

Ritratti di famiglia: un viaggio nella pittura, in Cigoli V., L'albero della discendenza, Franco Angeli Milano 2006, nuova edizione DeBoeck, Bruxelles (in corso di stampa)

## Ritratti di famiglia: un viaggio nella pittura

### Il viaggio

Compiremo un viaggio attraverso i secoli servendoci della pittura di famiglia. Ciò ci permetterà di considerare le trasformazioni delle relazioni familiari e di trarne anche indicazioni cliniche. Ci faranno da guida Hermes, Bruce Chatwin, Robert Byron, Paul Klee e Abraham Yehoshua.

Partiamo da Hermes, il signore dei passaggi e delle metamorfosi. Metamorfosi e passaggi interessano perché proprio di questo vive la relazione familiare. Hermes si manifesta con lo “sguardo che muta”, nel senso che la persona diventa capace di vedere. È il caso dell’“occhio scintillante” del vecchio marinaio di cui parla Samuel Taylor Coleridge in “The Rime of the Ancient Mariner” (1797), ma è anche il “mistero dello sguardo” di cui parla il pittore Alberto Savinio, uno sguardo che coglie di sorpresa la realtà delle cose. Insomma, guardare e vedere non sono la stessa cosa.

Veniamo ora a considerare il viaggio. Bruce Chatwin, un erede di Melville, nel suo libro “In Patagonia” (1977) ci invita a lasciarci affascinare dal viaggio inseguendo i racconti mitici. Così fa anche Robert Byron nella ricerca di “Oxiana”, una terra che ora appare abbandonata e desertica, ma che un tempo era un verdissimo paradiso. Paul Klee, da parte sua, inizia il viaggio verso una nuova pittura dal famoso acquario di Napoli; è qui che vede il colore che l’accompagnerà poi nel suo viaggio africano. Infine, Abraham Yehoshua, un nuovo Salgari, scrive “Ritorno dall’India” senza mai esserci stato. Anche noi non siamo stati né nei tempi, né nei luoghi dei pittori, ma il viaggio si può fare anche da fermi.

Ecco dunque il viaggio che compiremo: un viaggio nella pittura di famiglia considerandone l’ascesa e il declino. Ci spingeranno la voglia di conoscere e il bisogno di riflettere.

### Passaggi di sacralità: Roma, il Cristianesimo, la Borghesia

Museo archeologico di Napoli. Ecco il punto di origine del nostro viaggio. Tra le pitture parietali portate da Pompei e da Ercolano c’è quella che viene dalla casa di Sutoria Primigenia. Qui incontriamo la “domina” in una grande cucina in cui fanno mostra di sé agrumi, ortaggi e selvaggina. Insieme a Sutoria ecco i “famuli”, i servitori della casa. Tutti i presenti rivolgono le braccia verso l’alto; si tratta infatti di una *cerimonia sacra* e per niente affatto di una semplice preparazione di cibi.

Per cogliere il tema della *sacralità* della famiglia e della casa occorre fare il viaggio fino a Pompei ed entrare nella casa dei Vettii. Qui tra le varie pitture parietali incontriamo quella dell'altare (il Larario) con le divinità della casa: i Lares e il Genius [1]<sup>1</sup>. La casa pompeiana è allo stesso tempo una casa-palazzo in cui si “vive alla greca”, cioè una vita culturalmente elevata, e una casa-santuario in cui si coltiva la religione dei padri-antenati.

Il Genio è l'anima protettrice della casa, mentre i Lari sono gli offerenti. Sotto di loro un grande serpente si sta avvicinando ad un desco su cui sono disposti vari cibi. Il serpente a cui va offerto il cibo è un simbolo antichissimo della conoscenza del passaggio segreto, quello tra la terra e il sottoterra, cioè tra il mondo dei vivi e il mondo delle anime. In epoca cristiana, sarà la cripta della Cattedrale ad essere il luogo del passaggio segreto tra i vivi e le anime dei morti, testimoniato dalla presenza del corpo dei santi.

Per comprendere appieno la vita familiare al tempo di Roma occorre però riferirsi anche agli dei Penati e al capostipite simildivino che può essere un eroe mitologico, un avo troiano, o un avo dell'età repubblicana. I Penati, il cui nome deriva dal farro, un cereale, sono coloro che garantiscono la sussistenza materiale della famiglia, mentre il capostipite è quello che dà il nome alla famiglia medesima.

Potremmo dire a lungo della *sacralità* che caratterizza la relazione familiare al tempo di Roma e ancor prima Etrusca e che la distingue rispetto a quella della cultura greca; qui, però, interessa evidenziare la continuità, ma anche la differenza, con il Cristianesimo. Mentre le antiche religioni si caratterizzano per l'“eterno ritorno”, com'è del ciclo delle stagioni, o del passaggio dei segni zodiacali, la nuova religione stabilisce una linea tensionale (la Nascita del Messia e l'attesa del suo ritorno alla fine dei tempi) che separa il tempo attuale e futuro da quello passato. In breve, non è più il ciclo-cerchio (il ciclo della vita e delle stagioni), ma la linea ed il suo movimento a costituire il riferimento culturale e mentale. È accaduto infatti l'evento sconcertante e misterioso: Dio è sceso tra gli uomini, si è fatto carne ed è un bambino in mezzo ai genitori (a noi). Tale mistero sacralizza la famiglia in quanto tale e non c'è più bisogno di ricercare l'antenato simildivino, sia esso Enea, piuttosto che Ercole. Anche le presenze protettrici della casa restano vive; non sono più però gli dei Penati, ma le anime dei trapassati che si fa fede d'incontrare di nuovo al tempo della vita in Cristo. Ora, la Sacra Famiglia è già raffigurata nelle Catacombe di Priscilla a Roma e in sarcofagi del IV, V secolo (si veda il Museo Pio Cristiano in Vaticano) e risplende nello stupendo mosaico della

---

<sup>1</sup> In appendice del testo a ciascun numero corrisponde il sito Internet da cui è possibile scaricare l'immagine. In altro caso vi è il riferimento ai cataloghi d'arte in cui appare il quadro. Il lettore interessato può così costruirsi una sua “galleria d'arte” sui ritratti di famiglia. Sul sito [www.vittoriocigoli.com](http://www.vittoriocigoli.com) sono riportati alcuni ritratti di famiglia oltre ai quadri utilizzati per gli “scenari d'origine” e per lo “scenario di coppia” dell'Intervista Clinica Generazionale.

Natività che possiamo ammirare nella Basilica di Santa Maria Maggiore e Roma<sup>2</sup>. Qui, mentre Maria si occupa del bambino in fasce, Giuseppe se ne sta in disparte meditando. Questo “topos” è ricorrente nella pittura dei secoli successivi come in Giotto “Natività”, nella Chiesa di S. Francesco di Assisi (ca. 1310) [2] e nel *Polittico della Natività* di Giovanni da Milano (1346-1369) [3]; Giuseppe deve infatti interrogarsi sull’avvenimento sconcertante ed è la conoscenza delle Sacre Scritture che può aiutarlo ad accogliere il mistero.

#### INSERIRE FIGURA 1 (Giotto\_Natività)

È però tra XIV e XVII secolo che esplode la pittura della Sacra Famiglia e non c’è pittore che non vi si cimenti. Per evidenziare l’impatto mentale della Sacra Famiglia sulle relazioni familiari mi servirò di tre quadri. Il primo è l’*Adorazione dei Pastori (La Notte)* di Correggio (1528-1530) [4]. Vasari nelle sue “Vite” (1568) si sofferma sullo splendore e sulla luce che emana dallo sguardo tra madre e bambino; una luce che s’irradia dovunque.

Il secondo è l’*Adorazione dei Pastori* di Rubens (1608) [5]. È l’ultimo anno di permanenza a Roma del pittore che dipinge il quadro rifacendosi proprio a Correggio. Anche qui, infatti, la luce emana dal Bambino Gesù. La Madonna però non incrocia il suo sguardo con il bambino, ma mostra il bambino ai pastori.

Il terzo dipinto, di Gherardo delle Notti (il pittore olandese Gerrit van Hontshort) è *Adorazione del Bambino* (1620) [6]<sup>3</sup>. Anche qui rimiriamo la luce che emana dal Bambino Divino e che si irradia tutt’attorno suscitando meraviglia, stupore, raccoglimento, timore. Sono i pastori (gli umili) ad esprimere i vari sentimenti ed è uno di essi a indicare agli altri (e a noi) di ammirare lo scambio di sguardi tra Maria e il Bambino. In particolare nello sguardo di Maria leggiamo commozione e tenerezza, ancor più che adorazione<sup>4</sup>. Il tema del *rispecchiamento*, cioè il potersi vedere nell’occhio altrui, sarà affrontato in psicologia da Donald Winnicott nel corso del Novecento, cioè circa cinque secoli più avanti.

#### INSERIRE FIGURA 2 (Gherardo)

<sup>2</sup> La Natività è stata fatta coincidere con il solstizio d’inverno. Era la data di celebrazione dei Saturnalia e quella in cui l’imperatore Aureliano aveva stabilito la festa del “Sol Invictus”. Le basi dell’iconografia della Sacra Famiglia stanno dunque nelle tradizioni connesse al ciclo delle stagioni, negli antichi simboli (come la grotta-caverna, simbolo del ventre materno) e nei testi apocrifi. Cfr. De Grada et al. (2002).

<sup>3</sup> L’opera è visibile solo in fotografia perché distrutta nell’atto terroristico contro gli Uffizi di Firenze nel 1993. Si veda anche di Lorenzo Lotto *Natività* (1527-28) [7]. Il tema della luce che emana dal Bambino risale alle *Rivelazioni* di Santa Brigida di Svezia (ca. 1303-1373) e alla sua visione della Vergine che mentre sta per partorire emana dal suo seno la luce.

<sup>4</sup> Mentre l’iconografia della tradizione orientale, attraverso le Icone evidenzia la stabilità del tema (l’immagine sacra non racconta, ma dialoga direttamente con il Divino ed è una sua manifestazione), quella della tradizione occidentale evolve secondo la storia (costumi, valori, sentimenti) già a partire da San Francesco.

C'è dunque una differenza tra questi quadri e quelli delle “Sacre Conversazioni” dove Maria ha il compito di presentare a tutti il Bambino Divino (si veda, tra i tanti esempi, quella di Giovanni Bellini nella chiesa di San Zaccaria a Venezia [8]).

Ma veniamo ora al quadro *Pieter Jan Foppeszon Patrizio di Haarlem con la famiglia* (ca. 1530) [9] di Maarten van Heemskerck. Credo si tratti di uno tra i primissimi quadri di famiglia, forse il primo. Osservando il quadro si direbbe che la centralità è costituita da due bambini, maschio e femmina, che compaiono al centro, festosi e scherzosi. È noto come l'ambiente pittorico fiammingo sia stato il primo a dare attenzione al mondo dell'infanzia.

In realtà si tratta del trasferimento della Sacra Famiglia all'interno della famiglia borghese, anche se con rilevanti cambiamenti. Vediamoli. Chi richiede lo sguardo, cioè il riconoscimento, è il padre in abito patrizio che ha in mano il bicchiere di vino (un simbolo del Cristo). La madre ha invece uno sguardo dimesso e umile, porta sulla veste un rosario fatto di chicchi d'uva ed ha tra le braccia un bambino nudo dai boccoli d'oro che ha in mano una croce (cioè un Bambin Gesù che conosce già il suo destino). Si tratta cioè di una donna-Madonna che conosce a sua volta il suo destino di sacrificio. Infine ecco la tavola; si direbbe una splendida natura morta, ma i rimandi sono all'Ultima Cena, cioè alla comunione.

### INSERIRE FIGURA 3 (Maarten van Heemskerck)

In sintesi; è nel nome della Sacra Famiglia che la famiglia borghese è generativa. In essa è il padre che guida, mentre la madre è colei che si sacrifica. La regola di vita nella famiglia borghese è infatti la seguente: tocca al padre guidare e tocca alla madre sacrificarsi. Già nel secolo precedente Leon Battista Alberti aveva scritto “I libri di famiglia” (ca. 1430) in cui l'*ideale familiare* è rappresentato dalla presenza di una famiglia numerosa guidata dal padre il cui compito è quello di garantire il patrimonio. A tale scopo, secondo l'Alberti, ci deve essere un unico erede che però ha degli obblighi nei confronti degli altri familiari. In quanto alla madre ella dev'essere di sostegno al padre e alle sue decisioni.

È in questo periodo che si diffonde in Europa la passione del “casato”, passione che si protrarrà per vari secoli. Essa si caratterizza non solo attraverso il possesso di beni (case e possedimenti) e il loro passaggio ereditario, ma anche attraverso la ricostruzione (anche inventata) della genealogia familiare e la tenuta dei libri di “ricordi”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> I “libri di ricordi” (cose da ricordare) sono ciò che il padre-capofamiglia annota non solo in merito ai beni e ai vari passaggi, ma anche in merito ai modelli di comportamento da tenere. Si pensava che tanto più tali modelli erano antichi (greci, latini, la Bibbia),

Torna così in scena il bisogno di riferirsi all'antenato famoso, anche se non più simildivino. A Venezia, ad esempio, il valore della genealogia si manifesta attraverso la tenuta del "Libro d'oro" dei battesimi e del "Libro d'argento" dei matrimoni. Tali registri servono a garantire che ci sia unione solo tra famiglie che portano i segni della nobiltà, sia che essa provenga dalle antiche origini veneziane, sia dai commerci importanti e dalle battaglie vinte.

