

Chi
siamo?

Cosa
desideriamo?

Quando l'arte dà un volto
alle grandi domande

*Ritratti e autoritratti di 12 protagonisti
dell'arte italiana del '900*

Palazzo del Lavoro Gi Group Holding
Piazza IV Novembre, 5 | MILANO

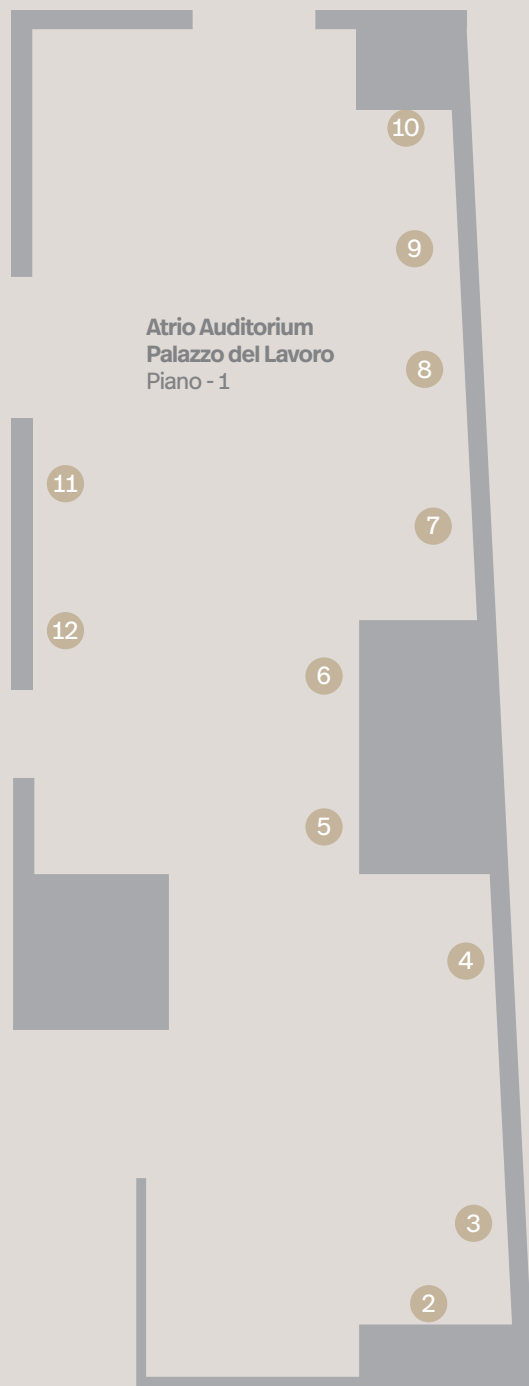
 **Fondazione
Gi Group**
La Collezione

Progetto espositivo a cura di
Giuseppe Frangi

Visite guidate
Casa Testori
Associazione Culturale

Art direction e allestimento
Andrea Benzoni

Grafica in mostra
Concreo Srl



Chi siamo? Cosa desideriamo?

La figura umana è al centro di questa selezione di opere di artisti italiani che hanno segnato la storia della pittura del '900. Accolte negli spazi de La Collezione di Fondazione Gi Group, le opere coprono un arco temporale che va dal 1899, anno dell'autoritratto in versione da uomo disperato di Giacomo Balla, fino al 1991 del *Bacio* dipinto da Valerio Adami. Anche il '900, secolo che ha messo in campo tante rivoluzioni nell'ambito delle arti visive, non è sfuggito al richiamo che ha segnato il destino dei pittori da sempre. La rappresentazione della figura umana per millenni ha avuto soprattutto una funzione propiziatoria, religiosa o celebrativa. Nel secolo scorso invece le ragioni sono completamente cambiate, senza che per questo sia venuta meno la centralità del soggetto umano: il rapporto con la figura è stato segnato dalle ansie e dalle inquietudini che contrassegnano il tempo moderno. Volti e corpi nel '900 sono quindi "nudi", senza più sovrastrutture simboliche che li legittimino. Lo dimostra un quadro come *Il disperato* di Giacomo Balla da cui prende cronologicamente avvio il percorso proposto, l'artista si scopre e dà una rappresentazione libera e franca della propria condizione psicologica. La figura umana, nel nuovo secolo - che allora stava per iniziare - è chiamata a fare i conti con il senso di una crisi sempre incombente, con una mancanza di riferimenti a cui appoggiarsi, con cambiamenti così repentini che travolgono, oltre che la vita quotidiana, anche le forme della rappresentazione della figura umana, come aveva dimostrato già nel 1907 il formidabile e travolgente capolavoro di Picasso *Les demoiselles d'Avignon*.

