
IL SENSO DI UNA SCELTA

Neda Lapertosa

Rileggere un articolo e ritrovare le stesse emozioni che ne avevano accompagnato la stesura, riscoprendone l'attualità del senso malgrado la distanza temporale, è ciò che mi ha portato a scegliere per questo «Quaderno» celebrativo dei 30 anni della Rivista quello dal titolo *Frida Kahlo: La donna che riuscì a volare. Uno sguardo altro alla Matrice di Copione*.

Un mio lavoro di quasi dodici anni fa, in un tempo in cui l'arte non era così gettonata come appare attualmente e Frida Kahlo, una pittrice misconosciuta ai più.

Sentivo fortemente l'esigenza di proporre agli allievi del primo anno della Scuola di formazione clinica di Analisi Transazionale, che si accostavano per la prima volta al tema del Copione, non il solito esempio clinico che i relatori offrono a conferma della loro esposizione, ma qualcosa che li affascinasse e li portasse "in diretta" a individuare gli item costitutivi (Ingiunzioni, Spinte, Programma) del Copione con cui costruire poi collettivamente il diagramma della Matrice del Copione stesso.

Fu così che pensai di presentare alla classe le copie delle opere di Frida Kahlo, con una sequenza narrativa propria del suo percorso esistenziale, certa che quelle tracce di vita, lasciate sulla tela, come trama o ordito simbolico e subsimbolico, avrebbero stimolato in ogni allievo un'adeguata decodificazione attraverso un processo di "sintonizzazione affettiva". La positività di questa esperienza mi viene riconfermata anche attraverso altri pittori che nel corso di questi anni hanno accompagnato il mio lavoro.

In quel tempo la scelta di questa pittrice fu motivata non solo dalla particolarità e complessità di una vita in cui ognuno potes-

se riflettere e ritrovare pezzi della propria ma, soprattutto, per la sua forte connotazione identitaria e una modalità espressiva-narrativa didascalica e per l'uso dello spazio di tipo topologico.

Nella esistenza di Frida Kahlo, ancor oggi cogliamo temi legati alla identità di genere quali: la sofferenza e la delusione per la ricerca reiterata di un figlio "mai nato", riecheggiando il libro del 1975 di Oriana Fallaci (*Lettera a un bambino mai nato*), o lo sforzo di trovare una propria collocazione artistica in un ambito culturalmente appannaggio del maschile e fuori dall'ombra di un marito ingombrante (Diego Rivera). Accanto a questi, convivono anche temi di grande interesse universali e transculturali: l'impegno civile e politico, come bisogno e tributo proprio della socialità umana; il piacere di vivere in altri mondi per ritrovare quello di ritornare a casa nel proprio mondo; lo sforzo di mantenere una relazione di coppia in un'ottica di tipo metacognitivo volta a superare gli inciampi e le dissintonie legate alle trasformazioni personali e agli accadimenti esterni.

Ma quello che concordemente riteniamo il più significativo è legato alla esperienza di un corpo che ha conosciuto le inquietudini della malattia e gli abissi della invalidità e che, attraverso la creatività, ha consentito a questa straordinaria artista di superare le lacerazioni e la frammentazione del trauma o dei traumi ripetuti fino a dischiudere con compostezza l'uscita di scena da questo mondo nella consapevolezza che proprio una vita vissuta all'insegna dell'arte si consegna a una gemmazione perpetua.

**FRIDA KAHLO: LA DONNA CHE RIUSCÌ A VOLARE
UNO SGUARDO ALTRO ALLA MATRICE DI COPIONE***

*Neda Lapertosa***

Riassunto

L'autrice introduce la trattazione della teoria del copione, tema fondante dell'Analisi Transazionale, attraverso la pittura di Frida Kahlo. Questa diviene occasione per "ascoltare" con un linguaggio "altro" la "paziente Kahlo" che racconta i punti importanti e gli snodi significativi della sua vita, sui quali poter costruire le tracce del suo copione (quel piano di vita, secondo Berne, che si basa su di una decisione presa durante l'infanzia, rinforzata dai genitori, giustificata dagli avvenimenti successivi e che culmina in una scelta decisiva). La presentazione, utilizzata in un contesto formativo, permette di individuare gli *items* costitutivi del copione: ingiunzioni-programma-spinte, che andranno a delineare il diagramma della "matrice di copione" attraverso una narrazione a più voci, che connette diversi linguaggi.

