

Lucia Guerrisi

FRIDA KAHLO.

DOLORE ARCHETIPICO E AUTO-IMAGO-BIOGRAFIA

SINTESI. Frida Kahlo ha impresso con passionalità ancestrale il dolore del corpo e dell'anima nei suoi dipinti autobiografici. I punti cardini della sua vita – gli ideali comunisti, l'amore contrastato per Diego Rivera, l'arte in ogni sua ambivalenza temporale – costituiscono lo sfondo di un'essenza taoistica e numinosa da cui erompono originalmente i colori e le forme dei suoi quadri simbolici. Il tema quasi onnipresente dell'ermafroditismo diventa in particolare la chiave per intendere sia l'Animus implacabile sia la femminilità archetipica di Frida: un'ulteriore attestazione delle sorprendenti affinità con la psicologia del profondo che andava affermandosi in Europa secondo la logica arcipsichica di Carl G. Jung.

PAROLE-CHIAVE: Psicologia analitica. Numinoso. Ermafroditismo. Arte. Archetipo.

ABSTRACT. In her autobiographical paintings Frida Kahlo used to impress with ancestral passion the pain of body and soul. The pivotal points of her life – the communist ideals, the hindered love for Diego Rivera, art in all its temporal ambivalence – constitute the background of a taoist and numinous essence which originated the colours and shapes of her symbolic paintings. The almost omnipresent theme of hermaphroditism becomes in particular the key to understanding both her implacable Animus and her archetypal femininity: a further proof of the surprising affinities with the psychology of the unconscious which was about to be established in Europe according to Carl G. Jung's arcipsychical logic.

KEYWORDS: Analytical Psychology. Numinous. Hermaphroditism. Art. Archetype.

I dipinti di Frida Kahlo, sovrabbondanti di temi arcaici, attraverso colori, forme e simboli esprimono con fedeltà numinosa gli aspetti della vita (arci)psichica dell'abissale pittrice messicana.

La sua vita – stravolta sin dall'infanzia da calamità corporali e conseguenti operazioni chirurgiche, nell'età adulta dalla passione sublime per Diego Rivera – si fonda sugli ideali di libertà, rivoluzione, trasformazione del mondo in una compagine senza classi sociali, comunismo immortale. Amante della dialettica materialista di Marx, Engels, Lenin, Stalin e Mao Tse, lei stessa si definisce artigiana alleata del movimento rivoluzionario comunista: «La mia pittura cerca di sostenere la linea tracciata dal partito»¹.

L'analisi in prospettiva junghiana della sua auto-imago-biografia permette di approfondire i pilastri significativi della sua vita, dall'ermafroditismo all'Animus implacabile, dal dolore archetipico alla ineguagliabile sete di libertà taoistica.

¹ S. M. Lowe, a cura di (2004), *Il diario di Frida Kahlo*, p. 256, tav. 102.

1. Frida in Diego

Frida Kahlo nasce nel villaggio di Coyoacán, a 10 km da Città del Messico, il 6 luglio del 1907. Il padre, Carl Wilhelm Kahlo, era un fotografo tedesco di origini ebraico-ungheresi; la madre, Matilde Calderón y González, una benestante messicana. A 18 anni ha un gravissimo incidente che la costringe a letto per sei mesi:

Frattura della terza e quarta vertebra lombare, tre fratture del bacino, undici fratture al piede destro, lussazione gomito sinistro, ferita profonda dell'addome, prodotta da una barra di ferro entrata dall'anca destra e uscita dal sesso, strappando il labbro sinistro. Peritonite acuta. Cistite che necessita l'inserzione di una sonda per numerosi giorni².

Questo evento terribile le stravolgerà la vita. Si sottoporrà a numerose operazioni chirurgiche, resisterà a infinite ore di dolore fisico e psichico, emergerà come artista promettente, femminista e amante illuminante³.

Dopo l'incidente inizia a lavorare a una serie di dipinti, autoritratti, creando e ricreando la propria immagine riflessa su uno specchio collocato sulla volta del suo letto. Attraverso la creazione e ricreazione dell'immagine spezzata

² R. Jamis (2014), *Frida Kahlo*, p. 79.

³ Sulla vita di Frida Kahlo cfr. C. Schaefer (2009), *Frida Kahlo, A Biography*; H. Herrera (2016), *Frida. Una biografia di Frida Kahlo*; M. Hesse (2016), *Frida Kahlo. Una biografia*.

del suo corpo Frida ha riparato e reintegrato il suo aspetto fisico e psichico trasformandosi e rigenerandosi archetipicamente nei suoi autoritratti.



Fig. 1. Il matrimonio di Frida e Diego Rivera (1929). Foto di Victor Reyes.

Si sposa nel 1929 con il noto muralista Diego Rivera, pittore messicano, scultore e politico militante, donnaiolo spericolato, uno dei primi collezionisti privati di arte messicana precoloniale.

Il 23 agosto dello stesso anno, a Città del Messico, appare sul giornale *La Prensa* il seguente annuncio:

Mercoledì scorso, nel vicino quartiere di Coyoacán, Diego Rivera, il discusso pittore, ha sposato Frida Kahlo, una delle sue discepole. La sposa indossava, come è possibile constatare [dalla foto, Fig. 1], un semplicissimo abito da città e il pittore un abito senza gilet. La cerimonia ha avuto luogo in un'atmosfera molto cordiale e in tutta riservatezza, senza ostentazione né sfarzo. Gli sposi hanno ricevuto molte felicitazioni, dopo la loro unione, da alcuni parenti⁴.

Il legame tra Frida e Diego è un legame di *Anima*, il femminile interiore presente in ogni uomo e corrispondente all'Eros materno, e *Animus*, il maschile interiore presente in ogni donna e corrispondente al Logos paterno: una unione di proiezioni reciproche che nasce da motivazioni profonde, creative, passionali, seducenti, da sintonie politiche, sentimentali, archetipiche. L'elefante e la colomba⁵, il mostro e la bambina, lui 43 anni, lei 22:

un matrimonio che poteva apparire come un capriccio, retto dalla sola forza ludica dell'istinto, che rischiava di dominare ciascuno dei due partner. Un matrimonio che comunque si annunciava già lontano dagli auspici della noia⁶.

⁴ Jamis, *Frida Kahlo*, p. 125.

⁵ *Ibidem*, pp. 126 s.

⁶ *Ibidem*, p. 127.