E lo sguardo madre-bambino? e la luce che viene dal bambino? sono andati, socialmente parlando, nell'ombra. Se è vero che a Firenze già nel XIV-XV secolo si venera il Bambin Gesù, è altrettanto vero che la donna, madre e moglie, è ai margini della relazione familiare e addirittura non degna di memoria. La continuità con il mondo antico e il privilegio che viene dalla nascita e dal patrimonio (governato dal padre), sono considerati una "legge naturale". Non sono forse i maschi delle famiglie patrizie a contendersi l'elezione del Papa per secoli? Si veda in proposito il quadro di Tiziano *Ritratto di Paolo III Farnese con i nipoti* (1546) [10], circondato dai suoi familiari maschi.

### **Un salto imprevisto: la logica del sentimento**

Mentre questa "logica familiare" è dominante ecco però l'imprevisto: si tratta dell'apparire sulla scena familiare dell'*intimità* di coppia. Vediamo, ad esempio, di Frans Hals, *Gruppo familiare in un paesaggio* (1645-48) [11]. Hals è pittore di scene di vita quotidiana e il suo realismo attirerà l'attenzione di Gustave Courbet e di Edgar Manet. Hals evita infatti l'ufficialità della posa e anche la sua pittura è di getto, senza cioè disegno preliminare. Ciò che gli interessa, ben prima che nasca la fotografia, è l'istantanea di vita, l'attimo che rivela i sentimenti e le posizioni sociali dei personaggi coinvolti.

### INSERIRE FIGURA 4 (Frans Hals)

La pittura olandese, si sa, ama i ritratti di gruppo; così è per la guardia civica, così è per i reggenti dell'ospizio, o per una kermesse gastronomica, ma qui il gruppo è proprio la famiglia. La freschezza e l'allegria che troviamo già nel famoso *Ritratto matrimoniale* del 1622 [12]<sup>6</sup> (una volta lo scambio di ritratti serviva a farsi conoscere prima dei matrimoni che venivano combinati dalle famiglie d'origine), qui si arricchisce dell'accento al passo di danza da parte della coppia e dello sguardo complice che la coppia si scambia. Il figlio maggiore e il servo nero che rivolgono a noi i loro

---

tanto più avessero valore. Tale tradizione continuerà fino verso l'Ottocento. Cfr. Bizzocchi (2001). Solo molto più tardi si diffonderà l'uso del *diario* da parte delle donne.

<sup>6</sup> Per l'etica protestante il lavoro (le spine e i cardi dopo l'uscita dall'Eden, presenti nel ritratto di Hals del 1622) costituisce, insieme alla fede religiosa, il mezzo per la piena realizzazione dell'uomo. Tale etica non impedisce affatto a Frans Hals d'introdurre nei suoi quadri il *piacere della seduzione* come in questo quadro del 1645-48. A proposito di luteranesimo e di calvinismo si è parlato di etica "in bianco e nero" che ha influenzato anche il costume. A quel tempo il libro alla moda era "De vestitu" di Filippo Melantone (1572).

sguardi sono gli esclusi da tale complicità. Al contrario la giovane ragazza rivolge lo sguardo (cioè l'interesse) a tale complicità, senza peraltro dimenticare la fedeltà al legame rappresentata dal cane che le è vicino. In breve; sulla scena pittorica si recita la complicità erotica che divide chi ne è in possesso da chi l'attende e da chi ne è escluso.

Per evidenziare l'emergere dell'intimità, che nella cultura dell'Occidente s'imporrà un paio di secoli dopo, andiamo a incontrare il fiammingo Pieter Paul Rubens, geniale pittore che inventa il "copyright", parla cinque lingue, si avvale di un centinaio di lavoranti e si costruisce un palazzo-atelier. Vediamo *Il pittore con la moglie e il figlio* (1634-35) [13], e *La Famiglia di Jan Bruegel* (1613-16) [14]. In entrambi i casi al centro c'è la donna-madre. In particolare nel dipinto del 1634 Rubens, anche se è lui a indicare con la mano la strada, guarda con dolcezza alla giovane moglie e le regge delicatamente il braccio. Hélène, a sua volta, guida il figlio, Pieter Paul. Quest'ultimo, dal vestitino color giallo (segno che si tratta di un maschio<sup>7</sup>) e dagli occhi vivaci, si volge verso la giovane madre per essere preso in braccio. Il triangolo familiare è così fatto di sguardi che s'incontrano.

Il movimento affettivo avviene però entro uno scenario simbolico su cui vale la pena di soffermarsi. Nella parte sinistra del quadro, alle spalle del padre, vediamo una cariatide, auspicio di fecondità e sulla destra, alle spalle di Hélène Fourment, la giovane moglie, il roseto, simbolo dell'amore eterno e il pappagallo, simbolo di purezza e di innocenza<sup>8</sup>. Veniamo ai *simboli*: la rosa è il fiore sacro a Venere (nella "Metamorfosi" Ovidio racconta come i petali bianchi della rosa diventassero rossi perché Venere rincorrendo Adone si punge e li tinge con il proprio sangue), mentre il pappagallo è simbolo della castità della sposa. Era infatti opinione diffusa che il suo verso più comune dicesse "Ave", proprio come l'Arcangelo Gabriele a Maria. Di qui il suo diventare simbolo di purezza e innocenza.

Se dunque il sacro non abbandona la scena familiare esso è però messo sullo sfondo e in modo simbolico (fecondità, castità, fedeltà). Viene così lasciato spazio al nuovo, cioè alla tematica degli affetti. L'olandese Hals lo fa comunicando attraverso gli sguardi la presenza della complicità di coppia e il fiammingo Rubens lo fa comunicando l'affetto tenero dell'uomo nei confronti della donna.

Per incontrare un altro sentimento, quello del *ricordo* che dà serenità vediamo il *Ritratto di famiglia* (1668-69) [15] di Rembrandt van Rijn. Conosciamo la storia d'amore di Rembrandt con Saskja van Vlylenburch, dal matrimonio nel 1634 fino alla sua tragica morte per tubercolosi nel 1642 pochi

<sup>7</sup> La differenza di abbigliamento tra maschi e femmine emergerà più tardi in relazione ad una più attenta considerazione dell'infanzia. Del resto, anche i figli delle case regnanti e dell'aristocrazia vengono infatti rappresentati fin da bambini con abbigliamento adulti.

<sup>8</sup> Rubens sposa Hélène di 17 anni quando lui ne ha 53 e si ritira a vivere in campagna. Da questo momento il suo linguaggio pittorico si caratterizza per il lirismo sentimentale.

mesi dopo aver dato alla luce il figlio Tito. Così il quadro che Rembrandt compone è un ricordo della relazione, amorevole e serena con Saskja, ricordo che gli permette di far fronte alle disgrazie della vita attuale.

### **Eredità familiare, aristocrazia, celebrità mercantile**

C'è però un altro tema familiare che la pittura di famiglia del Seicento porta in scena; si tratta del "diritto ereditario". Vediamo a tale proposito il trittico *The Great Picture* [16] di Jan van Belcamp. Non si tratta di un trittico religioso, ma di un trittico relativo alla storia di famiglia commissionato da Lady Anne Clifford nel 1646.

Il centro è occupato dalla nobile coppia genitoriale alle cui spalle, in piccoli quadri, sono raffigurati gli antenati. Padre e madre indicano con la mano il figlio primogenito, l'erede, alle cui spalle sta il fratello minore. Egli regge uno scudo che riporta la genealogia familiare. Entrambi i figli portano la veste. Come abbiamo detto i figli (maschi e femmine) nei primi anni di vita è come se vivessero in una sorta di limbo, di stato indifferenziato. Al tempo del dipinto tutti i personaggi, compresi i figli, sono però già morti!

Alla sinistra del trittico ecco Lady Anne, giovinetta (attorno ai quindici anni) vestita di un ricco abbigliamento proprio come quello della madre. Vicino a lei c'è un liuto e alle sue spalle, insieme a vari libri dai titoli riconoscibili, vi sono i ritratti dei suoi tutori. Sempre alle sue spalle appare lo scudo su cui è riportata la genealogia familiare. Si tratta dunque di una giovane donna che è aristocratica, ma anche di buona cultura, cosa in genere riservata ai figli maschi.

Nel lato destro del trittico compare ancora Lady Anne in abito scuro che con la mano indica un atto pubblico mentre un cagnolino le sale sulla gonna. Alle sue spalle compaiono due quadretti con i mariti che ha avuto, uno già morto e l'altro che ha lasciato a causa di una relazione deludente.

Ciò che però più conta per Lady Anne sono le sue origini familiari. Ella celebra infatti, attraverso il dipinto, la buona riuscita di una lunghissima battaglia legale che l'ha riconosciuta come erede legittima della sua famiglia che, alla morte dei figli maschi, aveva passato il patrimonio ad un cugino. Nulla ha fermato Anne nel suo proposito, nemmeno la guerra civile in corso (la guerra dei Trent'anni). È lei la degna erede della famiglia!

INSERIRE FIGURA 5 (Belcamp)

Soffermiamoci ora su due quadri famosi: *La famiglia Lomellini* di Anton van Dyck (1625) [17], *Anton Reyniers, mercante e la sua famiglia* di Cornelis de Vos (1631) [18].

Il primo è un ritratto celebrativo aristocratico. Il capofamiglia, con l'armatura, è in procinto di lasciare la famiglia perché la repubblica di Genova è in pericolo, mentre suo fratello rivolge il suo sguardo aldilà del ritratto, vale a dire al futuro. Toccherà infatti a lui proteggere nel prossimo futuro la famiglia del fratello. La madre, consapevole del suo ruolo, tiene la mano del figlio maschio più piccolo che con lo sguardo interroga la sorella su ciò che sta accadendo. Quest'ultima, che somiglia alla madre, è come se fosse già pronta ad assumere a sua volta la parte dignitosa e composta che compete alla donna di nobile famiglia. Madre e figli sono dunque tra loro vicini, mentre il padre è rivolto altrove, cioè all'impegno pubblico. Se un padre si fosse occupato dei figli e della loro crescita sarebbe stato considerato di poco valore.

Anton van Dyck è anche l'autore di un altro famoso *Ritratto di famiglia* (1617-18) [20] che risente dell'influenza di Rubens e Hals. Dal tipico doppio ritratto, già diffuso nelle Fiandre durante il Cinquecento, qui van Dyck passa al quadro di famiglia dove il bambino, dalla sontuosa veste, gira la testa e gli occhi verso il padre e non, come di solito, verso la madre.

Da parte sua Cornelis esalta il successo sociale del ricco mercante. Lo sguardo che Anton rivolge allo spettatore è diretto e deciso, mentre quello della moglie è umile. Gli altri familiari, infine, si scambiano gli sguardi tra loro. È come trovarsi di fronte ad una "corte borghese", mimesi di quella aristocratica, tant'è che al centro del quadro vi è un altro quadro con le figure degli antenati.

Un altro quadro celebrativo della ricchezza mercantile è quello di Abraham van den Tempel, *Ritratto del mercante David de Leew con la famiglia* (1671). David, grazie anche al matrimonio con la moglie Cornelia, figlia di un'importante casata aristocratica (un esempio di "ottimo matrimonio/patrimonio") occupava una posizione importante ad Amsterdam. Ne era il segno anche la casa nel centro della città costruita dal famoso architetto Philips Vingboons.

Sofferamoci sul quadro. L'ambientazione è la balconata della casa che si apre sul parco; è una splendida apertura sul paesaggio che dice anche della proprietà terriera. Possiamo distinguere nel quadro due gruppi: uno vede il mercante alla testa della moglie, della figlia più piccola e di un'altra figlia minore che ha tra le mani uno spartito musicale. Fa da congiunzione tra i due gruppi un'altra figlia al clavicembalo;<sup>9</sup> l'altro gruppo è rappresentato dal figlio maschio che suona la viola da gamba e dalla figlia maggiore che canta servendosi di un altro spartito musicale. Sul clavicembalo del dipinto c'è la scritta "acta virum probant", vale a dire che è l'azione a rivelare l'uomo, un principio della riforma protestante. Godfried Widemans, famoso predicatore e autore di una guida spirituale del commercio, affermava: "il mercante si attenga a questa massima: l'onore prima del denaro". In realtà la massima può essere girata...

---

<sup>9</sup> È Giuseppe Ruggiero che si occuperà della musica nella clinica delle relazioni familiari. Cfr. Meini, Ruggiero, 2017.



Ma perché tanto riferimento musicale? Dobbiamo tornare indietro nel tempo al famoso “Concerto in famiglia” di Frans Floris (1561) che reca sulla cornice un’iscrizione latina che abbina il matrimonio armonioso alla crescita in pace della prole. In breve, suonare e cantare insieme è manifestare unità e armonia familiare. In particolare sappiamo trattarsi di un canto religioso (la vita umana vale se è ispirata dallo spirito di Dio) proprio di una delle tante comunità protestanti (in questo caso quella menonita).

Ma se sono i pittori delle Fiandre ad esaltare aristocrazia e ricchezza mercantile, c’è però un esempio di esaltazione dell’affermazione sociale della famiglia che viene dall’Italia fin verso il 1540. si tratta del quadro di Bernardino Licinio (prima attribuito al famoso Antonio Sacchi detto il Pordenone), che ha come soggetto il *fratello Arrigo e la sua famiglia*. È una famiglia di mercanti di stoffe e maestri vetrai che fa fortuna a Venezia venendo dalle valli bergamasche. Un altro ramo della famiglia si dedicherà invece alla pittura e vi appartengono sia Bernardino che Arrigo. Al centro del quadro troneggia la madre-moglie con in braccio un figlio in fasce. È come una Madonna dallo sguardo non a caso umile e che riceve rose dal figlio Giulio che diventerà a sua volta pittore. Alla sinistra dell’osservatore vi è il marito Arrigo che rivolge il suo sguardo alla moglie Agnese e che trattiene, abbracciandoli, tre figli (probabilmente morti in giovane età). Vicino a lui vi è il secondogenito Camillo che diventerà un noto scienziato, mentre sul lato opposto vi è il primogenito Fabio, orafo e stampatore di valore, che a sua volta rivolge lo sguardo alla madre e che ha tra le mani un bozzetto del busto del Belvedere.

