che nel 1937 avesse avuto un altro aborto spontaneo o terapeutico. In *La mia balia e io*, *Il defunto Dimas*, *Quattro abitanti del Messico*, *Chiedono aeroplani e gli danno ali di paglia*, *Bambina con maschera della morte* al centro di una situazione infelice c'è sempre un bambino; in tutti, con l'eccezione di *Il defunto Dimas*, il bambino è Frida. Questa nostalgia per la

propria infanzia riflette uno struggente desiderio di maternità: Frida si identifica con il bambino che non è riuscita ad avere. *Io e la mia bambola* è una dichiarazione perfino più enfatica del suo desiderio frustrato di essere madre.

Due di questi lavori – *La mia balia e io* e *Quattro abitanti del Messico* – mettono in evidenza anche l'ossessione di Frida per le sue radici messicane, una passione per quanto aveva ricevuto in eredità verosimilmente accresciuta proprio dalla rinnovata consapevolezza che non ci sarebbe stato un figlio a conmetterla alle generazioni a venire. In quegli anni l'etica della *mexicanidad* andò sempre più pervadendo, e a vari livelli, l'esistenza di Frida: diventò uno



stile, una posizione politica e un sostegno psicologico. Si esprime nel comportamento e nell'aspetto, nel modo di decorare la casa e nella produzione artistica.

A ragione Frida riteneva che uno dei suoi quadri migliori fosse *La mia balia e io* (tav. [8](#)), nel quale si era raffigurata come una bambina dalla testa di adulta, al seno della nutrice indiana dalla pelle scura. Si tratta di una dichiarazione di fede nella continuità della cultura messicana, nell'idea che l'antico retaggio del Messico rinasca in ogni nuova generazione<sup>20</sup>. Frida, da artista adulta, continua a ricevere alimento dai suoi antenati indiani. Nel quadro si è letteralmente collocata nel grembo del

passato indiano, mescolando il proprio sentimento della vita con l'enfasi, tipica della cultura precolombiana, sulla magia e la ritualità, con la sua visione ciclica del tempo, con l'idea che le forze cosmiche e le forze biologiche operino insieme, con l'importanza da essa attribuita alla fertilità.

«Io appaio con la faccia di una donna adulta e il corpo di una bambina tra le braccia della mia tata» disse Frida del quadro. «Il latte scende dai suoi capezzoli, come se scendesse dal cielo... Il risultato è che io sembro una bambina così piccola, mentre lei sembra così forte e così provvidenziale e satura di doni da farmi venire una gran voglia di dormire». Disse inoltre che al viso della tata aveva

dato la forma di una maschera, perché non riusciva a ricordarsi il suo aspetto. Ma la cosa è più complicata di così. Perché, se pure nelle intenzioni di Frida la balia doveva essere un'immagine calda e rassicurante, l'immagine di una persona capace di farla addormentare cullandola tra le braccia, nel suo aspetto c'è ben poco di rasserenante. Come immagine materna, la spaventosa maschera di pietra di Teotihuacán con gli occhi sbarrati sul vuoto non poteva essere più agghiacciante; maschera funeraria, essa evoca i selvaggi rituali del passato messicano e suggerisce che il passato racchiude il presente e minaccia la vita di Frida. Frida dà l'impressione di essere simultaneamente protetta dalla balia e

offerta come vittima sacrificale.

Né Frida ha l'aria di un bambino assonnato, soddisfatto, tenuto amorevolmente tra le braccia. L'occhiata penetrante che lancia allo spettatore sembra dire che, insieme al latte che ci è stato descritto come «provvidenziale e saturo di doni», Frida ha assorbito la terribile consapevolezza del proprio fato. Quel tragico senso del destino può avere altresì implicazioni cristiane: il dipinto ha un'analogia ovvia con il motivo della «Madonna Caritatis» in cui la Vergine allatta il Cristo bambino, e può essere raffrontato anche a una «Pietà».

Non è escluso tuttavia che in *La mia balia e io* ci sia un'altra dimensione ancora. La spaventosa balia ha capelli

neri sciolti e sopracciglia che si toccano, segno che è un'antenata della bambina o forse un altro lato di Frida. In effetti *La mia balia e io* potrebbe essere, come *La mia nascita*, un doppio autoritratto, in cui un aspetto di Frida nutre l'altro, diventando la metà che fa da sostegno vitale nella sostanziale dualità del sé adulto di Frida.

Come la bambina di *Quattro abitanti del Messico* vede il proprio destino nello scheletro in mezzo alla piazza, così *Bambina con maschera della morte* combina l'ossessione messicana per la morte con quella di Frida. La bambina – che può benissimo essere Frida, perché somiglia alla bimbetta di *I miei nonni, i miei genitori e io* – in piedi in un

paesaggio brullo ha in mano uno *zempazúchil*, il fiore giallo che in Messico è associato alla morte fin dai tempi degli aztechi ed è usato per adornare le tombe il Giorno dei morti. Il suo destino, la sua mortalità, le è impresso sul volto attraverso una maschera bianca a forma di teschio. Il minuscolo dipinto, non più grande di una mano, fu un dono per Dolores del Río, la quale dice che rappresenta il bambino mai nato di Frida e che era scaturito da una conversazione tra lei e Frida, in cui la pittrice le aveva parlato del dispiacere di non riuscire a dare un figlio a Diego.

*Il defunto Dimas* (tav. [10](#)) è identificato da un nastro su cui si legge: «Il *difuntito* Dimas Rosas all'età di tre

anni, 1937». Dimas Rosas era un bambino indiano, probabilmente uno dei tanti fratelli e sorelle di una famiglia di Ixtapalapa che Rivera usava come modelli e di cui era *compadre* [padrino]. Malgrado le argomentazioni scientifiche di Diego, il padre di famiglia insisteva a rivolgersi agli sciamani invece che ai medici, con il risultato che i figli continuavano a morire. In questa situazione, come nella sua pittura, Frida rispondeva con una sorta di fatalismo dolente più che con turbamento o compassionevole sentimentalismo. Come chi è esposto di frequente alla povertà e alla morte, sapeva di non poter fare alcunché per modificare quell'esito.

Il dipinto segue la tradizione

messicana della ritrattistica funeraria, che risale all'epoca coloniale e, a sua volta, deriva da una tradizione europea iniziata nel Medioevo. Il ritratto di Dimas è la classica esposizione nella camera ardente: vestito come un santo o una sacra figura, Dimas indossa una corona di cartone e il mantello di seta dei Magi in adorazione davanti a Gesù Bambino. Ma i minuscoli piedi scuri di Dimas sono nudi, e il piccolo giace su un umile *petate* di paglia, la stuoia che in Messico è usata come letto nelle case dei poveri.

Mentre in *Henry Ford Hospital* e in *La mia nascita* Frida aveva preso a modello i *retablos* e in *La mia balia e io* si era servita del gruppo classico della «Madonna Caritatis», ne *Il defunto*



*Dimas* l'alterazione del modello tradizionale è sottile e tale da accrescere l'originalità del risultato proprio attraverso l'utilizzo della convenzione. *Dimas* non è visto nella prospettiva laterale tipica dei ritratti funebri. Di fronte a noi ci sono invece le piante dei suoi piedi e il riferimento al drammatico *Cristo morto* con «primo piano dei piedi» di Andrea Mantegna è istantaneo. Come il maestro del Rinascimento italiano, *Frida* ha rialzato il capo del defunto con un cuscino in modo che lo spettatore abbia davanti agli occhi il pallore della morte. L'intento è quello di estrarre dalla scena un massimo di intensità drammatica. Facendo sì che i piedi del *Cristo* sembrino sporgere verso lo

spettatore, Mantegna ci costringe a metterci quasi fisicamente in contatto con le ferite del Cristo e a soffermarci sul significato della sua morte. Ne *Il defunto Dimas* di Frida la prospettiva dei «piedi in primo piano» precipita lo spettatore nella posizione di chi si china a piangere sulla salma del bambino, obbligandolo a prendere atto della morte nei suoi aspetti più materiali e fisici – per non dire prosaici. Frida non ci risparmia nulla. Non abbellisce la morte. Dall'angolo della bocca di Dimas cola il sangue e i suoi occhi semiaperti e vitrei sono insieme indimenticabili e raccapriccianti.

Non fu per provincialismo che Frida

scelse i modi dell'arte folclorica. La sua competenza in campo artistico era notevole e conosceva artisti, critici e storici dell'arte. Se le si chiedeva chi fossero i suoi autori preferiti, faceva i nomi di Grünewald e Piero della Francesca, Bosch e Clouet, Blake e Klee. Adorava il primitivismo e la fantasia di Gauguin e Rousseau, ma la sua arte era diversa dalla loro perché alle sue radici c'era la tradizione popolare messicana.

L'adozione del primitivismo come approccio stilistico e fantastico aveva per Frida molti vantaggi. Oltre a confermare il suo impegno verso la cultura indigena messicana, era in un certo senso una dichiarazione politica di sinistra, poiché esprimeva il suo senso di solidarietà nei

confronti delle masse. Il suo conformarsi a uno stile artistico popolare coincideva altresì con l'immagine di sé che Frida si era sapientemente confezionata. Come i suoi costumi, l'arte popolare messicana è piena di colori festosi e di *alegría* e, come la sua vita, è spesso teatrale e sanguinosa. Che Frida dipingesse immagini folcloriche così deliziose, se pur così sconcertanti, contribuiva alla sua creazione di sé come creatura favolosa ed esotica. E offriva un ulteriore beneficio. Il primitivismo svela e occulta. Se non fosse per le loro piccole dimensioni e lo stile «alla *retablo*», quadri come *Qualche piccola punzecchiatura* o *La mia nascita* risulterebbero intollerabili da guardare. Con la fantasia, i colori brillanti e un

disegno deliziosamente naïf, Frida distanziava tanto lo spettatore quanto l'artista dal doloroso contenuto dei dipinti. Lo stile proprio dell'arte popolare riduce e nello stesso tempo sottolinea l'orrore e la violenza di certe immagini, immagini che l'esempio dell'arte popolare la incoraggiava a proporre. Opere quali *Il defunto Dimas* e *Henry Ford Hospital* sono dunque ingegnosamente ingenua, e il primitivismo di Frida è una presa di posizione ironica. Le consentiva di mostrare, e di mascherare e parodiare, gli intimi tormenti del sé.

Le nature morte di Frida sono curiosi assortimenti di frutti e fiori in cui l'artista proiettava ogni genere di sentimento

personale: la sua attrazione per la fertilità e la morte, per esempio, e la sua *mexicanidad*.

*Tunas*, per nominarne una, mostra il frutto del fico d'India che la pittrice associava al Messico. Su una tovaglia le cui ondulazioni Frida ha trasformato in paesaggio e in cielo nuvoloso ci sono tre fichi d'India presentati in tre stadi differenti di maturazione: un ciclo vitale che si conclude con un frutto rosso-marrone spaccato in due e aperto in forma di vagina, ma capace di suggerire ancora più enfaticamente l'idea di un cuore estratto dal corpo; senza dubbio, le chiazze di rosso sul piatto e sulla tovaglia sono allusioni al sangue.

È come se, per sopravvivere

sull'arido suolo messicano, i frutti imperfetti di Frida avessero dovuto lottare. In quanto sopravvissuti, le ricordavano la sua vicenda. Le nature morte sono dunque una specie di autoritratto: lungi dall'essere volumi di varia forma e colore privi di significato, sono il simbolo di un dramma più ampio; non sono disposte sul tradizionale ripiano di un tavolo, bensì sullo sfondo di un paesaggio montano e sotto il tumultuoso cielo del Messico.

Quando era in uno dei suoi periodi produttivi, Frida si ritirava nel suo studio e dipingeva con totale concentrazione. Ma come al surfista capita di mancare l'onda, così per lei era facile perdere lo slancio. Diego faceva del suo meglio per

incoraggiarla. «Adesso sta lavorando» comunicava agli amici, per dire che non poteva essere interrotta. «Diego vuole sempre che dipinga e che non faccia altro che quello» Frida scrisse in una lettera al gallerista Julien Levy. «Ma io sono pigra e dipingo molto poco». In realtà non era pigra; piuttosto era talmente modesta che mostrava un atteggiamento svogliato nei confronti del proprio lavoro ed era riluttante a mostrare i suoi quadri.

Agli inizi del 1938 fu dunque Diego a spingerla a partecipare a una collettiva nella piccola galleria universitaria di Città del Messico. «Da quando sono tornata da New York [nel 1935] ho dipinto circa dodici quadri, tutti piccoli e di poco conto, con lo stesso contenuto personale



che piace soltanto a me e a nessun altro» scrisse (in inglese) in una lettera del 14 febbraio a Lucienne Bloch. «Ne mando quattro a una galleria che è un buco malandato, ma anche l'unico posto dove accettano qualsiasi tipo di lavoro; dunque li mando lì senza alcun entusiasmo, quattro o cinque persone mi hanno detto che sono eccellenti, tutti gli altri pensano che siano troppo pazzi».

Tra le «quattro o cinque persone» che pensavano che il lavoro di Frida fosse «eccellente» c'era Julien Levy, proprietario di una piccola, elegante galleria newyorkese a orientamento surrealista. «Con mia sorpresa» proseguiva nella lettera a Lucienne «Julian [*sic*] Levy mi ha scritto per dirmi

che qualcuno gli ha parlato dei miei dipinti e che è molto interessato a ospitare nella sua galleria una mostra dei miei lavori; ho risposto mandandogli qualche fotografia delle mie ultime cose e lui mi ha mandato un'altra lettera piena di entusiasmo per le foto, in cui mi chiede una mostra di trenta cose per l'ottobre di quest'anno».

Sebbene avesse detto a Lucienne: «Non so che cosa vedano nel mio lavoro. Perché vogliono che faccia una mostra?», accettò l'invito di Levy.

L'atteggiamento di Frida verso il proprio lavoro era una posa e più di una posa: era parte del suo carattere. A prescindere dall'ammirazione e dagli incoraggiamenti che riceveva e perfino

più tardi, quando ebbe bisogno di guadagnare, non pensò mai in termini di carriera: non sollecitò mai mostre, clienti o recensioni. Se qualcuno acquistava uno dei suoi quadri diceva che le dispiaceva per l'acquirente: «Per quel prezzo potevano trovare di meglio», oppure: «Dev'essere perché è innamorato di me». Avere per marito un genio riconosciuto le forniva un alibi protettivo: anche quando dipingeva seriamente e benché l'arte fosse il perno della sua esistenza, poteva far finta di giocare all'artista, realizzando piccole opere private mentre il marito dava vita a grandiose opere pubbliche. Il carattere folclorico del suo lavoro e la scelta di presentarlo in cornici da arte popolare fatte di stagno, conchiglie,

specchi, velluto o talvolta gesso dipinto con i motivi delle piastrelle di Talavera facevano parte del suo modo di porsi come una dilettante: come se, deliberatamente, avesse scelto di relegare la propria arte al territorio del «grazioso» e dell'«esotico», al riparo dalla vera critica e dalla competizione. Preferiva essere considerata una personalità affascinante piuttosto che essere giudicata come pittrice. I suoi quadri esprimevano, nel modo più vivido e diretto possibile, la sua realtà; realizzarli era solo parte di una creazione più importante: la costruzione e l'esistenza di Frida Kahlo.

Come la aveva incoraggiata a esporre il suo lavoro, così fu sempre

Rivera che, nell'estate del 1938, le organizzò, quasi a tradimento, la prima vendita ragguardevole. Il cliente era il divo cinematografico Edward G. Robinson. Come tutti coloro che avevano interesse per l'arte e denaro per acquistarne, visitando il Messico Robinson e sua moglie Gladys erano finiti nello studio di Rivera. «Avevo circa ventotto quadri che tenevo nascosti» ricorderà Frida. «Mentre io ero sulla terrazza con la signora Robinson, Diego glieli fece vedere e Robinson ne comprò quattro per duecento dollari l'uno. Per me fu una tale sorpresa che mi meravigliai e dissi: “Di questo passo potrò essere libera, viaggiare e fare ciò che voglio senza chiedere soldi a Diego”».

Fu nell'aprile del 1938 che il poeta e saggista surrealista André Breton vide per la prima volta il lavoro di Frida. Breton era al culmine del suo successo. Dall'aspetto nobile e leonino, eloquente, famoso in tutto il mondo, era il «papa del surrealismo», un movimento che lui più di chiunque altro aveva creato. Era stato mandato in Messico dal Ministero degli esteri francese, perché tenesse alcune conferenze. Contento di lasciare la Francia proprio quando sembrava che la guerra fosse imminente, voleva mettersi in contatto con Trockij (per un breve periodo del 1928 Breton era stato membro del Partito comunista, che agli inizi degli anni trenta aveva poi ripudiato e attaccato pubblicamente), ma il primo

dei suoi pensieri era esplorare una terra che, come aveva predetto, si sarebbe rivelata il «luogo surrealista *par excellence*». L'anno seguente scrisse: «Trovo il Messico surrealista nei suoi rilievi, nella sua flora, nel dinamismo che gli viene dalla mescolanza delle sue razze, come anche nelle sue aspirazioni più alte».

Breton e la bellissima moglie Jacqueline alloggiarono in un primo tempo da Lupe Marín e poi, nei restanti mesi del loro soggiorno messicano, dai Rivera a San Angel. Sebbene ne avesse atteso l'arrivo con eccitazione – Jean van Heijenoort le aveva anticipato quanto fosse attraente – Frida non riuscì a farselo piacere. Le sue teorizzazioni e la sua

mania di stilare manifesti le sembravano pretenziose, inefficaci e noiose e la sua vanità unita all'arroganza la irritava. Ma Jacqueline, che come lei era pittrice, aveva un'intelligenza più brillante, che divertiva e deliziava Frida; diventarono intime amiche.

In luglio i Breton, i Rivera e i Trockij andarono a Pátzcuaro, nello stato di Michoacán. La loro intenzione era di compiere escursioni nei piccoli villaggi intorno al lago di Pátzcuaro durante il giorno, e di conversare d'arte e politica la sera. Avevano progettato di pubblicare le loro chiacchierate con il titolo «Conversazioni di Pátzcuaro». Non sorprende che Frida e Jacqueline non prendessero parte a tali discussioni. Frida



era contenta di esserne esclusa; aborrriva i discorsi ufficiali e organizzati e la irritava che la politica fosse tenuta sul piano della teoria astratta. A Pátzcuaro le due donne si sedevano in un angolo a fare dei giochi. «Ci comportavamo come due scolarette» dice Jacqueline Breton, «perché Trockij era molto severo. Per esempio, non potevamo fumare. Ci diceva che le donne non dovrebbero fumare. Frida si accendeva comunque una sigaretta. Sapeva che lui avrebbe detto qualcosa, così uscivamo dalla stanza e andavamo a fumare fuori. Trockij era caro a tutte e due, ma esagerava ed era molto all'antica».

Sebbene Frida disdegnasse Breton, Breton era stregato da Frida e la sua

ammirazione crebbe quando ne vide i dipinti. Non si limitò a offrirsi di organizzarle una mostra a Parigi, subito dopo il debutto newyorkese; le scrisse anche una presentazione lusinghiera, anche se per certi versi retorica, da pubblicare nel programma della mostra di Julien Levy. In essa proclamava che Frida era una surrealista che si era creata con le sue stesse mani:

La mia sorpresa e la mia gioia sono state sconfinare quando, arrivando in Messico, ho scoperto che nei dipinti recenti il suo lavoro era fiorito in pura surrealtà, nonostante fosse stato concepito senza alcuna conoscenza preventiva delle idee che motivano le attività mie e dei miei amici.

All'inizio di ottobre, dopo una

pirotecnica festa d'addio, Frida partì per New York in uno stato d'animo allegro e sereno. La mostra che stava per aprirsi e la recente vendita di quattro opere a Robinson le avevano dato fiducia in se stessa e nella propria indipendenza.

«Si sentiva piena di energia». In effetti riuscì a far credere ad amici come Noguchi e Julien Levy che si era separata da Diego, che era «stufa» di lui e che stava «vivendosi la sua vita». Levy, uno dei tanti uomini che in quel periodo si erano lasciati ammaliare da Frida, ricorderà che «nei confronti degli uomini si comportava come una persona indipendente. Dichiarava che delle altre donne di Diego non le importava e aveva l'abitudine di raccontarmi

passionatamente di una donna che stava con Diego ed era anche sua amica. Voleva darmi l'impressione che Diego le mancasse, ma che il suo amore per lui fosse finito. Qualche volta ne parlava con un certo masochismo e in altri momenti come se il marito fosse uno schiavo amato, ma insopportabile. “Quel maiale vecchio e grasso – farebbe qualsiasi cosa per me” diceva. “Gli dirò io cosa fare, ma è così repellente”. Altre volte invece diceva: “È un vero tesoro, sento tanto la sua mancanza. In un buffo modo, lo adoro”. I suoi discorsi erano pieni di contraddizioni, visto che i suoi sentimenti erano ambivalenti».

Comunque andasse il loro matrimonio, è certo che Frida era

preoccupata di lasciare Diego solo in Messico e lui, dal canto suo, ci teneva che tutto andasse nel migliore dei modi per Frida a New York. Le diede consigli e lettere di presentazione per personaggi in vista, tra cui Clare Boothe Luce, allora direttrice di *Vanity Fair* e animatrice di un sofisticato gruppo di artisti e intellettuali. In una lettera datata 3 dicembre 1938, le scrisse: «Dovresti fare un ritratto alla signora Luce, anche se non te lo commissiona. Chiedile di posare per te e avrai l'occasione di parlarle. Leggi le sue commedie – sembra che siano molto interessanti – può darsi che ti suggeriscano come costruire il suo ritratto. Penso che potrebbe essere un soggetto molto interessante. La sua vita...

è estremamente curiosa; ti interesserebbe». Per annunciare la mostra della moglie, Diego scrisse anche all'amico Sam A. Lewisohn, collezionista e autore di *Painters and Personality*, che includeva un saggio su Rivera: «Te la raccomando non come marito, ma come ammiratore entusiasta del suo lavoro acido e tenero, duro come l'acciaio e delicato e fine come l'ala di una farfalla, adorabile come un sorriso, profondo e crudele come l'amarezza del vivere».

A New York «pittrice in proprio» diventò il suffisso di Frida – così come in Messico Diego continuava a essere chiamato «*el muy distinguido pintor*». Tuttavia il fatto che fosse la moglie di Diego Rivera contribuì senza dubbio a

suscitare scalpore intorno alla mostra di Frida. Perfino il saggio scritto da Breton per il catalogo<sup>21</sup> la presentava come la bellissima e pernicioso farfalla che si accompagnava al mostruoso marito marxista. Né la galleria si fece scrupolo di sfruttare la sua relazione con Rivera.

Al vernissage Frida era un vero spettacolo nel suo costume messicano – un complemento perfetto ai dipinti adorni di cornici folcloristiche. La folla era numerosa e animata. Dato che a quei tempi le gallerie d'arte erano poche e ancora più rare erano le gallerie legate all'avanguardia, una vernice come quella di Frida era un grande evento. Levy ricorda che Noguchi e Clare Luce erano pieni di eccitazione e che tra i presenti

c'erano Georgia O'Keeffe e molti altri luminari del mondo delle arti. Nessuno di loro aveva mai visto nulla di simile ai venticinque dipinti esposti.

La stampa nel suo complesso apprezzò senza mezze misure sia le opere sia la loro autrice. Più tardi Frida raccontò che la mostra era andata esaurita. Esagerava. Soltanto una metà delle opere fu venduta, il che è comunque notevole se si considera che erano gli anni della Depressione. (Venduti prima dell'inaugurazione erano, naturalmente, i quattro dipinti di proprietà di Edward G. Robinson, che li prestò a Levy per l'esposizione. L'*Autoritratto dedicato a Trockij* apparteneva a Trockij. Non è escluso che Levy abbia esposto anche



altre opere di proprietà privata.) Gli archivi della galleria sono andati persi, ma Levy ricordava che uno psichiatra, il defunto dottor Allan Roos, acquistò *I miei nonni, i miei genitori e io* alla mostra. Sam Lewisohn comprò una natura morta – quasi certamente *Appartengo al mio proprietario*. Frida vendette alcuni lavori senza l'aiuto di Levy – uno, secondo il gallerista, fu acquistato dal grande collezionista Chester Dale, che adorava Frida e che nei suoi confronti svolgeva il ruolo di «nonno o di papà buono», pagando per almeno una delle sue operazioni e divertendosi un mondo a essere preso in giro da lei. Mary Schapiro (che ormai aveva sposato Solomon Sklar) comprò

*Tunas* alla mostra, e Frida le donò *Fulang-Chang e io*. Il fotografo Nickolas Muray comprò *Ciò che l'acqua mi ha dato*. Ricordo di una ferita aperta fu acquistato da un industriale di primo piano, Edgar J. Kaufmann, committente della casa appena ultimata da Frank Lloyd Wright, e di lì a poco famosa, detta Fallingwater, a Bear Run, Pennsylvania. Frida disse che il critico d'arte Walter Pach (un vecchio amico dei Rivera) acquistò un quadro alla mostra. E se alcune opere rimasero invendute, l'esposizione fu di stimolo a futuri acquisti.

Clare Luce non chiese a Frida di farle il ritratto, come Rivera aveva sperato. Le commissionò invece il ritratto

commemorativo di un'amica, l'attrice Dorothy Hale, che si era appena uccisa, e nel 1940 acquistò l'*Autoritratto dedicato a Trockij*<sup>22</sup>. Conger Goodyear si innamorò di *Fulang-Chang e io*; poiché era già di proprietà di Mary Sklar, commissionò a Frida un autoritratto simile, dicendo che lo avrebbe donato al Museum of Modern Art e che invece tenne con sé fino alla morte, quando fu compreso nel suo lascito all'Albright Knox Museum. Seduta nella sua camera al Barbizon-Plaza, nel giro di una settimana Frida creò per lui *Autoritratto con scimmia* (tav. [15](#)).

Benché Frida fosse indifferente ai cerimoniali della notorietà, essere risucchiata in un vortice mondano pur

senza avere accanto il celebre marito doveva essere senz'altro gratificante. Dotata di una personalità straordinaria, non aveva bisogno di muoversi nella scia ampia ed effervescente di Diego, e per lei era esaltante impiegare in proprio le sue considerevoli – se pur eccentriche – grazie mondane, per vedere quante persone era in grado di affascinare.

Manhattan era un carnevale. Frida non aveva molto tempo da dedicare alla pittura, sebbene avesse un album da disegno su cui di tanto in tanto tracciava lo schizzo (o progettava di farlo) di cose che colpivano la sua attenzione. «Ho fatto questo...» oppure «farò quell'altro» diceva. Né frequentava i musei. Julien Levy ricorda che qualcuno la portò al

Museum of Modern Art, ma lei si lamentava della difficoltà di camminare. Scrisse ad Alejandro Gómez Arias: «In una collezione privata ho visto due meraviglie, un Piero della Francesca che mi è sembrato il più fantastico del mondo e un piccolo El Greco, il più piccolo che abbia visto, ma il più squisito di tutti. Ti manderò le riproduzioni». Quel che le piaceva fare era starsene seduta nel dehors del caffè dell'Hotel Saint Moritz, e osservare i passanti sullo sfondo di Central Park. Le vetrine dei negozi la incantavano. E le piaceva la multiforme vita di strada di New York – l'esotismo di Chinatown, Little Italy, Broadway, Harlem. Ovunque andasse, Frida faceva sensazione. Julien Levy ricorda una visita

alla Central Hanover Bank in Fifth Avenue: «Una volta dentro la banca, scoprii che eravamo circondati da una banda di ragazzini che ci avevano seguiti, nonostante le proteste del guardiano. “Dov’è il circo?” gridavano. “Fiesta” sarebbe stato più appropriato. Frida indossava il costume messicano. Era bella e pittoresca, ma sfortunatamente la gonna a balze del costume indigeno non aveva lo scopo di fare effetto sulla gente. “Adesso che la mia gamba malata è così brutta [diceva], sono costretta a portare gonne lunghe e abbondanti”».

Grazie a Levy, Frida si trovò inserita in un giro di persone vivaci e intelligenti. E i surrealisti la adoravano, perché possedeva, come Breton aveva osservato,

quella dote surrealista per definizione che è «*la beauté du diable*». Narratrice sapiente, aveva un modo tutto suo di parlare direttamente a chiunque le stesse accanto, trasmettendogli in pieno la forza della sua personalità. La sua voce era morbida, calda e bassa, in qualche modo mascolina, e Frida non faceva nulla per migliorare il suo inglese colorito e il suo accento straniero, perché sapeva benissimo che queste due caratteristiche non facevano che aumentare il suo magnetismo. Il critico surrealista Nicolas Calas ricorda che la pittrice «incarnava alla perfezione l'ideale femminile surrealista. Aveva una qualità teatrale, un'eccentricità elevata. Era sempre assolutamente consapevole di interpretare

una parte e il suo esotismo attirava immediatamente l'attenzione».

Soltanto la salute la frenava. Julien Levy voleva portare Frida a fare un giro di bar a Harlem, ma, secondo i suoi ricordi: «Frida non si entusiasmò affatto, forse perché era stanca e non riusciva a divertirsi se si faceva tardi la sera. Girare per bar non è facile se non si è leggeri sulle gambe. E lei non riusciva ad averla vinta sulla sua invalidità. Dopo tre isolati, il viso le si faceva tirato e cominciava ad aggrapparsi un po' al tuo braccio. Se continuavi a camminare, si trovava costretta a dire: "Dobbiamo prendere un taxi". Non le piaceva dirlo». Frida aveva ragione a non voler fare lunghe camminate. Il piede destro continuava a



darle problemi. Le si erano formate delle verruche sulla pianta di un piede e la spina dorsale continuava a farle male. Alla chiusura della mostra, si ammalò gravemente e si fece vedere da vari medici, ortopedici e specialisti. Finalmente il dottor David Glusker, marito di Anita Brenner e buon amico di Frida, riuscì a chiudere l'ulcera trofica che Frida aveva avuto per anni nel piede. Inoltre, alcuni sintomi che facevano pensare che soffrisse di sifilide spinsero i medici a sottoporla a una Wassermann. I risultati furono negativi.

Se il suo stato di salute impediva a Frida di godersi i musei e i bar, non le impediva però di godersi la libertà da Diego. Fuori dalla portata della pistola

del marito, sfruttò al massimo i suoi poteri di seduzione, godendosi apertamente l'effetto che aveva sugli uomini. Levy la vide come una specie di «creatura mitica, non di questo mondo, fiera e assolutamente sicura di sé, eppure terribilmente morbida e forte come un'orchidea». Affascinata da se stessa, affascinava gli uomini, incluso Levy, che la fotografò ripetutamente, nuda fino alla vita, sistemandole e risistemandole i lunghi capelli neri. «Aveva l'abitudine di acconciarsi i capelli con varie cose. Quando se li scioglieva, le disponeva in un certo ordine sulla sua toletta e poi se li riannodava. La preparazione dei capelli era una liturgia fantastica. Scrisi per lei una poesia in proposito e le mandai una

“scatola” di Joseph Cornell<sup>23</sup>. Diedi a Cornell una ciocca di capelli di Frida, una sua fotografia e la mia poesia e lui mise insieme una scatola con vetro blu, specchi e la presenza di Frida».

Una volta Levy portò Frida in Pennsylvania a fare visita al suo cliente e amico Edgar Kaufmann, Sr., che voleva acquistare dei quadri di Frida. Il viaggio in treno fu esattamente quel che un viaggio in treno dovrebbe essere – un lento ma inesorabile crescendo di anticipazione erotica. Tuttavia, quando giunsero a destinazione, Frida non flirtò solo con Levy, ma anche con il loro anziano ospite nonché con suo figlio. «Era molto sprezzante con i suoi uomini» ricordava Levy. Le piaceva metterli l'uno

contro l'altro, e a un corteggiatore faceva credere che l'altro fosse una seccatura o una «noia». All'ora di andare a letto, Levy e il vecchio Kaufmann non vedevano l'ora che l'altro si congedasse in modo da trascorrere gli ultimi istanti della serata in romantica solitudine con Frida. Quando lei si ritirò, la complicata scalinata doppia di Fallingwater fece da palcoscenico al dramma della serata. Dopo essere rimasto in attesa finché non gli parve che tutti si fossero addormentati, Levy emerse dalla sua camera e cominciò a salire da un lato della scala. Con profondo stupore, si avvide che il suo ospite stava salendo le scale dal lato opposto. Entrambi batterono in ritirata. Ritentarono più e più

volte. Alla fine Levy gettò la spugna. Ma quando tornò nella sua stanza, ci trovò Frida che lo aspettava!

Un corteggiatore di gran lunga più serio fu l'americano, di origini ungheresi, Nickolas Muray. Figlio di un impiegato delle poste, Muray era arrivato negli Stati Uniti nel 1913; all'epoca aveva ventun anni e venticinque dollari in tasca. Alla fine degli anni venti era diventato uno dei più apprezzati fotografi ritrattisti d'America. I suoi ritratti di celebrità apparivano su *Harper's Bazaar* e *Vanity Fair* – nel 1939 uno dei suoi numerosi ritratti di Frida fu pubblicato su *Coronet* – ed era anche attivo nel settore della fotografia pubblicitaria. Uomo dai molti talenti, scriveva altresì recensioni per la

rivista *Dance*, pilotava aeroplani, era campione di scherma, nel 1965, anno della sua morte, avrebbe avuto al suo attivo quattro mogli (ma era libero all'epoca dell'incontro con Frida) e quattro figli, ed era un generoso patrono delle arti, che di frequente acquistava dipinti per aiutare un amico bisognoso di soldi. Negli anni venti le riunioni del mercoledì sera nel suo studio di Macdougall Street attiravano personalità come Martha Graham, Ruth St. Denis, Sinclair Lewis, Carl Van Vechten, Edna St. Vincent Millay, Eugene O'Neill, Jean Cocteau, T.S. Eliot, Gertrude Vanderbilt Whitney e Walter Lippmann. Eppure Muray non possedeva soltanto energia e fascino, eleganza e raffinatezza; aveva

conservato anche una semplicità integra e una gentilezza, una capacità di tenerezza e di intimità che dovevano esercitare una forte attrazione su Frida. Senza dubbio la affascinarono anche il suo bel viso e il suo corpo snello e aggraziato. Lo aveva incontrato in Messico e lui l'aveva aiutata a predisporre la mostra newyorkese, fotografando i suoi quadri, occupandosi di dettagli organizzativi (la spedizione dei quadri e più tardi, a New York, l'apertura delle casse e il controllo delle condizioni dei dipinti). Le diede anche consigli sulla stampa del catalogo. Probabilmente la loro relazione era cominciata in Messico, ma a New York, fuori dal controllo geloso di Rivera, la storia d'amore fiorì.

La loro era una relazione instabile –

al vernissage della mostra ebbero un battibecco – ma l'intensità del loro amore risulta chiarissima dalle lettere che Frida gli indirizzò (in inglese) da Parigi. «Mio adorabile Nick, *mi niño*» scrisse il 16 febbraio 1939:

...il tuo telegramma è arrivato stamattina e io ho pianto moltissimo – di felicità e perché sento la tua mancanza con tutto il mio cuore e il mio sangue. La tua lettera, mia dolcezza, è arrivata ieri ed è così bella, così tenera, che non ho parole per dirti quanta gioia mi ha dato. Ti adoro, amore mio, credimi, come non ho amato nessuno – solo Diego sarà vicino come te nel mio cuore – per sempre... Mi manca ogni minuto di te, la tua voce, i tuoi occhi, le tue mani, la tua bellissima bocca, la tua risata così limpida e onesta. TU. Ti amo mio Nick. Sono così felice quando penso che ti amo – quando penso che mi stai aspettando – che mi ami.



Tua

Xochitl

E il 27 febbraio 1939:

Mio adorabile Nick:

stamattina, dopo tanti giorni di attesa, è arrivata la tua lettera. Ero così felice che prima di cominciare a leggerla mi sono messa a piangere. Bambino mio, davvero non dovrei lamentarmi di niente di quello che succede nella mia vita, fintanto che tu mi ami e che io amo te. È così reale e meraviglioso, da farmi dimenticare tutti i miei dolori e i miei guai, da farmi dimenticare anche che siamo lontani. Le tue parole mi fanno sentire così vicina a te che posso sentire la tua risata qui accanto a me. Quella risata così limpida e onesta che hai soltanto tu. Conto i giorni che mi separano dal ritorno. Ancora un mese! E poi saremo di nuovo insieme...

Mio caro, devo dirti che sei un ragazzino

cattivo. Perché mi hai mandato quell'assegno da quattrocento dollari? Il tuo amico «Smith» è un'invenzione – molto dolce davvero, ma *digli* che io conserverò *intatto il suo assegno* fino al mio ritorno a New York, dove discuteremo ogni cosa. Mio Nick, sei la persona più dolce che io abbia mai conosciuto. Ma ascoltami caro, in questo momento non ho veramente bisogno di quel denaro. Ne ho ricevuto un po' dal Messico e sono una puttana ricca sul serio, sai? Ne ho abbastanza per stare qui un mese in più. Ho il biglietto di ritorno. *È tutto sotto controllo* dunque davvero, amore mio, non è giusto che tu spenda altro denaro... In ogni caso, non puoi immaginare quanto ho apprezzato il tuo desiderio di aiutarmi. Non ho parole per dirti quanta gioia mi dà pensare che tu volevi farmi felice e sapere che grande cuore hai e quanto sei adorabile. – Mio amante, mio dolcissimo, mio Nick – *mi vida – mi niño, te adoro.*

Per colpa della malattia, sono diventata più magra, così quando sarò con te, tu dovrai solo

soffiare e... eccola che vola via! dal quinto piano del La Salle Hotel. Senti, bambino, tocchi ogni giorno quel «vattelapesca» per incendi che sta appeso nel corridoio delle scale? Non dimenticare di farlo tutti i giorni. E non dimenticare neppure di dormire sul tuo piccolo cuscino, perché lo adoro. Non baciare nessun altro mentre leggi le insegne e i nomi delle strade. Non portare nessun altro a fare un giro in Central Park. Appartiene soltanto a Nick e a Xochitl. – Non baciare nessuno sul divano del tuo ufficio. Soltanto Blanche Heys [una buona amica di Muray] può massaggiarti il collo. Puoi baciare quanto vuoi soltanto la Mamma. Non fare l'amore con nessuna, se ce la fai. Soltanto se trovi una vera F.W. [*fucking wonder*, una meraviglia del cazzo], ma *non ti innamorare di lei*. Se non torni a casa troppo stanco, di tanto in tanto gioca con il tuo trenino elettrico. Come sta Joe Jinks? Come sta l'uomo che ti massaggia due volte a settimana? Lo odio un po', perché *ti sottraeva a me per tante ore*. Hai tirato molto di

scherma? Come sta Giorgio?

Perché dici che il tuo viaggio a Hollywood è stato un successo solo a metà? Raccontami come è andata. Mio caro, non lavorare così duramente se puoi evitarlo. Perché ti affatichi il collo e la schiena. Di' alla Mamma di prendersi cura di te e di farti riposare quando ti senti stanco. Dille che sono molto innamorata di te, che tu sei il mio amore e il mio amante e che mentre sono via deve amarti più che mai per farti felice.

Il collo ti dà molta noia? Ti mando milioni di baci per il tuo bellissimo collo per farlo stare meglio. Tutta la mia tenerezza e le mie carezze al tuo corpo, dalla testa ai piedi. Ne bacio ogni centimetro da lontano.

Metti su molto spesso il disco di Maxine Sullivan. Io sarò *lì con te* quando ascolterai la sua voce... Oh mio carissimo Nick ti amo così tanto. Ho talmente bisogno di te che il cuore mi fa male...

Nonostante l'ardore che provava per

Muray, né lui né nessun altro dei suoi rivali poteva competere con il profondo attaccamento che Frida aveva per Diego. E lei sapeva che anche lui la amava. Quando la malattia e l'ansia di lasciarlo solo per un periodo così lungo la resero riluttante all'idea di andare a Parigi per la mostra che Breton le stava organizzando, Diego cercò di placare i suoi dubbi.

*3 dicembre*

*Mi niñita chiquitita:*

mi hai tenuto senza notizie per tanti di quei giorni ed ero inquieto. Sono contento che tu ti senta un po' meglio e che Eugenie si prenda cura di te; ringraziala da parte mia e tienila con te mentre sei lì. E sono felice che tu abbia un appartamento comodo e uno spazio dove dipingere. Non affrettarti con i tuoi quadri e i

tuoi ritratti, è molto importante che vengano fuori *retesuaves* [superdeliziosi], perché completeranno il successo della mostra e possono darti l'occasione di fare altri ritratti...

Cosa mi darai in cambio di buone notizie che di sicuro sai già? Dolores la meravigliosa trascorrerà il Natale a New York... Hai scritto a Lola [nomignolo per Dolores del Río]? Suppongo che sia sciocco che te lo chieda.

Mi fa piacere che il Museum of Modern Art ti abbia commissionato un ritratto [il riferimento è più probabilmente alla commissione Conger Goodyear]; sarà magnifico che tu ci entri fin dalla tua prima mostra. Sarà il culmine del tuo successo a New York. Sputa sulle tue piccole mani e fa' qualcosa che metta in ombra tutto quello che gli starà intorno e fa di Fridita il Gran Dragone [*la mera dientona*]...

Non essere sciocca. Non voglio che per me tu perda l'opportunità di andare a Parigi. PRENDI DALLA VITA TUTTO CIÒ CHE TI OFFRE, QUALSIASI COSA SIA, PURCHÉ SIA INTERESSANTE E TI POSSA DARE QUALCHE PIACERE. Da vecchi si sa cosa significhi

aver perso quanto ci veniva offerto quando non si sapeva abbastanza per prenderlo. Se davvero mi vuoi fare contento, sappi che nulla mi può fare più piacere di sapere che ne hai tu. E tu, mia *chiquita*, meriti tutto... Non li biasimo perché gli piace Frida, perché piace anche a me, più di qualsiasi altra cosa...

*Tu principal sapo-Rana* [Il tuo rospo-rana n. 1]  
Diego

Nel diario Frida inserì una prima stesura di quella che avrebbe potuto essere la sua risposta alla lettera di Diego. Scritta nel giorno del compleanno di Diego, l'8 dicembre 1938, si apre con «*niño mio – de la gran ocultadora*» [«figlio mio, della grande occultatrice», cioè lei stessa).

Sono le sei del mattino  
e i tacchini cantano,

calore di umana tenerezza  
solitudine in compagnia –  
Mai, in tutta la vita  
dimenticherò la tua presenza  
Mi hai raccolta che ero a pezzi  
e mi hai reso intera integra  
In questa piccola terra  
Dove volgerò lo sguardo?  
Così immenso così profondo!  
Non c'è tempo, non c'è più nessuna  
*distanza. C'è solo realtà*  
Ciò che è stato, è stato per sempre!  
Ciò che rimane, sono le radici  
che si affacciano trasparenti,  
trasformate in un eterno albero da frutta.  
I tuoi frutti esalano già gli aromi  
i tuoi fiori danno il colore  
crescendo con l'allegria  
dei venti e dei boccioli.

Non lasciare che abbia sete,  
l'albero di cui sei il sole,



che fece tesoro del tuo seme.

È «Diego» nome d'amore.

20. Frida disse di essersi dipinta con il corpo di una bambina e il viso che aveva all'epoca in cui realizzò il quadro, perché voleva mostrare la continuità della vita. Nel suo modo di percepire la continuità della cultura messicana, si sarebbe trovata d'accordo con Octavio Paz, il quale ha osservato che l'atteggiamento tradizionale messicano verso il tempo è un appassionato sentimento di connessione con il passato. Il Messico è «una terra di passati che si sovrappongono l'uno all'altro. Città del Messico fu costruita sulle rovine di Tenochtitlán, città azteca che fu costruita a imitazione di Tula, città tolteca che fu costruita a imitazione di Teotihuacán, prima grande città del continente americano. Ogni messicano si porta dentro

questa continuità, che risale a duemila anni fa. Non ha importanza che questa presenza sia quasi sempre inconscia e che assuma le forme primitive della leggenda e perfino della superstizione. Non è qualcosa che si sa, è qualcosa che si vive» (O. Paz, *Riflessioni: Messico e Stati Uniti*, «The New Yorker», 17 settembre 1979, pp. 140-141).

21. Il catalogo includeva: *Tra le cortine* [Autoritratto dedicato a Trockij], *Fulang-Chang e io*, *La piazza appartiene a loro*, *Io con la mia balia*, *Chiesero aeroplani e ottennero solo ali di paglia*, *Appartengo al mio proprietario*, *La mia famiglia*, *Il cuore*, *Il mio vestito è appeso là*, *Ciò che l'acqua mi ha dato*, *Cane escuincle con me*, *Pitahayas*, *Tunas*, *I frutti della terra*, *Ricordo di una ferita aperta*, *Il desiderio perduto* [Henry Ford Hospital], *Nascita*, *Vestito per il paradiso*, *Lei gioca sola*, *Appassionatamente innamorata*, *Burbank-Produttore di frutta americano*, *Xochitl*, *La cornice*, *Sopravvissuta*. L'identità di alcune

delle opere può essere soltanto indovinata; altre sono andate smarrite o sono note sotto altri titoli. Frida non vedeva nulla di immutabile nei titoli dei suoi dipinti e, secondo Julien Levy, essi erano spesso improvvisati nel corso di una conversazione. Ovviamente, *Io con la mia balia* è *La mia balia e io*. *La piazza appartiene a loro* è *Quattro abitanti del Messico*. *La mia famiglia* è *I miei nonni, i miei genitori e io*. *Il cuore è Memoria*. *Vestito per il paradiso* è *Il defunto Dimas*. *Nascita* è *La mia nascita*. *Burbank-Produttore di frutta americano* è *Luther Burbank*. *Lei gioca sola* potrebbe essere una versione di *Bambina con maschere* (oggi parte della collezione di Dolores del Río) presente nella mostra organizzata da Julien Levy, ma potrebbe essere anche *Io e la mia bambola*, che, sebbene non elencato nel programma con questo titolo, era uno dei dipinti prestati alla galleria da Edward G. Robinson. *Appassionatamente innamorata* potrebbe essere *Ritratto di Diego*, anch'esso prestato da Robinson, ma ho il

sospetto che questo fosse l'ironico titolo dato da Frida a *Qualche piccola punzecchiatura*. Robinson prestò anche l'*Autoritratto* del 1933 con perle di giada che Frida dipinse a Detroit. Potrebbe trattarsi del lavoro elencato con il titolo di *Xochitl*, dal momento che Frida qualche volta si firmava con questo nome. Quanto al dipinto chiamato *Occhio*, si potrebbe trattare di *Ritratto di Diego*, che come sappiamo Frida pensava dotato di un occhio particolarmente acuto. Oppure potrebbe essere un autoritratto, il cui titolo sarebbe un gioco di parole (*I*, io, in inglese ha la stessa pronuncia del sostantivo *eye*, occhio).

22. La signora Luce racconta di essere stata in Messico nel 1940, all'epoca dell'assassinio di Trockij. «Ecco come andò» racconta. «Avevo commissionato a Carlos Chávez, allora ministro delle belle arti, una sinfonia in memoria di mia figlia, che era stata uccisa. Mi recai in Messico dove incontrai spesso sia Diego sia Frida, che

erano amici intimi di Carlos Chávez. Frida mi mostrò l'autoritratto che teneva nel suo studio e che aveva dipinto come regalo di compleanno per Trockij. Il giorno seguente, o quella stessa notte, Carlos mi disse che Trockij era stato assassinato. “Adesso”, mi disse Carlos, “Frida non può più sopportare di vederselo davanti”. Allora io dissi: “Carlos, puoi farmelo avere?” Carlos trattò a mio nome, il quadro lasciò lo studio di Frida e io lo portai a casa con me. Conservai quel dipinto anche dopo aver venduto il resto della mia collezione, perché era molto bello».

23. Scultore ma soprattutto pioniere dell'assemblaggio, del cinema sperimentale e del *found footage*, l'artista statunitense Joseph Cornell (1903-1972), pur non abbracciando mai il movimento, è considerato l'esponente americano più importante del surrealismo. La sua produzione più nota è quella relativa alle «scatole» (*shadow boxes*). Queste ultime erano

composte da una scatola di legno chiusa da un vetro, all'interno della quale l'artista assemblava le «reliquie» che facevano parte della sua mastodontica collezione personale (*N.d.C.*).

## 15.

### Questa *pinchisima* Parigi

Nel gennaio del 1939, quando Frida salpò per la Francia, l'Europa era in uno stato di pace instabile. Hitler era stato «rabbonito» a Monaco e la guerra civile spagnola stava volgendo al termine: il 27 febbraio la Gran Bretagna e la Francia riconobbero il regime di Franco. Nella capitale mondiale della cultura fascisti e trockisti, comunisti e capitalisti, liberali e

conservatori, tutti presi nelle loro battaglie verbali, disquisivano di finezze teoriche, mentre la prima ondata di quella che sarebbe diventata un'inondazione di rifugiati doveva affrontare le incertezze del destino.

Nei primi tempi Frida stette con André e Jacqueline Breton nel loro piccolo appartamento di Rue Fontaine 42, ma il soggiorno non fu dei più felici. Tanto per cominciare, la mostra che si supponeva Breton avesse organizzato era stata rimandata: «La questione della mostra è tutta un maledetto casino», Frida scrisse a Nickolas Muray il 16 febbraio:

Quando sono arrivata i quadri erano ancora bloccati alla dogana, perché quel f. di p. di Breton non si è preso il disturbo di tirarli fuori.



Le fotografie che hai mandato *secoli fa*, non le ha mai ricevute – almeno così dice – la galleria che dovrebbe ospitare la mostra non è stata affatto predisposta e da tempo Breton non ha più una galleria sua. Così ho dovuto aspettare giorni e giorni, come un’idiota, fino a che non ho incontrato Marcel Duchamp (pittore meraviglioso) che, in mezzo a questo branco di rimbecilliti lunatici figli di puttana dei surrealisti, è l’unico ad avere i piedi ben piantati per terra. Ha immediatamente sdoganato i miei dipinti e si è messo a cercare una galleria. Finalmente una galleria chiamata «Pierre Colle» ha accettato la maledetta mostra. Ora, insieme ai miei lavori, Breton vuole presentare 14 ritratti del XIX secolo (messicano), circa 32 fotografie di Álvarez Bravo e un mucchio di oggetti comuni comprati nei mercati messicani: *tutta quella spazzatura*, roba da non credersi. La galleria dovrebbe essere pronta per il 15 marzo. Ma... i 14 dipinti a olio del XIX secolo devono essere *restaurati* e per il dannato restauro ci vuole un mese intero. Ho

dovuto prestare a Breton i 200 dollari necessari, perché non ha neanche un soldo. (Ho mandato un cablogramma a Diego per spiegargli la situazione e per dirgli che ho prestato questi soldi a Breton – era furibondo, ma ora è *fatta* e non ci posso fare niente.) Ho ancora denaro per rimanere qui fino all'inizio di marzo quindi non mi devo preoccupare troppo.

Bene, dopo che le cose si sono, come ti ho detto, più o meno sistemate, pochi giorni fa Breton mi ha detto che il socio di Pierre Colle, un vecchio bastardo e figlio di puttana, ha visto i miei quadri e ha trovato che soltanto *due* possono essere esposti, perché gli altri sono troppo «*scandalosi*» per il pubblico!!! Quel tipo io potrei ucciderlo e poi mangiarmelo, ma sono così nauseata e stufa dell'intera storia che ho deciso di mandare tutto al diavolo e battermela da questa marcia Parigi prima di dare anch'io i numeri.

In secondo luogo, Frida era ammalata; la lettera del 16 febbraio fu scritta da un letto dell'ospedale americano. Stufa di Breton e non potendone più di dover dividere una stanza microscopica con Aube, la figlioletta della coppia, alla fine di gennaio si era spostata all'Hotel Regina in Place des Pyramides, da cui fu prelevata e portata in ospedale con un'ambulanza «perché non riesco neanche a camminare». Le era venuta un'infezione di origine colibatterica ai reni. Il 27 febbraio scrisse a Muray:

Mi sento piuttosto debole dopo tanti giorni di febbre, perché la maledetta infezione da colibacilli ti fa sentire marcia. Il medico dice che devo aver mangiato qualcosa che non era stato lavato bene (insalata o frutta fresca). Scommetto

sui miei stivali che lo schifoso colibacillo me lo sono preso in casa Breton. Non hai idea della sporcizia in cui vivono e del cibo che mangiano. È qualcosa di incredibile. In vita mia non mi era mai capitato di vedere niente del genere. Per una ragione che ignoro, l'infezione si è spostata dall'intestino alla vescica e ai reni, di modo che per due giorni non sono riuscita a fare pipì e mi sentivo continuamente sul punto di esplodere. Fortunatamente adesso *va tutto bene* e l'unica cosa che devo fare è riposare e seguire una dieta speciale.

Una variazione sul tema compare in una lettera a Ella e Bertram Wolfe:

Vedete, avevo la pancia piena di anarchici e ognuno di loro aveva messo una bomba in qualche angolo del mio povero intestino. Credevo che non ci fossero speranze, perché ero sicura che la *pelona* mi avrebbe portata via. Tra

il mal di pancia e la tristezza di essere sola in questa *pinchissima* [orribile] Parigi, che per me è come un pugno nello stomaco, vi assicuro che avrei preferito che il diavolo mi avesse portata via con un solo strattone. Ma quando mi sono ritrovata all'ospedale americano, dove potevo «abbaiare» in inglese e spiegare la mia situazione, ho cominciato a sentirmi un po' meglio.

Non ritornò «al maledetto albergo, perché non potevo stare da sola». Invece Mary Reynolds, «una meravigliosa donna americana che vive con Marcel Duchamp, mi ha invitata a stare a casa sua e io ho accettato con gioia perché è davvero una bella persona e non ha nulla a che fare con gli orrendi “artisti” del gruppo di Breton. È molto gentile nei miei confronti e si prende

meravigliosamente cura di me».

A quel punto, la questione mostra si era finalmente sistemata e Frida scrisse a Muray:

Marcel Duchamp mi ha aiutata davvero molto e di tutta questa orribile gente è l'unico a essere un vero uomo. La mostra aprirà *il 10 marzo* in una galleria chiamata «Pierre Colle». Dicono che qui sia una delle migliori. Questo Colle è il mercante di Dalí e di qualche altro grosso calibro del surrealismo. Durerà due settimane, ma io ho già sistemato le cose in modo da ritirare i miei quadri il 23, per poterli imballare e portarli via con me il 25. I cataloghi sono già in corso di stampa, dunque sembra che tutto vada bene. Volevo partire l'8 marzo a bordo dell'*Île de France*, ma ho mandato un cablogramma a Diego e lui vuole che aspetti fino alla conclusione della mostra, perché non crede che questa gente mi rispedirebbe i miei lavori. In un

certo senso ha ragione, perché in fin dei conti sono venuta *soltanto* per la maledetta mostra e sarebbe stupido partire due giorni prima che apra. Non credi?

Nonostante le sue disgrazie, Frida prese parte ai piaceri «surrealisti» di Parigi. Ebbe modo di conoscere luminari dei circoli surrealisti come il poeta Paul Eluard e Max Ernst, di cui la attiravano gli intensi occhi azzurri, i capelli bianchi e il naso aquilino e di cui le piacevano i dipinti, ma la cui personalità le pareva leggermente inaccessibile – come ghiaccio secco. I nuovi amici la scortavano nei caffè degli artisti e nei night club dove ascoltava il jazz e dove, come al solito, guardava gli altri danzare. Già perfettamente padrona di *cadavre*

*exquis*, diventò un'esperta di altri giochi surrealisti. Il preferito di Breton – che lo prendeva così sul serio da adirarsi se qualcuno non rispettava il proprio turno – era il *jeux de la vérité* (verità o penitenza). A chi rifiutava di dire la verità veniva chiesto di fare cose come camminare nella stanza bendato e a quattro zampe e poi indovinare chi lo avesse baciato. In un'occasione Frida rifiutò di rispondere alla domanda «Quanti anni hai?» e la penitenza fu: «Devi fare l'amore con la poltrona». Frida si sedette sul pavimento e «lo fece magnificamente», ricorda uno dei giocatori. «Accarezzava la poltrona come se fosse una bellissima creatura».

Anche il mondo dell'alta moda la



adottò. Schiaparelli si lasciò incantare a tal punto dai costumi tehuani di Frida da disegnare un *abito Madame Rivera* per le parigine alla moda e la mano inanellata di Kahlo apparve sulla copertina di *Vogue*.

Quando fu in grado di farlo, Frida andò a visitare Chartres e uno o due castelli della Loira e trascorse del tempo al Louvre. Frequentava anche i mercati delle pulci dove comprò

un sacco di cianfrusaglie, che sono una delle cose [scrise a Muray] che amo di più. Non ho bisogno di comprare vestiti o roba simile perché, essendo una «tehuana», non porto nemmeno le mutande e le calze. L'unica cosa che ho comprato sono due bambole all'antica, bellissime. Una è bionda con gli occhi azzurri, gli occhi più belli che tu possa immaginare. È vestita da sposa. Il suo abito era pieno di polvere

e sporcizia, ma io l'ho lavato e adesso ha un aspetto molto migliore. La testa non è ben attaccata al corpo perché l'elastico che la tiene è molto vecchio, ma a New York tu e io la aggiusteremo. L'altra è meno bella, ma molto affascinante. Ha i capelli biondi e occhi nerissimi. Non ho ancora lavato il suo vestito che è sporchissimo. Ha solo una scarpa, l'altra l'ha persa al mercato. Sono tutte e due adorabili, anche con la testa un po' allentata. Forse è proprio questo a renderle così tenere e incantevoli. Erano anni che desideravo una bambola così, perché qualcuno ha rotto quella che avevo da bambina, e non ero più riuscita a ritrovarne una uguale. Perciò adesso sono molto contenta di averne due. In Messico ho un lettino, che sarà meraviglioso per la più grande. Fatti venire in mente due bei nomi ungheresi per battezzarle. Insieme mi sono costate circa due dollari e mezzo.

Eppure, nonostante tutti i divertimenti, e

perfino dopo avere lasciato casa Breton ed essersi rimessa in salute, Frida continuò a trovare Parigi decadente; quello che più odiava erano le pose vuote della Bohème.

Non hai idea di quanto siano puttane queste persone. Mi fanno vomitare. Sono così maledettamente «intellettuali» e guaste che non riesco più a sopportarle. Per il mio carattere è veramente troppo. Piuttosto che avere a che fare con queste «artistiche» puttane parigine preferisco sedermi per terra al mercato di Toluca a vendere *tortillas*. Stanno per ore al «caffè» a scaldarsi i loro preziosi didietro e parlano senza smettere mai di «cultura», «arte», «rivoluzione» e via dicendo, convinti di essere i signori dell'universo, sognando i più fantastici nonsense e ammorbando l'aria di teorie e teorie che tanto non diventeranno mai realtà. Il mattino dopo, a casa non hanno niente da mangiare, perché

*nessuno di loro lavora* e vivono come parassiti di quel manipolo di ricche puttane che ammirano il loro «genio» di «artisti». Sono *merda* e nient'altro che *merda*. Non mi è mai capitato di vedere Diego o te [Muray] sprecare il vostro tempo in pettegolezzi stupidi e in discussioni «intellettuali». Ecco perché siete veri *uomini* e non «artisti» da quattro soldi. Caspita! Valeva la pena di venire qui solo per vedere come mai l'Europa stia marcendo, perché tutta questa gente – buona a niente – è la causa di tutti gli Hitler e di tutti i Mussolini. Scommetto sulla mia vita che odierò questo posto e la sua gente fintanto che vivrò. In loro c'è qualcosa di così falso e irreale che mi fanno impazzire.

Fu colta dalla disperazione davanti alla sconfitta dei lealisti nella guerra civile spagnola e vide con i suoi occhi le sofferenze dei rifugiati spagnoli. Con l'aiuto di Diego, organizzò la partenza

per il Messico di quattrocento di loro.

Se sapessi in che condizioni vive questa povera gente che ce l'ha fatta a evadere dai campi di concentramento ti si spezzerebbe il cuore. Manolo Martínez, il *compañero* di Rebull [Daniel Rebull era uno dei miliziani spagnoli che Frida aveva incontrato in Messico nel 1936 o 1937], mi ha raccontato che Rebull è stato l'unico a rimanere dall'altra parte, perché non poteva lasciare la moglie che era in fin di vita. Forse, mentre te ne scrivo, quel pover'uomo sarà già stato fucilato. Questi muli di francesi si sono comportati come maiali con tutti i rifugiati, sono un mucchio di bastardi del peggior tipo che abbia mai conosciuto. Ho la nausea di tutti questi europei marci e corrotti – e queste «democrazie» del cazzo non valgono una cicca.

Pur rappresentando il Messico a una o più riunioni trockiste e continuando a

frequentare il gruppo finché non lasciò Parigi – ebbe anzi una breve relazione con uno di loro e insieme a lui trascorse una settimana nella casa di Mary Reynolds a Montparnasse – Frida fu pronta a sostenere Diego quando, poco dopo l'arrivo a Parigi, venne a sapere che aveva rotto con Trockij. «Diego adesso si è messo contro la Quarta [Internazionale] e ha detto in modo molto serio al *piochitas* [Trockij] di andare all'inferno» scrisse a Ella e Bertram Wolfe. «...*Diego ha pienamente ragione*».

I conflitti personali e politici avevano cominciato a erodere l'amicizia Rivera-Trockij più o meno quando Frida aveva lasciato il Messico in ottobre per partecipare alla mostra newyorkese. La

sua assenza demoralizzò Rivera e lo fece sentire un po' perso. Di umore irritabile, era inevitabile che l'atteggiamento didattico di Trockij gli urtasse i nervi. A loro volta, l'imprevedibilità di Rivera e le sue autoindulgenti fanfaronate infastidivano Trockij. Un piccolo incidente mette in luce le loro differenze di carattere. Il 2 novembre 1938, Giorno dei morti, Rivera si presentò traboccante di malizia nella casa di Coyoacán e offrì a Trockij un grande teschio di zucchero viola con il nome di «Stalin» scandito in zucchero bianco sulle sopracciglia. Trockij non apprezzò né lo humour né il dono e, non appena Rivera lasciò la casa, disse a Jean van Heijenoort di distruggerlo.

Non molto tempo dopo, le divergenze politiche che in precedenza entrambi gli uomini avevano tenuto sotto il punto di ebollizione, raggiunsero il bollore. Erano in disaccordo sulla natura di classe dello stato sovietico, sul coinvolgimento di Rivera nei gruppi sindacali e sul suo appoggio a Francisco Mújica (che Trockij considerava il candidato borghese) nella campagna presidenziale in corso. Il problema reale era che il trockismo di Rivera non era mai stato né profondo né consistente. Aveva l'abitudine di dire cose tipo: «Sapete, sono un po' un anarchico», e alle spalle di Trockij lo accusava di essere uno stalinista. Con il suo atteggiamento anarchico nei confronti di



ogni dogma o sistema che non fossero i propri, Rivera era incapace di starsene obbediente sotto l'ala ideologica di Trockij e di servire la causa con l'affidabilità richiesta a un funzionario di partito. Inoltre, come molti intellettuali nel periodo immediatamente precedente la seconda guerra mondiale, Rivera aveva perso ogni illusione nei confronti della Quarta Internazionale di Trockij, che considerava un «movimento vanaglorioso» e futile. Fu contrariato quando Trockij, dopo aver tentato di persuaderlo che sarebbe stato più utile alla causa con la sua arte che attraverso il lavoro amministrativo, prese alcune misure per limitare la sua influenza all'interno del Partito trockista

messicano. A fine dicembre scrisse a Breton una lettera in cui criticava i metodi di Trockij, e Trockij gli chiese di riscriverla, eliminando due affermazioni menzognere. Rivera accettò, ma non fece mai le modifiche.

