

## L'iconografia della maternità: da allegoria a emozione

Maria Fratelli

La maternità è sineddoche del Tutto: racchiude in un'immagine il mistero della vita nell'universo. È il momento che segna l'irruzione del tempo del singolo nell'immensità dell'infinito. Emblematica la *Madonna del Parto* di Monterchi di Piero della Francesca, in cui la maternità è simbolizzata dalla lunga apertura nel tessuto blu della veste tesa sul ventre della Vergine, una soglia che lascia presagire l'epifania della nascita. Si attua con essa quell'inafferrabile fenomeno che consente alla specie umana la sua continuità nella storia, pur azzerando, a ogni nascita, ogni sapere. La materia che genera e pensa se stessa rimane il più grande mistero delle nostre vite coscienti e, in questa ricerca di senso, si annodano i fili segreti che legano la continuità della vita e la continuità del sapere.

Si incontrano qui due sequenze di tempo: quella del singolo e quella dell'umanità, e il primo, con l'apprendimento, entra a occupare un posto esclusivo nella inspiegabile direzione del Tutto. È l'enigma insoluto che Savinio propone nella sua *Annunciazione* nel 1924 (Milano, Casa Museo Boschi di Stefano), dipingendo l'incontro tra un angelo imponente e una figura solitaria e inadeguata seduta composta dentro la piccola stanza. Le alterazioni nella conformazione e nelle dimensioni dello spazio e dei soggetti – il viso classico e incombente dell'angelo, così grande da non entrare dalla finestra, e la donna con la testa da pellicano – sono proprie del linguaggio surrealista che più che all'ordine del divino presta ascolto al disordine dell'umano. Nell'opera la realtà è modificata dalle nuove lenti di indagine del sogno e di quelle forze inconscie che vivono nella parte più profonda e nascosta della mente umana, che i surrealisti derivano dalla lezione di Freud. La psicoanalisi e gli studi sull'inconscio non rimangono, così, aspetti diagnostici e terapeutici, ma modificano l'interpretazione delle dinamiche personali e sociali, in virtù del rimando all'inconscio collettivo, un substrato condiviso di immagini primordiali, miti e credenze religiose, comuni alla cultura a cui l'individuo appartiene e che accompagnano l'uomo nel mondo. La ricerca scientifica può oggi riprodurre parti dei processi del concepimento, ma rimane insondabile ciò che trasforma delle cellule in un essere vivente e pensante, il miracolo che avviene in questo tempo condiviso. Quando si affronta il tema della raffigurazione della maternità nell'arte è necessario partire da questo assunto: nessun gesto artistico, come nessun comportamento, avviene nel vuoto, ma tutto accade dentro a una cornice culturale *condivisa* che gli dà senso; concorre esso stesso alla ridefinizione dei limiti della propria cultura e, allo stesso tempo, si inserisce entro tali confini. Ogni opera d'arte nasce così all'interno di una sequenza nel sistema dato e ne prosegue il disegno, rispondendo a quesiti irrisolti e generando nuove domande.

Nel Novecento, superate le certezze positiviste, si inizia a prendere atto di quanto siano conflittuali le relazioni tra forze contrastanti.

All'interno di questa cornice la maternità non costituisce più la rappresentazione positiva di un evento naturale o la metafora dell'incarnazione di Dio nell'uomo; assume invece un carattere umano nel quale la silente accettazione della Vergine lascia il posto alla scelta della

**Andi Kacziba**

**Altare della sterilità**

2014

tecnica mista corde e ferro



donna: la gravidanza come scelta possibile e non come dovere; la maternità come desiderio del singolo e non come bisogno della specie.

Questo diritto di desiderare è parte di un lungo processo di liberazione della donna dal potere maschile, un percorso secolare compiuto per arrivare a un regime consolidato di parità tra i sessi, ma non ancora affrancato da nuove minacce. La stabilità di questo risultato parziale potrebbe essere metaforicamente espressa nelle *Donne in barca* di Casorati (Piacenza, Galleria Ricci Oddi), dove le figure femminili, ritratte con una stupenda visione prospettica dall'alto, sono dei nudi solidi e nitidi, fissati in un clima di austera gravità classica, ma nella precaria condizione di galleggiare sull'acqua.

