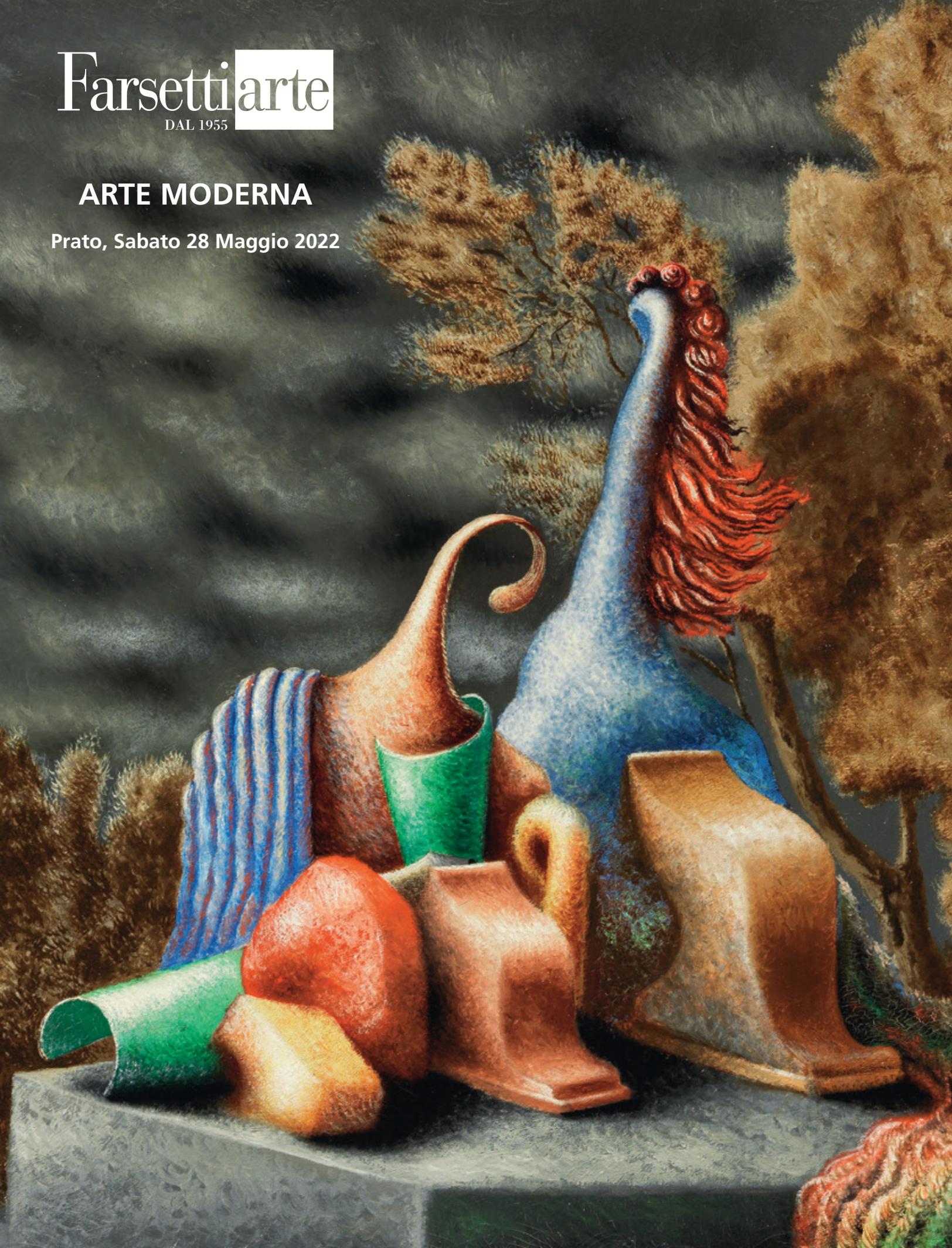


**Farsettiarte**  
DAL 1955

**ARTE MODERNA**

Prato, Sabato 28 Maggio 2022





In copertina:  
Alberto Savinio, lotto n. 662



*Morandi 1932*

*Questa pubblicazione è dedicata alla memoria di Franco Farsetti  
che per tanti anni ha curato con passione i nostri cataloghi di Arte Moderna*



ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA  
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE



## INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

Tutti i clienti non registrati, per partecipare all'asta dovranno fornire:

- PERSONE FISICHE: un documento di identità valido con foto identificativa, codice fiscale e scheda informativa antiriciclaggio.

- PERSONE GIURIDICHE: visura camerale, documento valido, codice fiscale del legale rappresentante e scheda informativa antiriciclaggio.

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

- Nome e indirizzo della banca

- Iban

- Nome e telefono della persona da contattare

Per assistenza si prega di contattare:

Amministrazione: Cecilia Farsetti e Maria Grazia Fucini - tel. 0574 572400

## OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione di una paletta numerata, l'acquirente accetta le "condizioni di vendita" stampate in questo catalogo. Tutti i potenziali acquirenti devono munirsi di una paletta per le offerte prima che inizi la procedura di vendita. È possibile pre-registrarsi durante l'esposizione; nel caso l'acquirente agisca come rappresentante di una terza persona, si richiede un'autorizzazione scritta. Tutti i potenziali acquirenti devono portare con sé un valido documento di identità ai fini di consentire la registrazione. Le palette numerate possono essere utilizzate per indicare le offerte al Direttore di vendita o banditore durante l'asta. Tutti i lotti venduti saranno fatturati al nome e all'indirizzo comunicato al momento dell'assegnazione delle palette d'offerta numerate. Al termine dell'asta l'acquirente è tenuto a restituire la paletta al banco registrazioni. Ogni cliente è responsabile dell'uso del numero di paletta a lui attribuito. La paletta non è cedibile e va restituita alla fine dell'asta. In caso di smarrimento è necessario informare immediatamente l'assistente del Direttore di vendita o banditore. Questo sistema non vale per chi partecipa all'asta tramite proposta scritta.

## ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

Per l'inserimento nelle vendite all'asta organizzate dalla Farsettiarte per conto terzi: chiunque fosse interessato alla vendita di opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, tappeti, è pregato di contattare la nostra sede di Prato o le succursali di Milano e Cortina (l'ultima solo nel periodo stagionale). Per le aste della stagione autunnale è consigliabile sottoporre le eventuali proposte sin dal mese di giugno, mentre per la stagione primaverile dal mese di dicembre.

## ANTICIPI SU MANDATI

Si informano gli interessati che la nostra organizzazione effettua con semplici formalità, anticipi su mandati a vendere per opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, tappeti, in affidamento sia per l'asta che per la tentata vendita a trattativa privata.

## ACQUISTI E STIME

La FARSETTIARTE effettua stime su dipinti, sculture e disegni sia antichi che moderni, mobili antichi, tappeti, gioielli, argenti o altri oggetti d'antiquariato, mettendo a disposizione il suo staff di esperti. Acquista per contanti, in proprio o per conto terzi.

# ASTA

**PRATO**

**Sabato 28 Maggio 2022**

ore 16,00

## ESPOSIZIONE

**MILANO**

dal 12 al 18 Maggio 2022

**Sintesi delle opere in vendita**

Farsettiarte - Portichetto di via Manzoni

Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione

Mercoledì 18 Maggio fino alle ore 17,00

**PRATO**

dal 21 al 28 Maggio

Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 28 Maggio fino alle ore 13,00

Farsetti**arte**

PRATO - Viale della Repubblica (Area Museo Pecci) - Tel. 0574 572400 - Fax 0574 574132

MILANO - Portichetto di Via Manzoni (ang. Via Spiga) - Tel. 02 76013228 - 02 794274

[info@farsettiarte.it](mailto:info@farsettiarte.it)

[www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it)

## CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore della vendita. È facoltà del Direttore della vendita accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire a Farsettiarte referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempienza la Farsettiarte è facoltizzata:
  - a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
  - a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.Farsettiarte è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

I	scaglione da € 0.00 a € 20.000,00	28,00 %
II	scaglione da € 20.000,01 a € 80.000,00	25,50 %
III	scaglione da € 80.000,01 a € 200.000,00	23,00 %
IV	scaglione da € 200.000,01 a € 350.000,00	21,00 %
V	scaglione oltre € 350.000	20,50 %

Diritto di seguito: gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori o inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta da Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esauritivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta da Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalgia a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) "Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela".

## GESTIONI SETTORIALI

### ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI  
Sonia FARSETTI  
Stefano FARSETTI  
Leonardo FARSETTI

### ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

### DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI  
Marco FAGIOLI

### DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI  
Leonardo GHIGLIA

### SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI  
Stefano FARSETTI

### GIOIELLI E ARGENTI

Cecilia FARSETTI  
Rolando BERNINI

### FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI  
Leonardo FARSETTI

## GESTIONI ORGANIZZATIVE

### PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

### COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Elisa MORELLO  
Silvia PETRIOLI  
Chiara STEFANI

## CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

### ARCHIVIO

Francesco BIACCHETTI

### COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

### UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Elisa MORELLO  
Silvia PETRIOLI  
Chiara STEFANI

### CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI  
Maria Grazia FUCINI

### RESPONSABILE ORGANIZZATIVO SUCCURSALE MILANO

Costanza COSTANZO

### DIRETTRICE SUCCURSALE MILANO

Chiara STEFANI

### SEDE DI CORTINA D'AMPEZZO

Paola FRANCO

### SPEDIZIONI

Francesco BIACCHETTI

### SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

### GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

### ASTE ONLINE

Federico GUIDETTI

### UFFICIO STAMPA

FARSETTIARTE (Costanza COSTANZO)

## **Per la lettura del Catalogo**

Le misure delle opere vanno intese altezza per base. Per gli oggetti ed i mobili, salvo diverse indicazioni, vanno intese altezza per larghezza per profondità. La data dell'opera viene rilevata dal recto o dal verso dell'opera stessa o da documenti; quella fra parentesi è solo indicativa dell'epoca di esecuzione. Il prezzo di stima riportato sotto ogni scheda va inteso in EURO.

La base d'asta è solitamente il 30% in meno rispetto al primo prezzo di stima indicato: è facoltà del banditore variarla.

## **Offerte scritte**

I clienti che non possono partecipare direttamente alla vendita in sala possono fare un'offerta scritta utilizzando il modulo inserito nel presente catalogo oppure compilando l'apposito form presente sul sito [www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it)

## **Offerte telefoniche**

I clienti che non possono partecipare direttamente alla vendita in sala possono chiedere di essere collegati telefonicamente.