Nel rapporto tra i due artisti, il femminile prende il posto del maschile e viceversa, l'Anima di lui possiede Frida e la materna naturalezza protettiva di lei nutre Diego. Il cui Eros è passivo come quello di un bambino che cerca nutrimento, contenimento e protezione. Frida è la personificazione spontanea dell'archetipo dell'Anima che Diego disperatamente cerca. Si compenetrano e congiungono in una *coniunctio oppositorum* che alimenta il loro fervore amoroso e politico. Ciò che l'Anima (Eros) di Diego proietta viene compensato dall'Animus (Logos) di Frida.

Nel suo diario, *Autoritratto intimo*, ricetta di sentimenti e immagini spontanee iniziato nella metà degli anni '40, Frida mostra la sua totale devozione e l'amore per Diego, insieme al dolore cronico, al suo cammino colorato dalla realtà tragica, dipinge il cammino verso la sua "partenza".

Dalle pagine del suo autoritratto leggiamo la descrizione della *coniunctio* unilaterale Diego-Frida, compenetrante e compensante:

Auxocròmo. Cromòforo. Diego.
Quella che porta il colore
Quello che vede i colori.
Dal 1922.
Anche tutti i giorni. Oggi
Nel 1944. Dopo tutte le ore vissute.
I vettori continuano

Nella loro direzione originaria.
Niente li ferma. Senz'altra
Conoscenza che la viva emozione.
Senz'altro desiderio che continuare
Fino a incontrarsi. Lentamente.
Con enorme inquietudine, ma con la certezza che tutto è governato
Dalla "sezione aurea".
C'è un adeguamento cellulare.
C'è un movimento. C'è luce.
Tutti i centri sono gli stessi.
La pazzia non esiste.
Siamo gli stessi che eravamo e che saremo.
Senza contare sul destino idiota⁷.

E ancora:

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.
Fantasmi⁸.

⁷ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 214, tav. 16.

⁸ *Ivi*, tav. 17.

Le dichiarazioni di *Frida in Diego* sono voce di amore e devozione per un uomo troppo umano e uroborico – riprendendo le trattazioni di Neumann sulla psicologia complessuale della grande Madre e del femminile. L'amato Diego è racchiuso nel germe embrionale non ancora sviluppato, dispensatore di nutrimento. Scrive Neumann in *Storia delle origini della coscienza*:

Essere nell'Uroboros è essere nella *participation mystique*; ciò significa anche che non esiste ancora alcun Io, alcun centro soggettivo, che metta in rapporto il mondo con se stesso e se stesso col mondo. (...) Tutto ciò che è interno è anche esterno, cioè ogni 'idea' è un comando che esso riceve dall'esterno da uno spirito, da un mago o da un uccello dottore. Ma anche tutto ciò che è esterno è interno. Tra la selvaggina e la volontà del cacciatore c'è un legame magico-mistico, e c'è anche tra guarigione della ferita e l'arma che l'ha prodotta. (...) questa mancanza di differenziazione determina proprio la debolezza e l'impotenza dell'Io, le quali, a loro volta, rafforzano la partecipazione. Per questo all'inizio tutto è duplice, ambiguo, indistinto, come abbiamo visto nella mescolanza di maschile e femminile, di buono e cattivo nell'Uroboros. Ma essere nell'Uroboros comporta anche un'unione profondissima con l'inconscio e con la natura, tra i quali esiste un flusso continuo, come una corrente vitale a circuito chiuso che passa attraverso l'uomo⁹.

⁹ E. Neumann (1978), *Storia delle origini della coscienza*, pp. 106 s.

Diego è rimasto bloccato nella “pubertà della coscienza egoica”, ed è figlio e amante di Frida, che a sua volta è madre, embrione, germe, «la prima cellula che – in potenza – lo ha generato» e confessa:

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 mio padre
Diego mio figlio
Diego = io =
Diego Universo
Diversità nell'unità¹⁰.

Negli autoritratti di lei si possono notare aspetti del volto più mascholini o alcuni particolari come la lumaca nel dipinto *Diego e Frida 1929-1944*, simbolo di ermafroditismo; le sopracciglia unite, a forma di ali, e i baffi che Diego amava perché simbolo delle donne borghesi dell'Ottocento (*Diego e io*, 1949). Nella prospettiva della predilezione fridiana per l'aspetto ermafrodita, la fusione dei due volti Frida-Diego è qui modalità eminente di rappresentarlo.

¹⁰ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 235, tav. 57.

Secondo la psicologia archetipica junghiana, com'è noto¹¹, alla coscienza maschile dell'Io si contrappone un Animus, ossia una figura inconscia della donna. All'io femminile corrisponde l'Anima, una figura inconscia dell'uomo. L'individuazione è l'unione e l'unità interiore, è l'armonizzazione psichica degli opposti, la congiunzione di Animus e Anima: l'Anima è la personificazione della funzione inconscia dell'uomo e l'Animus lo è per la donna. E grazie alla funzione simbolica dei sogni possiamo accostarci alla collettiva carica emotiva e affettiva numinosa delle immagini inconse. È in forza della numinosità che il rapporto con le proprie parti interiori e inconse può assumere valore sacrale¹².

Assodata questa energia ineffabile e incontenibile, partecipe della danza della psiche primigenia che accompagna la vita di ogni individuo, l'unione di Frida e Diego è senz'altro unione archetipica. Le loro contaminazioni *animose*, proiettate anche negli impulsi creativi dell'attività artistica di entrambi, sono

¹¹ Per la trattazione della sizigia cfr. C. G. Jung, *Aion* (2012), pp. 11 s.

¹² *Das Numinose* – termine coniato da Rudolf Otto nella sua opera epocale *Il sacro* (*Das Heilige*, 1917) – rappresenta «l'essenza originaria del sacro come arcienergia irrazionale, precisamente nel senso di forza pre- e ultra-razionale (come pure pre- e ultra-morale) che risulta indefinibile, concettualmente inafferrabile e, a rigore, ineffabile» (V. Cicero [2010], *Dexter e i suoi nomi*, p. 109).

state fautrici di una *coniunctio* che ha differenziato l'Io di entrambi e, a tratti, integrato le parti più oscure e sconosciute.

Sono al riguardo illuminanti le parole di Jung in *Aion*:

quando l'Animus e l'Anima si incontrano, l'Animus sfodera la spada della forza, della potenza; l'Anima sprizza invece il veleno dell'inganno e della seduzione. Il risultato non è necessariamente sempre negativo, poiché ci sono altrettante possibilità che i due s'innamorino. (...) Non di rado quindi la relazione sfugge interamente al controllo dei suoi attori umani, i quali poi non sanno spiegarsi come tutto ciò sia potuto accadere¹³.