Questo percorso vuole mettere in luce anche un altro fattore: il lavoro dell'artista, che è per antonomasia persona che opera in solitaria, che si alimenta di relazioni; questo significa che la relazione è un fattore imprescindibile all'interno di ogni dinamica di lavoro; non un fattore semplicemente "tecnico" ma portatore di valore. Il modello culturale oggi dominante spinge nella direzione opposta, incentivando l'individualismo e riducendo le relazioni a meri rapporti di interesse, con ricadute che tante volte condizionano in modo molto negativo la qualità della vita di chi lavora. Gli artisti, con il loro approccio, invece indicano una strada opposta: quella di dare credito a chi si ha davanti, di soffermarsi e avere la pazienza di conoscerlo per poi creare un ponte che è sempre di fiducia e a volte anche di positiva complicità. L'arte, ancora una volta, dimostra di non essere solo un abbellimento del mondo che ci circonda, ma di saper indicare un approccio e suggerire un metodo.

Renato Guttuso (Bagheria, 1911 – Roma, 1987)

L'atelier, 1975
Olio su tela | cm 162x130

1



In una foresta di cavalletti, l'immagine del pittore appare tre volte, in momenti diversi come documentato dagli indumenti che indossa: due volte al lavoro e una in pausa mentre sta accendendosi l'immane sigaretta. Siamo nel suo atelier: verosimilmente in quello di Velate, alle porte di Varese, dove Renato Guttuso poteva concentrarsi meglio sulla pittura, rispetto allo studio di Roma, frequentatissimo da amici e da personaggi pubblici. Il soggetto al quale sta lavorando funziona da indizio: un paesaggio con tanta natura, esattamente come il contesto che circondava l'atelier lombardo. Il telefono a portata di mano evidenzia un'altra caratteristica dell'artista: quello di essere un personaggio dalle mille relazioni culturali e politiche nell'Italia di quegli anni. Con questo autoritratto, Guttuso vuole raccontare se stesso nella dimensione che ritiene più rappresentativa e significativa, ovvero quella del lavoro. Si vedono infatti gli strumenti di lavoro come i cavalletti, la tavolozza e le boccette di colori. Frontalmente c'è una tela azzurra, preparata per essere prossimamente dipinta. A sinistra, invece, spunta una tela finita, con ogni probabilità *Muraglia cinese* del 1973. Sono autoritratti in opera, nei quali Guttuso esprime tutta la sua fiducia nella pittura e quindi nel lavoro, come esperienza positiva e costruttiva che spalanca una nuova consapevolezza sulla realtà, rappresentandola. Il moltiplicarsi degli oggetti che affollano l'atelier restituisce poi il senso di una passione per il "fare", anche nella sua dimensione più concreta, una dimensione che, ci ricorda Guttuso, sta al cuore di ogni processo artistico.



Giacomo Balla (Torino, 1871 – Roma, 1958)

Il disperato (autoritratto), 1899
Olio su tela | cm. 60x39,5

2

In questo quadro giovanile di Giacomo Balla la forza espressiva scaturisce dalla sincerità e dalla maestria già evidente nell'uso vario del pennello, tra la definizione del volto e le macchie concitate di colore dello sfondo. Il soggetto è il pittore stesso, come ha chiarito la figlia dell'artista Elica, nella vasta biografia in tre volumi dedicata al padre.

Seguendo la tradizione dell'autoritratto, diventata una pratica quasi seriale in grandi autori quali Rembrandt e Van Gogh, Balla ne dipinse un centinaio nel corso della sua carriera, utilizzandoli come specchio e come "palestra" per le novità tecniche. *Il disperato* è riconosciuto come il primo di questa lunga serie e testimonia una fase giovanile, avendo il pittore a quel tempo solo 28 anni.

Contravvenendo alla sua vera età, sceglie di rappresentarsi come un uomo maturo, molto consapevole di sé, mantenendo, però, anche quello sguardo un po' provocatore che è tipico dell'adolescente che vuole sfidare il mondo. In quest'opera, ancora lontana dal momento di adesione al Futurismo, con i suoi miti della velocità e dell'azione, già emerge la capacità di Balla di rappresentare il movimento in potenza. Il soggetto, infatti, è colto in un'inquadratura non bloccata, ma come fosse sorpreso in un momento di passaggio. Il cappello scuro getta un'ombra parziale sul suo volto, accentuando il contrasto tra luce e ombra, così come lo sfondo, indefinito e materico, mette in rilievo l'isolamento della figura. Il tutto con una ricerca di un effetto teatrale e tenebroso, quasi a intimidire il suo interlocutore.