Per assicurarsi il collegamento telefonico inviare richiesta scritta via fax almeno un giorno prima dell'asta al seguente numero: 0574 574132; oppure compilare il form presente sul sito

[www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it)

**Si ricorda che le offerte scritte e telefoniche saranno accettate solo se accompagnate da documento di identità valido, codice fiscale e dati bancari.**

## **Ritiro con delega**

Qualora l'acquirente incaricasse una terza persona di ritirare i lotti già pagati, occorre che quest'ultima sia munita di delega scritta rilasciata dal compratore oltre che da ricevuta di pagamento.

## **Pagamento**

Il pagamento potrà essere effettuato nelle sedi della Farsettiarte di Prato e Milano. Diritti d'asta e modalità di pagamento sono specificati in dettaglio nelle condizioni di vendita.

## **Ritiro**

Dopo aver effettuato il pagamento, il ritiro dei lotti acquistati dovrà tenersi entro 15 giorni dalla vendita. I ritiri potranno effettuarsi dalle ore 10.00 alle 12.30 e dalle 15.30 alle 19.30, sabato pomeriggio e domenica esclusi.

## **Spedizioni locali e nazionali**

Il trasporto di ogni lotto acquistato sarà a totale rischio e spese dell'acquirente.

III SESSIONE DI VENDITA  
Sabato 28 Maggio 2022  
ore 16,00

dal lotto 601 al lotto 712

**Importante:**

per i lotti 674 (Morandi), 682 (Dalí) e 686 (Chagall) non saranno accettate offerte attraverso le piattaforme live streaming ma soltanto commissioni scritte, telefoniche e partecipazione in presenza



Miranda  
1730

upa

601

**Mario Sironi**

Sassari 1885 - Milano 1961

**Busto e testa, 1908-10**

Matita su carta, cm. 13x10,3

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 27 giugno 2017, con n. 148/17 RA.

**Esposizioni**

Mario Sironi. Dal Futurismo al Classicismo 1913 - 1924, a cura di Fabio Benzi, Pordenone, Galleria Harry Bertoina, 15 settembre - 9 dicembre 2018, cat. p. 18, n. 4, illustrata a colori (con titolo *Autoritratto e studio di testa*).

Il busto è probabilmente un autoritratto dell'artista.

**Stima € 8.000 / 12.000**

601

602

**Mario Sironi**

Sassari 1885 - Milano 1961

**Testa (probabile autoritratto) e forme, 1913 ca.**

China su carta, cm. 18,5x13,6

Al verso: *Figura di uomo seduto*, china.

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 27 giugno 2017, con n. 145/17 RA.

**Esposizioni**

Mario Sironi. Dal Futurismo al Classicismo 1913 - 1924, a cura di Fabio Benzi, Pordenone, Galleria Harry Bertoina, 15 settembre - 9 dicembre 2018, cat. p. 18, n. 5, illustrata a colori.

**Stima € 8.000 / 12.000**

602



603

**603**  
**Felice Casorati**

Novara 1883 - Torino 1963

**Nudo sdraiato, 1922**

Tempera su carta applicata su tela,  
cm. 48x74,5

Firma e data in basso a destra: F. Casorati  
1922. Al verso sul telaio: etichetta  
Galleria La Bussola, Torino, con n. 30237.

**Esposizioni**

Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo,  
Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 10  
agosto - 3 settembre 2006, poi Milano,  
Farsettiarte, 20 settembre - 21 ottobre  
2006, cat. n. 21, illustrata a colori.

**Stima Euro 5.000 / 8.000**



604

**604**  
**Marino Marini**

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

**Cavallo**

China e biacca su carta, cm. 16,7x22

**Storia**

Galerie Jan Krugier, Ginevra;  
Collezione privata;  
Christie's, Parigi, 8 dicembre 2009, lotto  
n. 190;  
Collezione privata

**Stima € 10.000 / 18.000**

605

**Mario Sironi**

Sassari 1885 - Milano 1961

**Composizione futurista. Figura e case, 1915**

Matita su carta, cm. 11x15,2

Firma in basso a destra: Sir. Su una tavola al verso della cornice: etichetta con n. 1086/208/S e quattro timbri Galleria Cadario, Milano.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 6 novembre 2002.

**Esposizioni**

Mario Sironi. Segno e disegno, a cura di Claudia Gian Ferrari, Luino, Palazzo Verbania, 9 giugno - 28 luglio 1996, cat. p. 28, illustrata;

Omaggio a Mario Sironi. Opere 1915-1945, Parma, Galleria d'Arte Il Sipario, 7 aprile - 30 maggio 2001, cat. p. 7, illustrata.



605

**Stima € 8.000 / 14.000**

606

**Fortunato Depero**

Fondo, Val di Non (Tn) 1892 - Rovereto (Tn) 1960

**Sbornia monumentale (studio per dipinto), 1945-46**

Matita, china e china diluita su carta, cm. 28,5x21,7

**Storia**

Collezione Rosetta Depero, Rovereto;  
Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 2 aprile 2022, con n. FD-4479-DIS.

**Stima € 7.000 / 12.000**

606

607

## Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

### Tracciato per *Natura morta*, 1919

Carboncino su carta, cm. 32x25

Firma in basso a destra: G. Severini. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria dello Scudo, Verona.

#### Storia

Collezione Gina Severini Franchina, Roma;

Collezione privata, Roma;

Galleria dello Scudo, Verona;

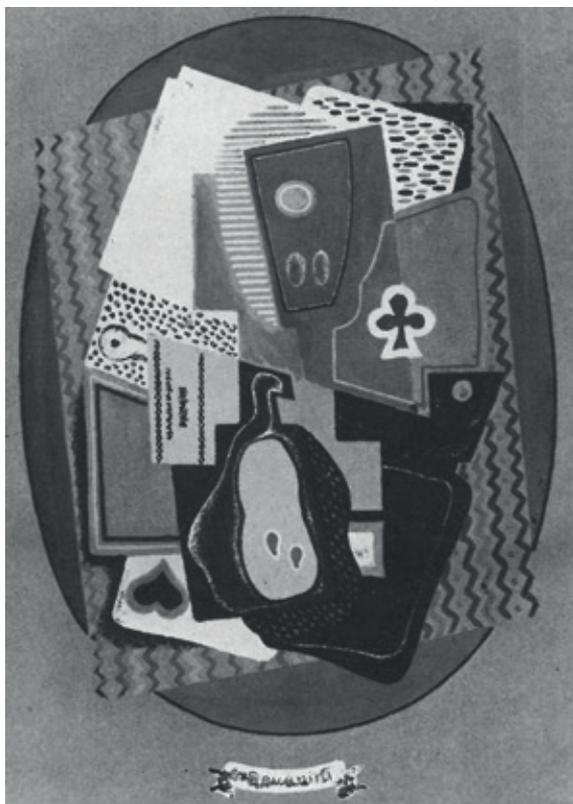
Collezione privata

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma, 1 luglio 93.  
Quest'opera sarà inserita nella edizione aggiornata del Catalogo Generale di Gino Severini di prossima pubblicazione, curato da Daniela Fonti e Romana Severini.

#### Esposizioni

Sogni di carta. Dipinti, disegni e incisioni dei maestri del '900, Riccione, Villa Franceschi Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 25 giugno - 11 settembre 2011, cat. p. 59;  
Gino Severini. Geometrie e visioni, a cura di Daniela Fonti, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 1 agosto - 5 settembre 2021, poi Milano, 11 settembre - 2 ottobre 2021, cat. n. 21, illustrato a colori.

**Stima € 20.000 / 30.000**



Gino Severini, *Natura morta con pera e carte da gioco*, 1919





608

608

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### Paesaggio con ponte, 1922 ca.

Inchiostro su carta, cm. 14x13

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta di trasportatore con indicazione di esposizione Staatliche Kunsthalle / Mario Sironi - Retrospektive / Baden-Baden.

#### Storia

Galleria Gian Ferrari, Milano;  
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Gian Ferrari,  
Milano, 27 ottobre 2001.

#### Esposizioni

Sironi 1885-1961, Milano, Palazzo Reale,  
4 ottobre - 8 dicembre 1985, cat. pp. 17,  
212, n. 42, illustrato;  
Mario Sironi. Quaranta disegni inediti,  
Milano, Atrio Bayer, maggio - giugno  
1986, cat. p. 29, illustrato;  
Mario Sironi, Düsseldorf, Städtische  
Kunsthalle, 30 aprile - 26 giugno 1988,  
poi Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle,  
31 luglio - 25 settembre 1988,  
cat. n. 73, illustrato.

**Stima € 5.000 / 8.000**



609

609

## Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana  
(Lu) 1964

### Paesaggio di Poggio a Caiano, il Concone, (1921)

Acquerello su carta, cm. 46,6x64,4

#### Esposizioni

Ardengo Soffici. Un percorso d'arte, a  
cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano,  
Villa Medicea, 24 settembre -  
6 novembre 1994, cat. pp. 109, 110,  
n. 65, illustrato.

**Stima € 10.000 / 18.000**

610

**Mario Sironi**

Sassari 1885 - Milano 1961

**Ritratto, 1923**

Tempera, carboncino e biacca su carta applicata su tela, cm. 64x44,5

Certificato su foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 30 novembre 2006.

**Stima € 14.000 / 20.000**

610

611

**Mario Sironi**

Sassari 1885 - Milano 1961

**Busto d'uomo, 1947 ca.**

Tempera, tempera diluita e matita grassa su carta applicata su tela, cm. 30x21

Firma in basso a sinistra: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria La Bussola, Torino; timbro La Nuova [Bussola] / Torino.

**Storia**

Galleria La Bussola, Torino;  
Asta Brerarte, Milano, 24 febbraio 1983,  
lotto n. 141;  
Collezione privata

Certificato su foto Brerarte, Milano, con indicazione "Riprodotta L'Emporium di L. Palazzoli. Sironi opere dal 1916 al 1939"; opera archiviata dall'Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 9 marzo 2022, al n. 46/22 RA.

**Stima € 6.000 / 9.000**

611



612

**612**  
**Giorgio de Chirico**

Volos 1888 - Roma 1978

**Apollo Musagète, (1971)**

Matita su carta applicata su tela, cm. 36,7x25,5

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico, titolo in alto al centro:  
Apollo Musagète. Al verso sul telaio: cartiglio dattiloscritto con  
dati dell'opera e inv. 131, n. I.

Certificato su foto di Alberto Schubert - Arte Moderna,  
Milano, con dati dell'opera e n. 2009/71.

**Stima € 8.000 / 14.000**



613

613

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### Natura morta, 1930

Acquaforte su rame, es. prova di stampa, cm. 19,5x30 (lastra),  
cm. 37,8x51 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi / 1930, firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1930, tiratura in basso a sinistra: prova di stampa. Al verso: numero 7388/19; su un cartone di supporto: etichetta Galleria [del Milion]e, Milano: etichetta con n. 0092 e tre timbri Galleria Tino Ghelfi, Vicenza.