I due elementi della sizigia Anima e Animus si ammettono coscientemente solo in rapporto ciascuno alle proiezioni sull'altro, rispettivamente l'Anima maschile sulla donna e l'Animus femminile sull'uomo:

Questo riconoscimento dà luogo, nell'uomo, a una triade, che per un terzo è trascendente: il soggetto maschile, il soggetto femminile a lui contrapposto e l'Anima trascendente. Nel caso della donna avviene il contrario¹⁴.

La meta immediata del confronto con l'inconscio è il conseguimento di una condizione nella quale i contenuti inconsci non restino più inconsci e non si esprimano più indirettamente come fenomeni dell'Anima e dell'Animus: di

¹³ Jung, *Aion*, pp.15 s.

¹⁴ Jung, *Aion*, pp. 21 s.

una condizione, dunque, nella quale Anima e Animus diventino funzione della relazione con l'inconscio.¹⁵

La Sизigia (dal gr. συζυγία, “unione, congiunzione”) è costituita da tre elementi: la parte femminile che compete all'uomo e quella maschile, virile, che compete alla donna; l'esperienza che l'uomo ha della donna e viceversa; e infine dell'immagine archetipica femminile e maschile. È così che la Sизigia raggiunge il massimo grado di compensazione, ossia da una parte l'azione discriminante e conoscitiva del Logos, dall'altra il materno nutrimento dell'Eros. L'Anima apporta Eros, relazione e connessione; l'Animus Logos, riflessività, ponderatezza e conoscenza¹⁶.

2. Sotto l'influenza di Artemide

Tu capisci tutto.
L'unione definitiva. Soffri godi ami t'arrabbi baci ridi.
Nasciamo per la stessa cosa.
Voler scoprire e amare la scoperta. Nascosta.
Con il dolore di perderla sempre.
Sei bello. La tua bellezza io te la dono. Dolce nella tua gran
tristezza.

¹⁵ C. G. Jung (2010), *L'io e l'inconscio*, p. 228.

¹⁶ Jung, *Aion*, p. 16.

Semplice amarezza. Arma contro tutto ciò che non ti libera.
Rivolta contro tutto ciò che ti incatena. Amati.
Amami come centro.
Io come te stesso. Non otterrò più
Di un ricordo prodigioso di te che passasti nella mia vita
cospargendo gioielli che raccoglierò solo dopo che te ne
sarai andato. Non c'è distanza.
Solo tempo. Ascoltami
Accarezzami con ciò che stai cercando
e con ciò che hai trovato. Sto andando da te e da me.
Come tutta la canzone vista¹⁷.

La Sizigia Frida-Diego è alimentata dal fervore messicano, dall'euforia, dall'avidità dell'atmosfera collettiva e dalla sete ultrapsichica della rivoluzione messicana del 1910¹⁸. Frida si sente figlia di una madre più grande, di un contenitore inestinguibile, di una terra di caos e sangue. Lei e il Messico sono nati insieme, e sceglie il 1910 come anno della sua nascita. Proprio come il Messico è nato dal dolore collettivo per lo spargimento di sangue, così i quadri di Frida emergono dalla sofferenza profonda. Dopo la rivoluzione e

¹⁷ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 230, tav. 50.

¹⁸ La rivoluzione messicana dura dieci anni. Cfr. Jamis, *Frida Kahlo*, pp. 39 s.

l'assestamento riadattivo della società messicana Frida si equipaggia psicofisicamente per affrontare le sfide politiche dei suoi tempi¹⁹.

All'età di 13 anni prende parte alla gioventù comunista. Dopo l'incidente e la prima convalescenza, Frida cerca di riprendere una vita normale. Si unisce a gruppi di artisti e intellettuali raccolti intorno al comunista cubano Julio Antonio Mella e conosce la fotografa e attrice italiana Tina Modotti, esponente di spicco del Partito Comunista Messicano²⁰. Dal 1928 prende parte alle rivolte del Messico. Rivera la ritrae nel suo murale *Ballata della Rivoluzione* (1923-1928) nella sede del ministero della pubblica istruzione. L'affresco intitolato *Frida Kahlo distribuisce le armi* (Fig. 2) mostra Frida affiancata a Tina Modotti, Julio Antonio Mella e David Alfaro Siqueiros, membri del partito comunista; Frida ha

¹⁹ Cfr. M. H. Cassab (2006), *Frida Kahlo*, p. 277.

²⁰ Frida è notevolmente attratta dalla personalità di Tina, dall'arte e dalla passione per la rivoluzione. Il rapporto di amicizia e riconoscenza, nato nell'atmosfera bohémienne della casa della militante politica dove si riunivano i ferventi comunisti messicani, insieme a Diego Rivera, si amplifica in una relazione amorosa, prima eco della bisessualità di Frida.

una stella sul petto, una camicia rossa, e distribuisce le armi intensificando la lotta di classe armata del popolo messicano²¹.



Fig. 2. Rivera, *Frida distribuisce le armi* (1928).
Città del Messico, Ministero della pubblica istruzione, Tribunale del lavoro

²¹ Scrive Clarissa Estés (*Donne che corrono coi lupi*, p. 44): «Più l'animus è forte e integralmente vasto (immaginatelo come un ponte), maggiori saranno la capacità, l'agio e lo stile con cui la donna manifesterà le sue idee e il suo lavoro creativo nel mondo esterno in modo concreto. La donna dall'animus scarsamente sviluppato ha un sacco di idee e di pensieri ma è incapace di manifestarli nel mondo esterno. Si arresta sempre prima dell'organizzazione o della realizzazione delle sue meravigliose immagini».

Come scrive Jean Bolen, le donne che necessitano il contatto con la natura, la terra dell'anima, hanno un legame con l'archetipo rappresentato da Artemide. Dea della caccia e della luna, nota ai romani come Diana, Artemide «è rappresentata come una dea alta, bella, spesso in tunica corta, con arco e faretra, e la mezzaluna e le stelle incoronarle il capo. (...) [F]iglia di Leto e Zeus, sorella maggiore di Apollo, il dio del sole»²².