Giorgio De Chirico (Volos, 1888 - Roma, 1978)

Autoritratto, 1959
Olio su tela, cm 50x40

3



Nel catalogo dell'opera di Giorgio De Chirico si contano oltre cento autoritratti: il pittore ci consegna la propria immagine in ogni stagione della sua vita. In questo caso lo vediamo settantenne, ancora in piena vigoria fisica e con un'intatta consapevolezza di sé. Emerge dallo sfondo grazie a una luce che scolpisce i tratti del suo volto, con i capelli candidi che contrastano nettamente le ombre scure che gli solcano il viso. Ha un'espressione grave, quasi impenetrabile, con lo sguardo non direttamente rivolto allo spettatore, bensì capace di andargli oltre. Il critico Mauro Mancina ha scritto che gli autoritratti di De Chirico sono delle "apoteosi del sé". Rappresentarsi anche in modalità un po' anacronistiche, come in questa tela, per il pittore significa sbandierare la propria superiorità e la propria distanza rispetto al corso della pittura a lui contemporanea. Lo vediamo, infatti, indossare un costume da personaggio teatrale: in quegli anni aveva fatto spesso ricorso a questa modalità di presentarsi, prendendo a noleggio i costumi dai magazzini del Teatro dell'Opera di Roma. Mettersi in costume per De Chirico significa tirarsi fuori dalla gabbia del presente e dare di sé un'immagine che trapassa il tempo. Trattandosi però palesemente di costumi teatrali indossati da un corpo moderno, De Chirico nello stesso tempo lascia capire che sta giocando su un piano di finzione. Il suo sguardo è puntato quasi a intimidire chi guarda, tanta è la certezza che esprime circa il proprio status autorevole di "pictor optimus".



Antonio Ligabue (Zurigo, 1899 - Gualtieri, 1965)

Autoritratto, 1953
Olio su tela | cm. 46x39

4

Gli autoritratti di Antonio Ligabue non sono semplici esercizi compositivi, ma genuine necessità di autorappresentazione in un mondo che lo aveva allontanato ed escluso, perché lo considerava "pazzo". Nato in solitudine e cresciuto ai margini della società, Ligabue trovava nella pittura non solo un rifugio, ma un modo per affermare la propria esistenza. Spesso lo si vede stagliarsi su uno sfondo fatto di campi, boschi e casette: un paesaggio realmente conosciuto dall'artista nella provincia di Reggio Emilia, dove l'artista si trasferì dopo una complicata infanzia passata in Svizzera, dov'era nato da madre italiana. Lì venne affidato a un'anziana coppia con cui rimase 20 anni, venendo anche ricoverato in un reparto psichiatrico. Si trasferì, infine, a Gualtieri, il paese del padre adottivo che aveva sposato la madre di Antonio, morta nel 1913 insieme ai due fratelli e alla sorella del pittore. Dopo una gioventù tragica, nel 1928, a Gualtieri, incontrò lo scultore Marino Mazzacurati che gli fece riscoprire la passione per disegno e pittura, forme espressive che aveva già coltivato da piccolo. Quello qui presentato è uno dei cinque autoritratti, su un totale di 123, caratterizzati dalla presenza di una farfalla bianca. In merito a questo dettaglio, una volta il pittore spiegò: "...è il premio che mi do quando un quadro mi soddisfa più di un altro". La farfalla bianca, quindi, per Ligabue indicava la qualità che lui stesso attribuiva alle sue opere, conscio del proprio valore anche quando non tutti sembravano accorgersene o guardare nella sua direzione.

Massimo Campigli (Berlino, 1895 – Saint Tropez, 1971)

Il gioco del filo, 1946
Olio su tela | cm. 54x87



5

Il *gioco del filo* di Massimo Campigli trasforma un semplice passatempo infantile in un'allegoria profonda delle relazioni umane. Due figure stilizzate, ma espressive si fronteggiano in silenzio, fissandosi negli occhi, con le mani al centro della composizione intrecciate tra dei fili sottili. Proprio questo avvicinarsi delle mani per supportare la rete di filo, ma senza che le dita si uniscano e fondano tra loro, rivela l'importanza dell'identità anche nel rapporto con l'altro. Le connessioni funzionano quando non si perde il proprio sé, riconoscendosi insieme all'altro come parte di un equilibrio più ampio. Il gioco diventa così metafora del legame sano che lega le due protagoniste: è un filo che unisce quelle che possiamo immaginarci come madre e figlia, oppure due sorelle o migliori amiche. Le figure, con i loro toni pastello in accordo con lo sfondo, evocano un senso di delicata intimità e di equilibrio. Tra di loro, nel gioco, non c'è competizione né conflitto, bensì collaborazione e concentrazione.