Ciò dunque che il quadro celebra attraverso la posizione centrale della donna-madre è il valore sociale della famiglia con l’affermazione tanto di genitori quanto di figli. Non si tratta insomma di “casato” aristocratico da perpetuare nel tempo, ma di famiglia borghese il cui riconoscimento viene dalle opere compiute.

Ricordando van Haamskerk potremmo dire che il sacro (madre e bambino) ha sempre un suo centro, ma è l’insieme rappresentato dall’azione sociale e dal suo riconoscimento ad emergere.

### **Il mondo degli umili: tra materialità e sacralità**

Il luogo è le Fiandre, il tempo è tra fine Cinquecento e Seicento. C’è un pittore, poco conosciuto, a cui va riconosciuto il merito di aver anticipato i tempi in merito alla rappresentazione degli umili: è Maarten van Cleve.

La sua *Danza nuziale* è del 1570-1580. Sarà poi ripresa da Pieter Brugel il Giovane (ca 1610) nel famoso quadro *Danza nuziale all’aperto*. In entrambi i quadri l’esibizione erotico-seduttiva di maschi e femmine attraverso il ballo ha addirittura la meglio sulla centralità della sposa che con

attenzione vogliosa, condivisa da amiche e parenti, osserva quanto denaro viene versato nel piatto.<sup>10</sup>

E lo sposo? Marginale...

Ma è sulla serie di quadri dell'autore sul *Matrimonio contadino* (1558-1560) che occorre soffermarsi, perché insieme al valore etnografico vi è anche il valore psicologico. La serie inizia con lo sposo, gli amici e la parentela maschile che si avviano verso la cerimonia campestre, a cui segue la processione della sposa con le amiche e la parentela femminile. Entrambi i gruppi sono al seguito della musica: zampogna e tamburello come si addice agli umili.

Ecco poi la scena dei doni alla sposa (denaro, suppellettili), con lo sposo che annota il tutto (e intanto una donna fa fare pipì ad un bambino piccolo), e del pranzo di nozze.

È solo nel momento della preparazione della sposa per la prima notte di nozze (in mano ha un pitale...) che appare un sacerdote benedicente il letto nuziale che è separato dall'ambiente attraverso una tenda.

Ma ecco il “coup de théâtre” della vita matrimoniale: la donna fa uscire precipitosamente l'amante dalla finestra con la complicità dell'amica, mentre un'altra coppia si abbraccia e si bacia. E il bambino? È posto in una culla, in disparte, mentre sullo sfondo vi è la stalla...

Ciò che colpisce è la vivacità mimico-gestuale e la penetrazione emotiva dei personaggi che l'autore è in grado di rappresentare. Come a dire che è proprio attraverso gli umili che è possibile vedere la vita per quella che è nella sua materialità dei beni (sesso, denaro, cibo/bevanda, figli).

Vediamo ora i quadri delle *Quattro stagioni* di Jacob Grimmer e Lucas van Valckenborg (1577). Qui il focus è il duro lavoro della famiglia nel succedersi delle stagioni. Famiglia e natura sono compenstrate tra loro e quest'ultima è tutt'altro che favorevole. Lo stesso tema, ma ripreso nel momento del riposo, è il soggetto del quadro di Pieter Brugel il Vecchio: *I raccoglitori* (1565). Colpisce lo sguardo, la vivacità del dipinto: c'è un gruppo di lavoratori-familiari che sotto un grande albero è già impegnato nel pasto, c'è chi già riposa, c'è chi sta raccogliendo gli ultimi covoni e chi sta finendo di falciare il grano. Sullo sfondo c'è una stupenda apertura sul paesaggio delle Fiandre.

È nel Seicento inoltrato che incontriamo il pittore Jan Steen. Partiamo dal suo famoso quadro *Il mondo alla rovescia* (1663) [24]. L'intento è quello di rappresentare il degrado fisico e morale della famiglia allorché i genitori sono in preda al vizio, quello del bere, la droga del tempo. Steen ha però un occhio complice e forse è proprio lui quella scimmietta che, nel quadro, afferra il pendolo così da fermare il tempo. Del resto Jan ha fatto anche il birraio e il locandiere...

---

<sup>10</sup> La tradizione di “mettere il denaro sul piatto” è tuttora viva in matrimoni che si celebrano nel Sud d'Italia.

A sua volta van Cleve si è rifatto al dipinto *Danza nuziale* di Pieter Brugel il Vecchio, a dire che si tratta di un soggetto già popolare nella pittura fiamminga tra fine Cinquecento e fine del Seicento.

Vediamo ora il suo *La festa di San Nicola* (1660-1665) [25]. Siamo di fronte al realismo tipico della tradizione fiamminga che però si focalizza su un momento particolare, quello della distribuzione dei doni. Nel disordine che caratterizza la scena, il centro è occupato dalla bambina bionda che stringe a sé la bambola, il regalo tanto desiderato, mentre suo fratello si prende gioco di lui. In realtà la nonna lo invita con il dito a seguirla; dietro la tenda c'è infatti un dono anche per lui. Infine il padre con in braccio il più piccolo dei figli invita a guardare verso l'alto, là da dove Santa Klaus (cioè S. Nicola) viene per lasciare i doni. Qui dunque il sacro assume la forma della magia del dono che tutti ci attendiamo di ricevere dalle generazioni precedenti.

L'accento alla presenza del sacro ci porta a considerare un contributo sul mondo degli umili del tutto diverso. Si tratta del pittore le Nain che ha vissuto la sua infanzia a contatto con il mondo contadino, pur essendo di famiglia borghese. In evidente antitesi con la corrente sia essa della pittura fiamminga, ma anche francese, dà dignità umana agli umili. Potremmo dire che si tratta di un controcanto pittorico rispetto al mondo aristocratico dipinto da van Dyck e quello della ricca borghesia a cui appartiene anche il pittore Cornelis de Vos.

Nel suo *Pasto dei contadini* (1642) [19] egli afferma che la vita contadina è degna di essere rappresentata. I personaggi in scena, seppur in povere vesti, hanno la stessa solennità e lo stesso sguardo intenso e severo di quello della famiglia Lomellini. Il riferimento è ad un episodio del Vangelo: la cena di Cristo con i discepoli a Emmaus. Non sono forse gli umili e i puri di cuore che troveranno aperte le porte del Cielo?

Ritroviamo lo stesso riferimento al sacro nel quadro *Famiglia contadina in un interno* (1642) [21] e così nella *Famiglia della lattaia* [22]. Anche il rituale della visita ai parenti (*La visita alla nonna*, 1645-1648) rientra nel sacro delle relazioni familiari.<sup>11</sup>

A dire che se non si dà sacralità alla famiglia in quanto tale è difficile attribuirle poi caratteristiche di valore. L'altro lato della medaglia (la materialità del vivere e il degrado) è infatti immediatamente attribuito agli umili: di qui aristocrazia e borghesia; di là contadini e popolo.

Varrà la pena ricordare in proposito i sentimenti di stupore, meraviglia, commozione dei pastori dipinti da Correggio. Il tema della sacralità degli umili sarà poi ripreso da François Millet e da Vincent van Gogh.

Ne riparleremo.

## Il pittore come medium culturale

---

<sup>11</sup> Si tratta di un dipinto originalissimo. Varrà la pena ricordare che il filone popolare della pittura è stato avviato a Roma nei primi del Seicento da Pieter van Laer detto il "Bamboccio". Come si vede è il rapporto tra le Fiandre e Roma ("caput mundi") a segnare l'innovazione. In ogni caso è le Nain che dà dignità a contadini e popolani rappresentando anche i rituali familiari del pasto e della visita ai parenti.

C'è però un'altra importante trasformazione su cui vale la pena soffermarsi. Essa riguarda la posizione del pittore che sempre più crede nel proprio valore. Egli, insomma, non è affatto al servizio di altri, o ai margini della vita sociale. Il primo esempio c'è offerto da Jan van Eyck nel quadro *I coniugi Arnolfini* (1434) [26] dove l'artista ritrae se stesso nello specchio convesso sulla parete di fondo. Egli dunque si colloca all'interno della scena quale testimone del giuramento di coppia. Infatti il mercante ha la mano destra "fides levata" (la promessa) e la giovane donna gli offre il suo palmo, vale a dire che si dà in fiducia a lui.

Un altro esempio è *Autoritratto di pittore con la famiglia* (1621-22) [27] di Jacob Jordaens. L'inquadratura dal basso serve ad elevare ancor di più il pittore che vuol farci sapere che è anche un musicista. Così se i rimandi sono classici (il cesto d'uva, simbolo del sacrificio; la mela simbolo della tentazione; il pappagallo, simbolo della purezza; il cane simbolo di fedeltà e il putto a cavallo del delfino simbolo della risurrezione già in età paleocristiana), non lo è affatto la posizione del pittore, che infatti si proclama "pictor doctus".

#### INSERIRE FIGURA 6 (Jordaens)

Un altro esempio ancora è il famosissimo quadro di Diego Velázquez *Las Meniñas* (1656) [28] in cui è ritratta l'Infanta Margherita di cinque anni che già ha i tratti del volto equino degli Asburgo. Nel quadro il pittore mostra se stesso mentre dipinge e colloca sullo sfondo il padre imperatore che osserva dalla porta.

Guardiamo ora *Interno di famiglia* (1670 ca.) [29] di Jan Steen. Il dipinto è particolare perché riguarda le relazioni di parentela tra pittori. Jan è in piedi vicino al caminetto e indica il suocero, il pittore Goyen, in realtà già morto nel 1656 e i cui ultimi anni di vita sono stati travagliati dal fallimento economico. Si tratta dunque di una rievocazione del "buon tempo antico" in cui lo status privilegiato del pittore emerge dagli arredi di classe, dalle sculture, dal sontuoso caminetto e dalle donne riccamente vestite. Si noti infine l'apertura verso l'intimità della sala da pranzo, stile Vermeer, in cui la cameriera sta preparando una tavola riccamente imbandita.

Un esempio ulteriore è quello dei fratelli Carlo e Giuseppe Nuvolone che dipingono *Ritratto della famiglia dei pittori* (1650 circa) [30]. Qui Carlo rappresenta se stesso che dipinge, mentre il fratello suona il liuto e la moglie l'arpa. Alle loro spalle vi è il fratello maggiore (probabilmente il padre Panfilo) e altri parenti ancora.

Eccoci infine di fronte al quadro di Otto van Veen, *L'artista che dipinge con attorno la sua famiglia* (1584). Si tratta sicuramente di un antesignano relativamente al valore sociale del pittore, continuando peraltro la strada aperta da van Eyck. Van Veen, vestito da aristocratico e in un interno

che dice dell'eleganza della casa, si rivolge direttamente allo spettatore richiamandone lo sguardo (essere degni di memoria aldilà della vita). Attorno a lui si accalcano figli, figlie, moglie, fratello e parentela, a partire dal capostipite alla destra del pittore. In particolare spicca come erede il primo figlio alla sua sinistra, a sua volta vestito elegantemente. In tal modo il pittore risulta essere un intermedio generazionale. Non manca la piccola che gioca con il gattino e il bambino che si intrufola tra il pittore e il patriarca a dire del sentimento dell'infanzia. In primo piano, infine, ecco il doppio stemma di famiglia che riporta nomi e valori. C'è dunque un altro modo di lottare contro l'oblio che la morte porta con sé; è quello di essere "eroi" dell'arte pittorica.

Possiamo dunque parlare della centralità acquisita dall'individuo-pittore, centralità che esploderà nell'Ottocento e nel Novecento, ma è qui, nel Seicento, che il seme è stato gettato. In breve, il pittore è un modello di vita che conta tanto quanto l'aristocratico e il ricco borghese. Potremmo parlare di una trasformazione di status che vede in Rubens il suo medesimo rappresentante, ma che parte da Jan van Eyck e si afferma con Otto van Veen.

### **La famiglia in nero-grigio-bianco**

Pieter de Hooch punta la sua attenzione sulla vita domestica dei suoi concittadini di Delft. Il suo *Ritratto di famiglia in un cortile* (1658 circa) ci aiuta a cogliere la differenza profonda tra interno ed esterno familiare. Non va dimenticato che il Protestantismo si è imposto in tutta l'area del Nord Europa e che il rigore morale che contraddistingue le varie comunità protestanti parte proprio dalla vita di famiglia. Non più Purgatorio (via di mezzo verso il Paradiso), non più sacramento del matrimonio, non più pitture nelle chiese, solo musica; valore alle opere, segno della Grazia, e timore di Dio con un controllo morale rigoroso della vita familiare e sociale. Nella città di Calvino, Ginevra, verranno chiusi tutti i luoghi di piacere e anche per la strada la legge morale impone di tenere un atteggiamento severo (non si deve ridere tanto meno sguaiatamente, pena condanne severe). L'Inquisizione è talmente attiva da superare in condanne quella cattolica...

Intanto va "di moda" un testo del 1572 di Melantone dal titolo "De vestitu". Da qui vengono le indicazioni dei colori "adatti" che vanno dalla gamma dei grigi a quella del nero (la morale dal "colore scuro"). L'abbiamo già visto in vari quadri. Luteranesimo e Calvinismo coincidono nell'indicare la severità dell'"habitus".<sup>12</sup> Disciplina, sobrietà, pudore, parsimonia, opere buone: ecco i principi.