Primo stato; tiratura di 21 esemplari numerati e alcune prove di stampa.

### Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 71;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 82, n. 1930 4.

**Stima € 20.000 / 30.000**



614

614

## Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

### Omaggio a Grünewald, 1964

Tecnica mista su carta applicata su cartoncino, cm. 44,8x63

Data, firma e titolo in basso a destra: 10-8-64 / Guttuso /  
Omaggio a Grünewald.

Stima € 6.000 / 9.000



615

615

## Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

### **Mangiatore di spaghetti, 1939**

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 34,5x50

Firma e data in basso a destra: Guttuso / 1939.

**Stima € 5.000 / 8.000**

616

## Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

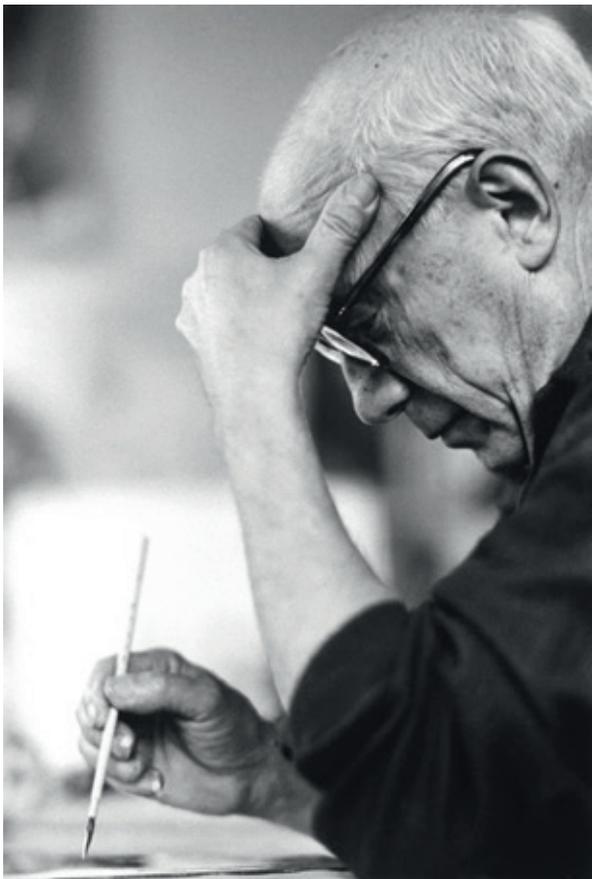
### Portrait de Georges Auric

Inchiostro su carta, cm. 28,2x22,3

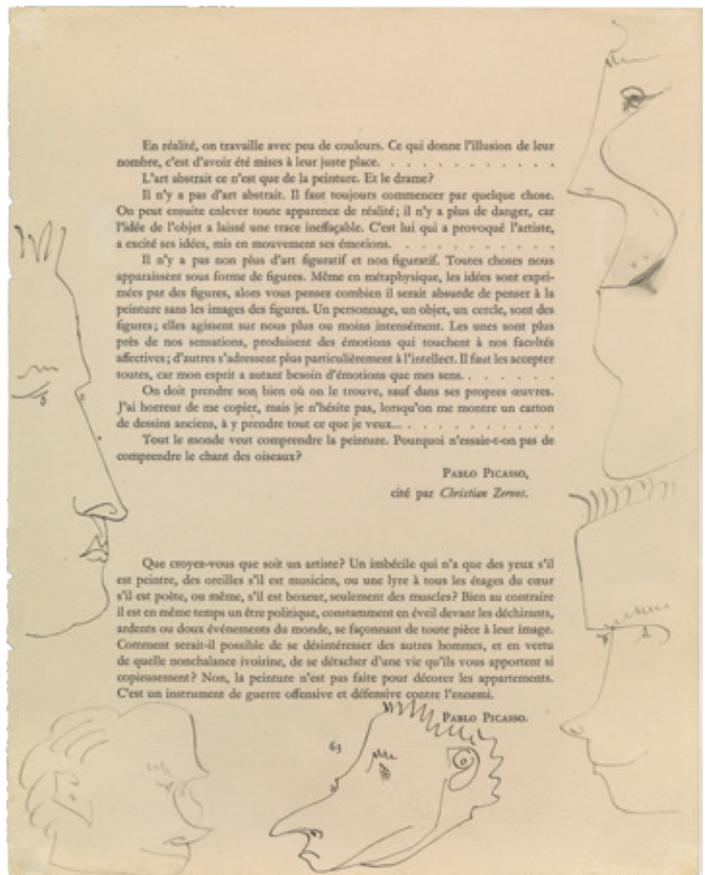
Firma in alto a sinistra: Picasso; al verso altri studi di testa di profilo.

Certificato su foto di Maya Widmaier Picasso, Parigi, 15 dicembre 2001.

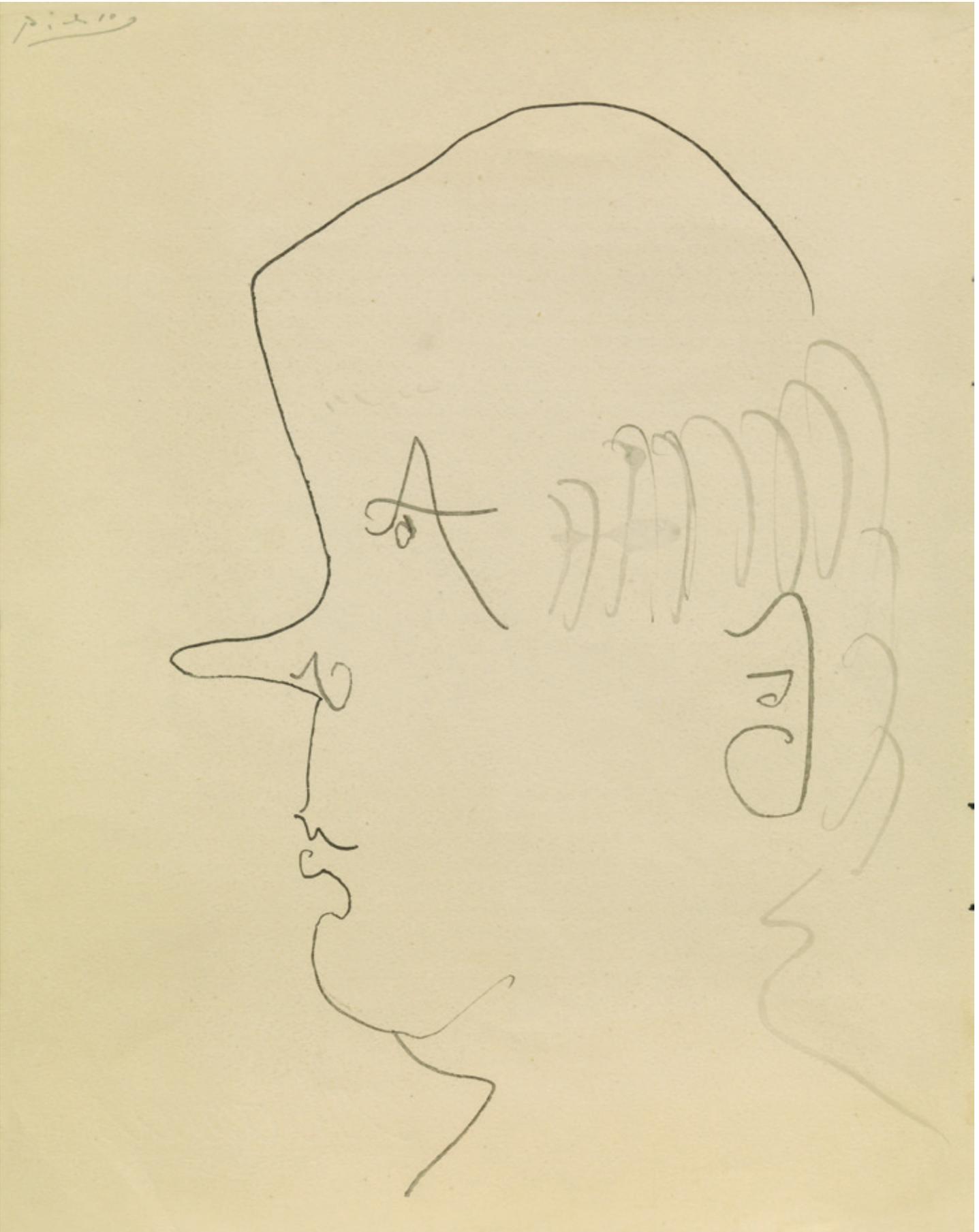
**Stima € 30.000 / 50.000**



Pablo Picasso dipinge la serie *Pepe Illo*, Cannes, 1957



Verso del lotto 616





617

## 617 Graham Sutherland

Londra 1903 - Mentone 1980

**Composizione, 1965**

China e acquerello su carta,  
cm. 24,8x17,5

Firma e data in basso a destra:  
Sutherland / 12.X.65.

Foto autenticata dall'artista in data  
28.III.79.

**Stima € 5.000 / 8.000**



618

## 618 Pierre Alechinsky

Bruxelles 1927

**Composizione, 1975**

Acquerello e acquaforte su carta  
applicata su tela applicata su tavola,  
cm. 99x61 (carta), cm. 114,7x75 (tavola)

Firma e data al centro del margine  
destra: Alechinsky 1975.

Certificato di Alberto Giorgi, Graphica  
Club d'Arte Contemporanea, Milano,  
30/5/76.

**Stima € 8.000 / 14.000**



619

**619****Fernando Botero**

Medellin 1932

**Niña con fruta, 1973**

Matita su carta, cm. 41,1x34,8

Firma e data in basso a destra: Botero 73.

Foto autenticata dall'artista in data 1996.

**Stima € 22.000 / 32.000**

620

## Kees van Dongen

Delfshaven 1877 - Monaco 1968

### **Portrait de femme, (1906-07)**

Olio su carta, cm. 15,2x16

Firma in basso a sinistra: van Dongen. Al verso, su un vetro di supporto: etichetta Galleria d'Arte Pirra, Torino.

#### **Storia**

Collezione Joseph Altounian;  
Galleria Pétridès, Parigi;  
Galleria Pirra, Torino;  
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Pirra, Torino.

#### **Bibliografia**

Christian Parisot, Jean Louis Schefer, Temoignages sur, Edizioni Shakespeare & Company, Brescia, 1979, p. 63.

**Stima € 20.000 / 30.000**



Kees van Dongen, *Kiki de Montparnasse*, 1909 ca.



620 - misure reali

621

## Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

### La zingara, (1909)

Olio su tavola, cm. 60,3x49,9

Firma in basso a sinistra: Casorati.

