

LA FORMAZIONE MASCHILE DI FRIDA KAHLO

Andrea Casoli
Universidad de Sevilla

Diverse insidie ostacolano un approccio innovativo allo studio dell'opera di Frida Kahlo; la prima delle quali è, appunto, l'inscindibilità dell'endiadi vita e opere, con uno sbilanciamento eccessivo verso il dato biografico o la testimonianza autobiografica a discapito degli elementi estetici e propriamente testuali.

Il caso più eclatante è rappresentato dall'analisi del rapporto di Frida Kahlo con Diego Rivera, troppo spesso limitata alle ripercussioni degli atteggiamenti del marito fedifrago e dell'indomabile donnaiole sulla pittura della moglie ferita: occorrerebbe piuttosto indirizzare maggiormente l'attenzione alla comprensione del ruolo che l'immensa cultura, l'impegno politico, la prospettiva internazionale e il genio artistico del pittore Rivera hanno giocato nella formazione della pittrice Kahlo, per altro di vent'anni più giovane di lui.

Forse, in questa direzione, non solo sarebbe utile non farsi distrarre più di tanto dal prepotente sentimentalismo che Frida Kahlo esibisce e ostenta, ma sarebbe anche e soprattutto utile non disgiungere questa posa dall'autoironia che aleggia, come sfondo costante anche se spesso latente, nelle sue parole e nei suoi dipinti.

Un altro caso significativo di questo atteggiamento critico, che potremmo definire sottomesso al giogo del romanzesco o del mitografico, è legato alla ricostruzione dell'infanzia di Frida Kahlo. L'analisi della prima parte della vita di questa artista risulta, infatti, estremamente importante al fine di individuare la matrice della trasgressività che caratterizza la sua opera. Come dice Sarah M. Lowe (Lowe 1999: 41):

Tradizionalmente alle donne era negato l'accesso ai luoghi di ritrovo dove potevano presentare il proprio senso del sé, e alla luce di queste limitazioni, la produzione della Kahlo appare incredibilmente nuova e dirompente. La sua costruzione del sé è al tempo stesso complessa e sorprendentemente chiara: senza alcuna autocommiserazione, la Kahlo dipinge i sogni, le paure, le passioni e la sofferenza con una sincerità che rifiuta qualsiasi restrizione artistica e sociale.

Il modello di educazione all'interno della famiglia e la formazione scolastica e culturale hanno dato alla personalità e soprattutto all'opera della pittrice messicana un'impronta originale e innovativa, tale da permetterle di evadere dalle restrizioni sociali e artistiche a cui erano appunto relegate le donne.

Poco importa verificare, limitare o precisare le testimonianze autobiografiche di Frida Kahlo, molte delle quali appaiono, in modo evidente, frutto di un preciso intento di mitopoiesi personale. Le si prenda, invece, nel loro insieme, con il vero e con la tara dell'enfasi che la memoria può aver aggiunto.

I pochi episodi infantili rievocati dalla pittrice negli ultimi anni di vita ci offrono l'immagine di una bambina turbolenta, che, ad esempio, reagisce con violenza a un'umiliazione patita, tentando di strozzare una compagna d'asilo; oppure, in consonanza con le rappresentazioni della propria infanzia nei dipinti (ad esempio, in *Cuatro habitantes de México* o in *Mis abuelos, mis Padres y yo*), ci offrono l'immagine di una bambina irrimediabilmente sola: il racconto che Frida Kahlo fa della propria amica immaginaria è letterariamente ispirato all'Alice di Carroll, la quale, inseguendo l'irraggiungibile Bianco Coniglio, finisce nel sotterraneo Paese delle Meraviglie.

