



Il tempo circolare, Frida Kahlo e il Rinascimento

Alba Romano Pace

Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Contact alba.romanopace@albertina.academy

«È sempre e ancora oggi», scrive Frida Kahlo nel retro di una delle sue prime tele, *Autoritratto con veste di velluto* del 1926. Strettamente legata alla concezione della ciclicità del tempo propria alle culture precolombiane, Frida Kahlo rivela attraverso la pittura, quella stessa visione della storia costruita per ritorni e analogie. Il Rinascimento italiano, promosso come modello dalla politica culturale del Messico post-rivoluzionario, diventa per l'artista il principale riferimento pittorico. Evocando le grandi opere della pittura rinascimentale, Frida Kahlo se ne appropria per rinnovarne i significati, ponendo la sua arte in una continuità temporale che esprima per immagini l'eterno reiterarsi degli accadimenti. Dall'individuale all'universale, questi eventi sono presentati come le matrici della storia dell'umanità.

«Today still goes on», writes Frida Kahlo on the back of one of her first canvases, *Self-Portrait in a Velvet Dress* of 1926. Closely linked to pre-Columbian cultures concept of cyclical time, Frida Kahlo reveals through her painting that same vision of history, constructed by returns and analogies. The Italian Renaissance, as was promoted to a model by post-revolutionary Mexico's cultural politics, becomes for the artist the main pictorial reference. Evoking the great works of Renaissance painting, Frida Kahlo appropriates them to renew their meanings. So she places her art in a temporal continuity that expresses through images the eternal reiteration of events. From the individual to the universal, these events are presented like the matrices of humanity's history.

Keywords: Frida Kahlo, Mexican Renaissance, Pre-Columbian civilizations, Cyclical time, Surrealism

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 30 November 2024; **Accepted** 31 December 2024; **First Published** March 2025

Citation Alba Romano Pace, *Il tempo circolare, Frida Kahlo e il Rinascimento*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 198-219.

DOI 10.36253/ladiana-3392

Copyright © 2024 Alba Romano Pace

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Il tempo circolare, Frida Kahlo e il Rinascimento

Alba Romano Pace

Nessuno è più di una funzione – o parte di una funzione totale. La vita passa e crea cammini che non si percorrono invano. Ma nessuno può “liberamente” fermarsi a giocare sul sentiero, perché ritarderà o trasformerà il cammino atomico e generale. [...] Gli opposti si uniscono e non scopriamo nulla di nuovo o di aritmico. Ci proteggiamo, ci amiamo, nell’irrazionale, nel magico, nell’anormale, per paura della straordinaria bellezza della verità, del materno e dialettico, del sano e forte. [...] Qualcuno – qualcosa – sempre ci protegge dalla verità - la nostra ignoranza e la nostra paura. Paura di sapere che non siamo altro che vettori di direzione costruzione e distruzione per essere vivi, e sentire l’angustia di aspettare il minuto seguente e partecipare alla corrente complessa senza sapere che ci dirigiamo verso noi stessi, attraverso milioni di esseri pietra – esseri uccelli – esseri astri – esseri microbi – esseri fonte verso noi stessi – varietà dell’uno incapacità di sfuggire al due – al tre – al etc. di sempre – per tornare all’uno.¹

Nel diario che Frida Kahlo inizia a redigere dal 1944 circa, e che continua costantemente a stilare fino agli ultimi giorni della sua vita, l’artista crea attraverso un flusso libero di parole, segni, simboli, personaggi ibridi e chimerici, quella che forse è la sua vera e propria opera surrealista.² Una scrittura automatica, realizzata a volte sotto effetto di psicofarmaci o oppioidi antidolorifici, che produce disegni e tracciati fluorescenti, trasformando le pagine del diario in una sorta di delirio grafico e letterario. Un paesaggio mentale che sorge come pura allucinazione, completato dalla genesi di una mitologia immaginaria, ispirata alle divinità precolombiane. Questa epopea fantastica testimonia la visione di Frida Kahlo di un’esistenza scandita da divinità antiche, associate a una concezione del tempo composto da eventi, a loro volta cadenzati in cicli come forze sequenziali, in ripetizione cronologica. In questa maniera, Frida Kahlo fa proprio il pensiero delle culture amerindiane e in particolare la maya e l’azteca. Come rivelano già le parole del suo diario, l’artista concepisce l’esistenza umana come il continuo scorrere di un travolgente flusso regolato da leggi fisiche. Il tempo è materia, un composto d’atomi e particelle, che ingloba e annulla l’individuale per esprimere l’eternità dell’universale. Un immenso ingranaggio di cui l’essere umano è appena un corpuscolo nell’infinita spirale del cosmo. La sua esistenza si svolge per cicli e si ripete per analogie. Gli eventi del passato e del futuro sono interscambiabili e ritornano come costanti nella storia sia dell’individuo sia della collettività.

Nel 1915 la pubblicazione dell'interpretazione dei geroglifici maya decifrati dall'archeologo americano Sylvanus Griswold More³ aveva richiamato l'attenzione sulla saggezza delle antichissime culture precolombiane e sulla loro pratica ancestrale del computo del tempo. Lontana dalla concezione lineare del mondo occidentale, dove lo sviluppo cronologico è un susseguirsi di passato, presente e futuro, il tempo nelle culture precolombiane era suddiviso in più calendari intersecati tra loro. Il *Tonalamatl*, nome azteco per indicare 'Il libro dei giorni' o l'Anno Sacro, era un almanacco sacro che contava duecentosessanta giorni, ed era utilizzato per le cerimonie divinatorie e per le profezie. Le date erano definite dalla combinazione dei venti nomi di divinità amerindiane con tredici numeri che a rotazione ripartivano dallo zero. Si creavano così abbinamenti diversi ma finiti. Questi stessi riproponendosi nel tempo, identificheranno determinati eventi. I Maya riferendosi ai giorni parlavano sempre al passato, mai al presente, come se il tempo fosse già accaduto e semplicemente si stesse ripresentando.⁴

L'altro loro computo proveniva dallo *Ha'ab*, il calendario solare di trecentosessantacinque giorni, che era invece formato di diciotto 'mesi' di venti giorni più cinque giorni e sei ore, detti transitori. Questi cinque giorni supplementari erano particolarmente temuti nella cultura maya come nell'azteca; lo spiega Morley e ancora prima di lui l'arcivescovo Diego Landa, che nel 1864 relazionava le tradizioni amerindiane. Così Landa annota: «Gli *xma kaba kin*, o 'giorni senza nome', erano considerati particolarmente sfortunati e di cattivo auspicio. [...] Questi giorni erano, inoltre, di carattere profetico; ciò che accadeva durante essi continuava ad accadere per sempre. Quindi, i litigi venivano evitati in questo periodo per timore che non cessassero mai».⁵

L'idea di ritorno è dunque alla base della nozione di tempo nelle civiltà autoctone del Messico antecedenti l'invasione ispanica. A sua volta Morley osserva: «tutti i periodi Maya [...] sono sempre in sequenza continua, ognuno ritorna in se stesso e ricomincia da capo dopo il suo completamento, [...] il principio più fondamentale della cronologia Maya [è]: la sua assoluta continuità nel tutto».⁶ L'insieme dei due calendari formavano ciò che l'archeologo definisce il «Round Calendar», il Calendario Rotondo o Ciclo del Calendario:

Vera base della cronologia Maya, poiché le sue 18.980 date includevano tutte le possibili combinazioni dei 260 giorni con le 365 posizioni dell'anno. Sebbene i Maya sviluppassero un sistema molto più elaborato di conteggio del tempo, in cui qualsiasi

data del Ciclo del Calendario poteva essere fissata con assoluta certezza entro un periodo di 374.400 anni, questa impresa davvero notevole fu compiuta solo utilizzando una sequenza del Ciclo del Calendario, ovvero periodi di 52 anni, in ripetizione infinita da un punto di partenza fisso.⁷

Vi era ancora il calendario detto del Computo lungo che partiva dal giorno della creazione – in cui gli dei si riunirono accendendo il sacro fuoco dell'illuminazione e dando inizio all'umanità – per estendersi all'infinito. Un altro computo seguiva il Ciclo di Venere, basato sul moto del pianeta sacro ai Maya. Il tempo sembrava espandersi in più direzioni rotatorie, ed era immaginato come una spirale. I mesi erano rappresentati dalle divinità, la combinazione dei loro nomi con i numeri era associata a diversi avvenimenti, che si sarebbero ripetuti nel tempo, creando la storia dell'umanità. Il passato diveniva una somma di combinazioni, corrispondente a determinati eventi ciclici. La loro memoria permetteva ai sacerdoti Maya di possedere un archivio che consultato avrebbe rivelato il futuro, proprio a causa del ciclico ripetersi.

Frida Kahlo, che della rivendicazione delle radici precolombiane del popolo messicano fa un manifesto politico, allinea ugualmente la propria vita e la sua produzione pittorica, alla concezione del tempo delle antiche civiltà amerindiane. Seguendo l'uso dei popoli Maya di prediligere una data rispetto a un'altra, una coppia di divinità benevola o un giorno propizio contro uno nefasto, Frida Kahlo cambia innanzitutto la data della sua nascita: anagraficamente il 6 luglio 1907, l'artista sceglie il 7 luglio 1910, anno dell'esplosione della Rivoluzione proletaria in Messico. Con la rivendicazione del diritto alla proprietà delle terre, il popolo messicano aveva riscoperto le proprie origini di popolo libero, nativo del territorio, legato alle tradizioni autoctone precedenti l'invasione spagnola. D'altronde, malgrado la sottomissione ai *conquistadores*, i rituali pagani dei popoli amerindiani non avevano mai abbandonato i loro confini. Una certezza diventata istanza politica ed esaltata dalla cultura post-rivoluzionaria promossa da José Vasconcelos, Ministro dell'Istruzione dal 1921 al 1923. Filosofo e politico Vasconcelos teorizza che l'America latina sia il continente da cui prende origine l'umanità. La definisce l'Atlantide sommersa, da cui l'essere umano è partito per popolare le altre terre: l'Egitto, l'India, la Grecia.⁸ Adesso l'America latina è per il Ministro il luogo del ritorno, che deve essere culla di una religione unica e universale, condivisa da tutti i popoli nel nome dell'amore.⁹ La sua teoria è espressa nel libro *La razza cosmica*: «arriveremo in America, prima che in qualunque altra parte del globo, alla creazione di una

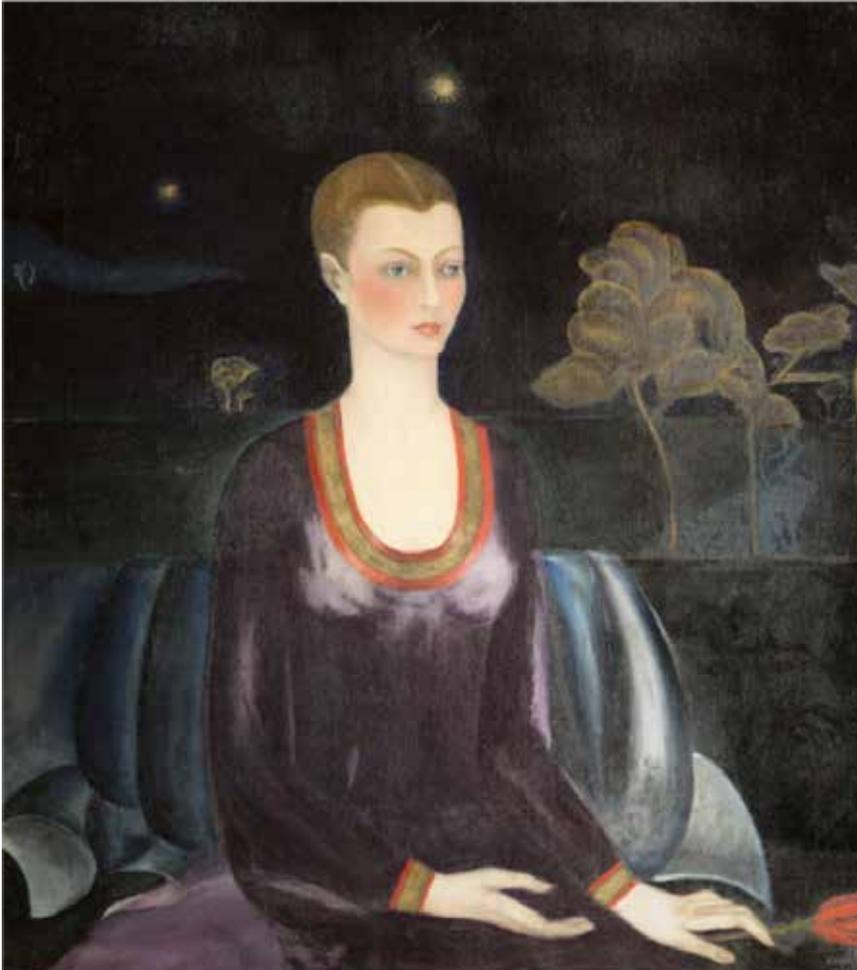
razza composta dal tesoro di tutte quelle antecedenti, la razza finale, la razza cosmica».¹⁰

L'idea di una continuità tra civiltà precolombiane e cristianesimo è espressa anche dall'antropologa Anita Brenner, autrice nel 1929 del libro *Idoli dietro gli altari*,¹¹ testo rivoluzionario illustrato dalle foto di Tina Modotti e Edward Weston. Insieme all'artista francese Jean Charlot, l'antropologa conia il nome di «Rinascimento messicano»¹² per qualificare il periodo post-rivoluzionario che vede gli artisti, e specialmente i muralisti Siqueiros, Orozco, Charlot e Diego Rivera, riempire le pareti delle istituzioni cittadine di grandi pitture murali. L'obiettivo è educare il popolo alla rinascita. «Revolution and Renaissance» è il titolo dell'ultimo capitolo del libro della Brenner dedicato agli artisti, il suo bell'incipit dice: «Nell'arco di una generazione il Messico è ritornato a sé. Il suo primo e definitivo gesto è artistico».¹³ Anche Diego Rivera nelle sue memorie ricorda questo fervente periodo: «Aprirono ovunque scuole d'arte indipendenti; migliaia di operai e figli di operai portarono avanti produzioni di straordinaria qualità. Il loro lavoro si fuse in modo naturale con il nostro, creando un movimento artistico che critici d'arte europei e americani definirono "Rinascimento messicano"». ¹⁴ Come nel Cinquecento la rinascita della società si esprime attraverso l'arte. È il tempo che si ripete, per analogia. Frida Kahlo segue questa visione di continuità. Il Rinascimento europeo e in particolare italiano, diventa per l'artista il principale riferimento pittorico, da integrare nelle ritrovate radici indigene, creando una sorta di "pittura cosmica".