All'inizio del nuovo anno Rivera diede le dimissioni dall'organizzazione. L'11 gennaio Trockij dichiarò alla stampa messicana di non sentire più alcuna «solidarietà morale» verso Rivera e che, di conseguenza, non poteva accettare di essere ospite in casa sua. Eppure il 12 gennaio Trockij sperava ancora di poter riportare all'ovile Rivera, visto che scrisse a Frida del loro conflitto, sollecitando il suo aiuto:

Cara Frida,

desidero comunicarti alcune complicazioni nel rapporto con Diego, che sono molto dolorose per me, per Natalja e per la vita domestica nel suo complesso. Mi è molto difficile individuare la vera fonte dello scontento di Diego. Due volte ho provato a provocare una discussione franca sull'argomento, ma in entrambi i casi è stato molto generico nelle sue risposte. La sola cosa che sono riuscito a fargli tirare fuori è la sua indignazione davanti alla mia riluttanza a riconoscere in lui quelle caratteristiche indispensabili a un buon funzionario della rivoluzione. Ho insistito che non avrebbe mai dovuto accettare una posizione burocratica nell'organizzazione, perché un «segretario» che non scrive mai, non risponde mai alle lettere, non arriva mai in orario alle riunioni e fa sempre il contrario di quanto è stato deciso collettivamente non è un buon segretario. E ti chiedo, perché Diego dovrebbe essere «segretario»? Che sia un autentico rivoluzionario non c'è bisogno di provarlo, ma è un rivoluzionario moltiplicato dal

grande artista ed è proprio questa «moltiplicazione» che lo rende assolutamente inadatto al lavoro di routine del partito...

Qualche giorno fa Diego ha dato le dimissioni dalla Quarta Internazionale. Spero che le sue dimissioni non vengano accettate. Da parte mia farò tutto il possibile per sistemare almeno le questioni politiche, anche se non riesco a sistemare le questioni personali. In ogni caso credo che in questa crisi il tuo aiuto sia essenziale. La rottura tra Diego e noi non sarebbe soltanto un duro colpo per la Quarta Internazionale, ma ho paura che vorrebbe dire anche la morte morale di Diego. Oltre alla Quarta Internazionale e ai suoi simpatizzanti dubito che riesca a trovare un ambiente che sappia capirlo ed essere in sintonia con lui non solo come artista, ma come rivoluzionario e come persona.

Adesso, cara Frida, conosci la situazione. Non riesco a credere che non ci siano speranze. In ogni caso, io sarei l'ultimo a rinunciare al

tentativo di ristabilire l'amicizia politica e personale e spero sinceramente che tu voglia collaborare con me in questa direzione.

Natalja e io ti auguriamo il massimo della salute e del successo artistico e ti abbracciamo come una buona e vera amica.

Dopo la rottura, Trockij tentò di convincere Rivera ad accettare del denaro per l'affitto mentre cercava un altro posto dove andare a vivere. Rivera rifiutò. Finalmente, nell'aprile del 1939, Trockij e il suo entourage si spostarono in una casa di Avenida Viena a Coyoacán, a poche centinaia di metri dalla casa blu di Calle Londres. Alle spalle, insieme ad altri ricordi, egli si lasciò l'*Autoritratto* donatogli da Frida e una penna che aveva ricevuto in regalo da lei in un'altra

occasione.

Sebbene avesse approvato il distacco di Diego da Trockij, Frida mantenne intatto il suo affetto per lui anche dopo la sua morte. Nel 1946, per esempio, quando Diego le chiese di prestargli la penna che aveva donato a Trockij per firmare la domanda di riammissione al Partito comunista, lei rifiutò. Indulgente fino all'estremo nei confronti dei capricci politici di Diego, denunciò a sua volta Trockij, dicendo che la lettera ricevuta da lui nel gennaio del 1939 era «assolutamente impossibile». Ricordò anche di aver incontrato il suo assassino, Ramón Mercader, alias Jacques Mornard, durante il soggiorno in Francia.

A Parigi avevo incontrato Mornard, l'uomo che

lo uccise. Continuava a girare intorno insinuando che avrei dovuto portarlo a casa di Trockij. «Non io, perché sto litigando con il vecchio Trockij» gli dissi. «Le chiedo solo, per favore, di trovarmi una casa accanto alla sua». «Be' se la cerchi da solo, perché non ne posso più di cercare case per tutti, e non la posso ospitare a casa mia, né posso presentarla a Trockij, né presenterò lui a lei». Ma arrivò la sua ragazza [Sylvia Ageloff] e lo presentò.

Mentre corteggiava Sylvia Ageloff, una trockista americana in visita a Parigi, sembra che Mercader, un agente della GPU che si atteggiava a trockista, ci provasse anche con Frida, ma senza successo. Un'amica di Sylvia Ageloff, Maria Craipeau, volendo spiegare il ruolo di Sylvia nell'assassinio, scrisse un articolo in cui ripete la storia che

Mornard le raccontò a proposito del suo incontro con Frida Kahlo, una storia che il giovane trovava così esilarante da riderne fino alle lacrime. «Le racconterò qualcosa di divertente» cominciò Mornard. «Davvero non mi sono mai sentito così ridicolo in vita mia. Ascolti: venni a sapere che Frida Kahlo, la moglie di Diego Rivera, era arrivata a Parigi. Comprai un enorme mazzo di fiori e mi misi sulle sue tracce». Mornard seguì Frida da un posto all'altro, armato del suo gigantesco omaggio floreale che finalmente cercò di consegnarle all'inaugurazione di una mostra. Quando Frida rifiutò sia i fiori sia chi glieli offriva, lui uscì in strada e porse il mazzo alla prima donna che vide. Lei fuggì



atterrita, e i fiori finirono in un canale di scolo. Quando Maria Craipeau gli chiese come mai ci tenesse tanto a conoscere Frida Kahlo, l'agente aveva semplicemente detto: «Sarebbe stato divertente conoscerla», poi era uscito dalla stanza.

Quando il giorno dell'inaugurazione finalmente arrivò, Frida disse a Muray che non le importava più «se la mostra avrà successo o no... In generale la gente ha una paura mortale della guerra e tutte le mostre sono state un fallimento, perché le puttane ricche non vogliono comprare niente». La mostra era intitolata *Messico* e, se non era esattamente una personale

(di fatto Breton aveva circondato i lavori di Frida di sculture precolombiane, dipinti del diciottesimo e diciannovesimo secolo, fotografie di Manuel Álvarez Bravo e della sua collezione di oggetti che Frida aveva definito «tutta quella spazzatura»: giochi, un candelabro in ceramica, un grande teschio di zucchero, ex voto e altri oggetti dell'arte popolare acquistati in Messico), Frida ne era certamente l'elemento di punta. Jacqueline Breton ricorda che il vernissage era stato un evento animato, ma che per quasi tutto il tempo Frida era rimasta in un angolo; visto che il suo francese era limitato, è verosimile che si sentisse tagliata fuori. E, come aveva temuto, la mostra non fu un successo

finanziario. I francesi erano troppo nazionalisti, dice Jacqueline Breton, per essere davvero interessati al lavoro di un ignoto straniero. Inoltre, «le donne continuavano a essere sottovalutate. Fare le pittrici era molto duro. Frida diceva: “Gli uomini sono dei re. Governano il mondo”».

Il lavoro di Frida fu comunque recensito favorevolmente da *La Flèche*. E il Louvre ritenne opportuno acquistare *La cornice*, un incantevole ritratto in cui Frida ha i capelli raccolti fermati da un nastro giallo-verde e sormontati da un enorme fiore giallo, oggi parte della collezione del Museo nazionale d'arte moderna del Centre Pompidou.

Di tutti i suoi ammiratori, fu

naturalmente Diego quello che più ebbe da dire sui suoi trionfi parigini. A poche settimane dall'arrivo, egli scrisse, sua moglie aveva conquistato i cuori del mondo artistico di Parigi: «Più rigorosi erano i critici, più entusiastica era la loro reazione. Kandinskij fu così commosso dai quadri di Frida che, davanti a tutti, la sollevò tra le braccia e la baciò su entrambe le guance e sulla fronte mentre lacrime di schietta emozione gli scorrevano lungo il viso. Perfino Picasso, il più difficile dei difficili, cantò le lodi delle qualità artistiche e personali di Frida. Dal momento del loro incontro fino al suo ritorno a casa, Picasso rimase sotto l'incantesimo di Frida».

Il 17 marzo Frida sintetizzò le sue

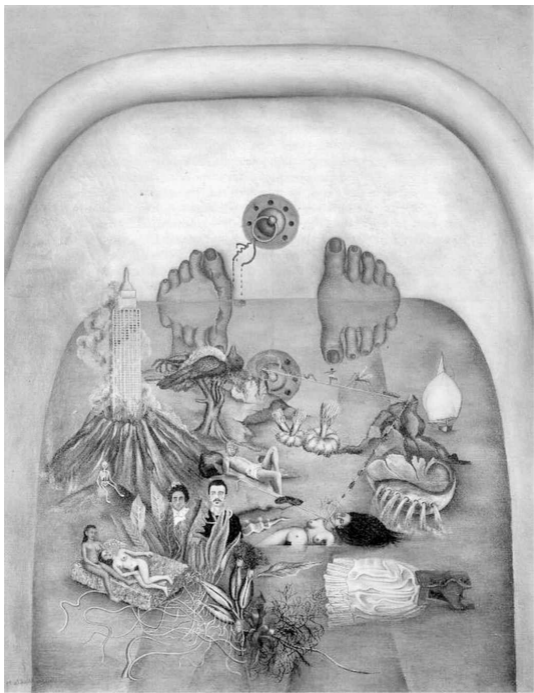
impressioni scrivendo a Ella e Bertram Wolfe:

...un mucchio di gente al vernissage e molte congratulazioni per la «chicua», tra le altre un grande abbraccio da *Juan Miró* e grosse lodi per i miei quadri da *Kandinskij*, congratulazioni da *Picasso* e *Tanguy*, da Paalen e dagli altri «gran caca» del surrealismo. Insomma, posso dire che è stato un successo e, tenendo conto della qualità del pubblico (vale a dire il gruppo di quelli che mi facevano le congratulazioni), credo che la cosa sia andata abbastanza bene...

La vostra *chicua* che non vi scorda mai  
Frida

Una settimana dopo avere scritto ai Wolfe, Frida fu finalmente in grado di andarsene da quell'Europa «in putrefazione». Il 25 marzo salpò da Le

Havre con destinazione New York.



*Ciò che l'acqua mi ha dato, 1938.*

## 16.

### Ciò che l'acqua mi ha dato

La risposta di Frida all'accoglienza nel pantheon surrealista voluta dal suo padre fondatore fu una manifestazione di candido sgomento. «Non avevo mai saputo di essere una surrealista» disse, «finché André Breton non venne in Messico a comunicarmelo. La sola cosa che so è che dipingo perché ne ho bisogno e dipingo sempre quello che mi

passa per la testa, senza pensare a altro».

È probabile che all'ingenuità si mescolasse il calcolo. Frida Kahlo voleva essere percepita come un'originale, la cui personale fantasia era nutrita dalla tradizione popolare messicana in generale piuttosto che da un qualsiasi «ismo» di origine straniera. Era esattamente così che anche Breton e Rivera volevano vederla, ed è vero che la sua arte colpisce proprio per la sua inventiva e il suo candore, per l'apparente libertà dall'influenza dei movimenti artistici europei. Ma Frida era troppo sofisticata, troppo ben informata sull'arte passata e contemporanea, per essere un'artista perfettamente pura e, ammettendo che una cosa del genere esista, autogenerata.



Di fatto, il suo enfatico diniego suona ambigualmente simile alla definizione di surrealismo coniata da Breton: «Puro automatismo psichico con cui si intende esprimere a parole, attraverso la scrittura o con altri metodi, il funzionamento reale della mente. Dettatura operata dal pensiero, in assenza di un qualsiasi controllo esercitato dalla ragione e scavalcando ogni preoccupazione di ordine estetico o morale».

Le teorie di Breton lo avevano sicuramente preceduto in Messico e di certo Frida non le ignorava. Per di più sapeva che l'etichetta surrealista avrebbe contribuito a procurarle l'approvazione dei critici ed era contenta di essere ammessa nei circoli surrealisti,

innanzitutto a New York, dove la galleria di Julien Levy era un punto focale del movimento, e poi a Parigi. Se Frida avesse avuto delle obiezioni a farsi classificare come tale, nel catalogo della mostra *Venti secoli di arte messicana* del Museum of Modern Art di New York l'amico Miguel Covarrubias non l'avrebbe definita una surrealista. D'altro canto Frida fece in modo di non attribuirsi quell'etichetta con le sue stesse mani. Lo storico dell'arte Antonio Rodríguez ne cita le parole: «Adoro la sorpresa e l'imprevisto. Mi piace andare al di là del realismo. Per questa ragione, da quello scaffale mi piacerebbe vedere uscire non libri, ma leoni. La mia pittura riflette naturalmente queste preferenze e

anche il mio stato mentale. Ed è indubbiamente vero che la mia pittura è legata in molti modi a quella dei surrealisti. Ma io non ho mai avuto l'intenzione di creare un'opera che avesse le caratteristiche giuste per essere classificata come tale».

Non ci sono dubbi su quale fosse nel 1940 il movimento più alla moda nei circoli artistici internazionali. Il 17 gennaio l'inaugurazione della "Mostra Internazionale del Surrealismo" alla Galería de Arte Mexicano di Inés Amor a Città del Messico fu l'evento culturale e sociale della stagione. La mostra era già stata a Parigi e a Londra; era stata organizzata da André Breton in collaborazione con il poeta peruviano

César Moro e il pittore surrealista Wolfgang Paalen, che nel 1939 era emigrato in Messico con la moglie Alice Rahon, buona amica di Frida e a sua volta pittrice e poeta surrealista. L'elenco degli invitati al vernissage della mostra, pubblicato sui quotidiani, comprendeva «il Messico che conta».

Il catalogo prometteva «Orologi chiaroveggenti», «Il profumo della quinta dimensione», «Cornici radioattive» e «Inviti bruciati». La maggior parte degli uomini era in abito da cerimonia e le donne indossavano capi all'ultima moda provenienti da Parigi. Isabel, sorella di Lupe Marín, volteggiava in una tunica bianca come l'«Apparizione della grande sfinge della notte», un'enorme farfalla

sulla testa a nasconderle interamente il grazioso visino. Il sottosegretario al tesoro, Eduardo Villaseñor, pronunciò un discorso inaugurale adeguatamente impenetrabile mentre l'élite sociale e culturale del Messico sorseggiava whisky raffinati e consumava la cena per intenditori offerta da Inés Amor.

Le critiche furono perlopiù positive. Un critico, tuttavia, disse che la festa di inaugurazione «aveva il carattere di una visita assai corretta al surrealismo, ma non di un incontro davvero sentito o ardente». In realtà, disse, il surrealismo aveva perso i suoi nemici, era diventato alla moda ed era morto. I recensori notarono con acutezza che, con poche eccezioni, i partecipanti messicani alla

mostra in realtà non avevano nulla a che vedere con il surrealismo. Frida, per esempio, era esclusa dal movimento per via della sua «genuinità spirituale». Frida stessa, in una lettera a Nickolas Muray, commentò che tutti in Messico stavano diventando surrealisti soltanto per poter partecipare alla mostra, ma in ogni caso mandò due sue opere: *Le due Frida*, 1939, e *La tavola ferita*, 1940, le uniche tele di grandi dimensioni da lei mai prodotte e a cui aveva lavorato con particolare urgenza, in parte perché voleva che fossero pronte per la mostra.

Se da un lato la “Mostra Internazionale del Surrealismo” fu un fatto importante come primo contatto diretto del Messico con l’arte surrealista

europea, il suo impatto sull'arte messicana fu assai meno drammatico di quanto gli organizzatori avessero sperato. Avevano visto il Messico come un terreno fertile e adatto alla crescita del surrealismo, eppure i messicani non si dimostrarono particolarmente ricettivi. Un ostacolo era rappresentato dal predominio del movimento muralista, impegnato sul fronte del realismo. Un altro impedimento, più difficile da aggirare, era costituito dal fatto che il Messico aveva una tradizione magica e miti suoi propri e non aveva dunque bisogno di nozioni fantastiche d'importazione. La ricerca consapevole di verità subconsce che aveva forse offerto ai surrealisti europei una qualche

emancipazione dai confini del mondo razionale e dall'ordinarietà della vita borghese esercitava scarso fascino in un paese dove realtà e sogni sono percepiti come un tutt'uno e i miracoli sono considerati esperienza quotidiana.

Ma se la “Mostra Internazionale del Surrealismo” e la presenza di numerosi surrealisti europei rifugiati non produssero un movimento surrealista messicano, contribuirono tuttavia in modo determinante allo sviluppo del realismo fantastico degli anni quaranta, un'epoca in cui vari artisti messicani respinsero l'egemonia del movimento muralista. Per Frida il contatto con il surrealismo ebbe senza dubbio la funzione di rafforzare un'inclinazione



personale e culturale verso il fantastico. Benché fosse una scoperta dei surrealisti più che una surrealista, dopo il contatto diretto con il surrealismo nel 1938, nel suo lavoro si avverte un cambiamento deciso. Dipinti realizzati nei primi anni trenta quali *Luther Burbank* o *Henry Ford Hospital* ostentano uno stile e una fantasia naïf basati sull'arte popolare messicana. Dopo il 1938 i suoi lavori si fanno più complessi, più penetranti, di un'intensità più inquietante. Via via che i tratti della personalità di Frida acquistavano forza e che le ombre si riempivano di ambiguità, l'impetuosità maliziosa dell'*Autoritratto* del 1929 e il diabolico fascino femminile dell'*Autoritratto dedicato a Trockij*

lasciarono il passo a un mistero e a un magnetismo inediti, a una maggiore profondità e consapevolezza di sé. E se questa sensibilità dipende in buona parte dagli anni di sofferenza che Frida ha accumulato, non si può d'altro canto sottovalutare l'esempio fornito dal surrealismo che pone l'accento sull'inconscio come fonte di contenuti artistici. Senza dubbio le teorie di Breton contribuirono a produrre l'enigmaticità e le allusioni psicologiche del suo dipinto più surrealista, *Ciò che l'acqua mi ha dato* (fig. [15](#)), un dipinto cui Frida attribuiva una speciale importanza. Si tratta di una rêverie che ha come perimetro la vasca da bagno: immagini di apprensione e reminiscenza, di sessualità,

dolore e morte galleggiano sull'acqua sopra le gambe sommerse di chi si sta bagnando. L'atmosfera è elusiva e rarefatta. I ricordi sono solo accennati, non descritti. Questa sensazione di inconsistenza è sostenuta dalla trasparenza diffusa della tonalità grigio-blu e da un espediente pittorico: la vernice è distribuita in strati eccezionalmente sottili. Alla Dalí nella pletora di dettagli minuti e non razionalmente contrapposti, ma anche sintomatica dell'ammirazione per Bosch e Brueghel, questa tela è, tra le opere di Frida, la più complessa e la più deliberatamente enigmatica.

Frida ha dipinto le proprie gambe dal punto di vista di chi è immerso nella

vasca da bagno, parzialmente velate dall'acqua. Le punte dei piedi, emergendo dall'acqua, sono grottescamente duplicate dal riflesso tanto da sembrare dei granchi carnosì. L'alluce del deformato piede destro è squarciato – un riferimento all'incidente e alle successive operazioni. Come in un film dell'orrore<sup>24</sup>, da uno dei fori dello scarico vicino al piede ferito sbuca, attorcigliato e spezzato, un rampicante che goccia sangue nell'acqua. (L'attrazione di Frida per il sangue, già chiara nei suoi dipinti a partire dal 1932, assunse alla fine degli anni trenta un'intensità più sottilmente sessuale e sadomasochistica, quando la sua attenzione andò concentrandosi sui

percorsi intricati compiuti dal sangue, che esso goccioli, coli, scorra.) A far pensare alla scena di un film dell'orrore provvede anche la parata di insetti, accompagnati da un serpente e da una minuscola ballerina, che cammina su un filo teso tra una roccia/fallo, la sommità di una montagna e un uomo mascherato e seminudo. La corda prende al laccio il collo e la vita di una Frida annegata, dalla cui bocca sgorga il sangue e la cui carne nuda ha assunto un'inquietante sfumatura di grigio. Un ultimo, raccapricciante dettaglio è il ragno papà gambelunghe, varie zampe del quale scendono dalla corda a sfiorare il viso di Frida.

Non stupisce che André Breton scegliesse proprio *Ciò che l'acqua mi ha*

*dato* per illustrare il saggio su Frida Kahlo, che fu ripubblicato nel suo libro *Il surrealismo e la pittura*<sup>25</sup>. Quando lui era in Messico, Frida stava terminando il quadro. «*Ciò che l'acqua mi ha dato* illustrava, senza che lei se ne rendesse conto, la frase che una volta avevo udito dalle labbra di Nadja [l'eroina di *Nadja*, romanzo surrealista di Breton]: “Sono il pensiero di un bagno in una stanza senza specchi”». In una stanza senza specchi ci si percepisce soltanto dal petto in giù. La mente può rivolgersi verso l'interno e il corpo, non inibito dalla propria immagine riflessa, è libero di giocare a qualsiasi gioco voglia.

È facile capire perché in tanti abbiano definito surrealista Frida. I

ritratti in cui fa strazio di se stessa mettono surrealisticamente l'accento sul dolore e hanno una ben precisa, sotterranea corrente di erotismo represso. L'uso di figure ibride (in parte animali, vegetali o umane) è diventato familiare grazie all'iconografia surrealista, in cui dagli arti umani germogliano rami e i corpi possono avere testa d'uccello o di toro. L'abitudine di Frida di esporre l'interno del corpo umano o di ridurlo a porzioni separate rimanda alle teste decollate, alle mani o ai torsi cavi visti così di frequente nei quadri surrealisti. L'uso di collocare scene di drammatica fissità in spazi smisuratamente grandi e aperti – spazi totalmente disconnessi dalla vita di tutti i giorni – può essere

interpretato a sua volta come un espediente surrealista per dissociare lo spettatore dal mondo razionale. Perfino gli spazi claustrofobici, chiusi su se stessi, di Frida potrebbero avere una matrice surrealista: le sue pareti di foglie tropicali dall'aspetto onnivoro, formicolanti di insetti mimetizzati, rinviano ai paesaggi lussureggianti della giungla di Max Ernst.

Tuttavia la visione di Frida era assai diversa da quella dei surrealisti. La sua arte non era frutto della disincantata cultura europea alla ricerca di una via d'uscita dalle strettoie della logica attraverso l'immersione nel subconscio. La sua immaginazione era piuttosto frutto del suo temperamento, della sua vita e del



luogo; era un modo di scendere a patti con la realtà, non di scavalcarla per accedere a un altro territorio. Il suo simbolismo era quasi sempre autobiografico e relativamente semplice. Sebbene avessero una funzione privata, i dipinti di Frida, esattamente come i murali, intendevano produrre un significato accessibile. Nell'arte di Frida l'elemento magico non sta negli orologi che si liquefanno, quanto piuttosto nel desiderio di infondere alle immagini, simili a ex voto, una certa efficacia: da esse ci si aspetta che agiscano sulla vita. Frida esplorava la sorpresa e l'enigma dell'esperienza immediata e delle sensazioni reali.

I surrealisti inventavano immagini di

sessualità minacciata. Frida produceva immagini dello sfacelo del proprio sistema riproduttivo. Quando in *Radici* (tav. [26](#)), un'opera del 1943, unì il proprio corpo a una pianta rampicante verde, ciò che stava comunicando era una sensazione specifica e personale: lo struggente desiderio di fertilità di una donna senza figli. La sua emozione è assolutamente chiara. L'erotismo scorreva più nelle vene che nella testa di Frida: per lei il sesso era un fatto della vita più che una mistificazione freudiana. Né le serviva la guida di de Sade per descrivere con una franchezza che rasentava la crudeltà il dramma della sofferenza fisica. Quando Frida dipinge i colpi di pugnale sul corpo di una donna

nuda, di una Vergine dei Dolori o sulla sua stessa carne, non siamo di fronte a immagini anonime di dolore e neppure a un simbolo freudiano come nel caso del dito perforato che sporge dalla finestra nell'*Edipo re* di Max Ernst. Quando si squarcia il torace per rivelare che al posto della colonna vertebrale ha una colonna classica in rovina, il suo non è uno stratagemma retorico; Frida ci sta semplicemente aggiornando sulle sue condizioni fisiche. Quando in *Albero della speranza*, 1946 (tav. [29](#)), si dipinge due volte, la prima seduta e la seconda coricata, non sta applicando la tecnica della contrapposizione non razionale allo scopo di creare una «subrealtà». Niente a che vedere con il paradigma del

surrealismo descritto dal poeta francese Lautréamont, l'«incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello sul tavolo anatomico». Si tratta di una particolare paziente sotto anestesia, distesa su una lettiga d'ospedale dopo essere stata sottoposta a intervento chirurgico e sorvegliata da quella parte di sé ancora capace di speranza e di volontà. Una franchezza così diretta contrasta in modo evidentissimo con le ellissi e le tortuosità dei surrealisti.

Perfino *Ciò che l'acqua mi ha dato* è infatti più reale che surreale. Perché, se l'accumulazione di dettagli minuti e fantastici fa sì che questo dipinto sembri meno coerente e meno fondato sulla materialità del reale di altri lavori, tutte le

immagini in esso contenute sono strettamente collegate a eventi o sensazioni della vita di Frida, e la scena nel suo insieme è perfettamente plausibile come descrizione «reale» della sognatrice e del suo sogno.

Julien Levy ha detto che Frida parlava di rado del suo lavoro, ma che di *Ciò che l'acqua mi ha dato* gli aveva parlato. «È decisamente esplicito», è la spiegazione di Levy. «È un'immagine del passare del tempo. L'indicazione fornita da Frida, tanto per cominciare, era che si trattava di un'opera sul tempo, sui giochi dell'infanzia e sulla tristezza di ciò che le era accaduto nel corso della vita. I sogni, via via che invecchiava, si facevano tristi. I sogni della bambina erano felici. Da

bambina giocava con dei balocchi nella vasca da bagno. Aveva fatto dei sogni in cui quei giochi ricomparivano. Le immagini del quadro sono collegate ai giochi che faceva nella vasca da bagno. E ora si guarda nella vasca da bagno e, come sognando a ritroso, tutti i suoi sogni sono sfociati in un finale triste. Aveva anche l'abitudine di parlare molto della masturbazione nella vasca da bagno. E poi parlava della prospettiva su se stessa che si vede nel dipinto. Da un punto di vista filosofico la sua idea riguardava l'immagine che si ha di se stessi perché non si riesce a vedere la propria testa. La testa è qualcosa che compie l'atto del guardare, ma non è visibile. È ciò che ci si porta in giro per guardare la vita».

Ciò che l'acqua offriva a Frida era una pacificante sospensione del mondo oggettivo che le consentiva di immergersi con la fantasia in una costellazione di immagini evanescenti simili a quelle che attraversano l'occhio interiore quando le soglie della coscienza si abbassano. Eppure anche in questo, che è il più immaginifico dei suoi dipinti, Frida tiene i piedi ben piantati per terra. Di fatto si è limitata a descrivere nel modo più letterale e diretto alcune immagini «reali». Può darsi che noi non sappiamo il significato di ogni singolo dettaglio, ma lei lo sa. La poesia di Frida non è fatta di sfumature sottili. Nulla è amorfo o sfocato. Lei traccia le sue linee ed è assolutamente concreta.

Rendendosene conto e ben sapendo che realismo e marxismo vanno a braccetto, Diego sosteneva che Frida era una «realista». In un articolo del 1943 intitolato “Frida Kahlo e l’arte messicana” scrisse:

Nel panorama della pittura messicana degli ultimi vent’anni, l’opera di Frida Kahlo risplende come un diamante in mezzo a molti gioielli di qualità inferiore; limpido e duro, dalle sfaccettature precise...

Gli autoritratti ricorrenti, sempre diversi tra loro e sempre più somiglianti a Frida, sono intercambiabili e tuttavia eterni come la dialettica universale. Nell’opera di Frida è evidente un realismo monumentale. Nelle teste decollate, nel sangue che scorre sui tavoli, nelle vasche da bagno, nelle piante, nei fiori, nelle arterie bloccate dai forcipi emostatici del pittore è presente un occulto materialismo.



Nelle dimensioni piccolissime si esprime un realismo monumentale; le teste minuscole sono scolpite come se fossero colossali. Tali esse appaiono quando la magia di un proiettore le amplifica alle dimensioni di una parete. Quando il foto-microscopio ingrandisce lo sfondo dei quadri di Frida, la realtà si mostra in tutta la sua evidenza. La rete delle vene e il reticolo delle cellule, pur difettando di qualche elemento, hanno una loro precisione e contribuiscono a dare una nuova dimensione all'arte del dipingere...

L'arte di Frida è individuale-collettiva. Il suo realismo è così monumentale che tutto acquista «n» dimensioni. Di conseguenza, Frida dipinge nello stesso tempo l'esterno e l'interno di sé e del mondo...

Nel cielo composto di ossigeno più idrogeno più carbonio e del motore primo, l'elettricità, gli spiriti della pace, Huarakan, Kukulcan e Gukamatz sono soli con genitori e nonni, e lei è nella terra e nella materia, nel tuono e nel lampo

e nei raggi della luce, che trasformandosi hanno creato l'uomo. Ma per Frida ciò che è tangibile è la madre, il centro di ogni cosa, la madre-mare, tempesta, nebula, donna.

Se quanto è qui descritto somiglia assai poco al genere di realismo che possiamo considerare accessibile alle masse e capace di farle pensare in termini di riforme sociali, si tratta ciò nondimeno di realismo nel contesto del pensiero di Rivera. I dipinti di Frida, come i murali di Rivera ed effettivamente molta dell'arte messicana dai *retablos* alle incisioni di Posada, intrecciano fatti e fantasia come se fossero inseparabili e altrettanto reali.

Anche lo humour di Frida si differenzia dal sofisticato e disincantato

gusto del paradosso tipico del surrealismo europeo. «Surrealismo» diceva Frida «è la magica sorpresa di trovare un leone nell'armadio, dove eri "sicuro" di trovare le camicie». La sua idea di surrealismo era giocosa: «Mi servo del surrealismo per prendere in giro gli altri senza che loro se ne accorgano e per fare amicizia con chi se ne rende conto». Il surrealismo di Frida consisteva nel gusto di sorprendere le persone sistemando lo scheletro di un Giuda sul baldacchino del proprio letto o decorandosi il busto di gesso con puntine e tintura di iodio. Per suo divertimento e per farne regalo, a Frida piaceva assemblare bizzarri oggetti ricavati da un assortimento di elementi disparati. Probabilmente l'idea le venne

da Breton, da Mirò e dagli «assemblaggi» surrealisti di Dalí, o da Marcel Duchamp e Joseph Cornell, ognuno dei quali rese omaggio a Frida costruendo per lei una scatola contenente vari oggetti giustapposti senza seguire una logica razionale.

Nel Museo Frida Kahlo, al riparo di una sfera di vetro, c'è un assemblaggio di piccoli oggetti – un cowboy a cavallo di un teschio, soldatini di piombo, dadi, angeli-giocattolo, tutti su piedistalli – che potrebbe essere uno dei lavori di Frida. Sicuramente creato da lei era il mappamondo rivestito di farfalle e di fiori che Frida regalò ad Alejandro Gómez Arias. In seguito, quando era malata e infelice, lo volle indietro e

ricoprì di vernice rossa le farfalle e i fiori, a simboleggiare tanto le sue convinzioni politiche quanto il suo dolore.

Frida costruiva questi oggetti-collage con lo stesso spirito con cui sistemava i mobili o abbinava i capi d'abbigliamento. A differenza dei surrealisti, non pensava che le sue incongrue giustapposizioni avessero un significato profondo. Per lei l'ambiguità era un gioco. Meno complesso e ironico, più fatalistico e concretamente sardonico di quello dei surrealisti, lo humour di Frida aveva come bersaglio il dolore e la morte. Lo humour dei surrealisti, al contrario, è irrimediabilmente serio. «Il guaio con il *señor* Breton» disse Frida in un'occasione «è che si prende così sul

serio».

Pochi critici accorti (oltre a Rivera) riconobbero le differenze tra l'arte di Frida e il surrealismo ortodosso. Nel suo articolo «Ascesa di un altro Rivera», pubblicato su *Vogue* in occasione della mostra di Frida alla Galleria Julien Levy, Bertram Wolfe scrisse: «Sebbene André Breton, che sponsorizzerà la sua mostra parigina, le abbia detto che è una *surrealista*, Frida non ha raggiunto il suo stile seguendo i metodi di quella scuola... Del tutto libera, altresì, dai simboli freudiani e dalla filosofia che ossessiona i pittori surrealisti ufficiali, il suo è una specie di surrealismo "naïf", che lei stessa si è inventata... Mentre il surrealismo ufficiale si occupa

principalmente di sogni, incubi e simboli nevrotici, nel genere di surrealismo inventato da Madame Rivera predominano l'arguzia e il senso dell'umorismo».

Nel 1939, dopo aver fatto visita a Frida per prendere alcuni appunti in vista dell'articolo che intendeva redigere, lo storico dell'arte Parker Lesley le scrisse che il vero scopo del suo pezzo sarebbe stato definire la sua pittura come un esempio di «pittura simbolica utile, intenzionale, consapevole in opposizione alle produzioni cabalistiche inconsce e totalmente oscure di ciarlatani geniali come Dalí. Tu sai chiaramente che cosa hai dipinto, lui ammette che non ha la più vaga idea del significato della sua opera.

Di conseguenza, le differenze, estetiche e psicologiche, tra onestà e ciarlataneria andrebbero rese fruibili al pubblico dei lettori».

Anni dopo, Frida negherà violentemente di essere stata una surrealista. È probabile che a questo diniego avesse contribuito il fatto che negli anni quaranta il surrealismo aveva cessato di essere di moda. Come disse Julien Levy, «il gallo stava cantando. Praticamente tutti, al canto del gallo, negarono di riconoscersi nel surrealismo, perché la cosa non era chic». Molti artisti che si erano infatuati del surrealismo giunsero a considerarlo un movimento decadente ed europeo. Dopo la guerra, Parigi non era più la capitale culturale del



mondo; gli americani sentivano che New York era il luogo dove si andava inventando un'arte nuova e vitale e i messicani continuavano a essere orgogliosi della loro cultura indigena. Ma, dietro la defezione di Frida, c'erano anche altre ragioni. Dopo la rottura sua e di Diego con Trockij, l'ardente trockismo di Breton doveva averla esasperata; e senza dubbio la decisione presa negli anni quaranta di cercare di rientrare nel Partito comunista li avrebbe portati entrambi a denunciare il movimento artistico capeggiato dal francese. Verso il 1952 Frida formulò alcune delle sue riflessioni sull'argomento in una lettera ad Antonio Rodríguez:

Alcuni critici hanno tentato di classificarmi come

una surrealista; ma io non mi considero tale... Non so davvero se i miei dipinti siano surrealisti o no, ma so che sono l'espressione più franca di me stessa... detesto il surrealismo. Mi sembra che sia una manifestazione decadente di arte borghese. Una deviazione dalla vera arte che la gente si aspetta da un artista... Spero, con la mia pittura, di essere degna del popolo cui appartengo e delle idee che mi danno forza... Voglio che il mio lavoro sia un contributo alla lotta del popolo per la pace e la libertà.

È interessante che il lavoro forse più surrealista di Frida sia il diario, iniziato all'incirca nel 1944 e tenuto fino alla morte. Nelle sue pagine (oggi ne restano soltanto 161, perché negli ultimi giorni di vita di Frida gli amici ne strapparono intere sezioni) riversò un commovente, poetico monologo fatto di immagini e di

parole. Dal momento che il diario è privato e dunque non deve preoccuparsi di rendere accessibili e chiari i propri contenuti, il radicamento nel realismo cui Frida si obbliga nei suoi dipinti è qui del tutto assente. I disegni nascevano in maniera giocosa e improvvisata, come gli oggetti assemblati o le decorazioni sui busti di gesso. Il fatto che quanto disegnava o scriveva nel diario fosse destinato soltanto a lei – o a Diego – le dava la libertà, se ne aveva voglia, di essere davvero surrealista. Immagini e parole scorrevano con una libertà che doveva esserle venuta dalla conoscenza dell'«automatismo» surrealista.

Ci sono pagine di parole o frasi apparentemente scollegate e ci sono liste

di parole che iniziano con la stessa lettera, occasionalmente organizzate come se fossero poesie. Forse a Frida piaceva semplicemente il suono delle parole. Per esempio scrisse (in spagnolo):

Adesso egli viene, mia mano, mia rossa visione.  
più grande. più tuo. martire di vetro. La grande  
sragione. Colonne e valli. le dita del vento.  
bambini sanguinanti. la micron mica. Non so  
cosa pensi il mio sogno scherzoso. L'inchiostro,  
la macchia. la forma. il colore. Sono un uccello.  
Sono tutto, senza più confusione. Tutte le  
campane, le regole. Le terre. il bosco boscoso. la  
tenerezza più grande. l'immensa marea.  
spazzatura. vasca da bagno. lettere di cartone.  
dadi, dita duetti debole speranza di fare  
costruzioni. i tessuti. i re. così stupidi. le mie  
unghie. il filo e i capelli. il nervo scherzoso, ora  
vado con me stessa. Un minuto assente, tu mi sei  
stato rubato e io me ne vado piangendo. Lui è un

*vacilón.*

Il diario comprendeva messaggi d'amore per Diego, pagine autobiografiche, dichiarazioni di fede politica, espressioni d'angoscia, solitudine, dolore e pensieri di morte. Frida amava i nonsense e il diario ne è pieno. Ci sono zone ossessivamente affollate di ghirigori, dove i segni ripetuti somigliano a liste di parole prive di senso. Frida inventa forme e creature fantastiche, figure bizzarre, cerimonie selvagge. Due dei suoi personaggi più eccentrici sono «la strana coppia del paese del punto e della linea». Sono «OCCHIO-UNICO», un uomo nudo, e «NEFERISIS», una donna nuda con in braccio un feto. «OCCHIO-UNICO» dice

«SPOSÒ LA BELLISSIMA MEFERISIS (LA IMMENSAMENTE SAGGIA) IN UN MESE CALDO E VITALE. NACQUE UN FIGLIO DAL VISO STRANO CHIAMATO NEFERÚNICO, E CHE FU IL FONDATORE DELLA CITTÀ COMUNEMENTE CHIAMATA “LOKURA” [*pazzia*]».

I disegni del diario sono fatti con inchiostri colorati e brillanti, matite e pastelli adoperati – se si tiene conto della meticolosità con cui Frida realizzava i suoi oli – con una libertà pittorica impressionante. Spesso si ha l'impressione che siano stati eseguiti in stato di trance o sotto l'effetto della droga. Il colore straripa selvaggiamente dai contorni, le linee si urtano o si piegano come se Frida stesse scarabocchiando. Le figure sono frammentate e distorte. Le facce sono

spesso maschere grottesche e alcune hanno profili multipli che denunciano l'influenza di Picasso, di cui Frida aveva ammirato le opere esposte al Museo de Arte Moderno di Città del Messico nell'estate del 1944. Ci sono pagine piene di corpi e di parti di corpi che non hanno alcun nesso logico tra loro. Per molte immagini il punto di partenza era una macchia d'inchiostro. Altre volte Frida cominciava un disegno mettendo una macchia di colore sulla pagina e poi, quando il colore era ancora fresco, chiudendo il diario, in modo che la macchia cambiasse sagoma e si duplicasse. Usando queste sagome come punti di partenza, le elaborava inventandosi bestie o draghi quali

l'«orrendo Ojosauro primitivo».

Di tali tattiche surrealiste mirate a incorporare la casualità nell'arte, Frida scrisse: «Chi direbbe che le macchie vivono e aiutano a vivere? Inchiostro, sangue, odore. Non so che inchiostro userei che voglia lasciare la sua traccia in tal forma. Io rispetto la sua istanza e farò quanto è in mio potere per fuggire dal mio mondo, mondi inchiostriati – terra libera e mia. Soli distanti che mi chiamano perché faccio parte del loro nucleo. Sciocchezze! Cosa farei senza l'assurdo e l'effimero?»

L'idea di usare linee e forme per catturare le immagini fantastiche prodotte dall'inconscio ricorre anche in vari disegni realizzati nel corso degli anni



quaranta su piccoli fogli sparsi. In molti di essi figurano intricati, complessi reticolati di linee in cui immagini quali volti, seni, piedi, vene e occhi, sembrano metamorfizzarsi dall'essenza stessa dell'energia e dello slancio delle linee. Le griglie e gli scarabocchi di Frida hanno l'aspetto ossessivo dei disegni dei pazzi. Eppure a volte paiono intenzionalmente tali. Come se Frida avesse coscientemente usato la tecnica dell'automatismo surrealista per verificare le proprie nevrosi; il risultato non è un'autenticità emotiva pura (ammettendo che possa esistere). Il risultato è pieno di artificio come qualsiasi arte.



## *Pagine del diario*

E paradossalmente c'è una specie di «realismo» anche in questi disegni e schizzi di diario, in cui Frida cerca di attingere ai processi spontanei del pensiero attraverso il libero disporsi di colore e forma. Dopotutto, per un'invalida spesso costretta a letto, le avventure dell'inconscio e i suoi sempre mutevoli incontri al crocevia della coscienza sono una realtà fondamentale, «reale» quanto i sogni a occhi aperti. In fondo Frida aveva ragione quando diceva: «Pensavano che fossi una surrealista, ma non lo ero. Non ho mai dipinto i sogni. Ho dipinto la mia realtà».

[24.](#) Forse Frida fu influenzata dagli insetti e dal sangue di *Un chien andalou*, il film surrealista di Luis Buñuel e Salvador Dalí, presentato a Città del Messico nel 1938, durante il soggiorno di André Breton, proprio quando Frida stava lavorando al quadro *Ciò che l'acqua mi ha dato*.

[25.](#) A. Breton, *Il surrealismo e la pittura*, cit., p. 144.

# Parte quinta





*Due nudi in una foresta, 1939.*

17.

## Una collana di spine

A New York, dopo il soggiorno parigino, Frida rimase per breve tempo ospite di un'amica, la pianista Ella Paresce; partì precipitosamente per il Messico prima della fine di aprile. La sua storia con Nickolas Muray era arrivata alla conclusione.

«Cara, cara Frida» le scrisse Muray a metà maggio:



Ti avrei dovuto scrivere molto prima. È un mondo difficile quello in cui tu e io viviamo.

So della tua disperazione, quando ti ho lasciata a New York, ma la mia disperazione non è stata minore. E so tutto della tua partenza da Ella [Paresce].

Non ero sconvolto o arrabbiato. Sapevo quanto eri infelice, quanto avevi bisogno dell'ambiente che ti è familiare, dei tuoi amici, di Diego, della tua casa e delle tue abitudini.

Sapevo che New York ti bastava solo come sostituto temporaneo e spero che al tuo ritorno tu abbia trovato intatto il tuo rifugio. Di noi tre c'eravate soltanto voi due. L'ho sempre sentito. Me lo dicevano le tue lacrime quando sentivi la sua voce. Quell'uno che io sono ti sarà grato in eterno per la Felicità che la metà di te gli ha così generosamente dato. Mia carissima Frida – come te ero affamato d'amore vero. Quando sei partita, ho capito che era tutto finito. Il tuo istinto ti ha guidata così saggiamente. Hai fatto l'unica cosa che era logico fare, perché io non potevo

trapiantarmi da New York al Messico per te e capivo quanto fosse essenziale per la tua felicità...

Curiosamente il mio affetto per te non è cambiato, né cambierà mai. Spero che tu lo capisca. Vorrei avere un'occasione per dimostrartelo. Il tuo quadro è per me una gioia. Molto presto ti spedirò il ritratto a colori che ti ho promesso. In questo momento è esposto al Los Angeles Art Center. Di te voglio sapere tutto quello che tu desideri farmi sapere.

Con affetto Nick

Se Frida tornò a casa perché aveva bisogno dell'«ambiente che le era familiare», è tuttavia chiaro che Muray l'aveva ferita profondamente, forse lasciandosi coinvolgere nel rapporto con la donna che in giugno sarebbe diventata

sua moglie. Un amico ricorda che, dopo essere tornata in Messico, Frida era infelice perché un «bell'americano» l'aveva mollata, e per una ragione crudele: la sua infermità intralciava la libera espressione fisica dell'amore sessuale. Il bell'uomo poteva benissimo essere Muray. Di certo il paragrafo finale della lettera scritta da Muray in maggio era affettuoso, ma non appassionato.

Disperata, Frida gli telefonò dal Messico e Nickolas rispose:

Cara, devi rimetterti in sesto e tirarti su con le tue forze. Hai nelle mani un dono che l'amore, dio o i pettegolezzi non possono portarti via. Devi lavorare lavorare dipingere dipingere lavorare lavorare. Devi credere in te stessa e nel tuo potere. Voglio anche che tu creda che ti sarò amico indipendentemente da ciò che sarà di te o

di me...

Tuo Nick

Il 13 giugno lei gli rispose con un addio che ha qualcosa della causticità del suo primo *Autoritratto* e niente dell'allegria delle altre lettere a Muray o degli sfacciati autoritratti dell'anno precedente.

Nick caro,

ho ricevuto lo splendido ritratto che mi hai mandato, lo trovo ancora più bello che a New York. Diego dice che è bello come un Piero della Francesca. Per me è ancora di più, è un tesoro e inoltre mi ricorderà per sempre quel mattino che abbiamo fatto colazione insieme nel negozio del Barbizon Plaza e poi siamo andati al tuo studio a fare le fotografie. Il ritratto che mi hai mandato è stato scattato quel giorno. E adesso ce l'ho qui con me. Sarai sempre dentro il *rebozo* color

magenta (sul lato sinistro). Un milione di volte grazie per avermelo mandato.

Quando ho ricevuto la tua lettera, qualche giorno fa, non sapevo cosa fare. Devo dirti che non sono riuscita a non piangere. Mi sentivo qualcosa in gola, un po' come se avessi inghiottito il mondo intero. Non so ancora se ero triste, gelosa o arrabbiata, ma la sensazione che avevo era prima di tutto di grande disperazione. Ho letto più volte la tua lettera, troppe credo, e adesso mi rendo conto di cose che all'inizio non riuscivo a vedere. Adesso capisco tutto con perfetta chiarezza e l'unica cosa che voglio è dirti con le mie migliori parole che nella vita tu meriti il meglio, il meglio che ci sia, perché in questo miserabile mondo sei una delle poche persone veramente oneste con se stesse e questa è l'unica cosa che conta davvero. Non so come mi sia potuta sentire così ferita anche per un solo istante perché tu eri felice, è così sciocco il modo in cui le sciacquette messicane (come me) vedono qualche volta la vita! Ma tu lo sai, e sono

sicura che mi perdonerai se mi comporto così da stupida. Comunque devi capire che qualunque cosa ci succeda nella vita tu per me sarai sempre lo stesso Nick che ho incontrato una mattina a New York al 18 East di Forty-eighth Street. Ho detto a Diego che presto ti sposerai. L'altro giorno, quando sono venuti a trovarci, lui l'ha detto a Rose e Miguel [Covarrubias], e così ho dovuto dire loro che è vero. Sono terribilmente spiacente di averglielo detto prima di chiederti se per te andava bene, ma adesso è fatta e ti prego di perdonarmi per la mia indiscrezione.

Voglio chiederti anche un grande favore, mandami per posta il piccolo *cuscino*, non voglio che ce l'abbia qualcun altro. Ti prometto che te ne farò un altro, ma voglio quello che adesso tieni sul divano al piano di sotto, vicino alla finestra. Un altro favore: non lasciare che «lei» tocchi i segni del fuoco sulle scale (tu sai quali). Se puoi, e se non ti crea troppi fastidi, non andare a Coney Island, in particolare all'*Half Moon*, con lei. Tira giù la mia fotografia che sta

sopra il camino e mettila nella stanza della mamma nello studio, sono sicura che lei mi vuole ancora bene come prima. Inoltre non è bello per l'altra signora vedere il mio ritratto in casa sua. Vorrei poterti dire molte cose, ma credo sia inutile annoiarti. Spero che tu capisca tutti i miei desideri senza bisogno di parole...

Quanto alle lettere che ti ho scritto, se ti stanno tra i piedi, basta che tu le dia alla mamma e lei me le rispedirà. Non voglio in nessun caso crearti dei problemi.

Ti prego di perdonarmi se mi comporto come una fidanzata vecchio stile chiedendoti di restituirmi le mie lettere, è ridicolo da parte mia, ma lo faccio per te, non per me, perché immagino che tu non abbia alcun interesse ad avere con te quelle carte.

Mentre scrivevo questa lettera, Rose ha telefonato e mi ha detto che ti sei già sposato. Non ho nulla da dire su cosa ho provato. Spero che tu sia felice, molto felice.

Se di tanto in tanto hai tempo, ti prego di

scrivermi anche solo qualche parola per dirmi come stai, lo farai?...

Ancora grazie per la magnifica foto. Grazie per la tua ultima lettera e per tutti i tesori che mi hai dato.

Con amore  
Frida

Per favore perdonami di averti telefonato quella sera. Non lo farò mai più.

Perdere l'amore di Nickolas Muray ed essere sostituita da un'altra donna le spezzò il cuore, non soltanto perché il loro rapporto non era stato una semplice avventura, ma perché, anche se Muray aveva scritto «di noi tre c'eravate soltanto voi due», lei e Diego si stavano separando. A metà estate si trasferì nella



casa blu di Coyoacán, lasciando Diego a San Angel. Il 19 settembre furono avviate le pratiche per il divorzio e a metà ottobre presentarono al tribunale di Coyoacán una richiesta di divorzio consensuale. Prima della fine dell'anno il divorzio era un fatto compiuto.

Gli amici hanno varie spiegazioni per la separazione e il divorzio, ma nessuna è del tutto convincente. È possibile che Diego avesse saputo della relazione con Muray. Alcuni dicono che il problema dei Rivera era di ordine sessuale: la fragilità fisica o la mancanza di desiderio rendevano Frida incapace o non disposta a soddisfare i bisogni sessuali di Rivera. Altri dicono che Rivera era impotente. Una volta Frida

attribuì a Lupe Marín la responsabilità di averle rovinato il matrimonio. È vero che Rivera conservò sempre una forte attrazione per la ex moglie e che, come madre dei suoi figli, le rimase legato. «Quando Frida non fu più buona a nulla, Diego venne a cantare sotto le mie finestre» disse Lupe. L'ammirazione del pittore per la sua bellezza è evidente in *Ritratto di Lupe Marín*, 1938, ma Lupe ricorderà anche che lo dipinse su richiesta di Frida e che Frida non era per niente gelosa delle attenzioni di Rivera per la sua ex moglie. Un'altra teoria è che Rivera divorziasse da Frida per proteggerla dalle rappresaglie che potevano scaturire dalle sue attività politiche. Jean van Heijenoort ritiene che

Diego potesse avere scoperto la storia d'amore tra Frida e Trockij.

Quando le pratiche per il divorzio furono avviate, girò voce che Rivera progettasse di sposare la graziosa pittrice ungherese Irene Bohus; tuttavia, anche se dopo la sentenza di divorzio diventò una delle assistenti di Diego e benché Frida fosse senza dubbio gelosa di lei, alla fine le due donne diventarono così amiche che il nome di Irene è tra quelli che decorano la parete della camera da letto di Frida. Forse ci fu un triangolo: una fotografia (pubblicata nell'ottobre del 1939) mostra Bohus e Diego nello studio di Diego a San Angel; entrambi gli artisti stanno dipingendo la famosa star cinematografica americana Paulette

Goddard. È opinione diffusa che Rivera fosse coinvolto sentimentalmente con Paulette Goddard, che si era installata presso il lussuoso San Angel Inn, proprio dall'altra parte della strada rispetto allo studio di Diego. La stampa diede molta importanza alla faccenda, e altrettanto fece Diego. Benché contrariata dall'infatuazione di Rivera, Frida fece amicizia anche con Paulette e nel 1941 dipinse *Il cestino di fiori*, una graziosa natura morta in un tondo, per la ex rivale.

In ottobre la stampa riferì che Frida e Diego avevano detto che il divorzio era il solo mezzo per salvare la loro amicizia. L'*Herald Tribune* di New York osservò che Frida e Diego erano separati da cinque mesi e che Rivera aveva definito il

divorzio una semplice questione «di convenienza legale». Sulla rivista *Time* egli elaborò sul tema: «Non c'è alcun cambiamento nella meravigliosa relazione tra di noi. Lo stiamo facendo per migliorare la posizione legale di Frida... una semplice questione di convenienza legale al passo con lo spirito dei tempi moderni».

Alcuni quotidiani dissero che erano state le «differenze artistiche» – tra tutte le possibili cose! – a portare alla separazione, che avrebbe aiutato Frida a «dipingere più liberamente».

Alla festa che diede per celebrare il proprio divorzio, Rivera offrì un'altra ragione ancora. Bertram Wolfe aveva appena dato alle stampe il volume *Diego*

*Rivera: His Life and Times*, nelle cui pagine si leggeva quanto segue: «Sono sposati da dieci anni, e Diego sta diventando sempre più dipendente dal giudizio e dalla solidarietà della moglie. Se dovesse perderla adesso, la solitudine che lo assedia sarebbe molto più pesante di quanto è ora». Alla festa Diego chiese a un amico di «dire a Bert che aveva divorziato da Frida per dimostrare che il suo biografo aveva torto».

La separazione era andata in porto «senza guai e senza problemi», Diego comunicò a un cronista a San Angel. «Non ci sono di mezzo questioni sentimentali, artistiche o economiche. Si tratta davvero e soltanto di una precauzione». La sua stima per Frida,

continuava, era più alta che mai. «Ciò nondimeno credo che questa mia decisione aiuterà Frida a dare alla sua vita il migliore degli sviluppi possibili. È giovane e bella. Ha avuto un enorme successo nei centri artistici più esigenti. Ha tutte le possibilità che la vita può offrirle, mentre io sono vecchio e non ho più molto da offrirle. La considero tra i cinque o sei massimi pittori del modernismo».

Quando lo stesso giornalista la intervistò a Coyoacán, Frida ebbe ben poco da dire: «Siamo separati da cinque mesi. Le nostre difficoltà sono cominciate dopo il mio ritorno da Parigi e New York. Non andavamo d'accordo». Aggiunse che non aveva intenzione di

risposarsi e citò «ragioni intime, cause personali, difficili da spiegare», come motivo del loro divorzio.

Come la rottura provocata dalla storia tra Diego e Cristina nel 1934 e 1935, la separazione dei Rivera fu del tutto fuori schema. Si vedevano spesso e le loro vite continuarono a essere strettamente intrecciate. Frida continuò a occuparsi del benessere di Diego, a gestire la sua corrispondenza e ad aiutarlo nelle transazioni d'affari. Quando l'ingegnere americano Sigmund Firestone commissionò a Frida e a Diego una coppia di autoritratti a grandezza naturale come ricordo della loro ospitalità nei confronti suoi e delle figlie, fu Frida a fare da intermediaria. Il 9 gennaio 1940,



subito dopo la conclusione del divorzio, Firestone scrisse a Diego dagli Stati Uniti: «Ho fiducia che a quest'ora tu e Frida stiate dipingendo voi stessi a mio beneficio. Vi prego di farlo su tele delle medesime dimensioni perché desidero tenerle sempre insieme in ricordo della nostra piacevole conoscenza. Ricordi che ti ho detto di averne parlato con Frida, alla Reforma, e di averla avvisata che il costo totale sarà di 500,00 dollari da dividere tra voi per i due dipinti». Il 15 febbraio Frida rispose (in inglese) per conto di Diego, perché, scriveva, «il suo inglese è scadente, e si vergogna a scrivere». Diceva che aveva avuto «qualche problema», ma che il suo ritratto era finito e che lo avrebbe spedito

non appena Diego avesse portato a termine il suo. Poi Frida passava a descrivere nel modo più discreto possibile quali fossero i suoi «problemi»:

Adesso Diego è più felice di quando l'hai visto tu. Mangia bene e dorme bene e lavora con enorme energia. Lo vedo molto spesso ma non vuole più vivere nella stessa casa con me perché gli piace stare da solo e dice che io volevo sempre che tenesse in ordine le sue carte e le sue cose, mentre a lui piacciono in disordine. Be' comunque mi prendo meglio che posso cura di lui da lontano, e lo amerò per tutta la vita anche se lui non vorrebbe.

Come aveva l'abitudine di fare, Frida firmò la lettera con baci al rossetto rosa magenta, e a essa allegò (un'altra delle sue abitudini) alcune piume rosa brillante

come segno del suo affetto.

Insieme continuarono anche a ricevere e a comparire in pubblico. Vari amici ricordano l'emozione che i due provocavano arrivando, sempre in ritardo, al palco di Rivera nella sala dei concerti del Palacio de Bellas Artes accompagnati dalle figlie di Diego, dalla sua amante del momento e da Lupe Marín o Cristina Kahlo. Parker Lesley ricorda una di quelle occasioni: «Nessuno prestò attenzione alla coreografia di Carmen Amaya. Tutti guardavano Frida, che indossava il suo abito da tehuana e tutti i gioielli d'oro regalatili da Diego e sferragliava come un cavaliere ricoperto dall'armatura. Aveva l'opulenza bizantina dell'imperatrice Teodora, una

combinazione di barbarie ed eleganza. Aveva due incisivi d'oro, ma quando si vestiva da sera se li toglieva e li sostituiva con due capsule anch'esse d'oro, ma con dei diamanti rosa sulla faccia anteriore, sicché il suo sorriso era veramente abbagliante». A Frida faceva piacere la compagnia dello storico dell'arte, perché Lesley, oltre a essere affascinato dal suo personaggio, ammirava il suo lavoro. Secondo Lesley, «per lei, era meglio dell'amore». Durante l'intervallo, Frida prese per mano l'attraente giovane americano, dandogli una stretta, e lo portò al bar. La folla si apriva davanti a loro come se fosse una regina.

Frida era apertamente seduttiva.

«Adorava il minuetto dell'amoreggiamento», e sapeva danzarlo bene. Ma anche quando flirtava con altri, il suo interesse reale restava centrato su Diego. Come il costume da tehuana nascondeva la sua infermità fisica, il suo sorriso tempestato di diamanti e la sua vistosa provocatorietà nascondevano il dolore per il ripudio. In pubblico era vibrante, sfrontata; si imbarcava sprezzantemente nelle storie sentimentali, in particolare in quella con un rifugiato spagnolo, Ricardo Arias Viñas, incontrato probabilmente durante il lavoro per la causa della Spagna repubblicana. In privato, confidava la sua angoscia a pochi intimi amici – e alla sua arte.

«Nick caro» scrisse il 13 ottobre a

Nickolas Muray, «non sono riuscita a scriverti prima; da quando sei partito [Muray era stato in Messico in settembre] la mia situazione con Diego ha continuato a peggiorare, finché non siamo arrivati alla decisione finale. Due settimane fa abbiamo avviato le pratiche per il divorzio. Non ho parole per dirti quanto ho sofferto e, sapendo quanto io ami Diego, capirai che nella mia vita questo strazio non finirà mai, ma dopo l'ultimo scontro che ho avuto con lui (al telefono, perché è almeno un mese che non lo vedo), ho capito che per lui è molto meglio lasciarmi. Adesso mi sento così marcia e sola che ho la sensazione che nessuno al mondo abbia sofferto quanto me, ma naturalmente tra qualche

mese sarà diverso, spero».

Per tutto l'autunno del 1939 e l'inverno del 1940 Frida fu depressa e malata. Le venne un'infezione alle dita della mano destra che le impedì di lavorare e, ancora peggio, ebbe dolori terribili alla spina dorsale. Alcuni dei medici che consultò le suggerirono l'intervento chirurgico; altri lo scongiurarono. Il dottor Juan Farill le disse di stare a riposo assoluto e le ordinò un apparecchio con un peso di venti chili per tenerle in trazione la colonna vertebrale. Una fotografia fattale da Nickolas Muray la mostra prigioniera del marchingegegn; l'espressione, se pur rassegnata, lancia il grido d'agonia di chi non è in grado di muoversi. Alla fine del

1939 era così disperata da svuotare una bottiglia di brandy al giorno.

Anche se era sola, evitava la compagnia, in particolare quella degli amici che aveva in comune con Diego. Nella lettera inviata a Muray in ottobre diceva che non aveva visto i Covarrubias o Juan O’Gorman, perché «non voglio vedere nessuno che sia vicino a Diego», e a Wolfgang Paalen scrisse che aveva rifiutato di incontrare lui e Alice Rahon perché la sua situazione attuale era la cosa più dura che avesse mai dovuto affrontare; visto il suo stato mentale, la cosa migliore che poteva fare per i suoi amici, diceva, era non vederli. In gennaio scrisse a Muray: «Non vedo nessuno. Sto quasi tutto il giorno in casa. Diego l’altro



giorno è venuto a cercare di *convincermi* che nessuno al mondo è come *me!* Tutte cazzate, bambino. *Non posso* perdonarlo e questo è tutto».

Anni dopo, nell'autobiografia, Rivera ricorderà il loro divorzio con un riveresco misto di autodeprecazione e autocompiacimento. Almeno a posteriori, era consapevole della sofferenza di Frida:

Non sono mai stato... un marito fedele, nemmeno con Frida. Come con Angelina e Lupe, mi concedevo i miei capricci e avevo relazioni. Adesso, spinto dalla gravità delle condizioni di Frida [si riferisce alla sua salute], ho cominciato a fare un bilancio delle mie qualità come partner matrimoniale. Ho trovato ben poco da dire in mio favore. Eppure sapevo di non essere in grado di cambiare.

Una volta, scoprendo che avevo una relazione

con la sua migliore amica [si riferisce a Cristina], Frida mi lasciò soltanto per ritornare con amore inalterato e orgoglio in qualche modo diminuito. L'amavo troppo per volerle causare sofferenza e, per risparmiarle ulteriori tormenti, decisi di separarmi da lei.

All'inizio mi limitai ad accennare all'idea del divorzio, ma quando gli accenni non ottennero risposta, feci la proposta apertamente. Frida, che a quel punto aveva recuperato la salute, mi rispose con calma che avrebbe sopportato qualsiasi cosa piuttosto che perdermi del tutto.

La situazione tra di noi andò peggiorando sempre più. Una sera, seguendo un impulso cieco, le telefonai per chiederle di acconsentire al divorzio e nell'ansia inventai un pretesto stupido e volgare. Avevo talmente paura di una discussione lunga e struggente che scelsi impulsivamente la strada che avrebbe condotto più rapidamente alla conclusione.

Funzionò. Frida dichiarò che anche lei voleva un divorzio immediato. La mia «vittoria» si

trasformò velocemente in fiele nel mio cuore. Eravamo stati sposati per 13 [di fatto dieci] anni. Ci amavamo ancora. Volevo semplicemente essere libero di andare con tutte le donne che colpivano la mia immaginazione. Eppure Frida non aveva niente da obiettare alla mia infedeltà in quanto tale. Quello che non riusciva a capire era come facessi a scegliere donne che non erano degne di me o che erano inferiori a lei. Prendeva come un'umiliazione personale il fatto di essere abbandonata per donne da quattro soldi. Lasciarle stabilire dei limiti non sarebbe stato comunque come circoscrivere la mia libertà? O ero semplicemente la vittima depravata dei miei stessi appetiti? E non era forse una menzogna consolatoria pensare che un divorzio potesse mettere fine alla sofferenza di Frida? Frida non avrebbe sofferto anche di più?

Durante i due anni in cui vivemmo separati Frida realizzò alcuni dei suoi lavori migliori, sublimando l'angoscia nella pittura.