Premessa

A compendio della trattazione della teoria del "copione", tema fondante dell'Analisi Transazionale, viene presentata a una classe del primo anno della Scuola di Specializzazione in Psicoterapia la pittura di Frida Kahlo. Questa diviene occasione per "ascoltare",

* Questo contributo è apparso originariamente sui «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 52-2009

** Neda Lapertosa, psicoterapeuta PTSTA, analista transazionale didatta in formazione, lavora al Centro di Psicologia e Analisi Transazionale di Milano. (e-mail: neda.lapertosa@libero.it)

con un linguaggio “altro” che alleggerisce e seduce, la “paziente Kahlo” che racconta i punti importanti e gli snodi significativi della sua vita, sui quali poter costruire il copione che Berne (1972) definisce «piano di vita che si basa su di una decisione presa durante l’infanzia, rinforzata dai genitori, giustificata dagli avvenimenti successivi e che culmina in una scelta decisiva».

Ogni allievo, a seconda della sua sensibilità e profondità di apprendimento, sarà in grado di individuare gli *items* costitutivi del copione: ingiunzioni-programma-spinte, che andranno a delineare collettivamente il diagramma della stessa “Matrice di Copione” (Berne, 1972; Steiner, 1974; Stewart, Joines, 1987; Cornell, 1988).

Questo singolare lavoro di gruppo costituirà in tal senso una narrazione a più voci non solo perché espressione della corralità della classe ma anche di una agevole e interessante connessione di diversi linguaggi.

Eric Berne (1972) in *What do you say after you say Hello!* (tradotto in *Cosa dici dopo aver detto Ciao*) afferma:

accade molto di rado che il clinico abbia l’opportunità di seguire un Copione dall’inizio alla fine, dal momento che le influenze sul copione hanno origine prenatale e la “rappresentazione finale” o tornaconto ultimo avviene con la morte, o successivamente (Berne, 1972).

È per questo che durante gli incontri con gli allievi della Scuola di Specializzazione in Psicoterapia del Centro di Psicologia e Analisi Transazionale di Milano, che per la prima volta affrontano le tematiche fascinose ma ad un tempo difficoltose del pensiero berniano, offro un aggancio concreto per poter comporre ed organizzare la “matrice di copione”, un diagramma che consente l’individuazione dei messaggi utilizzati dalla persona per la costruzione del proprio copione di vita, in questo caso attraverso gli *items* evolutivi determinanti della vita individuale lasciati da Frida Kahlo sulla “tela”.

L'utilizzo della pittura costituisce un mezzo che consente l'esplorazione della vita dell'artista, colta da ciascun allievo sulla variazione della propria risonanza emotiva. Già Daniel Stern (1985) sottolinea che «l'arte in quanto comunicazione esprime i motivi della coscienza e dell'azione esplorativa, proviene dalla vitalità della consapevolezza ed a essa si appella, valutata da 'affetti vitali innati'» (Stern, 1985).

La comunicazione transmodale che attiene al fruitore dell'opera d'arte e all'artista è simile a quella tra la mamma e il bambino, «laddove il referente diventa bello ed interessante per la nuova espressione, come accade nell'accordo emotivo di una mamma nel momento in cui valuta un atto o un oggetto per il suo bambino, conferendogli l'emozione del significare» (Stern, 1985).

E ancora Colwyn Trevarthen:

Artisti e pittori, scultori e poeti, attori e musicisti esplorano le proprie scoperte private nella propria coscienza e nei propri sentimenti più profondi, lasciando una traccia di quello che trovano. Il loro lavoro comunica queste esperienze vissute. Quando creano in relazione autentica con i loro sentimenti, affermano cose in grado di smuoverci nel profondo, di aprire la nostra consapevolezza e di modificare i modi in cui valutiamo le esperienze compiute. Ci danno anche immagini durature da condividere e conservare come icone che portano "verità" riguardo la nostra vita interiore. Ne deduco che le opere d'arte sono possibili perché le menti umane sono predisposte in maniera innata a sviluppare e a tenere vive le loro coscienze lungo linee parallele e in comunicazione collettiva (Trevarthen, 1997).

La scelta da me fatta per delineare le linee centrali che strutturano il copione di vita è ricaduta su due pittrici: Frida Kahlo e Tamara de Lempicka per la significatività di genere, per l'appartenenza antropologica a due culture diverse (messicana la prima, polacca la seconda), per la facilità di decodificazione del loro linguaggio pittorico e infine per il significato che la pittura assume nella vita delle due donne.

Nella prima, la pittura è espressione di sé; nella seconda, è rappresentazione di sé.