Ora De Hooch ritrae tre generazioni di una famiglia vestita con i suoi abiti migliori, per l'appunto tra il nero e il grigio. Lo spazio riservato al bianco è quello dei colletti. Il patriarca siede sulla destra

---

<sup>12</sup> Il Calvinismo attacca duramente il celibato, giudicato infruttuoso, e sostiene le virtù familiari.

con lo sguardo diretto verso un punto indefinito. Lo guarda la moglie che tiene in mano un grappolo d'uva, simbolo riconoscibile di fertilità e fecondità.

Al lato del tavolo ecco la figlia e alle sue spalle, sulla scala in grigio, il marito e davanti a lui il figlio. Sulla sinistra del quadro rispetto all'osservatore vi è una coppia, con buona probabilità il figlio maschio con la moglie, alle cui spalle figura un muro coperto di rose simbolo dell'amore (ricordiamo la Madonna nell'"hortus conclusus") e che ha tra le mani una pesca. Sì, una pesca e non la mela, perché essa è il simbolo della sincerità e della fiducia. C'è però un tocco di erotismo: con la mano la donna-moglie alza il copri abito lasciando vedere una sottogonna rossa. Il tutto è ambientato in un cortile alle cui spalle emerge la Nuova chiesa di Delft, a dire del riferimento della famiglia al sacro e alle norme del Protestantesimo.

Ricordiamo che Joannes Vermeer era cattolico e che per professare il suo credo doveva recarsi in "chiese nascoste", in genere piccole cappelle in case private perché non era consentito alcun segno esterno della "superstizione popolina".<sup>13</sup>

I Paesi Bassi, uniti in Repubblica dopo la lunga guerra con la Spagna, erano ufficialmente calvinisti. Intanto con la Controriforma nel Sud dell'Europa trionfava il Barocco...

Ma cosa accade all'interno della casa? Siamo di fronte ad una *scissione operante*: è questo infatti il luogo della seduzione. Ciò avviene attraverso la musica come nel quadro di Casper Netscher, *Compagnia musicale* (1665). È qui rappresentato con occhio psicologico lo sguardo complice tra il maestro di musica e la donna di casa, mentre la ragazza che canta leggendo lo spartito e il suonatore di tiorba (un liuto modificato) sono ignari di ciò che sta avvenendo. È la stessa attenzione all'"hic et nunc" che abbiamo trovato in Frans Hals.

E la lettera d'amore, scambiata in trepidante attesa, o in attenta e desiderante concentrazione che la scrittura richiede? E il gioco degli scacchi? E il bicchiere di vino da condividere? E la conversazione sentimentale? Nel secolo d'oro della pittura olandese spiccano, insieme a Vermeer, per attenzione al *mondo interiore* che si gioca proprio all'interno della casa. Gerard Ter Boch, lo stesso Pieter de Hooch, Gabriel Metsu e Jan Verkolje,<sup>14</sup> specialista in ritratti raffinati. Potremmo parlare di un "riserbo erotico" che si contrappone alla durezza morale del protestantesimo.

Non ci sono più i grandi dipinti destinati ai palazzi dei principi e alle chiese con i contratti economici relativi; si tratta invece di conquistare il mercato dove, come abbiamo visto, il pittore medesimo si proclama quale medium culturale. La continuità familiare (nel dipinto di Cornelis de

<sup>13</sup> Si veda in proposito *Allegoria della fede* (1670-1672 circa). La presenza reale del sangue e del corpo di Cristo nel vino e nell'ostia consacrata durante la Messa è stata negata con particolare veemenza dal Protestantesimo.

<sup>14</sup> Si veda *Coppia di personaggi eleganti con strumenti musicali in un interno* (1674) con una scena di corteggiamento. L'invito a fare musica insieme è una metafora del desiderio sessuale. Il liuto rimanda all'anatomia maschile e il violino a quella femminile. Gli olandesi chiamavano questo genere di pittura "pezzi di conversazione" che, come vedremo, si svilupperà in Inghilterra e in Francia.

Vos al centro del quadro figura un altro quadro con le immagini degli antenati) e la distinzione sociale della famiglia costituiscono un soggetto remunerativo. Lì, a differenza del ritratto, si presta attenzione anche allo scambio nell’“hic et nunc” e si colgono tracce di sentimento.

### **Il Seicento: il secolo d’oro della pittura di famiglia**

Facciamo sintesi. Credo che il Seicento sia “il secolo d’oro” della pittura di famiglia, il che significa anche un tempo trasformativo più ricco. Se nel Cinquecento assistiamo al transfert della sacralità dalla Sacra Famiglia alla famiglia borghese e al diffondersi della passione del casato con la ricerca delle nobili origini in cui la donna, come i bambini, è nella posizione di chi non è degno di memoria, nel Seicento la relazione familiare si arricchisce di nuovi e rilevanti significati.

Ecco infatti apparire sulla scena la complicità di coppia e la tenerezza. I segni dell’affetto familiare non coincidono più solo con il rispetto e con le attese di fedeltà e di fecondità, ma si aprono all’attenzione verso la donna: è lei che merita lo sguardo tenero ed è con lei che si scambia lo sguardo complice, sguardo da cui gli altri sono esclusi. La donna, da parte sua, s’impegna a rivendicare la sua dignità e la legittimità come erede. Nello stesso tempo si allarga l’attenzione alle varie forme di famiglia: non sono più solo gli aristocratici e i ricchi mercanti ad essere degni di rappresentazione, ma anche gli umili.

Tracciamo allora una linea di passaggio: se con van Heemskerck il sacro passa dalla Sacra Famiglia alla famiglia borghese, che intanto si arricchisce del mondo degli affetti, con le Nain, circa un secolo dopo, il sacro si espande al mondo degli umili.

C’è però un’altra strada che permette la rappresentazione di ciò che è popolare, una strada che viene sempre dalle Fiandre e che è già viva alla fine del Cinquecento. È quella del riconoscimento della materialità del vivere, della presenza di un mondo in cui conta la carne (l’erotismo, la sessualità e con loro il bere) e in cui si fanno i conti con la durezza del vivere. Un mondo alla rovescia, dove caos e degrado fanno legge? Non è detto, perché in ogni caso ci si allontana dall’*idealizzazione* dei legami familiari.

Inoltre si trasforma lo status del pittore che sempre più emerge con la sua personalità e il suo stile. Egli assume la veste, aldilà della consapevolezza, del medium culturale che guarda e interpreta il suo tempo. Non più dunque solo “pinxit” la firma che testimonia l’autore dell’opera pittorica compiuta a servizio della chiesa, dei regnanti e dell’aristocrazia. In particolare è con Otto van Veen che il valore sociale (lo status) del pittore emerge a tutto tondo. Si tratta di una nuova forma di “eroismo” (vincere sull’oblio della morte) che troverà in autori quali van Dyck, Cornelis de Vos e Pieter Paul Rubens delle evidenti e persino clamorose conferme.

E la storia? Sono sempre le Fiandre l'ambiente socioculturale che ci aiuta a riflettere sui mutamenti avvenuti.

### **Il tempo della conversazione**

Così tante trasformazioni non potevano che comportare una riduzione di creatività nel tempo successivo. È questo infatti il destino del Settecento. I ritratti familiari di questo secolo cercano di evidenziare come l'intimità caratterizzi ormai la relazione familiare compresa quella delle famiglie aristocratiche. Senza intimità, insomma, non c'è famiglia.

Vediamo *La colazione* di François Boucher (1739) [31]. Con buona probabilità si tratta della famiglia dell'artista, una famiglia caratterizzata dal gusto elegante e raffinato e dalla presenza del dialogo tra padre e figlia che ha tra le mani vari giocattoli (sempre più giocattoli per i bambini). Il padre dunque non è più distante dai figli, anzi conversa con loro. L'intimità familiare si arricchisce dunque della conversazione. Allo stesso tempo si stabilisce sempre di più un confine tra l'interno e l'esterno familiare. L'interno è il mondo dell'intimo e del privato, l'esterno è il mondo della competizione e del pubblico. Tale trasformazione, che esploderà nei suoi effetti nel Novecento, è dovuta proprio al fatto che il padre sempre più si occupa degli affetti familiari.

Vediamo a tale proposito di William Hogarth *La famiglia Strode* (1738) [32]<sup>15</sup>. È il rituale del servizio del tè ad essere al centro del quadro. Strode, ricco commerciante, ma anche uomo di cultura, sta dialogando con il futuro arcivescovo di Dublino che ha conosciuto a Venezia durante il Grand Tour<sup>16</sup>, mentre la moglie, compostamente, sta preparando il tè. Sulla destra del quadro ecco il colonnello Strode che con il bastone indica l'immancabile segno della fedeltà, il cane. Tutti però possono intervenire nella conversazione ed è proprio questo a fare famiglia.

François Gérard è diventato rapidamente il più famoso ritrattista del suo tempo. Giuseppina Bonaparte è tra i soggetti da lui dipinti, insieme a membri della famiglia Talleyrand. Il suo principale riferimento è Louis David, ma egli si afferma come il van Dyck francese. Qui ci soffermiamo sul quadro *L'orafo Henry Auguste e la sua famiglia* (1798).

La scena è notturna; la luce viene dalla lampada al centro del tavolo e dalla luna che s'intravede sullo sfondo. Tutto serve a comunicare intimità familiare ed eleganza. Il padre è alle spalle della moglie che si intrattiene con i due figli: è proprio un altro esempio del valore assegnato alla conversazione. Non più un dialogo tipico del ritratto (tra chi è rappresentato nel dipinto e chi

<sup>15</sup> Hogarth oltre alle "conversation pieces" fonda anche la "modern moral art". Di essa fa parte il quadro *Il matrimonio alla moda* [33] in cui si denuncia la moda delle alleanze matrimoniali tra vecchie famiglie aristocratiche e ricchi commercianti che così compravano il prestigio sociale. Il destino di tali matrimoni è secondo Hogarth tragico.

<sup>16</sup> "Grand Tour" è la guida per amatori d'arte di Jonathan Richardson (1722) ed è il "must" per tutto il Settecento della classe nobile e aristocratica per perfezionare l'educazione alle arti. Il "grand tour" di Leopold Mozart e della sua famiglia durò più di tre anni. Cfr. Wilton e Bignamini (1997).



osserva), ma una conversazione con più presenze e più voci, comprese quelle dei figli di cui uno è nella posizione di chi sta ponendo attenzione guardando alla madre.

Consideriamo ora un caso peculiare in cui la conversazione assume la forma dell'esibizione: si tratta della famiglia di Mozart ritratta da Johann Nepomuk della Croce (1780-81) [34]. Nel dipinto il giovane Wolfgang e la sorella Maria Anna, detta "Nannerl", sono seduti al clavicembalo e suonano a quattro mani. Appoggiato allo strumento ecco il padre Leopold, con in mano archetto e violino. Leopold è il regista delle esistenze dei figli; entrambi sono infatti musicisti di talento, ma i piani di questo padre-maestro-amministratore prevedono che solo il maschio possa avere un grande pubblico. Così nel quadro le mani di Wolfgang sono le padrone di una tastiera, tanto che la sua mano destra invade lo spazio di Maria Anna che invece sembra semplicemente sfiorarla.

Su tutti vigila appeso alla parete della stanza il ritratto della madre defunta, Anna Maria, moglie amatissima di Leopold che ha considerato il figlio Wolfgang, ai suoi occhi dissoluto e irresponsabile, la causa della morte della moglie a Parigi. Wolfgang riuscirà a sottrarsi alla dittatura del padre pagandone però un caro prezzo. Maria Anna, invece, prima dedicherà la propria vita al padre e poi gli consegnerà il figlio Leopold Alois, in modo che egli non si sentisse solo e non vivesse come un tradimento il suo matrimonio.

### **Lutti familiari**

Joshua Reynolds è pittore prestigiosissimo e diventerà presidente della Royal Academy of Arts americana nel 1768, anno della sua fondazione. È nel 1765 che dipinge *George Clive e la famiglia con serva indiana* [35]. Ad un primo sguardo vediamo un interno aristocratico con una sedia di broccato a cui George Clive si appoggia e un tendaggio raffinato che si apre su un paesaggio, o una proprietà terriera. Al centro-destra c'è una triade composta dalla moglie-madre, Sidney Bolton, che mette in mostra la bambina sostenuta dalla serva indiana. Sono la madre e la figlia a richiedere lo sguardo dello spettatore, ma è la bambina, a cui la madre tocca delicatamente il volto così da metterlo meglio in mostra, ad essere il "gioiello della famiglia".

C'è però nel quadro qualcosa che stona: è lo sguardo di George Clive, il conquistatore dell'India, che pare rivolto verso la moglie, ma in realtà è come se fissasse aldilà del quadro. In effetti è accaduto che la parte sinistra del quadro sia stata aggiunta successivamente da Reynolds a seguito del grave lutto che ha colpito la famiglia: la bambina è morta e così la famiglia ha perso il suo bene più prezioso. Si tratta dunque di un quadro che ha il valore dell'epitaffio.

Facciamo un salto aldilà dell'oceano per incontrare invece, attraverso il quadro di un anonimo, un aspetto manifesto del dolore familiare. Si tratta di *Famiglia del Maryland* (1820) [36]. Al centro del quadro incontriamo la donna-madre dal volto triste e l'abito nero il cui braccio si appoggia, ma

quasi senza vita, alla spalliera di una sedia di valore. Si tratta infatti di una “Sheraton fantasie” (Thomas Sheraton è stato un celebre creatore di mobili in stile inglese). Ai lati della donna stanno due bambini con uno strano alone che attornia le loro teste. Nell’angolo destro, infine, ecco apparire un grande albero con due piccoli alberi vicini; si direbbe un paesaggio.

