

## Fra due mondi. Sguardi educativi e interculturali nella vita e nelle opere di Frida Kahlo

Lavinia Bianchi

Università Degli Studi di Roma Tre

### Abstract

Nella ricostruzione identitaria e biografica dell'artista messicana si scoprono slanci femministi ed emancipativi per l'educazione femminile. Cruente e creative, la vita e "la messa in scena della vita" di Frida Kahlo testimoniano una straordinaria fonte di ispirazione per la progettazione di percorsi narrativi al femminile. Dalla disubbidienza al femminismo fino all'attivismo comunista, Frida racconta con il suo corpo un momento storico e culturale e, nello stesso tempo, interpreta la capacità di *resistere con amore* ai traumi della vita. Una lettura in chiave transculturale di alcuni suoi quadri e una ricognizione di significati educativi accompagnano il racconto.

In the biographical reconstruction and in own identity of the Mexican artist are discovered feminism and emancipation outbursts for women's education. Bloody and creative, life and "the staging" of life of Frida Kahlo testify to an extraordinary source of inspiration for the design of women's narrative paths.

From disobedience to feminism until communist activism, Frida tells with his body an historical and cultural moment and, at the same time, interprets the ability to 'resist with love' to the trauma of life.

This paper is an interpretation in a transcultural key of some of his paintings and an exploration of educational meanings.

**Parole chiave:** intercultura, doppiezza, spaesamento, resilienza, parole delle donne

**Keywords:** interculture, displacement, double-dealing, resilience, women's words

---

### Una premessa

L'origine di questo saggio ha a che fare con la *serendipità*. Nel corso della ricerca dati per la mia tesi dottorale sui minori stranieri non accompagnati, mi sono imbattuta nel disegno di Ahmed, ragazzo egiziano di appena sedici anni, realizzato su sollecitazione della psicologa della struttura di accoglienza. Si trattava di un vero e proprio test grafico, emblematico e profondamente significativo, della condizione psicologica vissuta da Ahmed. Ai miei occhi, quel disegno, immediatamente, rinvia alla struttura e al senso di *Autoritratto al confine tra Messico e Stati Uniti*, opera di Frida Kahlo del 1934<sup>2</sup>.

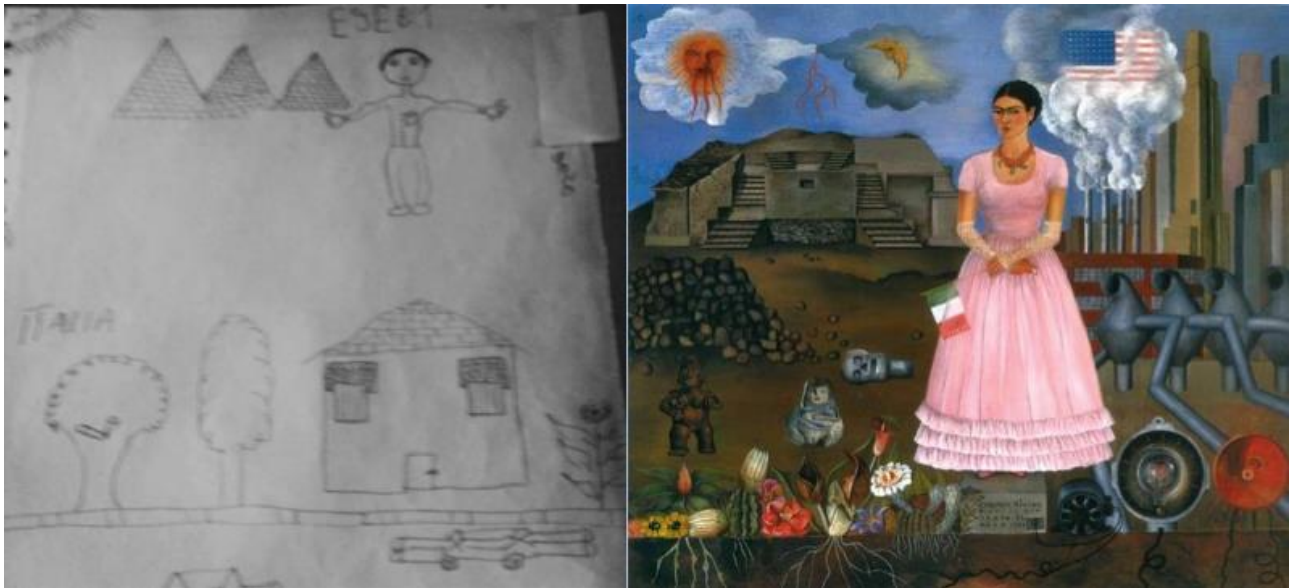


Figure 1 e 2. Il disegno di Ahmed e *Autoritratto al confine tra Messico e Stati Uniti*

In entrambi i disegni l'essere sospesi fra due posti è una condizione esistenziale. Nella sua opera, Frida evidenzia il suo atteggiamento ambivalente nei confronti del “paese dei gringo”; vestita di un elegante abito color rosa e con la bandierina messicana in mano, si è collocata in piedi su un piedistallo, come una statua, davanti a un mondo scisso in due parti: quella messicana, ricca di storia, caratterizzata dalle forze della natura e dal ciclo della vita naturale, e quella nordamericana, morente, dominata dalla tecnica. Anche Ahmed è sospeso e il suo cuore – motore interno – è mostrato all'esterno: sospensione tra le piramidi e la nuova casa, dove la macchina è l'elemento tecnologico prevalente<sup>3</sup>.

L'autoritratto di Frida anticipa di oltre 70 anni il costrutto di *Doppia assenza* con il quale Sayad (2002) definisce il migrante uno “spostato”, una persona senza posto: *non più* in un posto e *non ancora* in un altro. L'immediatezza dell'espressione grafica permette l'accesso a categorie interpretative complesse e liquide, difficilmente narrabili a parole.

A distanza di quasi un secolo, l'esperienza migratoria viene rappresentata nella stessa lingua, la *lingua del cuore*.

Obiettivo di questo saggio è quello di narrare l'identità di Frida Kahlo in chiave transculturale, valorizzando le stagioni evolutive e formative della sua vita nella “doppia costruzione” di sé, nella conflittualità della coesistenza di due mondi, di due culture, di due universi valoriali.

Di Frida molto è stato scritto e molto si scrive ancora; le biografie autorizzate o meno dell'artista sono innumerevoli: la nota dà un'idea quantitativa delle edizioni italiane<sup>4</sup>.

Come fonte privilegiata per questo saggio, scelgo di fare riferimento al diario di Frida, che lei tiene nel periodo che va dal 1944 al 1954, coincidente con l'ultimo travagliato decennio della sua vita. Il manoscritto, conservato in forma privata per quasi cinquant'anni in Messico, è stato pubblicato dalla casa editrice Electa, in occasione della mostra dedicata alla Kahlo dal 20 marzo al 31 agosto 2014, presso le Scuderie del Quirinale di Roma.

Nel diario, che ha una bella introduzione dello scrittore Carlos Fuentes, prendono vita i pensieri, le poesie e i desideri che l'artista ha messo su carta, miscelando scarabocchi e appunti a liste di nomi, bozze e schizzi, riflessioni profondissime a glossari di colori e attribuzioni metafisiche, parole d'amore per Diego Rivera, espressioni di odio e disprezzo per il dolore; il diario è un riferimento ricco e preziosa, rivoluzionaria come altre fonti relative alla vita privata che rendono possibile un approfondimento storiografico.

L'apertura a fonti "del privato" (Diego Rivera, il grande maestro muralista, è stato suo marito) è particolarmente coerente con l'apparire, sulla scena della ricerca storico-educativa degli ultimi decenni, di nuovi ambiti di indagine relativi alla storia delle donne, al ruolo dell'infanzia, del corpo e dell'immaginario, delle passioni e della vita quotidiana [...] una costellazione di oggetti conoscitivi precedentemente quasi ignorati nella storia politica (Covato, 2007, p. 9).