Il giorno in cui arrivarono i documenti del divorzio, Frida aveva quasi completato quello che è forse il più conosciuto dei suoi dipinti, *Le due Frida* (tav. [12](#)). Insieme a lei c'era lo storico dell'arte americano MacKinley Helm:

Stavo prendendo il té a casa di Frida Kahlo de Rivera... un giorno di dicembre del 1939, quando allo studio arrivarono i documenti che annunciavano l'accordo finale del suo divorzio da Rivera. Frida era decisamente malinconica. Non era stata lei a decretare la dissoluzione del matrimonio, disse; era stato Rivera a insistere. Le aveva detto che la separazione sarebbe stata meglio per entrambi e l'aveva convinta a lasciarlo. Ma non l'aveva affatto convinta che sarebbe stata felice, o che la sua carriera avrebbe prosperato, senza di lui.

In quel momento Frida stava lavorando per la prima volta a un dipinto di grandi dimensioni,

un'enorme tela intitolata *Las Dos Fridas*... Conteneva due autoritratti a figura intera. Il primo è la Frida che Diego aveva amato... il secondo la donna che Diego non ama più. Ecco perché l'arteria è spezzata. La Frida respinta cerca di arrestare il flusso del sangue, per un istante, con un paio di pinze da chirurgo. Quando arrivarono le carte del divorzio, stavamo guardando il dipinto e mi sorpresi che non afferrasse lo strumento gocciolante e non lo scagliasse dall'altra parte della stanza.

«Ho cominciato a dipingerlo tre mesi fa e l'ho finito ieri» disse ai giornalisti qualche giorno dopo. «È tutto quello che posso dirvi». *Le due Frida* siedono l'una accanto all'altra su una panchetta, le mani congiunte in un nodo legnoso, ma carico di pathos. La Frida che Diego non ama più indossa un candido vestito vittoriano;

l'altra indossa una gonna e una blusa da tehuana e il suo viso è forse soltanto un po' più scuro di quello della sua più ispanica compagna, a suggerire (come nel contemporaneo *Due nudi in una foresta*, fig. p. 238) il duplice retaggio di Frida – in parte indiano messicano e in parte europeo. Entrambe le Fride hanno il cuore esposto – lo stesso espediente spudoratamente letterale per mostrare la pena d'amore cui Frida aveva fatto ricorso in *Memoria*. Il corpetto di pizzo della Frida non amata è strappato per mettere a nudo il seno e il cuore infranto. Il cuore dell'altra Frida è integro.

Ognuna delle due si tiene una mano accanto agli organi sessuali. La non amata impugna una pinza chirurgica, la

Frida tehuana un ritratto in miniatura di Diego Rivera bambino, preso da una vecchia fotografia che oggi si trova tra i cimeli del Museo Frida Kahlo. Dalla cornice cremisi della miniatura ovale spunta una lunga vena rossa che somiglia anche a un cordone ombelicale emergente da una placenta. Il ritratto a forma di uovo di Diego sembra dunque rappresentare sia il bambino sia l'amante perduti. Per Frida, Diego era entrambi.

La vena si avvolge attorno al braccio della Frida tehuana, prosegue attraversandole il cuore, quindi si lancia nello spazio verso l'altra Frida, girandole intorno al collo, entrandole nel cuore spezzato e terminandole in grembo, dove lei ne interrompe il flusso con le pinze

emostatiche. Una nota a Diego nel diario di Frida dice: «Il mio sangue è il miracolo che viaggia nelle vene dell'aria dal mio cuore al tuo». Nell'angoscia e nella disperazione del divorzio, Frida spezza questo magico flusso con le pinze chirurgiche. Ma il sangue continua a gocciolare fino a formarle sul grembo una pozza che, straripando, va a formarne un'altra più piccola. Più in basso, macchie di sangue imitano i fiori rossi ricamati sulla sua gonna. L'immagine brutale del sangue sul tessuto bianco fa pensare al martirio, all'aborto, alle lenzuola imbrattate di sangue di vari dipinti di Frida. Tuttavia, perfino di fronte alla tragedia, Frida riesce a essere sardonica: alcuni dei piccoli fiori ricamati



sono scherzosamente trasformati in chiazze gocciolanti di sangue.

I volti deliberatamente impassibili delle due Frida si stagliano contro un cielo grigio-e-bianco, che ha la stessa turbolenza del cielo dipinto da El Greco sulla collina di Toledo<sup>26</sup>: le fenditure scure nelle nubi tempestose riflettono il tormento interiore delle figure e allo stesso tempo amplificano la snervante paralisi della loro postura e del loro atteggiamento. Come di sovente negli autoritratti a figura intera, Frida è sola in uno spazio infinito, piatto, vuoto. (Negli autoritratti a mezzo busto, le pareti vegetali spesso escludono lo spazio immediatamente alle spalle della figura.) Fatta eccezione per la panca messicana su

cui siede, Frida è interamente disconnessa da qualsiasi oggetto solido che possa offrirle il conforto della familiarità. La sua capacità d'osservazione è invece interamente concentrata sulla propria immagine: una focalizzazione che rende ancora più esplosiva un'immagine già priva di sbocchi esterni.

Frida è più sola che mai: come unica compagna ha se stessa. La duplicazione della propria immagine rende ancora più intenso il gelo della solitudine. Abbandonata da Diego, Frida si tiene la mano da sola e unisce i suoi due sé con una vena. Il suo mondo è dunque chiuso su se stesso, una strada senza uscita. In un'occasione Frida disse che *Le due*

*Fride* mostravano la «dualità della sua personalità». Come gli altri autoritratti che la mostrano due volte (*Due nudi nella foresta*, fig. p. 238 e *Albero della speranza*, tav. 29), *Le due Fride* è un'immagine di autonutrimiento: Frida conforta, protegge o fortifica se stessa.

Qui però sono all'opera anche altre forme di dualità. Le lunghe ore passate a studiare la propria immagine allo specchio e a riprodurla dovettero accentuare la sensazione di avere due identità: l'osservatrice e l'osservata, il sé come è percepito dall'interno e il sé come appare da fuori. In questo e in altri autoritratti Frida non si limitava dunque a rappresentarsi due volte; affrontava il proprio corpo e il proprio viso in modo

scismatico. Il corpo, nudo o coperto di pizzi o nastri, lo dipingeva come un soggetto interessante sul piano dell'arte; mentre dipingeva la donna nel ruolo passivo di oggetto grazioso, vittima del dolore o parte dei cicli naturali della fecondità. All'opposto, guardando il proprio viso allo specchio, si percepiva come colei che raffigura, non come oggetto di raffigurazione. Diventò dunque artista attiva e modella passiva, investigatrice spassionata di ciò che si prova a essere donne e depositaria appassionata delle emozioni femminili. Rivera riconobbe questa dicotomia maschile-femminile quando definì Frida «*la pintora mas pintor*», usando sia il termine femminile sia quello maschile.

Nella sua lettera del gennaio 1940 a Nickolas Muray Frida menzionava che «stava lavorando come una pazza» per finire un grande dipinto per la mostra surrealista, e il 6 febbraio disse che intendeva mandare quella stessa tela a Julien Levy, e che stava lavorando sodo per l'esposizione che Levy le aveva proposto in ottobre o novembre. (Tale esposizione non avrebbe mai avuto luogo perché, a detta di Levy, la guerra in Europa l'aveva resa impossibile.) L'opera cui si riferisce è *La tavola ferita*, un altro dipinto pieno di sangue che cola (tav. [16](#)). Come *Le due Frida*, è una drammatizzazione della solitudine. Nel duplice autoritratto Frida accompagnava se stessa. Qui è accompagnata dai nipoti,

Isolda e Antonio Kahlo, dal suo cerbiattino, El Granizo (che significa «grandine», presumibilmente perché le sue chiazze bianche somigliano a chicchi di grandine), e da un Giuda, un idolo precolombiano e uno scheletro, ma la loro presenza non è di conforto.

Dietro un lungo tavolo, Frida e i suoi tre inanimati compagni ci fronteggiano come un tribunale. Il rozzo Giuda in tuta da lavoro la abbraccia, e si direbbe che intrappoli anche lei nel suo reticolo di falliche micce. Il braccio allungato dell'idolo Nayarit è dipinto in modo tale che si ha la sensazione che abbracci Frida e nello stesso tempo sia una continuazione del suo braccio destro. Con altrettanta intimità, il sorridente scheletro

d'argilla gioca con una ciocca dei suoi capelli, impigliandola nella molla a spirale formata dal suo avambraccio. Il petto e il piede destro del Giuda sanguinano, l'idolo ha gambe di legno, e lo scheletro ha il piede destro fracassato (come Frida). Perfino il tavolo è ferito. Il sangue che stilla dai suoi nodi gocciola sul pavimento, sui piedi del Giuda e dello scheletro, e sulla balza della gonna da tehuana di Frida; ciascuno dei suoi sostegni è una gamba umana scorticata simile a quella di un *écorché*. Come simbolo di vita familiare, la tavola ferita deve rappresentare il matrimonio fallito di Frida.

Frida ha organizzato con cura il dipinto. Due pesanti cortine bordate sono

tirate all'indietro a scoprire un palcoscenico cui fanno da fondale un cielo tempestoso e una giungla di piante rapaci.

Che Frida, all'epoca del divorzio, pensasse alla morte risulta altresì chiaro ne *Il sogno*, 1940 (tav. [13](#)). In questo dipinto Frida giace addormentata nel suo letto a baldacchino, che fluttua nel nuvoloso cielo color lavanda del suo sogno: un cielo che sembra essere la prosecuzione delle ombre color lavanda sul bianco indumento sgualcito che la avvolge. Ancora una volta Frida si accomuna a uno scheletro, che in questo caso ha la forma del Giuda che teneva



davvero sopra il baldacchino del letto e che ai visitatori spaventati o perplessi spiegava come un divertente memento mori. Mentre Frida dorme, la pianta ricamata sul suo copriletto giallo brillante (Frida aveva davvero un copriletto ricamato a fiori) si anima, trasformandosi in un rampicante spinoso che esplose di foglie intorno al suo viso e, staccandosi dal copriletto, continua a crescere nell'aria come se fosse una pianta reale, non soltanto i punti ricamati da un filo. Come se Frida stesse sognando di un'epoca in cui, ad anni di distanza dalla propria morte, dalla sua tomba sarebbero germogliate delle piante.

Come Frida, lo scheletro appoggia la testa su due cuscini, ma invece di essere

avvolto dai rami del rampicante è fasciato da un groviglio di cavi e candelotti esplosivi e tiene in mano un mazzolino di fiori color lavanda. A differenza di Frida, il cui viso ha la serenità del sonno, lo scheletro guarda a occhi sbarrati e digrigna i denti. Si sente che potrebbe esplodere da un momento all'altro, trasformando in realtà il sogno di morte di Frida. Lo scheletro è l'«amante» di Frida, come Diego le aveva detto una volta scherzando. È la sua altra metà.

In quasi tutti gli autoritratti realizzati a partire dall'anno del divorzio, Frida si dà dei compagni: scheletri, un Giuda, la nipote o il nipote, i suoi alter ego e i suoi animali. Tra questi i più intriganti restano le scimmie, che spesso la abbracciano

come se fossero amici intimi.

Nel suo primo autoritratto con scimmia, il dipinto del 1937 *Fulang-Chang e io*, il compagno di Frida è prima di tutto un simbolo di promiscuità. Ma è anche la sua progenie e il suo antenato (in *Mosè*, 1945, Frida metterà una scimmia maschio e una scimmia femmina accanto ai progenitori della specie umana): Frida crea un parallelismo tra i lineamenti scimmieschi dell'animale e i propri, quindi passa a sottolineare il sentimento di connessione con l'animale avvolgendo un nastro di seta color lavanda al proprio e al suo collo. Il tutto è fatto con affetto e umorismo. Invece nel 1940, quando in *Autoritratto con scimmia* (tav. [15](#)) si avvolge quattro volte intorno al collo un

nastro rosso sangue e poi lo usa come una metaforica linea di sangue per collegarsi alla scimmia, la sensazione è di disperazione; e sinistro è il modo in cui l'animale le si stringe al collo tanto che una delle sue zampe si fonde con la treccia di Frida o sembra esserne il prolungamento.

Dopo il divorzio le scimmie di Frida, e in particolare la scimmia ragno chiamata Caimito de Guayabal (frutto della guaiava) che Diego le aveva portato da un viaggio nel sud del Messico, servirono a riempire parte dello spazio lasciato vuoto da Diego, il suo grosso, inaffidabile, geloso bambino; esse presero anche il posto dei bambini che a questo punto Frida era sicura di non poter

più avere. Eppure nella sua arte le scimmie svolgono una funzione più complessa e sottile. A partire dal 1939, quando Frida prese a dipingersi in autoritratti a mezzo busto con nastri, vene, rampicanti, rami contorti, zampe di scimmia o trecce dei suoi stessi capelli avvolti intorno al collo, si ha la sensazione che tali «connettori» minaccino di strangolarla e sono proprio questi dettagli ad aumentare il senso di claustrofobia creato dalle pareti di piante tropicali aggrovigliate che sbarrano lo spazio immediatamente alle sue spalle. E sebbene la confortino e le offrano compagnia, le scimmie sottolineano drammaticamente il suo terrore della solitudine. La loro vicinanza fisica è

disturbante. Malgrado la loro infantile innocenza, le scimmie ragno non sono affatto dei bambini: sono animali selvatici della giungla. Nei dipinti di Frida la loro irrequietezza animale amplifica la tensione della sua calma regale e suggerisce una sfrenatezza bestiale celata sotto la sua pelle.

In un altro *Autoritratto* del 1940, venduto a Nickolas Muray, Frida è in compagnia di Caimito de Guayabal e di un gatto nero e dalla collana di spine le pende un colibrì morto (tav. [14](#)). La scimmia combina quella che parrebbe una capacità quasi umana di empatia per la sua derelitta padrona con l'imprevedibilità propria degli animali della sua specie. Mentre tasta con

circospezione la collana di spine di Frida, chi guarda ha la sensazione che con un solo strattone disattento potrebbe aggravare le sue ferite. Anche il gatto rappresenta una minaccia. Pronto a lanciarsi sulla preda, le orecchie in avanti, fissa gli occhi sul colibrì, che pende contro la pelle nuda e già sanguinante di Frida. Dal momento che il colibrì non rappresenta soltanto una specie cui Frida si sentiva strettamente legata (in un disegno del 1946 trasformò le proprie sopracciglia in uccello e la gente diceva che si muoveva con la leggerezza scattante di un colibrì), il suo corpo inanimato si riferisce probabilmente al fatto che ancora una volta Frida si è sentita «assassinata dalla

vita». Ha anche un altro significato: in Messico, i colibrì sono usati come amuleti per portare fortuna in amore.

Frida porta la corona di spine di Cristo a mo' di collana anche in un altro *Autoritratto* a mezzo busto realizzato quello stesso anno. Nel dipinto una spilla a forma di mano trattiene un nastro su cui si legge: «Ho dipinto il mio ritratto nell'anno 1940 per il dottor Eloesser, mio medico e miglior amico. Con tutto l'amore, Frida Kahlo» (tav. [18](#)). Come nell'*Autoritratto* dedicato a Muray e in *La colonna spezzata* – per la verità, in molti dei suoi autoritratti – Frida ha amplificato la sua personale infelicità attribuendole un significato cristiano. Si presenta come una martire; le spine fanno



scorrere il sangue. Benché Frida avesse ripudiato la religione, la sua opera è pervasa di immagini cristiane, in particolare dei martirii teatralmente cruenti di cui l'arte messicana pullula. Ovviamente la sanguinosità e l'automortificazione risalgono alla tradizione azteca, poiché, oltre a praticare sacrifici umani, gli aztechi avevano l'usanza di perforarsi la pelle e bucarsi le orecchie per far scorrere il sangue affinché le sementi dessero frutti. Era stato però il cristianesimo a introdurre nel Messico coloniale modalità realistiche e naturali di rappresentazione del dolore, con il risultato che praticamente ogni chiesa messicana possiede una scultura di terrificante verismo del Cristo, flagellato

al palo, che trascina la croce, oppure morto, il corpo sempre coperto di sangue, le ferite suppuranti. Frida, che possedeva un dipinto particolarmente rivoltante del Cristo sulla via del Calvario, fece uso della stessa estremizzazione del dolore e dello stesso realismo per trasmettere il suo messaggio personale; se prese in prestito la retorica del cattolicesimo fu perché, a loro modo, i suoi dipinti parlavano di salvezza.

Anche se allora stava cercando di velocizzare la produzione per mantenersi con il proprio lavoro e benché tra i vari autoritratti a mezzo busto ci siano delle somiglianze, Frida non usava una formula. È vero che l'angolazione del viso è molte volte la stessa; ma è evidente

che si tratta dell'angolo che riduceva al minimo il movimento richiesto dal continuo viavai dello sguardo dalla tela allo specchio. Tuttavia ciascun dipinto è trattato come un diverso confronto con se stessa. L'acuta attenzione per i dettagli – per esempio il modo in cui il colibrì è annodato alla collana di spine, la scelta e la disposizione delle piante (quali i bianchi germogli a fianco dei disseccati ramoscelli marroni nell'*Autoritratto* dedicato al dottor Eloesser), o il ritmo preciso e la forza con cui è avvolto un nastro – dà a ogni ritratto una perfetta unicità. In ciascuno di essi Frida ha un aspetto grave, la testa eretta con il caratteristico piglio altero. Il suo viso è più vecchio, più teso, più guardingo di

quanto non fosse negli autoritratti realizzati prima del divorzio da Diego. Dietro la maschera del controllo si sente una straordinaria carica emotiva, come se l'artista chiamasse a raccolta le forze contro la sua stessa vulnerabilità e nel medesimo tempo volesse accertarsi che lo spettatore riconosce la sua sofferenza. L'elaborata performance mirata a trasformarla in mito fornisce una distanza psicologica da quanto altrimenti rischierebbe di essere un lutto insopportabile. Forse rifacendosi alle devozioni della sua infanzia cattolica, si converte in un'icona che lei stessa – e gli altri – possono venerare, trascendendo così il dolore.

A partire dal 1940 gli autoritratti

mostrano con chiarezza fino a che punto Frida abbia ormai compreso con quanta forza il colore comunichi l'emozione. A occhi abituati alla tradizione artistica francese, le scelte coloristiche di Frida risultano stridenti: oliva, arancione, viola, molte tonalità terrose e un giallo allucinatorio. Sebbene la sua bizzarra tavolozza rifletta l'amore per le indisciplinate combinazioni di colore tipiche dell'arte popolare messicana, Frida utilizza abilmente i colori in funzione del dramma psicologico. Il rosa è spesso usato in ironico contrasto con la violenza e la morte; in molti autoritratti il verde oliva accentua la sensazione di oppressione claustrofobica; il blu grigio dei cieli di Frida e il lavanda o la Siena

bruciata della sua terra favoriscono l'espressione dell'alienazione e della disperazione. Poiché per modellare le forme non viene utilizzato molto nero, i suoi dipinti hanno spesso un fulgore visionario.

Nel diario, verso la metà degli anni quaranta, Frida spiegherà il significato da lei attribuito ai colori in una specie di poema in prosa:

VERDE – luce calda e buona.

SOLFERINO – azteco «tlapali»<sup>27</sup> vecchio sangue di Nopal, il più vivo e antico.

MARRONE – color di «mole»<sup>28</sup>, di foglia che va, terra.

GIALLO – pazzia infermità paura. Parte del sole e dell'allegria.

BLU COBALTO – elettricità e purezza. Amore.

NERO – niente è nero, proprio *niente*.

VERDE FOGLIA – foglie, tristezza, scienza, *la Germania intera è di questo colore.*

GIALLO VERDASTRO – più pazzia e mistero. Tutti i fantasmi indossano vestiti di questo colore, o quantomeno biancheria intima.

VERDE SCURO – colore di annunci funesti e di buoni affari.

AZZURRO – *distanza.* Anche la tenerezza può essere di questo azzurro.

MAGENTA – Sangue? Ma, chi lo sa!

*L'Autoritratto* dedicato al dottor Eloesser ha colori chiassosi: rosa, ocra verdastro, giallo, il rosso brillante delle labbra e del sangue di Frida. La sua opulenza barocca e la predominanza di un rosa opalescente contrastano nel più violento dei modi con l'immagine dolorosa del collo sanguinante di Frida. Viene da pensare alle figure straziate dei Cristi messicani,

le cui ferite sono circondate da fiori graziosi, lussuosi merletti, velluti e oro. Al contrario, *Autoritratto con scimmia* è scuro e austero; il nero negli interstizi tra le foglie della parete vegetale indica che è notte; l'oscurità notturna è resa più intensa dal nastro rosso sangue che avvolge e riavvolge il collo di Frida. Nell'*Autoritratto* commissionato da Sigmund Firestone, d'altro lato, la combinazione di uno sgargiante fondale giallo-verde con i nastri viola nei capelli neri, più le perle color giada e il ricamo lavanda sul bianco *huipil* (camicia o blusa), fa accapponare la pelle allo spettatore, come di sicuro Frida sapeva. Se il giallo e il giallo verdastro significavano follia, Frida doveva sentirsi



pazza, perché nei dipinti realizzati durante il divorzio da Rivera fece un uso massiccio di questi colori.

Nel 1940 Frida dipinse un altro autoritratto in cui il morso snervante del colore trasmette la sua angoscia di essere separata da Diego. *Autoritratto con capelli tagliati* mostra l'artista seduta su una seggiola messicana giallo brillante al centro di una vasta distesa di terreno marrone rossiccio coperta di ciocche di capelli neri rasati (tav. [17](#)). Il cielo è pieno di iridescenti nubi rosate, che dovrebbero essere soffici e soavi e sono invece asfittiche e oppressive, come nell'*Autoritratto* dedicato al dottor Eloesser. La seggiola è allegra e folcloristica, ma Frida ne ha fatto l'unico

oggetto vivace del quadro, il che accentua il senso di desolazione.

Un mese dopo il divorzio Frida fece ciò che aveva fatto nel 1934 in risposta alla relazione tra Diego e Cristina: si tagliò i capelli. Il 6 febbraio scrisse a Nickolas Muray: «Ti devo dare delle brutte notizie: mi sono tagliata i capelli e adesso somiglio proprio a un furetto. Be', ricresceranno, spero!» Una delle versioni è che Frida avesse avvertito Diego che si sarebbe tagliata i lunghi capelli, che lui adorava, se non avesse interrotto la sua relazione del momento (forse con Paulette Goddard). Lui non la interruppe e lei diede corso alla minaccia. Che la storia sia vera o no, si tratta senza dubbio di un comportamento tipico di Frida. In

*Autoritratto con capelli tagliati* si esprime uno stato d'animo di rappresaglia furibonda. Nel dipinto Frida si è anche spogliata del costume da tehuana che a Diego piaceva che indossasse. Al suo posto veste un abito maschile così abbondante che potrebbe essere di Diego. Frida siede a gambe larghe come un uomo e indossa scarpe maschili nere con le stringhe e una camicia da uomo. Gli orecchini sono l'unico vestigio di femminilità.

Distruggendo gli attributi della sessualità femminile, Frida ha commesso un atto di vendetta che serve ad accentuare la sua solitudine. Una ciocca di capelli le pende tra le gambe, simile a un animale ucciso. Tiene le forbici che

hanno operato il taglio posate vicino ai genitali, nella stessa esatta posizione delle pinze chirurgiche che hanno reciso la vena che la collegava al ritratto in miniatura di Diego in *Le due Frida*. In entrambi i dipinti si ha la sensazione che si sia compiuto un qualche atto macabro: un violento rifiuto della femminilità o il desiderio di eliminare quella parte di sé che possiede la capacità di amare. La rimozione simbolica della vulnerabilità e dell'attaccamento non dà, ovviamente, tregua al dolore. In *Le due Frida* il sangue continua a gocciolare dalla vena recisa. In *Autoritratto con capelli tagliati* Frida è circondata dalle ciocche sinistramente animate dei suoi capelli, sparse tutt'intorno e aggrovigliate come

rampicanti o come serpenti ai pioli della seggiola gialla. Poiché, pur allontanandosi nello spazio, non si riducono di misura, le ciocche nere sembrano fluttuare nell'aria rimandando così alle vene, ai rampicanti, alle radici e ai nastri che in altri autoritratti simboleggiano la sensazione (o il desiderio) di Frida di essere congiunta a realtà che la trascendono. Qui, come in *Le due Frida*, la rabbia e il dolore uniscono le forze per troncare i contatti di Frida con il mondo esterno e, più in particolare, con Diego. Frida è completamente sola in una pianura vasta e vuota sotto un cielo senza sole. Nella parte superiore del dipinto si leggono le parole di una canzone: «Guarda che se ti

amavo era per i tuoi capelli. Adesso che sei pelata, non ti amo più». Frida trasforma la sua inutile rappresaglia in una malinconica celia: l'amputazione di un segno di femminilità diventa niente più che l'illustrazione di una canzone popolare. Sprezzante, sola, circondata da un attestato della propria vendetta raccapricciante come gli sgocciolii e le chiazze di sangue in altri dipinti, Frida è un'immagine indimenticabile di collera e sessualità offesa.

L'osservazione di Rivera che Frida produsse alcuni dei suoi lavori migliori durante il loro divorzio è accurata. Lavorava sodo perché era determinata a non accettare denaro da Diego. Nella sua lettera del 13 ottobre 1939 a Muray aveva

scritto: «Caro, devo dirti che non manderò il dipinto con Miguel [Covarrubias]. La settimana scorsa ho dovuto venderlo a non so chi attraverso Misrachi perché avevo bisogno di soldi per vedere un avvocato. Da quando sono tornata da New York non ho più voluto un fottuto centesimo da Diego, le ragioni le devi capire. Non accetterò mai più denaro da un uomo finché vivo. Ti prego di perdonarmi se ho fatto una cosa del genere con un quadro che avevo fatto per te. Ma manterrò la mia promessa e ne dipingerò un altro non appena starò meglio. È una cosa da niente». (Il quadro era probabilmente un autoritratto. Per rimpiazzarlo Frida dipinse l'*Autoritratto* con il colibrì pendente dalla collana di

spine.)

Cercò di vivere dei suoi quadri, facendo sforzi mai fatti prima per venderli, mandandoli alla spicciolata a Julien Levy. Gli amici le si strinsero intorno e in caso di bisogno poteva contare su di loro. Conger Gooyear, per esempio, il 3 marzo 1940 scrisse a Frida: «Penso che tu faccia benissimo a non accettare niente da [Diego]. Se hai davvero bisogno di denaro, fammelo sapere e io te ne manderò. Voglio comunque un altro dei tuoi quadri. Mi darai la prima scelta tra quelli che manderai [a Julien Levy]?» Anita Brenner le scrisse offrendole di aiutarla con le spese mediche, e disse che il dottor Valentiner voleva sapere se Frida aveva



bisogno di soldi. Mary Sklar e Nickolas Muray le mandavano soldi ogni mese. «Nick caro» Frida scrisse a Muray il 18 dicembre 1939, «dirai che sono una vera bastarda e una f. di p.! Ti ho chiesto dei soldi e non ti ho nemmeno ringraziato. È davvero il colmo Bambino! Ti prego di perdonarmi. Sono stata ammalata per due settimane. Un'altra volta il piede e un'influenza. Adesso ti ringrazio un milione di volte per il tuo gentile favore e per la restituzione dei soldi voglio che tu sia così dolce da aspettare fino a gennaio. Gli Arensberg di Los Angeles compreranno un quadro [Walter G. Arensberg era un collezionista famoso, che si era innamorato del cubismo all'epoca dell'Armory Show nel 1913 e

successivamente aveva ampliato i propri gusti includendo il surrealismo.] Sono sicura che l'anno prossimo avrò i dollari. Per te va bene? Nel caso tu ne abbia bisogno prima, potrei organizzare qualcos'altro. Comunque sia, voglio dirti che è stato davvero molto dolce da parte tua prestarmi quei soldi, di cui avevo tanto bisogno... Penso che un po' per volta riuscirò a risolvere i problemi e a sopravvivere!» Per raccogliere fondi, pensò di affittare la casa ai turisti, ma il progetto finì nel nulla perché «sistemare la casa sarebbe costato un mucchio di soldi che non avevo e Misrachi non me li ha prestati» disse a Muray, «e in secondo luogo perché mia sorella non era esattamente la persona giusta per gestire

un'impresa del genere. Non parla una sola parola d'inglese e per lei sarebbe stato impossibile cavarsela per conto suo. Perciò adesso spero solo nel mio lavoro».

Nel 1940 alcuni amici la incoraggiarono a partecipare al concorso interamericano della Guggenheim Foundation, nella speranza che ottenesse un finanziamento. Tra i suoi sostenitori ci furono il fratello di Mary Sklar, il critico e storico dell'arte Meyer Schapiro, e Carlos Chávez. Altri, tra cui William Valentiner, Walter Pach, Conger Goodyear, André Breton, Marcel Duchamp e Diego Rivera, scrissero lettere di presentazione. Schapiro disse: «È una pittrice eccellente, dotata di vera originalità, uno degli artisti messicani più

interessanti che conosco. La sua opera ben figura accanto ai migliori dipinti di Orozco e Rivera; in certo modo è più autenticamente messicana della loro. Se non ha il loro sentimento eroico e tragico, Frida Kahlo è però più vicina alla tradizione e alla comune sensibilità messicana per le forme decorative».

Le dichiarazioni (in spagnolo) di Frida nella domanda di ammissione al concorso sono un modello di modestia (e cattiva ortografia); forse avrebbe fatto meglio ad apparire più complessa e a darsi più importanza, perché la borsa di studio non le fu concessa.

### *Precedenti professionali*

Ho cominciato a dipingere dodici anni fa, mentre ero convalescente da un incidente

automobilistico che mi ha costretta a letto per quasi un anno. Durante tutti questi anni ho lavorato con l'impulso spontaneo dei miei sentimenti. Non ho mai seguito alcuna scuola o alcuna influenza, né mi sono mai aspettata di ricavare dal mio lavoro più della soddisfazione del puro e semplice dipingere e di dire ciò che non avrei potuto dire in altro modo.

### *Lavoro*

Ho fatto ritratti, composizioni di figure, anche soggetti in cui il paesaggio e la natura morta hanno grande importanza. Sono stata capace di trovare, senza essere forzata da alcun pregiudizio, una forma personale di espressione attraverso la pittura. Per dieci anni il mio lavoro è consistito nell'eliminare tutto ciò che non veniva dalle motivazioni liriche interiori che mi spingevano a dipingere.

Dal momento che i miei soggetti sono sempre stati le mie sensazioni, i miei stati mentali e le reazioni profonde che la vita è andata

producendo in me, ho di frequente oggettivato tutto questo in immagini di me stessa, che erano la cosa più sincera e reale che potessi fare per esprimere ciò che sentivo dentro e fuori di me.

### *Mostre e vendite di quadri*

Non ho esposto fino all'anno scorso (1938), alla Galleria Julien Levy di New York. Ho portato venticinque quadri. Dodici sono stati venduti alle seguenti persone<sup>29</sup>:

Conger Goodyear New York

Mrs. Sam Lewison New York

Mrs. Claire Luce New York

Mrs. Salomon Sklar New York

Edward G. Robinson Los Angeles

(Hollywood)

Walter Pach New York

Edward Kauffman Pittsburgh

Nicholas Murray New York

Dr. Roose New York

e ad altre due persone di cui non ricordo il nome, ma che Julien Levy può identificare. La mostra si è svolta dall'1 al 15 novembre, 1938.

Più tardi ho avuto una mostra a Parigi, organizzata da André Breton alla galleria Renou et Colle, dall'1 al 15 marzo, 1939. Il mio lavoro ha interessato i critici e gli artisti di Parigi. Il Museo del Louvre (Jeux de Paume) ha acquistato uno dei miei dipinti.

Sebbene volesse mantenersi con il suo lavoro di pittrice, Frida non piegò la sua arte a nessun compromesso per renderla vendibile. Soltanto un amico poteva comprare opere dolorose e piene di sangue come l'*Autoritratto* venduto a Muray. E nelle rare occasioni in cui lavorava su ordinazione, Frida non dipingeva necessariamente ciò che il cliente si aspettava, ma trasformava

piuttosto la commissione in un'altra occasione per comunicare la sua privata disperazione. Perfino quando l'incarico riguardava il ritratto di terzi, Frida non poteva trattenersi dal farne una dichiarazione personale, intimamente connessa alle vicende della sua vita.

È certamente il caso di uno dei dipinti che Frida completò durante la separazione da Diego, *Il suicidio di Dorothy Hale* (fig. [17](#)), un lavoro così macabro da richiamare l'orrore di *Qualche piccola punzecchiatura*. Il suicidio è mostrato in tre stadi successivi. Si comincia con una minuscola figura verticale accanto all'alta finestra della Hampshire House, da cui Dorothy Hale si era lanciata il 21 ottobre 1938. Vediamo



poi una figura molto più grande che precipita a testa in giù, con gli occhi spalancati e fissi su di noi. Nuvole fiocose le fanno parzialmente ombra, rendendo il suo tuffo nello spazio ancora più palpabile. Infine c'è una grande figura che giace al suolo in una pozza di sangue, rigida come una bambola di porcellana. Il sangue le cola dall'orecchio, dalla bocca, dal naso, accentuando curiosamente la bellezza del suo volto. Gli occhi sono ancora aperti e ci guardano con la quieta mestizia di un animale ferito.

Clare Boothe Luce, che aveva commissionato il ritratto al vernissage della mostra newyorkese di Frida, dice che Frida aveva incontrato Dorothy in

Messico e a New York. Hale faceva parte di un piccolo gruppo di amici collegati a *Vanity Fair* (di cui la signora Luce era direttrice), gruppo che comprendeva Miguel e Rosa Covarrubias, Muray e Noguchi.

«Era una ragazza bellissima» ricorda Noguchi. «Tutte le mie ragazze sono bellissime. Nel 1933 ero andato a Londra con lei. Bucky [Buckminster Fuller] e io eravamo lì la sera prima che lo facesse. Ricordo benissimo che disse: “Be’, la vodka è finita. Non ce n’è più”. Semplicemente così. Non ci avrei pensato, se non fosse che più tardi capii di cosa stesse parlando. Dorothy era molto carina e viaggiava in questo mondo finto. Non voleva essere seconda a

nessuno, e deve aver pensato che stava scivolando».

La signora Luce racconta a modo suo la storia del ritratto:

Dorothy Donovan Hale era una delle donne più belle che avessi mai conosciuto. Neppure la giovane Elizabeth Taylor, alla quale somigliava, era più bella. Ex attricetta di Ziegfield, era la moglie di Gardiner Hale, un pittore di ritratti allora di moda a New York. I giovani Hale avevano molti amici, non soltanto in società, dove Hale raccoglieva le commissioni per i ritratti, ma anche tra gli artisti dell'epoca, Diego Rivera e Frida Kahlo inclusi.

Verso la metà degli anni trenta Hale morì in un incidente automobilistico, lasciando Dorothy con pochissimo denaro. Falliti i tentativi di trovare lavoro a Hollywood, Dorothy ritornò a New York dove gli amici – io tra gli altri – le davano di tanto in tanto abbastanza denaro per

continuare a mantenere lo stile di vita cui Gardiner l'aveva abituata.

Credevamo tutti che una ragazza di bellezza così straordinaria e di tale fascino non ci avrebbe messo molto a fare carriera o a trovarsi un altro marito. Sfortunatamente Dorothy aveva poco talento e nessuna fortuna.

Se ricordo bene, era la primavera del 1938 quando mi confidò con gioia che aveva incontrato «il grande amore della sua vita», Harry Hopkins, consigliere politico di fiducia del presidente Franklin D. Roosevelt e il suo confidente privato più stretto. Il fidanzamento, mi disse, sarebbe stato presto annunciato. Lei e Hopkins sarebbero stati uniti in matrimonio «dalla Casa Bianca». Ma nel frattempo, be', le servivano i soldi per pagare l'affitto della sua suite alla Hampshire House.

Notizie del suo fidanzamento con Hopkins apparvero in qualche cronacamondana. Ma altri cronisti mondani citarono «fonti della Casa Bianca» per negare che la relazione sentimentale

tra Hale e Hopkins si sarebbe conclusa davanti all'altare. Il matrimonio non si concretizzò mai. Chi aveva conoscenze a Washington disse che il presidente Roosevelt aveva ordinato a Harry Hopkins di concludere la relazione con Dorothy e di sposare invece Lou Macy, intima amica dei Roosevelt, cosa che Hopkins fece. La maggior parte dei cronisti mondani mise brutalmente in chiaro che Dorothy era stata scaricata.

Ecco che di nuovo la povera Dorothy aveva bisogno di soldi per pagare l'affitto. E di nuovo io dissi OK. Ma questa volta dissi anche: «Quello di cui hai disperatamente bisogno, Dorothy, è un lavoro». Decidemmo che avrebbe potuto svolgere con facilità un lavoro da hostess presso il Padiglione americano d'arte all'Esposizione mondiale. Bernard Baruch, mio buon amico, era un buon amico di Bob Moses, grande capo all'esposizione. Fissai dunque un appuntamento perché Dorothy incontrasse Baruch e ne ottenesse una lettera di presentazione per Moses.

Qualche giorno più tardi mi stavo provando

un vestito da Bergdorf Goodman. Una modella entrò piroettando con indosso un abito da sera veramente splendido. Chiesi il prezzo. Costava dai cinquecento ai seicento dollari circa, una cifra enorme per un solo abito quarant'anni fa. Dissi che per me era troppo caro. La commessa disse: «La signorina Hale lo ha appena ordinato». Arrabbiata, pensai: Ecco come spende il denaro che, a sentire lei, le serve così disperatamente per l'affitto!

Quando pochi giorni dopo mi telefonò, ero così irritata con lei che non stetti quasi a sentire quel che diceva. Aveva deciso di partire per un viaggio molto lungo. Per il momento voleva tenere segreta la sua destinazione, ma visto che sarebbe stata via per molto tempo aveva deciso di dare una festa d'addio e stava invitando solo gli amici più cari. Ci sarei andata? e «Cara, cosa pensi che dovrei indossare alla mia festa d'addio?»

Avevo sulla punta della lingua la risposta: «Cosa ne dici di quello splendido abito di

Bergdorf che hai comprato con i soldi che ti ho dato per l'affitto?» Ma non fiatai. Se veramente stava per partire per un lungo viaggio, la fastidiosa storia di chiedere denaro in prestito era finita comunque. Ciò che dissi, con una certa freddezza, fu: «Sono spiacente, ma non posso venire alla tua festa. La cosa che ti sta meglio è il tuo vecchio Madame x di velluto nero. Spero che il viaggio vada secondo le tue aspettative». E riattaccai.

All'alba del giorno successivo alla festa, telefonò la polizia. Intorno alle sei del mattino Dorothy Hale si era buttata dalla finestra della sua suite all'ultimo piano della Hampshire House. Visto che la festa era finita un po' prima di mezzanotte, aveva avuto molto tempo per pensare.

Indossava il mio capo preferito, l'abito di velluto nero da «femme fatale», e un mazzolino di piccole rose gialle che, come si seppe poi, le era stato mandato da Isamu Noguchi.

L'unico messaggio che aveva lasciato

nell'appartamento era una nota per me. Mi ringraziava dell'amicizia e mi chiedeva di accertarmi che la madre, residente a nord di New York, fosse informata e potesse quindi disporre la sua sepoltura nella tomba di famiglia.

Fu un tale spreco. Dorothy era così bella. E così vulnerabile. Bernie Baruch mi telefonò nell'istante stesso in cui lesse la notizia sui giornali. Mi disse che quando Dorothy gli aveva chiesto di usare la sua influenza con Bob Moses per farle avere il lavoro, lui le aveva risposto che era troppo in là nella vita per riuscire a procurarsi un lavoro che le permettesse il tipo di esistenza al quale era abituata. Ciò che aveva bisogno di procurarsi non era un lavoro, ma un marito. Il modo migliore per procurarselo, le aveva detto, era frequentare le feste apparendo più bella che poteva. Così mi disse che le aveva dato un migliaio di dollari, ma solo a una condizione, che li usasse per comprare l'abito più bello che si potesse trovare a New York.

Qualche tempo dopo andai a una mostra dei



lavori di Frida Kahlo. La mostra era affollata. Frida mi raggiunse attraverso la folla e subito ci mettemmo a parlare del suicidio di Dorothy. Io non ne volevo parlare, perché la mia coscienza mi stava ancora tormentando dato che – nei miei pensieri – avevo ingiustamente accusato Dorothy di approfittare di me. Frida Kahlo non perse tempo suggerendo che avrebbe realizzato un *recuerdo* di Dorothy. Non parlavo a sufficienza lo spagnolo per capire cosa la parola *recuerdo* significasse. Pensai che volesse dire un ritratto fatto a memoria. Pensai che Frida Kahlo avrebbe dipinto un ritratto di Dorothy simile a quell'*Autoritratto* [dedicato a Trockij] che avevo comprato in Messico (e che possiedo ancora).

All'improvviso mi venne in mente che un ritratto di Dorothy dipinto da una famosa pittrice amica potesse essere qualcosa che la sua povera madre avrebbe avuto piacere di possedere. Glielo dissi e Frida fu d'accordo. Chiesi il prezzo, me lo disse e io le risposi: «Procedi pure. Mandamelo quando è finito. Lo farò avere alla madre di

Dorothy».

Non dimenticherò mai lo shock che provai quando estrassi il dipinto dal suo imballaggio. Mi sentii *male* fisicamente. Cosa potevo farmene di quello spaventoso dipinto del cadavere fracassato della mia amica con tutto quel sangue che gocciolava dalla cornice? Non potevo restituirlo: nella parte superiore del quadro un angelo sventolava uno stendardo dispiegato che proclamava in spagnolo che si trattava del «suicidio di Dorothy Hale, dipinto su richiesta di Clare Boothe Luce, per la madre di Dorothy». Un ritratto così violento non lo avrei voluto per il mio peggiore nemico, figuriamoci per la mia sfortunata amica.

Tra i molti ferventi ammiratori di Dorothy c'erano Constantin Alajalov, artista famoso per le copertine del *New Yorker*, e Isamu Noguchi, lo scultore. Adesso non ricordo a quale dei due telefonai, chiedendogli di venire di corsa per parlare di una questione urgente riguardante Dorothy. In ogni caso a quello dei due che arrivò

dissi che stavo per distruggere il dipinto con un paio di forbici da collezione e che mi serviva un testimone. Alla fine, tuttavia, accettai di non distruggere il dipinto se l'insegna che proclamava che ero stata io a commissionarlo fosse stata sfregata via e coperta dalla vernice. Così l'ammiratore di Dorothy portò via il quadro ed eliminò quella frase offensiva.

Il ritratto commemorativo di Dorothy Hale realizzato da Frida si rivelò dunque più un *retablo* che un *recuerdo*, poiché l'incidente era presentato nel suo accadere (e la morte della protagonista era in scena) e nel cielo, secondo le parole della signora Luce, c'era un angelo. Una striscia grigia che corre attraverso la parte bassa del ritratto porta un'iscrizione tracciata in vernice rosso sangue: «Nella città di New York il 21

del mese di ottobre, 1938, alle sei del mattino, la signora DOROTHY HALE ha commesso suicidio buttandosi da una finestra molto alta dell'edificio della Hampshire House. In sua memoria [segue uno spazio bianco lasciato dalla cancellatura delle parole] questo *retablo*, eseguito da FRIDA KAHLO». A destra dell'iscrizione, sotto le parole «ha commesso suicidio» e sopra la parola «KAHLO» c'è una chiazza di rosso da cui cola il sangue. E, come in *Qualche piccola punzecchiatura*, il sangue, dipinto illusionisticamente e in scala con l'osservatore, imbratta la cornice del quadro. Si direbbe che nelle due immagini di morte violenta di una donna più terrificanti che abbia mai creato –

entrambe, non a caso, dipinte nei periodi in cui Diego le stava causando un grande dolore –, Frida si sia sentita costretta a estendere lo spazio pittorico fino a invadere lo spazio reale dell'osservatore, mettendolo di fronte all'orrore del soggetto. Frida ha potenziato questa sensazione di immediatezza dipingendo uno dei piedi di Dorothy Hale, privo di scarpa e fasciato dalla calza, in modo che sembri sporgere nello spazio. Il piede trompe-l'œil getta un'ombra sulla parola «HALE» nell'iscrizione del dipinto.

La squallida irrealtà dello spazio in cui si compie il suicidio è caratteristica dei lavori di Frida che hanno come vero tema la solitudine o la disperazione. La defunta Dorothy Hale giace sul terreno

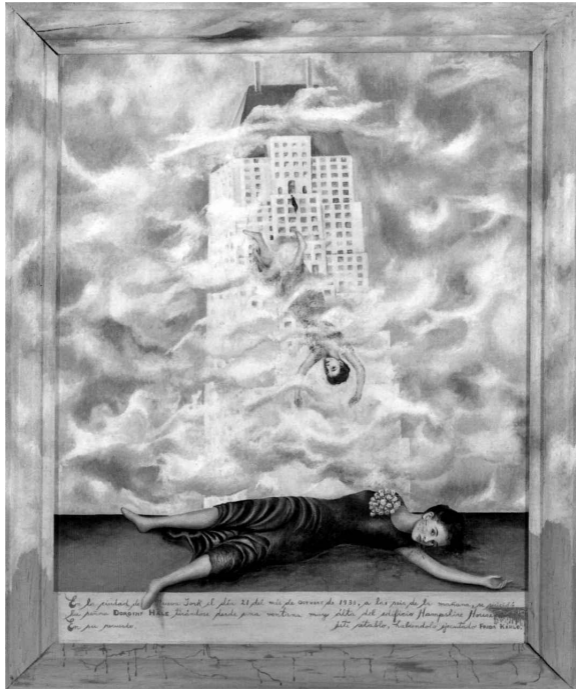
vuoto e scuro. Non una strada cittadina, non il marciapiede davanti alla Hampshire House, questo spazio anonimo è semplicemente un palcoscenico, disconnesso in termini di scala e di prospettiva dal grattacielo che si staglia alle sue spalle. In questo spazio non ci sono oggetti concreti a orientarci nel normale mondo «reale». Non c'è nulla che si possa toccare, che ci confermi la nostra integrità mentale.

Nonostante tutto il suo orrore, *Il suicidio di Dorothy Hale* ha anche un aspetto curiosamente gentile, lirico. La fresca, delicata bellezza della morta è intatta pur dopo la caduta. E inalterati sono i segni del fascino femminile di Dorothy: l'abito da «femme fatale», il

mazzolino di rose gialle tributo dell'ammirazione di un uomo. Forse Dorothy Hale fu vittima di un insieme di valori che Frida non condivideva, ma la compassione della pittrice per la sua – letterale e figurata – caduta e l'identificazione con la situazione dell'amica morta danno a *Il suicidio di Dorothy Hale* un'intensità particolare. Abbandonata da Diego, Frida non aveva difficoltà a capire perché la donna che era stata respinta avesse deciso di dare una festa d'addio e poi, vestita del suo abito più bello, si fosse tolta la vita lanciandosi nel vuoto. Nei mesi in cui rimase separata da Diego, come in quelli successivi all'incidente, Frida pensò spesso che sarebbe stato meglio se la *pelona* l'avesse

portata via. Ma Frida era una sopravvissuta: «*No hay remedio*, bisogna rassegnarsi». A Nickolas Muray scrisse: «Lascia che ti dica, bambino, che questo è stato il periodo peggiore di tutta la mia vita e sono stupita che a tutto questo si riesca a sopravvivere». Ma, naturalmente, lei ce la fece.





*Il suicidio di Dorothy Hale, 1939.*

- [26.](#) Il riferimento è a *Veduta di Toledo*, che El Greco dipinse nel 1596-1600 circa (*N.d.C.*).
- [27.](#) Vocabolo azteco per «colore» usato per dipingere e disegnare (*N.d.C.*).
- [28.](#) Salsa al cioccolato tipica della cucina messicana (*N.d.C.*).
- [29.](#) In alcuni casi la grafia dei nomi elencati qui di seguito non è corretta. Hayden Herrera la riporta come nell'originale stilato da Frida Kahlo (*N.d.C.*).

## 18.

### Nuove nozze

Il 24 maggio 1940 la camera da letto di Trockij fu mitragliata da un gruppo di stalinisti di cui faceva parte anche il pittore David Alfaro Siqueiros. L'attentato fallì: Trockij e Natalja riuscirono a mettersi in salvo, rotolando dietro il letto per sfuggire ai proiettili.

A causa della fin troppo pubblicizzata rottura con Trockij, Rivera

finì immediatamente tra i principali indiziati, e a breve distanza dal tentato assassinio Paulette Goddard vide dalla finestra del suo albergo la polizia che si radunava per delimitare e isolare lo studio di San Angel. Telefonò a Rivera per avvertirlo, e Irene Bohus, che in quel momento era con lui, caricò Diego sul fondo della sua automobile, lo coprì con alcune tele e lo portò via proprio sotto il naso del colonnello di polizia de la Rosa e dei suoi trenta uomini. Durante le sue settimane alla macchia, Paulette Goddard era, disse Rivera, la sola persona (oltre a Irene) che sapeva dove si trovasse. «Mi veniva a trovare spesso con leccornie e vini. La sua sola adorabile presenza era sufficiente a rendere delizioso il mio

ritiro». Come Siqueiros, Rivera aveva buone conoscenze tra i funzionari del governo. Due di loro, scoperto il nascondiglio in cui Diego aspettava che le acque si calmassero, andarono ad avvisarlo che era in pericolo e a consegnargli un passaporto provvisto di visto d'entrata per gli Stati Uniti. «Scivolai silenziosamente fuori dal Messico e mi diressi a San Francisco» scriverà Diego. In realtà non si trattò affatto di una partenza silenziosa. Rivera lasciò il paese dall'aeroporto di Città del Messico e partì con un normale passaporto e con la promessa dell'incarico di dipingere un murale per il San Francisco Junior College – di dipingerlo, in effetti, in pubblico, a

Treasure Island, come parte della mostra «Art in Action» all'Esposizione internazionale del Golden Gate.

Dopo l'attentato a Trockij e la partenza di Diego per gli Stati Uniti, Frida si ammalò gravemente. Quando, tre mesi più tardi, Ramón Mercader, che dopo vari tentativi era finalmente riuscito a conquistarsi la sua fiducia e la sua amicizia, assassinò Trockij conficcandogli un piccozza nel cranio, Frida si sentì annientata. Fu lei a chiamare Diego a San Francisco per dargli la notizia. «Stamattina hanno ammazzato il vecchio Trockij» gli disse piangendo. «*Estúpido!* È colpa tua se l'hanno ammazzato. Perché lo hai portato in Messico?»

Poiché aveva conosciuto l'assassino a Parigi e lo aveva invitato a cena nella sua casa di Coyoacán, Frida finì tra gli indiziati. La polizia la andò a prendere e la interrogò per dodici ore. «Saccheggiarono la casa di Diego» ricordò. «Rubarono un magnifico orologio che gli avevo regalato io, disegni, acquerelli, dipinti, colori, vestiti – razziarono la casa da cima a fondo. C'erano trentasette poliziotti a ficcare il naso dappertutto. Sapevo che sarebbero venuti e avevo sistemato le carte e gettato tutti i documenti politici nella cantina sotto la cucina della casa grande. Poi loro portarono la polizia e noi – mia sorella e io – piangemmo per due giorni in prigione. Nel frattempo la casa restò

vuota e i figlioletti di mia sorella rimasero soli, senza cibo, e noi implorammo un poliziotto: “Sia così buono da andare a dare qualcosa da mangiare ai bambini”. Dopo due giorni ci liberarono perché non eravamo responsabili né dell’assassinio né della sparatoria [il tentativo di assassinio di Siqueiros]».

Dopo la guerra, nel tentativo di essere riammesso nelle file del Partito comunista, Rivera sostenne con fierezza di avere assicurato un rifugio a Trockij allo scopo di farlo assassinare, e c’è chi ritiene che Diego e Frida abbiano effettivamente avuto un ruolo nel complotto per ucciderlo. La cosa sembra improbabile: i Rivera forse non



seguivano la morale comune, ma di certo non erano amorali, e amavano con troppa passione la vita per essere capaci di uccidere, a prescindere dai diktat del Comintern. Le spacconate di Rivera erano tipiche del suo clownesco opportunismo politico, simili alla sua affermazione di aver combattuto a fianco di Zapata o Lenin o, come disse al poeta cileno Pablo Neruda, in visita in Messico nel 1940, di essere in parte ebreo nonché il vero padre del generale nazista Rommel, un «fatto» – mise in guardia Neruda – che va tenuto segreto, perché la sua divulgazione avrebbe conseguenze internazionali disastrose. Rivera era una banderuola. Quando, negli anni cinquanta, venne a sapere dell'assassinio

di Beria, capo della GPU sovietica, si rivolse all'amica e critica d'arte Raquel Tibol dicendole: «Raquelito, dobbiamo aprire una bottiglia di vodka e brindare al ritorno al potere dei trockisti in Unione sovietica».

Se Diego non trascorse molte ore a piangere l'ex compagno, grande fu la sua collera quando seppe che Frida era stata arrestata e che la sua salute stava peggiorando. Andò dal dottor Eloesser per chiedergli un parere per conto della moglie. Il medico raccomandò che Frida andasse a San Francisco e le telefonò per farle sapere che era contrario alle terapie che le stavano facendo seguire a Città del Messico. A suo parere, il suo problema era una «crisi di nervi» per la quale

l'intervento chirurgico raccomandato dai medici messicani non sarebbe servito a nulla.

Diego ti ama moltissimo [scrise il dottor Eloesser] e tu ami lui. Si dà però anche il caso, e tu lo sai meglio di me, che oltre a te Diego abbia due grandi amori: 1) la pittura; 2) le donne in generale. Non è mai stato, né sarà mai, monogamo, cosa che del resto è stupida e contraria alle leggi della biologia.

Rifletti, Frida, su questa base. Cosa vuoi fare?

Se pensi di essere in grado di accettare i fatti così come stanno, di potergli vivere accanto a queste condizioni e, per vivere più o meno serenamente, di poter annegare la tua naturale gelosia in un fervore di lavoro, pittura, insegnamento, qualsiasi cosa... e lasciarti assorbire fino al momento di andare a letto la sera esausta dal lavoro [allora sposalo].

Una delle due. Rifletti, cara Frida, e decidi.

Frida decise. All'inizio di settembre prese un aereo per San Francisco, dove Diego e il dottor Eloesser erano ad aspettarla all'aeroporto. Dopo aver passato qualche giorno con Diego nel suo appartamento, fu ammessa al Saint Luke Hospital, dove il dottor Eloesser smentì le gravi diagnosi dei medici messicani e prescrisse riposo e astensione dall'alcol. Raccomandò anche una terapia a base di calcio e di impulsi elettrici. La salute e lo spirito di Frida furono presto rimessi a nuovo. «In Messico ero molto malata» scrisse a Sigmund Firestone in novembre da New York City, dove era andata a pianificare con Julien Levy la mostra proposta per il 1941.

Ho trascorso tre mesi distesa con un orribile

congegno sul mento che mi procurava dolori infernali. In Messico tutti i medici pensavano che dovessi sottopormi a un intervento alla spina dorsale. Erano tutti d'accordo che avessi una tubercolosi ossea dovuta alla vecchia frattura subita anni fa in un incidente automobilistico. Ho speso tutti i soldi di cui disponevo per incontrare ogni possibile specialista delle ossa ci fosse laggiù, e tutti mi ripetevano la stessa storia. Mi sono spaventata al punto che ero sicura che sarei morta. Inoltre mi sentivo così preoccupata per Diego perché, prima che lasciasse il Messico, per dieci giorni non ho saputo nemmeno dove fosse, e poco tempo dopo [prima] che riuscisse finalmente ad andarsene, c'è stato il primo tentativo di assassinio di Trockij, e dopo lo hanno ammazzato. Perciò l'intera situazione per me è stata, fisicamente e moralmente, qualcosa che non riesco a descriverti. In tre mesi ho perso quasi sette chili e nell'insieme mi sono sentita uno schifo.

Alla fine ho deciso di venire negli Stati Uniti

e di non dare più retta ai medici messicani. Sicché sono venuta a San Francisco, dove sono rimasta in ospedale per un mese. Hanno fatto ogni esame possibile e non hanno trovato *nessuna* tubercolosi e *nessun* bisogno di un'operazione. Puoi immaginare la mia felicità e il mio sollievo. Inoltre ho visto Diego, e questo mi ha aiutata più di qualsiasi altra cosa...

Sto un po' meglio e sto dipingendo un pochino. Tornerò a San Francisco e sposerò di nuovo Diego. (Lui vuole che lo faccia, perché dice che mi ama più di qualsiasi altra ragazza.) Sono molto felice... Saremo di nuovo insieme, e ci riavrai di nuovo insieme a casa tua [si riferisce alla coppia di autoritratti commissionati da Firestone].

Frida annunciava le nuove nozze con Diego come un dato di fatto, eppure arrivare alla decisione finale non era stato facile. Tra le tante complicazioni c'era la

sua relazione sentimentale con il giovane Heinz Berggruen, un rifugiato venticinquenne proveniente dalla Germania nazista che in seguito divenne un rispettato mercante d'arte e collezionista. Berggruen aveva incontrato Diego Rivera e i due uomini erano diventati buoni amici. Un giorno Rivera accennò che Frida era arrivata a San Francisco per farsi esaminare la gamba dal dottor Eloesser. «Mi portò all'ospedale» ricorda Berggruen, «e non dimenticherò mai il modo in cui mi guardò quando, un minuto prima di entrare nella stanza di Frida, mi disse: "Sarai molto colpito da Frida". Lo disse in modo tagliente. Diego era estremamente percettivo e intuitivo;

sapeva che cosa sarebbe successo. Forse voleva perfino che succedesse. In lui c'era qualcosa di diabolico. Mi fece strada, prendendomi per mano».

Quando l'esile giovinetto dai grandi occhi seduttivi, dalla bellezza fragile e poetica e dalla sensibilità romantica e quasi femminile, entrò nella stanza di Frida, «ci fu un clic» dice Berggruen. «Lei era splendida, bella come nei suoi dipinti. Io rimasi e Rivera se ne andò. Andai a trovarla ogni giorno per tutto il mese che restò ricoverata».

Non avevano molta privacy – era regola dell'ospedale che i pazienti non si potessero chiudere a chiave dall'interno e la stanza aveva una porta girevole – ma «il rischio della scoperta» dice Berggruen



«non faceva che aumentare l'eccitazione dell'essere insieme. Per gente giovane e piuttosto scatenata – e Frida era una persona molto scatenata e appassionata – il pericolo non era che un incentivo in più».

Quando Frida andò a New York, Heinz Berggruen fece il viaggio con lei, per discrezione precedendola di un giorno e aspettandola a una delle stazioni lungo il percorso. La coppia passò circa due mesi al Barbizon-Plaza. «Eravamo molto felici. Per me Frida era una rivelazione straordinaria. Mi trascinava alle feste. Nel giro di Julien Levy c'erano feste in continuazione. Benché la gamba le facesse male, riusciva a muoversi con molta facilità».

Ma con il passare delle settimane cominciarono i litigi. «Frida era una donna tempestosa. Io ero impressionabile e immaturo». Le riconciliazioni cominciarono a seguire le separazioni. Non del tutto innamorata, a differenza del suo compagno, e più vecchia di lui di otto anni, Frida era forse un po' prepotente. «Prendeva la nostra relazione più alla leggera di quanto non facessi io» dice Berggruen, «nel nostro rapporto c'erano moltissime cose che mi facevano star male. Può darsi anche che mi chiedesse più di quanto io ero in grado di darle. Non ero abbastanza adulto per farle da guida. Volevo occuparmi di me e della mia vita e sentivo che con Frida avrei incontrato complicazioni e ostacoli

immensi. Era in una tale agonia. La sua relazione con Diego era estremamente complicata. Le cose non facevano più clic. Con me era profondamente infelice. D'altra parte sentiva di avere bisogno di qualcuno di forte a cui appoggiarsi. Fisicamente Diego era un uomo molto pesante; in un certo senso era un enorme animale, mentre Frida era così fragile tanto fisicamente quanto mentalmente. Lui le offriva qualcosa di solido a cui appoggiarsi».

L'idillio newyorkese finì dolorosamente. Frida accettò la proposta di Diego di risposarlo e Berggruen rientrò a San Francisco prima di lei. Non si videro mai più.

Per la verità Diego aveva chiesto la

sua mano molte volte, e il dottor Eloesser aveva fatto da intermediario, avvertendola che Diego non avrebbe cambiato le sue abitudini e dicendo a Rivera che la separazione aveva esacerbato la malattia di Frida e che sposandola di nuovo poteva aiutarla a stare meglio. Diego sapeva che la salute di Frida si stava deteriorando. «La risposerò» disse a Emmy Lou Packard, «perché ha davvero bisogno di me». Ma la verità era che anche Diego aveva bisogno di lei. La separazione, disse, «cominciava ad avere un brutto effetto su tutti e due».

Frida fu consigliata anche da altri amici. Anita Brenner le scrisse della «follia» di Diego e, parlando dalla

prospettiva di una donna che sapeva davvero cosa fosse l'indipendenza e che aveva una profonda conoscenza della natura umana, le disse (in spagnolo):

Diego è sostanzialmente una persona triste. È alla ricerca di quel calore e di quella certa aria che si trovano sempre esattamente al centro dell'universo. Va da sé che cerchi te. Anche se non sono sicura che sappia che tu sei la sola che lo ha amato veramente. (Forse anche Angelina [Beloff]). È naturale che tu voglia tornare da lui, ma io non lo farei, perché quello che attira Diego verso di te è ciò che lui non ha e, se non riesce ad averti completamente legata a sé, continuerà a cercarti e ad avere bisogno di te. È naturale volergli essere vicini e volerlo aiutare, prendersi cura di lui, tenergli compagnia, ma è proprio la cosa che lui non può tollerare. Ogni volta che gira l'angolo viene stregato dalla luna. E tu potresti essere la luna, se scegliesti di stare in

una posizione elusiva... mi sembra che per te la cosa migliore sarebbe continuare a fare la civetta. Non lasciarti legare del tutto; fai qualcosa della tua vita; perché è questo che ci salva quando arrivano i colpi e le ferite. Soprattutto, dentro di noi, il colpo non è così violento se c'è qualcosa che ci permette di dire: eccomi qui, valgo qualcosa. Non sono così totalmente identificata come ombra di qualcun altro che, se non posso stare nella loro ombra, non sono niente, e sento che mi hanno insultata e umiliata fino a non sopportarlo più. Quello che sto dicendo, per concludere, è che ognuno di noi dipende solo da se stesso...

Nonostante i suggerimenti di Brenner, il 23 novembre 1940 da New York Frida mandò un cablogramma al dottor Eloesser per informarlo che sarebbe arrivata a San Francisco il 28 novembre.

Secondo Rivera, prima di accettare

di risposarlo, Frida avrebbe posto alcune condizioni (forse, dopotutto, i consigli di Anita Brenner avevano avuto qualche effetto):

...si sarebbe mantenuta da sola con i proventi del suo lavoro; io avrei pagato una metà delle spese di casa, niente di più; e non avremmo avuto rapporti sessuali. Per spiegare quest'ultimo punto del patto matrimoniale disse che, con l'immagine di tutte le mie altre donne che le lampeggiava nella mente, non avrebbe in nessun caso potuto fare l'amore con me, perché le si sarebbe creata una barriera psicologica non appena io avessi fatto un'avance.

Ero così felice di riavere Frida che acconsentii a tutto.

L'8 dicembre 1940, giorno del cinquantaquattresimo compleanno di

Diego, Frida e Rivera si sposarono per la seconda volta. La cerimonia fu breve. Erano presenti soltanto due amici. Frida indossava un costume messicano dalla lunga gonna verde e bianca e uno scialle marrone. Il suo viso era bellissimo, anche se stravolto da mesi di sofferenza. Alla cerimonia non seguì alcun festeggiamento.