Queste affermazioni andranno via via specificandosi, ma per evidenti limiti editoriali mi soffermerò su Frida Kahlo, indicando il titolo delle opere presentate non secondo l'ordine cronologico della composizione ma in quello storico evolutivo della donna che ci consentirà di seguire la sua vita così singolare.

Nella tela del 1936 dal titolo *I miei nonni, i miei genitori e io* (tav. 1), la pittrice si rappresenta bambina che tiene nella mano destra un lungo nastro che si dipana avvolgendo e delimitando un albero genealogico in cui compaiono i suoi genitori e le due coppie di nonni su uno sfondo paesaggistico diverso che connota l'appartenenza geografica. Colpiscono in questo quadro i riferimenti di tipo transgenerazionale, quasi una sorta di genogramma, che diventano indicatori formativi di vitale importanza. Seguendo i suggerimenti della prossemica, la posizione eretta, so-



Tav. 1. Frida Kahlo, *I miei nonni, i miei genitori e io*

vrastrante della madre rispetto al padre, ne delinea una dominanza caratteriale e similmente la casa che appare depositata ai piedi della bimba, “il guscio” dal quale fuoriesce la famiglia così come dal ventre materno fuoriesce il feto, e, in un succedersi di scatole cinesi, l’incontro fecondativo dello spermatozoo con l’ovulo.

Ma nella storicizzazione della sua vita è il quadro del 1937 dal titolo *La mia balia ed io* (tav. 2) quello che rende più incisiva ed evidente la trasmissione ingiuntiva “non sentire” e forse anche “non esistere”. La balia ha il volto coperto da una maschera (immobile) e regge tra le braccia una bimba deforme perché il volto è di una Frida adulta su di un corpo di bimba e dal seno della balia scorre il latte come un rubinetto che “perde” e pertanto non c’è suzione, non c’è scambio visivo, non c’è contatto (al di là del raccapriccio che questo quadro provoca, per il fallimento relazionale con le relative conseguenze. Noi sappiamo che Frida fu nutrita da una nutrice perché la mamma era in attesa della piccola Cristina). Inevitabile in questo quadro il richiamo allo



Tav. 2. Frida Kahlo, *La mia balia e io*

Still-face o volto immobile, creato dalla fine degli anni '70 da Tronick (1988) per evidenziare come il lattante possessa fin dai primi mesi aspettative sulla reciprocità della comunicazione faccia a faccia con l'adulto e la capacità non solo di discriminare i cambiamenti della espressività facciale, ma anche di comprendere le *affordances* delle espressioni emozionali.

Appare quindi consequenziale che Frida descriva la madre così lontana, come donna «attiva e intelligente, ma calcolatrice, crudele e religiosa in modo fanatico» (Kettenmann, 2007, p. 9) portatrice di una spinta “sii forte” e “responsabile” delle ingiunzioni sopra menzionate.

Il padre di contro è come lei stessa ha indicato nella parte inferiore del *Ritratto di mio padre*:

artista e fotografo di professione, di carattere generoso, intelligente, nobile e coraggioso perché, nonostante abbia sofferto per sessant'anni di epilessia, non smise mai di lavorare e lottò contro Hitler. Con ammirazione. Sua figlia Frida Kahlo (Kettenmann, 2007, p. 11).

Comprendiamo la portata e il senso e della spinta “sforzati” ma anche l'incisività e il modellamento del Programma paterno: il lavoro e l'amore controllano la malattia. Se pensiamo quale sarà stato l'impatto emotivo su Frida, sul suo stile di attaccamento, vedere il padre in preda alle sue crisi e la fatica interiore per circoscrivere quest'area di morte, di perdita, all'interno di un circuito di quotidianità, capiamo il senso di quel “nonostante” come lo sforzo titanico di andare avanti a vivere la vita malgrado disperanti interruzioni.

A sei anni Frida si ammala di poliomielite e il padre la sostiene spronandola a fare ginnastica, ma la gamba ed il piede rimarranno deformi.

Su questi eventi la definizione o rinforzo al suo copione.

