AUTOBIOGRAFIA

Inseguire il passato per conoscere il proprio futuro

Parte seconda

COSTANTINO PANZA[1], CRISTINA CASOLI[2], ALESSANDRA SILA[3]
[1]Pediatra di famiglia, Sant'Ilario d'Enza (RE); [2]Storico dell'arte, Reggio Emilia; [3]Educatrice, Trieste

Il discorso sull'autoritratto, come genere, ci porterebbe troppo lontano e al di fuori dell'argomento centrale del nostro discorso; torniamo al cuore della questione: all'autoritratto come memoria autobiografica, ossia un modo per riordinare i propri ricordi, narrarli per "possedere" il proprio futuro e, per molti aspetti, prendersi cura di sé e sopravvivere al presente.
Esemplare sotto questo aspetto il caso di Frida Kahlo. Tra il 1926 e il 1954, anno della sua morte, Frida dipinse oltre cinquantacinque autoritratti, sia come soggetto unico che in composizioni più ampie, quasi un terzo di tutta la sua opera. Consapevoli di far emergere solo un aspetto della complessa e ricca vicenda pittorica della Kahlo (così intrisa e partecipe di tutte le più interessanti pratiche artistiche di inizio Novecento), l'autoritratto diviene in lei una vera e propria esplorazione del privato attraverso la corporeità, almeno nel senso inteso dall'artista: "Dal momento che i miei soggetti sono stati sempre 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 che io potessi fare per esprimere ciò che sentivo dentro e fuori di me"[1]. Nella sua pittura c'è un interesse centrale per gli stati traumatici del suo corpo (lei, che non era semplicemente malata, ma "rotta", come disse ai giornalisti, in occasione della sua ultima mostra messicana) e della sua mente, quasi volesse fare della sua arte uno dei mezzi privilegiati di elaborazione del trauma. Frida potrebbe essere davvero emblema di questa funzione dell'autoritratto/autobiografia come cura, sopravvivenza, risarcimento. Ne *Il cervo ferito* (1946) *(Figura 1)*, si autoritrae lacerata, ferita, trafitta da frecce; non può essere intesa come semplice denuncia, o come narrazione per immagini di eventi traumatici, ma forse anche come un modo per riappropriarsi simbolicamente della propria vita: un modo per risarcire, riparare, forse anche sopravvivere. "Curativa, come ogni pratica di autocoscienza, di visualizzazione e racconto di sé, per Kahlo la pittura è un modo di venire a patti con il dolore e di tenere a bada la disperazione, riguadagnando il controllo sull'immagine del proprio corpo frantumato e sterile"[2].
Ma Frida andò anche oltre, perché durante gli ultimi anni della sua vita, dal 1944 al 1954, tenne un diario intimo, ulteriore conferma di un incessante bisogno di raccontarsi[3].
Quanto di onesto c'è in tutto questo? Chi dipinge se stesso o chi scrive di sé - sostiene Duccio Demetrio - tenta di ricostituire una immagine verosimile di sé senza tuttavia riuscire a catturare l'io vero. L'autoritratto, come l'autobiografia, non ci rimanda e non riflette fatti o avvenimenti empiricamente verificabili. Prova ne è - fra le molte - che Frida, negli autoritratti della pittura ufficiale come nel diario, ritrae come piede malato il sinistro, anche se nella realtà è il destro a soffrire e ad essere infine amputato. Negli autoritratti, come nel diario, non vi è una "grande verità", ma solo una verità capovolta. Ciò non toglie valore né profondità alle rappresentazioni di sé, ma testimonia i meccanismi complessi e molteplici che legano tutti gli artisti, nessuno escluso, alla propria immagine e alla propria storia.
Raccontare la propria vita è un gesto solo apparentemente ovvio, solo apparentemente onesto, solo apparentemente autentico: l'oggetto stesso del racconto autobiografico, la propria vita trascorsa, non esiste più, sostituita dalla facoltà mobile e ambigua della memoria. Di questo dobbiamo sempre esserne consapevoli; queste sono le regole del gioco, le condizioni da tenere presenti di ciò che possiamo definire il "patto autobiografico" della ritrattistica, prendendo a prestito la definizione di Philippe Lejeune[4]. Questo non le conferisce comunque meno valore.
Il discorso applicato alle ultime tendenze dell'arte oggi si fa ancora più complesso; le pratiche della contemporaneità hanno esteso il campo delle possibilità espressive, trasformando soprattutto l'autoritratto in una pratica non necessariamente mimetica, talvolta metaforica, riassuntiva di conflitti e inquietudini sull'immagine del proprio volto e del proprio corpo.
Mai come nel XX secolo ritratti e autoritratti sono stati alimentati da una letteratura della scissione e della frammentazione dell'io, tanto in pittura quanto in poesia, fino a negarne la validità.
Il pensiero corre spontaneo a Francis Bacon, maestro dell'autorappresentazione, ma anche della sua disso-