Dopo il matrimonio Frida e Diego rimasero insieme in California per quasi due settimane, prima che lei rientrasse in Messico in tempo per passare il Natale in famiglia.

In febbraio Diego aveva finito di dipingere quanto gli era stato commissionato a San Francisco. L'assassino di Trockij era stato catturato



e non aveva accusato Rivera di essere suo complice. Diego preparò i bagagli e tornò in Messico, dove fece ritorno alla casa blu di Calle Londres, pur continuando a tenere San Angel come studio.

La riconciliazione dei Rivera si tradusse presto in una routine confortevole e ragionevolmente felice, una routine non più determinata soprattutto da Diego, ma piuttosto dall'accordo reciproco o dal compromesso; d'ora in poi Frida avrebbe vissuto più o meno secondo i suoi termini. Avendo guadagnato in sicurezza e indipendenza grazie alle mostre e grazie alla fermezza con cui aveva difeso la propria autonomia economica e sessuale, Frida diventò più materna nei confronti di

Diego, attitudine che risulta con evidenza dalla lettera al dottor Eloesser del 15 marzo 1941:

*Queridísimo doctorcito:*

Hai ragione a pensare che sono una bestia, visto che non ti ho scritto nemmeno quando siamo arrivati a Mexicalpán de las Tunas, ma devi renderti conto che non è stata pigrizia da parte mia, quanto piuttosto che al mio arrivo ho avuto un sacco di cose da sistemare a casa di Diego e tu ormai devi avere un'idea di quanto abbia bisogno che ci si prenda cura di lui e quanto tempo assorba, dato che come sempre quando arriva in Messico è d'umore infernale finché non riesce a riabituarsi al ritmo di questa terra di follia. Questa volta il cattivo umore è durato più di due settimane, finché non gli hanno portato alcuni meravigliosi idoli del Nayarit e, a vederli, il Messico ha ricominciato a piacergli. L'altro giorno poi ha mangiato un delizioso *mole*

di anatra e anche questo ha contribuito a restituirlgli la sua gioia di vivere. Si è riempito al punto che credevo avrebbe fatto indigestione, ma come sai Diego ha una resistenza a tutta prova. Dopo questi due fatti, gli idoli del Nayarit e il *mole* di anatra, ha deciso di uscire e di andare a Xochimilco a dipingere acquerelli e a poco a poco l'umore gli è migliorato.

Frida prosegue raccontando al medico della sua vita e delle difficoltà con la sua ospite Jean Wight, che l'aveva accompagnata in Messico. I difetti di Jean Wight, dal punto di vista di Frida, erano l'indiscrezione, la pigrizia e lo stalinismo.

Non è che mi vanti, ma se lei è malata, io sto peggio di lei, e tuttavia trascino il mio piede meglio che posso, faccio qualcosa o cerco di

adempiere come meglio posso all'obbligo di prendermi cura di Diego, cerco di dipingere le mie scimmiette o quantomeno di tenere in ordine la casa, sapendo che questo significa ridurre le difficoltà per Diego e rendergli meno faticosa la vita dal momento che lavora come un mulo per procurare qualcosa da mettere sotto i denti...

Anche se sono zoppa, ho stabilito che è preferibile non badare troppo alla malattia, perché in ogni caso si possono tirare le cuoia semplicemente scivolando su una buccia di banana. Dimmi che cosa stai facendo, cerca di non lavorare così tante ore, divertiti di più, visto che – per come va il mondo – siamo tutti sulla soglia della morte e non vale la pena di lasciare questo mondo senza aver avuto un po' di spasso nella vita...

Secondo Emmy Lou Packard, che raggiunse il Messico con Rivera per continuare a lavorare come sua assistente

e che visse nella casa blu di San Angel per quasi un anno, in casa Rivera una giornata tipo cominciava con una ricca colazione, durante la quale Frida o Emmy Lou leggevano a voce alta il giornale del mattino, pieno di notizie di guerra, per Diego che aveva problemi agli occhi e non voleva affaticarli. Dopo la colazione, Rivera si dedicava al lavoro. Verso le dieci o le undici andava allo studio di San Angel insieme a Emmy Lou. All'una e mezzo o alle due ritornavano a casa per il pranzo.

Se aveva passato la mattina dipingendo, a volte Frida non si presentava con le sue solite gonne ondeggianti, ma in abiti da lavoro, pantaloni di cotone e una casacca da

operaio in stile occidentale, e invitava Diego e Emmy Lou nel suo studio perché vedessero che cosa aveva fatto. «Diego sembrava sempre come intimidito dal suo lavoro. Non diceva mai niente di negativo. Era regolarmente sorpreso dalla sua immaginazione» ricorda Emmy Lou. «Diceva sempre: “È un pittore migliore di me”».

Se non aveva passato la mattina a dipingere, Frida poteva essere andata al mercato con un'amica o con una delle sorelle a comprare fiori, oggetti per la casa o altro che risvegliasse il suo interesse.

A Frida piacevano anche i lavori casalinghi: abbellire la casa per Diego non era una fatica ma un piacere, e

Rivera spesso prendeva parte alle decisioni domestiche; quando Frida ristrutturò la cucina, rivestendone le pareti di piastrelle blu, bianche e gialle come era d'uso nella tradizione locale, volle prima sentire il parere di Diego. Il quale naturalmente diede la sua approvazione: la cucina diventò enfaticamente *mexicanista*, con le grandi pentole d'argilla ordinate sui ripiani piastrellati e una moltitudine di bricchetti di terracotta appesi alla parete a formare la scritta «Frida e Diego».

Anche la sala da pranzo era decorata con un gusto che dimostrava la fedeltà dei Rivera alla cultura *campesina* del Messico. Le pareti erano adorne di ingenue nature morte, maschere e altri

oggetti d'arte popolare e i pavimenti in legno erano tinteggiati con *polvo de congo*, la vernice gialla usata nelle case dei contadini, e coperti di *petates* di paglia. Come nelle case dei poveri, le luci erano costituite da spoglie lampadine elettriche appese a un filo, e sul legno grezzo non verniciato della tavola Frida metteva di solito una semplice tela cerata messicana stampata con una miriade di fiorellini. Gli ospiti sedevano lì per ore, bevendo da boccali d'argilla rossa e mangiando in piatti di terracotta; quell'invenzione «borghese» che era il soggiorno veniva usata di rado.

Emmy Lou Packard ricorda che «non c'era giorno che Frida non trasformasse la tavola in una natura morta per Diego»,



disponendo piatti e frutta e sei o sette enormi mazzi di fiori che riportava a casa dalle sue spedizioni mattutine al mercato e che si limitava a infilare in vasetti d'argilla, spesso lasciandoli nella carta in cui erano avvolti. Diego si sedeva sempre a capotavola per avere la vista migliore, con Frida e Emmy Lou ai lati.

A Frida piaceva ravvivare il quadro con alcuni animali: uno scoiattolo americano in gabbia o, libero di muoversi, il pappagallino Bonito, che all'epoca era il suo animale preferito e che aveva l'abitudine di andare ad annidarsi sotto le sue coperte quando era a letto a riposare.

L'umore sereno e tranquillo della missiva del 15 marzo al dottor Eloesser era, già in luglio, completamente mutato, come risulta evidente dalla lettera inviata all'amico il 18 luglio. Nel frattempo il padre era morto e la sua salute era peggiorata. Ciò nonostante, Frida parla delle sue disgrazie mantenendo un tono vivace e impetuoso: perfino con un amico intimo come Eloesser, Frida cerca di nascondere il lutto e il dolore dietro una facciata di *alegría*.

Carissimo *doctorcito*,

che cosa dirai di me – che somiglio più alla musica di un sassofono che a quella di un gruppo jazz. Neanche un grazie per le tue lettere, né per il maschietto [il feto che il dottor Eloesser le aveva mandato in regalo] che mi ha dato tanta gioia, neppure una parola per mesi e mesi.

Avresti perfettamente ragione a mandarmi al diavolo. Ma tu sai che, se non ti scrivo, non vuole dire che ti ricordi meno. Tu sai che ho il grande difetto di essere pigra, come soltanto io posso esserlo, per quel che riguarda la scrittura di una lettera. Ma credimi, ti ho pensato molto e sempre con lo stesso affetto...

Il mio zoccolo, zampa o piede sta meglio. Le mie condizioni generali sono piuttosto fott... Credo dipenda dal fatto che non mangio abbastanza – fumo un sacco – e cosa strana! non bevo più *nessun* cocktailino o cocktailaccio. Sento qualcosa al pancino che mi fa male e ho in continuazione voglia di ruttare. (Pardon: ho fatto un rutto!!) La mia digestione è quella di un *vil tiznada* [il beone perso]. Il mio umore abominevole. Ogni giorno che passa divento più intrattabile (nel senso messicano del termine), non-valorosa (per usare il linguaggio dello stile accademico spagnolo), vale a dire *molto irascibile*. Se la medicina offre un qualche rimedio per migliorare l'umore di persone come

me, non esitare a consigliarmelo in modo che io possa ingoiarlo immediatamente, per vedere che effetto fa...

Le nuove nozze funzionano bene. Una piccola quantità di litigi – migliore comprensione reciproca e, da parte mia, meno indagini fastidiose sulle altre donne, che con frequenza occupano una parte preponderante del suo cuore. Puoi capire da questo che finalmente ho imparato che *la vita va così* e il resto è pane dipinto [una semplice illusione]. Se mi sentissi meglio di salute si potrebbe dire che sono felice: ma questo fatto di sentirmi un vero rottame dalla testa alla punta dei piedi certe volte mi sconvolge il cervello e mi fa passare dei momenti amari...

Non dimenticarmi.

Un mucchio d'amore e di baci da  
Frida

Per me la morte di mio padre è stata qualcosa di terribile. Credo che si debba a questo se ho

cominciato a stare molto meno bene e se sono di nuovo piuttosto magra. Ricordi com'era bello e quanto era buono?

Le cattive condizioni di salute e la morte del padre depressero Frida; la guerra che si combatteva in Europa non fece che rendere più acuta la sua pena. Con Diego divideva l'angoscia per le popolazioni, i luoghi e i valori politici minacciati o già distrutti, angoscia che si approfondì quando in giugno fu invasa la Russia.

Diego aveva sempre amato la Russia e i russi. Negli anni trascorsi a Parigi aveva imparato a parlare il russo con Angelina Beloff e con i numerosi amici russi, e gli ideali della rivoluzione gli avevano riempito il cuore e la mente per tutti gli anni successivi – e continuava a

venerarli anche se riteneva che fossero stati traditi da Stalin. «In Russia almeno le masse rivoluzionarie sono in marcia» scrisse a Emmy Lou Packard, quando già era tornata negli Stati Uniti. «Sono disperato perché non posso essere con loro».

La sua disperazione era complicata dal fatto che, avendo lasciato il movimento trockista e trovandosi ancora nel mirino del Partito comunista, non aveva una base organizzativa attraverso cui incanalare e trasformare in azione i suoi sentimenti.

Frida, benché la sua passione per la politica fosse meno intensa di quella di Diego, capiva ciò che provava. «*Pobrecito!*» diceva di lui a Emmy Lou.

«Povero caro! È isolato adesso che non è nel Partito comunista e neppure in mezzo al movimento».

L'ultimo dell'anno del 1942, dal letto in cui era confinata dall'influenza, dall'angina e da «tutti gli altri guai», Frida scrisse al dottor Eloesser: «Credo che la guerra continuerà al suo apogeo per l'intero anno che verrà al mondo domani e che non possiamo sperare in giorni molto felici... non ho granché da dirti, perché vivo la vita più semplice che tu possa immaginare. Diego sta lavorando al Palazzo e io sto in casa a dipingere *moninches* [la parola che Frida usava per scimmie] o a grattarmi la pancia, di tanto in tanto al pomeriggio vado al cinema e non c'è nient'altro da

dirti. Più passano i giorni e meno mi piacciono le persone “giuste”, i *parties* e le merdose feste borghesi e così scappo più che posso da tutto questo».

Era nei suoi quadri, ovviamente, che la cupezza di Frida si rifletteva con maggiore eloquenza. *Autoritratto con treccia*, 1941, è uno dei primi autoritratti a mezzo busto prodotti dopo il rientro in Messico da San Francisco. Può essere visto come un commento al nuovo matrimonio, di segno uguale e contrario ad *Autoritratto con capelli tagliati*, risalente al periodo del divorzio. Si direbbe che i capelli sparpagliati sul pavimento dell'autoritratto precedente siano stati raccolti, intrecciati e modellati in forma di brezel sulla testa di Frida.



Rimettendoli al loro posto Kahlo sembra riaffermare la femminilità che aveva negato, eppure non si tratta di un'affermazione gioiosa. Le ciocche ribelli paiono sorprendentemente dotate di vita come i capelli che aveva tagliato e dipinto l'anno prima; sono i terminali nervosi di una psiche in preda all'angoscia. Né meno inquietanti sono le enormi, rapaci foglie tropicali dai bordi acuminati e seghettati che coprono la nudità di Frida. Il loro ritmo vorticoso suggerisce il tumulto che si nasconde dietro la calma dei lineamenti. Spessi gambi che fanno pensare ai vasi sanguigni di *Le due Frida* le cingono il petto, togliendole ogni libertà di movimento. Il senso di oppressione è

rafforzato dalla stretta strangolante delle perle precolombiane e i colori spenti del dipinto contribuiscono a creare un'atmosfera di malinconia. Anche se il matrimonio poteva, secondo la sua definizione, «funzionare bene», non dovevano essere rose senza spine.

In *Autoritratto con Bonito*, 1941, Frida indossa eccezionalmente una semplice blusa di colore nero che fa pensare al lutto – per il padre, per le vittime della guerra e forse anche per la morte di Bonito, che le sta appollaiato sulla spalla. Il fogliame che le incornicia il volto brulica letteralmente di vita. Le farfalle hanno scavato buchi in varie foglie; il messaggio è che la vita non è altro che un transito. Una farfalla è

rimasta imprigionata nella tela di ragno tesa tra i capelli di Frida e una foglia, legame – per quanto spettrale – tra Frida e il mondo. Quando era infelice, Frida cercava sempre dei modi per riaffermare il suo attaccamento alla vita. Un modo che sarebbe diventato sempre più importante con il passare degli anni e man mano che la sua vita diventava vieppiù circoscritta fu di fare della connessione con la natura non una questione di abitudine – adorare i suoi animali, curare i fiori, sistemare la frutta nelle ciotole, eccetera – ma una questione di fede.

Forse fu per riaffermare quella fede e per costruire qualcosa di permanente in un mondo avvinto dalla morte e dalla

distruzione che nel 1942 i Rivera cominciarono a edificare Anahuacalli, un tempio-museo cupo e bizzarro su un letto di lava nel distretto di Pedregal – *pedregal* significa «terreno roccioso» – vicino a Coyoacán. «Frida e io avviammo uno strano tipo di ranch» disse Rivera. «Progettammo di produrci i nostri alimenti di prima necessità, latte, miele e ortaggi, mentre ci preparavamo a costruire il nostro museo. Nelle prime settimane erigemmo una stalla per i nostri animali... Durante la guerra, questo edificio funse da “casa” per Frida e me. Dopo la guerra, fu convertito esclusivamente nella casa dei miei idoli». Costruire una «casa» insieme li aiutò a cementare il nuovo vincolo coniugale e

consentì loro di «prendere le distanze» dalla società borghese e dal mondo dilaniato dalla guerra radicandosi sul suolo messicano.

Il risultato finale della loro opera fu un museo antropologico (aperto al pubblico nel 1964) che fa da monumento alla passione di un uomo per la propria cultura indigena. In uno stile da lui descritto come un composto di «azteco», «maya» e «tipico Rivera», Diego costruì, servendosi della roccia vulcanica grigia dei campi circostanti, un edificio che è insieme brutale ed elegante. A causa della sua pomposa grandiosità, Anahuacalli è stato alternativamente definito la «piramide» o il «mausoleo» di Diego e lui ci investì fino all'ultimo quattrino.

Frida fece del suo meglio per aiutarlo. Donò al marito un appezzamento di terreno che aveva acquistato con i propri soldi per dare ospitalità a un rifugiato spagnolo e alla sua famiglia, e vendette il suo appartamento in Avenida de los Insurgentes. Il 14 febbraio 1943 scrisse all'amico e sostenitore (nonché soggetto di uno dei suoi ritratti) Marte R. Gómez, un illustre ingegnere agrario che all'epoca era a capo del Ministero dell'agricoltura del Messico:

È da molto che sono preoccupata per Diego. In primo luogo per la sua salute, e per le difficoltà economiche che, come conseguenza della guerra, comincia ad avere, proprio quando avrei voluto che si sentisse tranquillo e sicuro e potesse dunque dipingere e fare ciò che vuole dopo un'infaticabile vita di lavoro. Quel che mi

preoccupa non è esattamente il problema immediato di guadagnare abbastanza per continuare a vivere più o meno normalmente. Si tratta di una questione che per Diego ha un'importanza enorme, e che io non so come aiutarlo a risolvere. Come sai, dopo la pittura, ciò che più gli sta a cuore nella vita e la sola cosa che gli dia davvero gioia ed entusiasmo, sono i suoi idoli. Per più di quindici anni ha speso il grosso del denaro guadagnato lavorando senza posa per dare vita alla sua magnifica collezione di pezzi archeologici. Non credo che in Messico ci sia una collezione migliore, e nemmeno al museo nazionale si trovano pezzi della medesima importanza. Diego ha sempre avuto l'idea di costruire una casa per i suoi idoli, e un anno fa nel Pedregal di Coyoacán ha trovato un luogo che merita davvero la «casa degli idoli». Ha acquistato un appezzamento di terreno in una cittadina chiamata San Pablo Tepetlapa. Proprio otto mesi fa ha cominciato a costruire la casa. Non puoi immaginare con quanto amore ed

entusiasmo ha fatto i progetti, lavorando notti intere dopo aver dipinto tutto il giorno. Credimi, non si è mai visto nessuno costruire qualcosa con la gioia e l'affetto di cui Diego Rivera dà mostra quando ha a che fare con ciò che ama e ammira di più.

Frida proseguiva chiedendo se il governo fosse disposto a contribuire al finanziamento di un museo archeologico per la collezione di Rivera. Proponeva che il museo fosse di proprietà del Messico, a condizione che, fino alla sua morte, Diego potesse vivere e lavorare accanto ai suoi idoli nel suo studio in cima alla piramide. Un simile museo, sosteneva Frida, «sarebbe l'orgoglio della civiltà attuale... Sai quanto io lo ami, e puoi capire quanto mi rattristi vederlo



soffrire perché non riesce ad avere qualcosa che merita, perché ciò che chiede non è nulla a confronto di ciò che ha dato».

Sei anni dopo, quando scrisse “Ritratto di Diego”, Frida non aveva perso il suo entusiasmo: «La stupenda opera che sta costruendo... cresce nel paesaggio di stupefacente bellezza del Pedregal come un enorme cactus rivolto verso l’Ajusco<sup>30</sup>, sobrio ed elegante, solido e raffinato, vetusto e perenne; dalle sue viscere di roccia vulcanica grida con voci di secoli e giorni: il Messico è vivo! Come Coatlicue<sup>31</sup>, contiene la vita e la morte; come il magnifico terreno su cui è costruita, abbraccia la terra con la fermezza di una pianta viva e perenne».

Anche Frida abbraccia il terreno roccioso in *Radici* (tav. [26](#)), che esprime l'amore di Diego e suo per il vasto mare di roccia vulcanica dove costruirono l'Anahuacalli.

*Radici* dimostra in modo folgorante il crescente desiderio di Frida di radicarsi profondamente nella natura. In una pagina di diario risalente al 1944 scrisse del «miracolo vegetale del paesaggio del mio corpo». Il suo desiderio di fertilità si trasformò nella convinzione quasi religiosa che tutto ciò che sta sotto il sole è intimamente legato e che lei poteva essere parte del flusso universale. *Radici* è in questo senso il ribaltamento (o la controparte) di *La mia balia e io*. Nel dipinto del 1937, Frida era una lattante

attaccata al seno-pianta della terra madre. In *Radici*, è Frida a nutrire la natura dando vita a una pianta rampicante.

Un gomito appoggiato su un guanciale, Frida sogna che il suo corpo copra un'ampia superficie di terreno desertico. La sua presenza solitaria in quella landa selvaggia ha il mistero – e la naturalezza – onirici della *Zingara addormentata* di Rousseau, un quadro che sicuramente Frida conosceva e amava. La finestra che si apre sul suo petto non rivela ossa rotte o un utero sterile, bensì il paesaggio roccioso che le sta alle spalle. Da questo mistico utero spunta un rampicante verde e flessibile, che si ramifica lussureggiante lungo il terreno desertico. Il sangue di Frida

scorre lungo le arterie della pianta e prosegue in rosse vescicole che si estendono come radici striscianti oltre il bordo delle foglie. Frida diventa dunque una sorgente di vita, le cui radici affondano nel riarso suolo messicano. *Radici* può anche alludere all'idea che, dopo la morte, i cicli naturali trasformino il corpo in fertile riproduttore di vita: davanti a Frida la terra si spacca creando baratri oscuri, e ai suoi piedi si apre una caverna simile a un sepolcro. Se Frida riesca a rimanere sospesa sul precipizio, dipende dalla prosecuzione del suo sogno.

[30.](#) L'Ajusco è un vulcano a duomo di lava della Fascia Vulcanica Trasversale (conosciuta anche con il nome di Sierra Nevada), situato nelle vicinanze di Città del Messico (*N.d.C.*)

[31.](#) Secondo la mitologia azteca era la dea del fuoco e della fertilità, madre delle stelle del sud (*N.d.C.*).

## 19.

### Mecenati, politica, riconoscimento pubblico

Negli anni quaranta, forse grazie alla fama ottenuta attraverso le mostre fatte all'estero e la partecipazione alla grande "Mostra Internazionale del Surrealismo" di Città del Messico, la carriera di Frida prese slancio. Il riconoscimento le procurò patroni, lavori su commissione, un incarico come insegnante, un premio,

una borsa di studio, la presenza in diverse organizzazioni culturali, conferenze, progetti artistici e perfino qualche invito occasionale a scrivere per giornali e riviste. Per Frida tutto questo fu probabilmente un forte incentivo a prendersi più sul serio come artista. Inoltre era decisa a guadagnarsi da vivere e quindi lavorava con un'assiduità che non aveva mai avuto prima.

I quadri che produceva avevano generalmente dimensioni più grandi di quelli realizzati negli anni trenta e si ha l'impressione che siano rivolti a un pubblico più vasto, meno rassomiglianti a talismani privati o immagini votive destinati a rispondere ai suoi bisogni o al piacere personale di Diego. Grazie alla

maggiore competenza tecnica, il suo realismo compositivo e formale si era fatto più accurato, le sue immagini più ricercate, meno piene di fascino fanciullesco. Dipinse un numero di autoritratti a mezzo busto, ricchi di dettagli e (relativamente) vendibili, superiore a quello di ritratti narrativi come *La colonna spezzata* e *Albero della speranza*, nei quali la sua figura appare immersa in situazioni fantastiche e sempre dolorose, e che sembrano più prossimi ai dipinti-*retablo* dei primi anni trenta. Nonostante tutto, la pittura rimase in primo luogo e soprattutto un mezzo d'espressione personale. «Da quando l'incidente mi ha fatto cambiare strada e molte altre cose» disse ad Antonio



Rodríguez, «non mi è stato permesso di realizzare i desideri che tutto il mondo considera normali e niente sembrava più naturale che dipingere ciò che non era stato realizzato... i miei dipinti sono... la più franca espressione di me stessa, senza tener conto né dei giudizi né dei pregiudizi di nessuno. Ho dipinto poco e senza il minimo desiderio di gloria o ambizione alcuna, ma con la convinzione che, prima di tutto, voglio dare piacere a me stessa e poi essere in grado di guadagnarmi da vivere con il mio mestiere... per dipingere come vorrei e tutto ciò che mi piacerebbe, non basterebbero molte vite».

Riferendosi al suo lavoro artistico continuò ad autodenigrarsi. «Quanto alla

pittura, continuo ad andare avanti» scrisse al dottor Eloesser il 18 luglio 1941. «Dipingo poco, ma sento che sto imparando qualcosa». E continuava ad avere bisogno di incitamenti di vario tipo per indursi a dipingere. Rivera la aiutava, spesso elogiandola, qualche volta negandole il denaro, ma le sue abitudini di lavoro irregolari, unite alle sue menomazioni fisiche, le impedivano di produrre quadri a ritmo sostenuto, e quindi di accumularne a sufficienza per organizzare un'altra personale in una galleria commerciale. Ciò nonostante riuscì a esporre a varie collettive importanti.

Nel 1940, oltre a partecipare alla mostra surrealista di Città del Messico e

all'Esposizione internazionale del Golden Gate a San Francisco, mandò *Le due Frida* alla mostra "Venti secoli di arte messicana" organizzata dal Museum of Modern Art, inducendo Frank Crowninshield a scrivere su *Vogue* che «la più recente delle ex mogli di Rivera» era «una pittrice apparentemente ossessionata dal pensiero del sangue». Nel 1941 il suo *Frida e Diego Rivera* fu esposto al Boston Institute of Contemporary Arts all'interno della mostra "Pittori messicani moderni", che fece tappa in cinque altri musei degli Stati Uniti, e nel 1942 *Autoritratto con treccia* fu incluso in "Ritratti del ventesimo secolo", mostra organizzata da Monroe Wheeler per il Museum of

Modern Art. *Le due Frida*, *Ciò che l'acqua mi ha dato* e l'*Autoritratto* del 1940 in cui porta una collana di spine ed è in compagnia di una scimmia e di un gatto si videro nel 1943 alla mostra "L'arte messicana oggi" al Philadelphia Museum of Art, e nello stesso anno un *Autoritratto* del 1940 fu incluso in "Donne artiste" alla galleria Art of This Century di Peggy Guggenheim. (Qualche anno dopo, nelle sue *Confessions of an Art Addict*, Guggenheim spiegò che, mentre detestava gli enormi affreschi di Rivera, Orozco e Siqueiros, le piaceva molto il lavoro di Frida Kahlo: «la inclusi nelle mie mostre femminili, perché mi ero resa conto di quanto fosse dotata nell'autentica tradizione surrealista».)

Poiché in Messico la visibilità data alla sua opera fu successiva e, finché era in vita, meno prestigiosa, Frida riconobbe sempre che il suo valore artistico era stato riconosciuto in primo luogo negli Stati Uniti. Eppure la sua fama stava crescendo anche in Messico. Nei mesi di gennaio e febbraio del 1943 partecipò a una mostra su cent'anni di ritrattistica messicana alla Benjamin Franklin Library, un'istituzione di lingua inglese sul Paseo de la Reforma. L'anno seguente la biblioteca presentò un'altra rassegna storica, "I bambini nella pittura messicana", e Frida partecipò con un dipinto intitolato *Il sole e la luna* (oggi perso).

Frida fu invitata altresì a partecipare al "Salon de la Flor", una mostra di

dipinti di fiori che era parte dell'annuale fiera floreale di Città del Messico. L'invito a dipingere fiori dovette esserle gradito: al "Salon de la Flor" mandò *Fiore della vita* (fig. [19](#)) ed è probabile che anche *Magnolie*, 1945, e *Sole e vita* (tav. [34](#)) fossero destinati alla fiera. Si può immaginare quanto il lampante simbolismo sessuale dei dipinti del 1944 e 1947 debba essere stato sorprendente per il pubblico amante dei fiori di Città del Messico: sia in *Fiore della vita* sia in *Sole e vita* Frida trasforma le piante dall'aspetto tropicale in organi genitali maschili e femminili.

In entrambi i dipinti, le forze cosmiche e sessuali sono collegate. Il sole è con tutta evidenza una forza che stimola

la fertilità. In *Fiore della vita* (originariamente intitolato *Fiore di fiamma*) l'esplosione di sperma che dà origine alla vita erompendo da un fallo può essere vista altresì come una luce sacra i cui raggi scendono su un feto che emerge da un utero. Un lampo intensifica il dramma. In *Sole e vita*, le gocce di liquido seminale che zampillano da varie piante falliche riecheggiano nelle lacrime del sole e nel feto piangente racchiuso in un utero fogliaceo. Le lacrime indicano che per Frida la fecondità della natura era a volte un doloroso promemoria del suo fallito impulso procreativo. E in effetti, più o meno all'epoca in cui dipingeva *Sole e vita*, ebbe un altro aborto spontaneo; stavolta si trattava del figlio di

un amante, non di Rivera. Tre assilli la spingevano a fare arte, disse a un critico nel 1944: il vivido ricordo del proprio sangue che fluisce durante l'incidente dell'infanzia; i pensieri sulla vita, la morte e i «fili conduttori» della vita; e il desiderio di maternità.

Nella seconda metà degli anni quaranta, il lavoro di Frida godeva nel suo paese di sufficiente considerazione per essere incluso nella maggior parte delle collettive più importanti. E anche «la scena artistica» messicana stava cambiando. Sebbene continuassero a dipingere i loro affreschi social-realisti, i muralisti avevano smesso di fare ombra ai modernisti o ai pittori da cavalletto a orientamento surrealista. Rufino Tamayo,



il cui lavoro era stato ufficialmente disdegnato perché troppo europeo, era adesso alla guida dell'avanguardia. Le influenze straniere erano meno sospette e si sapeva di più degli sviluppi dell'arte in altri paesi. Se la Galería de Arte Mexicano di Inés Amor era stata un tempo l'unico spazio espositivo importante, adesso se ne stavano aprendo molte altre. Per poterli esporre e vendere, le gallerie hanno bisogno di prodotti artistici facili da trasportare. Per questa ragione i quadri da cavalletto, che erano stati considerati un emblema della decadenza borghese, diventarono il prodotto pittorico più comune e popolare. Frida, naturalmente, non aveva mai smesso di produrre piccoli oli da

cavalletto.

Un segno della sua fama crescente fu che nel 1942 la selezionassero come membro fondatore del Seminario di cultura messicana, un'organizzazione che inizialmente comprendeva circa venticinque tra artisti e intellettuali e il cui scopo era promuovere la diffusione della cultura messicana attraverso conferenze, mostre e pubblicazioni.

Nel 1946, insieme ad altri cinque artisti, Frida fu inoltre scelta come destinataria di una borsa di studio governativa, ma l'onore più grande arrivò nel settembre di quello stesso anno, all'annuale Mostra nazionale tenuta al Palacio de Bellas Artes. Orozco ricevette il Premio nazionale delle arti e delle

scienze per i murali realizzati presso l'ospedale del Gesù di Città del Messico, ma un accordo speciale tra il presidente e il ministro dell'educazione rese possibile l'assegnazione di altri quattro premi per la pittura, del valore di cinquemila pesos ciascuno. Tali premi andarono a Frida (per il suo *Mosè*), a Dr. Atl, Julio Castellanos e Francisco Goitia. Pur se racchiusa in un busto di gesso applicatole dopo un intervento alla spina dorsale, Frida si presentò al ricevimento inaugurale vestita come una principessa e ritirò il suo premio.

Ci furono anche incarichi pubblici. Nel 1941 le fu chiesto di dipingere una serie di ritratti delle «Cinque donne messicane che più si sono distinte nella

storia del “popolo”», per dirla con le sue parole, per la sala da pranzo del Palacio Nacional. «Adesso sono costretta a scoprire che genere di scarafaggi fossero queste donne» scrisse al dottor Eloesser.

Sfortunatamente questi ritratti di donne celebri non furono mai realizzati. Una seconda, e minore, commissione governativa andò invece a buon fine, ma il dipinto, una straordinaria natura morta in un tondo (fig. [20](#)) che Frida produsse nel 1942 per la sala da pranzo del presidente Manuel Avila Camacho, fu rifiutato. Forse la Señora Avila Camacho lo trovò troppo pieno di frutti, ortaggi e fiori la cui inquietante allusività rimandava senza mezzi termini all'anatomia umana.

Frida continuò dunque ad avere difficoltà a trovare e soddisfare i clienti. Lungi dal corteggiare i mecenati, Frida rifiutava ogni forma di servilismo, personale o artistico. «Non mi sono sentita così triste per la morte di Albert Bender» scrisse al dottor Eloesser. «Non mi piacciono i collezionisti d'arte, non so perché, ma adesso l'arte in generale mi colpisce ogni giorno di meno, e soprattutto mi impressionano sempre meno le persone che sfruttano il fatto di essere degli "intenditori d'arte" per vantarsi di essere "prescelti da Dio", tante volte vado più d'accordo con falegnami, calzolai, eccetera, che con tutta quella massa di stupidi chiacchieroni cosiddetti civilizzati, definiti "persone coltivate"».

Perfino quando, verso la metà degli anni quaranta, le vendite cominciarono ad andare bene, guadagnarsi da vivere non era facile. Un appunto del 1947 nel libro contabile di Frida mostra, per esempio, che *Le due Fride* fu venduto per quattromila pesos al Museo de Arte Moderno di Città del Messico; secondo il direttore del museo, Fernando Gamboa, il quadro fu acquistato perché Frida aveva un disperato bisogno di soldi e nessun altro voleva comprarglielo. A quell'epoca, in ogni caso, Frida aveva svariati, entusiasti protettori, che di tanto in tanto facevano a gara tra loro per l'acquisto di un suo quadro. Il più potente era Eduardo Morillo Safa, ingegnere agricolo e diplomatico, che nel corso

degli anni comprò qualcosa come trenta dei suoi dipinti e nel 1944, oltre al proprio, le commissionò i ritratti delle due figlie, Mariana e Lupita, della madre, Doña Rosita Morillo, della moglie e del figlio.

I ritratti fatti da Frida ad altre persone sono di solito meno vibranti e originali dei suoi quadri a tema o degli autoritratti, forse perché, ritraendo un particolare individuo, non si sentiva libera di proiettare tutta la sua complessa fantasia e sensibilità – la «propria realtà» – nell'immagine.

C'è tuttavia un'importante eccezione. Senza dubbio il ritratto più straordinario che Frida abbia mai prodotto è quello di Doña Rosita Morillo,

dove non ha esitato a fare del dipinto un'espressione di intensa emozione personale. Benché lo stile di Frida non si sviluppasse in modo lineare – quello stesso anno dipinse ritratti con realismo meticoloso o con semplificazione primitivistica – il ritratto di *Doña Rosita Morillo* mostra un suo generale spostamento verso un realismo miniaturistico estremamente raffinato che è tutt'altra cosa rispetto ai ritratti messicanisti in stile murale del 1929-1930 o ai ritratti naïf del 1931 basati sulla tradizione pittorica del folclore.

Saggia ma giudicante, potente ma logorata, Doña Rosita incarna l'essenza della nonnità. Si direbbe la concretizzazione dell'elementare



aspirazione umana a valori familiari quali la solidarietà, l'unione e la continuità. Come *La Berceuse* di Van Gogh, la quale stringe tra le mani una corda che porta fuori dal quadro alla culla invisibile da lei dondolata, Doña Rosita impugna il suo lavoro a maglia, e da lì la lana lavorata guida il nostro sguardo dal dipinto allo spazio in cui ci troviamo. Sapendo come Frida usasse nastri e altri connettori simili per creare un vincolo emotivo, possiamo presumere che la lana lavorata dovesse offrire all'osservatore un legame concreto con il soggetto ritratto. La mole rassicurante di Doña Rosita riempie la tela da una parte all'altra; spinta verso l'alto quasi a coincidere con la superficie fisica del quadro, è solida come un

bastione.

Il groviglio vegetale che sbarra lo spazio proprio alle spalle dell'anziana donna riflette ciò che ella è. L'oscurità negli spazi vuoti tra le foglie indica che è notte, e per Frida notte significa fine della vita. Altri segni di vecchiaia e morte sono le foglie brune, e i cinque rami grigi, disseccati e spogli. Tuttavia, come sempre, Frida presenta la morte come parte del ciclo vitale: i rami morti fanno da sostegno al groviglio di piante spinose fiorite, verdi e vive, che si avvolgono e serpeggiano sulla superficie del dipinto. A modo suo anche Doña Rosita ha un aspetto spinoso. Benché il suo sguardo sia saggio e compassionevole, la piega della bocca indica che ha l'irascibilità

giudicante delle donne anziane che osservano le generazioni successive fare ogni prevedibile errore.

Il ritratto di Mariana Morillo Safa, nipote di Doña Rosita, rivela la stessa attenzione per i dettagli minuti e la medesima particolare intensità che rispecchia l'affetto di Frida per il suo soggetto. Con il suo sguardo da cerbiatto e l'enorme fiocco rosa, questa bambina ha tutte le qualità per creare le quali è stata inventata la pittura a olio; sembra così reale che abbiamo l'impressione di poter allungare le braccia e prenderla per il ganascino o farle il solletico sotto il mento. Come una pesca bagnata di rugiada in una natura morta olandese del diciassettesimo secolo, è un oggetto del

desiderio.

Frida adorava i bambini. Li trattava da pari e sia nella sua opera sia nella vita attribuì loro una dignità tutta particolare. Già dal 1928, quando Rivera, sapendo che aveva bisogno di denaro, le trovò un posto come insegnante d'arte per bambini, il suo rapporto con gli studenti era tanto quello di un bambino in mezzo ad altri bambini quanto quello di un adulto che non vuole «rovinare» la creatività dei giovani. Come Rivera, che scrisse un'elegia dedicata all'arte infantile, Frida era convinta che, prima di essere «trasformati in idioti dalle scuole o dalle loro mamme», essi possedessero poteri creativi più puri degli adulti. «Diego mi ha procurato un lavoro come

insegnante di disegno» disse Frida, «e io mi sono messa a pancia in giù sul pavimento insieme ai miei ragazzini. Abbiamo disegnato e ho detto loro: “Non copiate più, dipingete la vostra casa, vostra madre, i vostri fratelli, l’autobus, le cose che capitano”. Abbiamo giocato a biglie e a trottola e siamo diventati sempre più amici».

Frida aveva bisogno di essere (ed era) una persona importante nella vita di tutti i «suoi» bambini. Non molto tempo fa Mariana Morillo Safa ha ricordato di aver posato per Frida. «Io volevo bene a lei, e lei voleva bene a me e mi coccolava tutto il tempo. Sono sicura che, non avendo figli suoi, amasse ancora di più me e mia sorella. Mio padre ci diceva:

“Siate affettuose con Frida. Non ha bambini e vi ama moltissimo”».

Il sabato mattina i genitori di Mariana lasciavano la figlia più piccola a casa di Frida e tornavano a prenderla nel tardo pomeriggio. Giacché Frida non poteva dipingere per molto più di un'ora alla volta e tra una seduta e l'altra si riposava per varie ore, ci vollero tre mesi per portare a termine il ritratto.

Frida faceva sedere la sua modella su una seggiolina che aveva comprato apposta per lei, e che Mariana si portò a casa quando il ritratto fu terminato. «Mi faceva stare molto quieta e immobile. Io mi stancavo, ma lei mi parlava tutto il tempo e mi raccontava buffe storie. Mi diceva di rimanere seria, ma io non ce la

facevo. Era sempre così tenera».

Oltre a Morillo Safa, un altro dei mecenati più amati da Frida era l'ingegnere José Domingo Lavin, che nel 1942 le commissionò un grande ritratto circolare della moglie e nel 1945 la incaricò di dipingere il *Mosè*. Il quadro (fig. [18](#)) fu il risultato di una conversazione casuale avvenuta durante un pranzo a casa dei Lavin. L'ospite mostrò a Frida una copia appena acquistata de *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* di Freud. Lei ne lesse qualche pagina e gli chiese di prestarglielo. Ne fu affascinata e, quando lo ebbe terminato, lui le suggerì di

provare a mettere in un dipinto ciò che pensava del libro. Nel giro di tre mesi *Mosè* era ultimato. Due anni dopo, durante una serata a casa di Domingo Lavin, Frida tenne una conferenza informale sull'opera.

I paragrafi iniziali della spiegazione di Frida sono interessanti, perché rivelano il suo modo candido e assolutamente non pretenzioso di parlare del proprio lavoro artistico:

Dato che è la prima volta in vita mia che cerco di «spiegare» uno dei miei lavori a un gruppo di più di tre persone, mi perdonerete se sarò un po' confusa e un po' polverosa...

Ho letto [il *Mosè* di Freud] soltanto una volta e mi sono messa a dipingere a caldo. Ieri, scrivendo queste parole per voi, l'ho riletto e vi devo confessare che trovo il quadro molto



incompleto e piuttosto diverso da come dovrebbe essere l'interpretazione di ciò che Freud analizza così meravigliosamente nel suo *Mosè*. Ma adesso non c'è niente da fare, non si può aggiungere né togliere nulla, perciò parlerò di quel che ho dipinto, così com'è, e di quel che potete vedere qui nel quadro. Naturalmente il soggetto principale è «MOSÈ» o la nascita dell'EROE. Ma io ho generalizzato a modo mio (un modo molto confuso) i fatti o le immagini che mi hanno colpita di più leggendo il libro. Quanto a quello che ci ho messo «di mio», ditemi voi se ho colpito nel segno o no.

Data la vastità del tema e la moltitudine di piccole figure presenti nel quadro, da molti il *Mosè* di Frida è stato paragonato a un murale. Tuttavia è lungi dall'arte «pubblica». Maneggiando il suo contenuto storico in modo così

liberamente soggettivo, Frida è riuscita a trasformarlo nell'espressione del suo interesse personale per la procreazione come parte del ciclo della vita. Perfino la composizione del quadro fa pensare alla procreazione: Frida ha combinato un metodo ingenuamente cumulativo di organizzazione delle forme (visibile nelle varie sezioni del dipinto) con una coerenza complessiva basata su una simmetria bilaterale e sul rimando all'anatomia della regione pelvica femminile. La nascita di Mosè è, molto appropriatamente, posta al centro del dipinto.

Il bambino nasce sotto un immenso sole rosso i cui raggi terminano in mani. Da un punto di vista iconografico,

naturalmente, questa immagine ha le sue origini nei rilievi egizi del periodo Amarna, ma per Frida la fonte più diretta è il murale realizzato da Rivera alla Scuola preparatoria, ove le mani alla fine dei raggi di luce significano, secondo Diego, «energia solare, fonte di ogni vita». Analogamente, nel suo discorso sul *Mosè* Frida spiegò che nel dipinto il sole era concepito come «il centro di tutte le religioni, come Primo DIO, creatore e riproduttore di VITA».

La nascita di Mosè rappresenta la nascita di tutti gli eroi. Su entrambi i lati dell'evento natale al centro della scena c'è un gruppo di eroi della storia che spazia da Cristo a Lenin, da Buddha a Hitler – i «parrucconi», come li chiamava

Frida. Sopra di loro ci sono gli dei, mentre al di sotto ci sono le masse ribollenti nelle guerre che fanno la storia. Nell'angolo in basso a sinistra c'è, disse Frida, «il primo uomo, il costruttore, in quattro colori (le quattro razze), accompagnato dal suo progenitore, la scimmia». Nell'angolo in basso a destra c'è «la madre, la creatrice con il bambino in braccio» accompagnata da una scimmia femmina, anch'essa con il suo piccolo tra le braccia. Tra il paradiso affollato di divinità e la sfilata di eroi ci sono uno scheletro umano e uno scheletro di animale e in più, per buona misura, un diavolo. Le grandi dita avvolgenti rappresentano la terra che apre le mani per proteggere e accogliere i morti, «con

generosità e senza fare distinzioni» – proprio il tipo di mani monumentali e avviluppanti che Rivera di tanto in tanto inseriva nei suoi murali.

«Su entrambi i lati del bambino» spiegò Frida, «ho messo gli elementi della sua creazione, l'uovo fertilizzato e la divisione cellulare». Una profusione di gocce di pioggia accompagna la rottura delle acque del parto e (come in *Fiore della vita*) le tube di Falloppio, che somigliano a fiori, ma anche a mani umane, sporgono dall'utero centrale.

A separare la scena di nascita dalle sezioni storiche laterali ci sono due vecchi tronchi, il simbolo preferito da Frida per indicare il ciclo della vita e della morte. Dal legno putrefatto

spuntano nuovi germogli coperti di foglioline verdi e i vecchi rami spezzati sono fatti in modo da somigliare a tube di Falloppio. La nuova vita, diceva Frida, germoglia sempre dal «tronco del tempo». In primo piano al centro del quadro, intrecciata a una nervatura di radici simili a vene, una chiocciola di mare spruzza il suo liquido in una conchiglia a simboleggiare l'«amore».

“La Esmeralda” non si riferisce né a un negozio di smeraldi né a una gioielleria di Città del Messico. È invece la scuola di pittura e scultura del Ministero dell'educazione, così battezzata dagli studenti dal nome della

via in cui sorgeva. Quando aprì, nel 1942, c'erano più insegnanti che studenti, poiché il direttore, Antonio Ruiz, pittore di opere di piccolissimo formato piene di umorismo e di fantasia, diede il via alle attività assumendo un formidabile gruppo di ventidue docenti. Già nel 1943 il gruppo includeva artisti di chiara fama come Jesús Guerrero Galván, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Francisco Zúñiga, María Izquierdo, Diego Rivera (che insegnava composizione) e Frida Kahlo. Il salario iniziale di Frida era di duecentocinquanta due pesos per dodici ore d'insegnamento, tre giorni la settimana. Anche se, dopo i primi tre anni d'impiego, il suo lavoro ebbe un

andamento a dir poco informale, Frida continuò a essere registrata come insegnante per un decennio.

Non tutti gli istruttori erano messicani – tra loro, per esempio, c'era il poeta surrealista di origini francesi Benjamin Péret –, ma il loro spirito era enfaticamente *mexicanista*. Sebbene la sede scolastica fosse in cattivo stato e priva di comodità, visto che consisteva di una vasta aula e di un cortile dove gli studenti dipingevano (quando pioveva, l'acqua inondava il cortile e gli studenti dovevano camminare su assi di legno), per gli insegnanti della Esmeralda l'intero Messico era un atelier. Invece di chiedere agli studenti di disegnare a partire da calchi di gesso o di copiare i modelli



europèi, li mandavano nelle strade e nei campi, a lavorare dal vivo e dalla natura. Non puntavano a produrre degli artisti, ma a «preparare degli individui la cui personalità creativa si sarebbe più tardi espressa nelle arti»; il programma, della durata di cinque anni, comprendeva corsi di matematica, spagnolo, storia, storia dell'arte e francese. Il contatto diretto con gli insegnanti doveva sollecitare l'iniziativa di ogni singolo studente. Dato che gli allievi erano perlopiù poveri, tasse scolastiche e materiali erano gratuiti.

Uno dei primi studenti, il pittore Guillermo Monroy, ricorda che «all'inizio c'erano soltanto dieci studenti circa. Poi dal mio quartiere arrivò una banda di circa ventidue ragazzini.

Quando entrai nella scuola, non sapevo nulla di arte, perché lavoravo e venivo da una famiglia di falegnami. Avevo frequentato soltanto sei anni di scuola e non sapevo neppure che esistessero le scuole d'arte. Verniciavo e rivestivo mobili. Più tardi decisi di imparare a intagliare il legno, perché lavoravo in un negozio di mobili coloniali. Fu così che, da lavoratore, andai alla Esmeralda».

L'arrivo di Frida alla Esmeralda fece scalpore. Alcuni studenti erano pieni di ammirazione; altri, come Fanny Rabel (all'epoca Fanny Rabinovich), sulle prime erano scettici:

È un vecchio vizio delle donne non avere fiducia nelle donne. Così all'inizio, quando mi dissero che per insegnante avrei avuto una donna, l'idea

non mi piacque. Avevo sempre avuto soltanto insegnanti e compagni maschi. In Messico quasi tutto era gestito dagli uomini e a scuola c'erano pochissime ragazze. Il mio insegnante di paesaggio, Feliciano Peña, mi aveva detto: «Be', ho visto questa Frida Kahlo in ufficio, mi ha guardato e mi ha chiesto: "Insegni qui?" e io le ho detto: "Sì". Allora Frida ha detto: "Che storia è questa dell'insegnamento? Io non so niente d'insegnamento"». Peña era molto arrabbiato e mi disse: «Come fa a fare l'insegnante se non sa niente d'insegnamento?»

Ma nel momento in cui la incontrai ne rimasi affascinata, perché Frida aveva il dono di affascinare la gente. Era unica. Aveva un'enorme *alegría*, umorismo e amore per la vita. Aveva inventato un linguaggio tutto suo, un modo tutto suo di parlare lo spagnolo, pieno di vitalità e accompagnato dai gesti, dalla mimica, dalla risata, dalle battute e da un grande senso dell'ironia. La prima cosa che fece quando la incontrai fu dirmi: «Oh, tu sei una delle

*muchachitas!* Sarai mia studente! Senti, come si fa a dare lezione? Io non lo so. Che roba è? Non ho la minima idea di come si faccia a insegnare. Ma penso che andrà tutto bene». Questo mi disarmò. Era molto amichevole e il suo rapporto con gli studenti cominciò sulla base familiare ed egualitaria del *tu a tu*. Diventò una specie di sorella maggiore, una specie di madre che bada ai suoi *muchachitos*.

Nei ricordi di Guillermo Monroy, Frida era «fraterna, un'insegnante straordinaria, una compagna. Era come un fiore ambulante. Ci disse di dipingere quello che avevamo nelle nostre case – vasi d'argilla, arte popolare, mobili, giocattoli, Giuda – così a scuola non ci sentivamo degli estranei».

Se Frida era «un fiore ambulante», il suo allievo Monroy ricorda nei dettagli

come insegnava ai suoi studenti:

Ricordo la prima volta che entrò nella scuola di Pittura e Scultura, La Esmeralda. Comparve all'improvviso come uno stupendo ramo in fiore, piena di allegria, gentilezza e fascino. La cosa era sicuramente dovuta all'abito da tehuana che indossava e che avrebbe portato sempre con tanta grazia. I giovani che sarebbero stati suoi studenti... la accolsero con vero entusiasmo ed emozione. Dopo averci salutato con calore, chiacchierò brevemente con noi e subito dopo, in tono molto animato, ci disse: «Bene, bambini, mettiamoci al lavoro; io sarò la vostra cosiddetta insegnante, non sono niente del genere, voglio soltanto esservi amica, non sono mai stata un'insegnante di pittura e credo che non lo sarò mai, perché continuo a imparare. Dipingere è sicuramente la cosa più straordinaria che ci sia, ma farlo bene è molto difficile, è necessario farlo, imparare molto bene la tecnica, avere un'autodisciplina molto rigida e soprattutto avere

amore, sentire un grande amore per la pittura. Una volta per tutte vi voglio dire che se la mia piccola esperienza di pittrice vi può in qualche modo servire sarete voi a dirmelo e che con me dipingerete tutto quello che volete e sentite. Cercherò di capirvi meglio che posso. Di tanto in tanto mi permetterò di fare qualche piccola osservazione sul vostro lavoro, ma vi chiedo anche, da *cuates* [compagni] quali siamo, che voi facciate lo stesso con me, quando vi mostrerò il mio lavoro. Non vi prenderò mai la matita dalle mani per correggervi; voglio che sappiate, bambini cari, che al mondo non esiste un solo insegnante capace di insegnare arte. Farlo è davvero impossibile. Di sicuro parleremo a lungo di questa o di quella questione teorica, delle differenti tecniche usate nelle arti plastiche, di forma e contenuto in arte e di tutte le altre cose che sono strettamente collegate al nostro lavoro. Spero che con me non vi annoiate, ma se vi dovesse capitare, vi chiedo, per favore, di dirlo, va bene?» Queste parole semplici e

piuttosto pure furono pronunciate senza affettazione e con completa spontaneità, con un'assoluta mancanza di pedanteria.

Dopo un breve silenzio, *la maestra* Frida chiese a tutti gli studenti cosa volessero dipingere. Davanti a una domanda così diretta, l'intero gruppo rimase sconcertato per qualche istante: ci guardavamo l'un l'altro e non sapevamo cosa rispondere, ma io, vedendo quanto era carina, le chiesi con grande franchezza di posare per noi. Lei, visibilmente commossa e con un lieve sorriso di assenso che le sbocciò sulle labbra, chiese una seggiola. Non appena si fu seduta, si trovò circondata di cavalletti e studenti.

Frida Kahlo era lì di fronte a noi; grave, straordinariamente quieta, immersa in un silenzio così profondo e impressionante che nessuno, nessuno di noi, osava interromperlo...

I suoi studenti concordano che

l'insegnamento di Frida non seguiva alcun programma. La pittrice non imponeva loro le proprie idee; lasciava piuttosto che il loro talento si sviluppasse secondo il loro temperamento e insegnava a essere autocritici. Le sue osservazioni erano penetranti, ma mai scortesie e sapeva mitigare sia gli elogi sia le critiche mettendo in chiaro che si trattava soltanto di un punto di vista personale, che poteva essere sbagliato. «Mi sembra che questo dovrebbe avere un colore un po' più forte» diceva. «Questo dovrebbe essere in equilibrio con quello; questa parte non è molto ben fatta. La farei in questo modo, ma io sono io e tu sei tu. È soltanto un'opinione e mi potrei sbagliare. Se ti è utile, tienine



conto, altrimenti lasciala perdere».

«Il solo aiuto che ci dava era quello di stimolarci, nient'altro» dice un altro dei suoi allievi, Arturo García Bustos. «Non diceva neanche mezza parola su come dovevamo dipingere o a proposito di stile, come faceva invece il maestro Diego. Non aveva la pretesa di dare spiegazioni. Però era entusiasta di noi. Aveva l'abitudine di dire: "Come l'hai dipinto bene!" oppure: "Questa parte è venuta molto male". Quello che ci insegnava, sostanzialmente, era l'amore per il popolo e il gusto per l'arte popolare».

Fanny Rabel è convinta che «la grande lezione di Frida sia stata insegnarci a guardare con occhi da artista,

ad aprire gli occhi per vedere il mondo, per vedere il Messico. Non ci influenzò attraverso il suo modo di dipingere, ma attraverso il suo modo di vivere, di guardare il mondo, la gente e l'arte. Ci fece sentire e capire un certo tipo di bellezza del Messico di cui da soli non ci eravamo resi conto. La sua sensibilità non ce la trasmetteva attraverso le parole. Eravamo molto giovani, semplici e malleabili; uno di noi aveva soltanto quattordici anni, un altro era un contadino. Non eravamo degli intellettuali. Non ci impose niente. Frida diceva: "Dipingete quello che vedete, quello che volete". Ognuno di noi dipingeva in modo diverso e ognuno seguiva la propria strada. Non

dipingevamo come lei. Facevamo un sacco di chiacchiere, scherzavamo ed eravamo amici. Non ci faceva lezione. Diego invece poteva costruire una teoria su tutto in un minuto. Ma lei era istintiva, spontanea. Si riempiva di gioia di fronte a ogni cosa bella».

«*Muchachos*» annunciava, «rinchiusi qui a scuola non possiamo fare niente. Andiamo in strada. Andiamo a dipingere la vita della strada». Ed ecco che andavano nei mercati, nei quartieri poveri, nei conventi d'epoca coloniale e nelle chiese barocche, in città vicine come Puebla, alle piramidi di Teotihuacán. Una volta, con le stampelle, li accompagnò a Xochimilco a trovare Francisco Goitia, cui anni prima il

governo aveva affidato l'incarico di dipingere le tipologie e i costumi degli indiani e che, pur non avendo smesso di dipingere, continuava a vivere in una capanna primitiva insegnando ai bambini del villaggio.

Andando e tornando dalle loro mete Frida insegnava ai suoi studenti i *corridos* e i canti rivoluzionari messicani, e loro le insegnavano le canzoni che imparavano all'Associazione giovanile dei comunisti. Capitava spesso che si fermassero nelle *pulquerías*, dove i cantanti di ballate intonavano le canzoni della *raza* per pochi pesos.

Dopo qualche mese Frida scoprì che il lungo percorso tra Coyoacán e La Esmeralda si ripercuoteva sulla sua

salute. Non voleva però rinunciare all'insegnamento. Fu così che chiese agli studenti di andare a casa sua. Inizialmente furono in molti a fare avanti e indietro tra il centro della città e Coyoacán, ma i più alla fine rinunciarono al suo corso, scoraggiati dal lungo viaggio in autobus. Nella vita dei quattro che rimasero – Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Arturo Estrada e Fanny Rabel – Frida diventò una figura centrale. Sarebbero restati con lei per anni, anche una volta finita la scuola. Come gli studenti di Diego erano chiamati «Los Dieguitos», quelli di Frida finirono per essere chiamati «Los Fridos».

Al loro arrivo a casa sua, Frida disse

loro: «L'intero giardino è nostro. Andiamo a dipingere. Questa è la stanza dove potete mettere le vostre cose da lavoro. Io vado a dipingere nel mio studio. Non verrò tutti i giorni a vedere il vostro lavoro». Il suo orario era, in effetti, imprevedibile. Poteva fare le sue critiche ogni quindici giorni, ma anche tre volte la settimana, talora alla presenza di Rivera, che faceva a sua volta commenti sul lavoro. Tali occasioni somigliavano a feste: Frida offriva da bere e da mangiare e certe volte, finito il lavoro, portava al cinema i suoi studenti.

Per i suoi allievi la casa di Frida a Coyoacán era di per sé un luogo di formazione. 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 cercava 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 sul tavolo della sala da pranzo per vedere chi riusciva a creare la composizione più originale. «[Lei] rinnovava costantemente la scenografia degli oggetti che la circondavano» ricorda Fanny Rabel. «Un giorno aveva venti anelli e il giorno dopo ne metteva altri venti. Il suo ambiente era pieno di cose, tenute sempre in grande ordine».

Frida trasformò i suoi discepoli in una famiglia – la sua famiglia – e la casa in un luogo esotico, dove far loro

incontrare un mondo del tutto nuovo. «Quando era ammalata e non poteva uscire di casa, c'era sempre gente in giro» dice Fanny Rabel. «Era una delle cose che mi impressionavano di più: tutta quella gente, gente folle come Jacqueline Breton, Leonora Carrington [pittrice surrealista inglese, trasferitasi in Messico nel 1947], Esteban Frances [pittore surrealista spagnolo], Benjamin Péret, artisti, collezionisti e amici di ogni genere. Li guardavo a occhi sgranati e Frida aveva l'abitudine di farmi l'occhiolino, perché ero così colpita. E dopo tutti questi anni ricordo che avevo l'abitudine di dirle che pensavo che non sarei mai stata un'artista, perché ero troppo normale, e per essere dei grandi



artisti è necessario avere una forte personalità. Allora Frida mi rispondeva: “Sai perché fanno tutte quelle follie? Perché non hanno nessuna personalità. Devono inventarsela. Tu diventerai un’artista, perché hai talento. Sei un’artista, dunque non hai bisogno di fare tutte quelle cose”».

Oltre a sostenere con convinzione che tra arte e vita deve esistere un contatto diretto, Frida voleva che i suoi studenti leggessero (Walt Whitman e Majakovskij, per esempio) e imparassero dalla storia dell’arte; li mandava dunque al Museo di antropologia o in altri musei a fare schizzi di sculture precolombiane o di oggetti dell’arte coloniale. Per Frida l’arte preispanica era la «radice della

nostra arte moderna» e, oltre agli anonimi pittori di *retablos*, i suoi artisti preferiti erano María Estrada, Hermenegildo Bustos, José María Velasco, Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Goitia, Posada, Dr. Atl e naturalmente Diego. Agli allievi mostrava libri che contenevano riproduzioni di dipinti di autori europei come Rousseau e Brueghel. Picasso, diceva loro, era un «pittore grande e dalle molte sfaccettature». Mostrando loro delle diapositive al microscopio e parlando di microrganismi, piante e animali, riuscì a trasmettere loro il suo interesse per la biologia. Desiderosa di condividere con loro la sua passione per i processi legati al ciclo della nascita, non esitò a includere l'educazione sessuale

nel suo programma di studi. Prestava loro libri che illustravano lo sviluppo dell'embrione umano, ma anche libri di arte erotica, che adorava.

Alla Esmeralda alcuni dei suoi studenti avevano studiato pittura murale con Diego e, sapendo del loro interesse, Frida riuscì a fare affidare loro la realizzazione di vari murali.

Fece anche altre cose per promuoverne la carriera. Li aiutò a trovare lavoro come assistenti di artisti e a presentare in pubblico le loro opere. Fecero una mostra già nel giugno del 1943, quando avevano appena iniziato a studiare con lei, e nel 1944, insieme ad altri studenti della Esmeralda, esposero i loro lavori nelle sale del Palacio de Bellas

Artes. Nel febbraio del 1945 ci fu un'altra collettiva alla Galería de Artes Plásticas di Avenida Palma, gestita da un amico di Frida.

Il contributo dei «Fridos» alla “Mostra d'arte libera 20 novembre”, tenutasi nel 1945, un'enorme tempera alla quale Estrada, García Bustos e Monroy avevano lavorato insieme nel giardino di Frida, era pieno di fervore rivoluzionario.

Provocatoriamente intitolato *Chi ci sfrutta e come ci sfrutta*, suscitò una grande, se pur non del tutto favorevole, attenzione. Tanto per cominciare, qualcuno gettò dell'acido solforico contro il dipinto. Poi, quando i dirigenti del Departamento de Bellas Artes lo fecero rimuovere dalla mostra, ci

fu un uragano di proteste pubbliche. La calma ritornò soltanto quando uno degli assistenti di Diego riparò il danno che era stato fatto all'opera e un famoso collezionista la comprò per novecento pesos.

La controversia politica non aveva niente di sorprendente. Frida aveva sempre considerato i suoi studenti come dei «compagni» e Rivera non esagerava la passione politica che la moglie riversava su di loro quando scrisse: «Incoraggiava lo sviluppo di uno stile pittorico personalizzato e incitava i suoi discepoli ad avere solide opinioni politiche e sociali. I suoi studenti sono perlopiù membri del Partito comunista». Per convinzione personale, ma anche

sull'esempio di Diego, Frida inculcava nei suoi studenti le teorie della sinistra. Già nel 1946 Rivera aveva fatto domanda di riammissione nel partito e Frida, dopo aver tentennato per qualche tempo, finì per seguire le sue orme politiche. Secondo un amico, «Se Diego avesse detto: “Sono il Papa”, Frida sarebbe diventata papista».

Per ironia della sorte, le molte domande di riammissione di Diego furono respinte fino al 1954; Frida, forse perché non era mai stata ufficialmente trockista, fu riaccolta nel partito già nel 1948, dopo aver subito il solito umiliante rituale dell'autocritica che l'ortodossia imponeva<sup>32</sup>.

Anche se l'orientamento delle

simpatie politiche di Frida non è in discussione, resta da chiarire quale ne fosse l'intensità. Per qualcuno è un'eroina della sinistra; altri la considerano sostanzialmente apolitica. Il calore o la freddezza del suo coinvolgimento sembrava dipendere dall'atteggiamento politico della persona con cui stava parlando e, naturalmente, da ciò che Diego pensava in quel momento. La gente di sinistra tende dunque a percepire Frida come una comunista convinta, mentre chi è politicamente più sprovveduto o indifferente o chi non approva il suo comunismo è incline a vederla come una creatura non politica. (È interessante che siano i suoi studenti maschi a dipingerla

come un essere politico; mentre l'unica studentessa, Fanny Rabel, non ricorda di averle visto prendere posizioni politiche: «Era un'umanista, non una donna politicizzata».) Con certezza si può dire che, almeno a partire dagli anni quaranta, Frida mise l'accento sul contenuto sociale dell'arte e prese a interessarsi alla crescita politica dei suoi giovani protetti: raccomandava loro di leggere i testi marxisti e li coinvolgeva nelle discussioni politiche che intavolava con Diego. La pittura, diceva, dovrebbe avere un ruolo nella società. Disposta ad ammettere la propria personale incapacità di realizzare opere politiche, incoraggiava nondimeno i suoi studenti a seguire la tradizione cara a Rivera di un realismo «mexicanista» e



socialmente consapevole invece di legarsi alla corrente modernista e d'ispirazione europea della pittura da cavalletto.