Come ogni diritto, anche la parità tra i sessi non si conquista mai una volta per tutte.

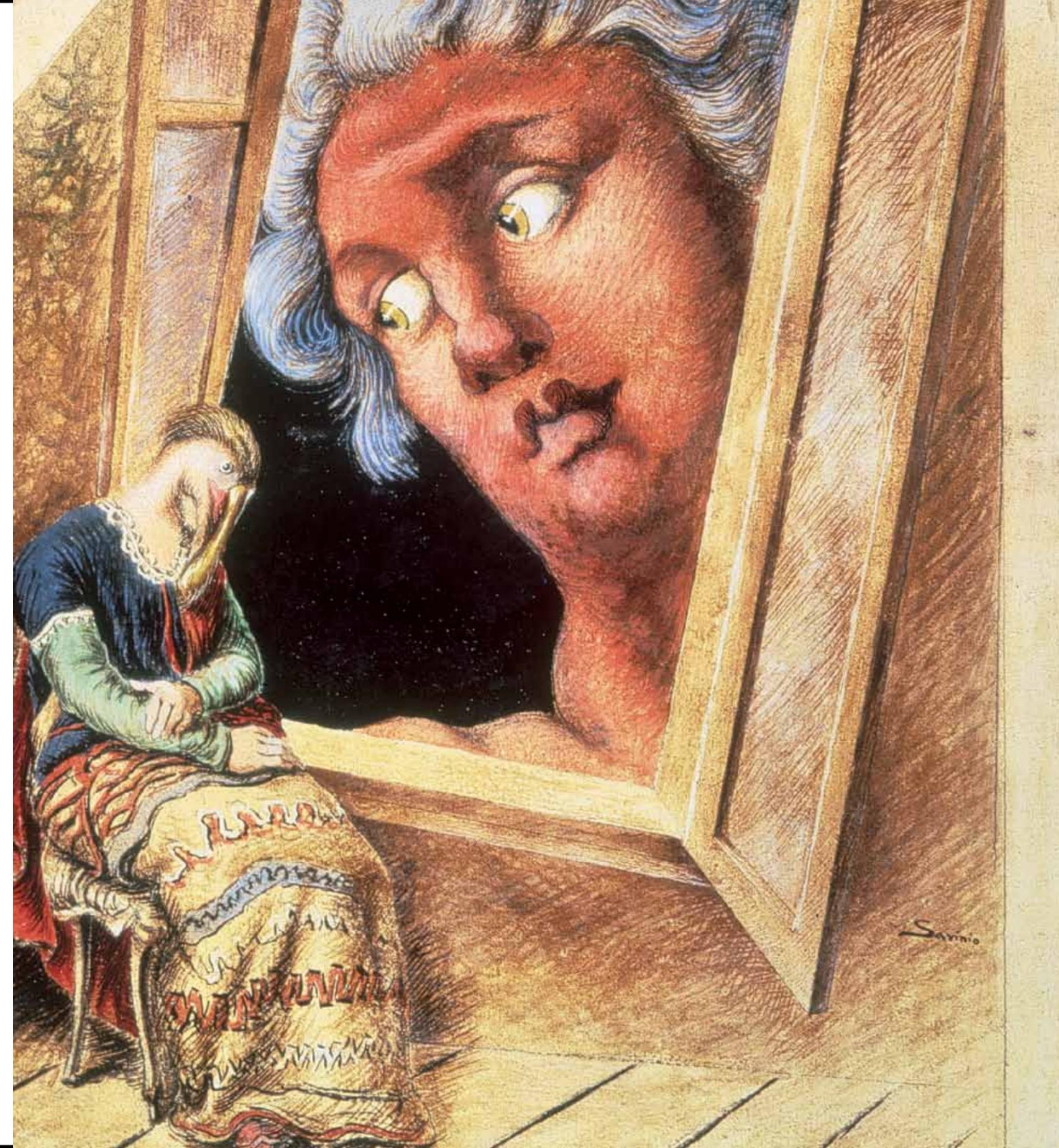
Ineludibile, dunque, la lettura del tema anche come rivelatore di questioni di genere, non solo perché la maternità è un'esperienza della vita della donna e quindi un soggetto femminile, ma perché, per secoli, è stata rappresentata da uomini. L'arte, infatti, è sempre stata appannaggio maschile e maschili sono i suoi valori di riferimento. Nell'arte, rispondendo al *Kunstwollen* delle singole realtà rappresentate, l'iconografia della Maternità rivela le dinamiche del potere, la tipologia delle fedi, i rapporti di affetto, amore, forza, stabilità, accettazione, ribellione e *pietas*.