Figura 1. Frida Kahlo: The little deer (1946). Olio su tela (22,4 x 30 cm). Houston, Texas (USA): Collection of Carolyn Farb.

luzione. “Ho fatto molti autoritratti, è vero, perché attorno a me la gente è morta come mosche e non mi restava da dipingere nessun’altra persona. Io detesto il mio viso e ho fatto degli autoritratti per mancanza di modelli. Ma ora smetterò di fare autoritratti. Amo dipingere cose belle, perché amo una buona corporatura. Detesto il mio viso ma continuo a dipingerlo. È vero che… ogni giorno nello specchio vedo la morte al lavoro, è una delle cose più belle che ha detto Cocteau. Ce n’è tuttavia per tutti…”. Contrariamente al suo sarcastico nichilismo, Bacon non smise praticamente mai di autoritrarsi. In *Triptych - Study for a self-portrait,* del 1985-’86 *(Figura 2)*, la deformazione consueta dell’arte di Bacon raggiunge l’apice, tanto da poter considerare quest’opera come la summa di tutti i suoi autoritratti, “in linea con quegli autoritratti dei grandi maestri del passato che sono degli spietati atti di autoriconoscimento”[5]. Autoriconoscimento, certo, ma non indirizzato a un pubblico, non creato per essere conosciuto da altri, anzi, volutamente deformato. Bacon era molto schivo e solitario, si sa; conduceva una vita segreta, furtiva e privata; non ammetteva osservatori esterni e alzava sempre un muro tra sé e il pubblico, così come pretendeva che i suoi quadri venissero esposti sempre sotto vetro, senza preoccuparsi che la visuale ne risultasse disturbata dai riflessi come una cortina protettiva, ma anche schermo. Eppure, anche in questa volontà di non svelarsi completamente agli altri, c’è tanta sincerità e verità.

Il pittore britannico Lucian Freud è andato oltre, concentrandosi in modo praticamente esclusivo sulla sua stessa vita: “Tutto è autobiografico e qualunque cosa è un ritratto” ha detto. La frase di Lucian Freud sembra riprendere ed estendere la tesi del suo assai celebre nonno: “La psiche è estesa. Potrebbe essere ovunque”. E non a caso non solo l’autoritratto *(Figura 3)*, ma il ritratto inteso nel senso più ampio, è divenuto cifra esclusiva di tutta la sua pittura.
Si può raccontare la propria autobiografia attraverso la musica? A differenza dell’arte pittorica, l’arte musicale, per sua natura scandisce il tempo, racconta il fluire di una storia, possiede la capacità di narrare una vita. Oltre a ciò, la melodia riesce a esprimere meglio quell’indicibile, l’emozione, il sentimento che non può essere raccontato con le parole. Le neuroscienze hanno confermato che chi pratica la musica, non chi la ascolta passivamente, si educa a una migliore comprensione dei sentimenti e delle emozioni espresse con il linguaggio. Come dire che chi coltiva la musica ha una sensibilità elevata nel penetrare i sentimenti[6].



Figura 2. Francis Bacon: Study for a Self-Portrait - Triptych (1985-’86). Olio su tela (198 x 442,5 cm). Collezione privata.

Proviamo quindi a percorrere l’ineffabile della musica nella costruzione di un’autobiografia.

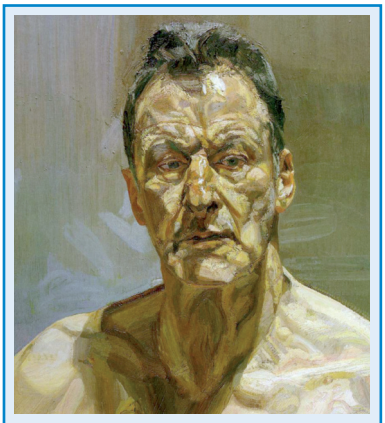


Figura 3. Lucian Freud: Reflection (self portrait) (1985). Olio su tela (56 x 51 cm). Collezione privata.