I quattro discepoli originari di Frida Kahlo mantengono ancora oggi la loro solidarietà. Per loro, essere chiamati «Los Fridos» è una questione d'orgoglio. Eppure non hanno mai modellato la loro arte su quella della loro insegnante, e ciascuno ha un proprio distinto modo di lavorare. Ciò che li unisce è la loro affezione per i poveri del Messico e il loro amore per la cultura messicana. Quando i «Fridos» terminarono il loro corso di studi alla Esmeralda, Frida disse loro: «Sarò molto triste, perché voi non ci sarete più». Rivera sapeva come assicurare la moglie. «Adesso

cominceranno a camminare da soli» le disse. «Anche se se ne andranno per la loro strada, verranno sempre a trovarci, perché sono nostri compagni».



*Mosè, 1945.*

32. Octavio Paz ha detto che quando Rivera ripudiò Trockij e si schierò al fianco di Stalin, la sua domanda di riammissione nel Partito comunista messicano fu «un *mea culpa* abietto e non richiesto». Bertram Wolfe ha raccontato che Frida «puntò i piedi» quando Rivera fece il suo voltafaccia politico. Non arrivò mai – secondo Wolfe – ad accettare di umiliarsi o ad ammettere, come aveva fatto Rivera sottoponendosi al rituale dell’«autocritica» richiesto dal Partito comunista, che nei suoi trascorsi politici ci fossero delle manchevolezze. Octavio Paz non sarebbe d’accordo. Secondo lo scrittore, nella domanda scritta di riammissione nel partito, Frida non si astenne dalle dichiarazioni umilianti: «La ritrattazione di Frida Kahlo, senza dubbio influenzata da Rivera, non fu meno vergognosa». (O. Paz, *Realismo sociale in Messico: i murali di Rivera, Orozco e Siqueiros*, in «ArtsCanada» n. 36, dicembre 1979-gennaio 1980, pp. 63-64.)

## 20.

### Il cerbiatto

In una delle immagini più stoiche dipinte da Frida, *Autoritratto con Changuito*, realizzato nel 1945 (tav. [22](#)), una scimmia ragno impugna un nastro che parte tracciando un cerchio intorno alla firma di Frida, si avvolge attorno al collo di un idolo precolombiano, prosegue andando a formare una sorta di cappio attorno al collo di Frida, allaccia tanto il collo del

suo cane quanto quello della scimmia, e infine si avvolge attorno a un chiodo acuminato, dipinto illusionisticamente, piantato sullo sfondo del quadro. Il nastro, che per Frida è sempre simbolo di connessione, è qui, come il chiodo, sinistro e minaccioso. Serico e giallo (giallo per pazzia e infermità), esso allude a una qualche asfissia psichica, mentre il chiodo evoca il martirio del dolore fisico.

Quando nel 1944 Frida ridusse le ore d'insegnamento, fu perché la sua salute continuava a peggiorare. Il dolore alla spina dorsale e al piede era aumentato. Un chirurgo delle ossa, il dottor Alejandro Zimbrón, le prescrisse riposo assoluto e le ordinò un bustino metallico (quello che indossa in *La colonna*

*spezzata*), che per qualche tempo le ridusse in parte la sofferenza. Senza il suo sostegno, Frida aveva la sensazione di non riuscire a stare né seduta né in piedi. Non aveva appetito e perse circa sei chili nel giro di sei mesi. I continui svenimenti e una leggera febbre la costringevano a letto. Poi, dopo un'altra serie di controlli, il dottor Ramírez Moreno le diagnosticò la sifilide e le prescrisse varie trasfusioni di sangue, bagni di sole e un trattamento con bismuto. Altri medici eseguirono altri esami, tra cui radiografie e prelievi spinali. Il dottor Zimbrón disse che la spina dorsale andava rinforzata e le consigliò un intervento, che però non fu eseguito. Il 24 giugno, quando scrisse al

dottor Eloesser dal letto perché la colonna vertebrale le faceva troppo male per riuscire a stare seduta, Frida portava da cinque mesi l'apparecchio prescrittole dal dottor Zimbrón.

Sto ogni giorno peggio... All'inizio ho fatto fatica ad abituarmi, perché è una cosa infernale adattarsi a questo tipo di apparecchio, ma non puoi immaginare come stessi male prima di metterlo. Non riuscivo più a lavorare veramente, perché anche i movimenti più insignificanti mi stremavano. Con il bustino sono stata un po' meglio, ma adesso sto di nuovo male come prima e mi sento disperatissima, perché non riesco a trovare niente che migliori le condizioni della mia spina dorsale. I medici dicono che ho le meningi infiammate, ma io non capisco cosa stia succedendo, perché se la ragione è che la spina dovrebbe essere immobilizzata per evitare l'irritazione dei nervi, come mai allora, con tutto

che ho portato il busto e il resto, continuo a sentire gli stessi dolori e gli stessi disturbi?

Senti, *Lindo*, stavolta quando vieni a trovarmi, spiegami per l'amor di Dio che tipo di fottitura ho e se c'è rimedio oppure se la *tostada* [morte] finirà in un modo o nell'altro per portarmi via. Alcuni medici continuano a insistere per l'intervento chirurgico, ma io non mi lascerò operare a meno che, se è davvero assolutamente necessario, non sia *tu* a effettuarlo.

A un certo punto del 1945 Frida fu sigillata in un nuovo busto di gesso ordinatole dal dottor Zimbrón, ma i dolori alla colonna vertebrale e alla gamba peggiorarono e il congegno fu rimosso dopo due giorni. La sua cartella clinica dice che le fu iniettato del Lipidol (per un prelievo spinale) e che il Lipidol non fu



«rimosso». Il risultato fu una maggiore pressione sul cervello ed emicranie continue. (Alejandro Gómez Arias ricorda che il Lipidol, invece di scendere nella zona della spina dorsale, si propagò nel cervello di Frida, come risultava dalle radiografie.) Con il passare dei mesi, la spina dorsale prese a dolerle come mai prima di allora, in particolare quando era eccitata.

Negli ultimi mesi di vita Frida descrisse come una «punizione» la serie di corsetti ortopedici indossati a partire dal 1944 e i trattamenti a essi collegati. Ventotto busti in totale: uno d'acciaio, tre di cuoio, gli altri in gesso. Uno in particolare, disse, non le permetteva né di sedersi né di distendersi. La rendeva così

furiosa che se lo toglieva e usava una fascia per assicurare il proprio tronco allo schienale di una seggiola in modo che la spina dorsale avesse un sostegno. Ci fu un periodo in cui per tre mesi rimase in posizione pressoché verticale, con dei sacchi di sabbia attaccati ai piedi per tenerle in tensione la spina dorsale. Un'altra volta Adelina Zendejas, facendole visita in ospedale dopo un'operazione, la trovò appesa a due anelli metallici, i piedi che sfioravano a fatica il pavimento. Aveva davanti a sé il cavalletto. «Eravamo inorriditi» ricorda Zendejas. «Dipingeva, scherzava e raccontava buffe storie. Quando si sentì troppo stanca e non ce la fece più a resistere, vennero ad abbassarla con un

apparecchio e la distesero sul letto, lasciandole però gli anelli in modo che la colonna vertebrale non le si contraesse e le vertebre non si unissero tra loro».

A raccontare un'altra storia raccapricciante è la pianista Ella Paresce, amica di Frida Kahlo. Un amico medico spagnolo che non sapeva nulla di ortopedia mise a Frida un busto di gesso. «Fu molto eccitante e facemmo un sacco di risate sulla cosa. Poi, come era previsto, durante la notte il corsetto cominciò a indurirsi. Per caso trascorsi la notte nella stanza accanto e, verso le quattro o le cinque del mattino, sentii un pianto, quasi delle urla. Balzai fuori dal letto ed entrai, ed ecco lì Frida che diceva che non riusciva a respirare! Non riusciva

a respirare! Il corsetto si era indurito così tanto che le schiacciava i polmoni. Le faceva delle pieghe tutt'intorno al corpo. Perciò andai in cerca di un medico. A quell'ora del mattino nessuno mi prestò attenzione, sicché alla fine presi una lametta e mi inginocchiai accanto al letto di Frida. Cominciai piano piano a tagliare il busto proprio all'altezza del suo seno. Feci un taglio di circa cinque centimetri perché potesse respirare, e poi aspettammo che arrivasse un medico a fare il resto. Dopo ridemmo fino alle lacrime della faccenda, e lei dipinse il corsetto, che è ancora visibile nel museo di Coyoacán».

Sebbene in pubblico ci scherzasse sopra, Frida era ossessionata dalla

sofferenza. Voleva scoprire tutto il possibile sulle proprie condizioni fisiche e si teneva informata (ma confusa) sulle proprie infermità attraverso la lettura di articoli e libri di medicina e consultandosi con numerosi medici. Un invalido ha buone ragioni per essere ipocondriaco. Nel caso di Frida, naturalmente, c'era anche una componente narcisistica. Effettivamente si può sostenere che l'invalidità fosse essenziale all'immagine che aveva di sé e che, se i suoi problemi fisici fossero stati gravi come lei diceva, non sarebbe mai stata in grado di tradurli in arte. Il dottor Eloesser per primo riteneva che la maggior parte degli interventi subiti da Frida non fosse necessaria, che l'amica

fosse vittima di quella sindrome psicologica tutto sommato comune che spinge i pazienti a farsi operare. Dopotutto, un'operazione è un modo per attirare su di sé l'attenzione. Sono in molti a credere che, se Frida non fosse stata così malata, Rivera l'avrebbe lasciata e Frida era assolutamente capace di accettare un intervento chirurgico non necessario se questo era il mezzo per tenere legato a sé Diego.

Per di più, l'incisione del bisturi è un fatto certo: a chi ha scarsa presa sulla realtà o non si sente del tutto vivo e in contatto con il mondo può dare una specie di sicurezza. Permette inoltre al paziente di essere passivo, di non prendere decisioni e di avere però

qualcosa di concreto e di reale in mano. Un intervento chirurgico ha anche una dimensione sessuale. Può, infine, essere un'espressione di speranza – il prossimo medico, la prossima diagnosi, la prossima operazione, porteranno la salvezza.

Gli autoritratti feriti di Frida erano una forma di pianto muto. In immagini che la presentano priva di un piede, senza testa, squarciata, sanguinante, trasformava il dolore in scene di enorme drammaticità per infondere negli altri l'intensità della sua sofferenza. Proiettando il dolore verso l'esterno e sulle tele, Frida lo strappava altresì dal proprio corpo. Gli autoritratti erano repliche fisse, immutabili della sua immagine allo specchio, e né l'immagine

allo specchio né le tele soffrono.

Come antidoto al dolore, non è escluso che gli autoritratti feriti abbiano avuto anche un'altra funzione. Si pensi all'esperienza di cogliere il proprio riflesso in uno specchio quando si sta fisicamente o emotivamente molto male. L'immagine nello specchio è sorprendente – ci somiglia, ma non condivide il nostro dolore. La disgiunzione tra il nostro percepirci sofferenti (una percezione che va dall'interno verso l'esterno) e l'evidenza superficiale, offerta dallo specchio, di un sé apparentemente libero dal dolore (visto dall'esterno) può sortire un effetto di rafforzamento. L'immagine riflessa ci rimanda al nostro familiare sé fisico e ci



dà il senso della continuità. Se Frida era attirata dagli specchi perché le offrivano questo tipo di consolazione, dipingere l'immagine che vedeva nello specchio era un modo di renderla permanente, oltre che rassicurante. Gli autoritratti potevano dunque fare da sostegno all'oggettività o alla dissociazione. Inoltre, osservando il proprio sé ferito nei dipinti da lei realizzati, Frida poteva coltivare l'illusione di essere una spettatrice forte e obiettiva della propria disgrazia.

In *Senza speranza*, 1945, Frida inscena il proprio dramma nel vasto mare ondeggiante delle rocce vulcaniche del Pedregal (tav. [27](#)). Le faglie e le fenditure del terreno simboleggiano la violenza fatta al suo corpo. L'azione drammatica

non è chiara, ma l'orrore è inequivocabile. Frida giace a letto in lacrime. Tra le labbra tiene l'estremità di un enorme imbuto membranoso, una cornucopia di sangue rappreso contenente un maiale, un pollo, cervella, un tacchino, carne bovina, salsicce e un pesce, oltre a un teschio di zucchero che porta scritto in fronte «Frida». Forse li vomita sul cavalletto posto a cavalcioni del letto, facendo della carneficina l'origine della propria arte. L'immagine potrebbe riferirsi altresì a quei segni simbolici precolombiani che somigliano alle nuvolette dei fumetti, con l'imbuto del massacro a simboleggiare un grido di rabbia e di orrore.

Un'altra spiegazione è che Frida

abbia dipinto *Senza speranza* dopo essersi gradualmente ripresa da un nuovo intervento chirurgico, e che l'imbuto rappresenti il suo disgusto quando il medico, pieno delle migliori intenzioni di tirarla su di morale, le annunciò: «Adesso può mangiare qualsiasi cosa!» Magra com'era, ogni due ore i medici le facevano ingerire alimenti passati. Sul retro della cornice Frida scrisse in rima: «*A mí no me queda ya ni la menor esperanza... Todo se mueve al compás de lo que encierra la panza*». [Non mi resta la minima speranza... Tutto si muove al ritmo di quel che è chiuso nella panza.]

Il lenzuolo che copre il corpo nudo di Frida è punteggiato di microscopici organismi rotondi che fanno pensare a

cellule munite di nuclei o forse a ovuli in attesa di essere fertilizzati. La loro forma si ripete nel sole rosso sangue e nella luna esangue che appaiono insieme nel cielo. Sicché, per l'ennesima volta, Frida estende il significato delle disavventure del proprio corpo agli universi contrapposti del microscopio e del sistema solare.

«Adorabile Ella e caro Boit» Frida scrisse agli Wolfe il 15 febbraio 1946:

Ecco che la cometa appare di nuovo! Doña Frida Kahlo, anche se non ci crederete! Vi scrivo dal letto, perché per *quattro* mesi sono stata in pessime condizioni con la mia spina dorsale sbilenca, e dopo aver visto un mucchio di medici di questo paese, ho deciso di andare a New York a vederne uno che dicono sia assolutamente straordinario... Tutti qui, gli «uomini delle ossa»

o ortopedici, pensano che dovrei sottopormi a un intervento chirurgico che credo sia pericoloso, perché sono magrissima, logorata e sto andando del tutto al diavolo e, in questo stato, non voglio lasciarmi operare senza prima consultarmi con un luminare di Gringolandia. Perciò desidero chiedervi un grande favore, che consiste in quanto segue:

allego una copia della mia storia clinica che servirà a farvi capire tutto quel che ho sofferto in questa maledetta vita, ma che, se possibile, mostrerete anche al dottor Wilson, che è il medico che voglio consultare da quelle parti. Si tratta di uno specialista delle ossa il cui nome completo è dottor Philip Wilson, 321 East 42nd Street, N.Y.C.

Ecco i punti sui quali mi interesserebbe avere una risposta:

1. Potrei venire negli USA più o meno agli inizi di aprile. All'epoca il dottor Wilson sarà a New York? Altrimenti, quando potrei incontrarlo?

2. Una volta conosciuto il mio caso attraverso la storia clinica che potreste presentargli, sarebbe disposto a ricevermi per sottopormi ad attento esame e dirmi la sua opinione?

3. Nel caso accetti, ritiene necessario che vada direttamente in *un ospedale* o che possa vivere da qualche altra parte e andare semplicemente più volte al suo studio?

(È estremamente importante che lo sappia, perché devo calcolare la grana che adesso è scarsa.) Sapete cosa voglio dire, bambini?

4. Potete fornirgli le seguenti informazioni, per maggior chiarezza: sono rimasta a letto 4 mesi e mi sento debolissima e stanca. Farei il viaggio in aereo per evitare disturbi peggiori. Mi metterebbero un *corsetto* per aiutarmi a sopportare i disagi. (Un corsetto ortopedico oppure in gesso.) Quanto tempo conta di metterci a farmi una diagnosi tenendo conto che ho le radiografie, le analisi e ogni altra cosa di quel tipo. Dal 1925, 25 lastre della colonna vertebrale, della gamba e del piede. (Se è necessario farne di

nuove lì, sono a disposizione per qualsiasi cosa...!)

5. Cercate di spiegargli che non sono una «milionaria» o niente che ci si avvicini. Piuttosto la questione dei quattrini è di un «grigio-verde» che sfuma nel colore delle ali di un grillo giallo.

#### 6. MOLTO IMPORTANTE

Che mi metto nelle sue magnifiche mani perché, oltre a sapere della sua ottima reputazione attraverso i medici, in Messico mi è stato personalmente raccomandato da un uomo che è stato suo cliente e che si chiama ARCADY BOYTLER che lo ammira e lo adora perché lo ha sollevato da qualcosa che anche nel suo caso riguardava la spina dorsale. Ditegli che Boytler e sua moglie hanno parlato di lui con entusiasmo e che sono assolutamente felice di vederlo perché so che i Boytler lo adorano e hanno abbastanza stima di me da mandarmi da lui...

Molti baci e ringraziamenti dalla vostra *cuatacha*  
Frida

Il 10 maggio mandò un cablogramma a Ella Wolfe per avvertirla che il 21 dello stesso mese sarebbe arrivata a New York per essere operata dal dottor Wilson. Dato che rifiutava di essere sottoposta ad anestesia a meno di non tenere tra le sue la mano della sorella, Cristina l'avrebbe accompagnata.

L'intervento ebbe luogo in giugno presso l'Ospedale di Chirurgia Specialistica. Quattro vertebre furono fuse con un pezzo d'osso che le era stato estratto dalle pelvi e con una stecca metallica lunga quindici centimetri. La ripresa fu buona. Durante la convalescenza (due mesi d'ospedale) fu di ottimo umore. Poiché le avevano ordinato di non dipingere, inizialmente si



dedicò al disegno. Ma dopo un po' smise di dare retta ai medici e durante il ricovero realizzò un dipinto (non identificato), che più tardi mandò al "Salon del Paisaje", una mostra di paesaggi a Città del Messico.

Tra gli amici che andarono a trovare Frida in ospedale ci fu Noguchi. Fu l'ultima volta che la vide. «Era lì con Cristina» ricorda, «e abbiamo parlato a lungo di varie cose. Era più vecchia. Era così piena di vita, il suo spirito così ammirevole». Noguchi donò a Frida una scatola ricoperta di vetro piena di farfalle, che lei appese alla porta della camera d'ospedale e più tardi collocò sul lato inferiore della volta di uno dei suoi due letti a baldacchino.

Il 30 giugno scrisse ad Alejandro Gómez Arias (la lettera è piena di parole inventate, inframmezzate da vari vocaboli inglesi, qui indicati in corsivo):

*Alex darling,*

non ci permettono di scrivere un granché, ma questa mia è solo per dirti che *the big* operazione ha già avuto luogo. Tre *weeks* fa hanno proceduto al taglio e al taglio delle ossa. E questo dottore è così meraviglioso e il mio *body* così pieno di vitalità, che mi hanno già messa dritta per due minuti sui miei *feet* «da bambolina», ma io stessa non *believe it*. Le prime due settimane sono state piene di grande sofferenza e di lacrime che non auguro a nessuno. I dolori sono acuti e crudeli, ma adesso, questa settimana, i miei strilli sono diminuiti e con l'aiuto delle pillole sono riuscita più o meno a sopravvivere. Ho due enormi cicatrici sulla schiena, di questa forma. [A questo punto Frida

disegna il proprio corpo nudo: sul dorso ci sono due lunghe cicatrici solcate dai punti. Una delle due le va dalla vita al fondo del coccige, l'altra le attraversa la natica destra.] Da qui [una freccia indica la cicatrice sulla natica] hanno proceduto all'estrazione di una fetta di bacino per saldarla alla colonna vertebrale, cioè dove la mia cicatrice finiva per essere meno orripilante e più diritta. Cinque vertebre erano danneggiate e adesso saranno come la canna di un fucile [modo popolare per dire «in pessimo stato»]. Il guaio è che l'osso ci mette un sacco di tempo a crescere e a riaggiustarsi e devo ancora passare sei settimane a letto prima di essere dimessa e poter scappare da questa orripilante *city* per tornare alla mia amata Coyoacán. Come stai, *please* scrivimi e mandami *one* libro, per favore non ti dimenticare di me. Come sta la tua *mamacita*? Alex, non abbandonarmi sola soletta in questo brutto ospedale e scrivimi. Cristi è molto molto stufa e stiamo bruciando dal caldo. È spaventosamente caldo e non sappiamo più cosa

fare. Che cosa succede in Messico. Che cosa succede con la «raza» da quelle parti?

Dimmi qualcosa di tutti e soprattutto di te.

Tua F.

Ti mando un mucchio di affetto e molti baci. Ho ricevuto la tua lettera che mi ha tirato così su di morale! Non dimenticarmi.

In ottobre Frida era di ritorno a Coyoacán piena di progetti. Eppure già l'11 ottobre, in una lettera a Eduardo Morillo Safa, parlava di «dolori lancinanti». La verità è che la fusione spinale non alleviò in modo definitivo i suoi problemi alla schiena. Dopo essere stata dimessa dall'ospedale e avere fatto ritorno in Messico, Frida fu dapprima obbligata a rimanere a letto e poi chiusa per otto mesi

in un busto d'acciaio. Il dottor Wilson le aveva ordinato di condurre una vita tranquilla e di riposarsi spesso, ma Frida non volle seguirne gli ordini e la sua salute andò peggiorando. Il dolore alla spina dorsale si intensificò, perse peso, sviluppò una grave forma di anemia e le ritornò la micosi alla mano destra.

Alejandro Gómez Arias è convinto che il dottor Wilson avesse fuso le vertebre sbagliate. Uno dei medici di Frida, il dottor Guillermo Velasco y Polo, assistente del chirurgo Juan Farill, che qualche anno dopo le saldò altre vertebre a Città del Messico, è della stessa opinione. A detta del medico, la placca di metallo inserita dal dottor Wilson «non fu messa nel punto giusto, perché era

appena sotto la vertebra malata. Forse fu per questa ragione che in seguito Frida si mise nelle mani del dottor Farill. Qui all'Ospedale inglese si trattò di rimuovere il pezzo di metallo inserito dal dottor Wilson e di cercare di fare una fusione spinale attraverso un innesto osseo». Cristina affermò ripetutamente che l'operazione eseguita a New York era stata così dolorosa che a Frida erano state date dosi massicce di morfina e che aveva cominciato ad avere allucinazioni e a vedere animali in giro per la stanza d'ospedale. In seguito, non riuscì più a liberarsi dalla dipendenza dalla droga. È vero che fu a quest'epoca che la calligrafia di Frida diventò più grande e meno controllata e spesso il suo diario ha

un tono frenetico ed euforico.

Col senno di poi, la fusione spinale fu un fallimento indiscutibile. Eppure la stessa Frida aveva detto che il chirurgo era «meraviglioso» e che si sentiva in gran forma. Può darsi che a invertire il decorso della guarigione avesse provveduto proprio Frida. Lupe Marín racconta che «l'operazione eseguita dal dottor Wilson aveva lasciato Frida in condizioni perfette, così loro pensavano, ma durante una notte di disperazione – forse perché Diego non era rientrato o qualcosa del genere – Frida si aggredì con le proprie mani e si riaprì tutte le ferite. Dunque con lei non c'era niente da fare, assolutamente niente». Secondo un racconto analogo, qualche tempo dopo la

fusione spinale, in una crisi di rabbia, Frida si sarebbe gettata a terra e la fusione si sarebbe «rovinata». Purtroppo non esistono dati medici precisi al riguardo; c'è chi dice che avesse un'osteomielite, un'inflammazione del midollo spinale che causa il progressivo deterioramento delle ossa e che certamente la fusione spinale non poteva curare.

*Albero della speranza*, 1946, che in una lettera a Morillo Safa Frida definì «nient'altro che il risultato della maledetta operazione», mostra una Frida piangente, vestita di un costume da tehuana rosso, che seduta fa la guardia a una Frida che giace nuda, ma parzialmente coperta da un lenzuolo, su



una barella (tav. [29](#)). La Frida sdraiata sembra ancora sotto l'effetto dell'anestesia di un'operazione che le ha lasciato delle lunghe incisioni sul dorso – le stesse cicatrici disegnate nella lettera ad Alejandro Gómez Arias, soltanto che in questo caso sono aperte e sanguinanti. La Frida seduta tiene orgogliosamente in mano un busto ortopedico dipinto – con tipica ironia – di rosa brillante e guarnito di una fibbia cremisi: il suo trofeo per la maratona medica cui ha preso parte. Che indossi un altro busto è evidente dai due tutori che le sostengono il torace. Tuttavia non è il tutore posteriore a sorreggere davvero Frida; è piuttosto la bandiera che tiene nella mano destra: una bandiera verde che porta, scritte in rosso,

le parole che Frida ripeteva spesso agli amici: «Albero della speranza, tienti saldo». È il primo verso di una canzone di Veracruz che Frida amava cantare. La canzone prosegue: «Non lasciare che i tuoi occhi piangano, quando ti dico addio», lasciando intendere che l'albero della speranza è metafora di una persona e, nel caso di questo quadro in particolare, della Frida guardiana che piange di compassione, ma siede risolutamente eretta. L'idea di realizzare un quadro a partire da una canzone veniva dagli affreschi dipinti da Rivera al terzo piano del Ministero dell'educazione, ma anche dalle stampe popolari con le ballate di Posada.

L'albero della speranza di Frida

cresce però dal suo dolore: nel dipinto le nappe rosse della bandiera corrispondono al sangue che cola dalla ferita della paziente e l'acuminata cuspidè rossa dell'asta che regge la bandiera fa pensare alla punta insanguinata e aguzza di uno strumento chirurgico. Le due Frida sono chiuse su un lato da un precipizio (dove un ciuffo d'erba «carico di speranza» spunta in mezzo alla roccia vulcanica) e sull'altro da una fossa rettangolare o da una trincea, versione ancora più malaugurante delle scure voragini che solcano la landa desolata e fanno da metafora alla carne ferita di Frida. Eppure, nonostante tutto l'orrore e il pericolo, questo quadro è un atto di fede, come un *retablo*. La fede di Frida è in se

stessa, non in un'immagine sacra; la Frida guardiana risplendente nel suo abito da tehuana è colei che opera i miracoli.

«Il paesaggio è diurno e notturno»  
Frida scrisse di *Albero della speranza* nella lettera a Morillo Safa. «E c'è uno scheletro (o la morte) che scappa via atterrito davanti alla *mia volontà di vivere*. Puoi immaginartelo, più o meno, perché la mia descrizione è goffa. Come puoi notare, non possiedo la lingua di Cervantes né ho talento per la poesia e l'arte del descrivere, ma tu sei abbastanza acuto da capire il mio modo di parlare che è un pochino “rilassato”». Nel dipinto, così come è oggi, se la volontà di vincere è perfettamente evidente, lo scheletro in fuga è stato cancellato. La

morte è presente solo per via di metafora, nella trincea-fossa e nella dialettica luce/ombra (sole/luna) che accompagna la Frida viva e la Frida quasi morta. Curiosamente, la Frida che tiene salda la speranza siede sotto la luna, mentre la luce del sole rivela il corpo devastato della paziente operata. Si potrebbe congetturare che ciò dipenda dal fatto che il sole, un enorme globo rossastro, si nutre, secondo le credenze azteche, di sangue umano.

Un altro dipinto del 1946 che testimonia della fusione spinale è *Il cerbiatto*, un autoritratto in cui Frida si presenta con il corpo di un cerbiatto (Granizo, il suo modello, era un maschio), la testa incoronata di corna

(tav. [30](#)). Originariamente il quadro apparteneva ad Arcady Boytler, l'uomo che le aveva raccomandato il dottor Wilson e che, come Frida scrisse in una lettera a Ella Wolfe, aveva come lei problemi alla colonna vertebrale. Come *La colonna spezzata*, *Il cerbiatto* usa metafore semplici per mostrare che Frida è in preda alla sofferenza. Mentre attraversa una radura, il cervo è trafitto da nove frecce che lentamente lo uccideranno; il riferimento è senza alcun dubbio al viaggio di Frida attraverso la vita e alla persecuzione delle ferite che gradualmente la distruggeranno. Le trafitture del cerbiatto sanguinano, ma il volto di Frida è calmo.

Il dipinto parla anche di pene

psicologiche. Di fatto, nella vita come nell'arte, la sofferenza fisica di Frida è strettamente connessa alla sofferenza psichica. Dal divorzio, ma probabilmente anche da prima, le sue malattie coincisero così spesso con periodi traumatici sul piano psichico che è ragionevole ipotizzare che le «usasse» per trattenere o richiamare a sé Diego. Ella Wolfe dice che *Il cerbiatto* si riferisce all'«agonia di vivere con Diego». Un'altra amica intima sostiene che le frecce rappresentano la sofferenza dovuta all'oppressione maschile, il che le renderebbe analoghe ai colpi di pugnale di *Qualche piccola punzecchiatura*.

Ne *Il cerbiatto* Frida si è servita, ancora una volta, di oggetti appuntiti per

riferirsi alle proprie ferite, fisiche e psicologiche. I massicci tronchi d'albero dal legno secco e crepato e dai rami spezzati significano decomposizione e morte e i nodi e i profondi tagli nella corteccia fanno eco alle ferite che il cervo ha sul fianco. Sotto i suoi zoccoli c'è un esile ramo verde e frondoso divelto da un alberello, simbolo della giovinezza spezzata di Frida (e del cervo). Il ramo indica altresì la compassione che Frida provava in genere nei confronti delle cose danneggiate, ma può avere anche un altro significato. Antonio Rodríguez dice che «nel mondo preispanico, per entrare in paradiso, si metteva un ramo secco [sulla fossa del morto] e la resurrezione era la resurrezione del ramo secco in un ramo



coperto di foglie».

Dipingendosi in veste di cervo, Frida esprimeva una volta di più il suo sentimento di unità con tutti gli esseri viventi, un sentimento che ha la sua origine nella cultura azteca.

*Il cerbiatto* scaturisce dal folclore e dalla poesia messicani. C'è una canzone popolare che inizia così:

Sono un povero cerbiatto che vive sulle montagne.

Poiché non sono molto docile, non scendo a dissetarmi durante il giorno.

Di notte, a poco a poco, vengo tra le tue braccia, amore mio.

E nei suoi *Versi d'amore e disamore*, suor Juana Inés de la Cruz scrisse<sup>[33](#)</sup>:

*Si ves el ciervo herido  
que baja por el monte acelerado,  
buscando, dolorido,  
alivio al mal en un arroyo helado,  
y sediento al cristal se precipita,  
no en el alivio, en el dolor me imita*<sup>34</sup>.

Anche se il suo dramma è immaginario, l'autoritratto di Frida nelle vesti del *Cerbiatto* si riferisce alla sua vita: l'idea della vittima ferita simile a un cervo figura in una pagina del diario stilata nel 1953. In lutto per la morte prematura di una cara amica, la pittrice Isabel (Chabela) Villaseñor (che aveva interpretato il ruolo della bellissima giovane moglie indiana in *Que viva Mexico!* di Ežzenštejn), si disegnò con una colomba tra le mani e il corpo

attraversato da lunghe righe che fanno pensare a lance. «Chabela Villaseñor» scrisse. «Finché non me ne vado, finché non seguo la tua strada – fa' buon viaggio Chabela! Rosso vivo, Rosso vivo, Rosso vivo, Vita morte». Nella pagina seguente c'è una poesia in ricordo dell'amica perduta:

Ci hai lasciato, Chabela Villaseñor  
Ma la tua voce  
la tua elettricità  
il tuo enorme talento  
la tua poesia  
la tua luce  
il tuo mistero  
la tua Olínka

Tutta tu rimani viva

Isabel Villaseñor pittrice poetessa cantante.

Rosso

Rosso

Rosso

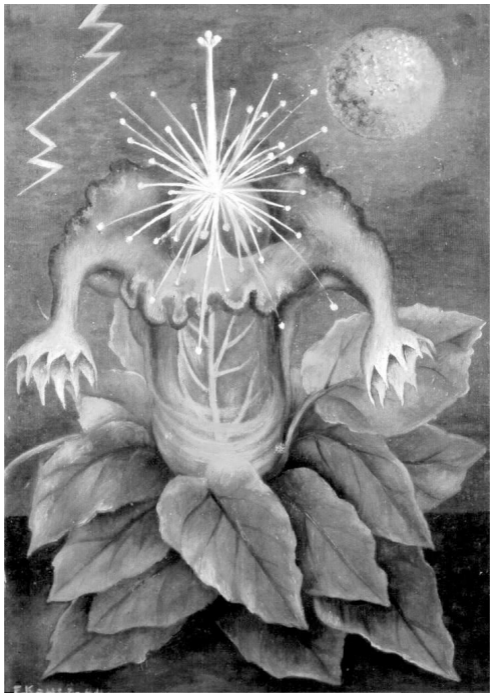
Rosso

come il sangue

che scorre

quando uccidono

un cervo.



*Fiore della vita*, 1944.



*Natura morta, 1942.*



*Frutti della terra*, 1938.

[33](#). Il collegamento tra *Il cerbiatto* e la poesia di suor Juana Inés de la Cruz è stato segnalato da Laura Mulvey e Peter Wollen nel saggio “Frida Kahlo e Tina Modotti”, pubblicato in *Frida Kahlo and Tina Modotti*, catalogo della mostra omonima organizzata nel 1982 presso la Whitechapel Art Gallery di Londra, p. 25.

34. Se il cerbiatto tu vedi / lasciare precipitoso la  
montagna, / e, colpito, cercare in freddo rivo /  
solievo alla ferita, / tuffando la sua sete in acque  
chiare, / non nel sollievo, nel dolore mi fa  
specchio.



## 21.

### Ritratti di un matrimonio

A distanza di anni dalla morte di Frida e Diego, gli amici li ricordavano come dei «mostri sacri». Le loro avventure ed eccentricità non erano neppure sfiorate dalla censura meschina della morale corrente; non semplicemente tollerati, essi erano apprezzati e mitizzati. Quanto alla loro «mostruosità», i Rivera potevano dare asilo a Trockij, dipingere

peana a Stalin, edificare templi pagani, sventolare pistole, vantarsi di mangiare carne umana e proseguire nel loro matrimonio con l'immensa imperiosità delle divinità dell'Olimpo. Negli anni quaranta Diego era, ovviamente, un vecchio mito. Per Frida, invece, la statura mitica era un fatto nuovo, e durante quel decennio i loro miti si armonizzarono.

Dopo il nuovo matrimonio, il legame che li univa andò approfondendosi, e così la loro reciproca autonomia. Benché vivessero insieme le assenze di Diego erano lunghe e frequenti. Entrambi avevano relazioni sentimentali: quelle di lui avvenivano alla luce del sole, mentre quelle di Frida (con uomini) continuarono a essere tenute segrete, perché Diego ne

era selvaggiamente geloso. Non deve stupire che la loro vita fosse piena di scontri violenti seguiti da amare separazioni e tenere riconciliazioni.

A partire dal «ritratto di matrimonio» del 1931, Frida tenne l'inventario delle vicissitudini della loro unione. I molti dipinti che la mostrano insieme a Diego o che lo includono solo in modo indiretto – per esempio attraverso le lacrime che le scorrono sulle guance – rivelano fino a che punto la relazione tra i Rivera andò trasformandosi nel corso degli anni sebbene certe realtà di fondo restassero inalterate. *Frida e Diego Rivera*, 1931; *Autoritratto come tehuana (o Diego nei miei pensieri)*, 1943; *Diego e Frida 1929-1944*, 1944; *Diego e io* e *L'abbraccio*

*amorevole dell'universo, la terra (Messico), io, Diego e il Señor Xolotl,* entrambi del 1949, esprimono tutti il grande amore di Frida per Diego e il suo bisogno di lui. Significativamente, la maniera di correlarsi a lei di Rivera è diversa in ogni dipinto. Nel primo, il ritratto di matrimonio, la loro relazione è lievemente rigida. Come figure in un ritratto di coppia eseguito da un pittore ambulante, guardano davanti a sé, non l'uno verso l'altro. Questo, insieme alla grande scaglia di spazio che li separa e alla stretta leggera delle loro mani, induce a pensare che la coppia si sia appena formata e che i due partner non abbiano ancora imparato i passi intrecciati ed elaborati della danza matrimoniale.

Invece, nell'*Autoritratto come tehuana* del 1943, l'amore ossessivo di Frida per l'imprendibile marito la porterà a imprigionarne l'immagine sulla propria fronte, in forma di «pensiero» (tav. [20](#)). Un anno dopo, in *Diego e Frida 1929-1944*, si intreccerà a lui così strettamente che i loro volti finiranno per formare un'unica testa – uno stato simbiotico che evidentemente non è un'unione confortevole e armoniosa. In *Diego e io*, la disperazione di Frida per i tradimenti continui di Diego è quasi isterica; il ritratto del marito è incastrato al centro della sua fronte, ma Diego è altrove e Frida sembra sul punto di essere strangolata dal vortice dei suoi stessi capelli – una donna che annega nella

solitudine (tav. [25](#)). Quando dipinge *L'abbraccio amorevole* Frida sta ancora piangendo di dolore, ma la relazione sembra in qualche modo aver trovato soluzione; Frida tiene Diego in un abbraccio piuttosto che in una morsa (tav. [32](#)). Mentre nel ritratto matrimoniale del 1931 Frida svolgeva un ruolo filiale e nel 1944 la coppia sembrava aver raggiunto, se non la reciprocità, almeno una parità guerreggiata, in *L'abbraccio amorevole* Frida finalmente possiede Diego nel modo presumibilmente più funzionale per entrambi – Diego è un grosso bambino che giace pacificato sul grembo materno di Frida.

I Rivera avevano molto in comune: humour, intelligenza, amore per la cultura

messicana, coscienza sociale, un approccio alla vita del tutto fuori schema. Tuttavia il legame più forte era forse l'enorme rispetto che avevano l'uno per l'altra. Rivera era orgoglioso dei successi professionali della moglie e ammirava la sua crescente maestria artistica. Diceva a tutti che Frida aveva avuto l'onore di vedere una propria opera appesa alle pareti del Louvre prima di lui o di qualunque altro suo collega e gli piaceva esibire la moglie davanti agli amici. Una visitatrice ricorda che la prima cosa che Rivera le disse quando si incontrarono fu che doveva conoscere Frida. «In Messico non c'è un solo artista che possa competere con lei!» disse Rivera, raggianti. «Mi disse immediatamente

che, quando era a Parigi, Picasso aveva preso un disegno di Frida, lo aveva guardato a lungo e poi aveva esclamato: «Guarda questi occhi: né tu né io siamo capaci di fare niente del genere». Notai che mentre me lo diceva i suoi occhi sporgenti luccicavano di lacrime».

Parlando del genio di Frida, Rivera diceva: «Accanto a Frida siamo tutti delle mezze cartucce. Frida è il più grande pittore della nostra epoca». Nell'articolo del 1943 "Frida Kahlo e l'arte messicana" scrisse: «Nel panorama della pittura messicana degli ultimi vent'anni, il lavoro di Frida Kahlo risplende come un diamante in mezzo a gioielli di qualità inferiore; limpido e duro, dalle sfaccettature precise». Frida era, disse,



«la prova più grande del rinascimento dell'arte messicana».

Frida gli restituì il complimento. Per lei Diego era «l'architetto della vita». Ne ascoltava i racconti e le teorie con divertito scetticismo, interloquendo di tanto in tanto con un: «Diego, non può essere vero», o scoppiando nella sua contagiosa risata di petto. Nel suo “Ritratto di Diego” scrisse:

La sua supposta mitomania è in diretta relazione con una formidabile immaginazione. Vale a dire che è bugiardo come possono esserlo i poeti o i bambini che non sono ancora stati trasformati in idioti dalla scuola o dalla madre. Gli ho sentito raccontare ogni sorta di menzogne: dalle storie più innocenti a quelle più complicate su persone che la sua immaginazione combinava in situazioni e azioni fantastiche, sempre con un

grande senso dell'umorismo e un meraviglioso senso critico; ma non gli ho mai sentito raccontare una sola bugia stupida o banale. Mentendo, o giocando a mentire, smaschera molte persone, scopre il meccanismo interiore degli altri, che sono molto più ingenuamente bugiardi di lui, e la cosa più curiosa delle presunte menzogne di Diego è che, in buona sostanza, chi è coinvolto nella combinazione immaginaria se la prende, non per via della bugia, bensì della verità contenuta nella bugia, che viene sempre a galla.

Frida tollerava e addirittura incoraggiava le idiosincrasie egocentriche di Rivera ed era estremamente protettiva nei suoi confronti. Per esempio si precipitava a difenderlo quando qualcuno lo accusava di fare un'arte da milionari o di essere lui stesso un milionario. In "Ritratto di

Diego” sfidò con infuocato slancio retorico chi aveva osato criticarlo.

Contro i codardi attacchi che gli sono sferrati, Diego reagisce sempre con fermezza e con grande senso dell’umorismo. Non scende mai a compromessi né fa concessioni: affronta a viso aperto i nemici, che in maggioranza sono subdoli e in qualche raro caso coraggiosi. Si basa sempre sulla realtà, mai su elementi «illusori» o che rientrano in un «ideale». In Diego l’intransigenza e lo spirito ribelle sono fondamentali, perché ne completano il ritratto.

Tra le tante cose che si dicono di Diego, le più comuni sono queste: che è un mitomane, un cacciatore di pubblicità, e – quel che è più ridicolo – un milionario... È davvero incredibile che gli insulti più bassi, più vigliacchi e più stupidi contro Diego siano stati vomitati proprio a casa sua: il Messico. Attraverso la stampa, attraverso atti barbarici e vandalici volti a distruggere il suo lavoro con qualsiasi mezzo,

dagli innocenti ombrellini delle signore «perbene» che, come per caso, passando graffiano ipocritamente i suoi dipinti, agli acidi, ai coltelli da tavola, senza dimenticare i banali sputi, degni dei possessori di tanta saliva e di così poco cervello; attraverso gruppi di ragazzi «di buona famiglia» che tirano sassi contro la sua casa e il suo studio, distruggendo i preziosissimi oggetti d'arte messicana preispanica che fanno parte della collezione di Diego; attraverso chi scappa via dopo essersi fatto una risata grazie a una lettera anonima (non c'è bisogno di parlare del coraggio di chi le manda) o attraverso il silenzio neutrale e pilatesco di chi detiene il potere e ha la responsabilità di proteggere o importare la cultura per il buon nome della nazione e non dà alcuna importanza a questi attacchi all'opera di un uomo che, con tutto il suo genio, il suo incomparabile sforzo creativo, cerca soltanto di difendere la libertà d'espressione non solo per sé, ma per tutti...

Tuttavia gli insulti e gli attacchi non

cambiano Diego. Essi fanno parte della fenomenologia sociale di un mondo in declino, tutto qui. La vita nel suo insieme continua a interessarlo, a meravigliarlo, con la sua mutevolezza, e tutto lo sorprende con la sua bellezza, mentre nulla lo delude o gli mette paura, perché Diego conosce il meccanismo dialettico dei fenomeni e degli eventi.

Frida era pronta a difendere il marito sia a parole sia con i fatti. Una volta, in un ristorante, un ubriaco seduto a un tavolo vicino al loro attaccò briga con Diego, chiamandolo maledetto trockista. Diego lo stese al suolo con un pugno, ma uno degli amici dell'uomo estrasse una pistola. Furibonda, Frida gli balzò davanti, gridandogli degli insulti. Fu atterrata da un colpo in pieno stomaco. Fortunatamente i camerieri intervennero,

ma in ogni caso Frida aveva richiamato a tal punto l'attenzione che gli aggressori se l'erano dovuta svignare.

Se *Radici* parla di un momento di calma e di appagamento coniugali, il piccolo dipinto intitolato *Diego e Frida 1929-1944* indica che nel 1944 è ormai finito. In effetti, i Rivera vissero separati per buona parte di quell'anno. Come di consueto, continuarono a vedersi spesso, e malgrado la separazione celebrarono il loro quindicesimo anniversario di matrimonio con una grande festa e uno scambio di doni. *Diego e Frida 1929-1944* fu il regalo di anniversario di Frida al marito. Sintetizzando il suo desiderio di fare tutt'uno con – letteralmente di essere – Diego, Frida raffigura se stessa e

il marito come un'unica testa divisa verticalmente in due metà. Una collana costituita da un tronco d'albero dai rami a punta stringe il collo da loro condiviso. È evidente che la fragilità del vincolo coniugale ha reso Frida ancora più ansiosa di possedere Diego fondendo la propria identità con la sua.

I nomi dei coniugi e le date dei loro anni da sposati sono iscritti nelle minuscole conchiglie che adornano la cornice a forma di giglio del dipinto, i cui fianchi rigonfi e le cui volute ricurve ricordano il *Fiore della vita* a forma di utero, anch'esso dipinto nel 1944. Se Frida voleva che la cornice di questo ritratto di coppia suggerisse un fiore o un utero – era lei, come disse, l'embrione

che «ha generato Diego» –, di certo voleva che le minuscole conchiglie rosa e rosse e le chioccioline perlacee incollate sulla sua superficie avessero un riferimento sessuale. Per Frida, le conchiglie erano simboli di nascita, fecondità e amore: nel dipinto stesso, una capasanta e una conchiglia avvolte da radici che germogliano dall'albero collana rappresentano, disse Frida (riferendosi alle analoghe conchiglie del *Mosè*), «i due sessi che sono avvolti da radici, sempre nuove e vive».

Come pegno d'amore, *Diego e Frida 1929-1944* è leggermente dissonante. Le forme oppressivamente intricate paiono una manifestazione esteriore delle tortuosità interiori. I volti dei coniugi



sono dissimili per dimensioni e struttura tanto che, benché unite, le parti non sono allineate; la disgiunzione indica l'instabilità esplosiva del matrimonio di Frida. Per tenere insieme se stessa e Diego, ha legato l'unica testa con un albero collana i cui rami sono senza foglie, così come l'unione dei Rivera era senza figli. I rami intrecciati fanno pensare alla corona di spine di Cristo – il vincolo matrimoniale è un martirio.

Tre mesi dopo vivevano ancora separati quando il giorno di Natale Rivera scrisse una nota indirizzata «Alla celebre pittrice e distinta signora Doña Frida Kahlo de Rivera con affetto, devozione e profondo rispetto per il tuo incondizionato *milagro* [miracolo]». Sul

retro del foglio diceva: «Mia cara *niña fisita* non lasciare che la lotta ti faccia arrabbiare. Sappi il mio affetto e il mio desiderio di vedere di nuovo il mondo insieme come abbiamo fatto l'anno scorso e di vederti sorridere ancora e sapere che sei felice. Restituisci le sue fondamenta al tuo Cupido e lascia che questa amicizia e questo affetto durino per sempre».

Si rimisero insieme, e il loro amore, nel senso più profondo del termine, durò davvero «per sempre». E così il dolore. La maggior parte dei momenti spinosi nel matrimonio di Frida con Diego fu causata dal comportamento incostante di Rivera e dalla sua indulgenza verso se stesso. Era affascinato da qualcuno o qualcosa, e

dopo aver posseduto la persona o l'oggetto e averne goduto, lo scartava come un bambino scarta un giocattolo vecchio. Quando il suo medico lo dichiarò inadatto alla fedeltà, Rivera fu felice di attenersi alla prescrizione.

C'è chi dice che a Frida piacesse ascoltare da Diego il racconto delle sue avventure sentimentali ed è vero che la pittrice scherzava spesso sull'incorreggibile passione del marito per le donne. In pubblico ne rideva: «Essere la moglie di Diego è la cosa più meravigliosa che ci sia al mondo... Lo lascio giocare al matrimonio con altre donne. Diego non è il marito di nessuna e non lo sarà mai, ma è un gran *camarada*». In “Ritratto di Diego” spiegò

meglio ciò che intendeva:

Non parlerò di Diego come «marito», perché sarebbe ridicolo. Diego non è mai stato né sarà mai il «marito» di nessuna. Né parlerò di lui come amante, perché per me egli trascende il territorio del sesso e se parlassi di lui come di un figlio non farei altro che descrivere o dipingere le mie emozioni, una specie di autoritratto, non il ritratto di Diego.

...Probabilmente da me qualcuno si aspetta un ritratto molto personale, «femminile», aneddótico, divertente, pieno di lamentele e perfino di una certa dose di pettegolezzi, pettegolezzi «decenti», interpretabili o usabili secondo la morbosità del lettore. Forse sperano di sentirmi lagnare di «quanto si soffre» a vivere con un uomo come Diego. Io però non credo che le rive del fiume soffrano perché lasciano scorrere l'acqua o che la terra soffra perché piove o che l'atomo soffra perché scarica energia... per me tutto ha una compensazione

naturale. Nel mio difficile e oscuro ruolo di alleata di un essere straordinario, ho lo stesso tipo di ricompensa che una certa quantità di rosso garantisce a un puntino verde: la ricompensa dell'«equilibrio». I dolori o le gioie che nella nostra società, marcia di menzogne, danno regolarità alla vita non mi appartengono. Se ho dei pregiudizi e se gli atti degli altri, perfino quelli di Diego Rivera, mi feriscono, ne ritengo responsabili me stessa e la mia incapacità di vedere con lucidità; se invece non ne ho, non posso non ammettere che per i globuli rossi è naturale combattere senza il minimo pregiudizio contro i globuli bianchi e che questo fenomeno significa solo salute.

Questo atteggiamento aperto e di larghe vedute può forse avere rappresentato davvero Frida negli ultimi anni o quando le relazioni extraconiugali di Diego non avevano nessuna importanza. Eppure con

gli amici più intimi si lamentava delle difficoltà del suo matrimonio.

«Quando ero sola con lei» ricorda Ella Wolfe, «mi diceva quanto era triste la sua vita con Diego. Non riuscì mai ad abituarsi ai suoi amori. Ogni volta la ferita era nuova; continuò a soffrire fino al giorno in cui morì. Diego non se ne preoccupò mai. Diceva che avere rapporti sessuali era come urinare. Non riusciva a capire perché la gente li prendesse così sul serio. Ma lui era geloso di Frida: due pesi, due misure, *el gran macho*».

Che lei «continuasse a soffrire» è evidente negli autoritratti ed è particolarmente chiaro nei due in cui porta l'acconciatura tehuana dei giorni di festa. Sia in *Autoritratto come tehuana*,

1943, sia nell'*Autoritratto* del 1948 (tavv. [20](#) e [24](#)) il volto di Frida, dallo sguardo penetrante sotto le scure sopracciglia unite, le labbra rosse e carnose e l'ombra dei baffi, sembra perverso, perfino diabolico. Nel dipinto del 1948 ha quarant'anni e i contorni del viso si sono fatti più pieni, più spessi, meno ovali; i cinque anni che separano questi due ritratti hanno lasciato il segno. Ma Frida affronta i saccheggi dell'età senza la cosmesi consolatoria dell'illusione.

C'è qualcosa di sinistro nel modo in cui Frida, nel primo dei due dipinti, esprime il suo desiderio di possedere Diego. È divorante come un fiore carnivoro tropicale. Intrecciate ai fili bianchi che si irradiano dal motivo

vegetale del collare di pizzo, ci sono nere radici che altro non sono se non la continuazione delle venature delle foglie che le adornano i capelli. Questo animato reticolo di tentacoli sembra un'estensione di Frida, sentieri di energia e di sentimento per chi, nella solitudine e nell'isolamento, dispera e vorrebbe estendere la propria vitalità oltre i limiti fisici del corpo. Come un ragno femmina che scruta dal centro della ragnatela, Frida intrappola l'immagine di Diego sulla propria fronte; la sensazione è che abbia consumato la sua preda incastonandone il pensiero dentro di sé in forma di ritratto miniaturizzato all'interno del ritratto.

Nell'*Autoritratto* del 1948 la



frustrazione amorosa è trattata diversamente. Eccettuati un accenno di tensione attorno alla bocca e lo splendore triste degli occhi, il volto di Frida ha la deliberata compostezza di sempre. Eppure sotto la superficie si agitano emozioni violente. Alla sommità del dipinto, su una foglia, il suo nome e l'anno sono scritti nello stesso colore usato per le venature della foglia: rosso sangue. Le tre lacrime che le scendono scintillanti lungo la pelle scura fanno pensare che nei momenti di lutto dovesse essere affascinata dalla propria immagine: il narcisismo della pena. Come se, disperata, le gote umide di lacrime calde, si fosse rivolta allo specchio in cerca di consolazione e

condivisione, per trovare un'altra persona, la Frida forte e alternativa, e farne il ritratto. Una simile coscienza di sé mitigava il senso di disperazione, sdoppiandolo. Dipingendo sia la persona dolente sia colei che la osserva, Frida si faceva voyeur delle sue stesse emozioni.

Il rapporto eccezionalmente carico e disgiuntivo tra Frida e il suo costume da tehuana, il suo viso nettamente separato dai merletti che lo incorniciano, sottolineano il dualismo psicologico della Frida piangente, l'impressione che senta e nello stesso tempo avverta di sentire. Lo sdoppiamento appare particolarmente doloroso, perché è facile immaginare come mai Frida si fosse adornata di pizzi e veli da sposa – questi autoritratti sono

una supplica d'amore rivolta a Diego. Ma il bel piumaggio era tanto una maschera quanto un magnete; parlava di bellezza e d'amore e nello stesso tempo nascondeva i sentimenti più brutti: rifiuto, gelosia, rabbia, paura dell'abbandono. Ecco perché, più seria era la minaccia di perdere Diego, più elaborata e lugubramente festosa si faceva l'autodecorazione di Frida.

Se adornarsi di pizzi e merletti era un espediente per riconquistare Diego, un altro trucco era quello di fargli capire che le sue sofferenze potevano dimostrarsi fatali. In *Pensando alla morte*, dipinto nello stesso anno di *Autoritratto come tehuana*, un'apertura sulla fronte di Frida mostra un teschio e le ossa incrociate

sullo sfondo di un paesaggio (tav. [21](#)). Alle spalle di Frida c'è una fitta parete di grandi foglie carnose. Davanti alle foglie e intrecciati a esse ci sono rami marroni dalle crudeli spine rosse. Frida punta su di noi uno sguardo saggio e controllato, che nella sua imperturbabilità è quasi egizio; in effetti, l'abito e i lineamenti di questo autoritratto fanno pensare al famoso busto dell'impassibile Nefertiti, che Frida ammirava. Una volta parlò della «meravigliosa Nefertiti, moglie di Akhenaten; immagino che, oltre che straordinariamente bella, dovesse essere anche “una scatenata” e la più intelligente collaboratrice del marito».

Due disegni realizzati negli anni quaranta dicono con chiarezza che

l'angoscia di Frida non si era mitigata. Nell'*Autoritratto* del 1946 piange e in *Rovina*, un regalo del 1947 per Diego, sillaba la sua miseria con le parole «*Avenida Engaño*» (viale dell'inganno). Una testa attraversata da una crepa, contrassegnata dalla scritta «ROVINA» e raffigurante quello che potrebbe essere un'amalgama di Frida e Diego, si intreccia a una struttura architettonica, una cui parte è un albero dai rami tranciati. Da questa struttura si dipartono venti proiezioni numerate; si dice che si riferissero alle relazioni extraconiugali di Diego. Sulla destra, quello che sembra un monumento commemorativo porta l'iscrizione: «Rovina/Casa degli uccelli/Nido d'amore/Tutto per niente».

Come si è visto, Frida non era in alcun modo la vittima passiva degli appetiti sessuali di Diego e ricambiava le sue infedeltà con numerose relazioni extraconiugali, casuali e meno casuali. Nonostante la fragilità, le malattie, le varie operazioni e malgrado i molti periodi in cui non riuscì a condurre un'attiva vita sessuale, Frida non aveva nulla della passività associata (almeno in letteratura) allo stereotipo della donna messicana «abituata da sempre a soffrire». Uno dei suoi amanti ricorda che i problemi fisici non erano assolutamente un impedimento: «Non ho mai visto nessuno esprimere con maggior vigore la propria affettività!» Né si peritava di dare la caccia a tutti gli uomini che voleva.

Era convinta che quella che chiamava *la raza* – un popolo non rovinato dagli ipocriti dettami della civiltà – fosse meno inibita riguardo alla sessualità e, visto che voleva avere comportamenti primitivistici, riteneva importante essere esplicita in materia di sesso (anche se non parlava dei dettagli della propria vita sessuale). Pensava spesso al sesso, come appare chiaro dai quadri e dai disegni, oltre che dal diario.

La relazione amorosa più duratura e profonda Frida la ebbe con un rifugiato politico e pittore spagnolo che desidera mantenere l'anonimato e che allora viveva in Messico. Dai suoi racconti risulta che in realtà abitasse nella casa di Coyoacán e che Rivera avesse accettato

con equanimità la sistemazione, anche se le lettere di Frida rivelano il suo tentativo di nascondere la relazione a Diego. Nell'ottobre del 1946, per esempio, dopo essere stata per alcuni mesi a New York insieme all'amante, scrisse a Ella Wolfe per chiederle di farle da base postale finché lui fosse rimasto negli Stati Uniti.

Ella tesoro del mio cuore,

ti sorprenderà che questa ragazza pigra e sfacciata ti scriva, ma tu sai che in un modo o nell'altro, con o senza lettere, ti voglio un sacco di bene. Da queste parti non ci sono notizie importanti, io sto meglio, sto già dipingendo (un dipinto idiota) ma qualcosa è qualcosa, meglio di niente...

Voglio chiederti un piacere immenso, grande come la piramide di Teotihuacán. Sei disposta a farlo per me? Ho intenzione di scrivere a B\_\_\_\_\_



a casa tua in modo che tu possa inoltrargli le lettere dove si trova, o forse potresti tenerle e consegnargliele personalmente quando passa da New York. Per l'amor di dio, che non escano dalle tue mani se non per finire *direttamente nelle sue*. Sai cosa voglio dire bambina! Se riesci a evitarlo, vorrei che non ne sapesse niente nemmeno Boit, perché è meglio che tu sia l'unica a tenere il mio segreto, capisci? Qui *nessuno* sa niente, solo Cristi, Enrique – *tu* e io e il ragazzo in questione sappiamo di cosa si tratta. Se vuoi chiedermi qualcosa su di lui nelle tue lettere, chiedimelo con il nome di SONJA. Capito? Ti prego di dirmi come sta, cosa fa, se è felice, se si prende cura di sé, eccetera. Nemmeno Sylvia [probabilmente Sylvia Ageloff] conosce un solo dettaglio, perciò non spettegolare con *nessuno* di questo argomento. A te posso dire che lo amo davvero e che grazie a lui provo di nuovo la voglia di vivere. Parlagli bene di me, così che si senta felice e sappia che sono una persona, se non proprio perbene, almeno *Regularcita* [OK].

Ti mando migliaia di baci e tutto il mio amore.

Frida

Non dimenticare di strappare questa lettera in caso di future incomprensioni. Promesso?

L'amante di Frida continua ancora oggi a esserle appassionatamente devoto e a fare tesoro del piccolo *Autoritratto* ovale – una miniatura di cinque centimetri circa d'altezza – che lei gli fece verso il 1946. La tiene in una scatola insieme ad altre reliquie – un nastro da capelli rosa, un orecchino, qualche disegno e la testa Tlatilco montata su un supporto d'argento a formare una spilla. La relazione durò fino al 1952, ma con il trascorrere degli anni e via via che le sue delicate

condizioni fisiche le rendevano più difficili i rapporti con l'altro sesso, Frida si rivolse sempre più alle donne, sovente alle donne con cui Diego aveva una storia in quel momento. A sentire Raquel Tibol, «si consolava coltivando l'amicizia delle donne con le quali Diego aveva una relazione galante».

Che nei tardi anni quaranta il lato mascolino di Frida si facesse più pronunciato è evidente nei suoi autoritratti: diede ai propri lineamenti un tocco ancor più maschio, rendendo i baffi perfino più scuri di quanto non fossero effettivamente. È vero comunque che tanto Frida quanto Diego avevano sempre avuto un ben preciso versante androgino; entrambi erano attratti da ciò che del

proprio sesso vedevano nel partner. Rivera amava «l'aria da ragazzino» di Frida e i suoi baffi alla «Zapata»: una volta che lei se li rasò, andò su tutte le furie. Del marito lei amava la morbidezza e la vulnerabilità e anche i seni da uomo grasso; era quella la parte di Diego che Frida sapeva le avrebbe garantito per sempre il bisogno del marito. Scrisse: «Del suo petto bisogna dire che, qualora Diego fosse sbarcato sull'isola governata da Saffo, non sarebbe stato giustiziato dalle guerriere. La sensibilità dei suoi seni meravigliosi lo avrebbe reso accettabile. Comunque la sua virilità, così specifica e strana, lo rende desiderabile anche dove dominano imperatrici avidi d'amore mascolino».

Una delle «imperatrici» era la star cinematografica María Félix, la cui relazione con Diego diventò un pubblico scandalo. I guai cominciarono mentre Diego stava preparando un'immensa retrospettiva da tenersi al Palacio de Bellas Artes. Del ritratto di María Félix al quale stava lavorando aveva deciso di fare il centro della mostra; ovviamente il quadro fece sensazione ancora prima di essere terminato. La stampa si domandava: durante le quaranta sedute con la modella (a cui nessuno era stato ammesso), María aveva posato nuda per Rivera? Il diafano abito, fu notato, le celava a stento i contorni del corpo. Furono pubblicate fotografie in cui Rivera fissava con sguardo innamorato

gli occhi della modella. (Alla fine María Félix rifiutò di prestare il ritratto alla mostra e Rivera lo rimpiazzò con un altro, non meno provocante, il nudo a grandezza naturale di un'altra bellezza, la poetessa Pita Amor.)

Ignorando le smentite di Rivera, la stampa riferiva anche che il *muy distinguido pintor* intendeva sposare l'attrice non appena avesse potuto ottenere il divorzio. Tre importanti quotidiani pubblicarono la «notizia» che María Félix aveva accettato la proposta di Diego a condizione di poter portare nel matrimonio, come parte di una sorta di ménage-à-trois, la sua amica ventiduenne, una bellissima rifugiata spagnola che aveva fatto da infermiera e

da dama di compagnia a Frida. Rivera sosteneva che la sua storia d'amore con María Félix non aveva niente a che fare con l'intenzione, che non negava, di divorziare da Frida. «Adoro Frida» diceva con dolcezza, «ma credo che la mia presenza faccia molto male alla sua salute». Ammetteva l'infatuazione per María Félix: «come centinaia di migliaia di messicani», era innamorato di lei.

I ricordi della loro storia sono tanti quante le persone che la ricordano. I più dicono che Rivera era infatuato, ma non profondamente innamorato, di María Félix e che lei non aveva mai veramente avuto intenzione di sposarlo, che le piaceva l'attenzione che lo scandalo le procurava. C'è chi dice che all'epoca, per

essere indipendente da Diego, Frida avesse preso in affitto per qualche mese un appartamento nel centro di Città del Messico, non lontano dal monumento alla rivoluzione. Forse fu l'incidente che quasi le costò la vita – una candela lasciata accesa sul tavolo le incendiò la gonna e Frida fu salvata da un impiegato del palazzo che sentì le sue grida – a convincere Diego a tornare da lei. Altri dicono che Frida era divertita dalla vicenda amorosa, che Rivera la teneva informata dei progressi del suo corteggiamento raccontandole ogni dettaglio e ogni problema e mandandole disegni e brevi note di questo tono: «Da parte del tuo Rospo-rana innamorato» oppure, accanto a un disegno in cui si



raffigurava in veste di rospo piangente: «Ecco come piange il tuo Rospo-rana». Frida faceva finta che non le importasse. Arrivò perfino a scrivere una nota a María Félix, offrendo di darle Diego in regalo (María respinse l'offerta).