Inizia gli studi che prosegue con successo con il progetto di fare il medico, di avere cura o prendersi cura. E se la prima idea può essere stata originata dal “prendersi cura del padre” seguendo

la linea della retroazione affettiva, di poi è stato il suo Bambino ferito che ha sentito il bisogno di curare. Ma a 18 anni l'autobus che la riportava dalla scuola a casa si scontrò con un tram e rimase gravemente ferita. L'avvenimento che sconvolse la sua vita fu riportato sia nello schizzo del 1926 che costituisce una delle prime opere, che successivamente nel quadro del 1943 dal titolo *Quadro votivo* in cui sullo scontro tra i due veicoli e la fanciulla sulle rotaie troneggia il volto della Madonna, ma non di una Madonna qualsiasi ma della Addolorata, mentre con una sequenza narrativa propria degli *ex voto* compare a fondo quadro l'epigrafe:

I coniugi Guillermo Kahlo e Matilde C.de Kahlo ringraziano la Vergine Addolorata per aver salvato la loro figlia Frida nell'incidente avvenuto nel 1925 all'angolo tra Cuahutemozin e Calzada de Tlalpan.

La lunga degenza in ospedale e la successiva frattura alla vertebra la costrinsero a portare per "nove mesi" il busto di gesso. Ma questa diversa "gestazione" opera un palinsesto di copione. Proprio in quei mesi, per vincere la noia e il dolore, c'è la nuova nascita: la pittura.

Racconterò allo storico dell'arte Antonio Rodríguez: «Ritenevo d'aver abbastanza energia per fare qualche altra cosa che non fosse studiare per diventare medico. Senza darvi troppa importanza cominciai a dipingere» (Kettenmann, 2007, p. 18).

Se la poliomielite aveva ottemperato all'ingiunzione copionale di derivazione paterna "non crescere" nel senso di "non abbandonarmi", ora Frida scopre con una decisione nuova di copione che può andare con la mente, la fantasia, il sogno.

«A cosa mi servono le gambe se posso volare?», sarà solita affermare con lacerante consolazione, lasciando quale segno del copione nel corpo che sul suo volto le folte sopracciglia assomigliassero ad ali spiegate di rondine.

La pittura può curare, perché trasfigura la realtà, come affermava Proust (1954) nel suo saggio su Chardin, ma può curarla alleggerendo la pressione del cuore perché potrà dare risposta a

quella domanda inevasa per tanto tempo: «Già da bambina mi sentivo attratta dalla scatola di colori di mio padre senza sapere perché»; e ancora dirà a proposito del padre che le consegna la scatola con i pennelli per dipingere: «Me la prestò come un bambino a cui si porta via un giocattolo per darlo al fratello malato». In quel passaggio di testimone padre-figlia c'è il *daimon* di Hillman, (1983) c'è il copione di Berne (1972). Non casuale di certo, in questa “seconda nascita”, appare il desiderio di inserirsi in un clima culturale in cui fosse possibile il recupero dell'origine messicana, lontana da una cultura accademica di impronta europeistica nel tentativo di rappresentarsi “fin dalle radici”. Ed è ora che Frida incontra, anzi rincontra Diego Rivera, pittore di chiara fama, cercando nel maestro conferma sulla sua arte acerba. Diego è per Frida l'oggetto trasformativo del quale Cornell parla riprendendo da Bollas l'affermazione che «nella vita dell'adulto, l'oggetto trasformativo viene cercato per arrendersi ad esso come ad un *medium* che altera il sé» (Cornell, Landaiche, 2008).

A Diego, Frida si rivolge per avere conferma della sua pittura individuandolo già giovinetta come colui attraverso il quale il suo «idioma rivelerà la 'sua estetica dell'essere' portando a compimento il processo del divenire se stessi» (Kettenmann, 2007).

Anche se di solito è la madre l'oggetto con cui si realizza questa trasformazione, questa stessa funzione è estesa a chiunque agevoli quel processo di crescita dell'essere. I due, dopo una breve intensa relazione, si sposano. Il ritratto *Kahlo Frida e Diego Rivera*, che si rifà alla foto delle loro nozze avvenute nel 1931, presenta un gigantesco Diego che tiene in una mano la tavolozza di colori reclamando per sé solo il ruolo di pittore e nell'altra tiene per mano la “piccola” Frida con il capo reclinato, indicatore inequivocabile della spinta “compiaci”. Dopo il matrimonio la coppia si trasferisce in America: San Francisco, New York, Detroit, per delle committenze.

Nel 1931 un aborto spontaneo, dopo due precedenti interruzioni di gravidanze, getta Frida in un profondo scoramento. La negazione della maternità, oltre ad attivare in ogni donna una ridda di sentimenti cruenti e diversi in ordine alla propria vita indi-

viduale, rappresenta per tutte un attentato alla propria identità di genere. La certezza di un corpo che non può generare è contraria a quella fantasia di potenza che porta alla creazione fantasmatica del “bambino della notte”, per richiamarci alla Vegetti-Finzi (1990), generato dal solo corpo femminile senza scambio sessuale.