In realtà si tratta di un quadro di lutto, cioè di una pittura in memoria dei morti; una forma di arte popolare abbastanza diffusa nell’America del XIX secolo. L’alone intorno alla testa dei figli intende comunicare la loro morte in tenera età; purtroppo è morto anche il padre-marito simboleggiato dal grande abete. Su che cosa può allora appoggiarsi la donna-madre privata di tutta la famiglia? Proprio sulla rimemorazione; è il quadro di famiglia che permette di tenere in vita i propri cari e così di lenire, per quanto possibile, il sentimento di perdita dolorosissima.

Restiamo negli Stati Uniti per incontrare Ralph Earl con il quadro *Mrs. Noah Smith and her children* (1798). Sembra di vedere una tipica famiglia borghese del XVIII secolo; secondo tradizione barocca, paesaggio e tenda servono a dare un tocco teatrale alla scena e a dire del successo familiare. In realtà è un quadro di lutto in cui tutti i soggetti hanno oggetti simbolici. In particolare il ragazzo che sta sullo sgabello porta tra le mani un cappello, simbolo metonimico del padre morto. Egli, dunque, non c’è e c’è. Il lutto per la sua scomparsa non è tale comunque da far crollare i legami familiari, anzi, addirittura li rinsalda.

Il giovane uomo di casa, l’erede per postura e abbigliamento e che non a caso impugna la verga di chi va a cavallo, ha presso di sé un fratello che ha tra le mani una mappa, simbolo dell’avventura e della conquista di nuove terre, un tipico tema della “frontiera americana”.<sup>17</sup> La ragazza ha tra le mani il mazzetto di fiori (verginità e dedizione) mentre la madre, imponente tanto da occupare buona parte del quadro, tiene tra le braccia la piccola di casa. Tutti i membri della famiglia rivolgono il loro sguardo verso lo spettatore desiderosi di essere riconosciuti. Non è dunque la perdita del capofamiglia che abbatte il legame familiare se viene riconosciuto il lascito di valori. Ciò non toglie che le posizioni e le attese nei confronti dei figli siano specifiche.

Vediamo infine *Jacob Feitama e Elisabeth de Haan* (1790) [37] di Wybrand Hendriks. Jacob è un moralista e non a caso ha dinanzi a sé aperto uno dei libri da lui scritti; Elisabeth, la moglie, dalla ricca parrucca e dalle gote cadenti è sulla sua sinistra. Lo sguardo di entrambi è dimesso, triste. Si direbbe un quadro di coppia e non di famiglia, se non fosse che davanti a loro c’è un terzo elemento; una preziosa sedia su cui sono depositi dei fiori. Una natura morta? No, ma qualcosa di morto c’è. La loro unica figlia ha infatti rifiutato il contratto matrimoniale previsto dalla famiglia e degno del suo rango sociale per fuggire con un ufficiale di marina inglese. Di qui il ripudio; ma la

---

<sup>17</sup> Cfr. Cigoli (2008). Nel contributo vengono presentati i due miti americani per eccellenza: celebrare il paesaggio americano (un nuovo Eden), tra il sacro e il simbolico, e celebrare il valore della frontiera, cioè avere sempre di fronte a sé un ostacolo da affrontare e superare con la forza dell’ottimismo.

sua presenza non può essere cancellata del tutto, rimane infatti il posto vuoto, la sedia con i fiori. Il lutto per la perdita, insomma, non è rappresentato solo dalla morte.

Potremmo forse occuparci di relazioni familiari senza considerare le “buone regole” dei passaggi ereditari? Mentre nel quadro di Jan van Belcamp del secolo precedente viene esaltato il diritto ad essere eredi riconosciuti anche se di genere femminile, qui viene messa in scena l’azione del ripudio e il dolore che ne deriva causato dalla ribellione della figlia ai principi moralistico-economici che guidano la famiglia. Al centro è sempre la donna.

### **Un mondo di madri e bambini**

Non mancano di certo in pittura, nel corso dei secoli, rappresentazioni di donne con il figlio sulla base del “topos” di Madonna e Bambino. È però attorno all’Ottocento, e sempre a partire dal mondo aristocratico o della ricca borghesia, che donna, madre e bambino si distaccano dal gruppo familiare come avente un suo “proprium”.

Un bell’esempio è il quadro di François Gerard *Carolina Murat regina di Napoli e i suoi figli* (1809-10). La madre è il centro assoluto della scena ed è lei che guarda aldilà del confine del quadro, vale a dire che è lei la garante della continuità generazionale. Vicino a lei ecco la figlia più grande che la rimira (deve imparare la parte...), mentre il primo figlio maschio, vestito da piccolo imperatore, le dà la mano. Un bambino più piccolo, infine, gioca con i segni del potere, mentre la piccola di casa ha il compito di portare fiori e frutti, simboli di fecondità. Potremmo dire di una “famiglia Lomellini”... senza padre.

Soffermiamoci ora su *Il gioiello* (1905) di Desmond O’Brien. È un pittore che si è formato ad Anversa e che ha vissuto a Londra prima di tornare in Irlanda. Si tratta del ritratto del suo primo figlio, Brendon, di due anni che porta la vestina, com’era d’uso per i più piccoli. Di fronte a lui viene fatto tintinnare dalla madre un oggetto-gioiello. In realtà sulla scena ci sono tre donne, ma si tratta sempre della stessa persona. La madre-moglie è ritratta infatti in pose diverse: in una è madre, in un’altra è elegante donna di casa, in un’altra ancora è signora dal portamento altero. Tutto però si gioca attorno al neonato che è il vero gioiello di famiglia.

Più avanti nel tempo Armando Spadini con *La famiglia* (1913) e Giulio Aristide Sartorio con *La famiglia* (1929) non avranno di certo timore a mettere in scena solo madri con figli...<sup>18</sup>

Sempre più emerge il bambino (...il padre dell’uomo), mentre va sullo sfondo il figlio, cioè il generato. È attorno a lui e alla sua crescita che, proprio come una madre, si disporrà la psicologia. Madre e bambino: ecco il fulcro familiare per la cultura dell’Occidente, mentre i padri

---

<sup>18</sup> Distinguiamo questo tema da quello della “maternità”. Qui infatti ciò che si rappresenta è proprio un’idea di famiglia composta da madre e figli.

“impallidiscono”. Non c’è più Murillo, il pittore di Siviglia, che in un suo famoso quadro, *La Sacra Famiglia* (1675), rappresenta San Giuseppe che tiene tra le braccia il Bambino Gesù e lo offre alla madre Maria che tende le sue braccia per accoglierlo in un ambiente familiare in cui spiccano gli attrezzi del falegname, una tinozza del bucato e un gatto...

### Verità familiari

Facciamoci accompagnare da Francisco Goya alla ricerca della verità attraverso il quadro *Famiglia di Carlo IV* (1800-1801) [38]. Di primo acchito l’occhio si volge al centro del quadro occupato dal giovane erede a cui la madre stringe la mano e con il re, ricolmo di emblemi, che accenna un passo in avanti. Ma poi l’occhio non può che volgersi all’angolo sinistro, là dove appare il pittore medesimo che a sua volta, novello van Eyck e Velázquez, reclama lo sguardo dell’osservatore quasi a dire: se mi guardi puoi capire!

A questo ritratto Goya ha dedicato tutta una serie di bozzetti e di prove perché ha un’intenzione precisa: far vedere cosa c’è aldilà delle apparenze e della facciata onorevole. Egli è un pittore solitario dal forte impegno sociale e che manda messaggi in codice all’osservatore. Il significato del quadro potrebbe infatti essere chiuso rapidamente dicendo che si tratta di un ritratto di Stato con i membri della famiglia reale. Tutto è imbellettato, tutto è secondo copione. C’è però qualcosa che stona: si tratta del volto ebete di Carlo IV e del volto rapace della regina, perché Goya sa che in questa famiglia serpeggia la follia. La tragedia della malattia mentale non risparmia chi ha potere, anzi! Goya inoltre aveva già rappresentato i figli di reali come tante marionette nel quadro *I duchi di Osuna con i figli* (1789-90) [39]. Anche il famoso quadro “La famiglia dell’Infante Don Luis” (1783) è ambiguo. Goya ritrae se stesso alla tavolozza mentre osserva quel mondo in cui Don Luis gioca con le carte alla luce di una candela (quando si spegnerà questo tipo di vita?) attorniato tanto dai famigliari quanto dai membri della corte. C’è un evidente riferimento a “Las Marinas” di Velázquez e un evidente tono ironico.

Vediamo ora *La famiglia Bellelli* (1859) [40], il quadro famosissimo di Edgar Degas. Si direbbe una ripresa del tema del valore della famiglia in ambito borghese, in realtà è tutt’altro. Soffermiamoci allora sul quadro: Laura, la zia di Degas, è vestita a lutto per la morte del padre; suo marito Gennaro è alla scrivania, di spalle e seduto sulla poltrona al margine del quadro; le figlie Giovanna e Giulia sono una, composta, nei pressi della madre e l’altra, vivace, al centro della scena.

### INSERIRE FIGURA 7 (Degas)

La critica d’arte sottolinea la compresenza nel quadro della compostezza rinascimentale (la donna-madre) e dell’espressività moderna (l’uomo-padre ripreso di spalle seduto sulla poltrona e vicino al

suo scrittoio). Degas, in realtà, conosceva l'esistenza del conflitto tra i coniugi e l'aspetto straordinario del quadro sta nel fatto che il pittore è riuscito a delineare gli effetti generazionali della crisi del legame di coppia<sup>19</sup>.

Consideriamo allora le posizioni dei personaggi e i loro sguardi: la madre trapassa il quadro nel senso che fissa un punto all'infinito (come una Madonna?); la figlia maggiore Giovanna abbracciata dalla madre (suo possesso?) guarda sicura all'osservatore; la figlia più piccola Giulia, al centro del quadro, sembra mirare verso lo stesso punto della madre (ricerca di appartenenza?); il padre Gennaro ricerca lo sguardo di Giulia, lasciando quello rivolto alle carte deposte sul tavolo, senza peraltro incontrarlo (un isolato?).

Ecco così emergere l'aspetto psicologico del quadro; non c'è alcun incontro di sguardi! come a dire che la comunicazione è impossibile. Se poi fissiamo l'attenzione sul centro del quadro possiamo pensare che è Giulia, la più piccola, ad essere al centro delle tensioni coniugali. È infatti situata tra padre e madre (presa in mezzo) e con un equilibrio assai instabile tanto che ci appare con un'unica gamba che con difficoltà tocca terra.

Il quadro, dunque, introduce dal punto di vista relazionale qualcosa di veramente nuovo: la rappresentazione del conflitto di coppia ed i suoi effetti generazionali!

Chiudiamo l'Ottocento incontrando di Teofilo Patini *Vanga e latte* (1883) [41]. La durezza del sacrificio è l'elemento che accomuna la coppia genitoriale al di là della differenza dei ruoli: all'uomo preso di schiena (un senza volto) tocca la durezza del lavoro; alla donna, dal volto ripiegato e che non è illuminato nemmeno dallo sguardo del figlio che allatta, tocca la fatica di allevarlo nella condizione di povertà. Tutto il paesaggio circostante aiuta a rendere con potente realismo l'altro lato della medaglia degli affetti e dell'intimità familiare: l'ostilità della natura e la durezza del vivere. Questa è la verità! Una verità che toglie il volto (l'identità) alle persone soverchiate come sono dal peso della vita.

Facciamo una rapida sintesi di ciò che la pittura dell'Ottocento offre al tema della relazione familiare. Innanzitutto c'è l'impegno a cogliere ciò che va al di là dell'apparenza (in particolare l'atmosfera di follia); poi il realismo della vita familiare segnato da gravi lutti (le perdite di figli e genitori erano assai frequenti) e dalla durezza del sacrificio; infine l'occhio sulla crisi della relazione di coppia. Si tratta di una forma particolare di realismo che ne indaga anche gli effetti generazionali.

## Disumanità

---

<sup>19</sup> La famiglia Degas fa parte dell'alta borghesia. Il nonno di Degas aveva fondato a Napoli una banca e suo padre ne gestiva la filiale parigina. A Napoli è ancora presente la targa ricordo della presenza dei Degas nei pressi di Piazza del Gesù Nuovo.

Siamo così pronti ad avventurarci nel Novecento, il secolo in cui la pittura di famiglia perviene al suo culmine per poi decadere. Nel passaggio tra l'uno e l'altro secolo partiamo da Käthe Kollwitz che ci costringe a fissare gli occhi sul dramma della relazione familiare. Di fronte alle sue opere o si fugge, o si riflette; non a caso Käthe ama il bianco e il nero.

Vediamo allora le opere *Calpestati* (1900) [42], *Lavoro a domicilio* (1909) [43], *L'ubriaco* (1908-1909) [44], *L'osteria* (1908-1909) [45]. Qui non c'è la durezza del sacrificio come in Teofilo Patini; qui c'è il crollo della relazione familiare nella miseria. Perché la miseria non è la povertà, né la dura condizione di vita; è piuttosto la frequentazione dell'abisso dovuto alla perdita di ogni e qualsiasi valore sia in se stessi che nella relazione con l'altro. Tale crollo di valori porta a calpestare la dignità propria e altrui, ad abusare dell'altro come se fosse uno schiavo da sfruttare, a ricorrere all'alcool così da scaricare la rabbia e il rancore contro l'altro, la vittima innocente.

