

IL DOLORE DIPINTO: L'ESPRESSIONE DELLA SOFFERENZA NELL'ARTE FIGURATIVA

S. GIARDINA*, L. CRAXÌ^o, A. G. SPAGNOLO*

Istituto di Bioetica, Università Cattolica del Sacro Cuore, Roma.

^o Università degli Studi di Palermo.

PAINTED PAIN: THE EXPRESSION OF SUFFERING IN THE FIGURATIVE ARTS

Our study examines several autobiographical works that express life lived, a privileged access key to understand suffering people and the afflicted, and which reveal the ethico-anthropological dimension of medicine. It is not simply a matter of esthetics. Art transmits meaning through beauty. Art produces meaning. It consoles. It can evoke empathetic participation. It can redeem what is missing or what was lost in the practice of medicine. In this paper we outline some common characteristics of the works of three apparently very different artists: Vincent Van Gogh (1853-1890), Edward Munch (1863-1944) and Frida Kahlo (1907-1954), among the most important "narrators" of pain of the Twentieth Century. Indeed, a deep analysis of their work highlights a suggestive connection between their way of expressing pain, and the loneliness of the human being. In all of them we can discern common themes: the tie between life and art (we cannot understand their work without knowing their lives); non-conformity; the narration of pain as a recurring theme; the evocation of a world of emotions; and the use of symbolic language as a way to express emotion. Their art stems from their true personal stories, and involves us in such a way as to evoke a deep feeling of empathy. Through the eyes of such artists, there is much for us to learn about medicine as well as about art.

Key words: Art – Medicine – Ethics – Anthropology

La letteratura, come tutta l'arte,
è la confessione che la vita non basta

(F. Pessoa)

La sempre maggiore conoscenza fisiopatologica delle malattie non deve far escludere la realtà antropologica del malato, con tutte le sue attese e speranze, dal momento che la medicina ha una finalità terapeutico-assistenziale rivolta proprio al malato. La verità della scienza medica necessita di un'altra verità, quella che attraversa tutta la persona, la sua psiche, la sua fisicità. Lo sguardo dell'artista è indispensabile affinché la dimensione scientifica "non assorba la realtà dell'uomo riducendolo alla sua malattia"¹. La conoscenza dell'umano passa attraverso il ritratto idiografico, la biografia, la narrazione perché la malattia "non sta in una definizione ma ... in una storia"².

In questo senso le *Medical Humanities* e in particolare l'arte figurativa e la letteratura possono essere uno strumento attraverso cui l'uomo, costretto ad uscire dal luogo intimo dell'auto-affezione, impara a comprendere se stesso e gli altri condividendo le sue emozioni più intime. L'arte può essere una risposta alla sofferenza ed essere salvezza e medicamento, luogo di svelamento del travaglio umano nella malattia sia essa di natura fisica, psichica o esistenziale, strumento per ricostruire la propria identità minacciata dalla malattia che riceve la consistenza della parola scritta o dell'immagine. L'arte fa spesso ricorso ad un linguaggio metaforico «forse, il solo strumento conoscitivo di cui disponiamo quando si tratta di tematizzare il destino di chi soffre».

Nel famoso saggio *Sulla malattia* (1930) Virginia Woolf denunciava la "povertà del linguaggio" nel dire la malattia e la sofferenza fisica e psichica ad essa correlata. I mezzi espressivi linguistici erano a suo avviso inadeguati a descrivere il "mutamento spirituale", i "precipizi", il "pozzo della morte"³ in cui ogni malato cadeva. Il malato è per la Woolf un "giacente" ad indicare non solo la postura orizzontale cui è costretto ma anche e soprattutto la mutata prospettiva della vita che la malattia comporta togliendo da un lato, donando dall'altro. Il malato mentre giace, "guardando in su" scopre che il cielo è qualcosa di diverso da tutto quello a cui si era abituati: si im-

¹ G. BORDIN, L. POLO D'AMBROSIO, *La medicina*, Electa, Milano 2009, p. 7.

² N. GARDINI, *Postfazione a V. Woolf, Sulla malattia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 80.

