

LUCIANO MARZIANO

## **IL SENO: SEGNO DELL'ARTE CONTEMPORANEA**

*Il 20 ottobre 2006, a cura della "Struttura complessa di ostetricia e ginecologia P.O. Tarquinia-Acquapendente" si è tenuto in Tarquinia il convegno dal titolo "Il seno fra scienza e arte". Il nostro socio Luciano Marziano ha svolto una relazione, che pubblichiamo anche quale contributo ai temi dell'arte contemporanea cui sarà dedicata una sezione di questo Bollettino con particolare attenzione alla situazione del territorio.*

Nell'affrontare il tema del seno nell'arte, si è voluto evitare lo sterminato percorso storico, peraltro, facilmente rintracciabile, in numerose fonti. Basti pensare al ponderoso testo di Alfonso Pluchinotta dal titolo *Storia illustrata sulla senologia*, denso di stimoli e di riferimenti storici, estetici, antropologici, oltre che specificatamente medici, nei quali affiorano interpretazioni inattese di grandi opere, che hanno segnato il cammino delle arti visive. Si ritiene, invece, utile sottolineare come la forma del seno, caratterizzata da turgide rotondità, da risvolti simbolico-concettuali quale fecondità, seduzione, nutrimento, si palesi come una delle tante figure che concorrono a definire, a caratterizzare l'imagerie dell'arte contemporanea, la cui tendenza è quella di portare l'attenzione prima che sulla rappresentazione, sui valori compositivi, sulla ricerca degli elementi fondanti, per indagarne natura e possibile raccordo con la struttura del mondo, al fine, come diceva Paul Klee, di rendere visibile l'invisibile. In proposito, significativa resta la sequenza dell'albero di Mondrian, che si pone come icastica ricapitolazione del percorso dell'arte moderna. Ed, infatti, da una rappresentazione di un oggetto riconoscibile, quale l'albero, per successivi interventi, l'artista perviene ad una realtà segnica, quasi ad una configurazione cellulare di elementi primi e fondamentali.

Questo processo, come, ormai è ben noto, corrisponde al modo nuovo di concepire il fenomeno artistico finalizzato alla riflessione sul proprio bagaglio o, meglio, patrimonio linguistico, che legittimi l'entità e, quindi, l'impiego e la pratica del colore, il tattilismo della materia, la ricerca della struttura, la congruità compositiva, il significato e l'incidenza segnica, il concretizzarsi della virtualità spaziale, la captazione delle interferenze luministiche. Tutti fattori presenti nella storia dell'arte, che, se hanno formato oggetto di riflessione da parte dei grandi maestri e di operatori minori, sono stati occultati dal prevalere dell'elemento rappresentativo, del lato narrativo, cosicché all'opera d'arte è stato assegnato l'ufficio di strumento di comunicazione, che, per secoli, nel ritratto ha avuto un luogo privilegiato.

La situazione cambia con la scoperta nel sec. XIX della fotografia, che, assumendo anche la funzione comunicativa, induce a dirottare l'attenzione sugli elementi fondanti delle arti visive. A Monet, ma a tutti gli impressionisti, non interessa rappresentare qualcosa, ma come il trascorrere della luce colpisca l'occhio e si rifletta sugli oggetti.

Se l'elemento primario è la congruità compositiva, il corretto rapporto tra i vari elementi figurali, accade che l'arte moderna ritrovi un criterio di "bellezza", in forme che, secondo parametri di tradizione, sarebbero allegate al territorio dello sgraziato del non bello.

Nel preistorico altorilievo rupestre definito "*Venere del Corno*" si evidenzia una profonda coerenza stilistica data attraverso elementi essenziali che tendono a mettere a nudo istanze ideali sociali quali ad esempio, la fertilità colta nell'immagine delle forme della donna basate sullo sviluppo dei fianchi e del seno.

La scultura condotta con tratti efficacemente plastici, fa sì che un soggetto considerato primitivo, si riveli depositario di valori formali, ed anche simbolici.

L'enfaticizzazione dei dati anatomici risponde ad una necessità espressiva, che perviene a forme stilizzate nel *Feticcio di Tell* risalente al neolitico. È significativo che, anche quando la rappresentazione viri nel simbolo configurandosi come amuleto, nella composizione vengano salvaguardati tre elementi quali il capo, il seno, i fianchi.

Il prosperoso seno nella *Dea dei serpenti* del santuario di Cnosso del XVII sec. a.C. evidenzia l'aspetto apotropaico sottolineato dalla complessa simbologia e dall'enigmatico aspetto dell'immagine. Curiosamente, il vestiario si costituisce come modello quasi reiterato, periodicamente, nel corso dei secoli, ripreso, per fare uno dei tanti esempi possibili, nel primo '900 dalle immagini elaborate da Massimo Campigli nelle quali, peraltro, trascorre una venatura di decorativismo di ascendenza etrusca.