È tipico di Frida che il suo rapporto con María Félix continuasse sia durante la relazione con Diego sia in seguito. Effettivamente Frida, María e Pita Amor – si dice che anche con lei Diego avesse avuto una storia – erano tutte intime amiche. (La fotografia di Pita Amor era tra quelle che, in segno d'amore, Frida aveva appeso alla testiera del suo letto e il nome di María Félix è il primo della lista che adorna la camera da letto di Coyoacán.)

Adelina Zendejas racconta di quando, come reporter della rivista *Tiempo*, fu mandata a intervistare Diego sulla sua relazione sentimentale con María. Gli chiese: «Ha intenzione di divorziare?» e lui disse: «Da chi?» «Da Frida» replicò Zendejas, «perché ha intenzione di sposare la sua dea María Félix». Diego disse: «Se vuole, può prendere il telefono in questo stesso istante e vedrà che María e Frida stanno chiacchierando tra loro». Adelina ribatté che aveva sentito dire che Diego aveva già inoltrato domanda di divorzio. Diego disse: «Senta, deve essere il FUF». Adelina rimase perplessa. FUF, spiegò Diego, era il *Frente Unido de las Feas* [Fronte unito delle brutte], perché, a suo

parere, «erano invidiose della bellezza tanto di Frida quanto di María». Adelina, che era stata informata del divorzio dalla splendida Lupe Marín, disse: «Non sono state solo le brutte a dirmelo». «Allora» replicò Diego «è il FUA». Di nuovo Adelina rimase perplessa. FUA era il *Frente Unido de las Abandonadas* [Fronte unito delle abbandonate], spiegò Diego. «Ecco chi deve averlo detto». Diego si riferiva a Lupe Marín, ma quando Adelina tornò alla sua fonte originaria, Lupe disse: «Frida è un'imbecille a lasciare che María si infili in casa sua e le porti via Diego. Diego è infame, ma l'idiota è Frida».

Eppure, nonostante tutto, forse tanto «idiota» Frida non doveva essere, visto

che riuscì a tenersi sia l'amicizia di María Félix sia il marito. Nell'autobiografia Rivera racconterà con inconsueta stringatezza l'epilogo della vicenda. Quando María Félix rifiutò di sposarlo, disse, ritornò da Frida, che era «miserabile e ferita. Nel giro di breve tempo, però, andava di nuovo tutto bene. Mi ripresi dal rifiuto di María. Frida era felice di riavermi con sé e io ero grato di essere ancora sposato con lei».

Nessuna delle storie riguardanti la relazione tra Diego e María e le reazioni di Frida (che siano vere o no) può smentire l'ira e la pena evidenti negli autoritratti piangenti del 1948 e 1949. *Diego e io* era soltanto uno schizzo, in cui si vedeva Frida con un'acconciatura a

treccia adorna di fiori, quando la fotografa e scrittrice Florence Arquin e il marito, Samuel A. Williams, lo acquistarono in Messico; il ritratto che arrivò negli Stati Uniti la mostrava in lacrime (in questo dipinto perfino i lineamenti sembrano piangere), con una massa di capelli sciolti che le turbinavano attorno al collo come se volessero soffocarla. Come in *Autoritratto come tehuana*, un piccolo ritratto di Diego le sta posato sulle sopracciglia: Diego, l'intruso costantemente presente nei suoi pensieri. Checché ne dicesse, che scrollasse le spalle e ci ridesse sopra pubblicamente, certo è che *Diego e io* è la prova dipinta della passione solitaria di Frida per il marito e della sua

disperazione di fronte alla possibilità di perderlo.

Una testimonianza analoga compare anche nel diario. Molte delle sue pagine formano quello che potrebbe essere descritto come un poema in prosa indirizzato a Diego. Il suo nome è ovunque. «Amo Diego – nessun altro» scriveva. In un momento di solitudine esclamava: «Diego, sono sola». Poi, qualche pagina dopo: «DIEGO» e infine, giorni, mesi o forse anni dopo (Frida d'abitudine non metteva date alle pagine del diario e talvolta aggiungeva una pagina scritta in un periodo precedente): «Mio Diego. Non sono più sola. Tu ti accompagni a me. Mi metti a letto e mi ridai la vita». In un altro punto, dopo una

pagina piena di parole prive di senso e di frasi assemblate secondo la tecnica del flusso di coscienza, c'è un'annotazione che sembra fare riferimento alla solitudine di Frida quando Rivera è assente. «Vado con me stessa» scriveva. «Momento assente. Tu mi sei stato rubato e io piango mentre vado. È un *vacilón* [uno che non fa sul serio, uno che va con tutte]».

Sono in molti a dire che tra i Rivera non ci fu mai un legame d'ordine sessuale, che erano soprattutto dei buoni compagni. E non c'è dubbio che alla base dell'atteggiamento di Frida verso il marito ci fosse in buona parte proprio del cameratismo. Ma Frida conservò nei suoi confronti anche un inequivocabile, forte

amore erotico, perfino quando, dopo i primi anni di matrimonio, Rivera smise di desiderarla fisicamente e addirittura dopo il secondo matrimonio, quando Frida stabilì e ottenne che la loro relazione fosse assolutamente casta. L'amore carnale per Diego dà a buona parte del suo diario le tinte di una lettera d'amore erotica: «Diego: Nulla di paragonabile alle tue mani niente di uguale all'oro-verde dei tuoi occhi. Il mio corpo si riempie di te per giorni e giorni. 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 gioia è sentire sgorgare la vita dal tuo fonte-fiore che il mio conserva per



riempire tutti i sentieri dei miei nervi che sono i tuoi». Oppure, qualche pagina dopo:

Mio Diego:

Specchio della notte.

I tuoi occhi, spade verdi dentro la mia carne. Onde tra le nostre mani. Tutto tu nello spazio pieno di suoni – nell'ombra e nella luce. Ti chiamerai AUXOCRÒMO – colui che attira il colore. Io CROMÒFORO – colei che dà il colore. Tu sei tutte le combinazioni dei numeri. la vita. Il mio desiderio è capire la linea la forma l'ombra il movimento. Tu riempi e io ricevo. La tua parola percorre tutto lo spazio e raggiunge le mie cellule, che sono i miei astri, e va alle tue, che sono la mia luce.

Era sete di molti anni trattenuta nel nostro corpo. Parole incatenate che non potemmo dire se non nelle labbra del sogno. Tutto era circondato dal miracolo vegetale del paesaggio

del tuo corpo. Sulla tua forma, al mio tatto risposero le papille dei fiori, il mormorio dei torrenti. Tutti i frutti erano nel succo delle tue labbra, il sangue della melagrana, il tramonto del mamey e dell'ananas verde. Ti strinsi contro il mio petto e il prodigio della tua forma penetrò in tutto il mio sangue attraverso la punta delle mie dita. Odore di essenza di quercia, della memoria del noce, del verde respiro del frassino. Orizzonti e paesaggi – che percorsi con il bacio. Un oblio di parole formerà la lingua esatta per comprendere gli sguardi dei nostri occhi chiusi.

Sei presente, intangibile e sei tutto l'universo che formo nello spazio della mia stanza. La tua assenza prorompe tremante nel ticchettio dell'orologio; nel pulsare della luce; respiri attraverso lo specchio. Da te alle mie mani, percorro tutto il tuo corpo, e sto con te per un minuto e sto con me per un momento. E il mio sangue è il miracolo che scorre nelle vene dell'aria dal mio cuore al tuo.

Il miracolo vegetale del paesaggio del mio corpo è in te la natura intera. Io la percorro in volo accarezzando con le dita le rotonde colline, penetrano le mie mani nelle ombrose valli nell'ansia di possedere e mi copre l'abbraccio di rami soffici, verdi e freschi. Io penetro il sesso della terra intera, il suo calore mi strugge e tutto il mio corpo è lambito dalla freschezza delle tenere foglie. La sua rugiada è il sudore di un amante sempre nuovo. Non è amore, né tenerezza, né affetto, è la vita intera, la mia, che ho trovato nel vederla nelle tue mani, nella tua bocca e nei tuoi seni. Ho sulla bocca il sapore di mandorla delle tue labbra. I nostri mondi non sono mai usciti all'esterno. Solo una montagna conosce le viscere di un'altra montagna. A momenti fluttua la tua presenza come avvolgendo tutto il mio essere in un'attesa ansiosa di mattino. Sento che sto con te. In

quest'istante pieno ancora di sensazioni, ho le mani immerse nelle arance, e il mio corpo si sente circondato dalle tue braccia.

Data l'intensità dell'amore carnale che Frida aveva per Diego, non c'è da stupirsi che le sue infedeltà sessuali la ferissero. Per proteggersi, assunse l'atteggiamento della madre indulgente – relazione non meno sensuale di quella tra partner, se pur diversa. Invece di sentire gli «occhi, spade verdi» di Diego «dentro la carne», invece di sentirsi il corpo «circondato» e «penetrato» dal «prodigio» della forma di Diego, Frida lo teneva in grembo, gli faceva il bagno, si prendeva cura di lui come una madre. Di fatto, questo legame madre-figlio era così fisico che Frida annunciò nel suo diario il desiderio di

«dare vita» a Diego: «Sono l’embrione, il germe, la prima cellula che = in potenza = lo ha generato: sono *lui* dalle più primitive... e più antiche cellule, che col “tempo” divennero lui» scrisse nel 1947. Un’altra volta confessò: «Ogni momento, lui è il mio bambino, il mio bambino nato, ogni momento, ogni giorno, da me stessa». E in “Ritratto di Diego” disse: «Le donne... io tra le altre, vorrebbero sempre tenerlo tra le braccia come un bambino appena nato».

Ed è esattamente ciò che fa in *L’abbraccio amorevole dell’universo, la terra (Messico), io, Diego e il Señor Xolotl*, dipinto più o meno in contemporanea a *Diego e io*. In questo dipinto Frida è una specie di madre terra

messicana e Diego è il suo piccolo. Un crepaccio rosso vivo le squarcia il collo e il petto e una magica fontana di latte le sgorga nel punto dove dovrebbero trovarsi il seno e il cuore, nutrimento per il grosso, pallido Diego bambino disteso sul suo grembo. Rivera tiene in mano una pianta di agave dipinta in arancione acceso, giallo e grigio – emblema del suo «fiore-fontana», la metafora usata da Frida per indicarne il sesso. Le lacrime fanno di Frida una Madonna del pianto, una Madonna che ha perso, o ha paura di perdere, il suo bambino.

In “Ritratto di Diego”, scritto nello stesso anno in cui realizzò *L’abbraccio amorevole*, Frida descrisse il Diego che aveva dipinto con tutta l’appassionata

fisicità di una madre innamorata del figlio:

La sua forma: con la sua testa di tipo asiatico su cui crescono capelli scuri e così sottili e belli che sembrano fluttuare nell'aria, Diego è un immenso bambino dalla faccia amabile e lo sguardo leggermente triste... ed è molto raro che il suo sorriso ironico e tenero, il fiore della sua immagine, scompaia dalla sua bocca di Buddha dalle labbra carnose.

A vederlo nudo, viene subito da pensare a un ranocchio ritto sulle gambe posteriori. La sua pelle è bianco verdastra come quella di un animale acquatico. Soltanto le mani e la faccia sono più scure, perché il sole le ha bruciate. Le sue spalle infantili, strette e arrotondate, confluiscono senza angolosità in braccia femminee che terminano in mani meravigliose, piccole e di forma delicata, sensibili e acute come antenne che comunicano con l'intero universo. È stupefacente che queste mani siano

servite a dipingere così tanto e che continuino a lavorare infaticabilmente.

Per Frida era un piacere darsi da fare per Diego. Rideva degli enormi capi di biancheria intima di semplice cotone che gli faceva fare su misura, preferibilmente in un bel rosa messicano brillante. (Rivera era troppo grasso per comprare capi già confezionati.) O brontolava affettuosamente: «Oh, quel ragazzino: si è già rovinato la camicia». Quando Rivera lasciava cadere gli abiti sul pavimento, Frida lo rimproverava gentilmente. Lui, perfino quando lei era veramente arrabbiata, rispondeva chinando la testa in silenzio come un bambino colto in fallo, contento di essere al centro della sua attenzione.



A Rivera piaceva essere trattato come un bambino. Che in lui ci fosse molto di infantile, fu lui stesso a mostrarlo nel murale dell'Hotel del Prado, dove, nel 1947-1948, si era raffigurato come un ragazzino grasso e diabolico in pantaloni al ginocchio (una rana in una tasca e un serpente nell'altra), in piedi davanti a Frida, rappresentata come una donna matura che gli tiene una mano protettivamente posata sulla spalla. Il bagno era uno dei momenti più felici della sua giornata. Ai tempi della scuola, Frida aveva detto all'amica Adelina quanto le garbava Rivera, quanto le sarebbe piaciuto «fargli il bagno e pulirlo». Quel piacere le fu ampiamente concesso, perché, come già era capitato

alle precedenti mogli, scoprì che Diego andava incoraggiato perché si decidesse a fare il bagno. Frida comprò vari giocattoli che galleggiavano nella vasca piena d'acqua, e sfregare il marito con spugne e spazzole diventò un rito domestico.

Come tutti i bambini, quando non riusciva a ottenere quel che voleva, Diego sollevava un polverone. Antonio Rodríguez ricorda che una volta era andato a trovare Frida in compagnia del figlio più piccolo, «che lei trattava molto affettuosamente. Diego non era presente. Frida regalò un giocattolo al bambino, uno di quei carri armati che arrivavano in Messico durante la guerra, dicendo: “Nascondilo, perché se Diego arriva e vede che ci stai giocando, andrà su tutte

le furie o te lo porterà via”. Mio figlio non le diede retta, e continuò a giocarci. Quando Diego arrivò e vide mio figlio con il giocattolo, fece una faccia da bimbetto sul punto di piangere, e disse a Frida: “Perché mi regali le cose e poi me le porti via?” Frida disse: “Te ne regalerò un altro. Te ne comprerò un altro”. Ma Diego lasciò la stanza borbottando: “Non voglio più niente”. Era quasi in lacrime. Sembrava davvero un bambino».

In “Ritratto di Diego”, a proposito del suo egocentrismo infantile, Frida scrisse:

Le idee e le immagini gli scorrono nel cervello a un ritmo diverso da quello comune e, proprio per questa ragione, l'intensità delle sue fissazioni e il desiderio di fare sempre di più sono

incontenibili. Questo meccanismo lo rende indeciso. La sua indecisione è superficiale, perché alla fine riesce comunque a fare tutto quello che vuole con volontà sicura e ben pianificata. Niente illustra questa modalità del suo carattere meglio di quel che mi raccontò una volta sua zia Cesarita, sorella di sua madre. Ricordava che, ancora molto piccolo, Diego era entrato in un negozio, uno di quei negozietti pieni di magia e di meraviglie che vendono un po' di tutto e che tutti noi ricordiamo con affetto, e in piedi davanti al banco, con pochi centesimi in mano, osservava ed esaminava e riesaminava l'intero universo contenuto nella bottega, gridando disperato e furioso: «Che cosa voglio!» La bottega si chiamava «Il futuro», e l'indecisione di Diego è durata tutta la sua vita. Anche se raramente arriva alla decisione di scegliere, Diego ha dentro di sé un vettore che va direttamente al centro della sua volontà e del suo desiderio.

Per assecondare il «vettore» della volontà e del desiderio di Diego, Frida era insieme protettiva e oblativa. «Nessuno saprà mai quanto amo Diego» scrisse nel diario. «Non voglio che qualcosa lo ferisca, che qualcosa lo disturbi o gli sottragga energia di cui ha bisogno per *vivere* – vivere come gli gira, dipingere, vedere, amare, mangiare, dormire, sentirsi solo, sentirsi in compagnia – ma non vorrei mai che fosse triste. Se io avessi salute vorrei dargliela *tutta*. Se avessi giovinezza, potrebbe prenderla *tutta*».

Frida non si sarebbe sacrificata in questo modo per un amore semplicemente romantico o materno. Lo fece per Diego perché, finanche nel suo

prepotente «infantilismo», vedeva i segni della sua superiorità. Per Frida Diego era un uomo la cui visione abbracciava l'universo perfino quando, come in *L'abbraccio amorevole*, l'universo abbracciava lui. Per darne conto nel dipinto, gli sistemò un terzo occhio al centro della fronte e lo chiamò l'occhio della «supervisibilità» o l'*ojo avisor* (l'occhio che avverte). E in "Ritratto di Diego" scrisse: «I suoi grandi, scuri, intelligentissimi occhi sporgenti – gli escono quasi dalle orbite – sono a fatica tenuti al loro posto dalle palpebre gonfie e protuberanti come quelle di una rana. Sono infinitamente più distanti tra loro di quanto non siano gli altri occhi. Permettono dunque alla sua visione di

abbracciare un campo visivo molto più ampio, come se fossero stati fabbricati appositamente per un pittore di spazi e moltitudini. Tra questi occhi, così lontani l'uno dall'altro, si indovina l'occhio invisibile della sapienza orientale».

Frida tiene in braccio Diego ed è a sua volta tenuta da una dea della terra che rappresenta il Messico e somiglia a un idolo precolombiano. L'idolo è, di fatto, una montagna a forma di cono, che forse si riferisce al simbolismo della montagna-piramide della religione precolombiana o alla descrizione di sé e di Diego come montagne (proposta da Frida nel diario). I suoi declivi sono per metà verdi e per metà marroni, forse per mostrare che essa comprende sia il suolo del Messico sia le

piante che vi crescono, o forse per indicare il contrasto tra il deserto messicano e il terreno della giungla o ancora l'alternanza di stagioni secche e stagioni piovose. Come Frida, la montagna-idolo ha lunghi capelli sciolti, non neri, bensì fatti di cactus. E il petto, come quello di Frida, è squarciato da una *barranca*. Accanto alla ferita germoglia un angolino di erba verde: un modo tipico di Frida per dire che la natura alterna cicli di distruzione e rinascita, vita e morte. La fenditura arriva fino al capezzolo della dea, da cui cade una goccia di latte che somiglia a una lacrima.

Come sempre nei dipinti di Frida, il collegamento concreto e specifico di *L'abbraccio amorevole* con una vicenda



reale (la storia d'amore con María Félix) non è la sola e unica verità: benché sia ferita e in lacrime, Frida è anche presa in una sequenza di abbracci amorosi, disposti l'uno dentro l'altro, che oltre a esprimere la sua convinzione che tutte le cose dell'universo sono connesse tra loro, forma altresì la matrice che unisce e sostiene lei e il suo sposo. Strappata alla terra, la montagna fluttua nel cielo, pertanto le radici dei cactus che crescono su e giù dai suoi pendii penzolano nello spazio. Queste radici, alcune rosse come se fossero vene, sono, come sempre nei quadri di Frida, bizzarramente vive. Una volta Frida disegnò la sua idea dell'amore come un groviglio di radici rosse che crescono verso il basso, e in *L'abbraccio*

*amorevole* le radici penzolanti ma vive simboleggiano la robustezza dell'amore di Frida e di Diego.

Nella straordinaria cosmologia di Frida, la montagna-idolo (terra, Messico) è, a sua volta, abbracciata da una divinità maggiore, una dea dell'universo dall'aspetto precolombiano, divisa in una zona di luce e una zona d'ombra e a stento distinguibile dalle due metà, una diurna l'altra notturna, del cielo. Frida e Diego sono dunque circondati due volte dall'amore universale e dai loro antichi progenitori, una volta sulla terra e una seconda volta a livello celeste. *L'abbraccio amorevole* può essere visto come una fantastica Assunzione della Vergine in cui la Madre e il Figlio sono

ricongiunti in un paradiso precolombiano. Tuttavia l'immagine, con le sue familiari piante messicane, l'inclusione spiritosamente casalinga del cane *escuinle* prediletto da Frida, Xolotl (modellato su una ceramica precolombiana proveniente dalla zona di Colima e di proprietà di Frida), accucciato sul braccio dell'universo, parla concretamente di un periodo particolare in cui Frida, percependo la fragilità della sua presa su Rivera come marito, si fa più determinata che mai a tenerlo stretto a sé come figlio.

In conclusione Frida riuscirà a tenere accanto a sé il marito. Era lei la donna che Diego amava più di ogni altra. «Se fossi morto senza conoscerla» Diego

confidò una volta a Carmen Jaime, «sarei morto senza sapere cosa sia una vera donna!» In un'altra occasione, Carmen Jaime sentì Frida dire a Diego: «Per cosa vivo? Per quale scopo?» e lui risponderle: «Perché io viva!» E, per Frida, Diego era... tutto. Nel diario scrisse:

Diego - *principio*

Diego - *costruttore*

Diego - *mio bambino*

Diego - *mio fidanzato*

Diego - *pittore*

Diego - *mio amante*

Diego - «*mio marito*»

Diego - *mio amico*

Diego - *mia madre*

Diego - «*io*»

Diego - *universo*

Diversità nell'*unità*

Perché lo chiamo il *mio* Diego? Non è mai stato e non sarà mai mio. Diego appartiene a se stesso.

# Parte sesta



22.

*Naturaleza viva: natura morta*  
viva

Le frecce che hanno trafitto i fianchi del *Cerbiatto* hanno colpito in profondità e non sono cadute. Nonostante tutta la vitalità che è rimasta nel suo giovane corpo, il cerbiatto non riuscirà ad aprirsi un varco nel fitto della foresta che lo rinserra e a raggiungere il mare azzurro e il cielo all'orizzonte. La fusione spinale



del 1946, scrisse il Cachucha Miguel N. Lira, diede inizio «al calvario che avrebbe portato alla fine». Agli inizi del 1950 Frida stava così male che dovette farsi ricoverare in un ospedale di Città del Messico. Ci sarebbe rimasta per un anno.

Durante un breve viaggio in Messico, il dottor Eloesser la vide poco prima che fosse ospedalizzata e il 26 gennaio 1950 buttò giù qualche appunto sulle sue condizioni. Il 3 gennaio scrisse: «Svegliandosi, Frida ha scoperto di avere la punta di quattro dita del piede destro completamente nera. La sera prima, quando era andata a letto, le dita erano a posto. Il dottore che è venuto a visitarla l'ha mandata in ospedale. Nell'ultimo anno ha continuato a mangiare

pochissimo – perso... peso. Negli ultimi 3 anni ha continuato a prendere molto Seconal. Niente alcol per 3 anni». Il dottor Eloesser annota che Frida aveva dipinto fino a tre mesi prima della sua visita, che aveva sofferto di emicranie e per un certo periodo aveva avuto una febbre persistente. La gamba, continuava il medico, le procurava un dolore costante. Il resto, eccettuata la parola «cancrena», è illeggibile.

L'11 febbraio, da Coyoacán, Frida scrisse al dottor Eloesser di aver visto cinque medici, compreso il dottor Juan Farill. Si fidava di lui, disse, perché sembrava il più «serio»; consigliava l'amputazione del piede, lasciando solo il tallone.

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. Come stai? Quali sono i tuoi piani? Io sono nello stesso stato in cui ero l'ultima sera che ci siamo visti prima della tua partenza.

Il dottor Glusker mi ha fatta visitare da un certo dottor Puig, un chirurgo delle ossa catalano che ha studiato negli Stati Uniti. La sua opinione è identica alla tua, amputare le dita, ma lui pensa che sarebbe meglio amputare fino al metatarso in modo da ottenere una cicatrizzazione meno lenta e meno pericolosa.

Finora le cinque opinioni che ho avuto sono identiche: *amputazione*. Con un'unica variante: in che punto amputare. Non conosco bene il dottor Puig e non so cosa decidere perché per me quest'operazione è così importante che ho paura di fare qualcosa di *stupido*. Ti voglio pregare di darmi il tuo parere sincero su quello che dovrei fare in questo caso. Per le ragioni che sai, mi è

impossibile venire negli Stati Uniti, anche perché vorrebbe dire un mucchio di denaro e so che in questo momento rappresenterebbe uno sforzo troppo grande per lui [Diego] dato che il peso vale meno di *merda*. Se l'operazione non è di per sé qualcosa di fuori dal mondo, credi che questa gente potrebbe farmela? O è meglio che aspetti finché tu non riesca a tornare, o che mi procuri la grana per farla lì con te? Sono disperata, perché, se davvero è da fare, la cosa migliore sarebbe affrontare il problema il prima possibile, non credi?

Qui a letto, ho l'impressione di vegetare come un cavolo, ma nello stesso tempo penso che il caso vada studiato per arrivare a un risultato positivo da un punto di vista puramente meccanico. Vale a dire: riuscire a camminare, riuscire a lavorare. Ma mi dicono che, dal momento che la gamba è così malridotta, la cicatrizzazione sarà lenta e per qualche mese non sarò in grado di camminare.

Un giovane medico, il dottor Zimbrón,

propone uno strano trattamento di cui ti voglio chiedere, perché non so fino a che punto possa essere una buona idea. Dice che garantisce che la cancrena scomparirà. Si tratta di alcune iniezioni sottocutanee di gas leggeri, elio-idrogeno e ossigeno... Qual è la tua impressione immediata? Credi che ci sia qualcosa di vero? Non potrebbero formarsi delle embolie? Ne ho una certa paura. Dice di essere convinto che grazie a questo trattamento non avrò bisogno dell'amputazione. Credi che sia vero?

Mi stanno facendo diventare matta e riducendo alla disperazione. Che cosa dovrei fare? È come se mi stessi trasformando in un'idiota e sono molto stanca di questo fottutissimo piede: mi piacerebbe rimettermi a dipingere e non dovermi preoccupare di tutti questi problemi. Ma non c'è niente da fare, devo tenermi la mia miseria fino a quando la situazione non sarà risolta...

Per favore, *Lindissimo*, sii così buono da dirmi cosa pensi che dovrei fare.

Ti adoro  
Frida

Non molto tempo dopo aver scritto al dottor Eloesser, Frida tornò all'ospedale inglese e si affidò alle cure del dottor Juan Farill. Aveva già subito due operazioni quando, a metà aprile, la sorella Matilde scrisse a suo nome al dottor Eloesser:

Oggi rispondo alla sua lettera indirizzata a Frida in ospedale e a nome di Frida la ringrazio per tutto l'affetto e gli auguri contenuti nelle sue lettere. Frida vuole che le dica tutto quello che riguarda l'operazione e io lo faccio con piacere, anche se parlarne porta con sé gli orrori sofferti e se fino a oggi non si è visto alcun miglioramento.

Mia sorella è passata attraverso un vero e proprio calvario e non so come andrà a finire

perché, come le ho detto nella mia prima lettera, le hanno fuso tre vertebre con un osso preso non si sa da chi e i primi 11 giorni sono stati per lei qualcosa di terrificante. L'intestino le si è paralizzato, dal giorno successivo all'operazione la temperatura le è salita a trentanove/trentanove gradi e mezzo, ha avuto in continuazione vomito e dolori incessanti alla spina dorsale e quando le hanno messo il busto e lei stava distesa sul punto in cui le avevano fatto l'incisione è cominciato questo processo e, per calmarla, i dottori le hanno fatto una doppia iniezione di Demerol... e altre cose a eccezione della morfina, perché la morfina non riesce a tollerarla. La febbre non è diminuita e sono cominciati i dolori alla gamba malata. I medici, benché convinti che si trattasse di flebite, non le hanno dato niente per la flebite, ma da quel momento si è formato il Gran Consiglio delle Indie che non ha più smesso di tormentarla con iniezioni e farmaci. La febbre non se ne è andata e a quel punto io mi sono accorta che la schiena di Frida emanava un

cattivissimo odore; lo ho segnalato al medico e il giorno dopo... hanno aperto il busto e le hanno trovato un ascesso o tumore, tutto infetto, alla ferita e l'hanno dovuta sottoporre a un altro intervento. Ha avuto un'altra penosa paralisi intestinale e dolori atroci, nessun miglioramento, ma altri problemi spaventosi. Le hanno messo un altro busto di gesso, che ha impiegato qualcosa come quattro o cinque giorni ad asciugare e questa volta le hanno lasciato un piccolo dotto da cui la ferita potesse spurgare.

Hanno cominciato a somministrarle Cloromicetina a intervalli di quattro ore e la febbre ha preso a calare un po', ma dal 4 aprile, giorno del secondo intervento, a oggi non ci sono state altre novità e adesso il busto è sporco come un porcile perché Frida continua a spurgare dalla ferita; puzza come un cane morto e questi *señores* dicono che la ferita non si rimargina e la povera piccola è in loro balia. Questa volta le ci vorrà un altro busto e un'altra operazione o un'altra terapia per liberarsi di tutti i suoi



malanni. Non so perché, dottor Eloesser, ma credo, anche se Frida non ne sa niente, che l'infezione non sia superficiale; ritengo invece che l'osso utilizzato non si sia saldato alle vertebre e che questo abbia scatenato un'infezione generale. Naturalmente a lei non l'ho detto, perché la povera creatura è in preda ai tormenti e ha diritto a tutta la nostra compassione. Non riesco a capire come abbia potuto decidere di sottoporsi a questa stupida operazione senza essere in buone condizioni di salute: le hanno fatto l'esame del sangue solo quando le è venuta la febbre e a operazione avvenuta e le hanno trovato soltanto tremila emoglobine e questo è stato un vero disastro per Frida. Non riesce a mangiare come dovrebbe, è spossata e stanca di stare sempre nella stessa posizione e dice continuamente che si sente come se stesse sdraiata sul vetro rotto. A vederla soffrire così, sarei disposta a dare la mia vita per lei, ma questi *señores* continuano a dire che va tutto bene e che tutto finirà nel migliore dei

modi. Ma – esito a dirglielo, dottor Eloesser – ma, pur non sapendo niente di medicina, io so che Frida non sta bene. È necessario aspettare che eseguano la terza operazione o la sottopongano a un nuovo trattamento e poi vedremo un'altra volta come starà. I punti non si rimarginano e la ferita non ha l'aria di volersi chiudere. Questo Frida non lo sa, perché quello che sta patendo è già più che sufficiente. Sarebbe stato meglio lasciare le cose come stavano, visto che la cancrena è scesa e le estremità nere si sono staccate.

Abbiamo sofferto con lei, perché tutte noi sorelle la adoriamo e ci addolora moltissimo che soffra in questo modo. Si merita tutta la nostra ammirazione, perché è forte e capace di tanta abnegazione: è grazie a questo che riesce a resistere a tutte le sue disgrazie. Avrei voluto scriverle prima, dottore, ma con l'ansia che abbiamo addosso non riesco a trovare il tempo di fare nulla. Oggi sta mangiando meglio e le hanno dato tre dosi di plasma da mezzo litro e

moltissimo saccarosio e con questo il suo spirito va un po' meglio. Le danno un sacco di vitamine ed è grazie a questo che sopravvive. Le manda saluti affettuosi e auguri e dice di leggere le mie lettere come se fossero sue, visto che non riesce a scriverle di suo pugno. Anche Diego la manda a salutare, questa volta si è comportato molto bene e Frida è tranquilla.

Frida dice di mandarle molti baci e molto amore e si raccomanda di non dimenticarla... Tutte noi sorelle le mandiamo i nostri saluti e la ricordiamo spesso, perché Frida parla sempre di lei e per tutte noi lei è il suo buon amico.

Da parte mia tanti ossequi per lei caro dottore.

Matilde

Durante l'anno che Frida trascorse all'ospedale inglese, Rivera prese una piccola stanza accanto alla sua per poter trascorrere la notte accanto alla moglie.

In certi periodi restava a dormire in ospedale ogni notte tranne il martedì, giorno che aveva destinato al lavoro ad Anahuacalli, o almeno così diceva.

Diego poteva essere estremamente tenero, cullare Frida tra le sue braccia fino a farla addormentare come una bambina, leggerle poesie rimanendo seduto al suo capezzale oppure, come successe una volta che Frida era in preda a un terribile mal di testa, riuscire a distrarla mettendosi a ballare intorno al suo letto armato di un tamburino e facendo finta di essere un orso. Altre volte non era altrettanto premuroso. Secondo il dottor Velasco y Polo, Frida fu ospedalizzata per tutto quel tempo anche perché la soluzione era vantaggiosa per

Diego, che non voleva rinunciare alla sua libertà. «E gli alti e bassi di Frida, durante la permanenza in ospedale, erano in diretta relazione con il comportamento di Diego». Se lui era affettuoso, lei era felice e i dolori sparivano. Se lui stava lontano, lei piangeva e i dolori aumentavano. Frida sapeva che, se lei stava abbastanza male, Diego rimaneva al suo fianco. Per dirla con Velasco y Polo: «Frida non poteva offrire le sue pene alla Vergine, perciò le offriva a Diego. Lui era il suo dio».

Frida non era una paziente qualsiasi. Le infermiere la adoravano per la sua gaiezza (e le sue mance generose); i medici la amavano, dice Velasco y Polo, perché «non si lamentava mai. Non

diceva mai questo è malfatto. Affrontava tutto un po' *a la mexicana*, soffrendo, ma senza protestare». Frida si aggrappava al suo senso del ridicolo; amava recitare, e nei giorni in cui la sua esuberanza naturale aveva la meglio sul dolore, trasformava in palcoscenico l'apparecchiatura metallica semicircolare che serviva a tenerle sollevata la gamba destra, e creava degli spettacoli di burattini con i piedi. Quando la banca delle ossa mandò un osso estratto da un cadavere in un vasetto sui cui figurava il nome del donatore, Francisco Villa, Frida si sentì vitale e ribelle come il rivoluzionario eroe bandito Pancho Villa. «Con il mio nuovo osso» gridò, «sento che schizzerò fuori da questo ospedale e

darò inizio alla mia rivoluzione». A causa di una micosi contratta da uno degli innesti ossei, ogni mattina le facevano un'iniezione alla schiena (fu la prima persona in Messico a essere trattata con l'antibiotico Terramycin) e quando i medici rimuovevano il drenaggio lei lanciava esclamazioni di meraviglia davanti alla bellezza delle sfumature di verde. Le piaceva anche permettere agli amici di sbirciare, attraverso un buco nel suo busto di gesso, la ferita aperta che non si rimarginava.

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 suo comodino c'erano enormi pile di libri e piccoli, ordinati barattoli di vernice e un vaso pieno di pennelli. Alle pareti erano appuntati dei fogli di carta, e Frida persuadeva i suoi visitatori – tra cui Miguel Covarrubias, Lombardo Toledano, Eulalia Guzmán e altri noti comunisti – ad apporvi la loro firma a sostegno del Congresso per la pace di Stoccolma.

I visitatori scrivevano il loro nome anche sui numerosi busti di gesso di Frida, e li decoravano con piume, specchi, calcomanie, fotografie, sassolini e inchiostro. Quando i medici ordinavano che le fossero tolti i suoi colori, Frida



dipingeva il busto del momento con rossetti e tintura di iodio. C'è una fotografia di Rivera che osserva la moglie mentre, costretta a letto, dipinge con cura una falce e martello sul corsetto che le copre l'intero tronco.

Quando se ne sentiva la forza e i medici glielo permettevano, Frida dipingeva, servendosi di uno speciale cavalletto applicato al letto d'ospedale in modo che potesse lavorare rimanendo supina. Agli inizi di novembre, dopo aver subito sei interventi, era in grado di dipingere all'incirca quattro o cinque ore al giorno. Lavorava a *La mia famiglia*, iniziato anni prima e mai terminato, dove ancora una volta aveva raccolto attorno a sé i suoi avi, aggiungendo in questo caso

anche le sorelle, la nipote e il nipote. Come se, dipingendo la sua catena genealogica, riuscisse a consolarsi del fatto che stava letteralmente andando in pezzi. Il fatto stesso di dipingere era diventato una fonte di sostegno spirituale. «Tra due mesi, quando lascerò l'ospedale» diceva, «ci sono tre cose che voglio fare: dipingere, dipingere, dipingere».

La camera di Frida era sempre piena di visitatori. Il dottor Velasco y Polo ricorda la sua paura della solitudine e della noia. Quel che le piaceva erano l'allegria, i pettegolezzi piccanti e le barzellette sporche. Incostante per abitudine poteva, a detta del medico, «eccitarsi molto e dire: "Sentite quel

figlio di puttana, per favore buttatelo fuori di qui. Mandatelo al diavolo”. Quando mi vedeva con una ragazza carina, gridava: “Prestamela! Me la farò io!” Le piaceva parlare di medicina e di politica, di suo padre e di Diego, di sesso, libero amore, dei guasti del cattolicesimo».

Parte del fascino di Frida consisteva nella sua capacità di ascoltare. Elena Vásquez Gómez, intima amica di Frida negli ultimi anni, dice: «Noi persone sane che andavamo a trovarla venivamo via confortate, moralmente fortificate. Avevamo tutti bisogno di lei».

Ecco come Frida descrisse l'anno passato in ospedale: «Non mi sono mai persa di coraggio. Passavo il tempo

dipingendo, perché mi facevano andare avanti a forza di Demerol, e questo mi incoraggiava e mi faceva sentire felice. Dipingevo i miei busti di gesso e quadri, scherzavo, scrivevo, mi portavano dei film. Ho passato tre anni [ancora una volta Frida esagera] in ospedale come se fosse una festa. Non posso lamentarmi».

Anche se si può avere l'impressione che la sua storia clinica sia stata una successione di fallimenti e di occasioni mancate, Frida ricevette le migliori cure disponibili in quegli anni. Il dottor Wilson era un pioniere nel campo della chirurgia ortopedica e uno specialista di chiara fama di fusioni spinali. Il dottor Farill era uno dei più rispettati chirurghi del Messico, fondatore di un ospedale per

bambini zoppi dove chi era troppo povero per pagare la retta veniva curato gratuitamente. Trattava i suoi pazienti con un'equilibrata combinazione di autorità e amichevole partecipazione. Sempre informale con i propri medici, Frida lo chiamava «*chulito*» (carino) e ne seguiva i consigli con tale fiducia che Rivera finì per rivolgersi al medico per chiedergli di convincere Frida a fare cose che lui non riusciva a farle fare. Anche quando si sentì abbastanza bene da tornare a casa continuò a vederlo quasi quotidianamente. Forse era particolarmente affezionata a lui perché, come lei, zoppicava (era stato operato a una gamba e a un piede, e per anni aveva camminato con le stampelle e poi con un

apparecchio ortopedico).

Al dottor Farill Frida regalò due quadri, la *Natura morta* del 1953 con la colomba della pace e la bandiera messicana recante la scritta: «*Viva la Vida* e il dottor Juan Farill, dipinto con amore da Frida Kahlo», e nel 1951 lo straordinario *Autoritratto con ritratto del dottor Farill* (fig. [22](#)) in cui Frida si raffigura nell'atto di dipingerlo. Realizzato durante la convalescenza domestica successiva alla serie di innesti ossei alla spina dorsale eseguiti dal medico, è un *retablo* laico, con Frida nel ruolo della vittima scampata di stretta misura al pericolo e il dottor Farill al posto dell'immagine divina. La sua strana, soffusa intensità ci persuade che,

al pari di un ex voto, è di vitale importanza per il benessere dell'artista; esso registra un fatto realmente accaduto non per chiedere compassione, ma per confermare la propria fede.

Nel quadro Frida è seduta sulla sedia a rotelle, intenta a dipingere il ritratto del dottor Farill. Se si escludono i gioielli, è vestita con una sobrietà quasi monastica. Indossa lo *huipil* di Yalalag, il suo preferito – quello con le nappine di seta color lavanda – e una lunga gonna nera. Siede rigida ed eretta; la larga blusa nasconde l'ingombrante busto ortopedico. Lo spoglio ambiente circostante sottolinea la grande austerità e dignità di questa donna. Denota anche isolamento poiché, per quanto gli amici la

riempissero di attenzioni, da invalida Frida era estremamente sola. Come il deserto vasto e aperto che fa da sfondo ad altre opere, in questo dipinto le nude, claustrofobiche pareti della stanza riflettono la sua solitudine. L'ampia striscia blu lungo la parte inferiore della parete è quasi l'unico tocco di colore dell'intero dipinto ma, benché mutati, i colori sono intensi, non spenti. Quando si è vista la morte da vicino non si ha bisogno di un rosso magenta per sentirsi vivi: sembreranno vibranti anche il beige, il marrone, il nero o il grigio.

Nel diario di Frida troviamo la descrizione del suo stato d'animo:

Sono stata malata per un anno. Sette operazioni alla spina dorsale. Il dottor Farill mi ha salvata.



Mi ha restituito la gioia di vivere. Ma sono ancora su una sedia a rotelle e non so se presto tornerò a camminare. Ho un busto di gesso che, pur essendo una *scocciatura terribile*, mi aiuta a star meglio con la schiena. Non ho dolori. Solo stanchezza... infernale e, com'è naturale, spesso disperazione. Una disperazione che nessuna parola può descrivere. Eppure ho voglia di vivere. Ho ricominciato a dipingere. Il quadretto che regalerò al dottor Farill, cui sto lavorando con tutto il mio affetto per lui.

Frida si è estratta il cuore dal petto e lo ha collocato, merlettato di vene rosse e blu, su una tavolozza a forma di cuore; esso è, alla lettera, il pigmento con cui dà vita alla sua arte. Kahlo offre al dottore la sua tavolozza-cuore sia come pegno d'amore sia come testimonianza della sua sofferenza. Nell'altra mano tiene una

manciata di pennelli dalle punte acuminate. Da essi gocciola una vernice rossa che ci fa immediatamente pensare a degli strumenti chirurgici. Per Frida, dopotutto, dipingere era una sorta di chirurgia psicologica; tagliava ed esplorava nel profondo la propria anima. Quando il pennello si intingeva nella tavolozza del cuore, ne veniva fuori rosso.

«Non ho dolori» aveva scritto. «Solo stanchezza... e, com'è naturale, spesso disperazione. Una disperazione che nessuna parola può descrivere». Una volta rientrata a casa dall'ospedale, continuò a deperire e, nonostante i

tentativi dei medici, non ci fu modo di migliorare durevolmente la sua salute. Stava quasi sempre in casa, prigioniera della monotonia e, malgrado le sue parole coraggiose, del dolore. Era in grado di muoversi sulla sedia a rotelle, ma quando era stanca di rimanere seduta riusciva a fare solo pochi passi e in ogni caso doveva usare il bastone o le stampelle e ricorrere all'aiuto di antidolorifici che le venivano iniettati dalle sue infermiere, l'indiana Señora Mayet in un primo tempo e poi, nel 1953, la costaricana Judith Ferreto. Senza dubbio la consueta cappa di noia era illuminata da visitatori e periodi di lavoro, ma quelle distrazioni erano tutte di breve durata e non riuscivano a dissipare per molto il grigio,

pervasivo annebbiamento dell'invalidità.

Come l'adolescente che, dopo l'incidente d'autobus, aveva scritto all'amico del cuore di essere sola e «annoziata con la *a* di asino» e di desiderare che *la pelona* la portasse via, Frida era spesso sola, oppressa dalla noia e in preda a pensieri suicidi. Era naturalmente sostenuta da quel mitico personaggio che, nel corso degli anni, aveva saputo costruirsi. Ma la sua sprezzante *alegría* cominciava a cedere alla disperazione; la maschera sgargiante stava diventando friabile e sottile come carta.

Quando ne aveva le forze, Frida riceveva nel soggiorno o nella sala da pranzo. Le rare uscite erano limitate ai

dintorni di Città del Messico. Quando si sentiva abbastanza in forma per uscire di sera, Diego radunava un gruppo di amici e la portava a cena in un ristorante. «Si ballava, si cantava, si beveva, si mangiava e si stava allegri» ricorda Bernice Kolko, «la facevamo sedere al tavolo e di solito Diego ballava con me o con qualcun'altra e lei era così contenta. L'allegria le era sempre piaciuta».

Via via che la sua salute declinava, il suo attaccamento alle cose, alla politica, alla pittura, agli amici e a Diego si fece sempre più intenso. Aborrendo la solitudine, come se il fatto di non avere nessuno attorno o nulla da fare creasse un vuoto in cui fluiva il terrore, si aggrappò ai suoi contatti con il mondo. «Ho un

grande amore per le cose, la vita, le persone» disse nel 1953 a un'amica.

Nella sua camera da letto c'erano un armadietto e una toletta stipati della sua collezione di piccoli oggetti, bambole, mobili per case di bambola, giocattoli, animali di vetro in miniatura, idoli precolombiani, gioielli, ogni tipo di cestino e scatola. Le piaceva sistemarli e risistemarli e aveva l'abitudine di dire: «Finirò per diventare una vecchietta che passa tutto il giorno in giro per la casa a rimettere a posto le sue cose». Davanti a un regalo reagiva come un bambino piccolo, strappava con impeto la carta che lo avvolgeva e lanciava gridi di piacere quando ne scopriva il contenuto. «Poiché lei era immobile» dice Fanny Rabel, «fu

il mondo ad andare da lei. Le scatole piene di giocattoli erano molto ordinate e ben organizzate. Sapeva sempre dove erano le cose».

Con la stessa compulsività con cui sollecitava regali, dava via le cose. «Se rifiutavi di accettare un dono, si arrabbiava moltissimo, perciò eri costretto ad accettarlo» dice Jesús Ríos y Valles. Se ricevere regali era un modo per portare a sé il mondo, dare era il suo modo di estendersi nel mondo e di confermare il suo rapporto con le persone.

Un altro modo era la politica e durante i suoi ultimi anni la fedeltà di Frida al Partito comunista, a un sistema che proclamava di spiegare il passato e di

contenere il futuro dell'umanità, diventò devozione. Il diario rivela che la fede di Frida nell'unità e nell'interconnessione di tutte le cose andò crescendo e facendosi sempre più fervida mentre il suo corpo si disintegrava e che adesso era il partito a farle da mediatore: «La *rivoluzione* è *l'armonia della forma e del colore* e tutto esiste, e si muove, sotto una sola legge = la vita» scrisse. E più tardi, il 4 novembre del 1952:

Oggi sono più che mai in buona compagnia (da 20 anni) Sono una comunista... Ho letto la Storia del mio paese e di quasi tutti i popoli. Conosco le loro lotte di classe e i loro conflitti economici. Capisco molto chiaramente la dialettica materialista di Marx, Engels, Lenin, Stalin e Mao Tse. Li amo come i pilastri del nuovo mondo comunista... Sono solo una cellula del complesso



organismo rivoluzionario dei popoli per la pace e dei nuovi popoli sovietici-cinesi-cecoslovacchi-polacchi uniti nel sangue alla mia propria persona. E ai nativi del Messico. Tra queste grandi moltitudini di popoli asiatici ci saranno sempre le facce dei miei *messicani*, dalla pelle scura e dalle belle forme, infinitamente eleganti, e saranno liberati i negri, così belli e così coraggiosi.

Il 4 marzo 1953: «IL MONDO MESSICO TUTTO L'UNIVERSO ha perso l'equilibrio con la perdita (la dipartita) di STALIN. Ho sempre voluto conoscerlo personalmente ma non ha più importanza – Nulla è immobile tutto rivoluziona». A dichiarazioni di questo tono sono inframmezzati disegni caotici: Frida divisa in due, per metà immersa nel buio e per metà illuminata, e buona parte della

sua figura è cancellata; un globo con falce e martello; Frida che tiene una colomba della pace mentre lunghi tratti simili a lance le ingabbiano la testa imbrattata. Alcuni sono corredati da esclamazioni: «Pace, rivoluzione», «Viva Stalin, Viva Diego», oppure «Engels, Marx, Lenin, Stalin, Mao». (I ritratti fotografici di questi cinque uomini sono ancora appesi, uno accanto all'altro, ai piedi del letto di Frida.)

Nel passato era sempre successo che la politica la legasse più strettamente a Diego. Ma, adesso che era stata riaccolta in seno al partito, mentre il marito ne era fuori, la cosa era più complicata. Si rivoltò contro Trockij sfoderando gli artigli come un gatto, accusando l'ormai

defunto leader di ogni sorta di colpe, dalla codardia al furto, e dichiarò che soltanto il suo senso dell'ospitalità le aveva impedito di rifiutargli di mettere piede in casa sua, quando Diego lo aveva invitato a stare da lei. «Un giorno» raccontò nel corso di un'intervista pubblicata sul più importante quotidiano messicano, *Excelsior*,

Diego mi ha detto: «Ho intenzione di far venire Trockij», e io gli ho risposto: «Guarda, Diego, stai per fare un grandissimo errore politico». Lui mi ha spiegato le sue ragioni e io ho accettato. La mia casa era appena stata sistemata. *El viejo* Trockij e *la vieja* Trockij sono arrivati insieme a quattro gringo, hanno messo dei mattoni d'argilla a tutte le porte e le finestre [di casa mia]. Mi ha irritato fin dal primo momento con la sua pretenziosità e la sua pedanteria, perché

pensava di essere chissà cosa...

Mentre ero a Parigi, una volta quel pazzo di Trockij mi ha scritto dicendomi: «Diego è un individuo molto indisciplinato al quale non piace lavorare per la pace, solo per la guerra. Sii così gentile da convincerlo a rientrare nel partito». Gli ho risposto: «Non posso assolutamente influenzare Diego. Perché Diego è separato da me, fa quel che gli pare e altrettanto faccio io, per di più mi hai derubata, mi hai sfasciato la casa e mi hai portato via quattordici letti, quattordici mitragliatrici e quattordici di tutto». Mi ha lasciato solo la sua penna, ha rubato perfino la lampada, ha rubato tutto.

E a un'amica, la giornalista Rosa Castro, dichiarò:

Ero membro del Partito comunista prima di conoscere Diego e credo di essere una comunista migliore di quanto sia o sarà mai lui. Lo hanno

cacciato dal partito nel 1929, all'epoca del nostro matrimonio, perché era in disaccordo con la linea. Avevo appena cominciato a intendermi di politica. L'ho seguito sul piano personale. Errore politico mio. E ci sono voluti dieci anni [in realtà cinque] perché mi restituissero la tessera. Purtroppo la mia infermità mi ha impedito di essere un membro attivo; ma non ho mai mancato di pagare anche una sola quota d'iscrizione, né di informarmi su ogni dettaglio della rivoluzione e della controrivoluzione nel mondo intero. Continuo a essere una comunista, assolutamente, e adesso, antimperialista, perché la nostra linea è quella della pace.

Anche la pittura era un modo per affermare il suo legame con il mondo e stava meglio ed era più serena quando dipingeva. «Molte sono le cose di questa vita che adesso mi annoiano» disse «[e] ho sempre paura che mi stancherò di

dipingere. Ma la verità è questa: la mia passione per la pittura è ancora intatta». Confinata in casa e spesso costretta a letto, dipingeva perlopiù nature morte: i frutti del giardino o del mercato vicino a casa, che potevano essere sistemati sul tavolo accanto al suo letto. Poiché rispetto allo sfondo i frutti hanno dimensioni maggiori di quelli delle nature morte realizzate negli anni trenta e quaranta, la sensazione è che Frida li abbia dipinti stando letteralmente incollata al suo soggetto, premendo gli occhi e il naso contro i suoi oggetti d'amore e di desiderio. Nell'universo segregato di chi è obbligato a letto, gli oggetti davvero reali sono quelli a portata di mano. È significativo che, per quanto

maturi e invitanti, qualche volta i suoi frutti siano anche ammaccati. Pur amando la loro vitalità e la loro bellezza voluttuosa e godendo di sentirsi in armonia con la natura mentre li dipingeva, Frida ne riconosceva la caducità.

Come sempre quando non ritraeva se stessa, Frida dipingeva i frutti a sua immagine e somiglianza. I suoi meloni e le sue melagrane dissezionati, che rivelano la polpa succosa e piena di semi, ci ricordano i suoi autoritratti feriti e l'associazione che Frida fa tra sesso e dolore. Talora si accontenta di togliere solo un po' di buccia a uno dei frutti. Oppure ne trafigge la polpa con una minuscola insegna-pugnale, per ricordare

le frecce, le spine, i chiodi che le torturano la carne negli autoritratti.

Quando la sua dedizione nei confronti del comunismo si fece più intensa, l'insistenza sul privato tipica della sua pittura cominciò a turbarla. «Sono molto preoccupata per la mia pittura» scrisse nel 1951 in una pagina del diario. «Soprattutto voglio trasformarla in qualcosa di *utile* per il movimento rivoluzionario comunista, dato che finora ho dipinto solo l'espressione onesta di me stessa, ben lontana dall'usare la mia pittura per servire il partito. Devo lottare con tutte le mie energie affinché quel poco di positivo che la salute mi consente di fare sia nella direzione di contribuire alla



rivoluzione. La sola vera ragione per vivere».

Frida cercò di dare un contenuto politico alle sue nature morte inserendovi bandiere, frasi politiche e colombe della pace che facevano il nido tra i frutti. Verso l'autunno del 1952 ebbe l'impressione di avere fatto dei progressi sulla via che conduce a un'arte socialista. «Per la prima volta in vita mia, la mia pittura cerca di sostenere la linea tracciata dal partito. *Realismo RIVOLUZIONARIO*» scrisse nel diario. La verità è che le nature morte di Frida sono un inno alla natura e alla vita. Frida riconobbe la loro particolare animazione quando a una di esse (dipinta nel 1952) diede il titolo di *Naturaleza viva*, in contrapposizione alla

definizione di *naturaleza muerta*, natura morta, abitualmente usata in spagnolo. A essere pieni di vitalità non sono soltanto i frutti e il modo in cui sono dipinti; perfino il titolo, che solca la parte inferiore del quadro, pulsa di vita: le parole sono formate da viticci striscianti.

Le nature morte che Frida dipinse nel 1951 e negli anni precedenti sono tecnicamente ordinate e precise, piene di dettagli ricercati e di una sotterranea, suggestiva acutezza. Ma a partire dal 1952 il suo stile cambia radicalmente; le nature morte dell'ultima fase non sono soltanto animate, sono agitate. Hanno una sorta di intensità selvaggia, come se Frida stesse agitando le braccia alla ricerca di qualcosa di solido, di una zattera nel

mare burrascoso dell'impermanenza. L'uso del pennello si è fatto meno controllato; Frida ha perso la sua squisita precisione da miniaturista. Le sue caratteristiche pennellate, minute, lente, accurate hanno ceduto il passo a una manualità disordinata, frenetica. I colori non sono più sereni e vibranti, bensì stridenti e acidi. Composizione e tessitura pittorica si fanno così sommarie da far perdere alle arance la loro solida, invitante rotondità; le angurie non hanno più un aspetto succulento. In molte delle nature morte dipinte in precedenza i pappagallini domestici di Frida facevano capolino in mezzo ai frutti. Fissando sullo spettatore il loro sguardo interrogativo, davano ai quadri un incanto tutto

particolare. I pappagalli sono ora rimpiazzati da colombe della pace grossolanamente dipinte nel più rozzo e trasandato dei modi.

Si direbbe che i contenuti delle ultime nature morte siano agitati quanto lo stile con cui sono realizzate. La frutta non è più accatastata con cura sul ripiano di un tavolo; è invece perlopiù sparpagliata sul terreno o sotto un cielo aperto. Varie nature morte sono divise in giorno e notte e il sole e la luna rispecchiano la forma dei frutti. La scelta del tema della natura morta non comunica un senso di abbondanza o di benessere. Né Frida, a differenza di molti altri artisti, dipinge frutta perché è uno dei soggetti più astratti e le sue forme

emotivamente neutre e i suoi colori offrono alla manipolazione formale una libertà maggiore di quella offerta, per esempio, da un paesaggio o da un ritratto. Al contrario, le nature morte di Frida assumono un tono apocalittico. I soli hanno un volto; sulla superficie delle lune piene è disegnato l'embrione di una creatura dalla parvenza di coniglio.

Il *pulque*, quell'ambrosia produttrice di delirio tanto cara ai disperati poveri del Messico, era già da molto tempo (insieme alla tequila e al brandy) il calmante più usato da Frida. Adesso, per lenire il dolore, ricorreva anche a dosi sempre più massicce di stupefacenti. La pennellata affrettata e il deterioramento del controllo artistico ne erano il sintomo. «Lo stile dei

suoi ultimi dipinti parla di angoscia» dice il dottor Velasco y Polo, «e di quegli stati di eccitazione tipici delle tossicodipendenze». Lei che era sempre stata una pittrice meticolosa, si imbrattava ora mani e abiti con le vernici, cosa, come racconta Judith Ferreto, che la riduceva alla disperazione.

Anche lo stile di Frida risentì della fretta che l'aveva presa. Aveva fretta perché doveva portare a termine un incarico in modo da avere denaro per le droghe o per aiutare Diego finanziariamente. O forse aveva fretta perché ormai riusciva a dipingere soltanto per periodi molto brevi prima di soccombere al dolore o al torpore indotto in lei dai troppi analgesici. Soprattutto

Frida aveva fretta perché sapeva che la morte era vicina.

Tuttavia, anche quando i suoi dipinti si fecero ancor più sgraziati e caotici, nella sua arte Frida continuò a mirare all'equilibrio e all'ordine. In una pagina di diario del 1953 ci sono due studi per nature morte in cui la pittrice cerca di raggiungere l'armonia attraverso l'applicazione della sezione aurea. Sentendo che il controllo le sfuggiva di mano, si era messa alla ricerca di un controllo assoluto.

In questo periodo le amicizie più intense di Frida furono con donne: María Félix, Teresa Proenza, Elena Vásquez Gómez e l'artista Machila Armida. Sono queste le donne i cui nomi, insieme a

quelli di Diego e di Irene Bohus, sono dipinti in rosa sulla parete della sua camera da letto. La sua casa, diceva Frida, era loro. Anche se aveva ancora vari e devoti amici uomini – Carlos Pellicer, per esempio, andava a trovarla spesso e altrettanto facevano i Cachuchas – era ormai troppo invalida per uscire di casa in cerca di compagnia maschile.

Molti dei suoi amici di un tempo furono esclusi dalla cerchia degli intimi che circondavano Frida come la guardia della regina. Tuttavia c'è qualcosa di toccante e archetipico in questo ritrovo di donne attorno al capezzale di Frida nei suoi ultimi anni. Così come sono portatrici di vita, tradizionalmente le donne sono anche addette alla morte.



Adesso Diego faceva di tutto per convincere le sue amiche a diventare amiche intime di Frida, e insisteva perché andassero a trovarla e passassero la notte con lei. A volte Frida era piuttosto aggressiva riguardo al suo lesbismo. Un'amica fu così sconvolta che Frida le desse la buonanotte baciandola sulla bocca da spingerla via e farla cadere all'indietro sul pavimento. Raquel Tibol ricorda la furia di Frida quando aveva respinto le sue avances Raquel, che viveva con i Rivera nella casa di Coyoacán, dovette trasferirsi nello studio di San Angel, dando in questo modo a Frida un'altra ragione per avercela con lei. Ingelosita dalla relazione sentimentale che sospettava esserci tra

Diego e Tibol, cercò di impiccarsi al baldacchino del letto e sarebbe morta se l'infermiera non l'avesse scoperta e tirata giù in tempo.

Oltre a Cristina, la donna più vicina a Frida negli ultimi anni fu probabilmente Judith Ferreto. Alejandro Gómez Arias la ricorda come una donna alta e dai capelli scuri, che sottolineava la propria mascolinità indossando stivali lunghi neri. Era tuttavia una persona capace di grande tenerezza e finì per sviluppare un amore possessivo nei confronti di Frida. Era convinta di sapere cosa era meglio per la paziente, mentre dottori, amici, Diego – perfino la stessa Frida – non lo sapevano. La sua devozione poteva diventare tirannica. Qualche volta Frida

si ribellava. «Mi imponi le cose come un generale fascista» protestava. E di tanto in tanto l'exasperazione nei confronti dell'infermiera diventava così forte che Frida si metteva a inveire contro di lei o a picchiarla. Varie volte la sbatté fuori di casa, soltanto per richiamarla subito dopo dicendole: «Tu sei la sola che mi può aiutare». Judith notò che di solito quando Frida la mandava via era perché le sue condizioni stavano peggiorando rapidamente.

Come con le altre persone che amava, Frida era decisa a legare a sé l'infermiera, ma una volta ottenuto il suo scopo si sentiva soffocata e colpevole. «Credo di avere coltivato i tuoi sentimenti a mio vantaggio, per usarli

come faceva comodo a me» diceva a Judith. «Vorrei che tu mi amassi, che ti prendessi cura di me come sai fare, ma non vorrei soffrire così tanto... Molti dei miei migliori amici sanno che ho sofferto tutta la vita, ma nessuno condivide la mia sofferenza, nemmeno Diego. Diego sa quanto soffro, ma sapere non vuole dire soffrire *con me*». L'infermiera diventò quasi una parte di Frida, un altro modo per estendersi nel mondo e attirare il mondo dentro di sé.

«Cominciai a lavorare con lei notte e giorno» ricorderà Judith, «perché era molto sola, costantemente, ma in particolare durante la notte, anche quando aveva intorno un sacco di gente... Nelle mie mani era come un bambino. Molte

volte ebbi l'impressione che fosse il mio bambino, perché si comportava così. Le piaceva addormentarsi come si addormentano i bambini. Come se fosse una bambina, bisognava cantarle una canzone o raccontarle una favola o leggerle qualcosa. I nostri letti erano nella stessa stanza. Con Frida non ci si poteva comportare da infermieri; un'infermiera non si sarebbe sdraiata accanto al paziente o seduta sul suo letto. Ma con Frida e Diego era diverso. Così mi sdraiavo sempre accanto a lei per aiutarla a stare dritta e lei mi chiamava il suo "piccolo sostegno". E qualche volta le cantavo una canzone e la cantavo anche a Diego. In questo modo, cominciava a prendere sonno. Per dormire aveva

comunque bisogno di qualche farmaco prescritto dai medici. Certe volte non le facevano effetto per un paio d'ore, a seconda delle sue condizioni, ovviamente. Per tutto il tempo, prima che riuscisse ad addormentarsi, le rimanevo accanto. Mi chiedeva un'altra sigaretta e finiva sempre per addormentarsi tenendone una tra le dita. Quando mi accorgevo che la sua mano non era più in grado di sostenerla e che la sua direzione non era più quella della bocca, le chiedevo se voleva che gliela togliessi. Mi rispondeva di "no" con un cenno, perché non riusciva a parlare, anche se capiva. Stava ancora godendosi la sigaretta. Aspettavo che venisse il momento di togliergliela senza che lei se

ne accorgesse. Voleva dire che si era addormentata.

«Mi pregava sempre: “Per piacere non lasciarmi subito dopo che mi sono addormentata. Ho bisogno di averti vicina e lo sento anche dopo essermi addormentata, perciò non andare via subito”. Rimanevo accanto al suo letto per un’ora o più fino a quando non ero sicura che lei non si accorgesse più che me ne ero andata. A quel punto la giravo sul fianco, e le mettevo dei cuscini speciali dietro la schiena per sostenerla. Cercavo di lisciare e spianare il cuscino su cui appoggiava la testa, perché tutto le procurava dolore. Mi accorgevo sempre quando il suo respiro cambiava, e quando si svegliava a volte era così arrabbiata e

diceva: “Non dormi solo per stare a sentire me!” Ma penso che le facesse piacere».

Inevitabilmente Frida e Diego vivevano vite piuttosto separate. Avevano orari diversi. Lui andava al lavoro alle otto del mattino e rientrava tardi, di solito quando Frida aveva già cenato. Dormivano in zone diverse della casa, Frida al piano di sopra nell'ala moderna, Diego al piano di sotto in una stanza che, appropriatamente, dava sulla sala da pranzo. Secondo Ferreto, «vivevano insieme, ma separati».