Con l'influenza di Artemide, l'universo e ogni suo elemento diventano parte di un'unica entità spirituale. Artemide, come dea della natura selvaggia, è simboleggiata da animali quali il *cervo*, la femmina di daino, la lepre e la quaglia, la leonessa, l'orsa, il cavallo selvaggio²³. La donna con Artemide come modello è carica di energia attivista pronta a essere utilizzata per una causa femminista, per la giustizia, per il sociale, per la difesa dei diritti agiscono con prontezza. Clarissa Pinkola Estés la chiama *Wild Woman* (Donna Selvaggia), «perché il suono di queste due parole riecheggia quel *llamar o tocar a la puerta*, quel fiabesco bussare alla porta della psiche femminile profonda. *Llamar o tocar a la puerta* alla lettera significa suonare lo strumento del nome per far aprire una

²² J. S. Bolen (2015), *Artemide*, pp. 107 s.

²³ Cfr. *ibidem*, p. 108.

porta. Vuol dire usare parole che intimano l'apertura di un passaggio. Da qualunque cultura sia influenzata, la donna comprende intuitivamente le parole *donna e selvaggia*»²⁴. Le immagini archetipiche della Donna selvaggia sono vive dentro e attraverso noi, riecheggiano nei campi, nei deserti, nei boschi, nelle radici della nostra storia:

La Donna Selvaggia in quanto archetipo, e tutto quanto sta dietro di lei, è la patrona di tutti i pittori, gli scrittori, gli scultori, i ballerini, i pensatori, di coloro che compongono preghiere, che ricercano, che trovano, perché tutti loro sono impegnati nell'opera di invenzione, ed è questa la principale occupazione della natura istintuale. Come in tutte le arti, sta nelle viscere, non nella testa²⁵.

Così l'autrice di *Donne che corrono coi lupi* scrive nell'introduzione intitolata "Cantando sulle ossa". La natura selvaggia, integra, della donna la conosciamo nelle ossa, la *Luz del Abyss*, *La Loba*, *La Huesera* (La Donna delle Ossa). Nella simbologia archetipica le ossa sono forza indistruttibile, che si rinnova costantemente, rigenerante, simbolo della natura istintuale. La Estés rimanda alla storia della raccoglitrice di ossa, *La Loba*, «simbolo della radice

²⁴ Estés, *Donne che corrono coi lupi*, p. xv.

²⁵ *Ibidem*, p. xxiii.

che alimenta un intero sistema istintuale»²⁶. La Loba *canta* sulle ossa, da voce arcaica alle donne figlie di Artemide, che ritornano alle origini istintuali e selvagge.

Le ossa spezzate di Frida Khalo non hanno impedito all'artista messicana, selvaggia e *artemidamente* influenzata, di ~~impregnare~~, proiettare e infondere nei suoi dipinti quanto di più intimo, integro e animoso può essere espresso attraverso l'ispirazione archetipica. Le lesioni alla colonna vertebrale e all'addome non le hanno permesso di vivere una gravidanza serena né di portarla a termine, di vivificare la sua vita creativa nell'essere madre, donna e pittrice.

Scrivi Jean Bolen: «[L]a creatività è una terra selvaggia, dove pensieri, sentimenti e immagini vengono espressi in nuovi modi, che possono portare a scoperte e lavori creativi. Qualunque artista, scrittore, musicista, pensatore o ricercatore i cui processi creativi conducono in un territorio inesplorato si trova in questa terra selvaggia»²⁷.

²⁶ *Ibidem*, p. 7.

²⁷ Bolen, *Artemide*, p. 85.

3.1 Dipinti dal dolore

Niente cale più della risata
e del disprezzo – è necessario ridere
E abbandonarsi. Essere crudeli e leggeri.
La tragedia è la cosa più ridicola che “l’uomo” ha,
ma sono sicura, che gli
animali anche se “soffrono”,
non esibiscono la loro “pena”
in “teatri” – “aperti” né “chiusi” (i “focolari”).
E il loro “dolore” è più vero
di qualunque immagine
ogni uomo possa
“rappresentare” o sentire
come dolorosa²⁸.



Fig. 3. Frida, *Henry Ford Hospital* (1932). Museo Dolores Olmedo, Città del Messico.

²⁸ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 239, tav. 66.

Frida ritrae un dolore inesprimibile, quello del suo aborto, «attraverso il velo del suo sguardo umido», nel dipinto *Henry Ford Hospital* (1932; Fig. 3). Si rappresenta sdraiata su un grande letto davanti a un'ampia pianura. Sullo sfondo un desolato paesaggio industriale. Dai suoi occhi scendono lacrime e il letto è macchiato di sangue. Nella mano tiene delle corde collegate a un feto maschio, una lumaca (per il suo guscio protettivo simbolo del concepimento e della gravidanza), il profilo del suo corpo all'altezza del ventre, una strana macchina metallica, un'orchidea (per lei simbolo di sessualità e sentimenti, fiore che Diego Rivera le porta in ospedale), l'ossatura del suo bacino che indicano il motivo dell'aborto, le lesioni che le hanno impedito di portare a termine la gravidanza²⁹.

Quando un fiume è infetto, tutto comincia a morire perché, come sappiamo dalla biologia, ogni forma di vita dipende da ogni altra forma di vita. In un fiume vero, se la carice lungo le rive ingiallisce per mancanza di ossigeno, i pollini non trovano nulla di abbastanza vitale da fertilizzare, i platani cadono senza lasciare tra le radici un posto per le ninfee, i tritoni non trovano compagne, le effimere non nascono, Pertanto i pesci non salteranno, gli uccelli non si tufferanno, e i lupi e le altre creature che vanno a rinfrescarsi dovranno

²⁹ Cfr. Jamis, *Frida Kahlo*, p. 153, e A. Kettenmann (2015), *Frida Kahlo*, p. 39.

migrare o morire per aver bevuto acqua cattiva o mangiato prede che hanno mangiato piante morenti vicino all'acqua³⁰.

Frida è svuotata, la sua maternità è sterile, lascia ampio spazio all'arte ricostruttiva e ricreativa, alle fantasie artistiche, a un'immaginazione attiva che colloca elementi oltre lo spazio disordinandoli e palesandoli sulla tela in una realtà deformata.