Una carica di ambiguità, altro elemento critico rivalutato dalla modernità, è riconoscibile nella statua in bronzo della *Artemide di Efeso* e siamo già nel II secolo dopo Cristo. La consumata stilizzazione ha come elemento base il seno articolato come una scansione modulare, segnale di una variabilità compositiva indicata dalla distribuzione del modulo basilare delle mammelle appunto su tutta la superficie dell'immagine, che assume le connotazioni di vestito, decorazione, allusione sacrale.

Questi elementi della manipolazione artistica evidenziati in questi primi documenti iconografici, nel corso dei secoli venivano quasi occultati, come è stato prima rilevato, dagli intenti rappresentativi, celebratori, narrativi. È da sottolineare, in proposito, come davanti alla *Gioconda* di Leonardo, la domanda corrente è quella di voler conoscere chi è il personaggio e in quale situazione esistenziale si trovi, se è incinta o meno. Tutti elementi

aneddotici che fanno scendere la primaria istanza di cogliere nell'opera il valore essenziale del linguaggio pittorico.

Questi valori sono stati evidenziati, studiati, valorizzati dalle correnti più avvertite dell'arte moderna e, insieme ad essi, quei prodotti considerati di sottocoltura, come, ad esempio, l'arte negra, quella popolare, o di lontani popoli, che, poi, dovevano rivelarsi depositari di valori linguistici importanti quale l'arte giapponese, che proponendo un altro concetto di spazio non naturalistico ma mentale in contrasto con la tradizione della prospettiva occidentale, attrae l'attenzione delle avanguardie.

Uno spirito liberatorio sembra spirare all'inizio del XIX secolo.

In coincidenza di una vivacità socio-politica connessa al movimento romantico, il seno assume esplicite connotazioni simboliche. Nel quadro di Delacroix dalle linee dinamiche, dal movimento tumultuoso, eseguito subito dopo i moti del 1830 e intitolato "*La libertà guida il popolo*", il seno scoperto della donna in primo piano evidentemente rimanda all'istanza liberatoria.

L'aspetto simbolico, metaforico, attribuito al seno caratterizza l'ottimismo connesso alle scoperte scientifiche, che nell'800 ebbero un grande impulso e che, specialmente verso la fine del secolo, si concretizzò in una marcia sempre più affollata di pitture, di statue a carattere simbolico come quella dal titolo. "*La natura si svela dinanzi alla scienza*" eseguita da E. Barrias nel 1899. Anche qui lo svelamento è sottolineato dal seno che sarà un elemento ricorrente in una stagione a cavallo tra Otto e Novecento densa di metafore e rimandi emblematici.

Il *Nudo di donna* di Henri Matisse del 1907 con il debordare di forme, singolarmente si ricollega alle veneri arcaiche delle quali si è riferito all'inizio. La descrizione del seno è analoga quella della *Dea dei serpenti*, ma il capezzolo si limita ad una macchia, testimonianza che il pittore ha voluto lasciare della sua presenza.

Il 1907 è anno cruciale per la storia dell'arte moderna. È la svolta impressa da Pablo Picasso con il quadro *Le demoiselles d'Avignon* dove un episodio di vita comunitaria di una particolare casa si ripropone come occasione per una rottura con il plasticismo di tradizione. L'artista, pur nella riconoscibilità dell'immagine, coglie la forza delle linee taglienti che costruiscono quasi astratti volumi, linee, che si rivelano come segni essenziali. Nella zona di destra vi sono dei rimandi all'arte negra, allora in voga e della quale si è fatto prima cenno. Nel quadro si assiste ad una continua mutazione. Dalla quasi rappresentatività della zona di sinistra nella quale ancora è percepibile un'immagine che rimanda alla realtà, si trascorre alla parte destra, dove le immagini si mutano in figure

geometriche, che riprendono i motivi dello sfondo trovando rispondenza nella indicazione del seno. Venendo meno la funzione rappresentativa a favore della ricerca di elementi strutturali, la figura seno viene estratta dalla simmetria di tradizione e immerso in un circuito compositivo, in un percorso la cui apparente deformazione è funzionale all'impostazione basilare che è quella di cogliere i coefficienti plastici di un'immagine.

Se dunque, il problema non è più quello di rappresentare qualcosa, del resto, già conosciuta, ma di ricercare le coordinate strutturali, la figura si svuota, se ne recuperano gli elementi fondanti che hanno valenza concettuale. Così Alexandr Archipenko nella *Figura in piedi* attribuisce allo svuotato tondo del seno, la funzione di realizzare il flusso spaziale.