L'ipotesi che l'ispirazione di alcune opere della pittrice messicana provenga dai Maestri rinascimentali, è condivisa dai maggiori specialisti della Kahlo, tra cui Salomon Grimberg,¹⁵ Hayden Herrera,¹⁶ Helga Prignitz-Poda,¹⁷ Celia Stahr,¹⁸ poiché supportata dalle dichiarazioni di Frida Kahlo stessa. Nella sua corrispondenza e nel diario, l'artista cita Dürer, Bruegel, Cranach, Botticelli e Bronzino. Mentre la ricostruzione del costante dialogo che la pittrice intreccia con le immagini rinascimentali, nonché l'aver riconosciuto l'esatta opera con cui i suoi quadri entrano in relazione, ci consegna qui una visione inedita della sua poetica pittorica. Evocando le grandi opere della pittura rinascimentale, Frida Kahlo se ne appropria per rinnovarne i significati, ponendo la sua arte in continuità temporale con l'arte del passato. Attraverso un universale archivio di fonti vive, alla maniera dei sacerdoti maya, Frida Kahlo esprime l'eterno reiterarsi degli accadimenti; aderisce così, attraverso la sua arte, alla concezione delle antiche civiltà precolombiane come all'attuale riappropriazione politica dell'identità autoctona

del popolo messicano. Il suo pensiero riflette anche la sua stessa biografia. La pittrice nasce di origini miste, *indios* da parte di madre, europee dal lato paterno. La sua profonda conoscenza del Rinascimento è poi dovuta a più fattori. Innanzitutto il padre Guillermo Kahlo, di origini tedesche, fotografo di mestiere, appassionato di filosofia, arte e musica nonché esperto bibliofilo¹⁹ che possiede una fornita libreria dove, tra altri, si trovano numerosi testi sull'arte occidentale.²⁰ La giovane Frida non smetterà d'immergersi nella lettura e l'osservazione di questi libri, imparandoli visivamente a memoria durante i lunghi mesi di convalescenza, quando è immobilizzata nel letto, dopo il tragico incidente stradale di cui è vittima nel 1925. Come scrive Clelia Stahr: «I suoi primi dipinti erano dominati da influenze che spaziavano dall'arte rinascimentale all'arte moderna, al lavoro di Best-Maugard e ai suoi libri di disegno».²¹

Un secondo fattore decisivo nell'interesse di Frida Kahlo per la cultura del Rinascimento e dell'Umanesimo, è il periodo che l'artista trascorre alla Scuola Nazionale Preparatoria, dove si iscrive nel 1922 per potere accedere alla facoltà di Medicina. Qui inizia a frequentare il gruppo intellettuale dei *Los cachuchas*, nome tratto dal berretto a scacchi anticonformista, indossato dai membri in segno di protesta. Pur reclamandosi un movimento artistico e letterario, sulla linea di altri movimenti d'avanguardia contemporanei come gli Stridentisti e i Contemporaneos,²² i *cachuchas* erano in realtà un gruppo di studenti appassionati di letteratura e filosofia, che seguivano la visione politico-culturale del ministro dell'educazione José Vasconcelos e degli artisti del Rinascimento Messicano. La cerchia si riuniva nei caffè, scambiandosi libri, studiando la scrittura, la pittura e la filosofia cinquecentesche: «Spensierati trovammo nel mondo delle lettere e dello spirito il solo mondo possibile»,²³ ricorda Manuel González Ramírez, allora parte del gruppo. La *cachucha* Frida Kahlo stila testi poetici, crea giochi linguistici, studia la semantica e l'etimologia delle parole, la logica e la retorica, l'iconologia e l'iconografia rinascimentali. Tra i primi dipinti di Frida Kahlo vi è un ritratto della giovane amica Alicia Galant (fig. 1). In questo ritratto la studiosa di Frida Kahlo, Helga Prignitz-Poda ha evidenziato un richiamo formale alla *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino.²⁴ Ne viene rilevato ancora lo «stile di un ritratto rinascimentale del XVI secolo, simile allo stile usato da Bronzino e Botticelli».²⁵ Nei colori e nella posa il quadro sembra piuttosto riprendere *La dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci. Il ritratto dell'amica Alicia Galant è per Frida Kahlo esattamente una trasposizione nel tempo della figura ritratta dal pit-



1. Frida Kahlo, *Ritratto di Alicia Galant*, 1927, olio su tela. Museo Dolores Olmedo, Città del Messico.

tore rinascimentale, che si suppone sia Cecilia Gallerani, l'elegante amante di Ludovico Sforza detto il Moro, animatrice di un cenacolo di artisti e poeti di cui lo stesso Leonardo avrebbe fatto parte. Frida Kahlo identifica la compagna con la superba Cecilia Gallerani. Altri elementi, d'altronde, legano i due ritratti mettendoli in dialogo: Leonardo sceglie l'ermellino come animale simbolo della donna per diversi fattori,²⁶ tra cui il gioco verbale con l'etimologia del nome dell'animale e il cognome della donna ritratta. Il nome «ermellino» viene dal greco γαλήν (*galen*) parola che è alla radice dei cognomi Gallerani e Galant. Un'altra possibile interpretazione lega il quadro ai due cognomi, la donna ritratta da Frida Kahlo tiene in mano un fiore rosso che potrebbe essere una Bignonia, il cui nome popolare è Madame Galen.²⁷ Come sopra citato, il *serio ludere* dei cenacoli rinascimentali era una pratica amata dal gruppo *Los cachuchas*, il cui leader Alejandro Gómez Arias, era un promotore. È probabilmente

la sua figura, come capo del gruppo, ad aver instillato nella giovane Frida Kahlo la fervida passione per l'Umanesimo e il Rinascimento, sia dal punto di vista letterario che politico. Il giovane Gómez Arias è infatti il primo importante amore di Frida Kahlo. A lui la pittrice dedica il suo primo autoritratto su tela: *Autoritratto con veste di velluto*, 1926 (fig. 2). La studiosa Celia Stahr riconosce in questo ritratto diverse influenze pittoriche:

dall'artista tedesco del XVI secolo Albrecht Dürer, noto per i suoi autoritratti imponenti [...] Frida prende anche in prestito dallo stile manierista del XVII secolo del Parmigianino, con l'allungamento del collo e delle dita, così come dall'enfasi di Best-Maugard sulla qualità lineare riscontrata nel suo *Autoritratto* del 1923 e nell'arte delle culture antiche.²⁸

Gli studiosi non individuano l'esatto corrispondente pittorico con cui Frida Kahlo si confronta per il suo ritratto, che è l'opera del pittore del tardo Rinascimento italiano: Agnolo di Cosimo detto il Bronzino con il *Ritratto di Cosimo de' Medici in armatura* del 1545 circa (fig. 3). Frida Kahlo ama particolarmente il Bronzino, come scrive lei stessa in una lettera a Gómez Arias in viaggio per l'Europa: «Quali altre cose

2. Frida Kahlo, *Autoritratto con vestito di velluto*, 1926, olio su tela. Museo Frida Kahlo, Città del Messico.

3. Agnolo di Cosimo detto Bronzino, *Cosimo de' Medici in armatura*, 1545 ca. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