³ V. WOOLF, *Sulla malattia*, cit., p. 7.

merge nella sua maestosità, non più racchiuso da comignoli e chiese o tra i rami degli alberi. Ecco allora il “cozzare di nuvole” che sembrano disegnare “immensi treni di navi e di vagoni dal nord al sud”, o questo “incessante su e giù di sipari di luce e buio”, di “dardi dorati e ombre azzurre”, di occultamento e svelamento del sole⁴. Questo passo mette in luce come il dolore dia al malato una nuova consapevolezza della vita che si offre a lui in una prospettiva inedita, forse più vera. Non a caso la scrittrice utilizza un linguaggio metaforico anche per descrivere il cielo. Il dolore abita un linguaggio che non è denotativo ma evocativo, allusivo, perché “è così difficile sapere cosa si prova, quando osserviamo noi stessi”⁵.

Il nostro lavoro ha preso in esame alcune opere a carattere autobiografico che esprimono il vissuto, chiave di accesso privilegiata per comprendere la sofferenza e il malato e che svelano la dimensione etico-antropologica della medicina. Non si tratta solo di estetica dunque. L'arte produce significati. Può consolare. Può suscitare la partecipazione empatica. Può rivendicare quel che manca o è andato perduto nella pratica medica.

È in quest'ottica che abbiamo “letto” alcune opere di Frida Kahlo (1907-1954), Edward Munch (1863-1944), Vincent Van Gogh (1853-1890), tra i più importanti “narratori” del dolore del Novecento. La scelta di accostare tre artisti così diversi non è casuale, perché in tutti possiamo ravvisare dei nuclei tematici in comune: il legame arte/vita (non possiamo comprendere la loro opera senza conoscere il loro vissuto); il non conformismo; la narrazione del dolore come tema ricorrente; l'irriverenza, anche con se stessi, nel raffigurare il dolore senza pudore (arte perturbante); la consapevolezza di essere dei “disertori”⁶ nel mondo dei sani; il richiamo al mondo delle emozioni (sono artisti che scuotono le coscienze appiattite, quasi anestetizzate dalla “corazza del logos” che soffoca le emozioni); il ricorso al linguaggio simbolico come luogo di svelamento della psiche; il ricorrere, quasi ossessivo, dell'autoritratto come se la vita necessitasse della celebrazione artistica per definire se stessa.

Frida Kahlo, artista segnata dalla spina bifida e da un incidente che le procurò fratture multiple al bacino, mostra il suo dolore fisico, la sua sof-

⁴ *Ivi*, p. 16.

⁵ F. PESSOA, *Il poeta è un fuggitivo*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 70.

⁶ Il termine è presente nel testo di Virginia Woolf, *Sulla malattia*, p. 15.

ferta carnalità: «nessuna delle sue pene è trascurata: i feti dei suoi aborti, le cicatrici delle operazioni chirurgiche, le bende, le lacrime e le apparecchiature ortopediche»⁷. E poi il cuore, le corone di spine, codice emotivo del suo dolore. Il corpo martoriato di Frida irrompe sulla tela senza pudore, realizzando ciò che la Woolf desiderava: riportare il corpo al centro dell'attenzione (*fig. 1*). Perché l'anima non può separarsi dal corpo come «il coltello dalla guaina o il seme dal baccello per un solo istante»⁸.



Fig. 1 - Frida Kahlo, Emozioni (Dolor), 1949-50. Collezione Patty e Jim Cownie

La malattia «porta il marchio di fabbrica dell'anima» oltre ad essere «la rappresentazione più perfetta dell'unicità di ciascun essere»⁹. Nell'arte di Frida vibra la sua anima che – fragile – può solo vedere attraverso il «vetro»¹⁰ (il corpo) in cui è rinchiusa. Nelle sue opere vi è un progressivo svelamento di sé, un delirio di autocreazione incessante. È l'artista che più di ogni altro ha dipinto se stessa¹¹. Il disegno astratto del dolore che Frida

⁷ M. ZAMORA, *Frida dei dolori*, in A. Bonito Oliva, M. Zamora (a cura di), *Frida Kahlo*, Giunti, Milano 2005, p. 9.

⁸ V. WOOLF, *Sulla malattia*, cit. p. 9.

⁹ N. GARDINI, *Postfazione a V. Woolf, Sulla malattia*, p. 63.