L’attività di Robert Schumann celebra alcuni degli aspetti più significativi del romanticismo quali lo spiritualismo come coscienza della creatività dello spirito e l’elogio entusiastico della fantasia, dell’immaginazione, della passione e della spontaneità. L’inquietudine e la tensione lo spingono a sfidare i limiti quando per ottenere la massima agilità delle dita le sottopone a un apparecchio fino ad anchilosare un dito e precludersi definitivamente la carriera concertistica[7].
Il genio creativo di Schumann spicca il volo con la sonata romantica per pianoforte del 1835 *Carnaval*, op. 9, *Scènes mignonnes sur quatre notes*, collezione di 22 pezzi brevi che si succedono in variazioni repentine, uniti da un motivo ricorrente.
La composizione descrive episodi, sentimenti e persone presenti nella sua vita collocati in un’ambientazione carnevalesca. Nel gioco della maschera, che copre e nello stesso tempo rivela, Pierrot, Arlecchino, Pantalone, Colombina confessano il loro animo, così come le donne che ruotano intorno all’artista: Coquette servetta in casa Wieck, Estrella - Ernestina von Fricken sua innamorata, fino a Chiarina - Clara figlia di Wieck che sarebbe in seguito diventata sua moglie. L’accenno più autobiografico si manifesta nel quinto e sesto pezzo dedicati a Eusebius e Florestan[8].
Le note del brano dedicato a Eusebio rimandano a una immagine pittorica di un moto, narrato con struggente soavità, adagiato sullo specchio di una corrente fluviale che si rivela attraverso onde d’acqua morbide e fluide. Il tema si ripete iniziando da un movimento gentile, poi rafforzato da uno forte e autorevole, che progressivamente rallenta diminuendo di intensità, riporta la calma e conclude quasi in un dolce sospiro. Attraverso il personaggio di Eusebio Schumann espone la sua indole sensibile pregna di malinconia che invita a uno stato di contemplazione interiore. Malinconia come una parte dell’anima più densa, pervasa da una tristezza di fondo derivante da una mancanza indefinibile e incolmabile, legata a una incapacità ad agire, a un lasciarsi vivere in modo passivo. Immaginando un vento improvviso sulla superficie dell’acqua, l’impetuosità del brano dedicato a Florestano, che rappresenta l’altro aspetto della natura del compositore, esplica una risposta tendente a scrollare la posatezza del primo e in un gioco di chiaroscuri, in un susseguirsi di lenti/veloci, forti/piano conduce a un tema che trasmette passione e coraggio. Anche qui la frase centrale si rincorre fino ad allargarsi in un crescendo più ampio per concludere in una frase sospesa che pare un interrogativo. Florestano, appassionato e generoso, rispecchia temerarietà ed è proteso verso il futuro, in un desiderio implacabile di esperienze. Entrambi por-

gono a Schumann una sponda ove manifestare una fervida dialettica interiore, espressione della sua multiforme personalità, indicativa della mutevolezza del suo temperamento[9]. Questa consapevolezza della sua medesima contemplazione, attraverso le esternazioni di Eusebio e Florestano, presume un desiderio di introspezione e di scoperta di se stesso miranti probabilmente a svelare le sue risorse più segrete.

Ludwig van Beethoven manifesta la sua grandezza di artista nel creare opere pregne di pensiero, un pensiero che ha valore intellettuale nei termini del suo desiderio di contribuire concretamente alla comprensione della vita dell'uomo. La vita gli pone delle vicissitudini molto dure - si pensi al sorgere dei disturbi all'udito attorno ai trent'anni che si aggravano fino a condurlo a sordità totale - davanti alle quali dimostra una resilienza notevole, benché il suo carattere ne venga incupito ostacolando le sue relazioni umane e affettive[10]. Nei suoi *Quaderni* nel 1825 egli scrive "Come mi è penoso vivere. Veramente la vita mi sarebbe intollerabile se essa non avesse uno scopo più alto… Dove non sono ferito, dove non sono spezzato! Mi sento ancora così debole che appena posso reggermi in piedi. La continua solitudine mi indebolisce sempre più… L'uomo dalla falce non tarderà molto"[11].
Beethoven è un uomo disintegrato, scollegato dal mondo nel senso più importante, in una condizione di malattia e di tormento mentale. In un suo articolo del 1945 *Primitive Emotional Development* Winnicott scrive "Per mezzo dell'espressione artistica possiamo sperare di entrare in contatto con i nostri sé primitivi, da cui derivano i sentimenti più intensi e anche le sensazioni più acute, e in effetti siamo ben poveri se siamo soltanto sani di mente"[12]. Un'idea audace e stimolante per capire come l'arte possa influenzarci e nel caso di Beethoven come possa esprimere il suo stato emozionale e fisico di dolore. La musica ci tocca, ci immerge in un contatto profondo e modifica l'animo umano, diventando metafora di numerosi sensi. Provato da una lunga serie di malattie, due anni prima di morire compone il *Quartetto per archi* op. 132 che appare come una delle più alte meditazioni sul senso dell'esistenza. Inizia con un violoncello che svela la struttura dell'intera composizione (sol diesis, la, fa, mi) in un movimento oscuro nel quale lentamente trapela speranzosa una luce attraverso l'inserimento degli altri strumenti. Abbattimento e frantumazione, questi i sentimenti che trapelano nel primo tema, mentre nel secondo l'artista concede un clima gioioso con un ritmo sostenuto che però termina bruscamente riportandoci nell'oscurità originaria quasi a voler dimostrare che non è facile risalire la china quando si giace disperati nelle tenebre. Nel terzo moto sul quale ci soffermiamo (*Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito, in modo lidico)* si eleva una delle pagine massime della storia della musica. Commosso, Beethoven ringrazia per la guarigione raggiungendo una contemplazione religiosa. L'apertura di questo movimento (*Molto adagio*) sembra una preghiera umile di essenzialità rivolta al Creatore, che assurge in un sentimento di speranza nel secondo episodio (*Andante*) costellato di armoniosi abbellimenti melodici e testimonia il risanamento del corpo e dello spirito. Segue una variante più densa di ritmo sul corale di apertura (*Molto adagio*) che rivela l'energia ritrovata, stato nel quale ci si può consolare e abbandonare nelle mani del mistero. L'*Andante* ci propone una gaia ripresa del tema iniziale per innalzarsi a uno stato di estasi assoluta (accordo di fa maggiore in un estremo registro acuto), pregno di pietà, comprensione e perdono di un Dio che si avvicina agli uomini. Il quartetto prosegue, infine, con il quarto e quinto tempo, il primo più spavaldo che attesta la ritrovata fede nell'amore divino e il secondo che intensamente riepiloga l'intera composizione[13].