### Bibliografia

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 185, n. 55, fig. 55.

**Stima € 30.000 / 45.000**



Felice Casorati, *La zingara*, disegno pubblicato in *Novissima*, novembre 1910



622

## Vittorio Zecchin

Murano (Ve) 1878 - Venezia 1947

### I Re Magi, 1914

Olio su tavola, cm. 50,5x70

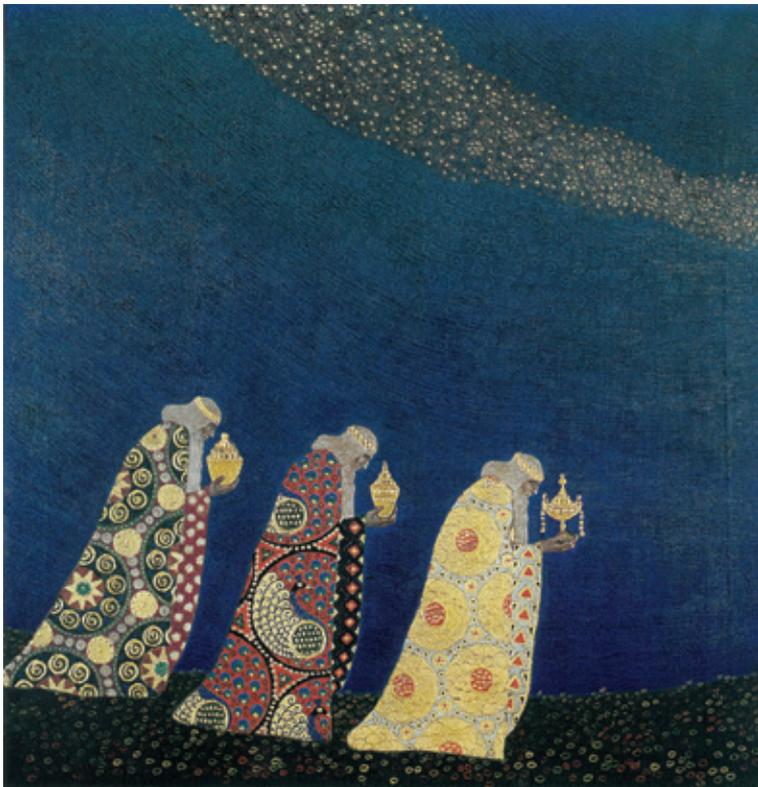
Sigla in basso a destra: V / Z. Al verso: cartiglio autografo dipinto Ca' Pesaro / Vittorio / Zecchin: etichetta Città di Venezia / Opera Bevilacqua - La Masa / Artisti rifiutati alla / Biennale Veneziana.

Certificato con foto di Giovanni Mariacher, Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia, Venezia, 28 marzo 1973.

**Stima € 40.000 / 60.000**

Opera di eccezionale importanza storica è questa tavola, cm 50,5x70 di Vittorio Zecchin (1878-1947).

Il soggetto dei Re Magi, ripreso più volte dalla sensibilità dell'artista, porta a compimento nell'esemplare in esame la metamorfosi della sua poetica, ove convivono felicemente la raffinata atmosfera mistica derivata dall'accentuata bidimensionalità delle forme, ispirata da Jan Tóroop, e le istanze secessioniste di chiara matrice klimtiana. Il tutto impreziosito dall'esuberante contrasto cromatico, reso ancor più intenso dall'esplosione dilagante di minutissimi particolari policromi, che rendono questa piccola tavola un capolavoro di raffinatezza.



Vittorio Zecchin, *Verso la luce*, 1913

In particolare, la resa del cielo, perfetta sintesi della sensibilità del muranese con la poetica visionaria del Klimt, marca, con la piena maturazione del linguaggio espressivo, un notevole salto qualitativo in rapporto all'opera *Verso la luce* dalla quale essa deriva.

Le etichette poste sul retro, una delle quali realizzata a tempera dallo stesso Zecchin, testimoniano l'aspra polemica tra lo spirito conservatore in auge presso le istituzioni dell'epoca e le istanze rinnovatrici dei giovani "ribelli". Il titolo "Artisti rifiutati dalla Biennale veneziana" inserito a penna nell'etichetta di Ca' Pesaro, consente di datare il dipinto in esame al 1914, anno in cui l'intensificarsi dell'aspra polemica tra il segretario della Biennale e Nino Barbantini, direttore artistico di Ca' Pesaro, indusse il sindaco di Venezia a vietare l'esposizione di Ca' Pesaro. I giovani "ribelli", i cui dipinti furono rifiutati anche alla Biennale, esposero all'Hotel Excelsior del Lido di Venezia, mostra che fu organizzata da Arturo Martini e intitolata, appunto, "Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana".

Giovanni Mariacher  
(estratto dal certificato che accompagna il lotto)





623

623

## Arturo Martini

Treviso 1889 - Milano 1947

**Nudo (bozzetto per *Tobiolo*), 1933 (modello), 1985 (fusione)**

Scultura in bronzo, es. 5/9, cm. 21,5x20x22,5

Firma e tiratura sul sasso: Martini 5/9, punzone della fonderia al verso: Fond. Art. Battaglia / Milano.

### Storia

Galleria Gian Ferrari, Milano;  
Collezione privata

Certificato di Claudia Gian Ferrari, Milano, 10 ottobre 1996.

### Bibliografia

Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, Gianni Vianello, Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture, Neri Pozza editore, Vicenza, 1998, p. 263 (illustrato gesso del 1933).

Da un gesso del 1933, bronzo postumo realizzato nel 1985 con l'autorizzazione degli eredi Martini Bertagnin in nove esemplari.

**Stima € 4.000 / 7.000**

624

**Bruno Innocenti**

Firenze 1906 - 1986

**Stradivaria I, 1943**

Scultura in bronzo, cm. 77 h.

**Stima € 6.000 / 9.000**

*La Stradivaria I*, un nudo che Bruno Innocenti realizzò nel 1943 fuso in pochi esemplari, rappresenta il punto di arrivo della sua prima fase plastica.

Allievo prediletto di Libero Andreotti, e nel 1933 suo successore alla Cattedra di Scultura all'Istituto Statale d'Arte di Porta Romana (Firenze), Innocenti aveva esordito in grande nel genere della statuaria della figura femminile. Con *Margherita*, 1926, figura stante ancora acerba e memore degli esempi del Maestro, e poi con *Lilia*, 1929, *Lilia nuda*, 1930, *Giuditta*, 1936, *Madanda*, 1935, e la eburnea grande *Erinni*, 1935, forse il marmo più bello nella scultura toscana tra le due guerre, aveva reso un'immagine originale del nudo femminile, coniugando insieme la raffinata memoria degli esempi classici ad una moderna sensibilità di luce e superfici nel modellato. Con *Stradivaria I*, lo "statuario" Innocenti, così come lo aveva definito Elio Vittorini, veniva a capo della prima fase del suo lavoro prima della evoluzione successiva alla guerra.

Il nome *Stradivaria I* fu dato dallo scultore a questa ed a un successivo nudo femminile, la *Stradivaria II*, per la metaforica somiglianza del corpo della donna ad un violino Stradivari.

Bibliografia di riferimento:

Bruno Innocenti scultore (1906-1986), a cura di Marco Fagioli e Renzo Gamucci, schede di Sara Meloni e Chiara Stefani, Aión Edizioni, Firenze, 2011, cat. pp. 80-81, n. 9.

625

## Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

### **Striptease con sedia, 1975**

Scultura in bronzo, cm. 61x50x30,5

Firma e sigla entro un punzone sul lato sinistro della base:  
Manzù / NF.MM.

Certificato con foto Tasende Gallery,  
La Jolla, 27 ottobre 1978, firmato dall'artista.

### **Esposizioni**

Exhibition of Sculpture and Drawings by Giacomo Manzù,  
Phoenix, Art Museum, 14 aprile - 28 maggio 1978, poi San Diego,  
Fine Arts Gallery, 14 settembre - 29 ottobre 1978, cat. p. 54;  
Exhibition of Sculpture and Drawings by Giacomo Manzù,  
Springfield, Art Museum, 17 novembre - 26 dicembre 1978,  
poi Fort Dodge, Blanden Memorial Art Gallery, 8 febbraio - 18  
marzo 1979;

Exhibition of Sculpture and Drawings by Giacomo Manzù,  
La Jolla, Tasende Gallery, 2 - 25 giugno 1979, cat. p. 24,  
illustrata;

Paintings, Drawings and Sculpture: Lynn Chadwick, José Luis  
Cuevas, Giacomo Manzù, Marino Marini, Roberto Matta,  
Henry Moore, La Jolla, Tasende Gallery, 1982, cat. p. 88,  
illustrata.

### **Bibliografia**

Mario De Micheli, Giacomo Manzù, Fratelli Fabbri Editori,  
Milano, 1971, pp. 241, 282, n. 186.

**Stima € 30.000 / 40.000**



Giacomo Manzù nello studio



626

## Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

### **Cardinale, 1960**

Scultura in bronzo, cm. 36x28x22,5

Firma e sigla entro un punzone sul retro: Manzù / NF.MM.

Foto autenticata dall'artista con etichetta Galleria L'Isola, Roma; certificato su foto Galleria L'Isola, Roma, 27 marzo 1991; opera presente nell'archivio della Fondazione Giacomo Manzù, Ardea.

### **Esposizioni**

Giacomo Manzù, Trento, Castel Ivano, 1991, cat. pp. 60, 61, illustrata a colori.

**Stima € 35.000 / 45.000**



Giacomo Manzù con un *Cardinale*





627 - misure reali

627

## Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

### **Rotante con sfera interna, (1969)**

Scultura in argento e ottone dorati, su base in plexiglass, cm. 8 ø

Dedica, data e firma sulla base: A Carla.  
Buon anno! "69" / da Arnaldo.

Parere orale favorevole Archivio Pomodoro, Milano, su esame di materiale fotografico, senza conferma di archiviazione, per cui necessita di visione diretta dell'opera.

Calotta superiore dissaldata.

**Stima € 13.000 / 18.000**



628

628

## Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

### **Colomba in volo, 1984**

Scultura in bronzo, es. unico,  
cm. 20x25x23

Firma entro un marchio sotto la coda:  
Manzù.

Foto autenticata dall'artista.

**Stima € 4.000 / 7.000**



629

629

## Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

### **Natura morta, 1942**

Olio su tela, cm. 60x49,5

Al verso sul telaio: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 2162: etichetta Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta Galleria / d'Arte Moderna / e Contemporanea / Mostra / «Collezione privata, Bergamo» / Bergamo, 3.11.91 - 1.3.1992 / cat. n. 92.