Questo saggio vuole prestare particolare attenzione ai più significativi e recenti "esiti interpretativi maturati nel settore della ricerca storico-educativa: [...] si tratta di un percorso conoscitivo che richiede un approfondimento di quel processo storiografico che potremmo definire come 'metamorfosi delle fonti' nel passaggio dalla storia politica alla storia sociale" (Covato, 2007, p. 45)

### Gli anni della formazione

Meticcia, di famiglia ebrea-ungherese e ispanico messicana, Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasce il 6 luglio 1907 a Coyoacán.

Figlia di Wilhelm Kahlo – fotografo, amante della letteratura e della musica, pittore emigrato dall'Ungheria che, appena giunto in Messico, cambia il suo nome in Guillermo – e di Matilde Calderon y Gonzales, figlia di una messicana e di un indios, nata a Oaxaca, antichissima città azteca, Frida nasce negli anni della rivoluzione e la sua vita, riflette e trascende l'evento centrale del Messico del ventesimo secolo. Le suggestioni rivoluzionarie "esplodono" nelle immagini di profonde antinomie, spaccature, sofferenze, spargimenti di sangue e mutilazioni presenti nella sua opera e, allo stesso tempo, nell'attaccamento vitale alla terra, al colore e alla forma; sono straordinarie la continuità e la connessione tra il corpo di Frida e le profonde divisioni del Messico al tempo in cui lei era bambina. Il proposito Panofsky (2010), sostiene la necessità di approfondire il profondo legame che unisce un'opera d'arte a tutti i fatti culturali e ai contenuti spirituali di un'epoca; la forma infatti non può essere disgiunta dal contenuto: la disposizione delle linee e del colore, della luce e dell'ombra, dei volumi e dei piani, per quanto incantevole come spettacolo, dev'essere anche intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo.

Il Messico è un esempio emblematico di convivenza pluri-culturale, un luogo in cui si realizza quella *creolizzazione* (Glissant, 1990/2007) dello spazio e dell'immaginario che affonda le radici in un *rizoma*. "Le radici non hanno da sprofondarsi nel buio atavico delle origini, alla ricerca di una pretesa purezza; si allargano in superficie, come rami di una pianta, ad incontrare altre radici e a stringerle come mani"<sup>5</sup>.

Con tale immagine, a mio avviso, il Messico fornisce una risposta all'equivoco di origini monoculturali e di presunta purezza originaria, basti pensare all'avvicinarsi di cambiamenti socio-politici dall'Impero Indio al Vicereame spagnolo e poi alla Repubblica indipendente. Durante il periodo coloniale il Messico creò una cultura *mestizia* india ed europea, barocca e sincretica, nella quale i caratteri ambigui della cultura azteca convivevano con il Dio cristiano crocefisso. La pax porfiriana durò 30 anni ed ebbe fine nel 1910, quando le masse contadine di Pancho Villa ed Emiliano Zapata insorsero per disvelare il volto lacerato del Messico, in cui una non numerosa élite "dorata" di privilegiati conviveva con i milioni di dannati della terra. Se la rivoluzione messicana non fu esattamente un successo politico, fu invece un successo culturale, in cui il popolo si riappropriò dei doni della lingua, della musica e dei colori dell'arte popolare: Frida nasce e cresce in questo clima, figlia del Messico di Rivera e Zapata, figlia delle contraddizioni luminose e accattivanti di un paese che, lacerato, trova forza nel Palacio de Bellas Artes e negli intellettuali liberatori come Herrán<sup>6</sup>, nelle avanguardie accademiche, nella vitalità di nuove filosofie. L'esperienza della vita di Frida risuona con la pedagogia insita nell'opera di Goya (Lentini, 2015) che, attraverso la sua arte sottile e acuta, rilanciava quell'influsso illuminista che lo aveva reso reattivo alle condizioni del tempo, transcendendolo, per farne oggetto e tema della propria visione artistico-culturale: Goya, in un clima di cultura asfittica, rivedeva gli schemi della sua stessa esistenza ed estendeva la sua critica verso l'esterno, tratteggiando, con l'arte, i temi del pensiero europeo.



Figure 3 e 4.

1909. Foto conservata nel Museo Frida Kahlo, La casa Azul, Coyoacán, Città del Messico

1912. Foto conservata nel Museo Frida Kahlo, La casa Azul, Coyoacán, Città del Messico

Affetta da spina bifida ed erroneamente diagnosticata come poliomielitica<sup>7</sup>, all'età di 6 anni Frida scopre la malattia e la sofferenza fisica.

È straordinaria la documentazione fotografica di quegli anni: il padre fotografo ritrae la figlia con assiduità e grande cura, Frida viene raffigurata spesso insieme ai suoi giocattoli, la dimensione dell'infanzia veniva valorizzata e rispettata, e quindi mostrata con naturalezza al mondo.

Per tutta la sua vita la pittrice scrisse un diario, grazie al quale è stato possibile ricostruire una biografia molto dettagliata e ricca, valorizzando una fonte privata e intima.

In particolare, sono sei pagine di diario assai dense e dalla scrittura incerta a diventare la fonte privilegiata dei biografi di Frida, sei pagine in cui emerge una forte determinazione a raccontarsi in modo vivido, lucido, dettagliato: sono le tavole 148-153, che lei intitola *Sintesi della mia vita* (Lowe, 2014, p. 281) e che si concludono con uno schizzo leggero di memoria infantile in cui riaffiorano morti violente e scontri tra zapatisti e *carrancitos*<sup>8</sup>.

Tra le pagine del suo diario personale emergono riflessioni che permettono di capire meglio quella fase della sua infanzia: della madre diceva che era molto simpatica, attiva e intelligente, ma anche calcolatrice, crudele e religiosa in modo fanatico. Scrive in proposito Casoli (2012) che Frida ricorda la madre, Matilde, come una donna molto bella in gioventù e “appesantita da un'eccessiva pinguedine nella maturità; intelligente e ferma nell'amministrazione della casa; analfabeta e brava solo a contare il denaro; religiosissima ma capace anche di crudeltà. La chiamava – e questo la dice lunga – «mi jefe» (il mio capo)” (p. 170).

Poco dopo la sua nascita, la madre si ammalò e Frida fu allattata da una balia indigena: alcuni anni più tardi dipingerà se stessa nell'atto di esser nutrita da latte indigeno, come segno forte di identità, e scriverà nel diario: “Sono stata allevata da una balia alla quale venivano lavati i seni ogni volta che doveva allattarmi” (Herrera, 2016, p. 2).



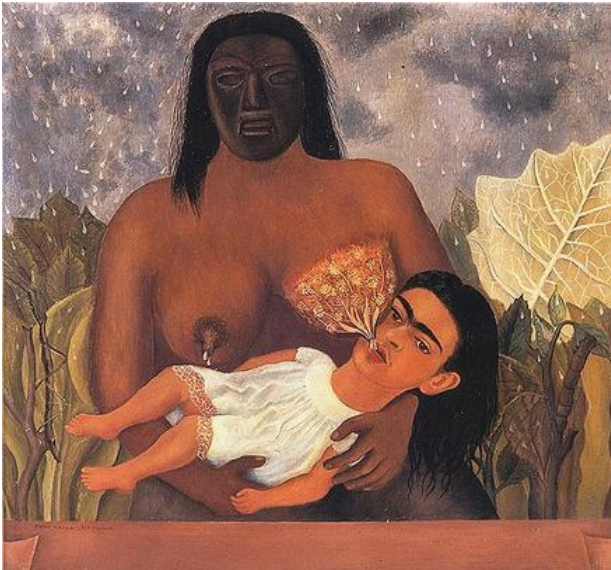


Figura 5. 1937, La mia balia e io. Frida Kahlo, La mia balia e io o Mentre sto poppando (Mi nana y yo o yo mamando – My nurse and I). Olio su metallo, 30.5 x 34.7 cm. Città del Messico, Collezione Dolores Olmedo, Mexico.