Tutto questo è visibile nella tela del 1932 *Henry Ford Hospital, o il letto volante*. Una giovane donna giace nuda su di una pozza di sangue in un letto di ferro di ospedale, che giganteggia su uno sfondo di uno squallido paesaggio industriale; tra le mani regge dei fili rossi dai quali si dipartono: un feto maschile, rappresentazione del bimbo perso, una lumaca, indicativa della lentezza dell'aborto ma anche simbolo della sessualità femminile, un tronco umano che, con parte dello scheletro, segnala in un assetto scomposto della colonna vertebrale la causa dell'aborto; uno sterilizzatore a vapore, apparecchio presente negli ospedali, e infine una grande orchidea che, al di là di una simbologia che si richiama alla sessualità e ai sentimenti, è anche il fiore portatole da Diego per attenuare la perdita ed il dolore.

Di lì a poco la coppia rientra in Messico. Questo ritorno in patria fu accolto da Frida con estremo sollievo (più volte aveva lamentato la sua estraneità al mondo americano); non lo stesso dicasi per Diego, costretto solo dalla revoca prima del previsto di un incarico che gli era stato commissionato.

La coppia inizia a vivere fasi critiche che culminano per Frida nella scoperta della relazione tra Diego e la sorella Cristina. Ancora una volta Cristina si interpone tra lei e l'oggetto amato, togliendole il “nutrimento”. L'eco della ingiunzione “non fidarti” è nuovamente attiva. Contemporaneamente viene operata al piede destro. Anche se il suo corpo esprime la difficoltà dell'andare, lei va via da casa, va con altri uomini, va a vivere da sola. Dopo un po' torna a vivere con Diego e subisce la terza operazione al piede. Inizia per Frida un periodo di impegno politico-culturale che coincide con l'incontro con Trockij e l'inizio del riconoscimento “ufficiale” del suo essere pittrice, con il successo che ottiene con la prima mostra alla galleria *Julien Levy* di New York e a Parigi alla galleria *Renou et Colle*.

Ma a questo fervore sociale corrisponde una fase di disperazione in ambito privato culminante nel divorzio da Diego. Il quadro del 1939 dal titolo *Le due Frida*, esprime la scissione a opera del trauma rinnovato. Un cielo nuvoloso fa da sfondo a queste due Fride: l'una, abbigliata alla messicana che regge tra le mani il ritratto di Diego piccolo, è la Frida amata da Diego, l'ideale femminile che richiama il materno ed il mito di Gea, terra madre; l'altra Frida, abbigliata alla europea, è la Frida estranea, straniera non amata da Diego, che tiene tra le mani delle forbici che rappresentano il taglio del legame, con stille di sangue sulla



Tav. 3. Frida Kahlo, *Autoritratto con i capelli tagliati*

veste bianca mentre sul petto di entrambe le donne sono visibili i cuori. Ma è il quadro successivo del 1940 dal titolo *Autoritratto con i capelli tagliati* (tav. 3) a darci il senso della devastazione presente nell'animo di Frida. Su di una sedia siede Frida vestita in panni maschili, che regge tra le mani delle forbici con le quali ha tagliato i suoi lunghi capelli che a grandi ciocche ricoprono il pavimento come tracce inquietanti dello scempio compiuto, mentre come contrasto che rende più greve la scena, appaiono in alto sulla tela brevi note musicali di una nota canzone popolare: «Vedi se ti amavo era per i tuoi capelli, adesso che sei rapata non ti amo più».

L'impatto emotivo di questo quadro è enorme; c'è una palpabile lacerante disperazione così diversa da altri artisti che hanno trattato lo stesso tema, così lontano dal languore composto dell'*Amante morta* di Arturo Martini, forse perché è diverso l'uomo che parla dell'abbandono di una donna rispetto alla donna stessa che parla dell'abbandono, in specie se è il proprio e se si tratta di una donna come Frida Kahlo.

Per tutto ciò io non commento, lascio che in ogni allievo questo quadro risuoni in modo diverso, lascio che ognuno ritrovi tracce dei propri abbandoni, lascio che ognuno in modo empatico o transferale viva il senso di questo abbandono per Frida. La mente mi riporta a quanto affermava Anna Salvo:

La passione preedipica per la madre, la sensazione di un amore mutilato, rimosso nelle zone più profonde dell'apparato psichico eppure ancora potente, gettano la loro ombra su molti vissuti depressivi. La convinzione di non essere state amate dalla madre mette infatti in moto un sentimento di vuoto interno che nessun affetto maschile riesce a colmare (Salvo, 1997, p. 147).