Solo nel Novecento l'*altra metà dell'avanguardia*<sup>1</sup> riesce ad affermarsi in ambito artistico in modo significativo e affrontare con la propria sensibilità, meno formale ed edulcorata di quella maschile, ma più sostanziale e problematica, il tema ontologico della maternità; differenziando i propri temi da quelli della visione maschile che, pur nella rinnovata e laica visione del Novecento, concentrano l'attenzione non sulla maternità in se stessa, ma sulla rappresentazione del corpo femminile. Il *tòpos* dell'artista e della modella è ancora più ricorrente nella scultura, arte maschile per eccellenza, che coltiva, ancora lungo tutto il Novecento, il mito di Pigmalione, lo scultore che anima la sua creatura. Non è possibile nei limiti di questo testo affrontare il tema dell'antinomia maschile-femminile nella rappresentazione della maternità nel corso dei secoli, che oppone alla visione maschile della maternità come allegoria quella femminile della maternità come emozione ed evento che attiva un processo interiore, ma è quantomeno doveroso esemplificarlo in un incontro paradigmatico e attuale tra due artisti: lo scultore Francesco Messina e l'artista Andi Kacziba.

L'incontro avviene sul terreno delle forme e del loro potenziale espressivo come confronto tra opere di decenni diversi, ma che si sono realmente interfacciate in un tempo dato, in un museo, nel 2014, in occasione della mostra curata da Sabino Fassà *MOLLI? Ne quaere mollia*: una ricerca attorno al vuoto che ha avvicinato i bronzi cavi e le cere di Francesco Messina alle sculture tessili di Valentina Lara Garbagnati, Carla Tolomeo e Andi Kacziba.

Nelle loro sculture le tre artiste hanno contrapposto al bronzo le loro tecniche 'altre': l'uncinetto e i fili metallici, l'arazzo e le stoffe imbottite.

La poetica della loro scultura si è rivelata antitetica a quella del loro ospite perché, invece di celebrare la virilità efestica del fuoco, ha ricalcato le attività proprie del femminile descritte da Omero: l'intreccio e la tessitura. Il ricamo e l'arazzo, tecniche della tradizione femminile condivise da tutte le civiltà e, in molte culture, le uniche forme di espressione consentite alle donne. Basterebbe ricordare l'alfabeto Nu Shu usato nella Cina del XVII dalle 'donne dei



**Alberto Savinio**

**Annunciazione (part.)**

1924

Casa Museo Boschi di Stefano, Milano

<sup>1</sup> L'altra metà dell'avanguardia è il titolo della mostra curata da Lea Vergine nel 1980-81 che riuniva quattrocento lavori di oltre cento artiste europee, russe e americane, appartenenti alle avanguardie storiche. Cfr. Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Il Saggiatore, Palermo 2005.

piedi fasciati', una lingua segreta di 7000 caratteri diffusa con il ricamo, quale codice indecifrabile dagli uomini.

Le opere delle donne si sono spesso nascoste nelle pieghe del tempo.

Quelle di Andi e di Lara hanno la stessa discrezione della poesia, si posano leggere, come ragnatele; sono sculture 'a tutto tondo' ma hanno il peso di un pensiero, la robustezza di un vetro soffiato e la profondità della trasparenza.