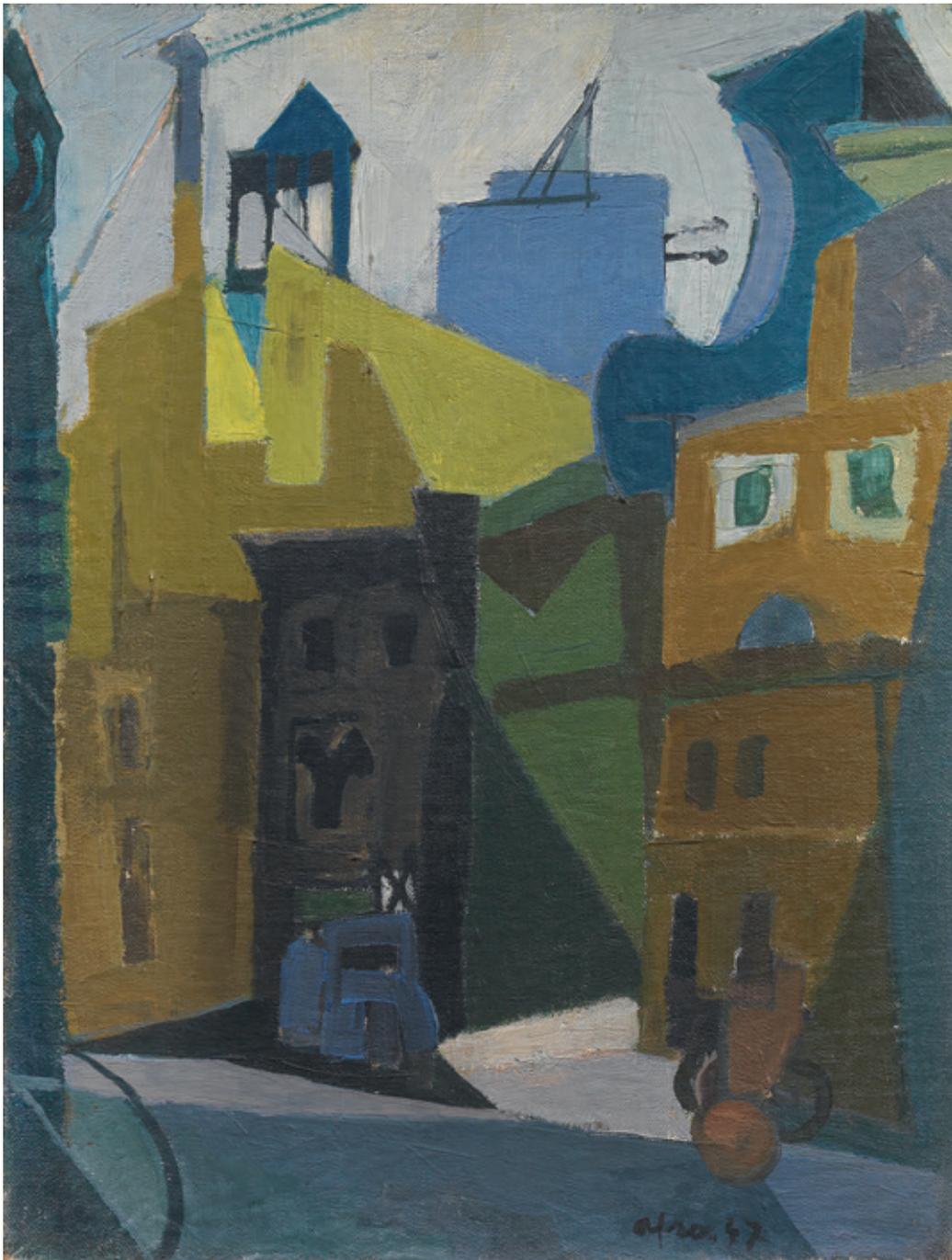
### **Esposizioni**

Ennio Morlotti, Milano, Galleria l'Annunciata, 6 gennaio 1962; Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 novembre 1991 - 31 gennaio 1992, cat. p. 160.

### **Bibliografia**

Giovanni Testori, Morlotti Ennio (da: Milano 1953) in Raffaele De Grada, introduzione di Pittura Scultura degli anni 60, Alfieri e Lacroix, Milano, 1967, p. 216;  
Arte contemporanea italiana. Pittori e scultori 1946 - 1997, a cura di Maurizio Agnellini, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1997, p. 152;  
Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 56, n. 76.

**Stima € 10.000 / 15.000**



630

630  
**Afro**

Udine 1912 - Zurigo 1976  
**Strada di città, 1947**  
Olio su tela, cm. 40x30

Firma e data in basso a destra: Afro 47.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 17/2/94, con n. 47/10.

**Bibliografia**

Mario Graziani, Barbara Drudi, Alessia Gubbiotti, Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro, Dataars, Roma, 1997, p. 75, n. 168.

**Stima € 14.000 / 19.000**



631

## 631 Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

### **Notturmo cittadino, 1947**

Olio su tela, cm. 39,8x29,7

Firma e data in basso a destra: Afro 47.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 17/2/94, con n. 47/11.

### **Bibliografia**

Mario Graziani, Barbara Drudi, Alessia Gubbiotti, Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro, Dataars, Roma, 1997, p. 75, n. 169.

**Stima € 14.000 / 19.000**

# Renato Guttuso, due opere: tra il Fronte e la Sicilia

*La pittura è il mio mestiere. Cioè è il mio mestiere ed il mio modo di avere rapporto con il mondo. Credo che per me esso rappresenti la più idonea possibilità di capire e di farmi capire.*

Renato Guttuso, *La pittura è il mio mestiere*, in *Mestiere di pittore*, 1972

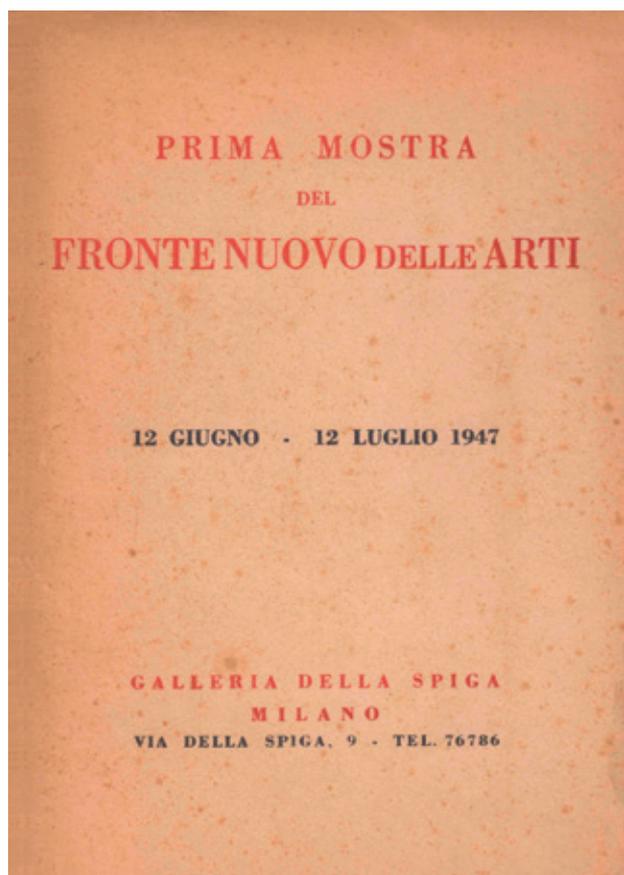
Gli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale furono segnati, per l'Italia appena liberata, da un grande fermento e dalla volontà di rientrare sulla scena europea e democratica repressa per oltre un ventennio.

Questa fase di fervore politico e culturale secondo Elio Vittorini è per Guttuso "uno dei suoi periodi più lucidamente costruttivi". La ricerca dell'artista è segnata da un forte contrasto tra l'espressività della forma e l'impulso narrativo della realtà. Werner Haftmann descrive lo stile di Guttuso come un "espressionismo moderato attraverso il cubismo, una forma che conserva [...] una peculiare risonanza arcaica e limitava la deformazione degli oggetti propria del cubismo. [...]". Ma il "desiderio di comprendere direttamente la realtà contemporanea, [...] mandava a monte la ricerca sulla forma, lasciando il campo a un realismo declamatorio e spesso funebre". Nel 1946 nasce il Fronte Nuovo delle Arti (formato da Guttuso, Birolli, Afro, Cassinari, Corpora, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato e Vedova) che intendeva collegarsi liberamente alle tendenze pittoriche europee e relazionarsi alla realtà sociale, senza però imporre una linea stilistica.

Il Fronte, che esporrà per la prima volta nel 1947 alla Galleria della Spiga di Milano e nel 1948 parteciperà alla XXIV Biennale di Venezia, è ben presto segnato da tensioni tra chi cercava di evolvere il tardo Cubismo in senso realistico e chi invece tendeva a sperimentare mezzi espressivi astratti. Lo scontro si accende sulle colonne dell'*Unità* e passerà ben presto tra i tavoli dei caffè Rosati (astrattisti) e Canova (realisti). Solo l'intervento di Togliatti nel 1948 sederà le tensioni proclamando come stile della rivoluzione il realismo sociale.

Molti anni dopo Guttuso, che era parte della corrente realista, commenterà così quegli anni turbolenti: "A me non riesce di separare la "ragione poetica" da ciò che Vittorini chiamava "ragione civile". La mia pittura è solo il mio sacrificio [...]; essa deve divorare me, per avere giusto nutrimento. [Nella] pittura [...] entrano rumori di mondo, sangue, amici, amore, rissa...".