Si dipinge piccola nel corpo e con la testa da adulta, la bocca semiaperta, lo sguardo fisso mentre le viene donato quel latte-sangue messicano che sgorga da un seno sezionato e gocciola dall'altro come il cielo che fa da sfondo a una foresta tropicale: latte dato da una donna il cui volto assomiglia a una maschera tribale, un misto di mistero e morte, primitivo e folkloristico come racconta Hayden Herrera nella sua biografia. Osservando questo quadro, emerge un elemento che è sempre presente nelle sue opere, quello dell'ambivalenza e della doppiezza: Frida dà infatti l'impressione di essere simultaneamente protetta dalla balia e offerta come vittima sacrificale.

Del padre scriveva: “Grazie a mio padre ebbi un'infanzia meravigliosa; infatti, pur essendo molto malato, fu per me un magnifico modello di tenerezza, bravura e soprattutto di comprensione per tutti i miei problemi” (Herrera, 2016, p. 4).

Il rapporto con il padre era caratterizzato da grande ammirazione e affetto e, quando ne dipinse il ritratto, aggiunse nella parte inferiore queste parole: “Ho raffigurato mio padre, Wilhelm Kahlo, d'origine ungaro-tedesca, 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”.

Nel caso di Frida Kahlo questa inversione dei ruoli genitoriali è netta e inequivocabile.

L'aver stabilito un rapporto privilegiato con la figura paterna, almeno fino ai primi anni del Novecento, sulla base di quanto rivelano le memorie autobiografiche, biografiche ed epistolari, ha comportato, per le figlie, l'interiorizzazione di attese esistenziali, stili di vita, valori e aspirazioni intellettuali in qualche modo “trasgressivi”, nella misura in cui hanno consentito una presa di distanza dal codice materno, l'unico ad essere considerato, per lungo tempo, legittimo [...] (Covato, 2002, p. 124).

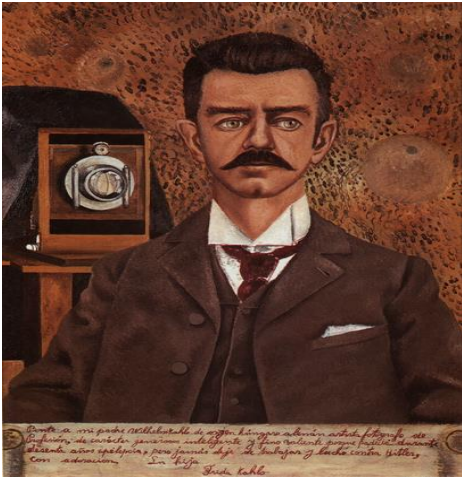


Figura 5. 1951 Ritratto di mio padre (Retrato de mi padre), Olio su fibra dura, 60,5 x 46,5 cm. Città del Messico, Museo Frida Kahlo.

A sei anni Frida si ammalò di poliomielite, o così sembrò. La gamba e il piede destro divennero molto esili, provocandole un'andatura claudicante che le fece guadagnare il soprannome di “Frida pata de palo” (gamba di legno), al quale reagì diventando spericolata, dimostrando di saper compiere vere e proprie acrobazie su pattini e biciclette, arrampicandosi sugli alberi e sfidando piccoli ostacoli.

A sei anni – scrive – ebbi la poliomielite. A partire da allora ricordo tutto molto chiaramente. Passai nove mesi a letto. Tutto cominciò con un dolore terribile alla gamba destra, dalla coscia in giù. Mi lavavano la gambina in una bacinella con acqua di noce e panni caldi. La gambina rimase molto magra. A sette anni portavo degli stivaletti. All'inizio pensai che le burle non mi avrebbero toccata, ma poi mi fecero male, e sempre più intensamente (Herrera, 2016, p. 7).

Dopo la malattia fece di tutto – dal calcio alla boxe, alla lotta libera al nuoto – per poter ristabilire l'uso “normale” della gamba destra, che rimase invece sempre più piccola: per nascondere questa diversità indossava anche tre o quattro calze e scarpe dal tacco speciale, che le facevano assumere un'andatura lievemente saltellante, che ricordava quella dei passerotti.

“Frida pata de palo!”, le urlavano i bambini quando usciva di casa, e a scuola. Lei, per difendersi, tirava fuori i pugni e sbraitava contro i bambini che la importunavano: spesso li faceva fuggire a gambe levate e non si dava mai per vinta, anche se per avere la meglio su di loro doveva diventare sempre più agile, più veloce. Le attività che Frida sceglieva di fare avevano i tratti della compensazione simbolica che, al contrario della somatizzazione, trasformavano l'energia in risorsa; in una parola, erano atti di resilienza<sup>9</sup>. Il bisogno di rivalsa l'aveva infatti spronata a praticare ogni sorta di attività fisica; esercizi più adatti a un maschio, all'epoca. Ma, vista la sua condizione, i genitori glielo consentivano, una libertà educativa che rinvigoriva e alimentava il suo essere “discola e ribelle” (Covato, 2014, p. 37) e il suo desiderio di rompere gli schemi. In proposito, è interessante considerare la recente produzione di letteratura per l'infanzia dedicata alle bambine che ha come protagonista proprio Frida Kahlo<sup>10</sup>.

Con il padre passeggiava nei parchi e raccoglieva insetti e piante che poi a casa guardava al microscopio; curiosa e reattiva, dal padre apprese l'utilizzo della macchina fotografica, lo studio dell'arte e dell'archeologia messicana. Frida era, delle sei figlie, quella che passava più tempo con lui, quella che conosceva e riconosceva i suoi attacchi epilettici e che empatizzava con una condizione di sofferenza che già le era familiare.

La sua famiglia era “inconsueta”, pacifista e progressista, impegnata nella vita politica e attenta alla formazione artistica della figlia. In particolare, nelle pagine del suo diario Frida racconta di esser stata testimone oculare della *decena tragica*<sup>11</sup> e, forse con licenza poetica, scrive che la sua posizione fu chiarissima e

schierata sin dalla più tenera età, quando sua madre in Calle Allende, aprendo i balconi della loro casa, dava rifugio agli zapatisti feriti, curandoli e sfamandoli con l'unico cibo che avevano, le *gorditas*<sup>12</sup> di mais.

Nel 1938 Frida si rappresenta bambina – con i tratti del volto di donna – nel dipinto *Quattro abitanti del Messico*: la sua esigenza di mettere in comunicazione le diverse fasi della sua vita è un altro aspetto che caratterizza la sua opera. I protagonisti dalla sinistra sono: un uomo composto da tanti fili, che appartiene alla tradizione dei Nayarit<sup>13</sup>, una bambina, una donna incinta fatta di fango, uno scheletro e un uomo di paglia in secondo piano che sta cavalcando un asino.

I personaggi si trovano all'interno di una gigantesca piazza, sul cui sfondo si notano diverse abitazioni di colori differenti; la piazza e i personaggi surreali lasciano intendere che questa scena è, con buona approssimazione, uno strano sogno della bambina.

La bambina è Frida all'età di quattro anni: sta seduta a terra, sola, e si sta succhiando un dito, mentre con l'altra mano regge la gonna; ha un'espressione spaesata, probabilmente perché sua madre l'ha lasciata sola, disinteressandosi della sua incolumità; lo sguardo della piccola è rivolto verso la donna incinta fatta di fango.

Frida si rappresenta bambina e priva di piedi: questo elemento può essere ricondotto alle innumerevoli operazioni che subì a partire dal 1934.

La testa della bambina sembra essere stata “riparata” dopo un danneggiamento avvenuto in precedenza: questo elemento può invece essere riferito al difficile passato del Messico.

L'uomo più a sinistra, coperto da innumerevoli fili, appare impacciato e quasi comico; la sua ombra si interseca con quella della donna incinta. I lineamenti del volto, il corpo e il modo di vestire di questo “pupazzo” ricordano molto Diego Rivera.