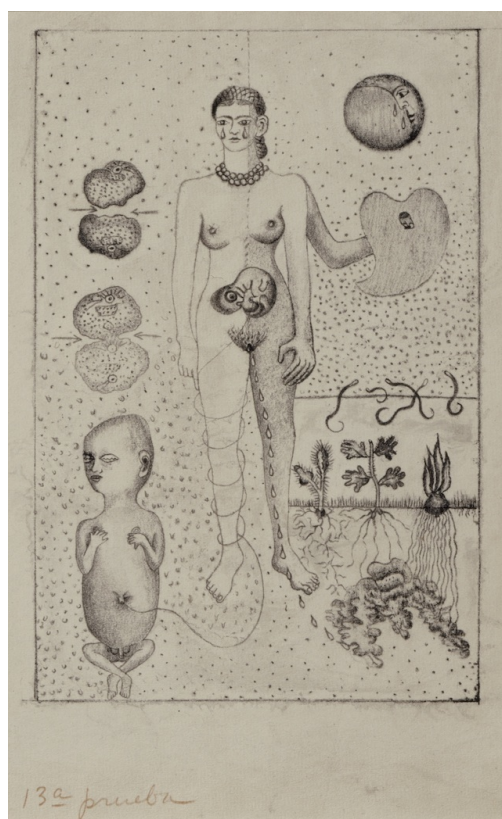


Fig. 4. Frida, *Frida e l'aborto* (1932). Museo Dolores Olmedo, Città del Messico.

³⁰ Estés, *Donne che corrono coi lupi*, p. 321.

In *Frida e l'aborto* (1932; Fig. 4) si rappresenta nuda in piedi, nel ventre un piccolo feto, fuori dal suo corpo un feto più grande attaccato al cordone ombelicale. La luna, simbolo del mestruo femminile e della fertilità, piange per l'infertilità di Frida. La luna, che corrisponde alla coscienza, e il sole, analogo dell'inconscio: simboli degli elementi maschili e femminili, del giorno e della notte, sono spesso utilizzati nell'auto-imago-biografia di Frida, la quale ha recepito le influenze archetipiche e mitologiche delle tre dee della luna – Artemide, Selene e Ecate – rappresentanti le tre fasi di vita delle donne: giovane donna, madre e anziana. Selene, dea della luna piena, rappresenta la pienezza realizzata in se stessa e non come madre. «Simboleggia una verità reale, cioè che la maturità e la maternità non sono la stessa cosa, ma si tratta di due aspetti separati di una donna nel fiore degli anni. Ecate, come luna calante, è l'archetipo dell'anziana, di quella fase misteriosa in cui la luna è immersa nell'oscurità»³¹. Come Artemide e Apollo, anche Selene (la luna) e Elio (il sole) sono fratelli.

Tra le raffigurazioni fridiane di Elio e Selene, luce e buio, è degno di analisi *L'amoroso abbraccio dell'universo, la terra (Messico), io, Diego e il*

³¹ Bolen, *Artemide*, p. 133.

signor Xólotl (1949; Fig. 5). In questo dipinto la terra è rappresentata dalla dea Cihuacoatl, e *Xólotl*, il guardiano del mondo dei morti, dal loro cane Itzcuintli³². L'intera composizione è arcicomplexuale, contrassegnata dalla compresenza



Fig. 5. Frida, *L'amoroso abbraccio dell'universo, la terra* (Messico), *io, Diego e il signor Xólotl* (1949). Collezione Gelman, Città del Messico.

³² Racconta Jung in *Mysterium Coniunctionis* che nel Grande papiro magico di Parigi, Selene, la luna piena, veniva invocata come cagna, e Elio, il sole, come cane. Nella storia dei simboli il cane ha altre associazioni come Logos-canis. Cfr. C. G. Jung (2017), *Mysterium coniunctionis*, p. 141.

nell'abbraccio concentrico degli opposti complementari e coesistenti, la luna e il sole, la notte e il giorno, terra e cielo, morte e vita. Frida raffigura se stessa come madre di Diego che tiene tra le braccia, così come nell'iconografia cristiana Maria tiene suo figlio, Gesù Cristo. Diego è a tratti femminile (ha dei seni pronunciati e un corpo sinuoso), con un enorme terzo occhio sulla fronte e vicino ai lombi delle piccole fiamme. Frida richiama attributi orientali e indù di Siva³³, i suoi tre occhi rappresentano il sole, la luna e il fuoco³⁴. Il dio Siva ha ceduto alla sua sposa Parvati una metà del suo corpo come dimora³⁵.

I simboli delle divinità Siva e Parvati sono ripresi in un dipinto che raffigura Diego e Frida uniti in una creatura ibrida composta dalla metà destra della faccia di Diego e dalla metà sinistra della faccia di Frida. Sono ripresi i motivi del sole e della luna come simboli del maschile e del femminile. L'intero dipinto sembra una continua tensione verso l'unità frammentata di Frida,

³³ Cfr. C. G. Jung, *La psicologia del Kundalini-Yoga*, Seminario tenuto nel 1932, pp. 85 s.

³⁴ Cfr. G. Ankori (2013), *Frida Kahlo*, p. 146.

³⁵ In *Simboli della trasformazione* (p. 210), Jung riporta l'unione di Siva e Parvati: «Il motivo della coabitazione continua trova la sua espressione nel noto simbolo del lingam che s'incontra in molti templi indiani: la base è un simbolo femminile entro il quale sta il fallo». Vedi *ibid.*, tav. XXIII, *Ardhanari: Siva e Parvati uniti*.

inscindibile da Diego seppur differenziata come individuo a se stante. Si tratta di un'unione metafisica e fisica che incarna l'amore archetipico di Diego e Frida e che la pittrice vuole proclamare al cinquantottesimo compleanno di Diego³⁶.

Frida accoglie senza difficoltà le proiezioni di Diego, della sua Anima. Compensa la sua coscienza. È proietta a sua volta le proprie parti maschili, il proprio Animus su Diego. Scrive Jung:

Come l'Anima, anche l'Animus è un amante geloso, che riesce a sostituire a un uomo reale un'opinione sopra di lui, un'opinione il cui fondamento indubbiamente oppugnabile non è mai sottoposto a critica. Le opinioni dell'Animus sono sempre collettive e non si occupano di individui e di giudizi individuali, proprio come l'Anima con le sue anticipazioni e proiezioni affettive s'interpone fra l'uomo e la donna³⁷.

3.2 Arte Melanconica di Frida

Chi direbbe che le macchie
Vivono e aiutano a vivere?
Inchiostro, sangue, odore,
non so che inchiostro userei
che voglia lasciare la sua impronta
in tal forma. Io rispetto la sua
istanza e farò quanto

³⁶ Cfr. Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, pp. 220-226.