Questo dolore così struggente mi richiama alla mente, anche per la violenza espressiva, la poesia scritta da un'altra grande eroina d'amore che fu Sylvia Plath, intitolata *L'altra*, relativa al tradimento del marito Ted Hughes con Assia Wevill:

Ho la tua testa sul muro.
Cordoni ombelicali, rossoblu e luccicanti,
urlano dal mio ventre come frecce, che io cavalco.
O luce lunare, o malata,
i cavalli rubati, le fornicazioni
girano intorno a un ventre di marmo (Plath, 2002).

La tentazione di aprire un discorso relativo alle “donne che amano troppo” (Norwood, 1987) è alta; ma continuiamo a seguire Frida.

La separazione tra Frida e Diego dura solo un anno; i due si risposano con una Frida divenuta indipendente dal punto di vista economico, pittrice famosa con una visione di sé più fiduciosa e consapevole. Le seconde nozze inaugurano un ritmo di vita più tranquillo mentre il panorama mondiale diventa incandescente. Il Messico, infatti, attraversa un periodo di boom economico proprio perché l'America aveva bisogno di materie prime. In quegli anni ('40), Frida è un personaggio noto nel panorama della cultura internazionale, partecipa a mostre ed esposizioni, è membro del *Seminario de Cultura Mexicano*, insegna alla *Accademia d'arte per la pittura e scultura* con un approccio volto a dipingere la vita della strada, alieno da ogni forma di retorico accademismo.

I continui dolori la costringono a insegnare a casa e ad indossare un busto d'acciaio: l'appassire della spina dorsale è la conseguenza delle assenze di “carezze”, sostiene Claude Steiner (1974).

L'exasperazione per i suoi dolori trova espressione nel quadro del 1944 *La colonna rotta* (tav. 4) nel quale appare sullo sfondo di un paesaggio brullo ed inquietante la figura di una giovane donna con il volto pieno di lacrime, “raccolta” in un busto d'acciaio che mostra nella profondità di un petto squarciato una colonna ionica rotta in più punti, assalita in ogni parte del corpo da una esplosione di chiodi che la trafiggono penetrando al di là di un lenzuolo bianco che le avvolge il bacino.

Il quadro è di una grande incisività emozionale, con inevitabili richiami di tipo classico che rimandano ai vari martiri di San Sebastiano, di un Mantegna, Bellini o Perugino, o al sudario della Sindone per quel lenzuolo bianco che avvolge il bacino, e

Tav. 4. Frida Kahlo, *La colonna rotta*

infine alla struttura portante di tante architetture civili e religiose quale risulta essere la colonna ionica.

È questo un modo per legare il suo dolore ad altri celebri e indiscussi dolori, dove però la componente di vera sacralità è qui data dalla dimensione composta di un dolore tutto umano e disperatamente terreno rispetto alla levità di un dolore vissuto nella trasfigurazione religiosa.

Subisce l'operazione che credeva risolutiva per i suoi dolori e questo momento è riportato nella tela dove ancora compaiono due Frida, una di spalle su di una lettiga con la schiena segnata da una enorme cicatrice insanguinata, e l'altra acconciata su di uno sfondo lunare che, proprio perché adombrato, esprime l'incertezza di un esito che racchiude la speranza di una ritrovata e ricomposta femminilità, *Albero della speranza sii solido*, (1946).

Ma è il dipinto del 1949 *L'amoroso abbraccio dell'universo la terra (Messico), io, Diego e il signor Xólotl*, quello che rappresenta meglio il senso che Frida vuole dare alla sua vita, in una sorta di compenetrazione della sua storia privata con quella universale, la fusione del divino con il terreno nelle diverse tassonomie del vivente in un unico armonico abbraccio che lega, raccoglie, armonizza le differenze e le sostanzia. Nel quadro compaiono elementi dedotti dalla mitologia messicana, il giorno e la notte, il sole e la luna, la dea terra e *itzcuintli* che rappresenta *Xólotl*, il guardiano dei morti. La composizione piramidale trova la sua centralità nella immagine di Frida che regge in grembo il piccolo "grande" Diego, nudo nella cui fronte appare il terzo occhio e nelle cui mani serpeggiano i guizzi della fiamma, simbolo di Verità.