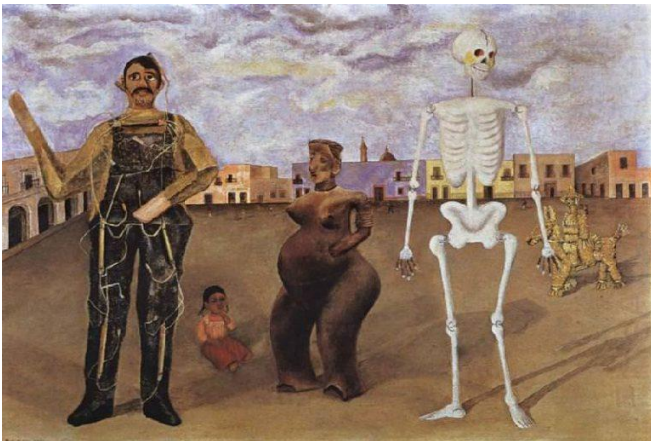


Figura 7. Quattro abitanti del Messico, 1938. 47,6 x 32,4 cm. Collezione privata, Palo Alto, California, U.S.A.

Frida racconta della sua infanzia in età adulta: è una donna grande che scrive di se stessa bambina, e la sua riflessione suggerisce la tematica dell'auto-rappresentazione e della trama narrativa che cuce e adatta le memorie; scrive in proposito Michelle Perrot<sup>14</sup>: “[...] questi documenti del privato obbediscono a delle regole di galateo e auto-presentazione dell'io che regolano la natura della loro comunicazione e lo statuto della loro finzione. Nulla è meno spontaneo di una lettera; nulla meno trasparente di un'autobiografia [...]” (Covato, 2007, p. 29).

Frida ridefinisce il suo vissuto mettendo a disposizione del lettore una narrazione coerente con la sua storia di vita, partendo proprio dall'infanzia; contribuisce lei per prima alla nascita della sua icona rivoluzionaria e dissacratrice, fragile e resistente, per tutta la vita in bilico tra due forze antitetiche, per tutta la vita nel limbo a spostare i confini della sanità e della malattia, dell'amore per Diego e per Tina, della passione politica e della chiusura introspettiva, dei travestimenti in abiti maschili e in costumi tradizionali sontuosi e femminili.

## Molteplici rappresentazioni degli amori di Frida. La paloma y el elefante

Dopo aver concluso gli studi presso il Colegio Alemán, Frida si iscrisse alla Escuela Nacional Preparatoria di Città del Messico, istituto elitario del Paese, con l'obiettivo di diventare medico, anche se iniziò proprio in questo periodo a interessarsi alle arti figurative. La Escuela Nacional preparava l'ingresso all'università in cinque anni, ed era accessibile solo dopo il superamento di un esame: nel 1922 solo poche donne vennero ammesse, e Frida fu una delle prime trentacinque a potervi accedere su un totale di circa duemila studenti. La Preparatoria attuava alla lettera il programma fissato dalla rivoluzione per offrire agli alunni un'educazione autenticamente messicana, basata cioè su tre pilastri: il sangue, la lingua e il popolo. Frida, all'epoca quindicenne, respirò e interiorizzò questo rinascimento culturale alimentato da giovani studiosi della sua generazione e da numerosi intellettuali, filosofi, scrittori, poeti, musicisti che si impegnavano per costruire una fisionomia e una identità nazionali.

Frida Kahlo si alimentò a questa fonte rinvigorita da una generazione di persone che desideravano una nuova primavera artistica. Nel 1922 il Ministro per l'Educazione incaricò alcuni artisti di dipingere dei murales nella scuola Preparatoria, e tra questi artisti c'era Diego Rivera: in questa occasione Frida conobbe il suo "amado esposo" (Kahlo, 2005).

Diego, muralista di successo, artista della forma e del colore, uomo straordinario e carismatico, aveva 36 anni e molte amanti, un corpo che Frida definirà come quello di un bambino-rana e di un elefante. Frida e Diego, la Paloma e il rospo; Frida e Diego la paloma y el elefante.

Scrive Frida

Diego è un bambinone immenso, con un viso gentile e lo sguardo un po' triste. Ha una testa asiatica sulla quale nascono dei capelli scuri, così fini e sottili che sembrano fluttuare nell'aria.

I suoi occhi vivaci, scuri, intelligentissimi e grandi, difficilmente stanno fermi nelle palpebre gonfie e protuberanti, come quelle di un rospo. Sono distanti l'uno dall'altro molto più di tanti altri occhi. Sono funzionali al suo sguardo, fatti per abbracciare un campo visivo vasto, e sembrano costruiti appositamente per un pittore degli spazi e delle moltitudini. [...]

Vederlo nudo fa pensare a un bambino-rana. [...]

Del suo petto bisogna dire che se fosse sbarcato sull'isola in cui regnava Saffo, non sarebbe stato ucciso dalle sue guerriere. La sensibilità dei suoi seni meravigliosi lo avrebbe reso bene accetto, sebbene la sua virilità, specifica e bizzarra, lo renda desiderabile anche in territori dominati da imperatrici avidi di amore maschile. [...]

Dorme in posizione fetale e durante la veglia si muove con elegante lentezza, come se visse in un ambiente liquido. [...]

La forma di Diego è quella di un mostro affettuoso che la nostra ava, Antica Occultatrice, la materia necessaria ed eterna, la madre degli uomini e di tutti gli dèi che gli uomini inventarono nel loro delirio originato dalla paura e dalla fame, LA DONNA – e tra tutte le donne IO – vorrebbe tenerlo sempre tra le braccia come un bimbo appena nato (Cavalli, 2008, pp. 14-16).

Il passaggio da un'età all'altra è per Frida un movimento continuo, fatto di rimandi e richiami; una tessitura di trame narrative e identitarie, alla ricerca dell'integrazione del sé. Scrive in proposito Carmela Covato (2006): "si tratta di tessere un'identità dicibile innanzitutto a se stessi nel corso di quel complesso e per molti versi misterioso accedere dall'infanzia all'età adulta, che si può definire come il passaggio dalla nascita biologica a quella simbolica" (p. 2).

Nella storia della vita dell'artista ci sono due eventi, in particolare, che segnano punti di svolta e maturazione; il suo terribile incidente e l'incontro con Diego.

Il 17 settembre 1925 aveva 18 anni quando la sua vita drasticamente cambiò: uscita da scuola, salì sull'autobus per far rientro a casa in compagnia di Alejandro Gómez Arias, studente di diritto e giornalista. L'autobus fu attraversato da un tram che lo schiacciò contro il muro; l'urto fu fortissimo e Frida ne ebbe conseguenze gravissime: la colonna vertebrale si spezzò in tre punti nella regione lombare, si frantumò il collo del femore e numerose costole, la gamba sinistra ebbe 11 fratture, il piede destro slogato e schiacciato,



la lussazione alla spalla sinistra e l'osso pelvico spezzato in tre parti, inoltre, cosa che comprometterà per sempre la possibilità di maternità, un corrimano dell'autobus le entrò nel fianco lesionando in maniera irreversibile gli organi riproduttivi.

Nel corso della sua vita subirà ben 32 operazioni chirurgiche. “Il tram schiacciò l'autobus contro l'angolo della via. Fu un urto strano: non fu violento, ma sordo, e tutti ne uscirono malconci. Io più degli altri” (Souter, 2015, p. 23).

I primi soccorritori si trovarono davanti uno spettacolo agghiacciante e straniante, anche perché un passeggero aveva con sé un sacco di polvere dorata che nell'urto si era rotto; il contenuto si era sparso sul corpo di Frida: quasi esanime, la ragazza sembrava una statua insanguinata e coperta d'oro.

Della lunghissima e dolorosa degenza in ospedale Frida ricordava che “la morte di notte danzava intorno al mio letto” (Souter, 2015, p. 23).

Dopo l'incidente i temi centrali della sua vita e delle sue opere diventarono il dolore, la forza, il sangue e la vita. Il tormento fisico e morale di questa creatura sensibilissima, sofferto durante i lunghi mesi di convalescenza, si trasforma in maniera del tutto inaspettata in arte. Nel settembre 1926 Frida dipinge la sua prima opera: è un ritratto malinconico. La didascalia dice: “Frida a 17 anni”, anche se ne aveva 19.

In questa fase della vita Frida è tra due mondi, come essa stessa dirà, tra il mondo dei vivi e quello dei morti; beffarda e resiliente, tratta la morte con rispetto e sarcasmo, quasi la celebra nelle sue opere, una protezione alla paura di essere già morta da quando l'incidente le ha fornito una nuova nascita, in uno stato di permanente dolore.