Nel corso del Novecento, in particolare a seguito delle guerre, più volte la pittura tornerà ad occuparsi delle tragedie familiari, ma è raro che essa raggiunga la potenza emotiva che emana dai quadri di Käthe Kollwitz. Ci sono però eccezioni. Il primo è *Profughi con maiali* (1937) [46] di George Grosz, dal forte accento espressionista. L'uomo è reclinato sotto il peso del sacco e la donna lo segue nell'ombra tenendo stretto il fagotto-bambino. Davanti a loro i maiali guazzano nel fango. È forse questa la condizione degli uomini? Non c'è forse differenza tra uomo e animale? L'uomo sembra proprio che non impari dalla storia, ma che sia sempre sul punto di ripetere la violenza, l'eccidio, il genocidio. È proprio per questa sua denuncia che George Grosz entrerà nell'elenco dei pittori dell'arte degenerata che il nazismo vuole eliminare.

#### INSERIRE FIGURA 8 (Calpestati)

Il secondo, di Ilya Répine, è *L'inatteso* (1959) [47]. Questo pittore ha in Russia la stessa importanza di Tolstoj in letteratura. La famiglia è colta di sorpresa: lui è tornato, è vivo! Si veda il contrasto nettissimo tra il calore e l'agio della casa e lo stato miserevole di chi è tornato dalla guerra. Ma quel che risalta nel quadro è lo sguardo della moglie che si trova all'improvviso davanti agli occhi lui, proprio lui, vivo e miracolato!

Il terzo di Ben Shahn è *Paesaggio italiano* (1943-1944) [48]. Siamo di fronte ad un crudo realismo di denuncia. L'Italia è terra di mafia, camorra, 'ndrangheta; sono tutte organizzazioni familiari di stampo criminale. Ciò che colpisce nel quadro di Ben Shahn è la rigidità delle donne, chiuse nel mutismo dei loro abiti neri. Esse non devono né vedere, né parlare. Sullo sfondo la bara del morto di mafia portata a spalla da uomini d'onore sbuca da un'architettura ad archi di cui uno è crollato.

Insieme al sentimento, della desolazione, proviamo quello dell'impotenza; tutti infatti colludono con la realtà mafiosa: padri e madri, genitori, figli, fratelli, parentela, contesto sociale.

### **L'idealizzazione tragica**

C'è però un fatto nuovo in pittura di famiglia: la pittura di regime. Russia, Germania, Italia si sono servite a più riprese della famiglia per mandare i loro messaggi di propaganda. Vediamo ad esempio l'opera di Dejneka, *I colcosiani*, del 1934 [49]. Dejneka è un celebratore del comunismo. La sua pittura, come quella del Trecento/Quattrocento, dev'essere di facile accessibilità al popolo; ecco perché la prospettiva è quasi assente e la resa monumentale. Al centro del quadro incontriamo la coppia anziana; il capofamiglia, legge e dà notizie che probabilmente vengono dal partito comunista; mentre la madre anziana, fissa nel vuoto. Il tempo per lei è infatti compiuto, nel senso che ha assolto il compito di dare figli alla patria e alla rivoluzione sovietica. A destra del capofamiglia i giovani appaiono allegri, spensierati, mentre a sinistra vi sono le famiglie già formate, impegnate nella loro missione a favore della "nuova religione". Fatto decisamente raro sono presenti sulla scena tre generazioni contemporaneamente, a rappresentare il futuro radioso della rivoluzione sovietica. L'ordine e il lavoro produttivo che le famiglie del Kolkos garantiscono sono le fondamenta del nuovo corso.

Da parte sua Adolf Wissel in *Famiglia di contadini di Kalenberger* (1939) [50] mette in scena l'ordine e la devozione che caratterizzano la famiglia tedesca al tempo del Terzo Reich. Tutto nella famiglia è composto, tutti rispondono ai loro ruoli ed è proprio questa compostezza ciò che dà valore alla famiglia e alla nazione tedesca la sicurezza nel proprio futuro.

E l'Italia fascista? Il dipinto che meglio rappresenta il rapporto tra ideologia fascista e relazione familiare è quello di Luciano Ricchetti *In ascolto* (1939) [51], di cui oggi disponiamo solo della riproduzione fotografica. La famiglia è dignitosamente povera e numerosa (occorre dare figli alla patria) e tutti sono attenti e alla parola del Duce. Al centro vediamo la coppia genitoriale: il padre abbraccia il piccolo Balilla che è sull'attenti, mentre la madre tiene in braccio l'ultimo nato. Alle loro spalle troviamo i giovani già pronti a mettersi al servizio della patria e sull'uscio di casa gli anziani e altri lavoratori tutti in ascolto. Il Duce è presente in un manifesto appeso al muro e occupa nella casa (così è anche per Stalin "il grande padre") il posto una volta occupato dal Cristo. Ecco in scena la deviazione del sacro in senso nazionalista.

### **Dolori familiari**

Anche Sironi ha aderito al fascismo, ma la sua poetica non può di certo essere ridotta a tale adesione. L'eterno e il dolente: è così che Sironi medita sulla famiglia (*La famiglia*, 1929) [52]. Da

un lato ecco l'“uomo pastorale”, dallo sguardo malinconico e distaccato, dall'altro ciò che merita di essere osservato, cioè la tenerezza dell'abbraccio tra madre e bambino.

Soffermiamoci sull'uomo-padre che tiene nella mano destra il bastone ritorto usato dai pastori, ma che ritroviamo anche nei racconti dell'“Esodo” come attributo di Mosè e poi di Aronne. È dunque un uomo-padre di “origine”.

Al centro del quadro l'albero della vita, situato all'interno di uno scenario di pietra, fatto di guglie di montagna e abbozzo di tempio antico, ha subito i colpi del fulmine e si è seccato (il melo secco). In una cornice che sa di eternità (il primordiale e l'archetipico cioè il lavoro dell'uomo e la maternità della donna), Sironi mette in realtà in scena la pietrificazione dolorosa. Egli infatti ha abbandonato la famiglia per dedicarsi all'arte e all'impegno sociale, ma la famiglia è stata poi devastata dal tragico gesto suicida della figlia. Nei quadri di Sironi rappresentanti la famiglia, più di una volta l'uomo è distante dalla coppia madre-figlio e chiuso in se stesso (*La famiglia*, 1933-34) [53].

C'è però anche il dolore che viene dalle preoccupazioni inerenti la vita. Soffermiamoci su *Gente do mar* (1939) [54] di Armino Ayres de Carvalho. Nel quadro di de Carvalho il padre, con i vestiti e gli attrezzi da pescatore, guarda al figlio; la madre guarda allo spettatore e comunica tutta la sua preoccupazione, il figlio ha tra le braccia una barca da pesca e guarda verso l'infinito. Così mentre padre e madre si preoccupano del figlio, questi è inconsapevole del pericolo; l'unico suo pensiero è guardare in avanti. Si tratta però di un comune destino. Alle loro spalle si muove infatti una moltitudine umana che condivide la stessa vita: rischiare la fortuna per mare. È raro che nella pittura di famiglia emerga il tema del “comune destino” che rende le famiglie solidali tra di loro.

Un esempio di sentimento personale, proprio sullo stesso tema pittorico, è *La famiglia del pescatore* (1933) [55] di Carlo Carrà. Anche Carrà, come Sironi, utilizza forme austere e dai gesti essenziali per comunicare ciò che sta alle origini della relazione.

Nel quadro tre uomini sono di fronte alla coppia madre-bambino, mentre la madre tende la mano come a chiedere qualcosa. Ora, il primo è inginocchiato di fronte a lei; il secondo, in piedi, ha il cesto vuoto e pare scusarsi per questo; il terzo se ne sta andando verso il mare a bagnarsi. I tre maschi possono essere intesi come tre risposte dell'uomo-padre: l'adorazione della coppia madre-figlio, la durezza del lavoro e della vita, il disinteresse nei confronti della relazione familiare. Di Carlo Carrà vediamo anche *Pino sul mare* (1921) [56]. Si tratta di un quadro di famiglia per “assenza”. Al centro del quadro, di stile giottesco, c'è un panno disteso ad asciugare e il pino con il ramo spezzato; ai suoi lati c'è una casa e un antro misterioso che dà su un mare scuro. Nessuna presenza umana. La famiglia dell'artista ha vissuto il gravissimo dolore della perdita del figlio (il



ramo spezzato), Carrà ci vuole così comunicare il sentimento della desolazione che ha travolto la famiglia.

#### INSERIRE FIGURA 9 (Carrà)

Sulla linea dell'espressione del sentimento della desolazione è anche Felice Casorati. Incontriamolo nel dipinto *Mattino o Colazione* (1919-20) [57]. Qui ciò che lo spettatore vive non è tanto il sentimento di solitudine, quanto quello della deprivazione e del vuoto generativo. Anche Casorati ha vissuto un grave lutto familiare; la morte precoce del padre ha lasciato infatti la famiglia senza guida e risorse. Le figure attorno alla tavola imbandita, dove persino le tazze del latte sono vuote, sono angolose, ripiegate, senza occhi che guardano e orecchie che ascoltano, impossibilitate a comunicare a causa del dolore che annienta. L'assenza del centro vitale (il padre) ha conseguenze degenerative; i gesti si ripetono, così come il rituale familiare, ma essi sono privati di senso e speranza. Ciò che domina è infatti il vuoto della desolazione.

Max Beckmann in *Ritratti di famiglia* (1920) [58] usa il gotico tedesco per comunicare il sentimento della famiglia come luogo chiuso, angusto, privato del respiro della comunicazione. Lo spazio è limitato non perché è affollato di presenze (ben sei persone), ma perché nessuno scambia con gli altri. Il paradosso è quello di essere vicini e di non aver nulla da offrirsi! Così la suocera nasconde il volto angosciato dalla vecchiaia; la madre è chiusa nelle sue preoccupazioni; la domestica si occupa delle notizie locali; la giovane della sua bellezza e il bambino del suo mondo di racconti e favole. Max è sdraiato su una poltrona con uno strumento musicale in mano e l'altra mano aperta verso lo spettatore. C'è qualcuno che ascolta la sua voce? C'è qualcuno che accoglie il suo bisogno? Qui la famiglia è un mondo di monadi chiuse nel loro egoismo.

#### **Felicità comunicativa**

Per contrasto sul tema del rituale familiare si veda André Derain *Il Sabato* (1913) [59]. Derain, che ha lavorato con Braque e Picasso, è attratto dal realismo gotico, vale a dire da ciò che è semplice ed essenziale. La forma delle figure è asciutta e gli angoli acuti, ma l'espressione del sentimento è assai vivace. Qui a dominare è la tavola su cui c'è una teiera, della frutta sul piatto e un libro e ciò che attorno a lei accade. Vediamo infatti la giovane figlia intenta nel lavoro di cucito mentre la madre stacca il suo sguardo dal libro che sta leggendo perché c'è chi (come il pittore) ha bisogno di cibo-affetto. Il pittore dunque manifesta se stesso e il suo bisogno e c'è chi vi risponde.

Incontriamo ora Egon Schiele, Otto Müller e Joan Mirò. Egon Schiele dipinge *La Famiglia* (1918) [60] dopo essersi sposato nel 1915 e questo avvenimento ha costituito una svolta nella sua vita. Egli

conosce l'angoscia esistenziale ("tutto nella vita è morte") e la perversione della relazione (è stato sospettato di incesto nei confronti della sorella minore). Nella sua pittura l'umanità risulta logorata, consumata, in decomposizione. La linea è tagliente, acuta; e le mani dei personaggi spropositate come a dire ciò che esse possono fare soprattutto in male. Com'è dell'antica pittura bizantina mani e viso servono a dare rilievo alla persona e al suo "carattere". L'ambiente di vita è a sua volta misero, inospitale, privo di vitalità.

In questo quadro però, incontriamo un altro Egon. È come se il mondo fosse richiamato in vita e l'irrigidimento dovuto all'angoscia di colpa e di morte andasse sullo sfondo. La madre, al centro, ha lo sguardo umile di chi si offre e per questo è gonfia di vita, fertile; il bambino ai suoi piedi guarda, giocoso e vispo, verso lo stesso luogo della madre. Egon da parte sua chiude e abbraccia il "tutto famiglia" che così prende la forma del cilindro. È lui che richiama lo sguardo dello spettatore e lo fa in modo interrogativo con la mano che si alza verso il volto. Forse nella famiglia ha trovato la risposta che cercava e che rompe con il passato contrassegnato dall'angoscia tagliente e logorante. Purtroppo la donna morirà in breve tempo lasciando Egon senza famiglia e di nuovo disperato e "tagliente".

Otto Müller, che fa parte del gruppo del *Brucke*, è un solitario e un introverso. Le sue figure sono chiuse in se stesse, isolate dal gruppo e i suoi personaggi preferiti sono zingari e gitane. Ma quando dipinge *Famiglia polacca* (1919) [61] trasforma la sua pittura, proprio come ha fatto Schiele. La famiglia vive in povertà e il bambino al seno è rachitico, ma il padre, chiuso nel suo cappotto, rimira ugualmente la coppia madre-figlio in cui la madre, dotata di un grande seno ("mater matura")<sup>20</sup>, ha un'aureola sul capo. Il padre risulta "incinto". Ha infatti la tipica posizione della donna che si sposa come nel quadro dei coniugi Arnolfini di van Eyck. Anch'egli, infatti, è generatore di vita. Il colore tra l'azzurro e il verde dei genitori ci rimanda infine alla loro santità e sotto la panca non manca il cane, il simbolo della fedeltà alla promessa.