C'è in questo quadro, la riproposizione plastica di ciò che ritroviamo in alcuni versi che Frida scrive su Diego: «Diego è inizio, costruttore, mio ragazzo, mio sposo, pittore, mio amato, mio marito, mio amico, mio padre, mia madre, mio figlio, io, universo, diversità nella unità» (Kettenmann, 2007, p. 76).

L'assolutizzare un amore, che diventa il compendio di altri amori mancati, di antiche fragilità, ritrova la spiegazione più calzante ancora una volta nelle parole di Anna Salvo nel suo libro *Quando l'amore chiede troppo*:

Accade che le donne si rivolgano agli uomini con una attesa d'amore che chiede troppo. Chiede guarigioni per antiche ferite, chiede riparo e consolazione per pene accumulate in un passato remoto, chiede risoluzioni per un assetto affettivo carico di inciampi e slabbrature pregresse (Salvo, 2005, p. 162).

Anche le parole di Racamier, che la stessa Salvo riporta, mi sembrano altrettanto illuminanti:

L'oggetto d'amore viene innalzato, idoleggiato, dilatato, proprio perché, forse, non si è in grado di reggere l'asse dell'incontro con l'altro, incontro animato anche e soprattutto dal riconosci-

mento del confine, della distanza e della differenza. In questo senso l'idealizzazione e la totipotenza dell'oggetto d'amore scansa la via percepita come estremamente pericolosa che porta ad incontrare l'altro, conoscendo e accettando il conflitto vitale che avvicina e separa da ciò che è differente dal proprio mondo interno, dalle proprie fantasie, dai propri desideri (Salvo, 2005, p. 192).

I dolori lancinanti, malgrado l'amputazione della gamba, la costringono a letto in una sorta di reclusione forzata e rappresentano le "pulsazioni" di una vita in disfacimento. Un ultimo guizzo vitale è rappresentato dal desiderio di costruire una pittura di impegno politico-civile richiamandosi alla lezione dell'intellettuale organico, di gramsciana memoria, come nella tela *Il marxismo guarirà gli infermi* (1954). Ancora la pittura diventa una "didascalia" della sua interiorità e pare indicare in questa fase una sorta di "spostamento d'accento".

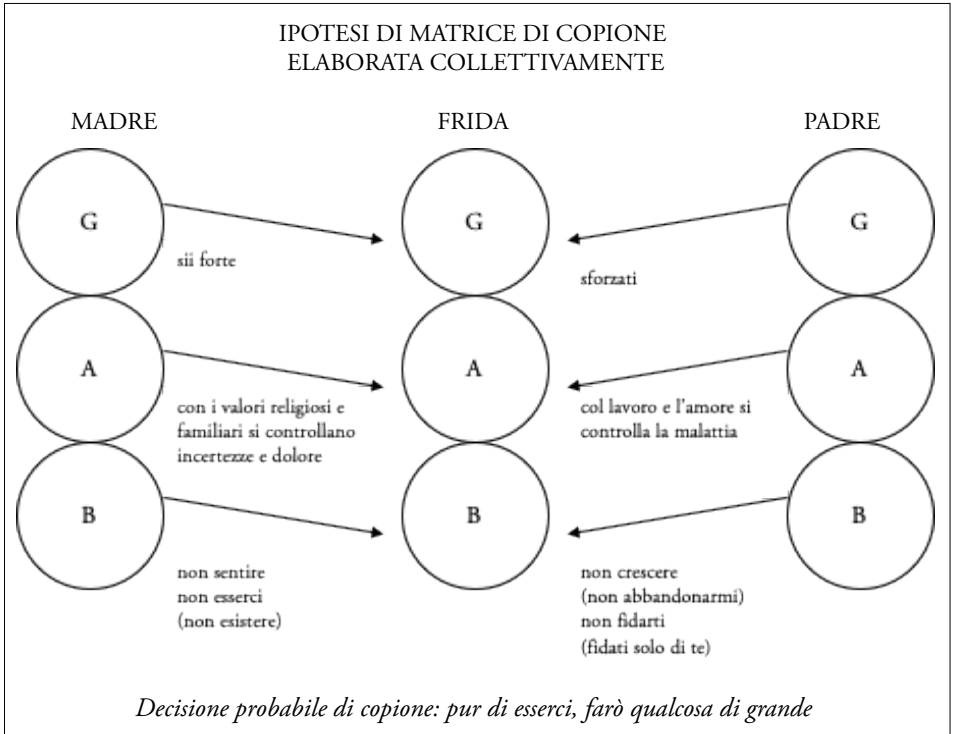
Ma ormai i suoi dipinti sono solo "nature morte" perché riproposizioni di frutti che addobbano la sua stanza, strappati dall'aggancio vitale della terra che li nutriva. E anche la bandiera che lei inserisce in uno di questi ultimi come richiamo al suo impegno politico, è a mezz'asta (*Natura morta con bandiera*, 1952-54).