Perché studi così tanto? Quale segreto vai cercando? La vita te lo rivelerà presto. Io so già tutto, senza leggere o scrivere. Poco tempo fa, forse solo qualche giorno fa, ero una ragazza che camminava in un mondo di colori, di forme chiare e tangibili. Tutto era misterioso e qualcosa si nascondeva; immaginare la sua natura era per me un gioco. Se tu sapessi com'è terribile raggiungere tutta la conoscenza all'improvviso – come se un lampo illuminasse la terra! Ora vivo in un pianeta di dolore, trasparente come il ghiaccio. E come se avessi imparato tutto in una volta, in pochi secondi. Le mie amiche, le mie compagne si sono fatte donne lentamente. Io sono diventata vecchia in pochi istanti e ora tutto è insipido e piatto. So che dietro non c'è niente; se ci fosse qualcosa lo vedrei [...] <sup>15</sup>.

Nel 1927 Frida aderisce alla Lega giovanile comunista e nel 1928 Rivera la ritrae nell'affresco *Distribuzione delle armi al ministero dell'Istruzione*; nel 1929 i due si sposano: un amore invincibile e ambivalente, una sorta di dipendenza, tra abbandoni e tradimenti, amori paralleli e slanci luminosi, un amore da vertigine e da romanzo, tanto da farle scrivere: “Ho subito due gravi incidenti nella mia vita. Il primo è stato quando un tram mi ha travolto e il secondo è stato Diego” (Lowe, 2014, p. 19).

Ci saranno molti amori nella vita della donna che non sa morire, della donna che trasforma il dolore in creatività, donna che, non potendo partorire, genera la sua arte e se stessa nell'arte; amori che scavalcano il perbenismo del cattolico Messico e le convenzioni sociali. Frida ama ed è amata da uomini e donne, da Lev Trockij e da Nickolas Muray, fino agli amori saffici che rappresentavano una manifestazione intima di autonomia e, insieme, una forma di ribellione, di sfida nei confronti dei ruoli sessuali codificati e dei comportamenti prestabiliti dalle convenzioni borghesi, misogine e patriarcali. Frida vive con diletto la propria sessualità, senza riluttanze o pentimenti, agendo un diritto che spettava per tradizione solo agli uomini; leggiamo nella biografia di Herrera:

Il più delle volte, quando Frida prendeva la macchina, era perché aveva appuntamento con un amante, uomo o donna. L'omosessualità di Frida, manifestatasi traumaticamente durante l'ultimo anno della scuola nazionale preparatoria, era riemersa subito dopo l'ingresso nell'ambiente bohémien e spregiudicato di Diego, dove gli amore tra donne erano comuni e ammessi. Frida non si vergognava della sua bisessualità” (Herrera, 2010, pp. 131-132).

In proposito, è esemplare un aneddoto tratto dalla stessa biografia:

Lavinia Bianchi – *Fra due mondi*

Lucienne Bloch ricorda una mattina a Detroit; si stavano attardando attorno alla colazione domenicale, quando Rivera aveva puntato il dito verso Frida e colto di sorpresa Lucienne dicendo: “Sai che Frida è omosessuale, vero?” L’unica a sentirsi imbarazzata era stata Lucienne. Frida si era limitata a ridere quando Diego aveva proseguito raccontando come avesse flirtato con Georgia O’Keeffe alla galleria di Stieglitz e come lui fosse convinto che “le donne sono più civilizzate e sensibili degli uomini, perché gli uomini sono sessualmente più semplici”. L’organo sessuale maschile è “in un solo posto”, disse Rivera. Mentre quello delle donne è “in tutto il corpo e perciò due donne insieme devono avere esperienze molto più straordinarie (Herrera, 2010, p. 132).

E Frida racconta:

A volte mi è stato detto – la tua sessualità è ambigua, si legge nei tuoi quadri –, credo che alludessero alle opere in cui il mio viso ha tratti mascholini, o ad alcuni particolari: in un tale quadro, to’, c’è una lumaca, simbolo di ermafroditismo... Ah, sì, e i miei eterni “baffi”! A questo proposito, devo confessarlo: è una storia con Diego. Una volta mi sono azzardata a depilarli, ed è andato su tutte le furie. A Diego piacciono i miei baffi, segno di distinzione, nell’Ottocento, delle donne della borghesia messicana che in al modo stentavano le loro origini spagnole (l’indio, si sa, è imberbe). Credo che l’individuo sia molteplice: un uomo porta il segno della femminilità; una donna porta l’elemento uomo; entrambi portano in sé il figlio (Jamis, 2005, p. 212).

Ancora riguardo al tema degli amori bisessuali, leggiamo:

È vero comunque che tanto Frida quanto Diego avevano sempre avuto un ben preciso versante androgino; entrambi erano attratti da ciò che del proprio sesso vedevano nel partner. Rivera amava «l’aria da ragazzino» di Frida e i suoi baffi da «Zapata»: una volta che se li rasò, andò su tutte le furie. Del marito lei amava la morbidezza e la vulnerabilità e anche i seni da uomo grasso; era quella la parte di Diego che Frida sapeva le avrebbe assicurato per sempre il bisogno del marito [...] Che nei tardi anni quaranta la parte mascholina di Frida si facesse più pronunciata è visibile negli autoritratti: diede ai suoi lineamenti un tocco più mascolino che mai, facendosi i baffi ancora più scuri di quanto in realtà non fossero (Herrera, 2010 pp. 247-248).

Fra le tante amanti e amiche intime di Kahlo ricordiamo: la fotografa italiana Tina Modotti, la rivoluzionaria cubana Teresa Proenza, l’artista Machila Armida, la poetessa Pita Amor, la cantante Chavela Vargas, con la quale convisse per un certo periodo, l’attrice María Félix, dipinta tra le sue sopracciglia in un autoritratto, nonché l’amante ventiduenne della stessa Félix, una bellissima rifugiata spagnola che le fa da infermiera e dama di compagnia. Ebbe contatti anche con l’attrice Dolores del Rio, cui regala il quadro intitolato *Due nudi in una foresta*, raffigurante due donne in un esplicito atteggiamento erotico.

Frida, come segno d’amore, era solita sia appendere alla spalliera del letto alcune fotografie, e tra queste vi era quella di Pita Amor; sia scrivere a caratteri rossi i nomi delle persone che amava, e il nome di María Félix è il primo della lista che adorna la camera da letto di Coyoacán: “Casa di Irene Bohus, Camera di María Félix, Frida Kahlo e Diego Rivera, Elena [Vazquez Gomez] e Teresita [Poenza], Coyoacán 1953, Casa di Machila Armida”.

Nella lista, il nome della pittrice appare accanto a quello del marito perché la pietra di paragone restava sempre Rivera, suo maestro e consorte: lei stessa scrisse a uno dei suoi amanti che soltanto Diego avrebbe sempre occupato il posto più caldo del suo cuore.

Diego è la sua base solida e, intorno a lui, vive un microcosmo in evoluzione, fatto di intensi rapporti emotivi e sensuali: è suggerita negli autoritratti doppi ed emerge con forza in molti dipinti come una specie di atmosfera o sfondo integratore, una sensualità così profonda da essere sgombra delle polarità sessuali convenzionali, una fame di intimità così urgente da ignorare le differenze di genere.

Vengono alla mente le parole di un altro poeta: “Si può essere innamorati di diverse persone per volta, e di tutte con lo stesso dolore, senza tradirne nessuna [...] il cuore ha più stanze di un casino” (Garcia Marquez, 2005, p. 165).

## Le parole sono importanti: neologismi creativi per un linguaggio delle donne

Cresciuta in una famiglia liberale, formata all'interno di un'educazione progressista e comunista, Frida con la sua opera regala all'universo femminile un riscatto non soltanto simbolico, un riscatto tangibile: è lei la prima donna a sovvertire i canoni pittorici dell'epoca e a non poter essere incasellata in una corrente, lei che miscela colori anche da sdraiata in ospedale, con congegni costruiti ad hoc.