Dovevo avere all'incirca sei anni, quando sperimentai con intensità l'amicizia immaginaria con una bambina più o meno della mia età. Avevo alitato sul vetro della finestra della mia camera di allora e con un dito avevo disegnato una porta. Piena di gioia e di urgenza, varcai quella "soglia" con l'immaginazione. Attraversai per intero la pianura che avevo di fronte e arrivai a una fattoria chiamata "Pinzón". Entrai attraverso la "O" di Pinzón e scesi in fretta *nel cuore della terra* dove la mia "amica immaginaria" stava aspettando. Non ricordo né la sua faccia né il suo colore. Ma so che

era allegra, che rideva molto. Senza emettere suono. Era agile e danzava come se il suo corpo non avesse peso. La seguivo in tutti i suoi movimenti e mentre danzava le raccontavo i miei problemi segreti. Quali? Non ricordo. Ma dalla mia voce tutto di me le era chiaro... Ritornando alla finestra rientrai dalla stessa porta disegnata sul vetro. Quando? Quanto tempo avevo passato con lei? Non so. Forse un secondo, forse migliaia di anni... ero felice. Annebbiai la "porta" con la mano ed essa "scompare". Con il mio *segreto* e la mia gioia corsi nell'angolo più remoto del patio di casa e in quel punto, sotto un albero di cedro, piansi e risi, sorpresa di essere sola con la mia felicità immensa e con una memoria così vivida della *bambina*. Sono passati trentaquattro anni da quando ho sperimentato quella magica amicizia, ma ogni volta che la ricordo è come se rivivesse o diventasse via via più grande all'interno del mio mondo (Herrera 2001: 22-23).

Proprio in quel periodo, intorno ai sei anni, si manifesta per la prima volta la poliomielite che affligge la gamba destra di Frida Kahlo, costringendola a letto per nove mesi e segnando, con ulteriore forza, la sua diversità e il suo isolamento.

La piccola Frida — Frida «*pata de palo*» — viene dunque avviata alle pratiche sportive, per solito riservate esclusivamente ai maschi, nel tentativo di porre rimedio alla menomazione muscolare della gamba. Il mito vuole che le piacesse arrampicarsi sugli alberi, remare sui laghi del Chapultepec, giocare a palla; ma non solo, anche tirare di boxe, praticare la lotta libera ed essere infine campionessa di nuoto (Herrera 2001: 23).

Certo basterebbe anche molto meno a sancire una distanza più che netta rispetto all'educazione delle altre bambine e delle sue sorelle; basterebbe limitarsi alla dichiarazione autobiografica della pittrice, quando dice: «I miei giocattoli erano quelli di un maschio, i pattini, la bicicletta» e riconsiderare, con la giusta prospettiva storica, quanto fosse trasgressivo, ai primi del Novecento, l'uso della bicicletta e comprendere così la carica eversiva di quella che, citando il titolo felice di un bel convegno diretto da Antonella Cagnolati, era bollata come una «relazione pericolosa» tra la femmina e il nuovo mezzo di trasporto (Cagnolati 2011).

Accanto a questo elemento, se ne inserisce un altro ben più determinante, anzi, fondamentale: l'inversione della prassi comportamentale del padre, che infrange la propria funzione normativa, abbandonando la sfera del potere e dell'autorità, a favore della funzione della cura, generalmente affidata alla madre. Scrive Carmen Covato:

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: 124).

Nel caso di Frida Kahlo questa inversione dei ruoli genitoriali è netta e inequivocabile. La pittrice ricorda la madre, Matilde, come una donna bellissima 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).

Il padre, invece, ebreo di origini europee, era addirittura ateo. Uomo di notevole cultura, nelle parole della figlia «era molto interessante e, quando camminava, si muoveva in modo elegante». Fu, per incarico governativo, il primo fotografo ufficiale del patrimonio culturale messicano. Frida Kahlo disse che i propri dipinti erano come le fotografie scattate dal padre per i calendari che vendeva; solo che i primi ritraevano paesaggi interiori e le seconde, esteriori. (In questo, inserendosi, *mutatis mutandis*, nella tradizione delle figlie di artisti, come Marietta Robusti, figlia del Tintoretto, Artemisia Gentileschi o Angelica Kaufman.)

Guillermo Kahlo riconobbe fin da subito che questa, delle sue sei figlie, era, la più intelligente, quella che gli somigliava di più; quella a cui poteva trasmettere la passione per la vita della natura, le pietre e i fiori, gli animali e gli uccelli, gli insetti e le conchiglie; quella a cui trasmettere la passione per l'arte messicana e la conoscenza delle tecniche fotografiche; quella a cui prestare i libri della propria biblioteca. Era Frida quella che accompagnava il padre nelle passeggiate durante le quali egli dipingeva acquerelli *en plein air* e nelle uscite professionali, a scattare fotografie.