Dopo quarant'anni di autoreferenzialità, il museo monografico di Francesco Messina è diventato luogo di 'relazione', in cui è centrale e domina la figura femminile. Nella chiesa sconsacrata di via San Sisto, dove Messina ha avuto il suo studio museo dal 1974, si percepiva chiaramente come la donna fosse il soggetto d'elezione dello scultore: i ritratti policromi della moglie Bianca, i busti femminili acefali, un'infinita varietà di nudi femminili in bronzo, cera, gesso, una serie di sculture policrome e un'ossessione di ballerine riprese in tutte le variazioni del moto e della posa.

Ai lati della grande vetrata ad arco che illumina la chiesa sono esposte le due grandi statue in bronzo de il *Grande Nudo femminile*, del 1967 e *Eva*, del 1948.

La piena maturità del corpo di *Eva* è il ritratto della fecondità. Le dimensioni leggermente più grandi del vero esaltano la forza della scultura, una grande Pomona, senza frutti perché già feconda nella pienezza della sua forma. È la raffigurazione della madre dell'umanità. La grande donna, nella posa chiastica della statuaria classica, contrappone alla gamba destra che avanza il braccio sinistro adagiato sul grande ventre rotondo, a proteggerne la prominente, mentre l'altro braccio scende lungo il fianco, la testa reclinata: una Madonna del parto nuda e pensosa. La sobrietà e la pienezza di questa *Eva* è l'esito figurativo e formale dello studio che Messina condusse della scultura di Maillot, il grande scultore francese visto da Messina a Parigi nel 1935.

I due artisti hanno in comune il piacere di realizzare donne monumentali, gravi, piantate solidamente in terra, che perpetuano l'iconografia classica del nudo femminile, esibendo corpi armoniosi, giovani, pieni, adatti a contenere un frutto, da seminare. C'è una fiducia che suona quasi arrogante in queste sculture, che portano nelle loro forme gravide la presunzione del demiurgo. Le due grandi sculture di Messina, il *Grande nudo femminile* ed *Eva*, si sono trovate così a vegliare, come due vestali, la raffinata installazione di Andrea Kacziba (da ora Andi) che, tra queste due icone della donna madre feconda, ha voluto esporre il suo 'altare della sterilità', sacchi di corda tinta di ruggine gravidi di senso e solitudine. Una serie di piccoli uteri, di pochi centimetri di altezza, dei poveri portamonete senza denaro che si offrono tutti insieme su un esile traliccio composto da pochi ferri arrugginiti saldati tra loro a formare un altare intriso di un colore che evoca quello del sangue rappreso, su cui il sacrificio è compiuto.

Un contraltare al tema della maternità che nella chiesa sconsacrata assurge al sacro.

Le opere di Andi parlano il linguaggio della scultura declinato al femminile: contrappongono il vuoto al pieno, il molle al duro, il fragile al solido, l'instabile al permanente, il colore che impregna la materia alla patina che la riveste. Tutte le certezze del bronzo sono rimaste attonite davanti alle opere di Andrea: piccoli oggetti di corda che volgono la certezza in dubbio. Scrive Andi: «Non si può correre all'infinito. Non condivido l'ansia creativa dell'arte per stupire, del gigantismo, che rischia di perdere di vista quanto bello e importante ci sia

anche nel piccolo, come le piccole cose siano quelle a cui aggrapparsi nei momenti più duri, che prima o poi incrociano l'esistenza di ciascuno di noi».

Non esiste il genere nell'arte, perché le opere d'arte sono un universale, ma ciascuna di esse è portatrice di una sensibilità che le è propria<sup>2</sup>. E quella di Andi è frutto del suo vissuto di giovane donna nata in un paesino della pianura ungherese e trasferitasi troppo presto, per volere della mamma insegnante, in collegio. A quattordici anni si trova in un luogo di solitudine interiore dove vive con difficoltà la pubertà, i rapporti conflittuali con il proprio corpo e con l'altro sesso, argomenti quotidiani nella realtà di un istituto. Dopo la maturità si trasferisce a Budapest, nella capitale, per proseguire gli studi. Qui inizia la carriera di modella che proseguirà poi a Milano. Perdurano i temi della giovinezza che si trasformano nella messa in scena di vere patologie: bulimia, anoressia e tutti i sintomi propri di una irrisolta conflittualità tra corpo e mente alla ricerca di una coerente immagine di sé. L'arte sublima tutte queste esperienze in opere dove i temi ricorrenti sono la violenza sulle donne, la ricerca dell'identità, l'integrazione e l'infertilità.