³⁷ Jung, *L'io e l'inconscio*, p. 206.

è in mio potere per fuggire dal
mio mondo
mondi inchiostrati – terra
libera e mia. Soli distanti
che mi chiamano perché
faccio arte del loro nucleo.
Sciocchezze! Cosa farei
senza l'assurdo e l'effimero?
1953 capisco già da molti anni
la dialettica materialistica³⁸.

Se i colori che sposano l'atmosfera messicana rendono incisiva e rigorosa l'auto-imago-biografia di Frida, è lo sfondo melanconico, penoso e afflitto a impregnare numinosamente la sua arte. L'angoscia tormentata, il dolore insanabile, la fertilità infeconda, la complessità intricata dell'amore per Diego, scortano a vita la creatività di Frida e conferiscono valore arcipsichico³⁹ ai suoi dipinti. Il dolore dell'assenza del suo "pittore", "padre", "figlio", "amante",

³⁸ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 227, tav. 44.

³⁹ Il termine *arcipsichico* spiega la natura dell'archetipo, entità primigenia e transpersonale che dà voce all'inconscio collettivo. Jung utilizza l'aggettivo *psychoid*, 'psicoide'; cfr. C. G. Jung (2006), *Lettere II, An Dr. H.*, 30.VIII.1951, p. 202 n. 2, e Id. (2008), *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche*, pp. 195-231. Il suffisso '-oide' non è adatto all'archetipo, in quanto non è per nulla simile alle proprietà di altre formule psichiche seppur inconse come i complessi. A rigor di termini, appare perciò più adeguato designare la natura dell'archetipo come *arcipsichica*.

“amico”, il suo inizio, universo, Animus, ardore e dolore: «Perché lo chiamo il mio Diego? Mai fu né mai sarà mio. Appartiene a se stesso»⁴⁰.

Una cerva, immagine archetipica della dea Artemide, è l'animale in cui Frida sceglie di personificare il suo dolore. Nel 1946 dipinge *Il cervo ferito* (Fig. 6), in cui il volto della pittrice è fuso con il corpo del cerbiatto. L'animale è ferito a morte da nove frecce e rappresenta la delusione di fronte al fallimento di un'ennesima operazione alla colonna vertebrale che avrebbe dovuto porre fine alle sue sofferenze.



Fig. 6. Frida, *Il cervo ferito* (1946). Collezione privata di Carolyn Farb.

⁴⁰ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 235, tav. 58.

Nel 1945 il dipinto *Senza speranza* (Fig. 7) rappresenta il nutrimento forzato per la sua totale inappetenza. Anche in questo dipinto è presente la struttura taoistica degli opposti – la luna e il sole, buio e luce – così come, a parti invertite, nel dipinto *Albero della speranza sii solido* il giorno e la notte governano le due Frida: una di spalle, sdraiata e sanguinante, dopo l’ennesima operazione, l’altra seduta, ben vestita e speranzosa, con una bandierina in mano dove si legge il titolo del dipinto. L’intera immagine è divisa in due parti, a sinistra il sole, la luce, a destra la luna, il buio⁴¹. Il sole, come nella mitologia azteca, si alimenta del sangue delle vittime umane mentre la luna a destra regna nel cielo in quanto simbolo del femminile.

⁴¹ Cfr. Kettenmann, *Frida Kahlo*, pp. 72 s., e Ankori, *Frida Kahlo*, pp. 157 ss.

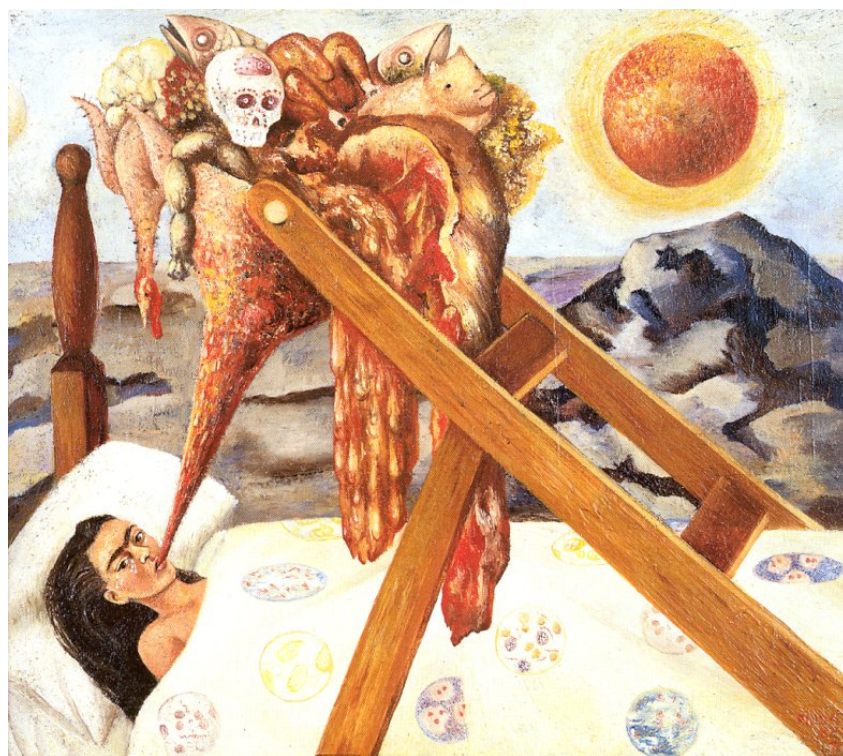


Fig. 7. Frida, *Senza speranza* (1945). Museo Dolores Olmedo, Città del Messico.

Come la sua capacità di scindersi dal dolore e allo stesso tempo introiettarlo e proiettarlo nei suoi dipinti le permette di superare, elaborare l'incidente, l'aborto e le varie operazioni subite, così nelle raffigurazioni auto-imago-biografiche Frida rappresenta tale scissione, in cui da una parte il corpo e l'anima sono feriti, dall'altra il coraggio e la natura selvaggia irrompono spontanee.

Solo in un dipinto la scissione liberatoria tende a scemare. I tradimenti sleali di Diego, i dolori incessanti alla colonna vertebrale e alla gamba in

particolare, le continue operazioni cariche di false speranze pongono Frida in un crescendo di creazioni artistiche che costituiscono l'autobiografia della sue lacrime.