¹⁰ V. WOOLF, *Sulla malattia*, p. 8.

¹¹ Ci sono fotografie che la ritraggono distesa in un letto sopra il quale era stato montato uno specchio in modo tale che Frida potesse vedere se stessa e continuare a dipingere anche in quella posizione di «giacente» per usare il termine di Virginia Woolf.

fece per esorcizzare la sua sofferenza sembra un albero con i rami scuri, senza foglie, senza frutti, tutto piegato da un lato come se la vita non potesse avere una direzione diversa da quella del dolore.

Questo albero ricorda *Gli Ulivi* (1888) di Van Gogh con la loro forma antropomorfa che rimanda alla solitudine e all'inquietudine dell'artista. I rami appaiono intricati e scuri, delineando un paesaggio sinistro. Emotivamente significativa l'opera *Il burrone* (1889) in cui le aspre rocce a picco, i cunicoli e le voragini trasmettono il caos e il tumulto interiore dell'artista. Il paesaggio dà un senso di sopraffazione. (fig. 2)



Fig. 2 - Van Gogh, *Gli ulivi*, 1888

Le figure umane si intravedono appena e solo ad uno sguardo successivo. Van Gogh trasmette la vertigine data dalla sofferenza nell'immagine del precipizio, anticipando ciò che qualche decennio più tardi scriverà Virginia Woolf nel saggio *Sulla malattia*. I verbi e i sostantivi da lei utilizzati per indicare le trasformazioni esistenziali del malato indicano infatti uno spostamento verticale (precipitare, tornare alla superficie, anelare a risalire)¹². Van Gogh dunque ha raffigurato il dolore non solo nei numerosi autoritratti ma anche attraverso la natura, medio simbolico della sua anima¹³. Come per Munch, il paesaggio diventa psicologia configuran-

¹² V. WOOLF, *Sulla malattia*, p. 7. La scrittrice parla anche di "territori vergini" e di "lande deserte" che si dischiudono al malato. Il paesaggio naturale diviene simbolo dello stato d'animo del malato.

¹³ Significativamente i paesaggi più cupi sono stati dipinti a ridosso della morte tra il 1888 e il 1889.

dosi come luogo dell'anima. La pittura è dunque estensione dell'anima. L'arte è per Van Gogh l'essenza stessa della vita. Al fratello Theo aveva scritto: "devo sistemare la mia salute e la mia scatola di colori"¹⁴. Anche gli oggetti parlano della sua inquietudine, della solitudine e del senso di derelizione: si pensi alla *Camera da letto* (1888) o ai girasoli appassiti, tema ricorrente negli ultimi anni (*Due girasoli appassiti*, 1887): i girasoli appassiti di Van Gogh trasmettono il tormento interiore dell'artista, ormai prossimo alla fine. Il girasole, tema distintivo nell'arte di Van Gogh, è simbolo che rimanda al divino, al sole, alla luce¹⁵ o, come direbbe la Woolf, alla compassione¹⁶ che nasce dallo stupore per i miracoli della natura. Qui, invece, è simbolo di decadenza, di una vita che sfiorisce pur conservando un seppur labile palpito vitale. Si tratta di una natura morta che è in realtà un autoritratto implicito. Analogamente Frida Kahlo ha rappresentato se stessa come un girasole (*Autoritratto come girasole*, 1954) appassito che china la testa al tramonto del sole. Simboliche sono anche le nature morte che l'artista dipingerà negli ultimi anni, veri e propri autoritratti impliciti in cui il dolore è nascosto. La natura morta cela un corpo ormai troppo deteriorato per essere mostrato.

La realtà oggettiva e la realtà soggettiva, il sentire profondo ed interiore dell'artista si fondono. «... Perché non bisogna dipingere una sedia, ma quello che si è sentito guardandola» scriveva Edvard Munch. L'artista norvegese, segnato da numerosi lutti nella sua vita, ha trasfigurato il suo dolore personale in condizione universale (per lui dipingere è ricordare, commemorare il suo dolore che diviene anche il dolore di ogni altro essere umano). Ne *La bambina malata* (1885-86) dipinse il dramma della sorella Sophie, morta a soli quindici anni di tubercolosi nel 1877. Nel quadro accanto alla bambina c'è la mamma: "le due figure appaiono isolate, come due diverse formulazioni della lontananza: il ripiegamento doloroso della madre su se stessa e il quieto distacco dell'altra, quello sguardo già oltre le cose"¹⁷. Le mani della figlia e della mamma si toccano, ma sembrano fuse, non le distinguiamo quasi a voler sottolineare l'impotenza di

¹⁴ V. VAN GOGH, *Lettere a Theo sulla pittura*, TEA, Milano 1994, p. 46.