In questi anni postcubisti Guttuso tenta di conferire un carattere stilizzato alla sua pittura espressionista cercando sempre un elemento narrativo e descrittivo della realtà sociale (*Marsigliese contadina*, 1947). Secondo Haftmann, l'artista "aveva in mente una pittura ornamentale piana, che con l'aiuto di emblemi estremamente astratti enucleasse il motivo della descrizione dell'oggetto, conferendogli una forza d'impatto pari a quella di un manifesto". Sarà quindi l'interesse di Guttuso per il tema della realtà sociale a smarcarlo dal pericolo di caduta in un "manierismo formalistico che" non avrebbe potuto "sostenere il peso della realtà". Guttuso accoglie quindi il richiamo al realismo sociale del PCI non come una cieca obbedienza ideologica, quanto come un appiglio per uscire da questa impasse stilistica. *Natura morta con scure* (1947) è un'opera esemplare di questo periodo, dove le forme e il linguaggio del Cubismo e il cromatismo esplosivo guttusiaco si incontrano "segnando", secondo Maurizio Calvesi, "i confini più avanzati della modernità". I volumi decisi, definiti ed energici delle forme inquadrano una tavolozza luminosa, vivace e contrastata, attraverso cui la natura morta diventa un pretesto per narrare stralci di vita. L'interno, il cui sfondo è governato dalle rigide forme cubiste, è verosimilmente lo studio dell'artista, dove un tavolo rotondo ospita una composizione apparentemente sbrigativa, quasi a sottolineare l'urgenza del "mestiere". Una brocca e una bottiglia si trovano a dialogare, in un contrasto cromatico e formale, con una scure e una pialla, che simboleggiano gli strumenti di lavoro di quella classe sociale che,



Manifesto della Prima Mostra del Fronte Nuovo delle Arti, Milano, Galleria della Spiga, 1947

in quegli anni, sperava e credeva concretamente in una nuova società. Guttuso, pur essendosi trasferito definitivamente a Roma fin dal 1937, resterà sempre legato alla sua Bagheria dove, come testimonia la sua produzione, tornerà ciclicamente ogni anno (*Fichidindia*, 1985). Così scrive in una lettera del 1933: "Ci siamo ritrovati ora per queste feste tutti. Sparsi per il modo per la lotta della vita ci si riabbraccia ogni Natale, più uomini, più grandi, più sofferti. Si viene da Modena e da Milano, da Perugia e da Parigi, dalla Tripolitania o da Roma per dirci una parola eterna – buon natale Renà, buon natale Federi"; e ancora a degli amici del periodo perugino: "Avevo tanto desiderio di vederlo, questo mio mare che non mi sono ancora saziato di guardarlo – Ora l'ho dinnanzi, lo vedo da qua dalla finestrella del mio studio, lucido e cilestrino – è bellissimo".



Renato Guttuso, *Marsigliese contadina*, 1947, Budapest, Museum of Fine Art

Questo legame profondo è testimoniato anche dalla mostra del 1962 *La Sicilia nella pittura di Renato Guttuso* organizzata dal Comune di Bagheria. Nella prefazione Carlo Levi descrive la Sicilia di Guttuso non solo "come oggetto rappresentato, ma come contenuto determinante in piani e forme diverse. Vi troviamo il poetico infantile [...], il primo ambiente culturale e il primo contatto con la tradizione pittorica [...], la necessità di una rottura e di un lungo viaggio attraverso la realtà per ritornarvi facendola vera. [...] Infine la partecipazione totale e comprensiva fino all'identificazione con il mondo popolare e contadino della Sicilia, la cui complessità e totalità non abbisogna di scomposizioni formali: i carrettieri [...], il latifondo, il sole, le spine dei fichi d'india, il dramma che è nelle cose, in un mondo ricchissimo di interni contrasti... E tutto ciò [...] come moto, ricerca di uno sviluppo, di una tensione esplosiva che si trova nello spezzarsi della linea, nel campirsi e modularsi del colore, nel gesto".

Sarà proprio in quest'antologica bagherese che verrà esposto *Fichidindia* (1962). In questa opera il tema dei cactus, particolarmente insistente nella produzione del 1962, viene reso con un'analisi ravvicinata della pianta. Scrive Pasolini in quell'anno: "I fichidindia: trovata estetica per definizione, dato il ravvicinamento del punto di vista da cui sono inquadrati i fichi, che, isolandoli dal contesto del paesaggio, ne fa quasi un semplice arabesco, una astrazione di forme. [...] Questa pioggia di fichidindia, che riempiono l'intera cartella o l'intero quadro come se fossero infiniti, sono eseguiti col polso pesante, duro, inelegante, funzionale, quasi sgradevole di un pezzo di bozzetto realistico". Osservando la tela si è immersi nelle foglie dure rese da una vibrante matericità pittorica e con una veloce e densa carica cromatica. Il dipinto può essere quindi considerato uno degli esempi del realismo esistenziale guttusiiano più vicini e prossimi al dialogo con l'arte informale.

Federico Guidetti



Renato Guttuso, *Fichidindia*, 1985

632

## Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

### **Natura morta con la scure, (1947)**

Olio su tela, cm. 72x93

Firma in alto a destra: Guttuso. Al verso sul telaio: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Studio d'Arte Palma, Roma, con n. 34 (con titolo *Natura morta con piolla*): etichetta Galleria del Secolo, Roma: etichetta Pitture italiane degli ultimi venti anni / novembre 1966 / Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta Galleria / d'Arte Moderna / e Contemporanea / Mostra / «Collezione privata, Bergamo» / Bergamo, 3.11.91 - 1.3.1992 / cat. n. 93: due timbri Galleria Lorenzelli, Bergamo.

#### **Storia**

Studio d'Arte Palma, Roma;  
Galleria del Secolo, Roma;  
Collezione Bloom, New York;  
Collezione G.A. Cavellini, Brescia;  
Galleria Lorenzelli, Bergamo;  
Collezione privata

#### **Esposizioni**

Renato Guttuso - Catherine Yarrow, Londra, The Hanover Gallery, 1 giugno - 1 luglio 1950, cat. n. 6 (?);

Collection Cavellini, La Chaux-De Fonds, Musée des Beaux-Arts, 18 gennaio - 2 marzo 1958, cat. p. 14, n. 91 (?);  
Sammlung Cavellini, Moderne Italianische Maler und Maler der École de Paris, Basilea, Kunsthalle, 13 marzo - 17 aprile 1958, cat. n. 36 (?);  
Pitture italiane degli ultimi venti anni, Bergamo, Galleria Lorenzelli, novembre 1966;  
Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 novembre 1991 - 31 gennaio 1992, cat. p. 161.

#### **Bibliografia**

Armando Brissoni, *La natura morta italiana contemporanea*, Edizioni d'Arte Il Fiorino, Firenze, 1972, p. CI;  
Enrico Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 166, n. 47/42.

**Stima € 50.000 / 70.000**



Pablo Picasso, *Natura morta con casseruola*, 1945, Parigi, Musée National d'Art Moderne



633

## Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

### **Fichidindia (Cactus in giallo), 1962**

Olio su tela, cm. 116x89

Firma in basso a destra: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / '62; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa  
Mostra di Renato Guttuso - Parma 1963 / Palazzo Pilotta.

Foto autenticata dall'artista.

#### **Esposizioni**

La Sicilia nella pittura di Renato Guttuso, Bagheria, 21 ottobre - 5 novembre 1962, cat. n. 42;

Renato Guttuso, Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. n. 217, illustrato;

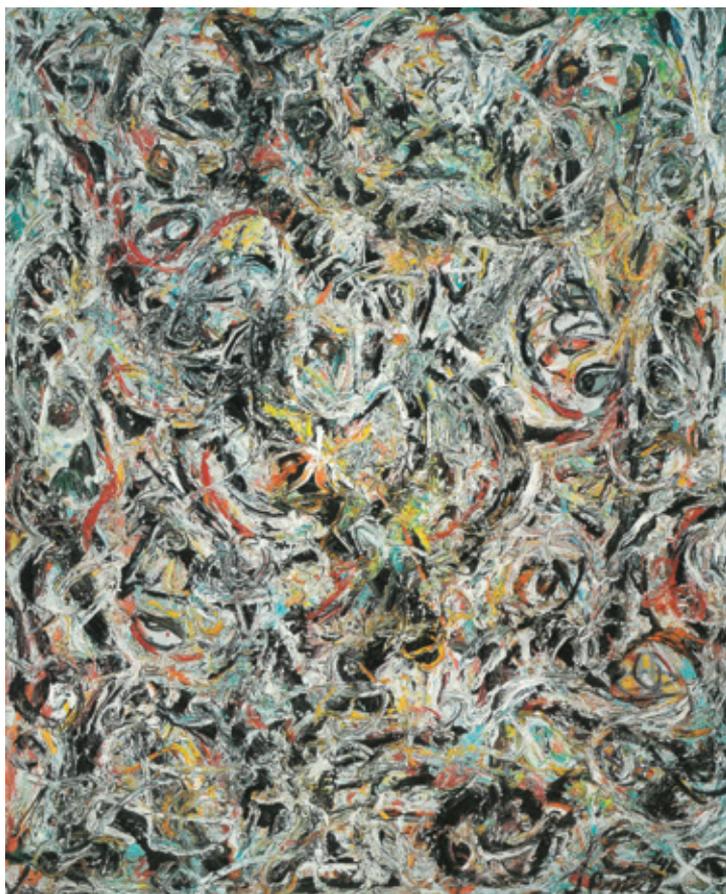
Guttuso. Dalla Sicilia a Velate, Busto Arsizio, Villa Tosi, dicembre 1987 - febbraio 1988, cat. n. 1962/72, illustrato a colori.

#### **Bibliografia**

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 234, n. 62/37;

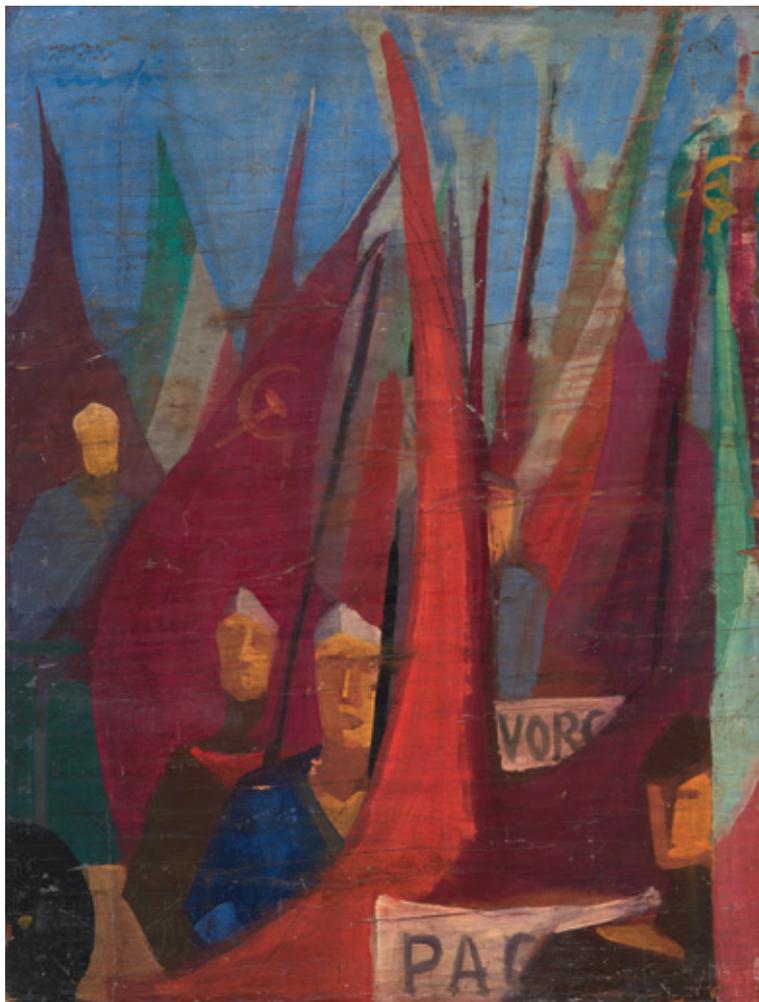
Carlo Occhipinti, Guttuso, dalla Sicilia a Velate, Biennale d'Arte Editrice, La Spezia, 1987, cat. n. 1962/72.