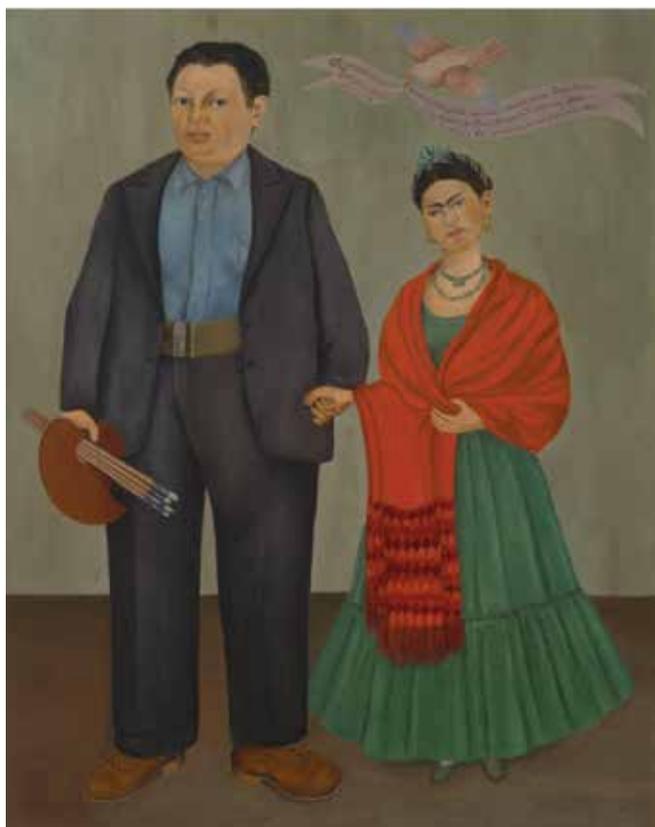
hai imparato e visto sulla pittura? [...] Tu sei pienamente ottimista dopo aver visto l'Elba, il Reno, molti Lucas Cranach e Dürer e soprattutto Bronzino».²⁹ Ma l'*Autoritratto con veste di velluto* è specialmente dipinto da Frida Kahlo per riconquistare Alejandro Gómez Arias che aveva deciso di rompere la loro relazione. La pittrice sceglie il quadro rinascimentale a cui ispirarsi con dei fini ben precisi: attualizzarne il significato. Frida Kahlo si presenta al cospetto del suo innamorato come una guerriera dalla sensuale armatura di velluto. La composizione e la semantica del quadro riconducono nel dettaglio al ritratto rinascimentale. Nell'autoritratto di Frida Kahlo l'inclinazione del capo è la stessa di Cosimo de' Medici. Una stessa vena percorre vibrante il collo di entrambi, rappresentando il vigore della giovinezza. La leggera peluria sulle labbra di Cosimo de' Medici diverrà il tipico segno di androginità dei successivi autoritratti di Frida Kahlo. Ancora i tre cerchi della manica dell'armatura adornano ugualmente la veste della pittrice, che nella scollatura riproduce i motivi arabescati del cesellato della corazza del granduca. Tra questi ricami sul velluto si riconosce il contorno del blasone della famiglia de' Medici. Un altro particolare nell'*Autoritratto con veste di velluto* di Frida Kahlo rievoca l'illustre famiglia fiorentina. Nel retro del telaio l'artista scrive: «Per Alex Frieda 17 anni» e riscrive una seconda volta, quasi a volerlo rimarcare: «Frida Kahlo a 17 anni nel sett[embre] del 1926 Coyoacán». Poi in lingua tedesca: «Heute ist Immer Noch» cioè «È sempre e ancora oggi». Una frase sibillina con cui Frida Kahlo fa un diretto riferimento al celebre membro della famiglia de' Medici, Lorenzo il Magnifico e al suo famoso componimento *Il trionfo di Bacco e Arianna* o *La canzone di Bacco* del 1490 circa. «Quant'è bella giovinezza che fugge tuttavia. Chi vuol esser lieto sia del doman non c'è certezza»³⁰ recita il noto verso del suo poema. Con la frase: «È sempre e ancora oggi» Frida Kahlo, abbandonata dal suo amato come Arianna da Teseo, esorta il suo prediletto ad approfittare del presente e della loro giovinezza, evocando un tema tipico della letteratura umanistica, il *carpe diem* oraziano che Frida usa per dire: è ancora tempo di amare. Sullo sfondo del quadro le spirali blu simboleggiano l'eterno ritorno.³¹

Da questo momento in poi, nella produzione pittorica di Frida Kahlo, inizia un costante dialogo con l'arte del passato. L'artista suddivide la storia in due misure, che corrono parallele durante l'esistenza di ogni essere umano: il tempo individuale e quello universale. Entrambi sono composti da una serie di eventi che formano le matrici della storia dell'umanità. Come sopracitato, seguendo il pensiero delle culture precolombiane Frida Kahlo dipinge per analogia, attraversando

la storia dell'arte come i profeti maya disponevano la memoria degli accadimenti trascorsi, nel fine di prevedere il futuro. Al tempo della storia individuale appartiene l'opera *Frida Kahlo e Diego Rivera*, 1931 (fig. 4). Il quadro sembrerebbe dipinto seguendo un ritratto fotografico scattato il 21 agosto del 1929, il giorno delle nozze con il grande muralista messicano.³² Il matrimonio è un momento archetipale nella vita di un individuo, si ripete nei secoli, diverso eppur sempre uguale, per ogni società. Osservando l'opera di Frida Kahlo si nota come l'impostazione provenga da un altro dipinto rinascimentale, forse l'opera più nota, 'un modello' lo potremmo definire, per rappresentare una coppia di sposi: il *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, dipinto nel 1434 da van Eyck (fig. 5). Frida Kahlo utilizza la stessa costruzione prospettica e le medesime tonalità di colore sia per l'ambiente che per la rappresentazione dei due sposi: il verde per la donna e il grigio per l'uomo. La stessa postura dei personaggi accomuna le due opere. Anche la forma rettangolare e il colore dello scialle dell'artista, al centro della composizione, sembrano riprendere la stola rossa nello sfondo del quadro fiammingo. Per la posizione del proprio volto invece, Frida Kahlo decide di riecheggiare un'altra illustre sposa rinascimentale,

4. *Frida Kahlo e Diego Rivera*, 1931, olio su tela. Museum of Modern art, donazione Albert M. Bender, San Francisco.

5. Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, 1434, olio su tavola. National Gallery, Londra.



come notoriamente teorizzato per il quadro *La primavera* di Botticelli, creato verso il 1482. Secondo *Le vite* del Vasari, libro che Frida Kahlo più che probabilmente legge e rilegge come suo testo di riferimento, il dipinto sarebbe stato ricollocato, dall'originaria sede del Palazzo di via Larga, nella villa Medicea di Castello «luogo del Duca Cosimo fuori di Firenze». ³³ Il quadro fu commissionato, secondo alcune interpretazioni, per celebrare le nozze di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici detto Il Popolano, cugino di Lorenzo il Magnifico, con Semiramide Appianni. ³⁴ Il capolavoro è comunque un elogio dell'amore e la rinascita. Nel quadro di Frida Kahlo, la sua figura con il capo inclinato, ornato da una ghirlanda di stoffa, riprende la postura della donna, nota oggi come Venere, al centro della tela rinascimentale. Sopra la Venere, la figura di Eros è ripresa da Frida Kahlo dalla colomba che porta il cartiglio che, osservandolo, ha la stessa forma dell'arco tenuto dal giovane dio in Botticelli. La colomba della Kahlo ha ancora lo stesso colore delle ali rosate di Eros. Frida indossa uno scialle rosso, come la stola intorno alla figura di Venere. Il fatto che entrambe le donne dei dipinti di van Eyck e di Botticelli possano alludere a un'allegoria della fertilità è stato rimarcato da diversi studiosi. ³⁵ Anche il colore verde dell'abito di Frida Kahlo e della sposa di van Eyck sarebbe legato all'augurio di fecondità. ³⁶ Nella biografia di Frida Kahlo, come nella sua produzione pittorica, è centrale il tema della maternità e del suo desiderio, impossibile, di gestazione. L'auspicio del quadro rinascimentale si rinnova dunque nell'immagine creata dell'artista messicana. Un dialogo tra presente e passato che si rinnova. ³⁷