Non si tratta quindi di cambiare la tecnica, ma di cambiare la prospettiva della visione. I suoi materiali (ricami ed interventi di arazzo su fazzoletti *vintage* e opere scultoree con la tecnica dell'arazzo), le sue forme incrinano la solidità e la certezza della positività 'novecentesca' di Messina. Pur utilizzando l'arazzo, ovvero la stessa tecnica che Maillot utilizzò prima di diventare scultore, Andi sostanzia la proposizione di temi inediti, ben lontani dal maestro di Messina, e fortemente radicati nel nostro tempo: il disagio, l'anoressia e la negazione del corpo come unica via di riscatto e la pena della conseguente maternità incompiuta. La sterilità quindi come imposizione di una ennesima rinuncia a chi già ha vissuto in condizioni di negazione e di violenza.

Un fenomeno del nostro tempo, un tempo in cui la donna percorre lunghi percorsi di iniziazione e di affermazione della propria persona prima di concedersi una maternità. Dentro il museo Andi non ha cercato l'empatia con le esili e slanciate ballerine di Messina.

Lei che per Messina sarebbe certamente stata una modella da sedurre, è entrata nel suo studio come ospite e artista comprimaria, come donna gravata dalle sue rinunce: «L'arte non solo permette all'artista di esprimere pensieri fuori dal coro, ma permette anche – grazie a chi guarda e vive le opere – di continuare all'infinito la riflessione iniziata dall'artista. La riflessione, la ricerca, è il vero nutrimento del nostro mondo, è ciò che lo fa crescere ed evolvere. L'unico filo che si intreccia creando i miei arazzi è per me il vero simbolo della realtà, del fatto che tutti gli esseri umani condividono non solo la fine, ma anche uno spazio e un tempo comune: non a caso i miei arazzi si chiudono su se stessi, creando sculture cave, che richiamano figure organiche, 'coralliche', in cui ogni singolo elemento è parte del tutto».

Anche se l'arte non ha genere, un genere ha dettato legge anche nell'arte. Il corpo della donna, offerto sull'altare del tempo, si scopre oggi incapace di dare inizio a ciò che ontologicamente gli appartiene di diritto: la procreazione e la continuità della vita. È compito dell'arte contemporanea fare proprio questo ultimo dolore e dargli forma.