Da invalida, Frida poteva fare ben poco per Diego. Un tempo era stata capace di fargli da madre, di cucinare per lui, di assecondare i suoi capricci, di



prendersi cura di lui quando era ammalato; adesso non poteva aiutarlo (nel 1952 Rivera si ammalò di un tumore al pene, che fu curato con una radioterapia, perché il pittore rifiutò l'amputazione) e aveva solo la sofferenza per tenerlo legato a sé. I suoi ripetuti tentativi di suicidio erano forse, più di ogni altra cosa, un modo per dimostrargli quanto soffriva. Tuttavia, essendo un uomo dall'appetito appassionato per tutti gli aspetti della vita, Diego non poteva limitarsi a un'esistenza in cui la sua preoccupazione principale fosse prendersi cura di Frida. Talora tenero, talora insensibile, Rivera era comunque inaffidabile. Ci furono litigi terribili e periodi di separazione e sebbene lei

dicesse spesso agli amici che ormai non le importava più delle storie sentimentali del marito, perché «ha bisogno di qualcuno che si prenda cura di lui», e chiedesse alle proprie amiche di occuparsi di Diego, sottintendendo che avrebbero dovuto prendersi cura di lui anche in senso amoroso, quando il marito non era con lei, Frida lo invocava dalle pagine del diario, in preda all'angoscia:

Se soltanto avessi vicino a me la sua carezza  
Come l'aria accarezza la terra –  
la realtà  
della sua persona mi farebbe  
più felice, mi allontanerebbe  
dalla sensazione che mi riempie di grigio.

Nulla

dentro di me sarebbe più così profondo,  
così definitivo. Ma come gli spiego

il mio enorme bisogno di  
tenerezza! La mia solitudine  
di anni. La mia struttura  
non conforme per disarmonia,  
per inadeguatezza. Io credo  
che sia meglio andare, andare,  
e non *scappare*. Che tutto  
passi in un momento, *Ojalá* [Magari].

«Amo più che mai Diego» disse  
all'amica e giornalista Bambi poco prima  
di morire, «e spero di servirgli a qualcosa  
e di continuare a dipingere con piena  
*alegría* e spero che a Diego non capiti  
mai niente, perché il giorno che morisse  
lo seguirei senza badare a nient'altro. Ci  
seppelliranno tutti e due. Ho già detto:  
“Non contate su di me quando Diego se  
ne andrà”. Non ho intenzione di vivere  
senza Diego, né sono in grado di farlo.

Per me è il mio bambino, mio figlio, mia madre, mio padre, il mio amante, mio marito, il mio tutto».

L'isolamento e il dolore che la riempivano «tutta di grigio» furono illuminati nel dicembre del 1952 dalla partecipazione alla ridipintura della *pulchería* La Rosita, affrescata una prima volta insieme ai Fridos nel 1943. Accortasi che i murali dipinti anni prima dai suoi studenti si erano scoloriti, decise che andavano rimpiazzati. Stavolta tra gli artisti coinvolti c'erano due dei «Fridos» (García Bustos e Estrada), oltre a un gruppo di assistenti e *protegé* di Diego. Gli studenti disegnarono degli studi e,

con l'aiuto di Frida, selezionarono i piani di lavoro migliori. Lei dirigeva il progetto, raggiungendo il bar con le stampelle per osservare i suoi discepoli all'opera.

Le pareti furono ridipinte in una sola giornata e con nuovi soggetti, questa volta includendo eventi sentimentali molto pubblicizzati e le celebrità del momento. María Félix era raffigurata due volte. In un pannello era seduta su una nuvola sopra un gruppo di uomini capovolti, da cui il titolo del pannello: *El mundo de cabeza por la belleza* (Il mondo a testa in giù innamorato della bellezza). In un'altra sezione si vedeva Frida in abito da tehuana accanto a Arcady Boytler. Ha in mano una colomba

della pace e sotto di lei si vede una pergamena con la scritta: «Noi amiamo la pace». Fu la stessa Frida a scegliere un raggruppamento in cui Rivera appariva affiancato da María Félix e Pita Amor.

Sebbene Frida dicesse che i murali erano stati dipinti «per puro piacere, per pura *alegría*, e per la gente di Coyoacán», e che intendevano resuscitare «lo spirito critico e deliberatamente messicano che ha animato i nostri migliori pittori e incisori durante il primo quarto del secolo, tra loro José Guadalupe Posada e Saturnino Herrán», le nuove decorazioni della Rosita (perse quando il bar fu raso al suolo) erano assai meno autenticamente popolari e messicane della versione del 1943. I soggetti erano

scherzi comprensibili solo a un ristretto gruppo sociale e a personalità in vista, amici intimi dei Rivera, invece degli anonimi *campesinos* simboleggianti i temi del *pulque* e della rosa; si parlò addirittura di cambiare nome al locale ribattezzandolo «Gli amori di María Félix» o qualcosa di simile.

L'inaugurazione dei nuovi murali era stata fatta coincidere con il sessantaseiesimo compleanno di Rivera, l'8 dicembre. Frida desiderava una tradizionale *posada* natalizia con una parata di ospiti che raggiungessero cantando le porte aperte della casa blu; i festeggiamenti dovevano diventare un evento ancor più vistoso dell'inaugurazione della Rosita. Rosa

Castro ricordava quel pomeriggio abbagliante e tuttavia grottesco. Frida le stava parlando della disgrazia di essere rinchiusa nei busti ortopedici, quando d'un tratto, al crepuscolo, aveva gridato: «Basta!» Si era strappata via il corsetto ed era uscita di gran carriera per unirsi ai festeggiamenti, lasciando Rosa a badare agli ospiti che gironzolavano attorno alla casa.

Le grida dalla strada la fecero correre alla porta. Ecco lì Frida, i capelli sciolti e fluttuanti sulle spalle, il viso folle di eccitazione forse anche a causa delle droghe assunte per tenere a bada lo strazio di camminare senza il sostegno del busto. Barcollava verso casa, le braccia alzate sulla testa, la voce unita al



tumulto generale della folla che la seguiva. Nella fioca luce serale, una nube di polvere si gonfiò intorno ai celebranti. E al di sopra del rumore della moltitudine che cantava, rideva, fischiava, si udì la voce di Frida. «Mai più!» gridò trionfante, riferendosi alla prigionia del busto. «Mai più, succeda quel che succeda! Mai più!»



*Autoritratto con ritratto del dottor Farill, 1951.*

23.

## Omaggio a Frida Kahlo

Qualche mese dopo la seconda inaugurazione della Rosita, nella primavera del 1953, Lola Álvarez Bravo decise di organizzare una mostra dei dipinti di Frida nella sua Galería de Arte Contemporáneo in Calle Amberes 12, nell'elegante Zona Rosa di Città del Messico.

«Avevano appena eseguito un

trapianto osseo e sfortunatamente l'osso era malato e lo avevano dovuto rimuovere» ricorderà. «Mi resi conto che la fine di Frida era prossima. Sono convinta che gli onori vadano resi alle persone finché sono vive e se li possono godere, non quando sono morte». Propose l'idea a Diego, che ne fu entusiasta, e insieme ne parlarono a Frida. «La notizia le diede una gioia immensa e in effetti, per qualche giorno, mentre pianificava e pensava alla mostra, la sua salute migliorò. I medici pensavano che non potesse peggiorare in ogni caso e che la cosa potesse tirarle su il morale».

La mostra sarebbe stata la prima personale di Frida Kahlo nel suo paese e

per Frida, devastata dal male, voleva dire il trionfo. Mandò in giro dei deliziosi inviti folclorici: piccoli libriccini stampati su carta colorata, che aveva montato con nastri di lana dalle tinte vivaci. Il messaggio aveva la forma di una ballata scritta a mano da Frida:

Con amicizia e amore  
nati dal cuore  
ho il piacere di invitarti  
alla mia umile mostra.

Alle otto di sera  
– poiché, dopotutto, hai un orologio –  
ti aspetterò alla galleria  
di Lola Álvarez Bravo.

È in Amberes dodici  
e le sue porte aprono sulla strada  
in modo che tu non ti perda

perché altro non dirò.

Voglio solo che tu mi dica  
la tua buona e schietta opinione.  
Sei una persona istruita  
la tua preparazione è di prima classe.  
Questi quadri

li ho dipinti con le mie mani  
e aspettano sulle pareti  
di dare piacere ai miei fratelli.

Be', mio caro *cuate*  
con autentica amicizia  
ti ringrazio per questo con tutto il mio cuore  
Frida Kahlo de Rivera

Anche la galleria preparò una piccola brochure<sup>35</sup>, in cui Lola Álvarez Bravo definiva Frida una «grande donna e artista» e ribadiva l'ovvia verità che Frida

aveva già da tempo meritato l'omaggio che le era tributato soltanto allora.

Quando arrivò il giorno dell'inaugurazione, Frida era in uno stato di salute tanto miserevole che i medici le proibirono di muoversi. Ma lei non volle mancare al suo vernissage. E in un certo senso la sua partecipazione stava diventando un vero e proprio evento in sé. I telefoni della galleria suonavano in continuazione: Frida ci sarebbe stata? Stava troppo male per presentarsi? La stampa specializzata, in Messico e all'estero, chiamò per avere informazioni sulla mostra. Il giorno prima dell'apertura, Lola Álvarez Bravo venne a sapere che Frida aveva subito un netto peggioramento, ma che insisteva

comunque per andare all'inaugurazione. Avrebbe mandato il proprio letto, così avrebbe potuto partecipare rimanendovi sdraiata. Poche ore dopo, l'enorme letto a baldacchino arrivò e il personale della galleria fu costretto a risistemare i quadri in modo da farlo diventare parte della mostra.

Il giorno del vernissage, la tensione montò. Il personale si affaccendava a raddrizzare i quadri, controllare i cartellini, sistemare i fiori, assicurarsi che il bar fosse fornito, con i bicchieri ben allineati e il ghiaccio pronto. Com'era consuetudine della galleria, poco prima dell'ora stabilita i dipendenti chiusero le porte per concedersi un momento di quiete in cui verificare che il locale fosse



in ordine e ben sistemato. Fu a questo punto, ricorda Lola Álvarez Bravo, che nella via si raccolse una folla di centinaia di persone: «Si formò un ingorgo stradale e la gente spingeva addirittura alla porta, perché pretendevano di entrare immediatamente nella galleria. Io non volevo che entrassero prima dell'arrivo di Frida, perché per lei sarebbe stato molto difficile fare il suo ingresso una volta che la galleria si fosse riempita di persone». Alla fine, la galleria fu costretta ad aprire i battenti per paura che la folla sempre più irrequieta li sfondasse.

Pochi minuti dopo che la fiumana di persone si era riversata nella galleria, all'esterno si udì il suono delle sirene. La gente corse all'entrata e rimase sbalordita

alla vista di un'ambulanza scortata da una motocicletta e di Frida Kahlo accompagnata alla sua mostra su una lettiga. «I fotografi e i cronisti erano così sorpresi» dice Lola Álvarez Bravo «da essere praticamente sotto shock. Abbandonarono a terra le loro macchine fotografiche. Non furono capaci di scattare nemmeno una fotografia dell'evento».

Qualcuno, per fortuna, ebbe la presenza di spirito di scattare una foto di quel momento straordinario nella vita di Frida. La si vede vestita con un costume e gioielli indigeni, distesa sulla barella. Mentre la trasportano dentro la galleria, è circondata da amici che si congratulano con lei. Vecchio, zoppo, la barba bianca,

Dr. Atl, pittore leggendario, rivoluzionario e vulcanologo, abbassa lo sguardo su di lei con un'espressione d'intensa commozione. Gli occhi enormi, sbarrati di Frida dominano il suo viso devastato; non c'è dubbio che fosse pesantemente sotto l'effetto della droga.

Fu sistemata nel suo letto al centro della galleria. Lo scheletro di un Giuda sorridente affisso al soffitto del baldacchino a specchi del suo letto giaceva a faccia in giù come a guardarla. Dal baldacchino penzolavano tre figure di Giuda più piccole e la spalliera del grande letto era coperta di fotografie degli eroi politici di Frida, di fotografie della famiglia, di amici e di Diego. Uno dei suoi quadri era stato appeso ai piedi

del letto. Il letto sarebbe rimasto in mostra anche dopo l'inaugurazione, i cuscini ricamati impregnati di profumo «Shocking» di Schiaparelli.

Come una di quelle sante vestite sontuosamente e adagate su lenzuola di satin che si venerano nelle chiese del Messico, Frida tenne corte. «Chiedemmo alle persone di continuare a camminare», racconterà Lola Álvarez Bravo «per congratularsi con lei e poi di concentrarsi sulla mostra, perché avevamo paura che la calca potesse soffocarla. C'era davvero un mucchio di gente: non soltanto il giro legato all'arte, i critici e i suoi amici, ma anche molte persone che non ci si aspettava di vedere. A un certo punto fummo costretti a trasportare il letto di

Frida su una piccola terrazza all'aperto, perché lei non riusciva quasi più a respirare».

Carlos Pellicer regolava il traffico, disperdendo la folla quando si raccoglieva troppo da vicino attorno a Frida e insistendo perché gli ospiti formassero una fila per congratularsi con l'artista a uno a uno. Quando i «Fridos» raggiunsero il suo letto, Frida disse: «Restate un po' con me, *chamacos*», ma loro non riuscirono a trattenersi, perché le altre persone che volevano salutarla li costrinsero a procedere.

L'alcol scorreva. Il brusio delle conversazioni era perforato dal raggio delle risate. Fu uno di quei ricevimenti in cui l'eccitazione raggiunge un'intensità

febbrile. Tutti riconoscevano che si trattava di un evento importante. Carlos Pellicer aveva le lacrime agli occhi quando lesse ad alta voce la poesia che aveva scritto su Frida, che beveva e cantava *corridos* con gli ospiti. Lei chiese allo scrittore Andrés Henestrosa di cantare *La Llorona* e Concha Michel intonò altri temi preferiti. Quando la maggior parte dei suoi amici l'ebbe abbracciata, gli ospiti fecero cerchio attorno al letto a baldacchino e cantarono:

*Esta noche m'emborrachó*

*Niña de mi corazón*

*Mañana será otro día*

*Y verán que tengo razón*<sup>36</sup>.

Quando il dottor Velasco y Polo disse a

Diego che Frida si stava stancando e andava riaccompagnata a casa, Diego era troppo preso dalla baldoria per dargli retta. Si liberò del medico con un insulto scherzoso: «*Anda, hijo, te voy a dar!*» (Scappa, bambino, o te la faccio vedere io!)

Come i teschi di zucchero che adorava o i Giuda sorridenti, il vernissage di Frida fu allegro, ma anche macabro. «Tutti gli storpi del Messico si presentarono a dare un bacio a Frida» ricorda Andrés Henestrosa, che passa poi a descrivere i vari pittori messicani che presero parte all'evento. «María Izquierdo arrivò sostenuta da amici e parenti, perché era un'invalida. Si chinò a baciare Frida sulla fronte. Goitia, malato

e spettrale, arrivò dalla sua baracca di Xochimilco con i suoi vestiti da contadino e la lunga barba. C'era anche Rodríguez Lozano, che era pazzo. Venne Dr. Atl. Aveva ottant'anni. Aveva la barba bianca e le stampelle, perché gli era stata amputata da poco una gamba. Ma non era triste. Si chinò sul letto di Frida e rise fragorosamente di una battuta di spirito che beffeggiava la morte. Insieme con Frida si mise a scherzare sul suo piede e disse di non guardarlo con compassione, perché il piede gli sarebbe ricresciuto e lui sarebbe stato meglio di prima. La morte, disse, esiste soltanto se non si riesce a darle un po' di vita. Fu una processione di mostri, paragonabile a Goya, o ancor più al mondo



precolombiano con il suo sangue, le mutilazioni, il sacrificio».

«Frida era stata molto preparata, ma era stanca e malata» ricorda Monroy. «Eravamo profondamente commossi a vedere la sua intera opera riunita insieme e che tanta gente le voleva bene». Tuttavia gli ex allievi e molti degli amici di Frida ebbero l'impressione che il vernissage fosse esibizionistico. «Fu» osservò Raquel Tibol «un po' spettacolare, un po' come un atto surrealista, con Frida nel ruolo di Sfinge della Notte, che si presenta alla galleria nel suo letto. Fu tutto teatro».

È senz'altro vero che la presenza di Frida trasformò l'inaugurazione in un'esibizione di sentimenti ed emozioni

personali, piuttosto che in una celebrazione artistica. Se Frida dovette recitare per nascondere il proprio dolore, era nondimeno il tipo di performance che le piaceva: colorita, sorprendente, intensamente umana e leggermente macabra, molto simile alla teatrale rappresentazione di sé di cui aveva riempito la sua arte.

Frida fu meravigliata dal successo della mostra. E altrettanto sbalordita fu la galleria. Lola Álvarez Bravo ricorda che «ci telefonarono da Parigi, Londra e da varie parti degli Stati Uniti per chiederci dettagli sulla mostra di Frida... eravamo stupiti che fuori dal Messico si sapesse della cosa». Per rispondere alla domanda del pubblico, la galleria dovette prorogare

di un mese la chiusura della mostra, e la stampa la amò ed esaltò l'eroica presenza di Frida all'inaugurazione non meno dei suoi dipinti. Sebbene la sua notorietà avesse ancora molto a che vedere con il fatto di essere la moglie di Diego Rivera, Frida Kahlo non era più la «piccola Frida», ma una celebrità in proprio. Il critico di *Time* raccontò la storia dell'incidente, del matrimonio e delle convinzioni comuniste di Frida. L'articolo finisce con un giudizio pessimistico sulle sue condizioni fisiche e morali:

Dopo avere visto la sua mostra una settimana fa, il Messico si è reso conto della dura realtà di Frida Kahlo. E sta diventando perfino più dura. Di recente, le sue condizioni hanno continuato a

peggiorare; gli amici che la ricordano come una donna florida e vigorosa sono sconvolti dal suo aspetto macilento. Ormai non riesce a stare in piedi per più di dieci minuti filati e c'è una minaccia di cancrena a un piede. Eppure anche adesso, ogni giorno, Frida si trascina a fatica fino alla sua seggiola per dipingere – anche se solo per poco tempo. «Non sono malata» dice. «Sono spezzata. Ma, finché riesco a dipingere, sono felice di essere viva».

Nell'autobiografia Diego ricorderà con orgoglio e piacere la mostra di Frida: «Per me, l'avvenimento più elettrizzante del 1953 fu la personale di Frida che ebbe luogo a Città del Messico nel mese di aprile. Tutti coloro che la videro non poterono fare altro che rimanere a bocca aperta davanti al suo grandissimo talento. Perfino io rimasi impressionato, quando

vidi tutto il suo lavoro riunito». Ma Diego ricorderà anche che all'inaugurazione Frida disse a stento qualche parola: «In seguito pensai che dovesse essersi resa conto che stava dicendo addio alla vita».

Per quanto stanca e spezzata, stava comunque dando l'addio alla vita nel suo stile. Nel diario Frida elencò, come una specie di poema in prosa, alcune delle immagini – *Il cerbiatto, Fiore della vita* – appese alle pareti della mostra. L'ultima, deliberatamente separata dalle altre, è *Albero della speranza*.

*La Vida callada...*  
*dadora de mundos.*  
*Venados heridos*  
*Ropas de Tehuana*

*Rayos, penas, Soles  
ritmos escondidos  
«La niña Mariana»  
frutos ya muy vivos.  
la muerte se aleja –  
lineas, formas, nidos.  
las manos construyen  
los ojos abiertos  
los Diegos sentidos  
lágrimas enteras  
todas son muy claras  
Cósmicas verdades  
que viven sin ruidos*

---

*Arbol de la Esperanza  
mantente firme<sup>37</sup>.*

[35](#). Nell'archivio Frida Kahlo ne è conservata una copia. La mostra fu intitolata “Preliminari per un omaggio a Frida Kahlo”, giacché

L'Instituto Nacional de Bellas Artes aveva in programma una retrospettiva più nutrita. Dato l'evolversi delle cose, tale retrospettiva non ebbe luogo. In un'intervista privata lo storico dell'arte Antonio Rodríguez disse che era stata disdetta a seguito dello scandalo provocato dalla trasformazione in gesto politico della cerimonia funebre di Frida. La mostra si sarebbe dovuta tenere nell'estate del 1954, nel periodo in cui Frida morì.

36. Stanotte mi ubriacherò / bambina del mio cuore / domani è un altro giorno / e vedrete che ho ragione.

37. La vita silenziosa... / datrice di mondi... / cervi feriti / abiti da tehuana / Raggi, dolori, soli / ritmi nascosti / «La niña Mariana» / frutti un tempo molto vivi / la morte si allontana – / linee, forme, nidi. / le mani costruiscono / gli occhi aperti / i Dieghi sentiti / lacrime intere / tutte sono molto chiare / cosmiche verità / che vivono senza suoni / Albero della Speranza / tienti saldo.

## 24.

# Sulla mia vita sta scendendo la notte

«Ero andata a portarle un anello», Adelina Zendejas ricorda il giorno d'agosto del 1953 in cui, dopo una mezz'ora di torturante incertezza, i medici di Frida avevano deciso di amputarle la gamba destra. «Mi aveva sempre detto che le sarebbe piaciuto avere un anello a forma di pavone. Le



avevo chiesto di disegnarlo».

Arrivò il dottor Farill. Aveva una grandissima fretta e disse: «Vediamo la gamba», perché il dolore si era fatto intollerabile. Diego era disperato e la quantità di droghe che Frida prendeva era spaventosa.

Per la prima volta dopo anni, vidi la sua gamba. Era così deformata, rimpicciolita, degenerata che non riuscivo a capire come facesse a infilare il piede nello stivale. Le mancavano due dita. Farill la esaminò, la toccò e si fece pensieroso. Frida gli disse: «Che cosa taglierai via, dottore? Un altro dito? Taglia questi due insieme». E lui le rispose: «Sai, Frida, per via della cancrena, credo che non serva a niente tagliare soltanto il dito. Credo sia arrivato il momento di tagliare la gamba».

Se aveste sentito l'urlo lanciato da Frida! Disse: «No!» Le venne fuori dalle viscere. Fu qualcosa di patetico. Aveva i capelli sciolti e indossava il costume da tehuana; era coperta

dalle lenzuola, da cui però spuntava il piede. La gamba era molto sottile, come se fosse spezzata, come se le pendesse dal corpo. Poi si girò, mi guardò e disse: «Cosa ne pensi? Dimmi, *Timida*, cosa ne pensi?»

Io continuai a guardare Diego, che stava aggrappato al fondo del letto, e dissi: «Be', Frida, ti sei sempre definita "*Frida la coja, pata de palo*" [Frida la zoppa, gamba di legno]. Allora sarai zoppa. Adesso sei zoppa e soffri come un cane. La gamba non ti permette di camminare e adesso ci sono gambe artificiali di ottima qualità e tu sei una persona che sa molto bene come superare questo genere di cose. Probabilmente riuscirai a camminare e a muoverti in modo più normale che con questa gamba che non ti è di grande utilità e che per di più ti dà tanti dolori e ti rende invalida. E il male non si diffonderà. Così non dovrai più essere "*Frida, la storpia*". Pensaci. Perché non lasci che ti operino?»

Frida guardò il marito. Diego era sull'orlo delle lacrime ed evitava il mio sguardo. Il dottor

Farill mi guardava come per dirmi grazie. Frida dichiarò: «Se lo dici tu, lo farò». Si girò e disse al dottor Farill: «Preparami per l'intervento». Quando mi riaccompagnò a casa, Diego mi disse: «Ne morirà; questo la ucciderà».

Frida faceva finta di niente. «Sapete» diceva allegramente agli amici «che stanno per tagliarmi la zampa?» Detestava che la si compatisse. Tuttavia le pagine di diario scritte durante i sei mesi che precedettero l'operazione – quando Frida annotò, «continuavano a ripetere che mi avrebbero amputato la gamba e io volevo morire» – rivelano la sua angoscia e la sua speranza disperata.

In un disegno che fa tremare d'orrore, si dipinse come una bambola senza una gamba, che ruzzola da quello

che può essere considerato un ironico piedistallo per una figura così priva degli attributi classici di equilibrio, unità e armonia – una colonna classica. Il corpo della bambola è coperto di macchie e da esso stanno cadendo una mano e una testa. Sopra questo cupo autoritratto figurano alcune parole ancora più lugubri: «Io sono la DISINTEGRAZIONE».

Ma in luglio, un mese prima dell'operazione, mentre si trovava a Cuernavaca, dove la sua infermiera l'aveva portata sperando che il clima più mite giovasse alla sua salute e al suo morale, Frida scrisse:

*Punti d'appoggio*

In tutto il mio corpo ce n'è solo *uno*, e ne voglio due.

Per averne due,  
devono tagliarne *uno*.  
È quell'*uno* che non ho  
che devo avere  
per poter camminare,  
l'altro sarà già morto!  
Per me, le ali sono più che abbastanza.  
Tagliatele pure  
e volerò via!!

Due pagine dopo compare un disegno di Frida alata e decollata con una colomba appollaiata dove dovrebbe esserci la testa e una colonna di marmo al posto della spina dorsale. Una gamba è artificiale, l'altra è la sua. Le gambe sono classificate «Appoggio numero 1» e «Appoggio numero 2». Le parole con cui Frida le accompagna sono: «Si sbagliò la colomba. Si sbagliava... Invece che a

Nord andò a Sud... Si sbagliava... Credette che il grano fosse acqua, si sbagliava...» In un altro disegno Frida è nuda e provvista di ali e il suo corpo è ricoperto da una selva di puntini e tratteggi incrociati. «Te ne vai? No», si legge sopra la figura. Sotto c'è la spiegazione: «ALI SPEZZATE». Diverso è l'umore con cui Frida disegna i suoi due piedi su un piedistallo. Il destro è reciso all'altezza della caviglia. Dal punto in cui è stato amputato crescono rovi spinosi. Le gambe sono tinte di giallo, e lo sfondo è un bagno di inchiostro color sangue. C'è una didascalia: «*Pies para que los queros, si tengo alas pa' volar. 1953*»<sup>38</sup>.

In quello che è forse il più straziante tra i disegni contenuti nel diario, Frida

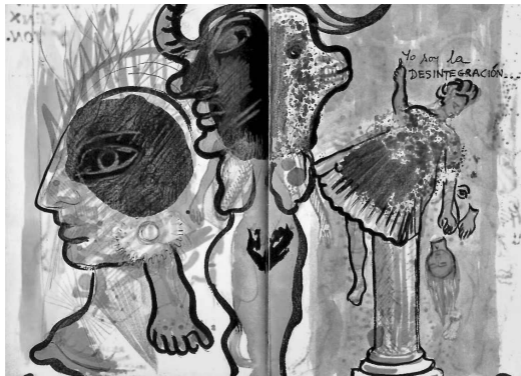
piange sotto una luna nera, il corpo disteso che va dissolvendosi nel terreno, trasformandosi in un reticolo di radici. Sopra di lei le parole «color di veleno», forse con riferimento alla cancrena. Il sole è sotto la superficie della terra e in cielo, vicino a un piccolo piede incorporeo, Frida ha scritto: «Tutto a rovescio. ORA? Sole e luna, piedi e Frida». Nella pagina accanto c'è il disegno di un albero spoglio e percosso dalla bufera; il vento gli strappa le foglie. È lacerato, piegato ma non spezzato, e le sue radici affondano in profondità nella terra.

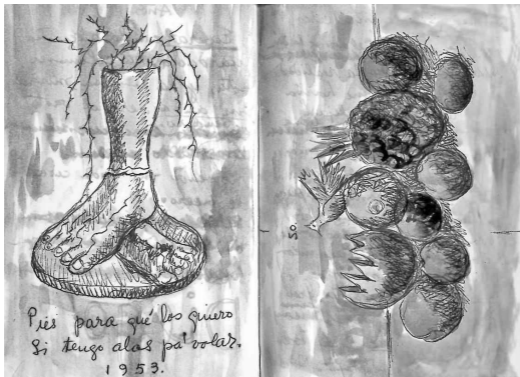
Il tema della disintegrazione è ripreso in un piccolo autoritratto senza

data, *Il cerchio*. Realizzato su un foglio metallico di forma circolare, esso mostra il torace nudo di Frida, squarciato all'altezza del petto e che va decomponendosi nel notturno paesaggio circostante. La parte inferiore delle gambe si è metamorfizzata in muffa. La testa è svanita nei motivi verde torba e marrone terra dietro i quali si alza il fumo. Dal punto in cui è sparita la spalla destra, esplodono la striscia di squarci rossi che le solca il petto e fiamme cremisi. *Il cerchio*, come i disegni del diario, è un'immagine terrificante di dissoluzione fisica e psicologica. Al vecchio amico Andrés Henestrosa Frida disse di aver sostituito il suo motto: «Albero della speranza, tieni saldo» con:



«Está anocheciendo en mi vida» (Sulla mia vita sta scendendo la notte).





### *Pagine del diario*

Quando in agosto, i medici avevano finalmente preso la loro decisione e altrettanto aveva fatto Frida, lei scrisse nel diario: «È sicuro che mi amputeranno la gamba destra. So pochi dettagli, ma i pareri sono molto seri. Dottor Luis Méndez e dottor Juan Farill. Sono molto preoccupata, ma nello stesso tempo sento

che sarà una liberazione. Spero di essere capace, quando camminerò, di dare a Diego tutta la forza che mi sarà rimasta, Ogni cosa per Diego».

Alla vigilia dell'operazione, l'amico Antonio Rodríguez, lo storico dell'arte che aveva tante volte scritto con entusiasmo della sua arte e del suo eroismo, era al suo capezzale insieme a pochi altri amici. Vedendo come soffrivano, Frida cercò di tirarli su di morale raccontando aneddoti e facendo battute. Rodríguez dice: «Eravamo quasi sull'orlo delle lacrime a vedere quella donna meravigliosa, bellissima, piena di ottimismo e sapere che le avrebbero amputato una gamba. Lei, naturalmente, si accorse della nostra pena e ci fece

coraggio, dicendo: “Ma cosa c’è? Guardate le vostre facce, è come se stesse succedendo una tragedia! Quale tragedia? Mi taglieranno la *pata*. E allora?” Più tardi indossò un elegante abito da tehuana, come se si fosse trattato di una festa, e si consegnò al bisturi del chirurgo».

Judith Ferreto, però, era lì quando tutti gli ospiti se ne furono andati, e Frida abbandonò la sua facciata di *alegría*; aveva tenuto compagnia a Frida durante i due giorni di ricovero prima dell’intervento, ed era al suo fianco quando fu tutto finito. «La sera prima dell’operazione, quando finalmente Diego, Frida e io restammo soli nella sua camera [d’ospedale], l’infermiera entrò a

preparare la gamba per l'intervento chirurgico. Restammo in silenzio... Non dicemmo una sola parola. E restammo in silenzio anche nei giorni successivi all'operazione. Anche se lei era furiosa – e io ero ansiosa di vederla infuriarsi e protestare – niente. Solo silenzio. Solo le pochissime parole strettamente necessarie. Non le interessavano nemmeno le visite di Diego, e Diego era la sua vita. Venne il medico e mi ordinò di costringerla a camminare nel corridoio, a venire con me al Parco di Chapultepec, a dipingere, dipingere, dipingere. Quando il medico uscì, era del tutto fuori di sé. Poi, dopo un po', arrivò il suo psichiatra. Mi domandò che cosa fosse successo. Gli dissi che era stata tranquilla, ma poi era

arrivato il medico a ordinarmi di portarla al parco con me per farla dipingere. Lo psichiatra mi disse: “Ti prego, Judy, non costringerla a fare niente. Non vuole vivere. La stiamo costringendo a vivere”».

La rimozione della gamba fu un'offesa tremenda alla sensibilità estetica di Frida: il suo senso di integrità e la sua autostima erano profondamente legati alla sua vanità e la sua vanità era stata fatta a pezzi. Si abbatté a tal punto da non voler vedere nessuno, neppure Diego. «Dite loro che sto dormendo» diceva. Quando poi vedeva Diego, ignorava la sua presenza e si comportava con indifferenza e distacco. Era silenziosa, apatica, senza interesse in

niente. «Come conseguenza della perdita della gamba» Rivera scrisse nell'autobiografia, «Frida sprofondò nella depressione. Non voleva nemmeno più sentirmi raccontare delle mie relazioni amorose, cosa che, da quando ci eravamo risposati, le era sempre piaciuta».

Quando arrivò il momento di lasciare l'ospedale, dapprima rifiutò di tornare a casa. Ferreto ricorderà che

Diego aveva qualcuno nel suo studio. Frida aveva sempre rispettato il suo diritto di fare tutto quello che gli pareva. Diceva: «Se ne soffro, è colpa mia», perché Rivera amava le donne e Frida lo accettava. Ma la persona che stava nel suo studio dava ordini in casa di Frida. Bisognava essere molto cauti a dare ordini in casa sua o in qualcosa che avesse a che fare con casa sua. Quella donna non aveva tatto e faceva

soffrire Frida. Ecco perché Frida rifiutava di tornare a casa sua.

Una mattina Frida ebbe una crisi. La notte precedente Diego era stato con lei. Era durante quei brutti giorni in ospedale. Era stata molto felice con Diego. Ma poi arrivò l'infermiera del piano e disse: «Signor Rivera, c'è qualcuno che la sta aspettando, perché deve andare all'inaugurazione di una mostra». Si trattava della stessa persona che stava nel suo studio. Vidi che Frida non era contenta, a causa di quell'interruzione, ma comunque Diego se ne andò.

La mattina seguente [mi alzai] e andai in bagno. Frida stava dormendo. Poche ore prima aveva tentato di uccidersi.

In una strana meditazione sul dolore, la solitudine e il suicidio contenuta nel diario, Frida sembra dare il benvenuto alla mano della morte oppure esprimere



rimorso per un recente tentativo di togliersi la vita. Nelle sue parole la morte diventa un'«uscita enorme» e «molto silenziosa».

Silenziosamente, la pena  
rumorosamente il dolore.  
il *veleno* accumulato –  
mi lasciò a poco a poco l'amore.  
Mondo strano già era il mio  
di silenzi criminali  
di vigili occhi estranei  
equivocando i mali.  
Oscurità nel giorno  
le NOTTI non le vivevo.  
Ti stai uccidendo!!  
TI STAI UCCIDENDO!!  
con il coltello morboso  
di quelle che stanno vigilando!  
La colpa è stata mia?  
Ammetto la mia grande colpa  
grande quanto il dolore

era un'uscita enorme  
per dove è passato il mio amore.  
Uscita molto silenziosa  
che mi conduceva alla morte  
ero così dimenticata!  
che questa è stata la mia miglior sorte.  
Ti stai uccidendo!  
TI STAI UCCIDENDO!  
Ci sono *quelli* che non  
ti dimenticano!  
Accettai la sua mano forte  
*Qui sto*, affinché vivano

Frida

Il ritornello della poesia, «Ti stai uccidendo!», potrebbe essere Frida che parla a se stessa oppure una frase che ha sentito da Diego, il quale aveva perso ogni speranza che i narcotici da lei assunti potessero lenire le sue sofferenze. Quando Frida dice «Qui sto» alla fine del

poema, si direbbe che accetti tanto la mano della morte quanto quella della vita.

Passati due mesi, dopo che la «persona» che abitava nello studio di Rivera se ne fu andata (si trattava di Emma Hurtado, agente di Rivera dal 1946, che nel 1955 sarebbe diventata la sua quarta moglie), Frida fece ritorno a Coyoacán. Rivera fece del suo meglio per darle conforto. Judith Ferreto lo ricorda come uno «splendido collaboratore». Sebbene sapessero che detestava essere interrotto mentre lavorava, quando nessun altro riusciva a calmare Frida o a fermare le sue lacrime, Ferreto o Frida stessa lo chiamavano e Diego tornava a casa e si sedeva a fianco di Frida,

distraendola con le storie delle sue avventure, leggendole a voce alta poesie, cantandole tenere ballate o semplicemente tenendola tra le braccia finché i farmaci non la facevano addormentare. Secondo le parole di Diego nell'autobiografia:

Spesso, durante la convalescenza, l'infermiera mi telefonava che Frida stava piangendo e dicendo che voleva morire. Smettevo immediatamente di dipingere e mi precipitavo a casa per consolarla. Quando Frida riposava di nuovo tranquillamente, tornavo a dipingere e andavo avanti oltre l'orario per recuperare il tempo perduto. Certi giorni ero così stanco che mi addormentavo sulla mia seggiola in cima al ponteggio.

A un certo punto dovetti organizzare una rotazione ininterrotta di infermiere per badare ai bisogni di Frida. Unita ad altri costi medici,

quella voce di spesa superava la somma che guadagnavo dipingendo murali, così arrotondavo le mie entrate facendo acquerelli, a volte buttando giù due grandi acquerelli al giorno.

A volte Rivera non ritornava di corsa al suo studio. Se ne rimaneva seduto in una specie di dormiveglia fino a mezzanotte, la sua grande circonferenza che riempiva la poltrona e la faccia che gli cadeva in pieghe di tristezza e sfinimento, una vecchia, saggia, rassegnata, ma non sconfitta rana toro.

Inizialmente Frida rifiutò di portare la gamba artificiale. La disgustava e le faceva male e, mentre tentava di imparare a camminarci, era caduta. Il dottor Velasco y Polo ricorda: «Chiese che le fabbricassero uno stivale speciale, perché

non le piaceva l'arto artificiale. Le dissi: “Non se ne accorgerà nessuno, perché porti sempre gonne lunghe”. Mi rispose in malo modo: “Tu, figlio di puttana..., non impicciarti di affari che non ti riguardano! Mi hai tagliato la gamba, ma adesso tocca a me dire cosa si deve fare!”».

Eppure nel giro di tre mesi imparò a coprire piccole distanze e lentamente il suo umore si sollevò, in particolare quando ricominciò a dipingere. Per nascondere la gamba, si fece confezionare alcune paia di stivali in lussuoso cuoio rosso, impreziositi da finiture cinesi dorate adorne di campanelle. Con quegli stivali, diceva Frida, avrebbe «danzato la sua gioia». E

piroettava davanti agli amici per esibire la sua nuova libertà di movimenti. La scrittrice Carleta Tibón ricorda che «Frida era molto fiera dei suoi stivaletti rossi. Una volta accompagnai la sorella di Emilio Pucci a trovare Frida, che era elegantissima in abiti da tehuana e probabilmente drogata. Frida disse: “Queste meravigliose gambe! E come mi funzionano bene!” E ballò un *jarabe tapatío*<sup>39</sup> con la sua gamba di legno».

Una domenica pomeriggio Rosa Castro andò a trovare Frida e si trovò davanti a uno strano spettacolo. Quando aprì la porta della camera da letto, ecco lì Frida tutta vestita di bianco, a eccezione dei suoi stivaletti rossi; indossava guanti bianchi le cui dita erano ricoperte dei suoi

tanti anelli. Sventolando in aria le mani, rise e disse: «Non ti piacciono? Sono i primi guanti che ho mai indossato in vita mia!» All'amica offrì tuttavia anche un altro, e più tetro, spettacolo. Come nel 1951 si era divertita a mostrare ai visitatori le ferite chirurgiche ancora aperte attraverso il buco nel busto di gesso, adesso chiedeva loro di guardare il troncone della sua gamba. Mariana Morillo Safa ricorda che Frida «aveva l'abitudine di scherzare sull'amputazione, ma con uno humour cupissimo. Un giorno che andai a casa sua, mi diede una sua fotografia con questa dedica: “*Su majestad es coja*” [alla lettera: “Sua maestà è zoppa”]. All'epoca era in corso un litigio con la sua vecchia amica



Dolores del Río e lei diceva scherzando: “Per vendetta le manderò la mia gamba su un vassoio d’argento”».

In termini medici, l’amputazione aveva comportato una procedura semplice – la gamba era stata rimossa all’altezza del ginocchio – ma nonostante gli stivali rossi e le risate Frida non guarì, non del tutto. L’11 febbraio 1954 nel suo diario si legge: «Sei mesi fa mi hanno amputato la gamba. Per me sono stati secoli di tortura e a volte ho quasi perso la ragione. Continuo ad avere voglia di suicidarmi. È Diego a impedirmelo, puntando sulla mia vanità di credere che gli mancherei. Me l’ha detto e io gli credo. Ma non ho mai sofferto tanto in vita mia. Aspetterò ancora un po’». Nella

pagina seguente c'è uno sprazzo  
dell'antica *alegría*:

Ho fatto molti progressi...

Sicurezza nel camminare

Sicurezza nel dipingere.

Amo Diego più

di me stessa.

La mia volontà è forte

La mia volontà è salda.

Grazie al magnifico amore di Diego. Al pregevole e intelligente lavoro del dottor Farill. All'onesta e affettuosa determinazione del dottor Ramón Parrés [lo psichiatra di Frida] e all'affettuoso dottore di tutta la mia vita, David Glusker, e al dottor Eloesser.

Tra gli ultimi disegni del diario ci sono due autoritratti nudi, in cui Frida sta in piedi sulla gamba finta. Uno è dedicato con amore al suo «bambino Diego».

Nell'altro, la gamba non è altro che un palo di legno, la sua *pata de palo*, e una serie di frecce puntate verso svariati punti della sua testa e del corpo denota sofferenza psichica e fisica.

Una volta Frida scrisse nel diario che la morte non era «altro che un processo per *esistere*»; per lei il processo della morte – il lento degrado causato dall'osteomielite e dalla cattiva circolazione – non poteva essere arrestato nonostante tutte le operazioni e tutti i trattamenti medici cui si sottopose. Le parole scritte nel diario il 27 aprile 1954 fanno pensare che fosse appena uscita da una crisi, forse un altro tentato suicidio, o semplicemente un declino delle sue condizioni di salute. Il tono è euforico

come se fosse sotto l'effetto della droga, ma l'urgenza con cui stende una litania di ringraziamenti allude a una sotterranea disperazione, come se sapesse che il distacco dalla vita è ormai prossimo.

Sono guarita – Ho fatto la promessa e la manterrò di non tornare mai indietro. Grazie a Diego, grazie alla mia Tere [Teresa Proenza], grazie a Graciélita e alla bambina, grazie a Judith, grazie a Isaura Mino, grazie a Lupita Zúñiga, al dottor Ramón Parrés, grazie al dottor Glusker, grazie al dottor Farill, al dottor Polo, al dottor Armando Navarro, al dottor Vargas, grazie a me stessa e alla mia enorme volontà di vivere tra coloro che mi amano e per tutti quelli che amo. Viva l'allegria, la vita, Diego, Tere, la mia Judith e tutte le infermiere che ho avuto in vita mia che si sono prese cura di me così meravigliosamente bene. Grazie perché sono comunista e lo sono stata tutta la mia vita. Grazie

al popolo sovietico, cinese, cecoslovacco e polacco e al popolo del Messico, soprattutto quello di Coyoacán dove nacque la mia prima cellula, che fu concepita a Oaxaca, nel grembo di mia madre, che è nata qui, sposata a mio padre, Guillermo Kahlo – mia madre Matilde Calderón, bruna campanella di Oaxaca. Meraviglioso pomeriggio che passammo qui a Coyoacán; camera di Frida, Diego, Tere e io. Señorita Capulina, Señor Xolotl, Señora Kosti [gli ultimi tre sono i nomi dei cani di Frida].

Si aggrappava all'idea della speranza e della gratitudine come se, altrimenti, potesse sprofondare nell'amarezza e nella disperazione. Forse la gratitudine e l'*alegría* le parevano, al pari di *retablos* o preghiere, riti di devozione dotati di qualche magico potere: anch'essi potevano collegarla alle persone di cui

aveva bisogno e che amava.

A causa della perdita di controllo, fisica e mentale, a Frida cominciarono a succedere cose terribili. Costretta a letto, un giorno cercò di raggiungere qualcosa di cui aveva bisogno e che non era a portata di mano. Poiché non tollerava di essere incapace di fare le cose da sé, non volendo chiedere aiuto, si alzò. Come scrisse poi nel diario: «Ieri, sette maggio 1953, cadendo sulle lastre di pietra mi si è infilato in una natica (natica di cane) un ago. Mi hanno portato immediatamente all'Ospedale in ambulanza. Soffrendo orribilmente e urlando per tutto il tragitto da casa all'Ospedale inglese – Mi hanno fatto una radiografia – varie e hanno individuato l'ago e me lo estrarranno uno

di questi giorni con una calamita. Grazie al mio Diego amore di tutta la mia vita grazie ai dottori».

Quando non era sotto l'effetto delle droghe o addormentata, Frida era spesso nervosa fino all'isteria. Il suo comportamento era imprevedibile. Si arrabbiava per piccole cose, cose che normalmente non le avrebbero dato alcun fastidio. Gesticolava e lanciava insulti, perfino contro Diego. Judith Ferreto ricorda che «talora anche una sola parola, una cosa malfatta, qualcosa di sporco, o anche soltanto un atteggiamento, poteva far esplodere Frida a causa della sua sensibilità. Se ti amano, ti amano davvero, in particolare Frida. Se ti amava, potevi stare tranquillo che ti amava. Non

sarebbe mai stata capace di mostrare una cosa che non sentiva e non era capace di tenersi dentro niente, eccetto il dolore, la sofferenza».

Certe volte la follia e il comportamento selvaggio di Frida erano più di quanto Rivera potesse sopportare. Raquel Tibol racconta che una volta Frida stava molto male ed era distesa al piano di sopra nella sua camera da letto, quasi priva di sensi per via della droga. «Diego e io eravamo di sotto in soggiorno. Era venuto a casa per mangiare, ma non aveva voluto toccare cibo. Cominciò a piangere come un bambino e a dire: “Se avessi coraggio, la ucciderei. Non posso vederla soffrire così”. Piangeva come un bambino, non riusciva a smettere di



piangere. Era una specie di amor sacro».

Il dolore che provava davanti alla sofferenza di Frida lo allontanò da lei. Spesso spariva per giorni e giorni e Frida si riempiva di solitudine, rabbia, disperazione. «Ma nel momento in cui Diego ricompariva» ricorda Rosa Castro, «si trasformava e diceva: “Bambino mio, dove sei stato, bambino mio?” con il tono di voce più morbido e affettuoso che si possa immaginare. Allora Diego andava a baciarla. Accanto al letto c’era un piatto di frutta e lei gli diceva: “Bambino caro, vuoi un pochino di frutta?” Diego le rispondeva “cì” invece di “sì”, come un bambino piccolo».

Una volta, mentre Adelina Zendejas e Carlos Pellicer stavano pranzando nel

giardino della casa di Coyoacán, Frida scagliò una bottiglia d'acqua contro Diego. Lui si abbassò ed evitò per un pelo di essere colpito alla testa. Il rumore di vetro infranto sul pavimento di pietra la strappò bruscamente alla sua furia. Cominciò a piangere. «Perché l'ho fatto?» chiedeva. «Ditemi, perché l'ho fatto? Se deve continuare così, preferisco morire!» Accompagnandola a casa dopo pranzo, Rivera disse a Adelina: «Devo farla ricoverare in un istituto. Devo affidarla a qualcuno. Non è possibile andare avanti così». Come tutti, a eccezione di Cristina, Diego si allontanò da Frida. Judith Ferreto tentò di spiegarle che Diego doveva fuggire lontano da lei perché la amava così tanto che non

riusciva a sopportare di vederla soffrire. A volte quella spiegazione la consolava, ma di solito Frida era amara:

Passa la notte in piedi. Non rincasa presto, nemmeno una volta. Dove va? Ho smesso perfino di chiederglielo. Può andare a teatro con i suoi amici architetti o a conferenze. Ogni giorno [compare] alle undici o a mezzogiorno; all'una o alle quattro del pomeriggio. Da dove? Chi lo sa! La mattina dopo si alza, viene a dirmi buongiorno: «Come stai, *linda* [bella]?» «Bene, e tu?» «Meglio». «Vieni a casa per pranzo?» «Non lo so, te lo farò sapere». Di solito mangia allo studio. Il pranzo gli viene portato da Osvaldo. Io mangio da sola. Alla sera non lo vedo, perché arriva così tardi. Prendo le mie pillole, e non lo vedo mai, non è mai con me, ed è un orrore, e non gli piace che fumi, non gli piace che dorma, fa un tale scandalo su ogni cosa che finisce per svegliarti. Ha bisogno della sua libertà e ce l'ha.

«In questo tragico periodo finale i suoi rapporti con Diego erano irregolari» ricorda la scrittrice Loló de la Torriente. «Qualche volta erano facili, dolci, affettuosi, altre tempestosi e furibondi. Con pazienza, il maestro la alleggeriva con il suo humour, la sosteneva nei momenti di rabbia, la trattava con indulgenza, ma finiva poi per chiamare il medico, che la calmava con dei palliativi. Lei si addormentava e allora tutto in quella grande casa faceva pensare a una tomba... Durante questo periodo Frida parlava poco. Rimaneva sdraiata o seduta accanto alla grande finestra della sua camera da letto e guardava i piccioni e i rami e la fontana muoversi nel giardino».

I sentimenti di Frida verso Diego

mutavano da un'ora all'altra, da un istante all'altro. «Nessuno sa quanto io ami Diego» diceva. «Ma nessuno sa neppure quanto sia difficile vivere con quel *señor*. Il suo stile di vita è così strano che devo indovinare se mi ama; perché io penso che mi ami, se pur “a modo suo”. Quando si parla del nostro matrimonio dico sempre questa frase: che abbiamo unito “la fame con il desiderio di mangiare”». Presumibilmente intendeva dire che lei era affamata e Diego avido: la fame si accontenta di quel che c'è; l'avidità afferra ciò che vuole, qua e là, per il proprio piacere.

I suoi eccessi emotivi avevano molto a che fare con la crescente dipendenza dalle droghe. Aveva ottenuto una speciale

autorizzazione governativa ad acquistarle, ma il suo bisogno andava ben al di là di quanto le era consentito procacciarsi ufficialmente, tanto che spesso si rivolgeva a Diego; lui sapeva sempre dove trovarne. Qualche volta Frida perdeva del tutto la testa e faceva telefonate disperate agli amici per farsi prestare del denaro. A un certo punto Rivera tentò di arginare la sua dipendenza dalle droghe, sostituendole con l'alcol. Frida consumava due litri di cognac al giorno – senza rinunciare alle droghe.

Ne assumeva ingenti dosi e le mescolava nei modi meno ortodossi. Capitò spesso che, quando era lei ad aiutare Cristina a prendersi cura di Frida,

Raquel Tibol le vedesse mettere tre o più dosi di Demerol in una grossa siringa aggiungendovi numerose fialette di narcotici diversi. Frida chiedeva a Tibol di iniettargliela e poiché la sua schiena era una massa di duri dovuti a precedenti iniezioni oltre che di cicatrici post-operatorie, era difficile trovare un punto in cui inserire l'ago. Frida piangeva: «Tocca, tocca, e dove trovi un punto morbido, inietta!»

«Una volta andai a trovarla insieme a Lupe Marín» ricorda Jesús Ríos y Valles. «Era completamente persa. Mi chiese che le facessi un'iniezione. Le domandai: “Come faccio a procurarmela?” E le dissi che Diego e il suo medico mi avevano detto che non doveva fare altre iniezioni.

Frida era come pazza. Disse: “Ti prego! ti prego!” Io dissi: “Comunque, dove potrei andare a prenderla?” E lei: “Apri quel cassetto”. Nel cassetto, dietro un fascio di disegni di Diego, c’era una scatola con migliaia di fiale di Demerol».

Frida non aveva dipinto quasi nulla per un anno quando, nella primavera del 1954, si impose ancora una volta di lasciare il letto e tornare nel suo studio. Lì, legata alla sedia a rotelle da una fascia in modo da sorreggere la schiena, lavorava al cavalletto finché non soccombeva al dolore, poi continuava a dipingere dal letto.

Dipingere era ormai diventato un atto di devozione. Produsse quadri che comunicavano la sua fede politica e varie



«nature vive»; tutte fornite di una qualità visionaria e di un tipo di esuberanza evidentemente legati agli effetti euforizzanti del Demerol. Una *Natura morta* del 1954 è divisa in quattro quarti (terra e cielo, giorno e notte) e i raggi del sole diventano un groviglio di luminose vene o radici rosse che abbracciano sia i frutti sia la colomba che ha fatto il nido in mezzo a essi. Là dove terminano, in fondo al dipinto, le radici compitano la parola «LUZ» [luce] più il nome di Frida. Sebbene questa tela abbia fattura grezza, colori stridenti e contenuti rozzi, c'è qualcosa di audace nella passione e nella speranza che Frida proietta sulle arance e sui meloni. È evidente che, mentre dipingeva l'abbraccio della vita da parte

della luce, sapeva che l'ultima notte era vicina.

Per trovare lo scenario adeguato a esprimere la propria fede politica, ancora una volta Frida si rivolse ai *retablos*. In *Frida e Stalin* siede davanti a un enorme ritratto di Stalin cui fa da sostegno il suo cavalletto; come il dipinto del suo medico in *Autoritratto con ritratto del dottor Farill*, l'immagine di Stalin ha la funzione dell'intercessore divino negli ex voto. Parimenti, ne *Il marxismo guarirà gli infermi*, Frida, la protagonista vestita di un corsetto ortopedico, è salvata dal santo che fa miracoli, Karl Marx (tav. [33](#)), la cui testa dalla barba bianca fluttua nel cielo; la mano che ne sporge strangola un'aquila americana, caricatura dello zio

Sam. Dall'altro lato della testa di Marx sporge una colomba bianca che volteggia protettivamente su Frida e su un globo nel quale è visibile un immenso continente rosso, senza dubbio la Russia sovietica. Anche la terra ai piedi di Frida è stata politicizzata. Sotto la colomba della pace e la Russia scorrono fiumi azzurri. Sotto il cielo notturno che circonda l'aquila americana, scorrono fiumi rossi. Due enormi mani disincarnate (sul palmo di una delle due appare l'occhio della saggezza) scendono dal cielo (dalle vicinanze di Marx) a sostenere Frida. Le mani marxiane e il libro rosso – probabilmente *Il Capitale* di Marx, da lei impugnato – le permettono di gettare via le grucce. Frida disse a

Judith Ferreto che in questo dipinto, «per la prima volta, non piango più».

Anche se in questi dipinti le bandiere possono sventolare, le colombe della pace volare e gli eroi del marxismo occupare l'alto dei cieli, le ultime opere di Frida continuano a essere personali e centrate su di lei; non potrebbero mai servire come propaganda politica. Invece, come preghiere, erano un'affermazione di fede. Lei lo sapeva quando, frustrata e amareggiata, si lamentava con l'infermiera della propria incapacità di realizzare opere con un valore sociale: «Non posso, non posso, non posso!» Sapeva, infatti, di non esserne capace, benché ad Antonio Rodríguez dicesse: «Voglio che il mio lavoro sia un

contributo alla lotta per la pace e la libertà»; e «se non comunico un maggior numero di idee attraverso la mia pittura, è perché non ho niente da dire, e perché non credo di avere l'autorità per dare lezioni; ma non è mai perché io pensi che l'arte dovrebbe essere qualcosa di muto». I dipinti di Frida sono tutto fuorché muti. Gridano i propri messaggi personali con tale passione che non resta un solo decibel per la propaganda.

Come *Vetrina in una strada di Detroit*, dipinto nel 1932, lo sgradevole paesaggio di *Le fornaci di mattoni* fu ispirato da qualcosa che a Frida era accaduto di vedere durante un'escursione. Un giorno di primavera il dottor Farill la portò a fare un giro in automobile nei

sobborghi della città. Superarono un gruppo di fornaci di mattoni e qualcosa della cupa, arcaica bellezza di quei forni rotondi catturò l'attenzione dei due zoppi. Il dottor Farill disse che gli sarebbe piaciuto dipingerli. Frida disse che l'avrebbe fatto lei. Quando il medico suggerì che facesse uno schizzo sul posto, Frida disse che non ce n'era bisogno, che l'avrebbe portato con sé dentro la testa. *Le fornaci di mattoni* mostra un gruppo di forni con un uomo dal sombrero seduto e intento a riempire uno dei forni con una lunga pala. Lo stile attesta la perdita di controllo di Frida. La pennellata è caotica; l'impasto granuloso; il colore torbido. La generale sgradevolezza della scena è accentuata dallo squallore degli

alberi spogli e dai sinistri pennacchi di fumo che si levano a ondate dalle fornaci. Poiché Frida aveva espresso la volontà di essere cremata, la vista dei forni durante la gita in compagnia del chirurgo dovette probabilmente farla pensare alla propria fine. Di sicuro il dipinto prefigura la morte.

Raquel Tibol, che in quell'occasione era con Frida, ricorda che, una volta finito, la pittrice gli diede un'occhiata solenne ma inquieta e domandò: «Hai visto l'altro? È la mia faccia dentro un girasole. L'ho fatto su commissione. L'idea non mi piace; mi sembra di annegare dentro il fiore». Tibol trovò il dipinto menzionato da Frida e glielo portò. Era, come *Le fornaci di mattoni*,

dipinto in modo abborracciato con un impasto denso. Ma a differenza dell'altro era pieno di movimento, un'espressione di gioia. Tibol ricorda:

Irritata dall'energia vitale che irradiava da un oggetto da lei creato, un'energia che lei, nei suoi movimenti, non possedeva più, afferrò un coltello del Michoacán dalla lama diritta e affilata e, vincendo la fiacchezza prodotta dalle iniezioni notturne, con gli occhi pieni di lacrime e una smorfia convulsa sulle labbra tremule, cominciò a grattar via la vernice lentamente, troppo lentamente. Il rumore dell'acciaio contro la vernice a olio molto secca crebbe come un lamento nel mattino di questo spazio di Coyoacán che l'aveva vista nascere. Grattava, annientando, distruggendo se stessa; era il suo sacrificio e la sua espiazione.

Può darsi che l'energia radiosa del suo



autoritratto da girasole le ripugnasse, ma quando le tenebre del suo crepuscolo si infittirono volle essere più vicina alla luce. In giugno chiese che il letto a baldacchino fosse spostato dalla sua piccola camera da letto d'angolo all'adiacente corridoio che portava al suo studio. Voleva, disse, riuscire a vedere più verde; il minuscolo passaggio aveva porte di metallo dalle ante in vetro che si aprivano su una rampa di scale che portava al giardino. Da questo punto di osservazione, poteva vedere i piccioni che abitavano nei vasi di ceramica che Rivera aveva incastonato nelle pareti di pietra bucherellate della nuova ala della casa. Quando arrivavano gli acquazzoni estivi, passava ore e ore a osservare il

tremolio della luce sulle foglie, i rami scossi dal vento, e la pioggia che picchiava sul tetto e scendeva dalle grondaie.

Mariana Morillo Safa ricorda: «Negli ultimi giorni stava distesa, incapace di muoversi. Era tutta occhi. Non me la sentii di vederla di nuovo. Il suo carattere si era completamente trasformato. Litigava con tutti. Dato che io rimasi solo per poco, con me fu gentile, ma era come se stesse pensando a qualcos'altro e si sforzasse di essere carina. Non sopportava il rumore e non voleva troppa gente attorno. Non voleva vedere bambini. Si muovevano solo le mani e le braccia, e lanciava oggetti contro le persone. “Smettetela di infastidirmi!

Pace!” gridava colpendole con il bastone. Urlava: “Portatemi questo! Sto parlando con voi!” Teneva il bastone accanto al letto e se non si facevano le cose in fretta, lo usava. Era molto impaziente perché non riusciva a farsi le cose da sola. La sola cosa che riusciva a fare era pettinarsi i capelli e mettersi il rossetto. Prima non aveva mai usato cosmetici all’infuori del rossetto. Negli ultimi giorni di vita si truccava e non riusciva a controllare i colori. Era grottesco. Era un’imitazione orrenda della vecchia Frida Kahlo».

Judith Ferreto:

In quei giorni, prese a declinare rapidamente... Penso che avesse previsto che sarebbe andata sempre peggio... Quella mattina mi chiamò. Dalla sua voce sapevo sempre come stava; è

molto facile capire dalla voce quando una persona è assolutamente disperata e quel giorno lei era assolutamente disperata. E disse: «Oh, per favore, Judy, vieni! Puoi venire qui, Judy, ad aiutarmi? Non riesco a fare niente. Sono così fuori di me. Per favore vieni ad aiutarmi».

La raggiunsi e trascorsi con lei la maggior parte della giornata. Era nello studio a dipingere... era sempre così bella, con i suoi bellissimi vestiti. Ma quel giorno era diversa. Le pieghe non cadevano come avrebbero dovuto. Aveva i capelli del tutto in disordine e gli occhi fuori dalle orbite. Stava dipingendo e aveva vernice sulle mani, sulle nocche, ovunque... La presi con tutto l'amore di cui ero capace. La misi a letto e le dissi: «Vuoi che ti sistemi?» Lei rispose: «Sì». Domandai: «Che vestito vuoi indossare?» E lei: «Per piacere portami quello che hai preparato prima di uscire, perché tutto è stato fatto con amore e adesso qui intorno a me non c'è amore. E tu sai che l'amore è l'unica ragione di vivere. Perciò porta quello che è stato

fatto con amore». Le sistemai i capelli e tutto il resto e si mise a riposare... così dolce, così arrabbiata, così ostile.

La visita si concluse con un litigio e una riconciliazione. Alcuni visitatori erano rimasti troppo a lungo e Judith, accortasi di quanto sfinissero Frida, li aveva pregati di andarsene. Frida era furibonda. Le sembrava che Judith desse ordini in casa sua. Ma fecero la pace e Frida cercò di convincere la sua vecchia infermiera ad accettare in dono un anello e un abito da tehuana. Judith li rifiutò entrambi. Come spiegò in seguito:

Quel giorno ero esasperata, perché – da infermiera – ero convinta che fosse impossibile aiutare Frida Kahlo. L'avevo vista attraversare varie crisi nella sua vita. In molte di quelle crisi

l'avevo aiutata, ma allora Frida aveva tutte e due le gambe, e sapevo che senza la gamba non c'era più modo di aiutarla.

Durante quei giorni, qualche volta venivano a trovarla dei bambini... perfino il figlio di sua sorella, che lei amava moltissimo. E dopo che se ne erano andati, mi diceva: «Oh, Judy, i bambini non mi piacciono più. Non li voglio. Non posso dire loro di non venire, perché non va bene, ma preferirei non vedere più bambini». Dopo l'amputazione, odiava i bambini... L'operazione aveva distrutto una personalità. Amava la vita, amava davvero la vita, ma dopo l'amputazione della gamba fu tutto diverso.

Verso la metà di giugno sembrò che la sua salute migliorasse. Era piena di speranza e di piani per il futuro. Disse che voleva adottare un bambino. Parlò del desiderio di viaggiare. Un invito in Russia la riempì di entusiasmo e di

speranza, ma disse che non ci voleva andare senza Rivera, che non era stato riammesso nel Partito comunista, nonostante le molte richieste da lui presentate. Era eccitata all'idea di andare in Polonia, dove progettava di sottoporsi a un trattamento raccomandato dal dottor Farill. Diego, disse, pensava che fosse una buona idea; aveva offerto di accompagnarla. Ma la cosa che Frida aspettava con più ansia erano le loro nozze d'argento. Il 21 agosto avrebbero festeggiato il loro venticinquesimo anniversario di matrimonio. A un amico disse: «*Traigan mucha raza*» [portate un sacco di gente], perché ci sarà una grande festa messicana!» Aveva già comprato il suo regalo di anniversario per Diego. Si

trattava di un bellissimo anello d'oro antico. Frida voleva che la celebrazione dell'anniversario fosse un evento popolare, una specie di *posada*. Ci sarebbe stata tutta la gente di Coyoacán.

Era una di quelle giornate fredde e umide, tipiche della stagione delle piogge, quando, il 2 luglio 1954, Frida disobbedì ai medici e lasciò il letto per partecipare a una manifestazione comunista. Benché fosse convalescente da una broncopolmonite, voleva esprimere i suoi sentimenti di solidarietà insieme alla folla di oltre diecimila messicani che invase le strade, da Plaza Santo Domingo allo Zócalo, per protestare contro l'espulsione di Jacobo Arbenz Guzmán, presidente del



Guatemala con simpatie di sinistra, e l'imposizione al paese decisa dalla CIA di un regime reazionario guidato dal generale Carlos Castillo Armas. Fu la sua ultima uscita pubblica e Frida si trasformò in uno spettacolo di eroismo. Mentre Diego spingeva lentamente la sua sedia a rotelle lungo le strade sconnesse, le figure più in vista del mondo culturale del Messico la seguivano, come a vegliare su di lei.