Nel 1938, mentre Frida Kahlo si trova a New York per sua personale alla Julien Levy Gallery, le viene commissionato da Luce Clare Boothe, direttrice della rivista «Vanity Fair», il ritratto dell'attrice Dorothy Hale recentemente deceduta. ³⁸ Questa improvvisa richiesta mette in crisi l'artista. Confusa scrive a Diego Rivera, rimasto in Messico:

Per favore, mandami un disegno di come devo dipingere la figura. Sai bene come sono, non sono pittrice né niente, non so niente, e la gente crede che disegno molto bene, e non sanno le sbornie che mi costa, e l'ipocrita che sono, perché cerco sempre di trovare da dove tirare fuori le linee che faccio. Tu sei l'unico al mondo che sa che tipo di mulo sono e perché è così difficile dipingere per me. ³⁹

Con la frase «cerco sempre di trovare da dove tirare fuori le linee che faccio» forse l'artista intendeva riferirsi alla sua tecnica di ispirarsi formalmente alle composizioni dei grandi quadri del passato? È un'ipotesi fondata sulla costanza della metodologia usata dalla pittrice. ⁴⁰ La Kahlo riprende ancora la composizione de il *Compianto o Lamento del*

*Cristo morto*⁴¹ di Andrea Mantegna, 1470-1474 circa o 1483 circa, nel quadro *La mia nascita*,⁴² 1932, nel quale si dipinge durante il tragico aborto. Nota Herrera: «Di fronte a noi ci sono invece le piante dei suoi piedi e il riferimento al drammatico Cristo morto con “primo piano dei piedi” di Andrea Mantegna è istantaneo».⁴³ Nella biografia dell'artista la perdita del figlio precede di poco un altro triste evento: la morte della madre. Mathilde Kahlo decede il 15 settembre 1932, giorno che in Messico è detto «Grido o Lamento di dolore», poiché celebra il dolore della Madonna per la perdita del figlio. Il 15 settembre coincide inoltre con l'inizio della guerra per l'indipendenza del 1810. Il dialogo tra le due tele è formale e semantico, spazia attraverso il tempo, tanto che l'anziana figura della Madonna addolorata del Mantegna, sembra la stessa raffigurata da Frida Kahlo nel quadretto della Madonna posto sopra il capezzale del letto, come se fosse l'eterno testimone di un dramma a lei noto.⁴⁴ Da un tempo a un altro, il dolore di una madre per la perdita di un figlio rimane immutato. Ancora la stessa impostazione del quadro del Mantegna la si ritrova, infatti, nel dipinto di Frida Kahlo *Il defunto Dimas* (1937, Dolores Olmedo Museum in Mexico City). Seguendo la tradizione messicana, la pittrice ritrae il figlio defunto di un'amica, usando la prospettiva del Cristo del Mantegna, riportando il riferimento nuovamente al tema del compianto di una madre sul corpo del figlio. Anche il critico Salomon Grimberg riconosce l'influenza del Mantegna su questo dipinto della Kahlo, individuando a suo avviso l'opera *Cristo in pietà sorretto da due angeli*,⁴⁵ 1488-1500 circa, come riferimento pittorico per l'artista.⁴⁶

Molte altre opere di Frida Kahlo sono attualizzazioni di quadri del passato, tra cui ancora Mantegna⁴⁷ e Bronzino.⁴⁸ Concluderemo con il tema della Madonna col bambino, che non casualmente appare in Frida Kahlo con maggiore frequenza dopo le sue seconde nozze con Rivera, in data 8 dicembre 1940. L'8 dicembre è per il calendario liturgico il giorno della festa mariana dell'Immacolata concezione. Il tema è celebrato da Frida Kahlo nell'opera *L'Amoroso abbraccio dell'universo, la terra (Messico), io, Diego e il signor Xolotl*, 1949 (fig. 7). Il quadro ha una doppia composizione, piramidale e circolare. È composto a più livelli ed evoca un vero e proprio abbraccio. Un gesto come un tondo che riprende il circolare movimento degli astri, dell'alternarsi del giorno e della notte, del ciclo del tempo con le sue stagioni. È il cerchio della vita, delle leggi della natura fino all'universo che ci circonda. La tela mette insieme due capolavori della storia dell'arte prerinascimentale e rinascimentale. Il primo è *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, dipinto da Masaccio tra 1424-25 (fig. 6).

Frida Kahlo mantiene la struttura piramidale del quadro di Masaccio, identificando le due Madri della religione cattolica, l'anziana Sant'Anna e la Madonna che tiene il bambino tra le braccia, con due figure femminili archetipali dell'antica mitologia del Messico:



6. Masaccio, *Madonna col Bambino e sant'Anna*, 1424-25, tempera su tavola. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Madre Natura, il cui volto appare tra le nubi e la possente dea della terra Cihuacoatl, dal cui seno stilla una goccia di latte. Frida Kahlo si ritrae vestita di rosso mentre, abbracciata dalle Grandi Madri, tiene a sua volta tra le braccia l'eletto, colui che lei stessa dichiara ripetutamente di amare come il figlio mai avuto, il marito Diego Rivera. Il pittore è ritratto nudo e tondeggiante come il bambino Gesù del quadro di Masaccio. Questo quadro sembra essere evocato da Frida Kahlo nel testo dal titolo *Ritratto di Diego*, da lei scritto nel 1949 e ironicamente impostato come la presentazione di uno degli artisti de *Le vite* del Vasari. Qui la pittrice afferma che vede il pittore: «un bimbo grandotto, immenso, con un volto amabile e uno sguardo un po' triste. Vederlo nudo fa pensare a un bambino-rana», aggiungendo: «la donna – e tra tutte le donne io – vorrebbe sempre tenerlo tra le braccia come un bimbo appena nato».⁴⁹ Nel quadro le tre donne:

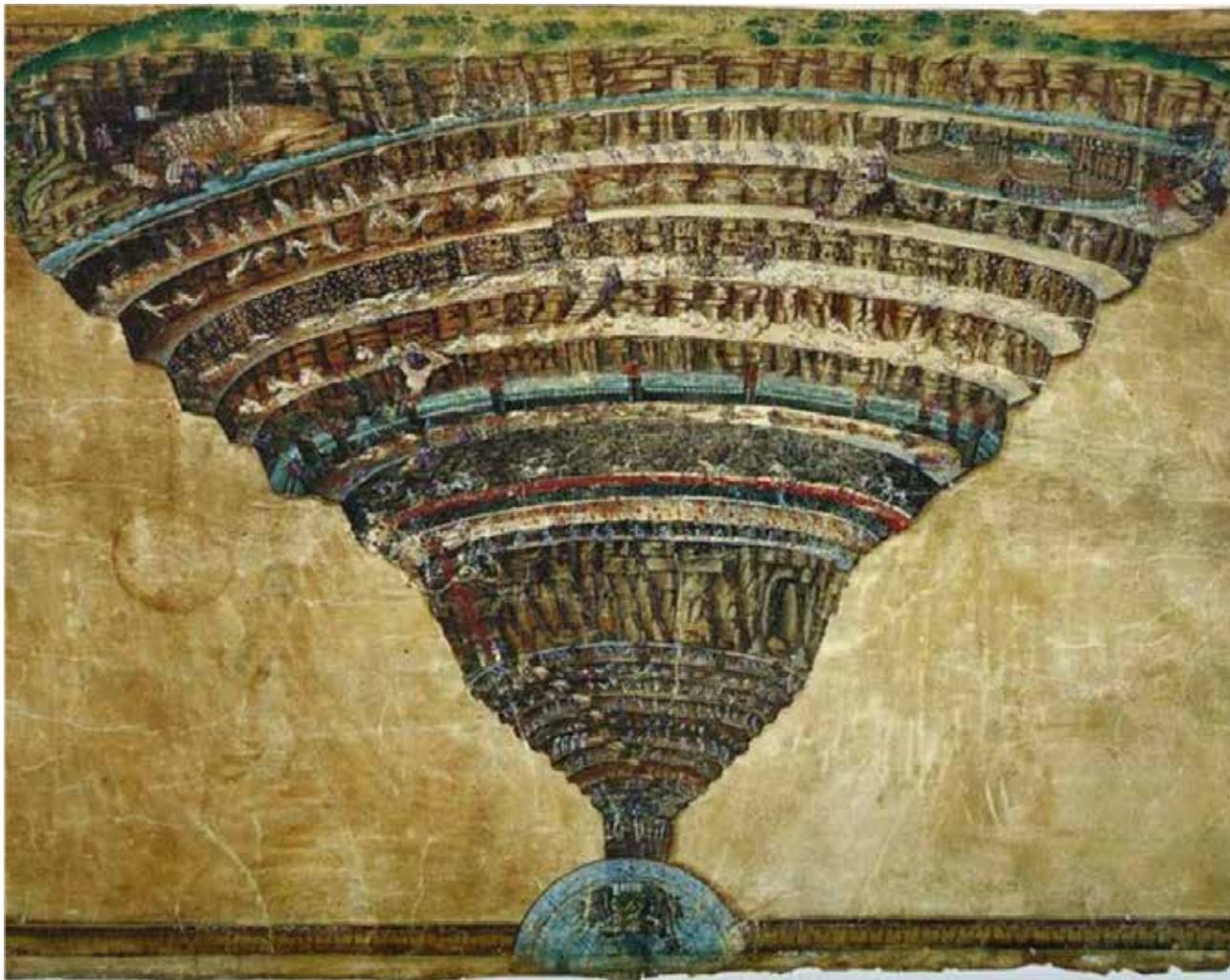


7. *L'Amoroso abbraccio dell'universo, la terra (Messico), io, Deigo e il signor Xolotl*, 1949, olio su tela. Jacques e Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation, Città del Messico.

Madre Natura, la dea della terra Cihuacoatl, e la stessa Frida Kahlo, tengono tra le braccia Diego Rivera. Il pittore ha in mano il fuoco sacro della creazione artistica, che come Prometeo dona all'umanità attraverso le sue opere. Un secondo quadro ispira plausibilmente Frida Kahlo per questa tela. Si tratta sempre di una *Madonna con il bambino* dipinta da Lorenzo Lotto nel 1521 (fig. 8), che l'artista avrà visionato attraverso la riproduzione sui libri o cartoline. È innanzitutto il soggetto e il movimento rotatorio del cielo, che Lotto riprendeva dal Correggio, a sedurre Frida Kahlo. La presenza del sole al centro del quadro di Lotto, splendente oltre le nubi scure, richiama il quadro di Frida Kahlo, che mostra l'alternanza di giorno e notte, di bianco e nero. Sono lo yin e lo yang delle filosofie orientali, a cui la pittrice si avvicina nella maturità. L'evocazione della vita e della morte, è anche rappresentata nella figura del cane di Frida, di razza xoloitzcuintle, che come scrive Andrea Kettenmann: «non è solo un animale domestico ma rappresenta Xolotl, il guardiano del mondo dei morti, che ha l'aspetto di un cane».⁵⁰ L'animale è posto



8. Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino e i santi*, 1521, olio su tavola. Chiesa di Santo Spirito, Bergamo.



ai piedi della composizione, rispettando l'iconografia dell'opera di Lotto, dove ai piedi della Madonna si trova il San Giovanni bambino che abbraccia l'agnello sacrificale. I due animali, l'agnello e il cane, rappresentano l'innocenza e il sacrificio, sono correlati alla morte e all'eternità dello spirito. Ulteriori elementi accomunano ancora le due opere. La frangia della stola del quadro di Lotto riprende nel colore e nel movimento la balza della gonna della Kahlo che indossa lo stesso abito purpureo della Madonna di Lotto. La costruzione per masse del suo quadro riprende ancora la tavola cinquecentesca. La pittrice ne mantiene le simmetrie e dove Lotto pone le figure dei santi, lei dipinge la flora del Messico. Il movimento degli arbusti segue le stesse linee dei corpi dei santi. Alla destra la palma del martirio nella mano di Santa Caterina d'Alessandria accenna una curva

9. Sandro Botticelli, *Disegni per la Divina Commedia, La voragine infernale*, 1480-1495, punta d'argento, inchiostro e tempera su pergamena. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

verso l'alto, la stessa è ripresa da Frida Kahlo nei rami di cactus. Alla sinistra, il movimento dei piedi di Sant'Antonio Abate è suggerito dall'andamento delle pale di ficodindia in basso. La linearità del bastone del santo e il colore (che è anche lo stesso del pavimento della pala), sono riprodotti da Frida Kahlo nel cactus *Euphorbia*. Anche le linee del ginocchio e del gomito del San Sebastiano sono servite alla pittrice per tracciare le curve create dalle foglie d'agave. Ancora in Lotto, il San Sebastiano è protratto verso la Madonna in trono, questi sembrerebbe essere ripreso dalla Kahlo nell'alto cactus che avanza verso il centro dell'opera. Ma come sopra evidenziato, la sacralità della composizione rinascimentale è soprattutto rinnovata nel movimento circolare dall'opera di Frida Kahlo. La pittrice lo riprende nei moti celesti per restituire la circolarità dell'opera e con essa il senso a spirale dell'esistenza.

Un'ultima opera diviene il manifesto della poetica visionaria di una storia universale di Frida Kahlo. Ne *Le vite* il Vasari scrive ancora di Botticelli: «per essere persona sofisticata, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa».⁵¹ È probabilmente attraverso Vasari o da un'edizione della Divina Commedia di Dante che Frida Kahlo prende conoscenza de *La voragine infernale* (fig. 9), creata dall'artista fiorentino tra il 1480 e il 1495, sempre su commissione del Popolano, ovvero Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Frida d'altronde amava particolarmente il Botticelli, come dimostra una sua espressione a proposito di un'opera di giovinezza, un ritratto della sorella Adriana, oggi perduta, che l'artista chiamava «la Boticelinda Adriana».⁵² L'illustrazione della Divina Commedia è evocata nel dipinto, *Mosé o Nucleo solare*, 1945 (fig. 10). Partendo dall'Inferno di Botticelli, il suo quadro intreccia una corrispondenza in omaggio al ciclo della morte e della vita come eterna rinascita. I quadri hanno la stessa impostazione, nei gironi danteschi Frida Kahlo immette le grandi divinità della storia, dal paganesimo, alle religioni universali, alla politica. Utilizza le stesse tonalità di colore di Botticelli. Dipinge la semisfera azzurra che rappresenta in Dante il centro della terra, come il *nucleo solare* ma anche come l'ovulo della vita. La pittrice infatti si riferisce all'Inferno dantesco come voragine di Botticelli, associandovi l'immagine dell'utero femminile. Nel quadro *Mosé o Nucleo solare*, dipinge una vera e propria nascita. Ispirato dal testo *Mosé o il monoteismo* di Sigmund Freud, il quadro di Frida Kahlo rappresenta un parto sacro, un ritorno alla vita attraverso la morte simboleggiata dalla voragine infernale: «Ho dipinto il feto umano nella sua ultima fase all'interno della placenta. Le tube che sembrano

mani si protendono verso il mondo»,⁵³ scrive lei stessa commentando la sua opera. Nel circolare rinnovarsi dell'esistenza, oltre il tempo e la storia le due opere si specchiano nel ciclico fluire e ripetersi della vita che muore e *rinasce*, come Frida Kahlo ancora afferma descrivendo *Mosé o Nucleo solare*:

Ai due lati, in basso – vedete due alberi che formano una sorta di arco di trionfo, con la vita nuova che germoglia sempre dal tronco della vecchiaia. Nel centro, sempre in basso, la forza più importante per Freud e per molti altri: l'amore rappresentato dalla conchiglia e dalla chiocciola, i due sessi, a cui si avvolgono radici sempre nuove e sempre vive.⁵⁴

La relazione tra le due immagini costituisce ancora una tappa del dialogo che l'artista intesse con i Maestri del passato. La passione di Frida

10. Frida Kahlo, *Mosé o Nucleo solare*, 1945, olio su masonite. Collezione privata.



Kahlo per il Rinascimento si costituisce nei suoi anni di gioventù, tra i libri della biblioteca paterna e la frequentazione della Scuola Preparatoria, alla quale s'iscrive nel 1922 entrando a far parte del gruppo *Los cachuchas* che si divertiva a riprendere lo stile letterario dell'Umanesimo e del Rinascimento, scrivendo poemi, liriche, testi letterari e creando giochi linguistici. Il leader del gruppo Alejandro Gómez Arias, primo amore della pittrice, era un appassionato d'arte e letteratura rinascimentali. Nella corrispondenza con il giovane, partito in viaggio per l'Europa, Frida Kahlo cita insistentemente artisti come Bruegel il Vecchio, Botticelli, Bronzino. Ancora nel lontano 1938, quando la pittrice si trova a New York in occasione della sua personale alla Julien Levy Gallery, gli scrive condividendo la loro giovanile passione per i capolavori dell'arte europea: «In una collezione privata ho visto due meraviglie, un Piero della Francesca [...] e un piccolo El Greco, il più piccolo che abbia mai visto, ma il più squisito di tutti. Ti manderò le riproduzioni».⁵⁵ In quegli stessi anni post-rivoluzionari la politica del Ministro dell'Educazione, José Vasconcelos, promuoveva un ideale d'amore universale, di rispetto e di libertà che riunisse insieme tutti i popoli e che fosse trasmesso attraverso l'arte, la filosofia e la letteratura. Gli ideali dell'Umanesimo e soprattutto del Rinascimento, venivano spesso citati come esempio e un parallelo storico. S'instaura nel Messico post-rivoluzionario una visione di continuità tra presente e passato, nell'idea dell'eterno ripetersi degli eventi, secondo la concezione ciclica propria delle antiche civiltà precolombiane. Così questo concetto si fa anche rivendicazione politica per il popolo messicano, che reclama la proprietà delle terre e la libertà attraverso le origini autoctone preminenti anche sui colonizzatori. I testi *La razza cosmica* di Vasconcelos e soprattutto *Idols Behind Altars* dell'antropologa Anita Brenner vanno verso una direzione di integrazione e continuità. Come nel Rinascimento tra le faide nacque la più alta cultura, la Brenner, come Vasconcelos, conferisce un ruolo talmente importante agli artisti all'interno della società, che l'antropologa, per la maniera adottata nel suo testo di descrivere singolarmente i muralisti, è definita dalla rivista «Mexican Folkways» del 1929: «il Vasari della moderna scuola messicana».⁵⁶ La giovane Frida Kahlo, nata da origini miste, indios ed europee, si forma in questo contesto e s'impegna a promuoverlo credendovi fermamente ancora prima del suo incontro con Diego Rivera, che non farà che rafforzare il suo pensiero.

Nella sua poetica artistica Frida Kahlo condensa l'ideale d'amore universale e d'uguaglianza tra tutti i popoli, in un continuo dialogo tra le sue creazioni e i capolavori dell'arte, in una visione precolombiana d'interscambiabilità tra presente e passato. Seguendo le teorie di Vasconcelos,

Frida Kahlo immagina una sorta di 'arte cosmica'. Nel suo messaggio politico si legge come da *sempre* gli artisti raccolgano le emozioni, del singolo e della collettività, rendendole visibili attraverso le loro opere. Una stessa storia accomuna luoghi ed eventi, stesse cellule formano l'essere umano, che un unico dio, attraverso geografie ed epoche, protegge. L'eterno distruggersi e rinnovarsi del tempo, storico e biologico, accomuna tutti gli essere viventi, dagli uomini agli animali e le piante. Nel sentimento d'uguaglianza contro il capitalismo, Frida Kahlo esorta a vivere in armonia, uniti nell'amoroso *abbraccio dell'universo*.