**Stima € 30.000 / 40.000**



Jackson Pollock, *Eyes in the Head (Sounds in the Grass Series)*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection





634

634

## Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

### Il corteo con bandiere, 1950

Olio su tavola, cm. 67,5x50

Firma in alto a sinistra: Mafai. Al verso: timbro Galleria d'Arte Moderna Medea; timbro Milanarte Galleria, Ravenna; firma e data Giulia Mafai / Roma 20 Novembre / 1969.

#### Storia

Collezione privata, Firenze;  
Collezione privata

Certificato su foto di Giulia Mafai, Roma, 5 maggio 2011.

**Stima € 4.000 / 6.000**



635

635

## Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

### Campagna romana, (1950)

Olio su tela, cm. 40x50

Firma e data in basso a sinistra: Mafai 5[0].

**Stima € 6.000 / 10.000**



636

636

## Fausto Pirandello

Roma 1899 - 1975

### Bagnanti, 1948

Olio su tavola, cm. 44,5x55

Firma in basso a destra: Pirandello. Al verso: etichetta con n. 3252 Gian Ferrari '900 italiano Arte Contemporanea, Milano: timbro Galleria Gian Ferrari, Milano.

### Esposizioni

Maestri italiani del '900, Milano, Libreria degli Atellani, 30 maggio - 15 giugno 2006.

### Bibliografia

Claudia Gian Ferrari, Fausto Pirandello, Leonardo - De Luca Editori, Roma, 1991, pp. 130, 131, n. 245;  
Fausto Pirandello. Opere dal 1935 agli anni estremi, Edizioni Galleria Gian Ferrari, Milano 2006, p. 21;  
Claudia Gian Ferrari, Fausto Pirandello. Catalogo Generale, Mondadori Electa, Milano, 2009, p. 156, n. 367.

**Stima € 10.000 / 18.000**

637

## Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

### Natura morta, 1926

Olio su tela, cm. 33,2x41

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 26. Al verso sulla tela: etichetta con n. 2837 e timbro Galleria Gian Ferrari; sul telaio: etichetta Ivam Centre Julio González, Valencia / Exposición El Realismo Mágico / 19 Junio - 31 Agosto 1997, con n. 101: etichetta Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917 - 1936 / 2 diciembre 1997 - 1 febrero 1998 / Centro Atlántico de Arte Moderno / Las Palmas de Gran Canaria; sulla cornice: etichetta Ivam Centre Julio González / Exposición Filippo de Pisis / 12/07/2000 - 01/10/2000, con n. 44.

### Storia

Collezione Fago, Taranto;  
Galleria Gian Ferrari, Milano;  
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Gian Ferrari, Milano, 11 giugno 1993, con n. 2837.

### Esposizioni

El Realismo Mágico, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2 dicembre 1997 - 1 febbraio 1998;

Filippo de Pisis, Valencia, Ivam Centre Julio González, poi Salisburgo, Rupertinum Museum für Moderne und zeitgenössische Kunst, 2000, cat. p. 42, illustrato;  
Filippo de Pisis. Eclettico connoisseur fra pittura, musica e poesia, Torino, Museo Ettore Fico, 24 gennaio - 22 aprile 2018, cat. p. 136, illustrato.

### Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 127, n. 1926 111.

**Stima € 25.000 / 35.000**



Filippo de Pisis a Parigi





638

638

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### **Composizione, 1955 ca.**

Olio su carta applicata su tela, cm. 36x49

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta con n. 1431 e due timbri, di cui uno con n. 1431 e n. 966/AC, Galleria Cadario, Milano, con dati dell'opera.

Opera registrata presso l'Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, al n. 292/19 RA.

**Stima € 8.000 / 12.000**



639

639

## Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

### **Natura morta con ortaggi, 1943**

Olio su tavola, cm. 45x54,5

Luogo, firma e data in basso a destra: Roma / Pisis / 43.

Al verso: etichetta e timbro Arte Nuova, Torino.

Certificato su foto Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, con n. 00812.

Opera allo stato estero; IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 10%).

**Stima € 18.000 / 28.000**

640

## Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

### **Natura morta, 1929**

Olio su tavola, cm. 50x70

Firma in basso a destra: Guidi. Al verso: etichetta Opera esposta alla / Galleria d'Arte / "Il Traghetto" / Venezia: tre timbri Galleria Il Traghetto, Venezia.

### **Storia**

Collezione Fulvio Rado, Venezia;  
Collezione privata

### **Esposizioni**

Il Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, febbraio - luglio 1935, cat. p. 130, n. 12;  
300 dipinti di Maestri contemporanei, Milano, Galleria Brera, 1 - 12 giugno 1963, illustrato.

### **Bibliografia**

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 196, n. 1929 59.

**Stima € 20.000 / 30.000**



# Animali fantastici, idrovolanti 'da corsa' e misteri

## Un gruppo di opere dei Futuristi, alcuni pionieri, altri aeropittori

Il gruppo di opere riunito in questa selezione presenta gli esempi di alcuni tra i principali esponenti del movimento futurista, come Giacomo Balla, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini. Oltre ai pionieri della prima generazione, comprende i dipinti e alcune tecniche miste eseguite da molti giovani proseguitori di questo movimento, come Roberto Marcello (Iras) Baldessari, Luigi Colombo detto Fillia, Giulio d'Anna, Pier Luigi Bossi – conosciuto come Sibò – e Tato. Il prezioso *Paesaggio Urbano* di Mario Sironi figura in questo stesso insieme al fine di rappresentare una realtà in costante trasformazione, così com'era quella in cui vissero tutti gli autori citati.

Ognuno degli artisti che compone questo gruppo 'futurista' ha saputo raccogliere la spinta innovativa che caratterizzava un periodo di profondi cambiamenti politici, sociali e tecnologici come quella della prima metà del Novecento, operando all'interno dell'ampia definizione del movimento. Inoltre, in momenti e modalità diverse, ciascuno di questi artisti ha restituito in pittura il comune anelito verso un'estetica che fosse espressione della vita moderna.

Si trattava infatti di uno dei principali obiettivi stabiliti dal Futurismo a partire dalla sua fondazione, con il Manifesto pubblicato nel 1909 dal suo grande inventore e propugnatore, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Grazie al cosiddetto 'parolifero' Marinetti

e agli artisti che aveva riunito in quell'anno sarebbe cominciata la storia dell'ultimo movimento artistico prettamente italiano che abbia avuto un impatto decisivo sul panorama storico e culturale occidentale.

Eclettico come il suo fondatore, in Europa il movimento futurista avrebbe circolato rapidamente dopo il primo Manifesto. Attraverso le riviste, i giornali e le mostre itineranti, che ne avrebbero diffuso i principi artistici fondamentali, sarebbe giunto a raccogliere consensi e adesioni anche in luoghi geograficamente distanti da città come Milano, Firenze o Parigi, dove aveva avuto origine.

Valicando il perimetro di queste città avrebbe trovato radici diverse dopo quel 1909. Negli anni seguenti sarebbe stato scomposto e riformulato in diramazioni culturali e artistiche inattese che, pur sempre sotto l'egida del suo nome, avrebbero dato risposta alle esigenze di artisti sempre nuovi.

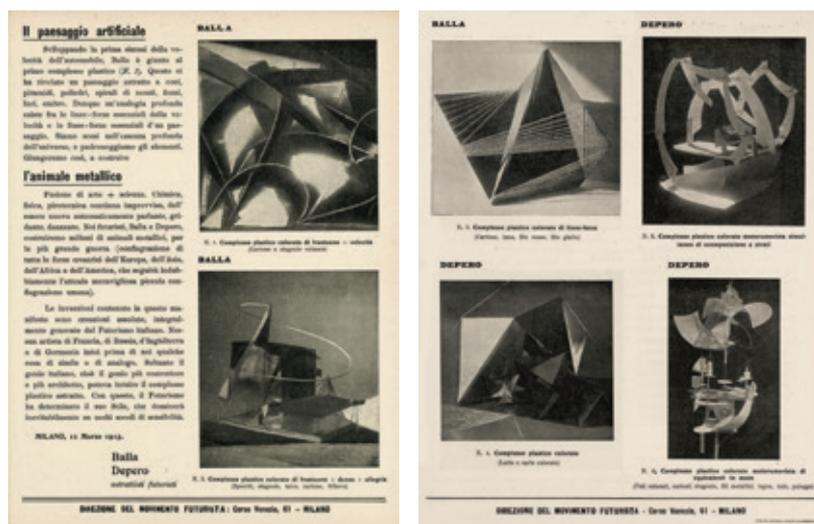
Poliedrico e longevo, il Futurismo avrebbe assunto contenuti inediti dopo quell'avvio del primo Manifesto, trovando congiunture artistiche con la Parigi di Picasso e Braque nel Cubismo, con la Mosca del Cubofuturismo, assumendo ancora indirizzi e prospettive diverse in Italia attraverso la seconda generazione dei suoi interpreti, come alcuni autori delle opere qui selezionate.

Dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale la definizione di Futurismo sembra allargarsi nei moltiplicarsi dei proclami, dei manifesti e dei pamphlet stilati dai suoi fautori.

Nonostante la caduta in guerra di un interprete principale del movimento come Umberto Boccioni, il Futurismo prosegue inarrestabile la sua corsa anche nei decenni successivi. Assume forme sempre diverse ma, nella costante



Foto d'insieme di Filippo Tommaso Marinetti con, tra gli altri, Fortunato Depero e Enrico Prampolini, Roma, 1926 ca.



Ricostruzione Futurista dell'Universo, 11 marzo 1915, ill. 1-6

aggettivazione 'futurista' che viene scelta per definirle, conserva una carica militante che sembra aver permesso anche agli artisti più giovani di veicolare le novità e le frizioni del proprio periodo storico.

I precetti di un cambiamento che rifletteva le profonde trasformazioni della realtà urbana di inizio secolo avrebbero trovato spazio in una serie davvero numerosa di programmi iscritti sotto il nome di Futurismo. Tra questi, le quattro pagine pubblicate nel 1915 dalla Direzione del Movimento Futurista di Corso Venezia a Milano sembrano rappresentare un punto di svolta nell'ambito degli obiettivi 'universali' che l'estetica futurista proponeva.