Se il filo rappresenta la trama sottile che ci lega agli altri, Campigli sta suggerendo che ogni relazione è un gioco delicato di tensioni e rilassamenti, di presenza reciproca e di ascolto, di bilanciamento. Nessuno domina l'altro, ma entrambe le parti partecipano alla costruzione del legame con attenzione, pazienza, reciprocità e anche una sana dose di giocoso divertimento. Lo stile inconfondibile di Campigli emerge con forza: corpi semplificati, volti come maschere, un'atmosfera ispirata all'arte etrusca che invita, qui, a riflettere su cosa da sempre tiene uniti gli esseri umani.



Gino Severini (Cortona, 1883 – Parigi, 1966)

Ritratto di Marina Severini, 1904
Olio su tela | cm. 36x45,5

6

In questo quadro delicato e intimo, Gino Severini ritrae la sorella minore Marina, caratterizzata da un intenso sguardo capace di scavare in profondità, andando oltre l'atmosfera semplice e dimessa del quadro. Il dipinto risale a quando la famiglia dell'artista si era trasferita a Roma. Vivevano in condizione di ristrettezze economiche al punto da dover riprendere la bambina che era stata messa a balia. Marina, nata molti anni dopo l'artista che in quel momento era ventunenne, è avvolta in un cappotto rosso bordato di pelliccia, con un ampio cappello dello stesso colore che le incornicia il viso. È seduta ma sembra quasi scivolar via dal quadro, in quanto Severini, che sarebbe stato alla fine di quel decennio uno dei protagonisti del Futurismo, ha studiato per lei una posa non convenzionale. Lo sfondo è neutro, essenziale, come a voler spogliare la scena da ogni distrazione per accendere i riflettori sulla figura.

La semplicità dell'inquadratura lascia trasparire l'affetto puro e diretto di Severini per la sua piccola sorella, in un quadro dal sapore domestico e apparentemente improvvisato. Ma è proprio questa semplicità che permette allo spettatore di scrutare e farsi scrutare a fondo. I grandi occhi della bambina, malinconici e scaltri allo stesso tempo, sono occhi interroganti. Sollecitano domande simili a quelle che guidano questo percorso di immagini: cosa desideriamo davvero? Può un quadro rivelarci qualcosa di noi stessi? Siamo anche noi esseri in costante formazione e la bambina ci ricorda proprio questo.

Mario Schifano (Homs 1934 – Roma 1998)

Futurismo rivisitato a colori, 1974/78
Acrilico su tela | cm 77 x 101,5



7

Chi sono i personaggi allineati su questo fondo giallo squillante? Sono i protagonisti di un momento mitico dell'arte del '900: sono cinque pionieri del Futurismo, il movimento nato in Italia, tra le esperienze più importanti nella rivoluzione delle avanguardie di inizio secolo. Da sinistra ecco Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, e Gino Severini. La fotografia li riprende nel 1912, in occasione del loro sbarco a Parigi, allora indiscussa capitale dell'arte. Perché Mario Schifano, un artista di due generazioni successive, ha eletto questa immagine a icona del proprio agire e del proprio pensiero creativo? L'aspetto che indubbiamente colpisce in questa immagine è la coesione d'intenti che i cinque lasciano trapelare, con il loro schierarsi quasi a quadriglia e con l'omogeneità dell'abbigliamento che, senza togliere nulla all'eleganza, si presenta quasi come una divisa. Schifano è conquistato da questo dinamismo di gruppo che lega i cinque protagonisti. Vede un qualcosa di epico in quel muoversi all'unisono, che aveva moltiplicato il loro coraggio nell'affrontare la competitiva scena parigina. Schifano invece, per quanto avesse sperimentato negli anni '60 una condivisione di intenti con altri artisti romani della sua generazione, quelli della scuola di Piazza del Popolo, si trovava nella condizione di artista che correva in solitaria. Con l'avvento degli anni '70 si era spento l'entusiasmo collettivo del boom economico, e aveva preso il sopravvento un ripiegamento nella dimensione individuale. Per questo, Schifano ha visto l'avventura condivisa da quel manipolo di avanguardisti come un sogno che avrebbe auspicato per se stesso.