Nel 1939 Diego e Frida divorziano. La pittura di lei è più intensa, ed è destinata alla vendita. Negli anni '40 i dipinti guadagnano una meritata stima sul mercato. Lo stato melanconico spinge Frida a ricercare l'oggetto perduto nella realtà astratta dei suoi dipinti⁴².

In quell'anno la pittrice rappresenta le due personalità, *Le due Frida* (Fig. 8): la Frida sinistra, vestita di bianco, con macchie e fiori sanguinanti; la Frida destra, con un vestito messicano tiene in mano un amuleto con un mini ritratto di Diego. Entrambe hanno i cuori spezzati, in bella vista, le arterie aperte e collegate tra loro. A destra una vena giunge a collegarsi al ritratto di Diego, a sinistra rimane aperta, e il sangue viene fermato a fatica da una pinza chirurgica. In questo autoritratto le due personalità di Frida sono irreversibilmente deflorate, defraudate e incapaci di sopravvivere senza Diego. Dirà Frida:

⁴² Per uno studio approfondito della condizione psicologica della melanconia e del lutto cfr. S. Freud (2016), *Metapsicologia*, pp. 105 s.

Quando Nickolas Murray arrivò per un soggiorno in Messico, il quadro era già a buon punto. Nickolas, che conosceva la pittura di Frida, non rimase stupito del fatto che lei rappresentasse scene della sua vita interiore, ma fu impressionato dal formato della tela: più di un metro e settanta per lato. (...) “Avevo bisogno del formato grande... Questa volta, non potevo concentrare ciò che avevo dentro”⁴³.



Fig. 8. Frida, *Le due Frida* (1939). Museo de Arte Moderno, Città del Messico.

⁴³ Jamis, *Frida Kahlo*, pp. 200 s.

4. Miti e archetipi in Frida

«Color di veleno. Tutto a rovescio.
Ora? Sole e luna, piedi e Frida»⁴⁴.

Nei dipinti di Frida l'eco – a quei tempi sordo e muto – delle idee junghiane e della psicologia archetipica si promana insistente in Messico. Basta osservare le diverse immagini di Animus e Anima presenti seppur in modi e tempi diversi nelle opere taoistiche della pittrice in cui gli opposti sono congiunti o volutamente differenziati; nei dipinti in cui l'Ombra sconosciuta e ancora oscura delle proprie personalità permane nei colori freddi e a volte accecanti delle opere; nelle immagini materne e a volte iconograficamente cristiane in cui l'archetipo della Grande Madre si leva indisturbato nell'immaginazione attiva e creativa di Frida.

Nel dipinto *La mia nascita* (Fig. 9), una donna morta distesa e ricoperta da un lenzuolo partorisce un bambino con occhi chiusi, anche lui morto. Il letto è macchiato di sangue e sul muro è appeso un ritratto del volto di una mater dolorosa, pugnalata due volte al collo. «Il quadro colpisce per l'austerità con cui

⁴⁴ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 271, tav. 125.

è rappresentata la violenza di questa nascita. Nascita, parto o morte di Frida? Nascita, o morte del bambino? Oppure rinascita?»⁴⁵. L'ambivalenza delle figure archetipiche è qui pregnante; incutono un sublime timore in questo dipinto del 1932, che riproduce la nascita-morte di Frida e della sua infertile gravidanza. Frida è sia la bambina con la testa da adulto, sia la madre che non è mai stata. Partorisce se stessa nel dolore.



Fig. 9. Frida, *La mia nascita* (1932). Collezione di Louise Veronica Ciccone (alias Madonna).

⁴⁵ Jamis, *Frida Kahlo*, p. 156.

Frida dipingeva in modo irrealistico e decontestualizzato elementi interiori, simbolici, raffiguranti con esattezza il suo dolore. Nelle rappresentazioni dell'aborto, del '32, o in altri momenti disastrosi della sua vita – come la scoperta del tradimento di Diego con sua sorella Cristina ('34), o nell'espressione angosciata e sconsolata dei suoi autoritratti (*Diego e io*, 1949, *Le due Frida*, 1939 ecc.) nel presentarsi con i capelli neri e arruffati e in lacrime – Frida si attribuisce aspetti della *Llorona*⁴⁶, preda di un amore tradito, immagine di una donna delusa, distrutta e impazzita a causa di un uomo. Figura antitetica alla donna-madre⁴⁷, la *Llorona*, la Piangente è simbolo di fragilità della fertilità, fame di freschezza, mancanza di nutrimento. «La donna la cui vita creativa deperisce, come la *Llorona* esperisce una sensazione di avvelenamento, di deformazione e il desiderio di annientamento. Poi è trascinata in una ricerca apparentemente senza fine tra i rottami del suo potenziale creativo di un

⁴⁶ Per approfondire i diversi racconti della *Llorona* cfr. Estés, *Donne che corrono coi lupi*, pp. 322 e ss.

⁴⁷ Cfr. Ankori, *Frida Kahlo*, pp. 94 ss.

tempo»⁴⁸. La condizione psichica della figura della Llorona è di indebolimento, deterioramento e devastazione del processo creativo.

Le donne dotate, anche mentre reclamano la loro vita creativa, mentre cose bellissime nascono dalle loro mani, dalle panne, dai corpi, continuano a dubitare di essere vere scrittrici, pittrici, artiste, persone. E ovviamente lo sono, anche se magari ci provano gusto a impazzire sul contenuto della parola “vero”. Una contadina è una vera contadina quando cura la terra e progetta i raccolti di primavera. Un fiore è vero quando ancora è nel gambo, un albero è vero quando ancora è un seme. Un vecchio albero è un vero essere vivente. Vero è quel che ha vita⁴⁹.

Nel 1940 Frida e Diego si sposarono per la seconda volta e si stabilirono nella Casa azzurra (Casa Azul), dimora natale di Frida. «E la vita riprese attorno alla pittura, agli impegni quotidiani, agli amici, alle preoccupazioni politiche, agli animali della casa»⁵⁰.

Nel dipinto *La colonna spezzata* (1944; Fig. 10) Frida rappresenta il duello interiore tra la sua parte fisica distrutta e il suo corpo immaginario che si difende dalla resa e dall'angoscia del dolore, anche psichico. La sua arte è il

⁴⁸ *Ibidem*, p. 325.

⁴⁹ Estés, *Donne che corrono coi lupi*, p. 337.