Chissà se ha giocato un ruolo, in questa predilezione, anche il fatto che la nascita di Frida seguì quella dell'unico figlio maschio, morto però dopo solo pochi mesi?

A rinsaldare comunque l'unione tra padre e figlia fu, soprattutto, il comune destino della malattia — l'epilessia lui, la poliomielite lei — che isola e rende diversi. Nel seguente ragionamento, in verità un po' sconnesso, ma forse proprio per questo ancor più rivelatore, Frida Kahlo ricorda:

La mia è stata un'infanzia meravigliosa, perché, pur essendo un uomo malato, mio padre per me è stato un esempio immenso di tenerezza, lavoro e soprattutto comprensione di tutti i miei dolori (Herrera 2001: 25).

C'è poi una testimonianza di Benedetta Costa-Prades che illustra molto chiaramente la distanza tra il modello paterno e quello materno nella vita di Frida Kahlo:

Matilde è malinconica, ossessionata dall'economia domestica e dall'orario della messa. La sera aspetta il marito per servirgli la cena (mangia da solo), poi lui si chiude nello studio a eseguire le sonate di Beethoven al piano, legge un libro di Schopenhauer, oppure riceve un amico per disputare interminabili partite di domino accompagnate da litri di caffè molto forte (Roero di Cortanze 2012: 31).

Infine, è assai plausibile leggere una dichiarazione apparentemente generica di Frida Kahlo — «Io somiglio fisicamente a tutti e due. Ho gli occhi di mio padre e il corpo di mia madre» — come emblematica del suo rapporto con i genitori, tutto imperniato sull'asse dell'antitesi tra cultura (gli occhi, l'anima) e natura (il corpo, la maternità). Ancora una volta, Frida Kahlo si sente più vicina a Guillermo, di cui eredita la passione per l'arte e la lettura, mentre interrompe la tradizione matrilineare, non riuscendo, ben diversamente da Matilde, ad avere figli.

Questo dissidio tra maschile e femminile è così profondo e radicato da divenire un tema centrale nell'opera di Frida Kahlo, declinato in differenti forme, come, ad esempio, nella compresenza oppositiva di giorno e notte, o in certe giustapposizioni di sé e del marito, o ancora nell'enfasi apposta agli elementi androgini del proprio corpo.

Limitando, qui, il discorso alle figure genitoriali, è sufficiente prendere in esame i tre dipinti in cui sono presenti il padre e la madre della pittrice.

In *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936) dal fiocco, che fascia la cintura dell'elegante abito bianco della madre, fuoriesce un cordone ombelicale e un feto; e sotto la sua figura, un fiore di cactus viene impollinato e un ovulo fecondato da uno spermatozoo. La parte sinistra del dipinto, quella femminile, appare, dunque, contraddistinta da un trionfo della fertilità, a cui fanno da contraltare i quadri e i disegni in cui la pittrice mette in scena il trauma dei propri aborti come, ad esempio, *Frida y el Aborto* (1932) e *Henry Ford Hospital* (1932).

Mi nacimiento (1932) e *Retrato de mi padre* (1951) sono gli unici due dipinti che raffigurano la madre e il padre di Frida Kahlo. Anche se realizzati a quasi vent'anni di distanza l'uno dall'altro, possono essere accostati per una proficua lettura in parallelo. Il primo, come evidenzia il titolo stesso, non ha come soggetto vero e proprio la madre della pittrice, anche se è stato realizzato subito dopo la sua morte. La donna vi è rappresentata nell'atto del parto secondo lo stilema della dea primitiva della terra, occultandone il capo e mostrandone in primo piano i genitali. È questa solo una delle molte declinazioni del mito neumanniano della Grande Madre nell'opera di Frida Kahlo, che qui assume la particolare valenza di

ricondere la figura materna, a cui è sottratta l'identità personale, allo stato ideale e indistinto di natura. Si potrebbero avanzare anche ulteriori articolazioni della lettura di questo dipinto; ma, ai fini del discorso intrapreso, è sufficiente limitarsi a questo dato, contrapponendolo a quelli assai evidenti che caratterizzano il ritratto paterno.