È sempre lei, attraverso le fonti del privato che ci regala, a sostenere quella corrente pedagogica, rivoluzionaria ed etica, che ricerca una interpretazione “dal basso” dei modelli educativi e cerca nei destini pedagogici le impronte di un sapere delle donne e delle bambine, categorie vulnerabili e, allo stesso tempo, propulsive e generatrici.

Scrivo in proposito Carmela Covato (2006):

Affiorano quasi sempre nei testi e nei linguaggi che non si iscrivono nel sapere ufficiale sull'educazione il conflitto fra le vincolanti attese sociali, dense di prescrittivi codici comportamentali, e le aspirazioni di soggetti che, nel corso dell'avventura del crescere, finiscono con l'arrendersi al potere delle pedagogie formali e informali intessute nelle esperienze di vita (che si dipanano nella famiglia, nella scuola, nelle relazioni sociali) oppure danno voce al contrasto fra sentimenti, emozioni e regole raccontando storie di formazione non rintracciabili nei trattati ufficiali (p. 2).

Frida inventa parole per dar conto dell'intraducibile, le inventa per legittimare una parola che sia femminile e pensata da una donna, una parola che sia azione e colore e non separi l'arte dalla vita, e anzi le connetta. “[...] Solo la capacità delle donne di prendere la parola, di conquistare gli spazi della vita pubblica, di scrivere su loro stesse [...] ha consentito, attraverso esperienze di ribellione ed emancipazione individuale e collettiva, di aprire le porte di una prigione non solo simbolica” (Covato, 2014, p. 11).

Come nella sua pittura, il racconto dell'indicibile e la sua immediatezza diventano azione, corpo, colore; la parola diventa ferita e cura, la parola diventa nuova generazione. Scrive in proposito Luce Irigaray (2013): “È importante che essa [la parola] tocchi e non divenga alienazione del tatto e del possesso, nell'elaborazione di una verità o di un aldilà disincarnati, o nella produzione di un discorso astratto o così detto neutro. La parola deve restare verbo e carne, linguaggio e sensibilità nello stesso tempo” (p. 129).

Nelle lettere a Diego, nelle pagine del diario e nel ritratto che gli dedica, Frida genera uno stile inedito di alternanza tra schizzi e poesia, tra appunti ed elenchi di concetti, parole inventate e slanci letterari classici, miscela – una volta ancora – le identità antitetiche che vivono in lei anche nella relazione con Diego: leggiamo ancora Luce Irigaray, “La relazione tra l'uomo e la donna sembra quella in cui il linguaggio è più necessario, a causa dell'irriducibilità tra di loro, che rende impossibile la comprensione dell'altro tramite la riduzione all'oggetto o all'identico a sé” (Irigaray, 2013, p. 129).

Scrivo Frida nel diario, in una delle appassionante lettere a Diego:

E' lecito inventare dei verbi nuovi? Voglio regalartene uno: io ti cielo, così che le mie ali possano distendersi smisuratamente, per amarti senza confini.

Tu mi piovi – Io ti cielo.

Tu la finezza, l'infanzia,

la vita – amore mio – bambino – vecchio

madre e centro – azzurro – tenerezza....

Io ti porgo il mio universo e tu mi vivi

Sei tu che io amo oggi.

Ti amo con tutti gli amori [...] (Lowe, 2014, p. 232).

Un mondo-soglia, dove il genere non influisce e non condiziona l'amore: Frida amerà donne e uomini, con amore.

### L'altrove e le sue contraddizioni

Mondi immaginari accompagnarono Frida in tutta la sua esistenza, forse baluardi di resistenza, forse spazi creativi e intimi, forse esistenza in sé; mondi nei quali viveva la sua doppiezza endemica, costitutiva, una doppiezza perenne e generatrice.

In molte sue opere emerge prepotentemente il tema del doppio, del contraddittorio: nel citato *Autoritratto al confine tra Messico e Usa*, ne *Il mio vestito è appeso là e*, per antonomasia, nel capolavoro *Le due Frida*.

Scrive Frida nella Tavola 79 del diario:

Dovevo avere sei anni, quando vissi intensamente una immaginaria amicizia con una bambina più o meno della mia età. Sulla vetraglia di quella che allora era la mia stanza, e che dava su Calle Allende, su uno dei primi vetri della finestra, ci alitavo sopra e con un dito disegnavo una “porta” ... Per questa porta uscivo nella mia immaginazione, con grande gioia e in fretta, attraversavo tutto lo spazio che si vedeva, fino a raggiungere una latteria di nome “Pinzón”... Attraverso la O di Pinzón entravo e scendevo fuori del tempo nelle viscere della terra, dove la mia “amica immaginaria” mi aspettava sempre. Non ricordo il suo aspetto né il suo colore. Ma ricordo la sua allegria, rideva molto. Senza suoni, era agile e danzava come se non avesse peso alcuno ... son passati 34 anni da quando ho vissuto quella magica amicizia e ogni volta che la ricordo, rivive e cresce, sempre di più dentro il mio mondo. *Le Due Frida* (Lowe, 2014, p. 245).



Figure 8 e 9.

*Le due Frida* (Las dos Fridas). Olio su tela, 173,5x173 cm. Città del Messico, Museo d'Arte Moderno.

*Il mio vestito è appeso là o New York*. (*Alla cuelga mi vestido o New York*), Olio e collage su fibra dura, 46 X 60 cm. San Francisco, Hoover Gallery, lasciato da Leo Eloesser.





Figure 10 e 11.

1937 *Ricordo o Il cuore (Recuerdo o El corazón)* Olio su metallo, 40x28 cm. Parigi, Collezione M. Petitjean.

1946 *Albero della speranza sii solido (Arbol della esperanza mantente firme)* Olio su fibra dura, 55,9x 40,6 cm. Parigi, Collezione D.Filipacchi.

Nell'opera dell'altrove "Albero della speranza sii solido", al corpo scoperto, ferito e indebolito è contrapposta la figura dell'altra *sè*, che guarda verso il futuro, con la frase "Arbol de la esperanza mantente firme", scritta sullo stendardo che regge in mano, emblema della resilienza. La scissione, la dualità del suo essere viene riflessa anche nella suddivisione del dipinto in giorno e notte.

Il sole, che nella mitologia Azteca si nutre del sangue di vittime umane, è correlato al corpo malato, e i due profondi tagli sulla schiena trovano corrispondenza nelle fenditure del paesaggio sullo sfondo.

Alla luna, invece, simbolo di femminilità, corrisponde la *sè* rinvigorita, volitiva, ancora piena di energie e di speranza. Questo principio dualistico, che caratterizza le sue opere, è riconducibile anche all'antica mitologia messicana, da cui la pittrice trasse spesso ispirazione e che divenne parte della sua filosofia di vita e della sua concezione della natura e del mondo. Il dualismo si basa sul concetto azteco della lotta permanente tra il dio bianco Huitzilopochtli – il dio del sole, personificazione del giorno, del sud, dell'estate, del fuoco – e il suo avversario Tezcatlipoca – il dio nero delle tenebre, personificazione della notte e del cielo stellato, del nord, dell'inverno, e dell'acqua. Questa lotta tra forze antitetiche garantisce l'equilibrio del mondo.

Il principio della dualità nell'unità è presente soprattutto negli autoritratti in cui Frida suddivide lo sfondo in una parte scura e una chiara, nei quali la notte e il giorno, la luna e il sole, il principio femminile e maschile sono contemporaneamente presenti.

In numerose opere, anche le piante e la natura hanno un ruolo importante; le piante simboleggiano la vita come eterno ciclo della natura, e parte di questo ciclo vitale, rappresentato nella mitologia Azteca dalla dea Coatlicue, è la morte. Morte e vita si condizionano a vicenda, l'una e l'altra, da sole, non avrebbero ragion d'essere; Coatlicue rappresenta l'inizio e la fine di tutte le cose, comprende la vita e la morte, dà e nello stesso tempo toglie. La morte, nell'accezione dell'antica cultura messicana, significa nel contempo rinascita e vita.