Nella configurazione della scultura di Henry Laurens rappresentante una *Sirena*, la protuberanza del seno si costituisce come elemento di strategia nel percorso plastico che si pone in richiami e corrispondenze con le altre parti (i fianchi, le ginocchia, la rotondità della testa). L'attenzione alla struttura si ricollega al precedente cinquecentesco del Bronzino, che, imposta il dipinto *Venere e Cupido* su una tessitura caratterizzata sulla sinuosità delle figure, dalla loro marmorea bianchezza, dalla gestualità fatta di levità e gentilezza, che, in un quadro dalle smisurate nudità, eludono ogni allusione erotico-seduttiva.

Quelli di Laurens sono elementi, che, decontestualizzati dal complesso figurale, esprimono la loro natura di presenze plastiche basate sulla memoria della struttura del seno: il turgore, la linea curva, la protuberanza del capezzolo.

Dati che ritroviamo nelle sculture astratte di Hans Aip. Sono "opere di estrema purezza formale con le quali l'artista riprende i ritmi semplici ed elementari della natura e tende alla rappresentazione della forma primeva e originaria dalla quale deriva ogni possibile manifestazione del vivere. In tal modo egli dimostra come dall'esperienza della realtà si possono trarre forme totalmente nuove nelle quali la memoria del seno è assunta quale forma archetipica, cioè originaria e assoluta.

La rotondità, la linea curva, la lucentezza della superficie, sono portati ai limiti della ineffabilità da Costantin Brancusi che affida il ritratto, quello della *Principessa X* ad una immagine astratta. Brancusi è considerato uno dei massimi esponenti della scultura moderna per la purezza delle linee che, in ogni caso trovano un referente nella natura il cui raccordo è reso emblematico dalla scultura "*Coppia*" di Etienne Martin nella quale la rotondità, la dislocazione, seguono i movimenti suggeriti dal tronco d'albero utilizzato.

Nell'opera "*Torso in plastica e cuoio*" di Antoin Pevsner il seno viene immerso in un flusso di scomposizione e ricomposizione che approda a un nuovo concetto di simmetria tra pieno e vuoto.

Il massimo rappresentante e teorizzatore dell'arte astratta Vassily Kandinsky porta quasi una memoria figurale nel quadro *Upwad*, che recupera, pur nella strutturazione geometrica, elementi fisici, come nella parte bassa, che accennano al seno.

In un arbitrario contesto figurale, frutto di situazione onirica, come è del surrealismo, la presenza del seno nel quadro *I grandi innamorati* di Max Ernst assume aspetti inquietanti proprio per la riconoscibilità del frammento che richiede al fruitore un intervento ricostruttivo.

Sulla funzione attiva del frammento, Carlo Vincenti, giovane artista viterbese, prematuramente scomparso, affermava lucidamente che il "*frammento sollecita l'intelletto*" cioè costringe chi guarda ad attivare l'intelligenza per procedere alla ricostruzione dell'opera, e, così facendo, entrare in sintonia con l'autore.

L'ambiguità che caratterizza l'arte e quella moderna in particolare, è evidente nel quadro di René Magritte *Tempo minaccioso*, dove sono assemblati incongruamente e in uno spazio arbitrario oggetti differenti. Il torso di donna richiama la statuaria greca o classica, ma per uno scarto segnico, è riportato dentro i confini della comune conoscenza. Il segnale è dato dai seni che non hanno nulla di statuario, ma sono la riproduzione esatta di quelli che si conoscono in natura per rilassamenti, differenti turgori.

Questa sorta di precisionismo di ogni singola parte, unita all'incongrua raccolta di elementi estranei, comunica un senso di allarme come quello suscitato dalle opere metafisiche di Giorgio De Chirico quali *Le Muse inquietanti*, immerse come sono in un'atmosfera straniante che suscita una continua sorpresa. Il complesso sviluppo del torace della musa seduta, da un organico gonfiore si muta in bocca, apertura cavernosa.

Ritengo opportuno concludere questo percorso con due immagini emblema di cento anni di pittura moderna. Il primo è *Busto di donna con cappello* di Ernst Ludwig Kirchner del 1911 tutto giocato sulla linearità e sulla dilagante forza del segno, sul compiacimento espressionista del colore, sulla velocità esecutiva che, anni dopo, sarà caratteristica dell'informale, specie di matrice americana, cui farà da ponte De Kooning fino a pervenire a Pollock. L'altra opera è del giovane Momo Calascibetta del 2002 intitolata *La Sete* nella quale sono rintracciabili gli elementi del seno, il turgore, la capacità nutritiva, il fiotto dell'elemento liquido, il tipico gesto del poppante, in questo caso, un ambiguo personaggio dall'età indefinita che richiama alla mente l'immagine di Tagete.