Tano Festa (Roma, 1938 – Roma, 1988)

Don Chisciotte, 1986
Tecnica mista e smalti su tela
cm. 100x100

8

Il *Don Chisciotte* di Tano Festa è un personaggio più visionario e psichedelico che mai: la sua forma fisica perde consistenza per farsi sogno e allusione. I tratti del personaggio, scomposti in linee fluttuanti e colori piatti, emergono da un fondale astratto, in uno stato di incertezza "positiva", caratterizzata dalle macchie cromatiche vivaci. Il dubbio e la ricerca, quindi, sono vissuti come qualcosa di fortemente positivo, di necessario. Il protagonista del grande libro di Miguel de Cervantes, ripreso qui in una chiave pop, è da sempre simbolo dell'uomo che insegue ideali più grandi di lui. Non importa se il cavaliere combatte contro i mulini a vento, ciò che conta è l'atto stesso del superare se stesso e i propri limiti per amore del tentativo di andare oltre ciò che è visibile e logico.

L'uso dei colori primari e la stilizzazione delle forme restituiscono un senso di fanciullezza, quasi che il cercare fosse un atto istintivo e naturale, come il gioco. Proprio come un bambino costruisce castelli di sabbia o con i cuscini, pensandoli reali, così Don Chisciotte insegue una realtà in cui gli ideali hanno ancora senso e valore. Le opere di Tano Festa mescolano, infatti, memoria personale e simboli universali in una pittura veloce e sospinta da un'ansia vitale. L'opera qui presentata racchiude i caratteri tipici dell'arte di Tano Festa, il quale ha rielaborato attraverso i filtri della Pop Art elementi dell'arte classica e del suo vissuto quotidiano per le strade di Roma, condiviso con gli altri artisti della Scuola di Piazza del Popolo, la più significativa esperienza di pittura pop in Italia.

Valerio Adami (Homs 1934 – Roma 1998)

Il bacio, 1991
Acrilico su tela, cm. 81x65

9



Il bacio di Valerio Adami, con il suo stile inconfondibile di contorni marcati, colori piatti e forme elementari, rende istantanea la comprensione del gesto cardine dell'amore, mostrandolo come emblema della connessione tra due persone. Lo stile di questo artista fonde Pop Art e astrazione, arrivando a generare immagini immediate e simboliche. Un'ulteriore sottolineatura dell'unione tra le due figure è data dalla loro ricca eleganza. L'abito e il cappello di lui in particolare fanno pensare a un matrimonio, che è il momento in cui tradizionalmente l'amore viene messo nero su bianco e condiviso al di fuori della coppia. Anche la collocazione dei personaggi in due forme circolari, come anelli, e al tempo stesso in un cuore, sottolinea il senso di unione e di coppia che si muove come un'unità contro tutto il resto.

Il bacio, pur essendo rappresentato in forme stilizzate, trasmette una forte carica emotiva, anche grazie all'intensità dei colori scelti dall'artista. Il giallo-oro restituisce un senso di vivacità e preziosità insieme; il bordeaux indica la passione; il rosa è la dolcezza e la tenerezza; il verdone dello sfondo, invece, evoca un'idea di crescita, di natura, di qualcosa che si coltiva e si nutre. È proprio in questo equilibrio tra intensità e attesa che si inserisce il senso più profondo dell'opera: i sentimenti non sono solo impulsi, ma semi da far germogliare con cura e calma.



Emilio Tadini (Milano, 1927 – Milano, 2002)

L'uomo della volgarizzazione, 1968
Acrilico su tela
cm. 60x50

10

In quest'opera dal forte sapore pop, Emilio Tadini mette in scena una figura vestita in modo impeccabile, con un elegante abito blu a doppio petto, cravatta, pochette nel taschino e cappello tra le dita. Manca, tuttavia, qualcosa di essenziale: il volto, la testa, l'identità, che è sostituita da una tela in attesa di essere dipinta. *L'uomo della volgarizzazione* è l'immagine di un'apparenza perfettamente costruita, svuotata di un contenuto umano. È un ritratto mancato che parla di omologazione e di conformismo. Non è un caso che l'anno di realizzazione di questo quadro sia il 1968, data simbolo della ribellione giovanile e non solo, nei confronti della cultura e degli stili di vita borghesi.