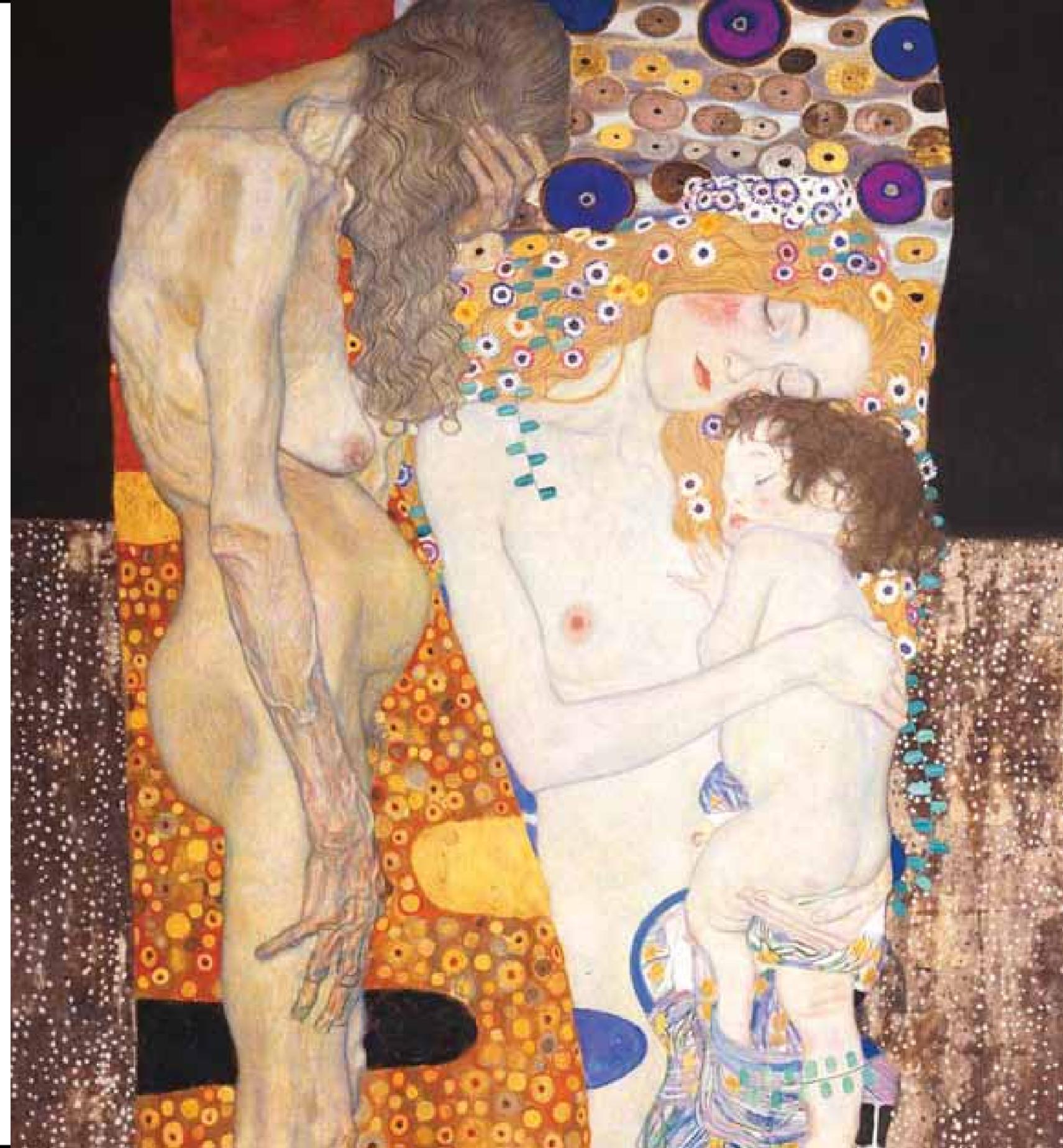
<sup>1</sup> Valentina Corgnati, *Artiste, Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004; Maria Antonietta Trasforini, *Donne d'arte. Storie generazioni*, Melteni editore, Roma 2006.

Se l'anoressia è l'epidemia della società opulenta, l'infertilità diventa l'esito di una condizione di costrizione delle donne: libere di annientarsi per ottenere la propria libertà. Scegliendo il rifiuto del cibo come un tentativo estremo di esercitare un potere sul proprio corpo, un processo di emancipazione dalla propria condizione fisica e terrena, la donna moderna condivide i sintomi delle ascete del Medioevo: «l'anoressia allude alla santità e alla possessione, al controllo e al delirio, al successo e alla sconfitta»<sup>3</sup>, scrive Pietro Barbetta nel volume *Anoressia e Isteria*. «Se la protesta isterica è una protesta contro la sessualità repressa, quella anoressica contro una sessualità dilagante, contro il dovere della sessualità .... Più in generale l'anoressica rappresenta una tipica sindrome culturale perché l'ascesi, in quanto pratica, è sempre stata il tentativo della cultura di fare a meno della natura. Una sfida alla natura e una sublimazione della dimensione spirituale della persona che, in quanto spirito, non teme certo il rischio della morte»<sup>4</sup>. La maggior parte dei disturbi psicosomatici femminili sono così riconducibile lungo le vie fisiologiche della procreazione: dismenorrea, frigidità, vaginismo, gravidanza isterica e aborto spontaneo, perché «il sintomo rappresenta ciò che, rimosso il pensiero, ritorna nella espressività del corpo»<sup>5</sup>.