A conclusione di questo gioco di *Medical Humanities*, ci convinciamo sempre più che l'urlo disperato dell'uomo nel tentativo di comprendere la propria storia, e non solo di viverla, sia stato raccolto dalla Natura che ci ha fornito le capacità neuropsichiche di trattenere e rielaborare il nostro passato. Necessità biologica, e non prodotto casuale dell'evoluzione. Necessità umana per dare un senso alla propria esistenza e comprendere il cammino che ognuno di noi è tenuto a fare per costruire il proprio futuro o fornire un significato a quel momento della vita, il morire, che tutti noi dobbiamo affrontare a causa di quella peculiarità della nostra condizione umana, nemica di ogni infinito, la consapevolezza della morte. Lasciamo a Raymond Carver l'ultima riflessione, attraverso questa sua ultima poesia, *Ultimo frammento*[14]:

E hai ottenuto quello che
volevi da questa vita, nonostante tutto?
Sì.
E cos'è che volevi?
Sentirmi chiamare amato,
sentirmi amato sulla terra.

Indirizzo per corrispondenza:
Costantino Panza
e-mail: *costpan@tin.it*

Bibliografia

1. Herrera H. Frida, Vita di Frida Kahlo. Milano: BCDalai, 2001.
2. Nadotti M. Frida Kahlo o della finzione narcisistica. Lapis 1996:31.
3. Kahlo F. Diario, Autorretrato íntimo. Città del Messico: La Vaca Independiente, 1995.
4. Lejeune P. Il patto autobiografico. Bologna: Il Mulino, 1986.
5. Sylvester D. Francis Bacon: The human body. London: University of California Press-Hayward Gallery, 1998.
6. Strait DL, Kraus N, Skoe E, Ashley R. Musical experience and neural efficiency - effects of training on subcortical processing of vocal expressions of emotion. Eur J Neurosci 2009;29:661-8.
7. Castelnuovo-Tedesco M. Enciclopedia della musica (IV):179-81. Milano: Ricordi, 1964.
8. Terenzio V. L'arte di Robert Schumann. Bari: Laterza, 1950.
9. Cerocchi Pozzi A. A cura di R. Schumann, Gli scritti critici. Milano: Ricordi Unicopli, 1991.
10. Ghedini GF. Enciclopedia della musica. Milano: Ricordi, 1964.
11. Drufuca V (a cura di). Sentendo nuove forze. In: Quartetto Italiano, Beethoven Quartetto per archi in la minore, Op. 132. Decca: Collana Spirito gentil, 2009:5.
12. Phillips A. NormalMente. Milano: Ponte alle Grazie, 2005.
13. Belloni L. Rinnovarsi, trasfigurati, in un'altra trama. In: Quartetto Italiano, Beethoven Quartetto per archi in la minore, Op. 132. Decca: Collana Spirito gentil, 2009:6-10.
14. Carver R. Orientarsi con le stelle. Tutte le poesie. Roma: Minimum fax, 2006.