- ¹ Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, Abrams, New York, 2005, pp. 87-88 (t.d.a.).
- ² Hayden Herrera definisce il diario all'interno della produzione di Frida Kahlo come «il lavoro forse più surrealista», in Idem, *Frida: a biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, New York, 1983, trad. it. di Maria Nadotti, *Frida, una biografia di Frida Kahlo*, Neri Pozza, Vicenza, 2016, p. 457.
- ³ Sylvanus Griswold Morley, *An introduction to the study of the Maya hieroglyphs*, «Bureau of American ethnology Bulletin», 57, Smithsonian Institution, Washington, 1915.
- ⁴ «I Maya, per quanto riguarda la loro scrittura, non hanno mai designato un giorno presente ma hanno sempre trattato di un giorno passato», ivi, p. 169 (t.d.a.).
- ⁵ Ivi, pp. 165-166; Diego Landa, *Relation des Choses de Yucatan. Comprenant les Signes du Calendrier et de l'Alphabet Hiéroglyphique de la Langue Maya*, testo in spagnolo tradotto in francese dall'Abate Brasseur de Bourbourg, voll. 3, Arthus Bertrand Éditeur, Parigi, 1864, vol. 3, p. 384.
- ⁶ Ivi, p. 196.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberomericana. Notas de viajes a la America del sur*, Agencia mundial de libreria, Madrid, 1925, p. 18 e p. 4.
- ⁹ Ivi, p. 35.
- ¹⁰ Ivi, p. 40 (t.d.a.).
- ¹¹ Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, Harcourt Brace & company, New York, 1929.
- ¹² Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, Yale University Press, New Haven, 1967; *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes*, catalogo della mostra (Grand Palais, Parigi, 5 ottobre 2016-23 gennaio 2017), Réunion des musées nationaux, 2016.
- ¹³ Brenner, *Idols Behind Altars*, cit., p. 314 (t.d.a.).
- ¹⁴ Diego Rivera, *My art, my life*, a cura di Gladys March, Dover Publications, New York, 1991, trad. it. di Emilia Sala, *La mia arte, la mia vita*, Johan & Levi Editore, Milano, 2017, p. 198.
- ¹⁵ Salomon Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Lifes*, Merrell, Londra/New York, 2008; Idem, *Frida Kahlo: Song of Herself*, Merrell, Londra/New York, 2008.
- ¹⁶ Herrera, *Frida: a biography*, cit.
- ¹⁷ Helga Prignitz-Poda, *Frida Kahlo*, trad. it. di Laura Tasso, Rizzoli, Milano, 2006; Idem, *Frida Kahlo*, trad. it. di Francesco Barale e Cristiano Screm, Jaca Book, Milano, 2021.
- ¹⁸ Celia Stahr, *Frida in America. The Creative Awakening of a Great Artist*, St Martin's Press, New York, 2020.
- ¹⁹ Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 112.
- ²⁰ Cfr. ivi, pp. 73-74.
- ²¹ Stahr, *Frida in America*, cit., p. 75.
- ²² Cf. José Rojas Garciduenas, *Estridentismo y Contemporaneos*, «Revista de la Universidad de México», VI, 72, dicembre 1952, pp. 11-13; Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!*, Yale University Press, New Haven, 2013.
- ²³ Manuel González Ramirez, *Frida Kahlo o el imperativo de vivir*, «Huytlate», II, 18, novembre-dicembre, 1954, p. 8 (t.d.a.).
- ²⁴ Helga Prignitz-Poda citata nella scheda *Ritratto di Alicia Galant*, 1927 in *Frida Kahlo oltre il mito*, a cura di Diego Sileo, catalogo della mostra (Milano, Mudec-Museo delle culture, 1 febbraio-3 giugno 2018), 24Ore Culture, Milano, 2028, p. 146.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Ludovico Sforza detto il Moro fu insignito dell'ordine dell'ermellino da Ferrante d'Aragona nel 1488.
- ²⁷ Davide Lacagnina in una conversazione con l'autrice, novembre 2024.
- ²⁸ Stahr, *Frida in America*, cit., p. 89 e p. 591.
- ²⁹ Frida Kahlo in una lettera ad Alejandro Gómez Arias, datata 4 giugno 1927, in Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 125.
- ³⁰ Lorenzo il Magnifico, «Canti carnascialeschi», in *Opere*, a cura di Attilio Simeoni, Laterza, Bari, 1914, p. 249.
- ³¹ Cfr. Alba Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, Giunti, Firenze, 2021, pp. 43-46.
- ³² Ernesto Reyes, *Diego Rivera e Frida Kahlo nel giorno del matrimonio*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Città del Messico, Messico.
- ³³ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, 2 voll., Einaudi, Torino, 1986, vol. 1, p. 475.
- ³⁴ Umberto Baldini e Ornella Casazza, *La Primavera del Botticelli storia di un quadro e di un restauro*, Mondadori, Milano, 1984, p. 104.
- ³⁵ Erwin Panofsky, *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait*, «Burlington Magazine», LXIV, 1934, pp. 117-128; Jacqueline Marie Musacchio, *Weasels and Pregnancy in Renaissance Italy*, «Renaissance Studies», XV, 2, 2001, pp. 172-87.
- ³⁶ Cf. Anne Hollander, *Seeing through Clothes*, University of California Press, Oakland, 1993.
- ³⁷ Come prima detto, Frida Kahlo mantiene questo dialogo costante. Lo si ritrova ancora nelle opere *Autoritratto al confine tra Messico e U.S.A.*, 1932 (olio su metallo, 31x25 cm, collezione privata) in cui l'artista riprende formalmente il quadro di Bruegel il Vecchio, *L'adorazione dei magi nella neve*, 1563 (olio su tavola, legno, 35x55 cm, Musée des beaux arts de Bruxelles). Lo stesso dicasi per un acquarello del periodo newyorke-se di Frida Kahlo, *Vista del Central Park*,

1931 (acquarello su carta, 26,7x20,3 cm, collezione privata) che riprende nella composizione e nel significato il paesaggio nello sfondo dell'opera di Bruegel il Vecchio, *Cacciatori nella neve*, 1565 (olio su tavola, 117x162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna). Frida Kahlo riprende anche il *Trionfo della morte*, dipinto da Bruegel il Vecchio verso il 1562 ca (olio su tavola, 117x162 cm, Museo del Prado, Madrid) nella sua opera contro il capitalismo *Il mio vestito è appeso lì*, 1933 (olio e collage su masonite, 46x50 cm, Hoover Gallery, San Francisco). L'immagine di un infernale trionfo della morte ritorna nel tempo attuale con il trionfo del capitalismo e del nazismo simboleggiato nel quadro dal trofeo sormontato dall'aquila. «Magnifico Bruegel, il vecchio, mio amato» annota Frida Kahlo nel suo diario. Per questi confronti si rimanda a Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, cit., pp. 88-90 e pp. 106-107.

³⁸ Il quadro è *Suicidio di Dorothy Hale*, 1938, oggi al Phoenix Art Museum.

³⁹ Frida Kahlo in una lettera a Diego Rivera datata 5 dicembre 1938, in Carlos Monsiváis, Elia Espinosa et al., *La Casa Azul de Frida Kahlo*, Banco de México/Chapa Ediciones, Città del Messico, 2007, pp. 153-154.

⁴⁰ Sicuramente il richiamo è anche al 'Metodo Best Maugard', insegnato nelle scuole messicane tra il 1922 e il 1925

che prevedeva l'utilizzo di sette elementi, lineari e curvi, da usare per costruire qualunque composizione pittorica. Cfr. Fernando Pontones Best, *El Método Best Maugard para la enseñanza del dibujo y su aplicación a los trabajos manuales*, «Boletín de la Secretaría de Educación Pública», 2, settembre 1922, pp. 227-229.

⁴¹ Andrea Mantegna, *Compianto o Lamento del Cristo morto*, 1470-1474 circa o 1483 circa, tempera su tela, Pinacoteca di Brera, Milano.

⁴² Frida Kahlo, *La mia nascita*, 1932, olio su metallo, collezione privata.

⁴³ Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 383.

⁴⁴ Per il confronto tra le due opere vedi Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, cit., pp. 96-100.

⁴⁵ Andrea Mantegna, *Cristo in pietà sorretto da due angeli*, 1488-1500 circa, tempera su tavola, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

⁴⁶ Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Lifes*, cit., pp. 44-45.

⁴⁷ L'opera di Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1480 (tempera a colla su tela, Museo del Louvre, Parigi) è ripresa da Frida Kahlo, come immagine di dolore, nell'opera *La colonna spezzata*, 1944 (olio su tela, Museo Dolores Olmeido, Città del Messico).

⁴⁸ Il quadro di Frida Kahlo *Cio' che l'acqua mi ha dato*, 1938 (olio su tela, collezione privata, Parigi e *Sopravvissuto*,

1938, olio su tela, Collezione Pérez Simon, Messico) dialoga e riprende la composizione e i significati storici dell'affresco di Agnolo Bronzino, *La traversata del mar Rosso*, 1542 (affresco, Palazzo Vecchio, Firenze). Cfr. Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, cit., pp. 142-151.

⁴⁹ Frida Kahlo, *Ritratto di Diego Rivera*, in *Frida Kahlo lettere appassionate*, a cura di Martha Zamora, Abscondida, Milano, 2002, p. 152.

⁵⁰ Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo, 1907-1954: Pain and Passion*, Taschen, Colonia, 2000, trad. it. *Frida Kahlo 1907-1954. Sofferenza e passione*, Taschen, Colonia, 2016, p. 78.

⁵¹ Vasari, *Le vite*, cit., vol. 1, p. 477.

⁵² Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 112.

⁵³ Frida Kahlo, *Mosé*, in *Frida Kahlo Lettere appassionate*, cit., p. 141.

⁵⁴ Ivi, p. 147.

⁵⁵ Lettera di Frida Kahlo ad Alejandro Gómez Arias, senza data, 1938, riprodotta in *From Frida with love. Lettere di Frida Kahlo*, a cura di Diego Sileo, 24Ore cultura, Milano, 2018, p. 79.

⁵⁶ Fabiane Tais Muzardo, *Ídolos tras los altares: a (re)construção da arte mexicana no período pós-revolucionário*, «Mana», XXV, 3, Settembre-Dicembre 2019, consultabile in <https://doi.org/10.1590/1678-49442019v25n3p667> (t.d.a.).