Mirò è anticubista e antirealista; ciò che ricerca è l'anima poetica delle cose. Dipinge *La famiglia* (1924) [62] dopo aver fatto vari abbozzi. Ciò che vuol rendere, liberando l'immaginario, è l'essenza delle funzioni familiari e l'atmosfera della relazione. Così il padre è luminoso e ha gli occhi del gatto (vede lontano); la madre è origine di vita e speranza e il figlio è un albero giocoso. Su tutto spicca l'occhio divino, come a dire la presenza del sacro. Mirò liberandosi del soggetto visibile, vuole rendere la commozione e la poesia (come egli stesso afferma) che viene dal guardare alla relazione familiare.

Ecco infine Marc Chagall che si occupa di *Nozze* (1910) [63], con i musicisti alla testa del corteo com'è tradizione della cerimonia ebraica, e di *Matrimonio* (1944) [64]. Questo quadro è dipinto

<sup>20</sup> La "mater matura" è una rappresentazione della Grande Madre (tanti seni, tanti figli) venerata in tutte le culture del Mediterraneo.

dall'artista poco prima della morte dell'amatissima Bella che ha svolto un ruolo importante nella sua avventura artistica. La critica ha visto nei personaggi, sopra il baldacchino rituale, degli angeli annunciatori di tristezza e lutto. In ogni caso è evidente la compartecipazione all'evento delle nozze da parte della comunità.

A noi però interessa in particolare *La famiglia* (1975-76) [65], la cui chiave di lettura è quella spirituale come Chagall stesso afferma. In basso a destra, nella luce azzurra la madre e il bambino sono circondati dalle case di Vitebsk. Sopra di lei l'uomo-padre ha un cesto, come per un'offerta e tra di loro ecco la capra (simbolo del legame). Sotto la madre incontriamo il suonatore di "shofar" nei cui pressi c'è una coppia abbracciata, abbraccio che si ripete più volte nella parte in alto del quadro. Si tratta di un "quadro della memoria", come abbiamo già incontrato in Rembrandt. Qui Chagall evoca infatti il suo rapporto profondo con Bella, anima della sua anima.

## **Pablo**

Veniamo a Pablo Picasso che più volte torna sul tema famiglia fin a partire dal 1903 con *La famiglia Soler* [66]. Picasso è "posseduto" dalla pittura. Così la sua produzione è smisurata (oltre diecimila dipinti) e la sua ambizione è quella di essere il ricapitolatore di tutta la pittura. Cresciuto per essere un genio e in conflitto con padre e madre, Pablo (che ha altri otto nomi) ha causato gravi dolori ai suoi familiari, anche dopo la sua morte. Attraverso lui possiamo cogliere la distorsione dei legami, l'odio verso l'altro e il destino dell'isolamento<sup>21</sup>. Picasso dipinge mani-artiglio, come Schiele, e come Beckmann dipinge la mancanza d'incontro degli sguardi.

Qui ci concentreremo su *Famiglia di acrobati con scimmia* (1905) [67]. Il mondo di Pablo ha ripreso colore dopo il "periodo blu" a seguito del tragico suicidio dell'amico Casagemas, anche se resta in lui una malinconia di fondo. Partiamo dall'acrobata, metafora del vivere ai margini della società, che si tiene il braccio con l'altra mano e che evita ogni forma di contatto. L'acrobata guarda verso la relazione tra la madre e il bambino, i cui bei volti vengono sottolineati dall'artista con il disegno. La madre tiene il capo del bambino che, come il Bambin Gesù, si volge allo spettatore per incontrarne lo sguardo. La madre, però, ha una mano decisamente brutta, quasi un artiglio. A destra, in basso, una scimmia volge anch'essa il suo sguardo alla coppia madre-bambino, a dire che in scena c'è anche la parte animale dell'uomo. Avremmo dunque una centralità (madre-bambino) e una doppia rimirazione (l'acrobata e la scimmia).

Identifichiamoci allora con il pittore allo scopo di cogliere il senso plausibile del quadro. Picasso è l'acrobata, come lui è "appeso al filo" ed emarginato. Picasso però è anche il creatore dell'opera

---

<sup>21</sup> Sulla vita di Picasso cfr. Berger (1996). Si veda anche il film di George Cluzot "Il Mistero Picasso" (1956). Su Guernica e la ricerca di speranza cfr. Cigoli, 2018.

d'arte e, in quanto tale, il genio. Può il genio rivaleggiare con la potenza creatrice del femminile? Sembrerebbe di sì; non a caso l'acrobata occupa la posizione più alta. Insomma, se la madre è in grado di dare la vita e offrire cura, l'acrobata-Picasso è in grado di creare incessantemente pittura e di superare così la donna. Ecco emergere il tema competitivo-invidioso con il femminile materno. C'è però anche un altro rapporto che l'uomo (Picasso) ha con la donna: è quello rappresentato dalla scimmia, simbolo dell'appetito sessuale. Per possedere si deve essere cinici, insensibili, violenti. Creare e distruggere; fecondare e falciare la discendenza: ecco la contraddizione all'opera nella pittura di Picasso.

Soffermiamoci su *Famiglia in riva al mare* (1922) [68]. Siamo di fronte ad una scena classicista. Padre, madre, bambino, dai volumi ridondanti, sono situati in un paesaggio di terra e mare, cioè all'origine del tempo e della vita. La madre appoggia la mano destra sul figlio spingendolo delicatamente verso il padre e il bimbo con il ditino ne sfiora e tocca il viso come a risvegliarlo. Risvegliare la paternità è un problema che riguarda tutti gli uomini. Così è anche per Picasso che rappresenta il tema in modo creativo.

INSERIRE FIGURA 10 (Picasso)

### **Risalire e cogliere le trasformazioni**

Per riflettere sul tema del rapporto con le origini e le trasformazioni nei ruoli familiari ci serviremo di De Chirico, Kahlo e Botero.

Di De Chirico vediamo *La famiglia del pittore* (1926) [69]. Incontriamo due manichini (padre e madre) che s'incrociano. Il padre, la memoria costruttiva, è un tempio decaduto. La madre, anch'essa memoria, ha in più il seno da offrire al neonato. Sullo sfondo e alle spalle ecco il cavalletto del pittore, vale a dire la riflessione dell'artista sulla relazione familiare. In quel tempo infatti De Chirico ha vissuto la grave crisi del suo matrimonio e il suo effetto è proprio la caduta del ruolo del padre a favore della relazione madre-figlio.

Frida Kahlo sostiene che il soggetto che conosce meglio è se stessa e i suoi dolori; eppure è attenta al "legno dell'identità", cioè alle radici familiari. Ella porta in sé sangue spagnolo, indio, tedesco, ungherese ed ebreo. Come tenere insieme tante "anime"? Frida ama rappresentarsi con sopracciglia folte per affermare le sue radici meticce, così come con il vestito messicano e le gonne sfarzose delle donne di Tehuantepec, ma non rinnega il suo ceppo europeo.

Il quadro che ci interessa è *Family Tree* (1936) [70]. Nella "casa azzurra" di Coyoacán, dove Frida colloca se stessa bambina, vi è proprio l'*albero della discendenza* a cui lei si lega tenendo nella

mano destra il cordone ombelicale che la rimanda non solo ai suoi genitori (e a lei nell'utero materno), ma anche alle famiglie di origine, siano esse europee, o meticce. Tutt'attorno è natura messicana, perché i luoghi fanno parte delle radici. I suoi riferimenti pittorici, l'arte precolombiana, quella popolare messicana e gli ex-voto, affermano di nuovo la forza delle radici.

#### INSERIRE FIGURA 11 (Frida)

Fernando Botero si muove per prototipi che ricordano i "tipi" di van Gogh: il presidente, il militare, il sacerdote, la prostituta, il torero. Potremmo dire che sono tipi immutabili, nel senso che impersonano ruoli specifici.

Il suo stile plastico emerge proprio a partire dalla pittura di famiglia: si veda *La famiglia Pinzón* (1965) [71]. Anche Botero come Picasso è un ricapitolatore della pittura (egli riprende Mantegna, Piero della Francesca, Leonardo, Rubens, van Eyck, Durer e così via). Egli afferma: "voglio dipingere tutto (il possibile) e che venga pervaso dall'anima latino-americana".

Soffermiamoci allora su *Scena di famiglia* (1969) [72]. Il padre è al centro seduto con il bambino in braccio. Alle sue spalle, in piedi, e sovrastante, ecco la madre. Vicino al padre c'è un grosso gatto e sull'altro lato una bambina in carrozzella. Siamo in presenza del segno ironico che si manifesta sia attraverso l'iperbole delle dimensioni (tutti hanno dignità pittorica e diritto alla rappresentazione), sia attraverso il rovesciamento dei ruoli. Al padre è infatti attribuita la cura degli affetti (è il "mammo"), mentre la madre è nella posizione dominante di chi governa e vigila. Anche la fedeltà non fa più parte dalla relazione familiare; il gatto, si sa, è indipendente, egocentrico e infedele. C'è infine una differenza tra maschio e femmina: il primo è più debole e abbisogna di cure e protezione, mentre la seconda è in grado di cavarsela da sola fin da piccola.

L'anima latino-americana si manifesta dunque attraverso l'uso dell'ironia e dell'iperbole. In quanto alla dimensione dei personaggi possiamo dire che è una ripresa in senso laico della sacralità della persona, compresi gli umili, che abbiamo visto in *Le Nain*. È proprio lo sguardo ironico che permette a Botero di cogliere il rovesciamento inatteso delle posizioni: così il padre diventa madre, la madre generale, la bambina maschio indipendente e il maschietto il piccolo tentatore che ha tra le mani la mela tentatrice.

Botero ritornerà sul tema con *Ritratto di una famiglia* (1974) [73] e con *Famiglia colombiana* (1999) [74].

Il viaggio iniziato al Museo archeologico di Napoli termina così a Bogotá (Museo Botero) e a Medellin (Museo de Antioquia); dal Sud del Mediterraneo al Sud dell'America.

## INSERIRE FIGURA 12 (Botero)

**Dalla galleria d'arte alla clinica dei corpi familiari**

Che cosa dunque la pittura ci suggerisce a proposito del “corpo familiare” e delle sue trasformazioni?

È chiaro l'intendimento di carattere clinico-relazionale (e non critico-artistico) che caratterizza la ricerca relativa all'iconografia di famiglia. Considero il pittore quale *medium* di una realtà storico-familiare con cui egli ci mette in contatto, ma anche come *anticipatore* dei modi con cui la relazione familiare si manifesta proprio per la posizione che egli occupa nel sociale.

Ora, per quanto riguarda la cultura del mondo occidentale, possiamo dire che la relazione familiare si caratterizza fin a partire dall'età romana, per l'*origine sacrale*: il Genio della casa, i Lari, i Penati e l'antenato simildivino ne sono i segni.

Con il Cristianesimo siamo di fronte al mistero della presenza divina nella famiglia umana. Ci vogliono alcuni secoli perché tale mistero si fissi nella pittura, ma quando ciò avviene è tutta un'esplosione di “Sacra Famiglia” e di splendore di luce che emana dal Bambino Gesù, ma anche dallo sguardo reciproco tra Madre e Bambino. È proprio attraverso tale sguardo che il sentimento entra nella relazione familiare; infatti non c'è solo adorazione, ma anche tenerezza, commozione e rispecchiamento reciproco.

Circa a metà del Cinquecento si realizza un altro salto, quello del *trasferimento di sacralità* verso la famiglia borghese-mercantile, dove il padre è il “dominus”, mentre la donna-madre occupa la posizione umile di chi si dispone al sacrificio.

È però il Seicento il secolo d'oro della pittura di famiglia. Qui vediamo la trasformazione delle relazioni familiari in senso *affettivo*. Emergono l'aspetto erotico (la complicità di coppia) e la tenerezza dello sguardo rivolto dall'uomo verso la donna-madre.

La pittura di famiglia non serve più solo allo scopo di trapassare il tempo mortale attraverso la messa in scena della posizione sociale (aristocratica, o ricco-borghese), ma anche a comunicare la pace e l'armonia che viene dalle relazioni familiari, così come la perdita della medesima a causa dei lutti. In particolare è con Rembrandt che emerge il valore della *memoria* nel senso del ricordo affettivo.

E il sacro? Da un lato si deposita nel registro simbolico (vedi Rubens) e dall'altro permette di allargare la dignità rappresentazionale. Entrano infatti in scena gli umili e gli “ultimi” come in Le Nain. È il passaggio attraverso la sacralità che garantisce la dignità dell'uomo. È sempre dal sacro

che viene anche l'attenzione ai *momenti rituali*. Così al rituale del pasto (tempo sacro per eccellenza) si aggiunge quello della visita ai parenti e quello del "tempo del dono" (Santa Klaus). C'è però un'altra strada che permette la rappresentazione degli umili: è quella di vederli nella loro vita quotidiana. Le danze nuziali, i matrimoni contadini, il duro lavoro e il "mondo alla rovescia" ci dicono di una realtà familiare che lotta contro degrado e confusione, ma che può facilmente soccombervi.

È sempre la pittura di famiglia del Seicento che ci permette di cogliere le trasformazioni seguite alla scissione protestante attraverso le varie chiese confessionali. Dopo quella della chiesa d'Oriente si tratta di una dolorosissima frattura con effetti culturali che si trascinano nei secoli e che vedono ancora oggi un'Europa divisa su credenze e valori. La famiglia è in "nero-grigio-bianco"; luteranesimo e calvinismo impongono una ferrea morale, ma ciò non toglie che l'interno domestico diventi un luogo di seduzione con dovizia di colori e di raffinatezze. Si tratta di una *scissione* tra interno ed esterno che poi si sviluppa tra interiorità ed esteriorità (scena pubblica).