La donna del nostro tempo non è più solo moglie e madre, ma l'esperienza della Nora di Ibsen si ripete ogni giorno e la donna lancia ancora la sua sfida al sistema ribellandosi/negandosi come procreatrice, cercando la totale indipendenza della propria vita sessuale da ogni categoria di ordine etico-religioso. Lo scopo è quello di ottenere una libertà non contaminata da regole e divieti, moralismi e categorizzazioni. Condanne che ricordano la pena inflitta alle *Cattive madri* di Segantini 1894 (Vienna, Kunsthistorisches Museum), le lussuose fluttuanti nell'aria, avvinghiate con i loro capelli ai rami di alberi secchi nella neve. Tra i rami è un neonato che succhia il seno della donna, una gravida onda che si incurva.

Pochi anni dopo sarà Klimt a rappresentare la maternità nel *Le tre età della donna* del 1905 (Roma, Galleria d'Arte Moderna), mostrando le fasi fisiologiche della vita della donna: nascita, fecondità, vecchiaia. I tre diversi stati del corpo femminile – accomunati dalla stessa sostanziale magrezza, per farne tre presenze simboliche –, rappresentano l'unidirezionalità e la circolarità della vita: il corpo consunto della vecchia madre, che si copre il volto e ostenta il ventre di profilo, prominente e vuoto, è separato da quello della luminosissima madre che contiene in sé la bambina addormentata. Ancora una volta la procreazione come unica salvezza dalla mortalità terrena nella continuità della vita, sola forma di infinità concessa all'umanità. In questa rappresentazione compiuta, circolare, la maternità è paradigma del Tutto.

Il tempo dovrebbe quindi essere l'unico grande scultore della vita, modellando i corpi dalla giovinezza alla vecchiaia, per poi restituirli in polvere alla terra. Troppo spesso però l'uomo ha manomesso l'ordine del mondo: la Prima Guerra Mondiale, la Guerra di Spagna, l'affermazione al potere dei fascismi e il viaggio verso l'abisso dell'olocausto nella Seconda Guerra Mondiale; il massacro iniziato nelle trincee è diventato un massacro delle coscienze che non ha più saputo arrestare la morte dell'uomo per mano dell'uomo. Il tema contemporaneo della maternità, come negazione e perdita della vita, trova quindi la sua espressione più grave nella



**Gustav Klimt**

***Le tre età della donna (part.)***

1905

olio su tela

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

<sup>3</sup> Pietro Barbetta, *Anoressia e Isteria. Una prospettiva clinico-culturale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>5</sup> <http://www.imago-srpc.net/scuola/?p=162>.



Giovanni Segantini

*Le cattive madri*

1894

olio su tela

Kunsthistorisches Museum, Vienna

rappresentazione della *pietas*. L'iconografia del Cristo morto in grembo alla madre compare nell'arte del XII secolo, non è una scena descritta nei testi sacri ma deriva dalle testimonianze delle visioni estatiche delle mistiche medioevali che hanno visto la pietà descritta come immagine fissa, come interruzione del flusso della narrazione della storia di Cristo, fermata in una immagine necessaria per far comprendere e compatire il dogma della croce.

La *pietas* esprime quindi il desiderio ardente del cristiano di 'associarsi alla passione di Cristo'. In questo stesso clima e con questa precisa volontà si manifestano le prime donne anoressiche della storia che, nel loro rapporto con il divino, rinunciavano ad alimentare il loro corpo per nutrirsi unicamente del corpo di Cristo. Ancora una volta le mistiche e le ascete medioevali affiorano con le loro storie e i loro vissuti accanto alle donne del Novecento. Perché la storia non è un processo evolutivo, ma questioni che ritornano a parità di elementi di contesto.