Il riferimento alle antiche mitologie messicane è comune anche ad altre artiste e scrittrici *chicane*; scrive in proposito Gloria Anzaldù<sup>16</sup> (2008) nel saggio *Le artiste chicane: esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera*:

*Sus símbolos y metáforas todavía viven en la gente chicana/mexicana.* Questo senso di connessione e di comunità spinge le artiste e le scrittrici chicane ad approfondire, setacciare e rielaborare le immagini native. Restituiamo queste immagini in maniera coerente, in versioni rivitalizzate e modernizzate per il teatro, il cinema, le performance artistiche, la pittura, la danza, la scultura e la letteratura (pp. 173-186).

### Una riflessione conclusiva

Una lettura della vita di Frida in chiave interculturale è una operazione ambiziosa e forse irriverente; a legittimarla c'è sia la speranza che Frida stessa l'avrebbe trovata divertente e sufficientemente complessa, sia l'infinito amore riconoscente con il quale godiamo della sua arte.

Una tale lettura è un atto che esprime l'urgenza di uno sguardo etico ed estetico, che valorizzi la sua arte fondativamente meticcica e interculturale:

Al di là delle possibili letture drammatiche delle condizioni mediche e di salute di Frida Kahlo o di quelle melodrammatiche delle sue relazioni sentimentali, queste figure della tradizione popolare messicana così come il reimpiego risemantizzato dei generi pittorici in contesti differenti o l'eversione dai canoni del rapporto tra maschile e femminile dimostrano quanto sia rilevante l'atteggiamento con cui Frida Kahlo esprime in opposizione al 'dominio maschile' il proprio animo rivoluzionario che, pur con grande passione e passionalità, pur con insolita e urtante esibizione della violenza e del dolore, non cessa di essere, intimamente, ironico (Casoli, 2014, p. 91).

Sembra che Frida abbia avuto il privilegio e la condanna di vivere come un *ponte* tra diverse vite: diverse culture ugualmente fondative, diversi amori, diverse passioni, diverse metamorfosi psico-fisiche in un perenne spaesamento che dirompe nella sua opera.

Sentirsi perennemente *altrove*, sin da bambina in un corpo che non le si addice, in una condizione che non le è familiare, sentirsi altrove mentre si vivono più amori e ognuno di essi si "prende" una parte grande e consistente delle proprie energie, sentirsi altrove nel dolore della mancata maternità e nell'abbandono: una raffinata, continua *doppia assenza*.

Leggiamo quello che scrive Bourdieu (2002), nella sua introduzione al testo di Sayad:

Sayad dimostra che il migrante è atopos, un curioso ibrido privo di posto uno "spostato" nel duplice senso di incongruente e inopportuno, intrappolato in quel settore ibrido dello spazio sociale in posizione intermedia tra essere sociale e non-essere. Né cittadino né straniero, né dalla parte dello stesso né dalla parte dell'altro, l'immigrato esiste solo per difetto della comunità d'origine e per eccesso della società ricevente, generando periodicamente in entrambe recriminazione e risentimento. Fuori posto nei due sistemi sociali che definiscono la sua non-esistenza, il migrante, attraverso l'inesorabile vessazione sociale e l'imbarazzo mentale che provoca, ci costringe a riconsiderare da cima a fondo la questione dei fondamenti legittimi della cittadinanza e del rapporto tra cittadino, stato e nazione (p. 7).

In questo saggio viene proposto di considerare lo *spaesamento* come una risorsa interculturale: il malinteso, l'imbarazzo e la frustrazione sono risorse insperate e quasi sempre poco consapevoli. Agire l'interculturale significa accedere a posizioni plurime nel rapporto con le narrazioni proposte, fare lo sforzo costante di accomodare significati alle azioni e alle parole, accedere a un pluriverso, evitare una narrazione unica e un punto di vista unitario, permettere versioni anche contrastanti, elicitare l'irriverenza, de-costruire le premesse delle singole persone e del gruppo al fine di far vivere ipotesi alternative e nuove mappe possibili.

Quanto è difficile ricomporre una immagine di sé che sia aderente alla propria identità, se l'identità diventa nomade, errante? Quanto di improvviso e inaspettato accade nella ri-definizione di sé e del contesto? Da qui la straordinaria potenza di interrogazione, di ricerca, di innovazione delle prospettive di Frida Kahlo, per cui l'osservatore è condotto in "una zona di incertezza psicologica" davvero rivelatrice di un cambiamento, di uno sguardo nuovo, indagatore nei confronti dello *status quo*, delle convenzioni, dei luoghi comuni e delle certezze consolidate. "Si approda a una zona non ben definita in cui, accanto a un ridimensionamento del mondo e di sé, prende spazio l'ipotesi di un altro mondo e di un'altra possibilità del sé. È questo, appunto, lo spazio per un sovvertimento della società e delle tradizioni, lo spazio per una rivoluzione che preferisce, per varie ragioni, i toni indiretti dell'ironia e i modi meno eclatanti del sorriso" (Casoli, 2014, p. 85).

Il migrante vive il confine, lo abita, ne fa una soglia; ogni soglia è una compresenza dinamica di interno ed esterno, ogni viaggio non è un semplice spostamento, non un'attesa di approdo, ma un vero e proprio atto di fondazione: come Enea che viaggia e narra la sua storia e, proprio narrando, si riappropria delle sue origini e della sua appartenenza, così le tante storie che Sayad raccoglie sono atti fondativi, sono "ricostruzioni".

In maniera analoga, Frida ridefinisce e ricostruisce la narrazione di se stessa in ogni sua opera, dove cerca di creare tutte le Frida che la abitano, ognuna con gli accenti e le sfumature che lo specchio le andava rivelando (Bonura, 2014), ognuna con una posizione e uno sguardo diverso sul mondo.

---

## Note

<sup>1</sup> Il termine deriva da *Serendip*, l'antico nome persiano dello Sri Lanka. Il neologismo fu coniato dallo scrittore Horace Walpole che lo inventò – in una lettera – il 28 gennaio 1754. Fu ispirato dalla lettura della fiaba persiana "Tre principi di Serendippo" di Cristoforo Armeno. Serendipità rappresenta un evento straordinario e inaspettato ed è indicata anche come sensazione, disposizione di animo. Alla serendipità, inoltre, ci si riferisce nella ricerca scientifica, quando scoperte importanti avvengono mentre si stava ricercando altro, come a dire che in ogni scoperta, deve essere insito qualche elemento di casualità: se il ricercatore sapesse già esattamente quello che sta cercando, non avrebbe bisogno di cercarlo, basterebbero delle conferme ad ipotesi precostituite.

<sup>2</sup> Frida Kahlo, Autoritratto al confine tra Messico e Usa (Autoritratto en la frontera entre México y Estados Unidos) (1932) Olio su metallo, 31 x 35 cm. San Francisco (CA), University of California, School of Medicine.

<sup>3</sup> I minori stranieri si rappresentano spesso in foto nelle quali sono sempre vicino a una macchina, prevalentemente una macchina lussuosa. Nei profili facebook dei minori accolti in Italia sono immancabili i selfie con macchina o con moto e, ancora, i selfie davanti alle vetrine di grandi marchi della moda italiana.

<sup>4</sup> Per avere una primissima idea delle edizioni italiane: AA.VV., 2008a; Arnaldi, 2016; Bonura, 2014; Corona, 2016; Herrera, 2010, 2016; Hooks, 2013. E ancora raccolte di lettere e scritti privati come: AA.VV., 2008b; Martignoni, 2002; Secci, 2010.

<sup>5</sup> Citazione dall'intervista a Édouard Glissant di Claudio Magris, 1 Ottobre 2009, Corriere della sera online, *Vivere significa migrare, ogni identità è una relazione*.

<sup>6</sup> Saturnino Herrán è un pittore messicano vissuto a cavallo del '900. I suoi lavori non rappresentano una netta rottura con la tradizione, piuttosto una transizione verso una nuova consapevolezza e identità dell'arte messicana: il Messico era ed è una società multietnica che incarna due diverse visioni del mondo. Sperimentò nuove prospettive e composizioni, mosso dal desiderio di catturare la particolare bellezza del suo popolo.