¹⁵ Van Gogh amava alzarsi presto per dipingere questo fiore e coglierlo nella sua pienezza di vita, mentre anelava il sole. M. SCHAPIRO, *Van Gogh*, Garzanti, Milano 1965, p. 22.

¹⁶ V. WOOLF, *Sulla malattia*, p. 17.

¹⁷ E. DI STEFANO, *Munch*, Giunti editore, Milano 2006, pp. 15-16.

un gesto impossibilitato a trattenere¹⁸. Le figure appaiono sfocate come se l'artista volesse raffigurarle attraverso un velo di lacrime. Questi temi sono ricorrenti nella pittura di Munch, come un'ossessione (si pensi a *Morte nella camera della malata* (1895) in cui torna ancora il tema della morte e dell'assenza di speranza). L'uomo è solo, l'incomunicabilità del dolore separa i vivi, incapaci di dare un senso a quella tragedia (destino universale). Anche i suoi numerosi autoritratti non si limitano a descrivere ma aspirano all'universale, alla condivisione di una condizione che per Munch è umana. Come per Van Gogh anche la sua *notte stellata* (1924) è un paesaggio interiore (fig. 3).

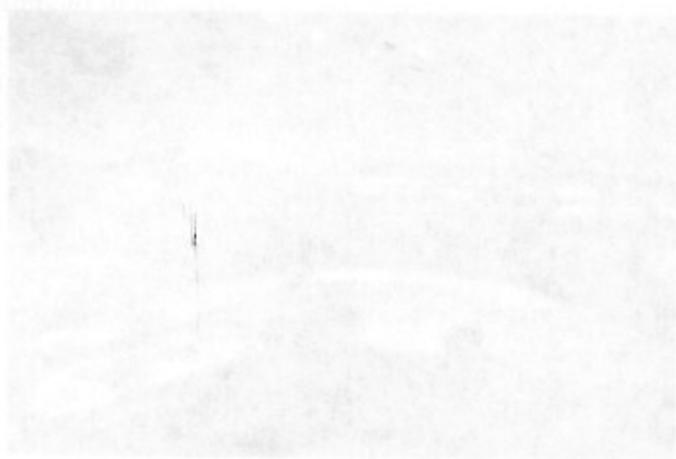


Fig. 3 - E. Munch, *Notte stellata*, 1889

Il blu scuro, le figure sfocate, i vortici disegnati nel cielo sono il segno tangibile dei suoi tormenti. Blu è l'oscurità di un'anima tormentata, ripiegata in un dolore soffocato. Anche gli autoritratti che fece alla fine della sua vita vanno "letti" come ultimo tentativo di un'incessante ricerca introspettiva: si pensi all'*Autoritratto tra il letto e l'orologio*, 1940-42: come per Van Gogh anche per Munch gli oggetti si caricano di significato (simbolismo privato): l'orologio e il letto – in mezzo ai quali vi è l'artista in piedi – definiscono lo spazio dell'esistenza nella desolante consapevolezza che un'alternativa non esiste.

¹⁸ *Ibid.*

Alla luce di queste brevi considerazioni possiamo affermare che la conoscenza dell'umano passa attraverso un'affezione che commuove: "non si conosce l'altro se si lascia da parte la sua sofferenza, la sua debolezza, la sua pesantezza. E' necessario scendere nell'abisso del nulla per ritrovare la verità dell'essere, sprofondare nel pozzo del dolore"¹⁹. È qui che la trasfigurazione artistica del dolore schiude le porte al bello come profonda conoscenza di se stessi.



¹⁹ M.A. LA BARBERA, *Scrittura e presenza. Sulle tracce di Georges Bernanos e Jean Sullivan*, Aracne, Roma 2007, pp. 177-178.