Ormai Frida non "si racconta più".

Alcuni mesi dopo l'amputazione della gamba, e dopo l'eroica partecipazione in lettiga, trasportata in una autoambulanza alla mostra a lei dedicata, Frida si ammala di polmonite, e sarà un'embolia polmonare, il 13 luglio, a porre fine alla sua esistenza, senza impedirle però la sera prima di consegnare a Diego un regalo per le loro nozze d'argento che avrebbero dovuto festeggiare il 21 agosto e per le quali sentiva di non arrivare.

Non casuale e di certo in linea con quanto l'ecopsicobiologia afferma sulla connessione tra psiche-malattia-organo, che proprio i polmoni, responsabili del respiro vitale, che si attiva nel passaggio dalla vita intrauterina a quella extrauterina, siano stati i segnalatori della fine, come in una *gestalt* che ineluttabilmente chiedeva di chiudersi.

«A cosa mi servono i piedi se ho le ali per volare», era solita



Modello di matrice di copione tratto da Stewart, Joines (1987)

ripetere e ripetersi. Ed è stata la pittura la “decisione di copione” che le ha consentito di “librarsi” in alto, di andare avanti, di “esserci” malgrado la malattia e l’invalidità, che costituivano lo scotto alle forti ingiunzioni copionali.

È stata sempre la pittura che le ha garantito una generatività diversa da quella biologica perché legata alla creatività e destinata dunque a superare le angustie di un ricordo “a tempo” e di “esserci” nella dimensione atemporale propria dell’arte. Ed è stata ancora la pittura che le ha permesso il ripristino della “autonarrazione” che attraverso l’elaborazione e l’integrazione ha rappresentato il tentativo di superare la scissione prodotta dal trauma ripetuto.

BIBLIOGRAFIA

- BERNE E., (1972), trad. it. *Ciao...e poi? La psicologia del destino umano*, Bompiani, Milano 1979
- BERNE E., (1972), trad. it. (dei capitoli non pubblicati nella traduzione di Bompiani del 1979) *Cosa dici dopo aver detto Ciao*, Archeopsiche, Milano 1993
- CORNELL W.F., (1988), trad. it. *La teoria del copione di vita: una rassegna critica in un'ottica evolutiva*, in «Neopsiche», n. 15, 1991
- CORNELL W., LANDAICHE M. III, *Processi non consci e sviluppo del Sé: concetti chiave di Eric Berne e Christopher Bollas*, in «Rivista italiana di Analisi Transazionale e metodologie psicoterapeutiche», xxviii, 17 (54), 2008
- HILLMAN J., (1983), trad. it. *Le storie che curano*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1984
- KETTENMANN A., (2003), trad. it. *Kahlo Frida*, Taschen, Koln 2007
- NORWOOD R., (1987), trad. it. *Donne che amano troppo*, Feltrinelli, Milano 2003
- PLATH S., (1962), *Opere*, Mondadori, Milano 2002
- PROUST M., (1954), *Chardin e Rembrandt*, in «Le Figaro Littéraire» del 27/3/1954, cit. in «Pittori», Abscondita, Milano 2006
- SALVO A., *Depressione e sentimenti, l'incapacità di essere felici*, Mondadori, Milano 1994
- SALVO A., *Quando l'amore chiede troppo. Storie di passioni femminili*, Mondadori, Milano 2005
- STEINER C., (1974), trad. it. *Copioni di vita. Analisi Transazionale dei copioni esistenziali*, La Vita Felice, Milano 1999
- STERN D., (1985), trad. it. *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino 1987
- STEWART I., JOINES V., (1987), trad. it. *L'Analisi Transazionale. Guida alla psicologia dei rapporti umani*, Garzanti, Milano 1990
- TREVARTHEN C., (1997), *Empatia e biologia. Psicologia, cultura e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998

TRONICK E. Z., (1988), trad. it. *Le emozioni e le comunicazioni affettive nel bambino*, in RIVA CRUGNOLA, (a cura di), *La comunicazione affettiva tra il bambino e i suoi partner*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999

VEGETTI FINZI S., *Il bambino della notte*, Mondadori, Milano 1990