Come in molti dei murali di Rivera, Frida era un campione vivente di forza morale, un punto di riferimento per lo zelo rivoluzionario. Le fotografie scattate durante la manifestazione la mostrano con la bandiera fregiata con la colomba della pace nella mano sinistra e la destra

stretta a pugno a simboleggiare la volontà di lotta. Il volto segnato ed esausto sembra più vecchio della sua età, un campo di battaglia di sofferenza. Troppo malata per preoccuparsi della civetteria, non si è acconciata i capelli nella solita corona di trecce. Si è invece semplicemente coperta la testa con un vecchio fazzoletto spiegazzato. Gli unici segni della sua abituale vistosità sono i numerosi anelli che fanno scintillare come uno scettro il suo pugno di protesta. Frida sopportò il disagio di rimanere seduta per quattro ore sulla sedia a rotelle, unendosi al grido della moltitudine: «*Gringos, asesinos, fuera!*» (Yankee, assassini, fuori!) Quando finalmente tornò a casa, ebbe la

soddisfazione di sapere che la sua presenza aveva avuto un grande significato per gli altri dimostranti. A un amico confidò: «Dalla vita voglio solo tre cose: vivere con Diego, continuare a dipingere e far parte del Partito comunista».

Non avrebbe avuto a lungo nessuna delle tre. A seguito della partecipazione alla manifestazione di protesta la broncopolmonite perdurò e, a peggiorare le cose, qualche giorno dopo Frida si alzò nel cuore della notte e, disobbedendo di nuovo ai medici, fece un bagno, cosa che aggravò le sue condizioni di salute.

Nelle ultime pagine del diario di

Frida compaiono strane figure femminili alate, disegnate in modo assai più caotico degli autoritratti alati di qualche mese prima. L'ultima annotazione è il disegno di un angelo nero che ascende al cielo – senza dubbio l'angelo della morte. Tali figure alludono a un desiderio di trascendenza che fa da contraltare al desiderio di radicamento terreno espresso da Frida in altri disegni: perfino la sua idea della morte si divideva fra tradizioni cattoliche e pagane. Le ultime parole del diario rivelano con intensità commovente la sua volontà di osservare con *alegría* anche le realtà più cupe. «Aspetto felice la partenza – e spero di non tornare mai più – Frida».

Queste parole e l'ultimo disegno

fanno pensare che Frida si sia uccisa, eppure la causa della sua morte, avvenuta il martedì 13 luglio 1954, fu riportata come «embolia polmonare». Il racconto della morte della moglie fatto da Rivera non preclude di certo l'ipotesi del suicidio. Ma nello stesso tempo Diego afferma l'immagine di Frida che lotta indomita per la vita. Rivera disse che la notte prima di morire Frida era gravemente malata di polmonite.

Rimasi seduto accanto al suo letto fino alle 2.30 del mattino. Alle quattro si lamentò di un dolore acuto. Il medico, arrivato all'alba, constatò che era morta poco prima per embolia polmonare.

Quando entrai nella camera per guardarla, il suo viso era tranquillo e sembrava più bello che mai. La notte precedente mi aveva dato un anello che mi aveva comprato come regalo per il nostro

venticinquesimo anniversario di matrimonio, al quale mancavano ancora diciassette giorni. Le domandai perché me lo desse con tanto anticipo e lei replicò: «Perché sento che ti lascerò molto presto».

Sebbene sapesse che stava per morire, non aveva smesso di lottare per la vita. Perché, altrimenti, la morte fu costretta a sorprenderla rubandole il respiro nel sonno?

Tra gli amici di Frida sono in molti a non credere che si sarebbe tolta la vita. Fino all'ultimo istante, dicono, non perse la speranza e la sua coraggiosa forza di volontà. Altri sospettano che sia morta per overdose da droghe – non si sa se accidentalmente o meno. È vero che la circolazione di Frida era in pessime condizioni e che il recente attacco di broncopolmonite l'aveva infragilita.

Dopo la morte di Frida, la sua amica Bambi pubblicò sull'*Excelsior* un lungo articolo in cui raccontava le sue ultime ore di vita. Diceva che il giorno prima Frida non aveva ricevuto visite perché aveva dolori fortissimi. Per un po', nel pomeriggio, Diego era stato con lei. Avevano chiacchierato e riso insieme, e lei gli aveva detto di aver dormito buona parte della mattina, perché il dottor Velasco y Polo le aveva raccomandato di farlo. Aveva scherzato su una speciale tazza da infermi che la sua infermiera, Señora Mayet (che lavorava di nuovo da lei), aveva comprato per nutrirla con cibi liquidi. Questo, aveva detto Frida, è l'«anno del brodo». Le sembrava di non aver ingerito altro che minestra.

Quella sera aveva dato a Diego l'anello che doveva essere il suo regalo di anniversario, e gli aveva comunicato che voleva dire addio a lui e agli amici più cari. Alle dieci Rivera aveva chiamato il dottor Velasco y Polo. «Frida sta molto male, vorrei che venisse a vederla». Il dottore era venuto e aveva trovato Frida in condizioni critiche a causa della broncopolmonite. Quando aveva lasciato il suo capezzale ed era sceso al piano di sotto, Rivera era seduto a chiacchierare con un amico. Il medico aveva detto: «Diego, Frida sta molto male». E Diego: «Sì, lo so». «Ma sta davvero male, ha la febbre alta» aveva insistito il dottore. «Sì» aveva replicato Diego.

Alle undici di sera, dopo aver bevuto



un succo di frutta, Frida era andata a dormire, con Diego seduto al suo fianco. Sicuro che si fosse subito addormentata, Rivera l'aveva lasciata e aveva passato il resto della notte nello studio di San Angel. Alle quattro Frida si svegliò e prese a lamentarsi per il male. L'infermiera la calmò e le sistemò le lenzuola. Rimase accanto a Frida, finché non si riaddormentò. Era ancora buio, verso le sei del mattino, quando la Señora Mayet sentì bussare alla porta e, andando ad aprire, si fermò da Frida a ricalzarle le coperte. Frida aveva gli occhi aperti e sbarrati. Le toccò le mani. Erano fredde. La Señora Mayet chiamò l'autista di Rivera, Manuel, e gli disse cosa era successo. Il vecchio autista, che aveva

lavorato per Guillermo Kahlo e conosceva Frida da quando era nata, portò la notizia a Diego. «Señor» gli disse, «*murió la niña Frida*», la piccola Frida è morta.

[38.](#) «Piedi, perché li voglio, se ho ali per volare. 1953».

[39.](#) Jarabe Tapatío, o danza del cappello, è la più famosa del gruppo di danze popolari messicane chiamate «Jarabe». Bandito dalle autorità coloniali nel XIX secolo per la sua accentuata sessualità e la sua natura di sfida verso le leggi spagnole, dopo la rivoluzione divenne il simbolo del Messico sia nel paese sia all'estero (N.d.C.).

25.

## Viva la Vida

Alla morte di Frida, il viso rotondo e generalmente spumeggiante di Diego si afflosciò e si ingrì. «In poche ore diventò un vecchio, pallido e brutto» ricorda un'amica. Un cronista dell'*Excelsior* venne per fotografarlo ed estorcergli qualche frase da citare, ma Rivera rifiutò di farsi intervistare. «Vi prego di non chiedermi niente» disse.

Voltò la faccia verso il muro e rimase in silenzio.

La notizia della morte di Frida si diffuse rapidamente. All'alba Diego chiamò Lupe Marín che insieme con Emma Hurtado, di lì a poco destinata a diventare la quarta moglie di Rivera, lo raggiunse a casa della terza moglie. «Diego era completamente solo» ricorderà Lupe. «Mi misi accanto a lui e gli presi la mano. Alle 8.30 cominciarono ad arrivare gli amici di Frida e io salutai e me ne andai».

Frida giaceva sul suo letto a baldacchino, vestita di una gonna nera da tehuana e di un bianco *huipil* del villaggio di Yalalag. Le amiche le intrecciarono i capelli con nastri e fiori.

La adornarono di orecchini, collane d'argento, corallo e giada e le incrociarono le mani sul petto; a ogni dito portava un anello. Un cuscino bianco arricchito di pizzo messicano inamidato le incorniciava il viso. Accanto alla testa c'era un vaso di rose. L'unico piede dalle unghie smaltate di un rosso brillante spuntava dall'orlo della lunga gonna. Al suo fianco c'erano tralci di fiori rossi. Dagli scaffali accanto al letto, bambole cinesi e idoli precolombiani osservavano la scena.

Quel giorno un enorme numero di persone, molte delle quali incapaci di trattenere le lacrime, sfilò davanti al letto di Frida. Olga Campos fu tra le prime: «Per me fu terribile. Frida era ancora

calda quando giunsi alla casa verso le dieci o le undici del mattino. Quando la baciai, le venne la pelle d'oca, e io mi misi a urlare: "È viva! È viva!" Ma era morta».

Bernice Kolko arrivò a metà giornata: «Ovviamente, quando arrivai in quella casa, ero isterica. Incontrai sua sorella Cristina, che mi accompagnò dicendomi: "Abbiamo perso Frida". E io andai al suo letto, e la vidi lì, e poi aspettammo per qualche tempo. Non potemmo vedere Diego, perché si era chiuso a chiave nella sua stanza».

Alle sei e mezzo di sera tutti i gioielli, a eccezione degli anelli, di una catena di Tehuantepec e di qualche perla scintillante ma di scarso valore, furono

tolti dal corpo di Frida, che fu deposta in una bara grigia e portata al Palacio de Bellas Artes. «Diego andò con il suo autista, tutto solo in macchina» disse Bernice Kolko. «Non volle essere accompagnato da nessuno».

Là, nello spazioso atrio della grandiosa struttura neoclassica, il più grande centro culturale del Messico, Frida Kahlo fu esposta al pubblico, con Rivera agitativissimo al suo fianco. Aveva chiesto al dottor Velasco y Polo un certificato di morte, in modo da poter far cremare Frida, ma il medico glielo aveva rifiutato, per ragioni apparentemente di natura legale. Rivera ottenne dunque il certificato dall'amico ed ex cognato, dottor Marín. Ma, pur in possesso del

certificato, non era ancora convinto che la moglie fosse morta.

Rosa Castro racconta quanto segue: «Quando Frida fu esposta al pubblico al Palacio de Bellas Artes, Diego le rimase accanto in compagnia del dottor Federico Marín, fratello di Lupe. Mi avvicinai e dissi: “Cosa c’è, Diego?” Rispose: “C’è che non siamo sicuri che Frida sia morta”. Il dottor Marín disse: “Diego, ti assicuro che è morta”. Diego disse: “No, ma mi fa inorridire il pensiero che abbia ancora un’attività capillare. I suoi peli sono ancora sollevati. Mi fa orrore che la seppelliamo in questo stato”. Io dissi: “Ma è molto semplice. Lascia che i medici le aprano le vene. Se il sangue non sgorga, vuol dire che è morta”. Così



le incisero la pelle e il sangue non uscì. Le tagliarono la giugulare e ne fuoriuscirono solo poche gocce. Era morta. Diego non ci voleva credere, perché non voleva separarsi da lei. L'amava moltissimo. Quando Frida morì, pareva un'anima spezzata in due».

Per tutta quella notte e la mattina seguente, Frida rimase esposta nell'enorme atrio dagli alti soffitti. Il suo feretro era posato su un panno nero disteso sul pavimento, ed era circondato da migliaia di fiori rossi.

L'autorizzazione a rendere omaggio a Frida in quella forma era stata data da Andrés Iduarte, suo antico compagno di scuola alla Preparatoria e allora direttore dell'Instituto Nacional de Bellas Artes, a

condizione che Rivera promettesse di tenere la politica fuori dalla cerimonia. «Niente bandiere politiche, niente slogan, niente discorsi, niente politica» aveva avvertito. Diego aveva annuito: «Sì, Andrés». Ma quando la prima guardia d'onore, formata da Iduarte e da vari altri funzionari del Departamento de Bellas Artes, fece il suo ingresso nell'atrio dove era stato sistemato il feretro di Frida, Arturo García Bustos, allievo di Frida Kahlo, emerse dal gruppo raccolto intorno a Rivera e si spostò rapidamente verso la bara. A sorpresa la cassa fu coperta da una squillante bandiera rossa adorna di una falce e martello al centro di una stella bianca.

Iduarte e i suoi assistenti batterono in

ritirata costernati. Dal suo ufficio al piano superiore, mandò un messaggio a Diego per ricordargli la promessa fatta. Una nota gli fece sapere che Rivera era così sconvolto dal dolore che non lo si poteva disturbare. Sfortunatamente per Iduarte, in quel momento il presidente Ruiz Cortínes era lontano dalla capitale, sicché il direttore dovette rivolgersi al segretario del presidente per consiglio. Gli fu detto che doveva persuadere Rivera a rimuovere la bandiera comunista, ma anche evitare ogni scandalo. Rivera, circondato dai suoi amici di sinistra, non accettò nessuna condizione. Minacciò di portare in strada il corpo di Frida e di spostare la veglia all'esterno se la bandiera veniva rimossa.

Iduarte fu immensamente sollevato quando l'ex presidente Lázaro Cárdenas arrivò a prendere il suo posto nella guardia d'onore di Frida; se un uomo del suo rango era disposto a tollerare la bandiera rossa, tutto sommato non doveva essere così sconveniente. Una telefonata al segretario presidenziale gli confermò la sua sensazione. «Se il generale Cárdenas sta facendo la guardia» gli fu detto, «dovresti farla anche tu».

Fu così che un idolo nazionale finì trasformato, almeno temporaneamente, in un'eroina comunista. Uno dei risultati di questa «farsa russofila», come la chiamò la stampa, fu che Iduarte perse il suo posto di direttore (ritornò alla cattedra di

professore di letteratura latinoamericana alla Columbia University). Da parte sua, Rivera fu contentissimo di essere riammesso nel Partito comunista a due mesi dal funerale di Frida.

Per tutta la notte e la mattina seguente, le guardie d'onore rimasero ai quattro angoli del feretro di Frida. Tra loro c'erano notabili comunisti nonché amici intimi e familiari. C'erano Lola Álvarez Bravo, Juan O'Gorman, Aurora Reyes, María Asúnsulo e il muralista José Chávez Morado. Stettero di guardia anche tre sorelle di Frida, e altrettanto fecero le figlie di Rivera, Lupe e Ruth. Due rappresentanti dell'ambasciata russa vennero per qualche minuto. Diego, in abito scuro da cerimonia, il viso contratto

dallo sfinimento e dalla pena, rimase tutta la sera accanto al feretro di Frida e prese parte a molti turni di guardia. Si era ricomposto abbastanza da stringere la mano a chi gli porgeva le condoglianze e collaborare con la stampa. Al cronista di un quotidiano disse che Frida era morta di embolia polmonare alla presenza di un osteologo, tra le tre e le quattro del mattino. Disse con orgoglio che nel corso della vita sua moglie aveva dipinto circa duecento opere, che Frida era l'unico pittore ispano-americano che avesse conquistato il Louvre, e che il suo ultimo dipinto, realizzato un mese prima, era una natura morta di angurie, piena di colore e di *alegría*.

L'ultima guardia d'onore era formata

da Rivera, Iduarte, Siqueiros, Covarrubias, Henestrosa, oltre che dal famoso agronomo e uomo politico di sinistra César Martino, dall'ex presidente Cárdenas e da suo figlio Cuauhtémoc. A mezzogiorno del 14 luglio più di seicento persone avevano reso omaggio alla bara di Frida. Alle 12.10 Cristina Kahlo chiese alla folla che si era radunata di cantare l'inno nazionale e poi il *Corrido de Cananea*, una ballata che combina l'indignazione per le ingiustizie sofferte dal popolo messicano a un'infelice storia d'amore. Con grande solennità, Cárdenas muoveva le braccia per tenere il ritmo. Rivera, Siqueiros, Iduarte e altri si issarono la bara di Frida sulle spalle e, scendendo gli ampi scalini marmorei del

Palacio de Bellas Artes, la trasportarono all'esterno sotto la pioggia. Quando il carro funebre su cui era stata caricata la bara si mosse lentamente lungo Avenida Juarez, un corteo di circa cinquecento persone prese a seguirlo a piedi.

Il crematorio del Panteón Civil de Dolores (il cimitero civile) era piccolo ed estremamente primitivo. Assiepati all'interno della piccola stanza surriscaldata c'erano amici e familiari, rappresentanti culturali di vari paesi socialisti, i segretari del Partito comunista messicano e dell'organizzazione giovanile comunista, ma anche luminari dell'ambiente artistico e letterario. All'esterno, centinaia di persone si erano raccolte tra le lapidi sotto una pioggia



incessante. La bara fu portata nel vestibolo e aperta. Frida giaceva con un diadema di garofani rossi sul capo e un *rebozo* sulle spalle. Qualcuno mise un enorme mazzo di fiori alla testa della bara. Poi, in piedi accanto a Frida e con Rivera al suo fianco, Andrés Iduarte pronunciò un magniloquente discorso funebre:

Frida è morta. Frida è morta.

La creatura brillante e determinata che ai nostri tempi riempiva di luce le aule della Scuola nazionale preparatoria è morta... Un'artista straordinaria è morta: spirito vigile, cuore generoso, sensibilità fatta carne, amore per l'arte fino alla morte, intima del Messico in vertigine e grazia... Amica, sorella del popolo, grande figlia del Messico: tu sei ancora viva... Tu continui a vivere...

Carlos Pellicer lesse i suoi sonetti a Frida. Una strofa di uno di essi dice: «*Siempre estarás sobre la tierra viva, / siempre serán motín lleno de auroras, la heroica flor de auroras sucesivas*»<sup>40</sup>. Adelina Zendejas parlò dei suoi ricordi di Frida alla Preparatoria e della vita e dell'opera di Frida come un esempio di «ferrea volontà di vivere». Juan Pablo Sainz, membro del Comitato centrale del Partito comunista messicano, parlò a nome del partito, cogliendo l'occasione per disquisire sui problemi del mondo contemporaneo.

All'una e un quarto Rivera e vari membri della famiglia sollevarono Frida dalla bara e la deposero sul carrello automatico che scorrendo su binari

metallici l'avrebbe trasportata al forno crematorio. Rivera rimase al suo fianco con le mani strette a pugno, il viso e il corpo sommersi dalla desolazione. Si piegò a baciarle la fronte. Gli amici le si fecero intorno per darle l'ultimo saluto.

Rivera volle che Frida si accomiatasse accompagnata dalla musica. Con le braccia alzate e le mani chiuse a pugno, i presenti intonarono l'*Internazionale*, l'inno nazionale, *La guardia rossa*, la marcia funebre di Lenin e altri canti politici. All'una e cinquanta la porta del forno si aprì e il carrello che trasportava il corpo di Frida cominciò a muoversi in direzione del fuoco. Adesso i presenti cantavano ballate d'addio: *Mi chaparita*, *Adios, mariquita linda*, *La*

*embarcación e La barca de oro, che dice:*

*Yo ya me voy  
al puerto donde se halla  
la barca de oro  
que debe conducirme  
Yo ya me voy  
solo vengo a despedirme  
adiós mujer  
adiós para siempre, adiós  
No volverán  
mis ojos a mirarte  
ni tus oídos  
escucharán mi canto  
Voy a aumentar  
los mares con mi llanto  
adiós mujer  
adiós para siempre, adiós<sup>41</sup>.*

«Rivera era lì a pugni chiusi» ricorda  
Monroy. «Quando la porta del forno si

aprì per accogliere il carrello su cui giaceva Frida, ne uscì un calore infernale che ci costrinse a premerci tutti contro la parete di fondo del locale, perché il caldo era insopportabile. Ma Diego non si mosse».

Fu a questo punto che accadde qualcosa di così grottesco da poter essere paragonato a uno dei “Capricci” di Goya. Adelina Zendejas ricorda: «Erano tutti aggrappati alle mani di Frida, quando il carrello cominciò a tirare il suo corpo verso l’entrata del forno. Si gettarono su di lei, stratonandole le dita per toglierle gli anelli, perché volevano avere qualcosa di suo».

La gente piangeva. Cristina diventò isterica e cominciò a urlare quando vide il

corpo della sorella scivolare verso il forno. Dovettero portarla fuori. E *pour cause*: nel momento in cui Frida entrava nella fornace, il calore intenso la sollevò a sedere e i capelli, prendendo fuoco, si aprirono intorno al suo viso come un'aureola. Siqueiros raccontò che quando le fiamme le aggredirono i capelli, si ebbe l'impressione che il suo volto sorridesse al centro di un grande girasole.

Le fiamme di quel vecchio crematorio impiegarono quattro ore a fare il loro lavoro. Durante l'attesa, la folla continuò a cantare. Diego pianse e continuò a conficcarsi le unghie nel palmo delle mani fino a farle sanguinare. Finalmente, lo sportello del forno si aprì

e il carrello incandescente con le ceneri di Frida scivolò fuori. Una ventata di calore soffocante obbligò ancora una volta i presenti ad appiattirsi contro le pareti della stanza, proteggendosi il viso con le mani. Solo Rivera e Cárdenas rimasero immobili al loro posto.

Le ceneri di Frida conservarono la sagoma del suo scheletro per qualche minuto prima di essere disperse dalle correnti d'aria. Quando se ne avvide, Rivera abbassò lentamente il pugno serrato e raggiunse la tasca destra della giacca, da cui estrasse un piccolo blocco per appunti. Con il viso completamente assorto in quello che stava facendo, disegnò lo scheletro argenteo di Frida. Poi, amorevolmente, raccolse le ceneri in

un panno rosso e le mise in una scatola di cedro. Chiese che alla sua morte le sue ceneri fossero mischiate con quelle di Frida. (La richiesta non fu mai soddisfatta; si ritenne che per il grande muralista fosse più appropriato essere sepolto dove riposano i cittadini più famosi del Messico, la Rotonda de los Hombres Ilustres.)

Nell'autobiografia, scrisse: «Il 13 luglio del 1954 è stato il giorno più tragico della mia vita. Ho perso la mia adorata Frida, per sempre... Troppo tardi ormai mi sono reso conto che la parte più bella della mia vita era stata il mio amore per lei».

A breve distanza dalla morte di Frida, nella casa di Coyoacán si celebrò il



battesimo della nipote di Rivera. Per l'occasione, Diego vestì un Giuda, forse uno scheletro, con gli abiti di Frida, e in una culla furono messi una borsa contenente le sue ceneri e il suo busto di gesso. Frida avrebbe applaudito quel gesto, un modo festoso e *mexicanista* di accostarsi all'antica dualità della nascita come culla della morte e della morte come portatrice di vita.

Quando il Museo Frida Kahlo fu inaugurato, nel luglio del 1958, le ceneri di Frida furono collocate in un sacco sul suo letto; sopra le ceneri c'era la sua maschera mortuaria in gesso, avvolta in uno dei suoi *rebozos* – una Frida spettrale seduta a letto.

Più tardi le ceneri furono poste in

una giara precolombiana dalla forma di donna, arrotondata e priva della testa, alla cui sommità, appoggiata su un piedistallo, fu sistemata l'impronta in bronzo della maschera mortuaria. L'urna sembra gravida di vita, proprio come la divinità d'argilla in *Quattro abitanti del Messico*, che Frida descriveva come incinta, «perché, essendo morta, ha dentro qualcosa di vivo».

Oggi la casa di Frida è aperta, come quando lei era in vita, ai visitatori. Nel 1955, per mantenere viva la memoria della moglie, Rivera la donò al popolo del Messico con tutto ciò che conteneva, inclusi i suoi quadri e le altre opere d'arte di proprietà di Frida<sup>42</sup>, oltre a tutti gli oggetti folcloristici che la arredavano.

«Posi un'altra condizione» disse Rivera, «che un angolo fosse riservato a me, a me solo, per i momenti in cui avessi sentito il bisogno di tornare all'atmosfera che ricreava la presenza di Frida».

Tra i visitatori del museo ci sono gli amici di Frida. Gli altri, chi non ebbe occasione di conoscere Frida, lo lasciano con la sensazione di averla conosciuta, perché le reliquie in mostra nei locali della casa – i costumi di Frida, i gioielli, i giocattoli, le bambole, le lettere, i libri, i materiali per la pittura, i suoi messaggi d'amore a Diego, la sua meravigliosa collezione di arte popolare – offrono un'immagine vivida della sua personalità e dell'ambiente in cui visse e lavorò. Esse creano lo scenario ideale per i quadri e i

disegni da lei realizzati, oggi appesi alle pareti di quello che un tempo era stato il soggiorno. Al piano di sopra, nello studio di Frida, la sedia a rotelle è accostata al cavalletto. Uno dei suoi busti di gesso, adorno di piante e puntine da disegno, è appoggiato sul letto a baldacchino dal soffitto a specchi. Le bambole che avevano sostituito i figli occhieggiano ancora dagli scaffali. Accanto al letto di Frida c'è un lettino da bambola, ora vuoto. Uno scheletro penzola dal baldacchino di un altro letto, ai cui piedi sono posate le stampe di Frida.

Il museo fa qualcosa di più che ricreare un'atmosfera; serve a persuaderci della specificità e del realismo delle immagini fantastiche dei dipinti di Frida

e del legame strettissimo tra la sua vita e la sua arte. Poiché era un'invalida, la casa di Coyoacán diventò il suo mondo. Poiché era un'artista, i dipinti appesi alle pareti di quella casa erano un'estensione e una trasformazione di quel mondo; evocavano e commemoravano con potenza la vita eccezionale che si era svolta tra quei muri.

L'ultimo quadro di Frida è appeso nel salotto (tav. [34](#)). In esso, contro un cielo dall'azzurro brillante, scuro a sinistra e chiaro a destra, si vedono alcune angurie, il più popolare dei frutti messicani, intere, a metà, a quarti, spaccate. Rispetto a altre nature morte degli ultimi anni, il dipinto mostra un controllo maggiore: le forme sono

definite e composte con mano ferma. Come se Frida avesse raccolto e messo a fuoco quel poco di vitalità che ancora le rimaneva per riuscire a dipingere quest'ultima dichiarazione di *alegría*. Aperti e fatti a pezzi, i frutti parlano dell'imminenza della morte, ma la loro rossa, carnale esuberanza è un omaggio alla pienezza della vita. Otto giorni prima di morire, quando le sue ore erano immerse nelle tenebre della fine ormai prossima, Frida Kahlo intinse il pennello in una vernice rosso sangue e scrisse il suo nome, la data e il luogo dove il quadro era stato dipinto, Coyoacán, Messico, sulla polpa scarlatta della fetta centrale. Poi, in maiuscolo, tracciò il suo saluto finale alla vita: VIVA LA VIDA.

40. Sempre sarai sopra la terra viva, / sempre sarai ribellione colma di aurore, / l'eroico fiore di albe successive.

41. Sto andando / al porto dove posa / la barca d'oro / che deve condurmi / Sto andando / vengo solo a salutare / addio donna / addio per sempre, addio / Non torneranno più i miei occhi a guardarti / né le tue orecchie / più udranno il mio canto / Innalzerò i mari col mio pianto / addio donna / addio per sempre, addio.

42. La collezione di Frida comprendeva lavori di Paul Klee, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, José Maria Velasco e José Clemente Orozco.

## Ringraziamenti

Questo libro è stato reso possibile dalla disponibilità e dalla generosa collaborazione di varie persone. Un debito particolare mi lega a Dolores Olmedo, presidente del Comitato tecnico del Fondo Diego Rivera, non soltanto per l'acutezza dei suoi suggerimenti e per il sostegno ininterrotto, ma anche per avermi concesso di consultare il diario di Frida Kahlo e il suo archivio personale e per avermi autorizzata a citarne alcune parti. Inoltre la signora Olmedo mi ha permesso di riprodurre la sua meravigliosa collezione di dipinti di Frida Kahlo. Ho contratto un analogo debito di gratitudine nei confronti di Alejandro Gómez Arias che, in una serie di conversazioni, ha fatto luce sugli anni giovanili



di Frida Kahlo e si è, con fiducia e gentilezza, spinto fino a prestarmi le lettere scrittegli da Frida e a leggere con intelligenza e attenzione il mio manoscritto. Un ringraziamento particolare va inoltre a Isolda Kahlo per avermi mostrato le fotografie di famiglia e parlato per ore della zia Frida. Tra le altre persone che vorrei ringraziare perché mi hanno consentito di frugare nella corrispondenza e nelle carte private di Kahlo ci sono Joyce Campbell, Alberto Misrachi, Mariana Morillo Safa, Mimi Muray, Emmy Lou Packard e Ella Wolfe. Ognuno di loro mi ha offerto un aiuto prezioso anche in vari altri modi.

Numerose persone mi hanno fatto dono del loro tempo e dei loro ricordi in interviste che hanno avuto luogo in Messico, negli Stati Uniti e in Francia. Lucienne Bloch, che durante gli anni trenta fu intima amica di Frida, mi ha messo a disposizione il diario tenuto nel periodo passato a Detroit in casa dei Rivera, e la vivacità dei suoi aneddoti mi ha aiutata a cogliere l'intelligenza, la vitalità e la passionalità di Frida. Jean van

Heijenoort, segretario di Trockij dal 1932 al 1940, mi ha fornito un quadro acuto, preciso e di incalcolabile valore dell'amicizia fra Trockij e i Rivera. Clare Boothe Luce, una narratrice piena di brio, mi ha raccontato con arguzia e con un occhio attento agli usi e costumi degli anni trenta la vicenda del suicidio di Dorothy Hale. Gli animati racconti di Isamu Noguchi mi hanno insieme divertita e arricchita. In Messico, la critica Raquel Tibol ha generosamente diviso con me i ricordi che la legavano a Frida oltre a darmi intelligenti suggerimenti e mettere a mia disposizione le sue fotografie. Antonio Rodríguez, storico dell'arte e amico di Frida, ha voluto farmi parte del suo punto di vista, insieme acuto e affettuoso, sulla pittrice sia mostrandomi le fotografie che le aveva fatto sia in lunghe conversazioni e scambi epistolari. Adelina Zendejas mi ha raccontato con grande humour gli scherzi ideati e messi a segno dall'amica d'infanzia durante gli anni della scuola e mi ha prestato molti degli articoli da lei dedicati a Frida

e comparsi su vari quotidiani. Gli studenti di Frida, Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Guillermo Monroy e Fanny Rabel mi hanno fornito un'immagine affettuosa e piena di vita di Frida come insegnante e come donna e il suo medico, Guillermo Velasco y Polo, mi ha descritto con spirito e simpatia le malattie di Frida e il suo rapporto con Diego.

Ho un debito di gratitudine anche nei confronti delle persone elencate qui di seguito, perché i loro ricordi mi hanno permesso di ricostruire l'immagine di Frida: Margot Albert, Dolores Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, Carmen Corcuera Baron, Beryl Becker, Roberto Behar, Heinz Berggruen, Adolfo Bergrunder, Lucile Blanch, Suzanne Bloch, Paul Boatine, Elena Boder, Jacqueline Breton, Sophia Caire, Nicolas Calas, Mercedes Calderón, Olga Campos, Lya Cardoza, Rosa Castro, Olga Costa, Dolores del Río, Stephen Pope Dimitroff, Baltasar Dromundo, Marjorie Eaton, Eugenia Farill, il dottor Samuel Fastlich, Judith Ferreto,

Gisèle Freund, Fernando Gamboa, Enrique García, José Gómez Robleda, Ernst Halberstadt, Andrés Henestrosa, José de Jesús Alfaro, Margarita Kahlo, María Luisa Kahlo, Edgar Kaufmann, Jr., Katherine Kuh, Marucha Lavín, Parker Lesley, Julien Levy, Antonio Luna Arroyo, David Margolis, Lupe Marín, Elena Martínez, Concha Michel, Enrique Morales Pardavé, Guadalupe Morillo Safa, Annette Nancarrow, il dottor Armando Navarro, Margarita Nelkin, Juan O'Gorman, il signor Pablo O'Higgins e sua moglie, Esperanza Ordóñez, Antonio Peláez, Michel Petitjean, Carmen Phillips, Alice Rahon, Aurora Reyes, Jesús Ríos y Valles, Lupe Rivera de Iturbe, Mala Rubinstein, Rosamund Bernier Russell, Peggy de Salle, Bernarda Bryson Shahn, Mary Sklar, Juan Soriano, Carleta Tibón, Elena Vázquez Gómez, Esteban Volkow, Héctor Xavier.

Per avere avuto il privilegio di riprodurre le opere d'arte in loro possesso, sono riconoscente ai proprietari, privati e pubblici, dei dipinti, dei

disegni e delle fotografie contenuti nel volume. Una speciale nota di apprezzamento è dovuta a Dolores del Río, al dottor Samuel Fastlich, a Eugenia Farill, Jacques Gelman, Isolda Kahlo, Edgar Kaufmann, Jr., Michel Petitjean, Mary Sklar e Jorge Espinosa Ulloa, che mi hanno permesso di vedere e fotografare le loro splendide collezioni di opere di Frida Kahlo. Il mio grazie va anche a Noma Copley per il suo entusiasmo e il costante incoraggiamento; a Mary-Anne Martin di Sotheby Parke Bernet per i suggerimenti e l'esperienza che mi ha messo a disposizione; a Max e Joyce Kozloff per essere stati i primi a proporre alla mia attenzione il caso Frida Kahlo e per non avere mai smesso, nel corso degli anni, di essere disposti a sentirme parlare; a Frances McCullough per avermi chiesto di scrivere questo libro; a Miriam Kaiser e all'Instituto Nacional de Bellas Artes del Messico per avermi messa a parte della loro conoscenza dei movimenti delle opere di Frida Kahlo e di altri dettagli di importanza

incalcolabile; ai professori Milton W. Brown, Linda Nochlin, Eugene Goossen e Edward Sullivan per la loro attenta lettura critica delle prime bozze del mio manoscritto e a Karen e David Crommie per le numerose gentilezze, tra cui il prestito delle interviste registrate su cassetta da loro realizzate nel 1968 in occasione del loro pluripremiato film documentario *The Life and Death of Frida Kahlo* (1976).

I miei sinceri ringraziamenti vanno anche alla Graduate School e all'University Center della City University di New York per tutto l'aiuto e l'incoraggiamento che ho ricevuto, compreso un finanziamento concessomi dall'Art History Program Dissertation Fund. Svariate persone hanno, con allegria e tenacia, battuto a macchina l'intero libro. Tra loro: Jean Zangus, Kriss Larsen, Leslie Palmer e Liza Pulitzer. Ringrazio inoltre l'editor, Toni Rachiele, che ha dedicato molte delle sue serate a far sì che il mio manoscritto diventasse un libro. Un apprezzamento particolare a Corona Machermer,

la redattrice che si è occupata in prima persona del mio testo, per l'impegno, l'entusiasmo, l'ininterrotta comprensione. Per concludere, la mia gratitudine profonda va innanzitutto a mio marito, Philip Herrera, e ai nostri figli, Margot e John, per avermi sostenuta con pazienza durante la stesura di *Frida*.

## Bibliografia scelta

Brenner, Anita, *Idols Behind Altars*, Payson & Clarke, New York 1929.

Breton, André, *Il surrealismo e la pittura, 1928-1965*, Marchi & Bertolli, Firenze 1966.

Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, Yale University Press, New Haven-London 1967.

Comitato organizzatore dei XIX Giochi Olimpici, *The Frida Kahlo Museum*. Catalogo con testi di Lola Olmedo de Olvera, Diego Rivera e Juan O'Gorman, México.

Comitato organizzatore dei XIX Giochi Olimpici, 1978. Comitato tecnico del Fondo Diego Rivera, *Museo Frida Kahlo*, Catalogo del Museo, con testi di Carlos Pellicer e Diego



Rivera, Comitato tecnico del Fondo Diego Rivera, México 1958.

Conde, Teresa, *Vida de Frida Kahlo*, Secretaría de la Presidencia, Departamento Editorial, México 1976.

Dromundo, Baltasar, *Mi Calle de San Ildefonso*, Editorial Guaranía, México 1956.

Flores Guerrero, Raúl, *Cinco pintores mexicanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1957.

Gruening, Ernest, *Mexico and its Heritage*, Appleton-Century-Crofts, New York 1928.

Heijenoort, Jean van, *In esilio con Trotsky, da Prinkipo a Coyoacán*, Feltrinelli, Milano 1980.

Helm, MacKinley, *Modern Mexican Painters*, Dover, New York 1968.

Henestrosa, Andrés, *Una Alacena de Alacenas*, Ediciones de Bellas Artes, México 1970.

Herrera, Hayden, *Frida Kahlo: Her Life, Her Art*, Tesi di dottorato, The City University of New York, 1981. Disponibile in microfilm

presso l'università.

Instituto Nacional de Bellas Artes, *Diego Rivera: Exposición Nacional de Homenaje*, Catalogo della mostra, Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1977.

Instituto Nacional de Bellas Artes, *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje*, Catalogo della mostra, Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1977; con saggi di Alejandro Gómez Arias e Teresa del Conde.

Instituto Nacional de Bellas Artes, *Frida Kahlo acompañada de siete pintoras*, Catalogo della mostra, Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1967.

Museum of Contemporary Art, *Frida Kahlo*, Catalogo della mostra, The Museum of Contemporary Art, Chicago 1978; con un saggio di Hayden Herrera.

Paz, Octavio, *Il labirinto della solitudine*, Mondadori, Milano 1990.

Rivera, Diego e March, Gladys, *My Art, My Life: An Autobiography*, Citadel, New York 1960.

Rodriguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1969.

Schmeckebier, Laurence E., *Modern Mexican Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1939.

Tibol, Raquel, *Frida Kahlo*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt 1980.

Tibol, Raquel, *Frida Kahlo: Crónica, testimonios y aproximaciones*, Ediciones de Cultura Popular S.A., México 1977.

Trockij, Lev, *Writings of Leon Trotsky: 1936-37 and 1938-39*, dodici volumi che coprono il periodo 1929-40, a cura di Naomi Allen e George Breitman, Pathfinder, New York 1969-1975.

Westheim, Paul, *The Art of Ancient Mexico*, Doubleday (Anchor), New York 1965.

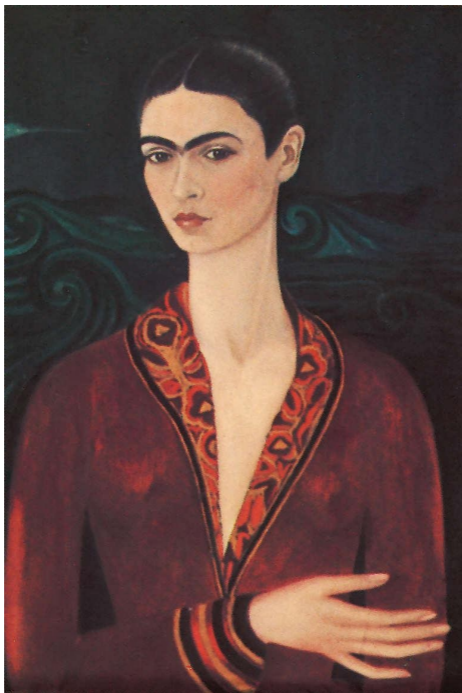
Whitechapel Art Gallery, *Frida Kahlo and Tina Modotti*, Catalogo della mostra, London

1982; con un saggio di Laura Mulvey e Peter Wollen.

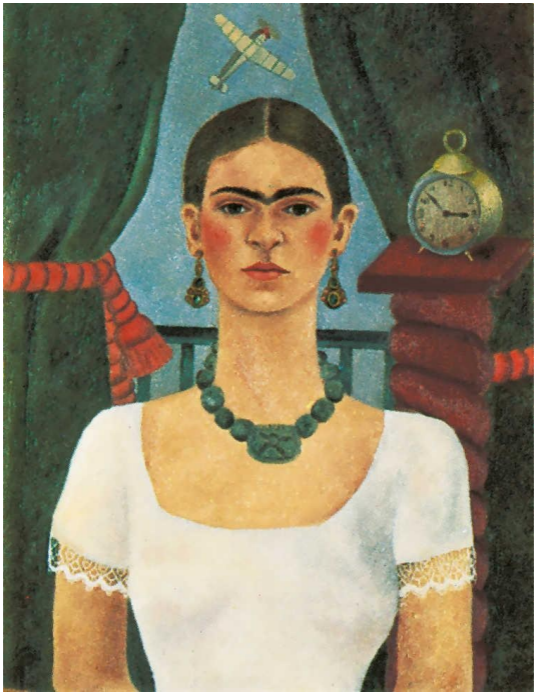
Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera: His Life and Times*, Knopf, New York-London 1939.

Wolfe, Bertram D., *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Stein and Day, New York 1963.

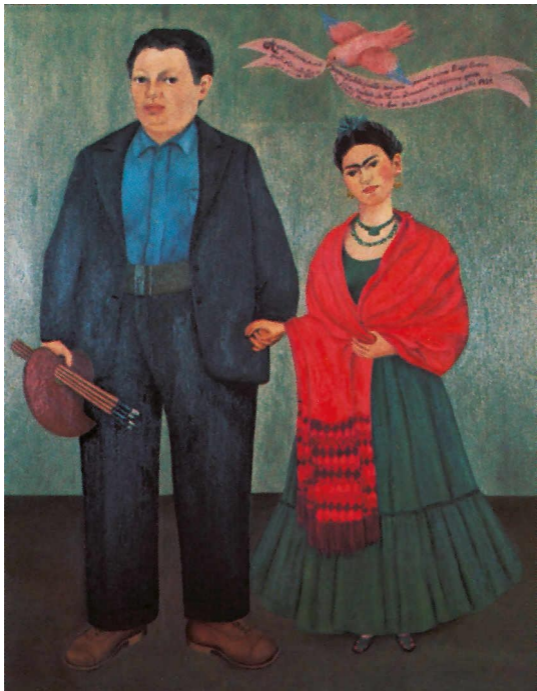
Wolfe, Bertram D. e Rivera, Diego, *Portrait of Mexico*, testo di Bertram D. Wolfe illustrato dai dipinti di Diego Rivera, Covici, Friede, New York 1937.



1. *Autoritratto*, 1926.



2. *Autoritratto*, 1929.



3. *Frida e Diego Rivera, 1931.*



4. *Henry Ford Hospital*, 1932.





5. *La mia nascita*, 1932.



6. *Qualche piccola punzecchiatura*, 1935.



*7. miei nonni, i miei genitori e io, 1936.*



8. *La mia balia e io*, 1937.



9. *Fulang-Chang e io*, 1937.



10. *Il defunto Dimas*, 1937.



11. *Autoritratto dedicato a Trockij*, 1937.

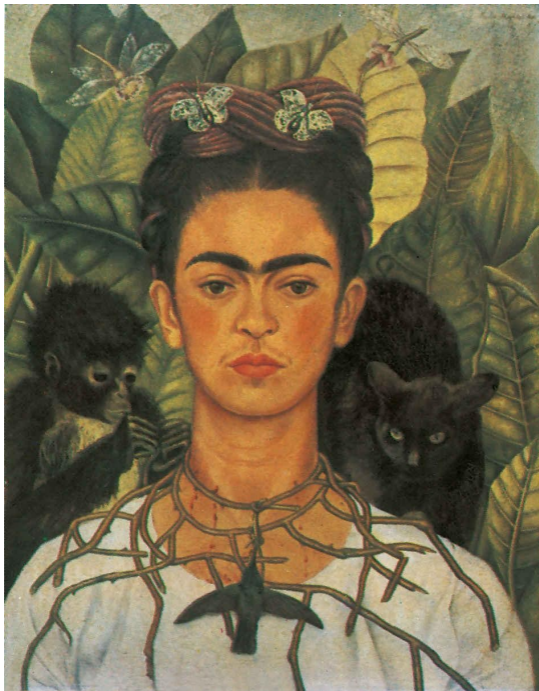


12. *Le due Frida*, 1939.

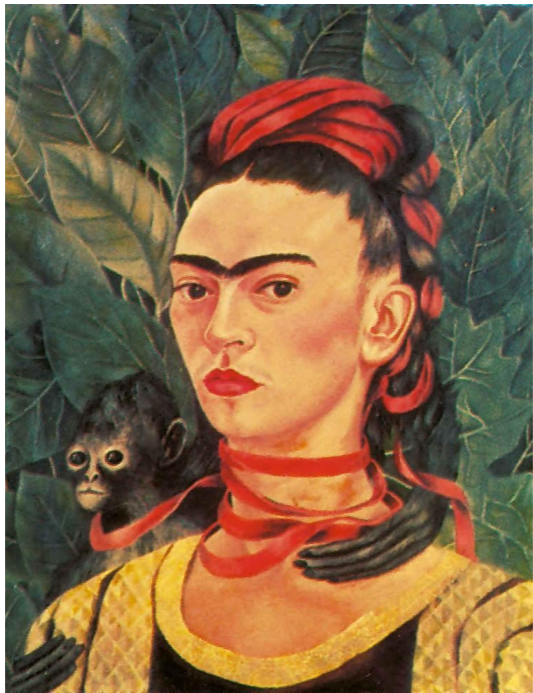




13. *Il sogno*, 1940.



14. *Autoritratto*, 1940.



15. *Autoritratto con scimmia*, 1940.



16. *La tavola ferita*, 1940.



17. Autoritratto con capelli tagliati, 1940.



18. Autoritratto, 1940.

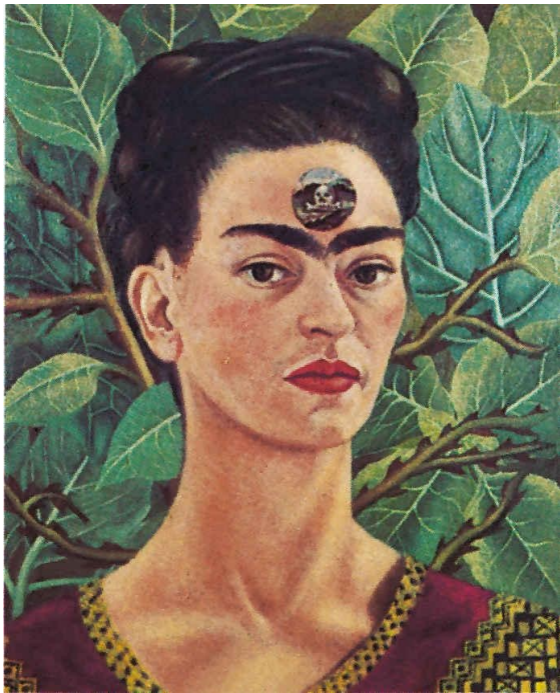


19. *Autoritratto con scimmie*, 1943.



20. *Autoritratto come tehuana*, 1943.

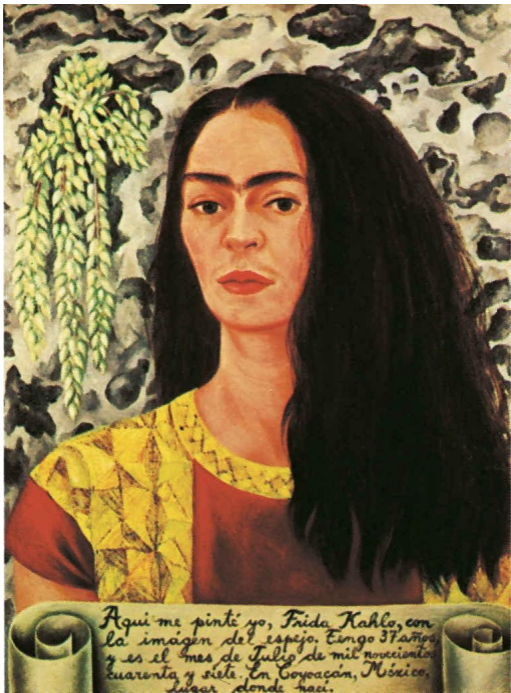




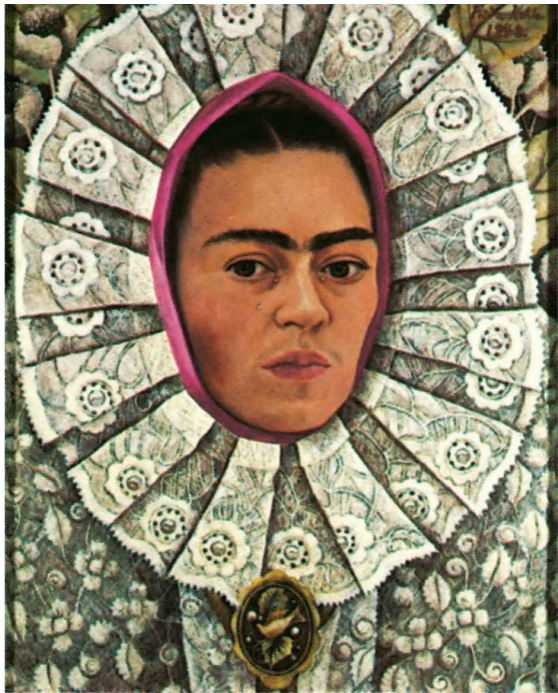
21. *Pensando alla morte*, 1943.



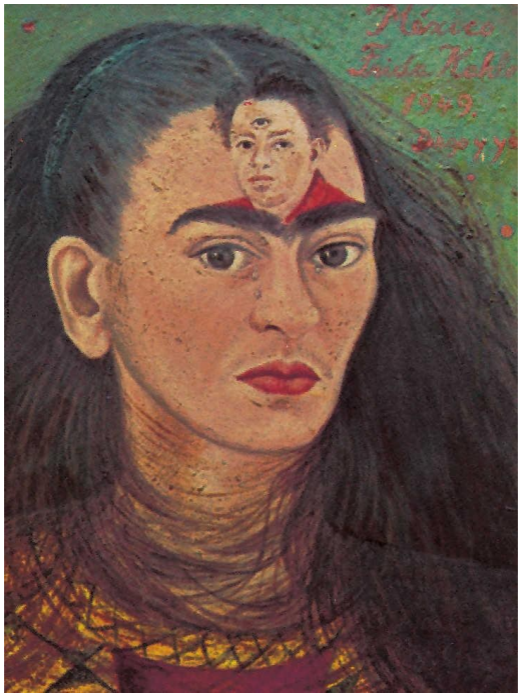
22. *Autoritratto con Changuito*, 1945.



23. Autoritratto, 1947.



24. *Autoritratto*, 1948.



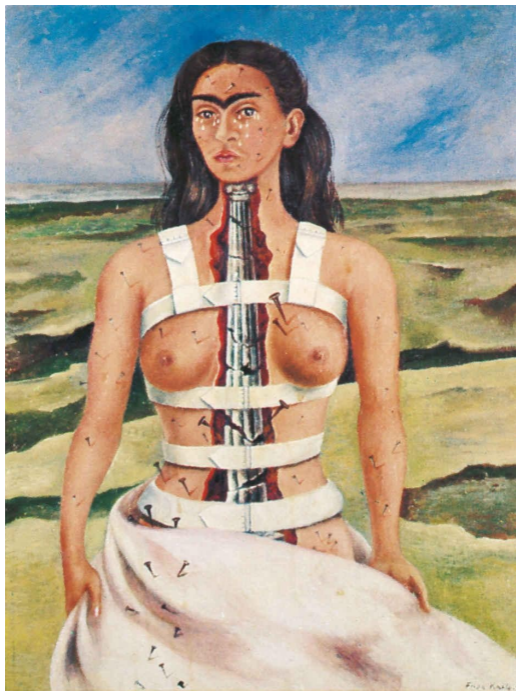
25. *Diego e io*, 1949.



26. *Radici*, 1943.

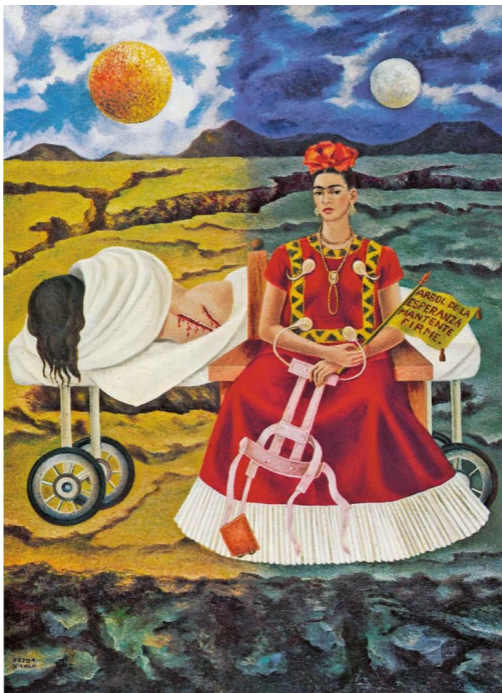


27. *Senza speranza*, 1945.



28. *La colonna spezzata*, 1944.





29. *Albero della speranza*, 1946.



30. *Il cerbiatto*, 1946.



31. *Sole e vita*, 1947.



32. *L'abbraccio amorevole dell'universo, la terra (Messico), io, Diego e il Señor Xolotl,*

1949.



33. *Il marxismo guarirà gli infermi*, 1954.



34. *Viva la Vida*, 1954.

# Illustrazioni

## *Illustrazioni in bianco e nero*

1. *Ritratto di Don Guillermo Kahlo*, 1952. Olio su tela, cm 61 × 47. Museo Frida Kahlo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

2. *Quattro abitanti del Messico*, 1938. Olio su lamina metallica, cm 30,5 × 45,7. Collezione privata, California.

3. *Chiedono aeroplani e gli danno ali di paglia*, 1938. Olio su lamina metallica, cm 12 × 16,5. Ubicazione ignota.

4. *L'incidente in un disegno di Frida*, n. d. Collezione Rafael Coronel, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

5. *Ritratto di Cristina Kahlo*, 1928. Olio su



legno, cm 99 × 81,5. Collezione Isolda Kahlo, Città del Messico.

6. *Niña*, 1929. Olio su masonite, cm 76 × 61. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

7. *L'autobus*, 1929. Olio su tela, cm 25,5 × 56. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

8. *Autoritratto*, 1930. Olio su tela, cm 66,5 × 56. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

9. *Ritratto del dottor Leo Eloesser*, 1931. Olio su cartone, cm 84 × 58,5. Collezione University of California, San Francisco, School of Medicine.

10. *Luther Burbank*, 1931. Olio su masonite, cm 86,5 × 61. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

11. *Autoritratto al confine tra Messico e Stati Uniti*, 1932. Olio su lamina metallica, cm 30,5 × 33. Collezione Mr. e Mrs. Manuel Reyero, New York. Foto per gentile concessione di Christie's, New York.

12. *Il mio vestito è appeso là*, 1933. Olio e collage su masonite, cm 46 × 48. Estate of Dr. Leo Eloesser. Per gentile concessione di Hoover Gallery.

13. *Memoria*, 1937. Olio su lamina metallica, cm 38 × 28. Collezione Michel Petitjean, Parigi.

14. *Ricordo di una ferita aperta*, 1938. Olio, distrutto dal fuoco. Foto per gentile concessione di Raquel Tibol.

15. *Quel che l'acqua mi ha dato*, 1938. Olio su tela, cm 96,5 × 76. Collezione Tomas Fernandez Marquez, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

16. *Due nudi in una foresta*, 1939. Olio su lamina metallica, cm 23 × 30,5. Collezione Dolores del Rio, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

17. *Il suicidio di Dorothy Hale*, 1939. Olio su masonite, cm 58,5 × 48. Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona.

18. *Mosè*, 1945. Olio su masonite, cm 94 × 51. Collezione Jorge Espinosa Ulloa, Città del Messico. Foto Raul Salinas.

[19.](#) *Fiore della vita*, 1944. Olio su masonite, cm 28 × 23. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

[20.](#) *Natura morta*, 1942. Olio su lamina metallica, diametro cm 61. Museo Frida Kahlo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

[21.](#) *Frutti della terra*, 1938. Olio su masonite, cm 41 × 58,5. Collezione Banco Nacional de Mexico, Città del Messico. Foto Larry Bercow.

[22.](#) *Autoritratto con ritratto del dottor Farill*, 1951. Olio su masonite, cm 41 × 48,3. Collezione Eugenia Farill, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

## *Illustrazioni a colori*

1. *Autoritratto*, 1926. Olio su tela, cm 78,7 × 58,4. Collezione A. Gómez Arias, Città del Messico. Foto Hayden Herrera.
2. *Autoritratto*, 1929. Olio su masonite, cm 78,7 × 68,6. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.
3. *Frida e Diego Rivera*, 1931. Olio su tela, cm 99,6 × 78,7. Museum of Modern Art, San Francisco. Collezione Albert M. Bender. Donazione di Albert M. Bender.
4. *Henry Ford Hospital*, 1932. Olio su lamina metallica, cm 31,7 × 38,1. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.
5. *La mia nascita*, 1932. Olio su lamina

metallica, cm 30,5 × 35,5. Collezione E.J. Kaufmann, jr., New York. Foto Kim Kalett.

6. *Qualche piccola punzecchiatura*, 1935, olio su lamina, cm 38,1 × 48,3. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

7. *I miei nonni, i miei genitori e io*, 1936. Olio e tempera su metallo, cm 30,7 × 34,5. Collezione Museum of Modern Art, New York. Donazione di Allan Roos, M.D. e B. Mathieu Roos.

8. *La mia balia e io*, 1937. Olio su lamina metallica, cm 28 × 33. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

9. *Fulang-Chang e io*, 1937. Olio su masonite, cm 38 × 28. Collezione Mary Sklar, New York. Foto Jim Kalett.

10. *Il defunto Dima*, 1937. Olio su masonite, cm 48,2 × 30,5. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

11. *Autoritratto dedicato a Trockij*, 1937. Olio su masonite, cm 76,2 × 61. The National Museum of Women in the Arts. Donazione di Clare Boothe Luce.

12. *Le due Frida*, 1939. Olio su tela, cm 173 × 173. Museo de Arte Moderno, Città del Messico. Foto José Verde.

13. *Il sogno*, 1940. Olio su tela, cm 73,7 × 96,5. Collezione Selma e Nesuhi Ertegun, New York. Foto per gentile concessione di Sotheby Parke Bernet.

14. *Autoritratto*, 1940. Olio su tela, cm 61 × 45,7. Iconography Collection, Humanities Research Center, The University of Texas at Austin.

15. *Autoritratto con scimmia*, 1940. Olio su masonite, cm 50,8 × 38,7. Collezione Jacques Gelman, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

16. *La tavola ferita*, 1940. Olio su tela, cm 122 × 244. Ubicazione ignota. Foto per gentile concessione di Excelsior Archive.

17. *Autoritratto con capelli tagliati*, 1940. Olio su tela, cm 38,1 × 28. Collezione Museum of Modern Art, New York. Donazione di Edgar Kaufmann, Jr.

18. *Autoritratto*, 1940. Olio su masonite, cm

58,4 × 38,1. Estate of Dr. Leo Eloesser. Per gentile concessione di Hoover Gallery.

19. *Autoritratto con scimmie*, 1943. Olio su tela, cm 81,3 × 63,5. Collezione Mr. e Mrs. Jacques Gelman, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

20. *Autoritratto come tehuana*, 1943. Olio su masonite, cm 76 × 61. Collezione Mr. e Mrs. Jacques Gelman, Città del Messico. Foto José Verde.

21. *Pensando alla morte*, 1943. Olio su masonite, cm 43,2 × 35,6. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

22. *Autoritratto con Changuito*, 1945. Olio su masonite, cm 55,9 × 40,6. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

23. *Autoritratto*, 1947. Olio su masonite, cm 61 × 43,1. Collezione Licio Lagos, Città del Messico. Foto per gentile concessione di Galeria de Arte Mexicano.

24. *Autoritratto*, 1948. Olio su masonite, cm 48,3 × 38,1. Collezione Dr. Samuel Fastlicht, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

[25.](#) *Diego e io*, 1949. Olio su tela incollata su masonite, cm 29,5 × 22,4. Collezione Mr. S. A. Williams, Wilmette, Illinois. Foto William H. Bengtson.

[26.](#) *Radici*, 1943. Olio su lamina metallica, cm 28 × 35,5. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

[27.](#) *Senza speranza*, 1945. Olio su masonite, cm 28 × 35,5. Collezione Dolores Olmedo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

[28.](#) *La colonna spezzata*, 1944. Olio su masonite, cm 38,1 × 30,5. Collezione Dolores Olmedo, Messico. Foto José Verde.

[29.](#) *Albero della speranza*, 1946. Olio su masonite, cm 56 × 40,6. Collezione Daniel Filipacchi, Parigi. Foto per gentile concessione di Sotheby Parke Bernet.

[30.](#) *Il cerbiatto*, 1946. Olio su masonite, cm 23 × 30,5. Collezione Mr. Espinosa Ulloa, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

[31.](#) *Sole e vita*, 1947. Olio su masonite, cm 38,1 × 48,3. Collezione Manuel Perusquia, Città del



Messico. Foto Raúl Salinas.

[32.](#) *L'abbraccio amorevole dell'universo, la terra (Messico), io, Diego e il Señor Xolotl*, 1949. Olio su tela, cm 68,6 × 58,5. Collezione Mr. e Mrs. Eugenio Riquelme. Foto Karen e David Crommie.

[33.](#) *Il marxismo guarirà gli infermi*, 1954. Olio su masonite, cm 76,2 × 61. Museo Frida Kahlo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

[34.](#) *Viva la Vida*, 1954. Olio su masonite, cm 58,4 × 50,8. Museo Frida Kahlo, Città del Messico. Foto Raúl Salinas.

## *Occhielli delle parti*

[Parte 1.](#) Frida da bambina. Fotografia di Guillermo Kahlo.

[Parte 2.](#) Frida nel 1926. Fotografia di Guillermo Kahlo.

[Parte 3.](#) Frida e Diego nel 1931. Fotografia di Peter Juley.

[Parte 4.](#) Frida a metà degli anni trenta. Fotografia di Manuel Álvarez Bravo.

[Parte 5.](#) Frida nel 1939. Fotografia di Nickolas Muray.

[Parte 6.](#) Frida c. 1953. Fotografia di Bernice Kolko.

# Indice

Prologo

*Parte prima*

1. La casa blu di Calle Londres
2. Infanzia a Coyoacán
3. La Scuola nazionale preparatoria

*Parte seconda*

4. L'incidente e le sue conseguenze
5. La colonna spezzata
6. Diego: il principe ranocchio

*Parte terza*

7. L'elefante e la colomba
8. Novelli sposi: la Frida tehuana

9. Gringolandia

10. Detroit: Henry Ford Hospital

11. Rivoluzionari nel tempio della  
finanza

*Parte quarta*

12. Qualche piccola punzecchiatura

13. Trockij

14. Una pittrice in proprio

15. Questa *pinchissima* Parigi

16. Ciò che l'acqua mi ha dato

*Parte quinta*

17. Una collana di spine

18. Nuove nozze

19. Mecenati, politica,  
riconoscimento pubblico

20. Il cerbiatto

21. Ritratti di un matrimonio

*Parte sesta*

22. *Naturaleza viva*: natura morta  
viva

23. Omaggio a Frida Kahlo

24. Sulla mia vita sta scendendo la  
notte

25. Viva la Vida

*Ringraziamenti*

*Bibliografia scelta*

*Indice delle illustrazioni*



## **Neri Pozza Editore**

*I mille volti della lettura*  
*Romanzi, saggi, narrativa di*  
*viaggio*

**Visita il nostro sito [www.neripozza.it](http://www.neripozza.it)**

Scarica il catalogo Neri Pozza  
<http://ebook.neripozza.it/registratori-scarica.html>

Registrati e ricevi gratuitamente il  
catalogo Neri Pozza  
completo in versione digitale  
con scritti inediti degli autori della casa  
editrice  
(formati disponibili: Pdf, ePub e Mobi)