Quello di Tadini è l'emblema dell'uomo che si identifica con il suo ruolo, il suo status, la sua uniforme sociale, rinunciando alla propria individualità. L'abito scuro, tipicamente inteso come simbolo di eleganza, qui diventa una gabbia. L'eccesso di formalismo, la perfezione della divisa, il gesto posato della mano che regge il cappello: tutto è studiato e costruito, ma è proprio questa costruzione che Tadini mette in discussione. Il titolo stesso dell'opera è provocatorio e fa pensare a una figura che traduce, svilendo, il classico in cliché, l'eleganza borghese in spersonalizzazione. Tadini era un sottile osservatore dei cambiamenti sociali e antropologici del suo tempo. Usa quindi la pittura come un bisturi impercettibile capace di portare allo scoperto le ipocrisie di un mondo che guarda soprattutto alla propria immagine per nascondere il vuoto che lo caratterizza.

Domenico Gnoli (Roma, 1933 – New York, 1970)

Piccolo uomo con sciarpa rossa, 1957
Tecnica mista su tela | cm. 50x40

11



In *Piccolo uomo con sciarpa rossa* Domenico Gnoli raffigura una figura maschile seduta di profilo. Lo sguardo distolto dall'osservatore, il cappello e la sciarpa già indossati, ma anche l'assenza di distinzione cromatica tra l'uomo e la sedia su cui sta seduto, accentuano il senso di sospensione, come se fosse in attesa di qualcosa a noi ignoto. La figura è immersa in una dimensione fuori dal tempo: l'ambiente che la circonda è privo di riferimenti, una strana nebbia aleggia sullo sfondo, i graffi neri sulla sabbia che ricopre la tela fungono da filtro tra noi e lei. Gnoli, artista romano attivo tra l'Europa e gli Stati Uniti, che aveva iniziato il suo percorso come illustratore e scenografo, è noto per i suoi dipinti di dettagli ingigantiti che lo hanno reso celebre alla metà degli anni '60: tessuti, bottoni, ciocche di capelli, soles di scarpe. Rispetto ai quadri dei decenni successivi, in questa opera la superficie pittorica è fortemente materica. L'impasto di sabbia e colore, infatti, risulta ancora molto granuloso e aggiunge un grado di straniamento per chi guarda che non incontra una classica superficie liscia "da quadro".

Gnoli invita l'osservatore a rallentare, a sostare, a riscoprire il valore dell'attesa. Tutto questo senza assolutamente ripiegarsi in un linguaggio arcaico ma dando fondo ad uno sperimentalismo tecnico e materico assolutamente contemporaneo. In questo modo, il *Piccolo uomo con sciarpa rossa*, figura dall'apparenza antica, lancia un segnale al mondo che lo circonda dominato dalla fretta, dall'immediatezza, dall'ansia di novità.



Enrico Baj (Milano, 1924 – Vergiate, 2003)

Figura femminile, 1961
Collage, intarsio, impiallacciatura
su stoffa applicata su tavola
cm. 92x52

12

Nelle opere di Baj, gioco e impegno spesso si incontrano, soprattutto grazie alle tecniche e alle materie utilizzate, solitamente impennate sul collage. L'opera qui presentata appartiene indubbiamente alla linea ludica, offrendosi al nostro sguardo come un divertissement di materiali e forme tipico del Neo-Dada tra scherzo, nichilismo e rifiuto del bello artistico. La *Figura femminile* unisce in sé l'Ultra-Corpo e i mobili, soggetti ricorrenti in Baj, raddoppiando così l'ambiguità delle sue creature. L'Ultra-Corpo è l'emblema di un senso di repulsione per la contemporaneità e con le sue forme ammicca ad alieni amorfi arrivati da altri mondi per ridere di noi.

I materiali con cui è realizzata la figura riportano invece a una dimensione quotidiana e familiare, con un cortocircuito dettato da quella vocazione giocosa che è caratteristica di Baj. La *Figura femminile* dell'Ultra-Corpo, sgraziatamente e bambinescamente antropomorfa, è realizzata imitando forme e materiali di vecchi mobili: i legni sono intarsiati e lavorati, gli elementi a mo' di pomello richiamano espressamente cassetti e armadi, qui prestati a questa figura umanoide, come se anch'essa custodisse qualcosa dentro di sé. A completare questo orizzonte quotidiano c'è la ricca stoffa a fiori che fa da sfondo al quadro, come fosse la tappezzeria di una vecchia camera. Baj così ci regala una visione ironica, grottesca e anche divertita che nello stesso tempo annuncia un qualcosa di allarmante.



fondazione.gigroup.it