E chi raccoglie il sacrificio del figlio riempiendo della sua sofferenza la coppa del proprio ventre è la madre, doppiamente vittima della storia, perché muore in sé e nel figlio. È questo il dolore di Andromaca che piange Astianatte: «*O figlio carissimo, onorato più di ogni altra cosa, per mano dei nemici morirai, lasciando la madre infelice. [...] O figlio tu piangi. Ti accorgi dei tuoi mali? Perché mi hai afferrato con le mani e ti tieni stretto alle mie vesti, come un uccellino rannicchiandoti sotto le mie ali? [...] O fresco abbraccio assai caro alla madre, o dolce respiro della pelle. Inutilmente dunque in fasce ti nutri questo seno, invano mi affaticavo e mi consumai nella fatica. Ora – un'altra volta, mai più – saluta tua madre, stringiti a chi ti ha generato, accogli le braccia attorno alle mie spalle...accosta la tua bocca*».<sup>6</sup>

Una donna, Käthe Kollwitz, ha fatto del tema della pietà uno strumento di denuncia della follia del mondo e una propria ossessione. *Zertetene-Leichnam und Frauenarkt am Pfahl*, del 1900 (Berlino, Käthe Kollwitz Museum) è ancora un'opera simbolista: un Cristo giace disteso sul suo sudario ed è pianto dalle donne. La parte sinistra dell'opera è allineata alle opere coeve: notiamo il gesto estetizzante della donna che regge la lunga spada e, china, accarezza il costato, ma sul lato destro il dipinto si carica di una inaudita intensità: isolata dal Cristo è la madre che ha preso il posto del figlio sulla croce, schiacciata dal suo dolore ad un tronco a cui si aggrappa per non crollare. È nuda, il ventre piatto, i seni asciutti, come la vecchia di Klimt si copre il viso deformato dalla sofferenza, con una mano, per arginare urlo e pianto. Al suo fianco è la terza donna anche lei nuda, ma l'unico sesso che viene esibito è quello della madre, quello che aveva dato origine al mondo.

Le madri della Käthe Kollwitz sono sconfitte, stringono inutilmente i corpi esangui di bambini spenti dalla miseria, bozzoli luminosi avvolti dalla stanchezza e dall'oscurità. Sono donne vittime della violenza, del lavoro, della fame. Le donne della Kollwitz sono scudi, cortecchia, gusci, sono convessità che raccolgono, ospitano, danno l'ultima protezione possibile del loro amore ai corpicini senza vita dei loro figli. *Studie zum linken Teil der Radierung Zertetene* (Berlino, Käthe Kollwitz Museum) è un disegno di pura dolcezza, dove il dolore è sublimato, beatificato tra le mani dure e ruvide di un'operaia che sostengono nel suo grembo il visino smunto di una bimba addormentata. Insuperabile in intensità il disegno *Frau mit*

*totem Kind* del 1903 (Berlino, Käthe Kollwitz Museum) premonitore degli orrori della sua stessa vita. Una madre con la carica di un animale braccato abbraccia il figlio e affonda il viso nel suo petto, ma la testa reclinata del bambino scivola lontana da questo disperato ultimo abbraccio. Le sue opere sono l'urlo straziante di una lacerazione, di un vuoto scavato da un artiglio rapace che strappa e lacera le carni e toglie il respiro. Questi disegni diventano gli studi preparatori del suo monumento alla maternità, la scultura *Frau mit Kindern* (Berlino, Nationalgalerie). Nella pietra, la madre affonda la testa tra i due corpi dei figli, l'abbraccio forte e tenero, proprio di una intimità che non distingue più i vivi dai morti. È la consustanzialità del disegno del 1920 *Abschied* (Berlino, Käthe Kollwitz Museum) dove i profili del viso stremato del figlio e quello esausto della madre si fondono in un unico funereo ritratto. Il monumento di Käthe Kollwitz raffigura la madre con la stessa monumentalità e volumetria delle sculture femminili di Maillot e Messina, ma quanto in loro è esibito, qui è sottratto. La loro maestosa figura eretta diventa qui una donna piegata, curva su se stessa, seduta a terra con le gambe incrociate e le braccia che si saldano attorno ai figli. È una maternità eroica, distrutta, che vorrebbe riprendere dentro di sé, nel suo utero vuoto, i figli che il mondo ha inutilmente violato.

Nel corso dei secoli l'arte per l'uomo è diventata un mestiere, per le artiste è rimasta un'urgenza vitale, uno spazio di resistenza.

<sup>6</sup> Euripide, *Troiane*, in *Il Teatro Greco. Tragedie*, Rizzoli, Milano 2010, p. 845.