<sup>7</sup> Le fonti biografiche non riportano in maniera unanime questa informazione, tuttavia si presume che sia stata Affetta da spina bifida che i genitori e le persone intorno a lei scambiarono per poliomielite. Anche sua sorella minore Cristina ne era affetta.

<sup>8</sup> Sono così chiamati i sostenitori di Venustiano Carranza, figura di rilievo della rivoluzione Messicana insieme a Pancho Villa.

<sup>9</sup> La *resilienza* è la capacità trasformativa e creativa di reagire-resistere ai vissuti traumatici della vita. È una funzione psichica che si modifica nel tempo in rapporto all'esperienza, ai vissuti e, soprattutto, al modificarsi dei meccanismi mentali che la sottendono. Le persone con un alto livello di resilienza riescono a rispondere efficacemente alle contrarietà, a dare nuovo slancio alla propria esistenza e perfino a raggiungere mete importanti; l'esposizione alle avversità sembra rafforzarle piuttosto che indebolirle, sono tendenzialmente ottimiste, flessibili e creative; sanno lavorare in gruppo e fanno facilmente tesoro delle proprie e delle altrui esperienze. Interessante in proposito la riflessione sulle risorse proprie dell'infanzia, proposta da Silvia Vegetti Finzi nel testo *Una bambina senza stella*, libro in cui i traumi dell'infanzia vengono valorizzati come spinta meravigliosa-insperata nella costruzione della vita adulta; suggestivo esempio di resilienza.

<sup>10</sup> *Antiprincipesse* – un progetto nato in Argentina grazie alla casa editrice Editorial Chirimbote e portato in Italia da Rapsodia Edizioni – dedica a Frida Kahlo un libro composto da attività ludico-didattiche e una parte narrativa. Il libro che ha l'obiettivo di ribaltare una visione edulcorata e passiva del mondo delle bambine, vuole promuovere un modello femminile alternativo. <http://www.rapsodiaedizioni.com/portfolio-item/frida-kahlo-antiprincipesse-1/>

<sup>11</sup> "Decina tragica" o "decade tragica" (in spagnolo: decena tragica) è il nome della fulminea guerra civile e del drammatico colpo di Stato che abbattono il primo governo liberale del Messico moderno, quello del presidente Francisco Indalencio Madero, succeduto alla lunga stagione del dittatore Porfirio Diaz. La decena tragica ebbe luogo a Città del Messico dal 9 al 18 febbraio 1913 e passò quasi inosservata nel resto del mondo.

<sup>12</sup> Le gorditas sono una preparazione molto diffusa nella cucina messicana, il cui nome deriva dalla forma panciuta di una tortilla realizzata con farina di mais; le gorditas sono un cibo semplice e povero, cotte su piastre di ferro roventi oppure fritte in olio.

<sup>13</sup> Nayarit è uno stato multiculturale, multi-etnico e multilingue, affacciato sull'oceano, caratterizzato da una antica tradizione di convivenza tra i suoi quattro popoli indigeni – Huichol, Cora, Tepehuan e Mexicaneros – che esistono ancora e costituiscono un'attrazione turistica; i visitatori possono effettuare escursioni nelle loro comunità per conoscere le loro cerimonie, i loro stili di vita e le loro creazioni artistiche.

<sup>14</sup> Michelle Roux Perrot (Parigi, 1928) è una storica francese. Docente all'università Diderot di Parigi dal 1974 al 1993, dal 1993 ne è professore emerito. È autrice di importanti opere storiografiche, tra le quali *Storia delle donne in occidente*, 1992.

<sup>15</sup> Lettera ad Alejandro Gomez Arias, Settembre 1926, Museo Kahlo, Città del Messico

<sup>16</sup> Gloria Anzaldúa, filosofa, scrittrice, ricercatrice e attivista femminista. I temi di ricerca e le sue produzioni fanno riferimento alle *Chicana cultural theory*, *feminist theory*, e *queer theory*. Impegnata nella ridefinizione dell'identità culturale e di genere messicano-americana secondo una prospettiva che privilegia la dimensione linguistica. Si ricordano in particolare il suo testo: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987).

### Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (2008a). *Frida Kahlo e Diego Rivera Doppio ritratto*. Roma: Nottetempo.
- AA.VV. (2008b). *Biografia per immagini, libro di Frida Kahlo, Mnemosyne*. Milano: Abscondita.
- Anzaldúa, G. (2008). Le artiste chicane: esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera. (A.Taronna, Trans.). *Scritture Migranti, rivista di scambi interculturali*, 2, 173-186.
- Arnaldi, V. (2016). *Gli amori di Frida Kahlo*. Milano: Red star press.
- Bonura, S. (2014). *Frida Kahlo. Arte, amore, rivoluzione*. Rimini: Nda Press.
- Bourdieu, P. (2009). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- Casoli, A. (2012). La formazione maschile di Frida Kahlo. In M. Martin Clavijo (ed.), *Más Igualdad. Redes para la Igualdad* (pp. 169-176). Siviglia: ArCiBel Editores.
- Casoli, A. (2014). Una sfida al dominio maschile. La rivoluzione ironica dei generi nell'opera di Frida Kahlo. In A. Cagnolati, S. Rossetti (eds.), *Donne e Potere. Paradossi e ambiguità di una difficile relazione* (pp. 77-93). Roma: Aracne Editrice.
- Cauci, P. (2014). *Viva la vida!*. Bergamo: Feltrinelli.
- Corona, M. (2016). *Krazy Kahlo. Una biografia surreale*. Torino: 001 Edizioni.
- Covato, C. (2014). *Idoli di bontà. Il genere come norma nella storia dell'educazione*. Milano: Unicopli.
- Covato, C. (2007). *Memorie discordanti. Identità e differenze nella storia dell'educazione*. Milano: Unicopli.
- Covato, C. (Ed.). (2006). *Metamorfosi dell'identità. Per una storia delle pedagogie narrate*. Milano: Guerini.
- Garcia Marquez, G. (2005). *L'amore ai tempi del colera*. Milano: Mondadori
- Glissant, E. (2007). *Poetica della relazione*. (E. Restori, Trans.). Macerata: Quodlibert. (Original work published 1990)
- Herrera, H. (2010). *Frida. Vita di Frida Kahlo*. (M. Nadotti, Trans.). Milano: Dalai editore.
- Herrera, H. (2016). *Frida. Una biografia di Frida Kahlo*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Kahlo, F. (2005). *Abi les dejo mi retrato*. Barcellona: Lumen.
- Lentini, S. (2015). *Lumi, Arte, Rivoluzione in Spagna: la "pedagogia" di Francisco Goya y Lucientes*. Milano: Unicopli.
- Lowe, S. (Ed.). (2014). *Il diario di Frida Kahlo. Autoritratto intimo*. Milano: Mondadori, Electa.
- Panofsky, E. (2010). *Il significato delle arti visive*. Torino: Einaudi.
- Sayad, A. (2002). *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Cortina Editore.
- Secci, M.C. (Ed.). (2010). *Querido doctorcito. Lettere a Leo Eloesser*. Milano: Feltrinelli.
- Souter, G. (2005). *Frida Kahlo. Beneath the mirror*. New York: Parkstone International.



Vegetti Finzi, S. (2015). *Una bambina senza stella*. Milano: Rizzoli.

Zamora, M. (Ed.). (2002). *Lettere appassionate di Frida Kahlo*. (M. Martignoni, Trans.). Milano: Abscondita.

Jamis, R. (2005). *Frida Kahlo*. Milano: TEA.

**Lavinia Bianchi** è dottoranda di Ricerca, Ricerca sociale teorica e applicata presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, UniRoma3, Roma. Dal 2012 collabora alla progettazione e realizzazione di percorsi formativi blended presso le Cattedre di Storia sociale dell'Educazione, Sociologia e Progettazione didattica per la Formazione In Rete, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli studi di Roma Tre. È coordinatrice del centro di accoglienza per MSNA (minori stranieri non accompagnati).  
Contatto: [lavinia.bianchi@uniroma3.it](mailto:lavinia.bianchi@uniroma3.it)