Realizzato dieci anni dopo la morte di Guillermo Kahlo, il dipinto lo raffigura ancora giovane, come quando la pittrice era bambina. E, secondo lo stile tipico della ritrattistica coloniale, il soggetto è raffigurato nella sua dimensione sociale, rappresentata dalla professione; e il dipinto è completato da un cartiglio esplicativo:

Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo de origen húngaro alemán artista fotógrafo de / Profesión, de carácter generoso inteligente y fino valiente porque padeció durante / Sesenta años de epelepcia, pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler, / con adoración, / Su hija / Frida Kahlo.

(Ho dipinto mio padre Wilhelm Kahlo artista di origine ungaro tedesca, fotografo professionista, dal carattere generoso intelligente e perfino valoroso, perché soffrì per sessant'anni di epilessia, ma non smise mai di lavorare e lottò contro Hitler, con adorazione, sua figlia Frida Kahlo).

Mentre il dipinto del padre è, per dimensioni (60,5 x 46,5 cm) e per composizione, il tipico ritratto classico, il dipinto della madre è, per dimensioni (30,5 x 35 cm) e per composizione, il tipico *retablo*: in esso prevale un sentimento quasi superstizioso della religione, addirittura parodiato dalla presenza della *Mater Dolorosa*, protettrice dalle sofferenze e invocata in punto di morte, che qui assiste a un parto speciale, quasi un evento soprannaturale, miracoloso, come se si trattasse addirittura di un'autogenerazione.

Appare dunque evidente, in questa prospettiva di sovvertimento dell'ordine sociale e anche di quello naturale delle cose, come Frida Kahlo si raffiguri collocandosi sull'asse maschile, culturale e moderno del padre rispetto a quello femminile, naturale e arcaico della madre.

È sorprendente che la Kahlo, in quanto artista donna, mescoli volontà spirituali e necessità fisiche per capire che conoscere se stessi non era abbastanza: dovette re-inventare se stessa per essere se stessa (Lowe 1999: 52).

Se, nel ricomporre i ricordi dell'infanzia, Frida Kahlo enfatizza atteggiamenti e tratti del proprio carattere che ne fanno quasi un maschiaccio, un *tomboy*; per quello che riguarda le peculiarità della sua istruzione non c'è che da riprodurre fedelmente i fatti.

Nonostante l'opposizione della madre, che riteneva inadeguato per una ragazza andare a studiare lontano da casa, lasciando il paesino di Coyoacán per raggiungere con un'ora di viaggio sui mezzi pubblici la metropoli Città del Messico e lì, per di più, frequentare una scuola quasi esclusivamente maschile, il padre, nel 1922, decise di iscrivere Frida alla Scuola nazionale preparatoria, la miglior istituzione messicana di accesso agli studi universitari.

Si trattava, in verità, di una scuola superiore molto simile a un'università, in cui si mettevano in pratica le idee innovative e rivoluzionarie di «rigenerazione nazionale» del ministro José Vasconcelos; una scuola d'élite, appunto, a cui erano iscritte solo trentacinque femmine rispetto ai più di duemila maschi.

Tra le varie consorterie dell'istituto, Frida Kahlo entra a far parte, come unica femmina, dei *cachucas*, un gruppo di sette studenti accomunati dall'attitudine all'irriverenza e dalla passione, un po' romantica e un po' nazionalista, per le idee socialiste. Uniti tra loro da una lealtà cameratesca e da un modo tutto maschile di coltivare le amicizie, i sette *cachucas* prendevano gusto a sovvertire i principi di autorità, anche costruendo percorsi di lettura e di studio autonomi e indipendenti da quelli regolamentari: passavano, infatti, molte ore nella biblioteca iberoamericana, leggendo i capolavori della letteratura spagnola e di quella russa, Dumas e Mariano Azuela, la Bibbia e *Zozobra*, infervorandosi in discussioni politiche e in dibattiti filosofici.