⁵⁰ Jamis, *Frida Kahlo*, p. 218.

contenimento integrativo che, mediante simboli collettivi e ancestrali della psiche, autocrea e restaura⁵¹. *La colonna spezzata* è immagine della vulnerabilità di Frida, delle ossa frantumate⁵² che si appoggiano a un corpo ricoperto di punti nevralgici che quotidianamente le ricordano le sue ferite⁵³.

⁵¹ Cfr. Cassab, *Frida Kahlo*, p. 282.

⁵² Estés, *Donne che corrono coi lupi*, p. 39: «Nell'archetipo le ossa rappresentano ciò che non potrà mai essere distrutto. Le storie di ossa riguardano essenzialmente qualcosa nella psiche che è difficile distruggere. L'unica cosa difficile da distruggere che possediamo è l'anima».

⁵³ Cfr. Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 273, tav. 130:

Anni.
Aspettare con l'angoscia
contenuta, la spina dorsale
spezzata, e lo sguardo immenso,
senza poter andare, lungo il vasto
sentiero ...
Muovendo la mia vita serrata
nell'acciaio.



Fig. 10. Frida, *La colonna spezzata* (1944). Museo Dolores Olmedo, Città del Messico.

Grazie alla sua creatività primigenia e spesso cruda e brutale, Frida si racconta elaborando il dolore a livello psichico, spirituale, emotivo e fisico. La

sua natura selvaggia opera come sorgente di vita e lotta di sopravvivenza, la rinvigorisce, la disseta⁵⁴.

Ci sono masochismo, perversità, nella rappresentazione di questo corpo straziato? Lascio a chi di diritto il compito di analizzare un simile destino, segnato sulla pelle. Non lascio a nessuno invece il diritto di giudicare le mie ferite, reali e simboliche. La mia vita vi si è impressa col marchio, il mio involucro era trasparente. Si è impossessata di me anche troppo, possedendomi in ogni momento. In cambio, anche se l'accordo era arduo, l'ho sentita il più vicino possibile. Non si ha il diritto di giudicare una vita tanto intensa né la sua forza, tradotta in pittura. Destino? Fatalità? Non c'è risposta a un tale dolore⁵⁵.

Nell'ultima immagine della sua vita Frida colora l'etere e l'eterno, l'anima e l'abisso, il cielo azzurro e il mare in tempesta, il fuoco e la cenere. Imprime il desiderio di volare e partire, lascia la sofferenza e l'amore, il corpo e il dolore della sua essenza numinosa. Non c'è tempo per spezzarsi, Frida è pronta per rinascere e guarire.

⁵⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 319 s.

⁵⁵ Jamis, *Frida Kahlo*, p. 213.

Aspetto felice
la partenza – e spero
di non tornare mai più.
Frida⁵⁶.



Fig. 11. Ultimo dipinto di Frida.

Prevalgono una luce rosa, la pioggia e l'illuminazione solare che scendono dalla volta celeste. A destra una creatura alata incoronata, con gambe coperte e annerite come la colonna, spruzzi di rosso sparsi attorno.

⁵⁶ Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 285, tav. 157.

L'auto-imago-biografia che Frida ha lasciato nei suoi dipinti e nel suo diario, *Autoritratto intimo*, è racconto archetipico di un'Anima ermafrodita prigioniera del dolore melanconico che, grazie a fantasie impresse nei colori, ha rintracciato nelle profondità della psiche immagini numinose, scrigni di sapere arcaico e possibilità di rinascita. Le ossa spezzate e il dolore d'amore per Diego sono stati due incidenti strutturanti e significanti l'individuazione di Frida. La congiunzione nell'Animus proiettato in Diego, l'attivazione delle fantasie archetipiche nei dipinti, la voce del maschile predominante sul femminile, hanno costellato l'*albero della speranza* che Frida, con devozione e forza primigenia, ha saputo mantenere saldo⁵⁷.

⁵⁷ Cfr. Lowe, *Il diario di Frida Kahlo*, p. 272, tav. 126.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE

ANKORI Gannit (2013), *Frida Kahlo*, London, Reaktion Books.

BOLEN Jean S. (2015), *Artemide. Lo spirito indomito dentro la donna*, Astrolabio, Roma.

CASSAB Matilde H. (2006), *Frida Kahlo. The Wounded Body as an Edge of Experience*, in L. Cowan (ed.), *Barcelona 04. Edges of Experience: Memory and Emergence*, Einsiedeln, Daimon, pp. 275-294.

CICERO Vincenzo (2010), *Dexter e i suoi nomi*, in ID., *Nel nome di Dexter. Un killer seriale tra letteratura e tv*, Milano, Vita & Pensiero.

ESTÉS Clarissa P. (2016), *Donne che corrono coi lupi*, Milano, Sperling & Kupfer.

FREUD Sigmund (2016), *Metapsicologia* [1915], in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 8, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 1-118.

HERRERA Hayden (2016), *Frida. Una biografia di Frida Kahlo*. Vicenza, Neri Pozza.

HESSE Maria (2016), *Frida Kahlo. Una biografia*, Barcelona, Lumen.

JAMIS Rauda (2014), *Frida Kahlo*, Milano, Tea.

JUNG Carl G. (1970 ss.), *Opere complete* [= OC]. Edizione diretta da Luigi Aurigemma, 19 voll. (24 tomi), Torino, Bollati Boringhieri.

JUNG Carl G. (2012), *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* [1951], in OC 9^{**}.

JUNG Carl G. (2010), *L'io e l'inconscio* [1928], in OC 7, pp. 121-236.

JUNG Carl G. (2004), *La psicologia del Kundalini-Yoga. Seminario tenuto nel 1932*, Torino, Bollati Boringhieri.

JUNG Carl G. (2006), *Lettere*, a cura di A. Jaffé, in collaborazione con G. Adler, 3 voll., Roma, Edizioni Magi.

JUNG Carl G. (2017), *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia* [1954], in OC 14.

JUNG Carl G. (2008), *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche*, in OC 8, pp. 177-251.

JUNG Carl G. (2012), *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia* [1912/1952], in OC 5.

KETTENMANN Andrea (2015), *Frida Kahlo 1907-1954. Sofferenze e passione*, Koln, Taschen.

LOWE Sarah M., a cura di (2014), *Il diario di Frida Kahlo. Un autoritratto intimo*, Mondadori Electa, Milano.

NEUMANN Erich (1978), *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio.

SCHAEFER Claudia (2009), *Frida Kahlo, A biography*, Westport (CT), Greenwood.