È sempre nel Seicento, infine, che emerge il valore del *sentimento individuale*. Ciò proprio a partire dal pittore che si autoritrae, così come ritrae la sua famiglia e che diventa un modello di riferimento. Non c'è più bisogno insomma di essere nobili, aristocratici, o ricchi mercanti per fare da modello; quel che conta è infatti la cultura di cui il pittore ("pictor doctus") è il portatore.

Ciò che il Settecento apporta di nuovo è un allargamento del tempo rituale e dell'intimità familiare attraverso l'attenzione riservata alla *conversazione*. Essa è da intendersi come segno tipico di quel "regno del privato" che la famiglia sta diventando. Accade così che persino i principi rinuncino al regno e si ritirino a vita privata. Ne abbiamo un esempio anche con la *Famiglia dell'Infante Don Luis* di Goya (1783-84) [75], che ritrae il Borbone attorniato dai famigliari e dagli amici dopo il suo ritiro dalla corte.

La famiglia si fonda su contratti (è così in tutte le culture), eppure i contratti possono essere nemici del legame. È il caso dei contratti ereditari imposti dai padri ai figli, ma anche dei matrimoni che si basano sul mero interesse economico e/o sociale delle famiglie d'origine. La denuncia di questo "imbroglio" è proprio del Settecento.

Sempre più viva, infine, è l'attenzione al *figlio come centro degli affetti familiari*, per cui la sua perdita diventa fonte di tragedia. Morti precoci e numerose ci sono sempre state e con esse il dolore per la perdita, ma non vissute con tale intensità affettiva. Intanto la donna e i suoi figli (quelli un tempo non degni di memoria) acquistano sempre più rilievo. Con loro si afferma il "mondo degli affetti" da cui i padri possono benissimo essere posti ai margini e persino esclusi. È ciò che avverrà un paio di secoli dopo...

Nell'Ottocento la pittura di famiglia si assume il compito dello *svelamento della verità* che si nasconde dietro l'apparenza sociale. È un percorso che parte da Goya per arrivare fino a Degas che mette a nudo la presenza della crisi matrimoniale, una crisi da nascondere agli occhi del mondo perché ne andrebbe del "bene famiglia". Fa sempre parte della ricerca di verità riflettere sulla durezza della vita che la famiglia deve affrontare.

E il Novecento? È il secolo che più degli altri è attratto dal male e dai dolori che vengono dalla vita familiare. Da Käthe Kollwitz fino ai pittori che si focalizzano sulle situazioni di abuso e violenza dell'uomo sull'uomo, c'è una forte denuncia del *male familiare*: la famiglia produce il male ed è soggetta al male che viene dal sociale (vedi la guerra). Ciò suscita sia compassione, sia rifiuto e ribellione; sono proprio questi i sentimenti che i pittori ci comunicano.

Ma c'è dell'altro: la famiglia per la prima volta diventa strumento politico al servizio di visioni sociali deliranti, pagandone poi conseguenze tragiche. Se usiamo "l'occhio che ascolta" di cui parla Goethe (1819), possiamo dire che questo è il frutto spinoso e il "melo secco" causato dalla *perversione del sacro*. La visione politico-nazionalista per realizzarsi deve servirsi di segni sacrali e la famiglia, che ne è la portatrice, ben si presta allo scopo.

Dobbiamo distinguere tra collettivo e comunitario; il primo riduce e annulla la mente e la responsabilità personale, mentre il secondo prevede la condivisione responsabile dei problemi vitali. La dimensione comunitaria è quasi del tutto assente in pittura; è come se la relazione familiare si giocasse solo tra due polarità: l'individuale e il collettivo. Ma non è forse questo il rischio che corre anche la psicologia clinica: l'individuo da una parte e il "sistema" dall'altra?

Soffermiamoci sul sentimento individuale. La pittura di famiglia nel Novecento diventa uno *strumento* utile a far emergere il vissuto individuale del pittore. Così alcuni pittori mettono in luce il potere trasformativo del fare famiglia (Schiele, Müller); altri ne evocano la sacralità e le funzioni fondamentali che essa svolge, quali, direbbero Meltzer e Harris (1986), distribuire giustizia e speranza (Mirò, Chagall); altri comunicano i dolori della perdita e l'impossibilità di condivisione (Sironi, Carrà, Casorati, Beckmann); altri esprimono il conflitto profondo tra creare e distruggere (Picasso); altri, infine, esprimono il valore del rapporto con le origini (Kahlo) e le trasformazioni dei ruoli familiari (De Chirico, Botero).

Dopo la metà del Novecento però la pittura di famiglia perde il suo fascino rappresentazionale ed esce sostanzialmente di scena. I filoni artistici a carattere mentalistico e individualistico (astrattismo, arte informale, pop art, transavanguardia) non s'interessano di relazioni familiari, mentre lo fanno altre arti, come la fotografia, la pubblicità e soprattutto il cinema. Non a caso anche in terapia familiare e nella formazione dei terapeuti familiari raro è l'uso dell'immagine pittorica e invece



molto diffuso l'utilizzo di brani filmici così da sollecitare il pensiero e l'emozione. Se ne è occupato in particolare de Bernart (2011).

Occorre riconoscerlo: l'immagine pittorica è difficile perché vive di pochi strumenti (la linea, il colore-materia, la bi-dimensionalità del quadro, il gesto, lo sguardo, la posizione dei personaggi, il riferimento simbolico) e non può competere con la ricchezza dei linguaggi che caratterizzano il cinema. D'altronde è proprio la sua semplicità intrinseca che lascia ampio spazio alla costruzione di immagini mentali e all'emergere di sentimenti. È per questo che nella ricerca clinica utilizzo, tra i vari strumenti, le immagini pittoriche.

Occorre infine ricordare che la cultura protestante diffida dalle immagini e addirittura ha voluto abolirle (vedi il Calvinismo). Ora, gran parte dei terapeuti familiari appartengono di fatto a tale cultura e anche così si spiega come mai il mondo della pittura sia stato tenuto lontano dalla clinica.

In conclusione, credo che il percorso fondato sulla "poiesis" pittorica ci metta in contatto con il sedimento culturale relativo alle relazioni familiari. Il sedimento culturale è ciò che noi stessi siamo e che facilmente rimuoviamo. Confusi con il tempo presente e i suoi valori (la "moda"), rischiamo di perdere il senso profondo della relazione familiare e il suo valore per la costruzione e la crescita dell'identità dei suoi membri. Sempre più l'individuale oscura l'appartenenza, sempre più la famiglia non è intesa come "corpo", ma come somma di individui con i loro diritti e "tutto può essere famiglia" (Cigoli, 2009).

Ecco allora alcuni *referimenti di valore* che vengono dal percorso effettuato.

- La relazione familiare ha una dimensione *sacrale*. Sacro è ciò che è separato e distinto rispetto allo scambio delle relazioni, ma anche ciò che sta all'*origine*. Incontrando le famiglie, possiamo così riferirci sia al rapporto Famiglia-Dio-Natura, sia al rapporto Famiglia/Avi-Antenati. Quest'ultimo rapporto riguarda anche i luoghi d'origine (geografia e storia si tendono la mano).

Ciò significa che l'attenzione al sacro è un passaggio ineludibile della clinica. Quando, ad esempio, ci occupiamo di "albero della discendenza" non facciamo solo un'opera di svelamento storico-affettivo, ma compiamo anche un'azione rituale di connessione con il sacro. Da questa azione ci aspettiamo una rimessa in circolo dei beni relazionali (ricevere, offrire, ricambiare). È questo l'*ethos familiare*, che si avvale anche di atti quali il riconoscimento di responsabilità, la riconciliazione e il perdono<sup>22</sup>.

- La relazione familiare ha una dimensione *affettivo-valoriale*. Gli affetti sono sottoposti a logiche e credenze culturali. Così, ad esempio, il rispetto tra coniugi-genitori e la divisione dei compiti ha anticipato l'intimità come valore attribuito alla relazione di coppia. Ciò significa forse

---

<sup>22</sup> Come abbiamo visto il sacro è il viatico per il riconoscimento della dignità degli uomini (si veda la pittura degli umili). Senza di esso tutto può essere fatto all'altro non-umano (donne, bambini, stranieri, servi...).

che il rispetto non ha più alcun valore? e che la distribuzione di compiti (più che la divisione) è negativa?

È nel corso del Noveneccento, come la pittura ci indica, che la gamma degli affetti (sentimenti, emozioni) si arricchisce, ma questo percorso è iniziato nel Seicento.

Occorre infine riflettere sulla posizione del figlio che diventa sempre più il bambino assegnatario di diritti a lui riconosciuti. Si tratta, com'è stato detto, dell'“ultimo legame eterno” della cultura dell'Occidente vista la frequenza altissima di divorzi. In realtà i legami sono in sé sempiterni, cioè aperti verso l'infinito. Il bambino diventa addirittura il fondatore della famiglia. È sempre più frequente infatti che si faccia famiglia allorché la donna attende, o ha avuto un figlio. Che effetti generazionali avrà questo rovesciamento generazionale<sup>23</sup>? In ogni caso la clinica dei legami familiari pone il bambino nella posizione di figlio, cioè di generato ed è contro il riduzionismo del rapporto madre-bambino e delle relazioni diadiche.

- La centralità dello *scambio* e dei *legami*. La clinica familiare attribuisce valore alla dimensione affettiva (sentimenti, emozioni, fantasie), così come a quella cognitiva (credenze, attribuzioni, stereotipi) dei singoli partner, ma non dà valore solo all'aspetto rappresentazionale. Insieme ai sentimenti e alle credenze dei singoli membri familiari, ha altrettanto valore lo scambio “dal vivo” con l'altro e, con esso, la presenza dell'ascolto, del riconoscimento, del dialogo costruttivo. In questo sta la differenza cruciale rispetto all'incontrare singoli individui. Per chi fa clinica familiare è importante “fare un passo indietro di centralità”; al centro infatti è posta la relazione familiare medesima e non il rapporto con il clinico-terapeuta. Egli, proprio come il pittore, è un medium che permette di occuparsi di *legami*, della loro storia, della loro qualità e agire a loro favore.

- La relazione familiare non si autoriferisce, ma si apre *all'interumano*. Nel lavoro clinico con le famiglie occorre sempre dare volto al rapporto endogamico-esogamico. Tutte le forme di “auto” (autogoverno compreso) sono, dal punto di vista relazionale, aperture alla patologia dei rapporti. Le forme estreme di chiusura sull'interesse familiare (economico, di status, di clan, di tribù) sono sempre una perdita di valore di umanità. La pittura ce ne offre un esempio attraverso il realismo dei vari regimi.

La clinica, da parte sua, conosce gli effetti problematici dell'endogamico che si manifestano allorché i famigliari si chiudono ciecamente sulle loro credenze e sulle loro “ragioni” e si rintanano nel diniego del coinvolgimento dei suoi membri nei problemi e nei dolori che le relazioni familiari stesse provocano. Che spazio ci potrà mai essere allora per l'accoglimento dell'altro (un estraneo)

---

<sup>23</sup> Si passa infatti dal creare uno spazio in cui accogliere i figli, al figlio che crea lo spazio (l'occasione) perché ci sia famiglia. Nel frattempo si affermano le coppie “childfree”.

qual è il terapeuta? Anche il terapeuta può però autoriferirsi nelle sue appartenenze e nelle sue credenze e così non entrare in vero e profondo contatto con la vicenda familiare, i suoi dolori, i suoi lutti, le sue risorse<sup>24</sup>.

Inoltre nella cultura dell'Occidente hanno fatto la loro comparsa le famiglie in cui la procreazione è ottenuta mediante tecnologie sempre più "raffinate". Che si tratti di fecondazione eterologa o di "maternità surrogata", siamo di fronte di fatto ad una nuova concezione del "famigliare" e la ricerca empirica ci dice delle buone capacità educative di famiglie lesbiche e gay, addirittura (così almeno ai test) superiori a quelle delle famiglie etero, per non parlare di quelle adottive.

Al di là della retorica dell'"amore" poco in verità sappiamo degli esiti generazionali di tali "nuove famiglie" (D'Amore, 2010; Scabini, Cigoli, 2017; Calzi, 2017) e di nuovi drammi. Potremmo parlare di nuove forme endogamiche del famigliare il cui scopo è la dignità e il valore educativo delle persone adulte al di là del loro orientamento sessuale.

In ogni caso, una volta ridotta la differenza di genere agli elementi biologici e al loro "incastro", resta pur sempre viva la differenza di generazione e la differenza tra le stirpi di appartenenza (non meramente i nonni) con il transfert generazionale che le riguarda.

Se poi, nel loro strumentario, i terapeuti familiari vorranno avvalersi, oltre che di sculture, ecogrammi, genogrammi, fotografie, disegni, anche di pittura di famiglia collaboreranno a mantenere vivo il detto di Orazio "ut pictura pöesis", perché creatività e pittura si abbracciano e si baciano tra loro<sup>25</sup>.

Credo che l'incontro clinico con la famiglia e la sua vicenda non sia un fatto privato, ma una metafora viva dell'incontro con l'altro che entra a far parte della nostra vita. Così anche il terapeuta può dire, come il pittore (da van Eyck fino a De Chirco, passando attraverso Velasquez, Goya, Gauguin), *fuit hic*: io ci sono stato; io ho fatto parte di questa vicenda familiare; io con i famigliari l'ho riflettuta usando l'occhio che ascolta e che sente; io, sempre con loro e attraverso loro, ho fatto qualcosa per sostenere e difendere il valore del legame.

---

<sup>24</sup> Cfr. Andolfi, D'Elia (2007) sul tema delle perdite e delle risorse familiari.

<sup>25</sup> Cfr. il quadro del Furini, *Ut pictura pöesis* (Pittura e Poesia) (1626) [76]. Cfr. Gregori, Maffeis (2007).