Non stupisce, allora, che

per Frida le ragazze erano *cursi* (sentimentali e volgari) e il loro continuo spettegolare, insieme alla loro meschinità, la irritavano. Le chiamava *escuinclas* (peggiorativo di «bambine»: *escuinclas* sono i cani messicani privi di pelo).

Respirando questa atmosfera libertaria giacché maschile e, in più, innovativa giacché rivoluzionaria, Frida Kahlo vive con precoce disinibizione la propria sessualità, sia nella storia d'amore che la lega al leader del gruppo Alejandro Gómez Arias, sia nelle meno note e precisate esperienze omosessuali giovanili.

Alejandro stesso ricordò che Frida, cercando lavoro, conobbe una bibliotecaria del Ministero dell'Educazione e ne fu sedotta.

Secondo quanto riporta Salomon Grimberg, nel 1938 Frida Kahlo confessò a un'amica che

la sua iniziazione omosessuale, provocata da un "insegnante", era stata traumatica, in particolare perché i genitori avevano scoperto la relazione e ne era nato uno scandalo. [...] Il corso di educazione fisica è tenuto da una certa signorina Zenil, che insegna anche anatomia: «Ne ero innamorata: era tenera e mi faceva sedere sulle sue ginocchia. Durante l'ora di ginnastica facevo l'appello con lei e andavo nel suo ufficio per aiutarla a compilare le pagelle... Ricordo la sua pelle e il suo profumo. (Roero di Cortanze 2012: 37).

Non stupisce allora che nella fittissima collezione di fotografie scattate dal padre alla propria famiglia, ve ne siano alcune, datate 7 febbraio 1926, in cui Frida Kahlo appare vestita e pettinata di tutto punto in abiti e atteggiamenti maschili. Sicuramente per scherzo, non certo per una deliberata scelta d'immagine *butch*, come accadeva, giusto per fare un esempio, in quei medesimi anni alla pittrice Romaine Brooks o alla pianista Renata Borgatti, ritratta da quest'ultima in un celebre dipinto.

Invece, come ha ben rilevato Carmen Covato a proposito dell'educazione di Paolina Leopardi, l'esser cresciuta insieme ai fratelli, senza alcuna distinzione dal punto di vista della formazione, produsse in lei un istinto di assimilazione che la induceva all'abbigliamento in fogge quasi maschili e al taglio corto dei capelli, tanto che il fratello Giacomo, più famoso poeta, anche in età adulta, in alcune lettere continuò a chiamarla «monacello», come la irridevano scherzosamente da ragazzini, per il suo aspetto maschile.

Raquel Tibol, che nel 1953 passò alcune settimane con Frida Kahlo nella *Casa Azul* interrogandola per comporne la biografia, scrive:

Sempre orgogliosa fu la sua reazione alle avversità. Civettuola ed estremamente sentimentale, se le circostanze le impedivano di sfruttare le sue grazie femminili sfidava la sorte vestendosi da uomo per riaffermare la sua forza e nascondere difetti fisici e apparecchi ortopedici.

È difficile riconoscerla in abiti maschili, con bastoncino alla Charlot e capelli corti e imbrillantinati in fotografie che le furono scattate con le sorelle, le amiche e i parenti tra il 1926 e il 1927. [...]

L'abito maschile fu per la Frida ventenne lo stendardo della sua autodeterminazione. Forse, nell'adottarlo, pensò a George Sand o a Rodolfo Valentino. Viene spontaneo supporre che in questa sua scelta giocassero sia l'atteggiamento di rottura della baronessa "liberata" sia la figura del divo cui il trucco cinematografico conferiva qualità androgine (Tibol 2002: 25-26).

Ci fu poi l'incontro, proprio in quel medesimo lasso di tempo, con la fotografa italiana Tina Modotti e con l'emissaria della Commissione centrale comunista di Mosca Alexandra Kollontai: modelli differenti del medesimo dinamismo femminile, della medesima carica rivoluzionaria: entrambe straordinarie rappresentanti dell'ideale di «donna nuova» che si opponeva a quello vittoriano della «vera femminilità».

Ci fu l'iscrizione, giovanissima, al Partito comunista e l'adozione di uno stile di abbigliamento rivoluzionario: camicia rossa e pantaloni, mentre distribuisce armi ai combattenti, come la ritrasse nel 1928 Diego Rivera nel ciclo di murali *Ballata della Rivoluzione* nel Ministero dell'Educazione nazionale di Città del Messico.

Il corpo, tutto impresso di storia, è foucaultianamente una superficie su cui si manifesta un'iscrizione culturale, dietro cui si scorge la struttura genealogica che le dà fondamento.

Ancora, vale la pena cedere la parola alla testimonianza di Raquel Tibol:

Al suo ritorno in Messico dopo quindici anni di permanenza in Europa, Rivera era diventato un adoratore della donna inconfondibilmente messicana ed esaltava fino all'euforia la nobiltà dei costumi tradizionali, soprattutto quello da *tehuana*. Con affetto giocoso, non privo di malizia, convinse Frida a sostituire gli abiti da uomo con quelli da meticcina o da indigena. A partire da allora divenne difficile immaginare Frida senza i suoi vestiti messicani. Portava quello da *tehuana* con sovrana eleganza. Ma sia nel linguaggio dell'abito sia nella relazione di coppia, il suo aspetto "tipico" fu da lei considerato come una concessione a Rivera, una sorta di vincolo che li univa. Tanto che in uno dei periodi di maggior distacco, formalizzato dal divorzio, si raffigura vestita da uomo e circondata dai capelli che una forbice sadomasochista ha disperso con furia (Tibol 2002: 26).

Qui mi sono deliberatamente limitato a individuare una delle possibili origini dell'istinto trasgressivo che anima la pittura di Frida Kahlo. Il senso profondo di solitudine, radicale e intimo piuttosto che prodotto dalle coercizioni delle condizioni mediche, si sposa con una vocazione all'individualità assai spiccata.

La stessa costruzione di una strana, *queer*, bellezza che contraddistingue l'icona di sé composta da Frida Kahlo nei propri dipinti, risponde a un'istanza eversiva, libertaria, persino anarchica rispetto ai canoni e alle mode del tempo.

Forse, per cogliere qualcosa del segreto di questa bellezza inquietante, per reagire alla sua provocazione, dovremmo porci nell'atteggiamento con cui Gustave Flaubert considerava l'amica George Sand:

Il fallait la connaître comme je l'ai connue pour savoir tout ce qu'il y avait de féminin dans ce grand homme, l'immensité de tendresse qui se trouvait dans ce génie (Flaubert 1821: 535).

(Bisognerebbe conoscerla come l'ho conosciuta io per sapere tutto quello che c'era di femminile in quel grand'uomo, l'immensità di tenerezza che albergava in quel genio.)

Non è forse qui che ha origine, per dirlo nei termini di Judith Butler, il «*gender trouble*» di Frida Kahlo?

BIBLIOGRAFIA

- Cagnolati, A., a cura di, *Donne e bicicletta. Una relazione pericolosa?*, Roma, Aracne, 2011.
- Carroll, L., *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, traduzione e cura di A. Casoli, prefazione di Lella Costa, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2010.
- Costa-Prades, B., *Frida Kahlo*, Libella-Maren Sell, 2007.
- Covato, C., *Memorie di cure paterne. Genere, percorsi educativi e storie d'infanzia*, Milano, Edizioni Unicopli, 2002.
- de Lauretis, T., *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Flaubert, G. - Sand, G., *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1821.
- Grimberg, S., *I will never forget you. Frida Kahlo and Nickolas Muray*, New York, Chronicle Books, 2006.
- Halberstam, J., *Female Masculinity*, New York, Duke University Press, 2005.
- Herrera, H., *Frida. Vita di Frida Kahlo*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2001.
- Lowe, S.M., *Frida Kahlo. Autoritratto in frammenti*, Milano, Selene edizioni, 1999.
- Neumann, E., *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio, 1981.
- Roero di Cortanze, G., *Frida Kahlo. La bellezza terribile*, Roma, Gaffi editore, 2012.
- Tibol, R., *Frida Kahlo. Una vita d'arte e di passione*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Woolf, V., *Momenti di essere. Scritti autobiografici*, Milano, La tartaruga, 1993.