Il documento fu stilato da Giacomo Balla e Fortunato Depero che lo firmarono definendosi "astrattisti futuristi". Il testo appare come la continuazione del progetto culturale e artistico marinettiano cominciato nel 1909 e proseguito con i successivi manifesti dedicati alla pittura e alla scultura futuriste. Tuttavia, come riporta il pamphlet a cui avevano lavorato i primi due autori delle opere presentate, con il passare degli anni il programma del movimento sembrava aver assunto obiettivi ben più ambiziosi.

Permette infatti di ritenerlo non solo la formulazione del titolo, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, ma anche la descrizione delle modalità attraverso cui attuarla, così come sono descritte dai suoi autori. Estendendo i principi cardine del primo manifesto futurista, nel pamphlet Balla e Depero avviano infatti una "nuova proposta operativa" nell'ambito delle arti e dell'intera sfera della vita. Una proposta che secondo il Manifesto verteva sulla creazione di invenzioni "assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano": opere che allegavano a conclusione del testo e che per la loro natura, stando a Balla e Depero, sarebbero giunte "inevitabilmente" a dominare "su molti secoli di sensibilità" (*Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 11 marzo 1915, f. 4).

Dopo aver individuato nel "primo complesso plastico dinamico" di Balla l'esempio degli esiti a cui tali artisti aspiravano, tra i temi proposti nel documento al fine di "ricostruire l'universo rallegrandolo" figura anche "l'animale metallico". Il soggetto dialoga con un tema di cui sono la testimonianza sia *Galli e galline* che gli *Animali fantastici* che resteranno una presenza costante nel lavoro di Fortunato Depero. La sintesi nella rappresentazione 'metallica' degli animali raffigurati nelle due opere, le forme geometriche pure e lineari usate nella loro rappresentazione, erano parte di un approccio alla forma meccanica dei soggetti che Fortunato Depero avrebbe ampiamente percorso anche nell'ambito della sua attività teatrale dando origine a produzioni del tutto innovative nel panorama italiano.

L'obiettivo stabilito dal manifesto del 1915 di estendere l'operato artistico ben al di là dei limiti che erano stati imposti fino ad allora, avrebbe condotto sia Depero che Balla a dedicarsi al teatro, così come a tutti gli ambiti di espressione delle proprie idee. Dopo la guerra queste ultime avrebbero trovato forma compiuta nelle "Case d'arte futurista", case-bottega concepite come vere e proprie fucine artistiche che con il manifesto citato cominciano a spuntare un po' lungo tutta la penisola italiana. Ma è prima di allora, malgrado la guerra, che possiamo immaginare Giacomo Balla all'opera sulle *Linee spaziali* qui presentate, con lo stesso intento 'universale' di trasformare il mondo attraverso la sua riformulazione in chiave futurista.



Fortunato Depero, 1952



Roberto Marcello (Iras) Baldessari nello studio, Milano, anni Cinquanta



Umberto Boccioni posa vicino a *Sintesi del dinamismo umano*

Il collage di carte colorate è una testimonianza preziosa delle prime sperimentazioni nell'ambito di una tecnica essenzialmente nuova per Balla. Una tecnica che per Maurizio Fagiolo sicuramente scaturiva dalla difficoltà di reperire altri materiali nell'infuriare del conflitto mondiale ma che, nel caso di Balla, avrebbe trovato spazio proponendosi "come un allargamento del discorso pittorico", e nell'individuazione del gesto creativo nella composizione come elemento artistico fondante dell'opera finale. Laddove quindi, "le vivaci carte impiegate" in un collage, come è questo del 1917, sono da intendersi come la traccia immediata dell'"operazione stessa dell'invenzione e dell'effetto finale", non più "usate in senso soltanto estetico", quindi, ma come documento compiuto dell'idea dell'artista (Maurizio Fagiolo dell'Arco, 2013).

L'esperimento troverà ampi sviluppi nell'opera di Balla che durante il conflitto continuerà a lavorare incessantemente così come altri fondatori del Futurismo, tra cui Roberto Marcello (Iras) Baldessari (1894-1965). Partecipando ai dibattiti condotti a Firenze al caffè delle Giubbe Rosse dove aveva stretto importanti amicizie con Marinetti, Carlo Carrà, Dino Campana, Ottone Rosai e Ardengo Soffici, Iras Baldessari si era unito al gruppo proprio in quegli anni così difficili. È infatti nel corso della guerra che, anche in assenza di spazi e materiali adeguati, Iras lavora più assiduamente alle attività del movimento. A questo periodo così intenso per l'artista nato a Innsbruck corrisponde la *Natura morta* del 1917 che figura in questa selezione di opere. Un'opera che riflette l'entusiastica adesione di Baldessari al movimento avvenuta un anno prima dell'esecuzione del dipinto e il suo ruolo attivo all'interno del gruppo futurista attraverso le esposizioni e il lavoro compiuto per testate come *l'Italia futurista* e *Roma futurista* proprio nello stesso periodo.

Alla conclusione della Prima Guerra Mondiale il gruppo eterogeneo di artisti e intellettuali riunito a Firenze era destinato a dividersi. Nel corso degli anni Venti del secolo il recupero del portato costruttivo attraverso la luce e il colore della tradizione pittorica italiana avrebbe fornito infatti una direttrice utile alle adesioni al "Ritorno all'ordine" esemplate più tardi dal gruppo del Novecento Italiano. Tuttavia la vitalità espressa fin dalla fondazione del Futurismo e i contributi degli artisti più giovani, tra questi Enrico Prampolini (1894-1956) o Fillia, ne avrebbero determinato i risvolti successivi traghettandone i principi oltre la perdita di alcuni importanti componenti del gruppo, come Umberto Boccioni. In sinergia con le avanguardie europee, la direzione seguita dai Futuristi dopo il conflitto mondiale avrebbe trovato espressione nel mito della macchina, sviluppato sulla base della forma aperta, quasi pirotecnica, di un'opera come il *Complesso plastico motorumorista a luminosità colorate e spruzzatori* di Fortunato Depero oppure in quella fluida già espressa dalla scultura di Boccioni, in opere come *Forme uniche della continuità nello spazio* del 1913. L'attenzione al portato artistico di Boccioni era stata infatti rinnovata grazie a una retrospettiva postuma di cui era stato oggetto a Milano tra il 1916 e il 1917. L'esposizione e il catalogo illustrato che l'accompagnava avrebbero quindi traghettato la poetica e le forme espresse nelle cinque opere scultoree di quest'ultimo verso gli orizzonti di ricerca di artisti reputati della seconda generazione dei Futuristi, come Prampolini o Fillia. Sebbene infatti la tempera su carta *Materie umane (Mistero)* del primo e la *Pittura solare (Testa)* del secondo, siano state realizzate molti anni dopo quella mostra di Boccioni, nelle forme sinuose e nell'afflato poetico che le caratterizza



Tato tra Angelo Caviglioni e Filippo Tommaso Marinetti, 1926

entrambe le opere recano ancora il segno della profondità delle radici del Futurismo, inteso nel solco spirituale che aveva aperto quest'ultimo.

Con il dopoguerra la dimensione estetica futurista sembra finalmente allargarsi ben oltre i limiti imposti dalle circostanze storiche e le arti performative costituivano un terreno di espressione costante per artisti come Fortunato Depero ed Enrico Prampolini. Nel frattempo, l'Esposizione Futurista Internazionale di Torino, concepita come riedizione della mostra nazionale del 1919, è proposta, rivisitata, anche a Bologna da Guglielmo Sansoni detto Tato. Tali retrospettive avrebbero indotto un'intera generazione di giovani a fornire nuova linfa al movimento di inizio secolo. Quello stesso mito della macchina e della velocità sul quale si fondavano gli esordi del Futurismo mutava allora allo scopo di realizzare una "arte nuova" che, nel corso degli anni Venti, avrebbe trovato nuove linee-guida celebrando la dinamica del volo.

Lo sviluppo dell'aviazione civile e la promozione messa in atto per diffondere una cultura aeronautica seguiva il diffuso immaginario popolare legato al volo suscitato dagli areostati.

Ma con l'avvento del regime l'aviazione militare e civile avrebbe assunto un ruolo propagandistico essenziale. Tant'è vero che la celebrazione delle gesta degli aviatori sarebbe stata affidata a collaboratori scelti al fine di esaltare l'immagine e la sostanza dell'aviazione italiana, come l'esponente del fotodinamismo futurista Filippo Masoero, nominato direttore delle ricerche fotografiche e cinematografiche.

Entro un contesto storico che promuoveva le prime manifestazioni pubbliche dello spettacolo del volo nelle coreografie organizzate durante la "Giornata dell'Ala" e nascevano le prime linee turistiche di collegamento aereo a largo raggio, Giulio D'Anna, Pierluigi Bossi detto Sibò e Tato davano forma al mondo visto dall'alto.

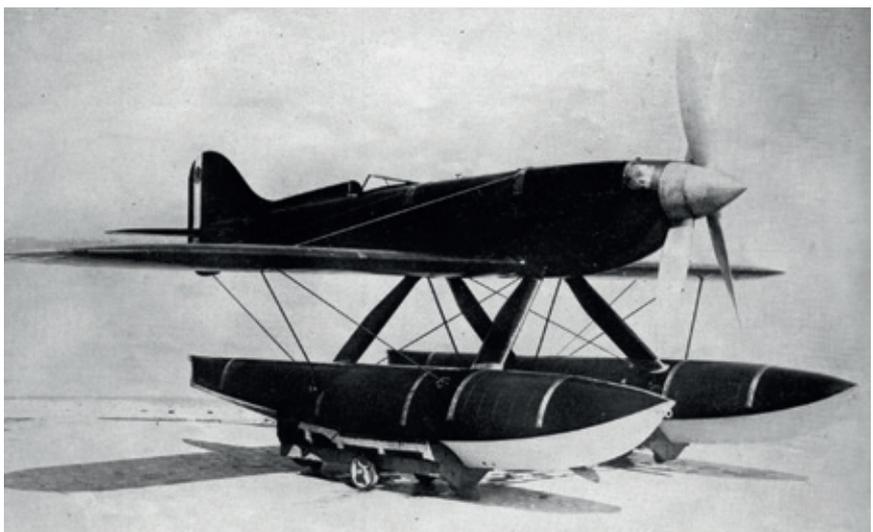
Il volo permetteva una prospettiva del tutto nuova in pittura. Con opere come le *Ali tricolori sulle torri* di Sibò si esprimeva nel rapporto tra l'aereomobile e i panorami che sorvolava, nell'*Aereo rosso* di Giulio D'Anna, celebrava il convergere del velivolo con gli effetti luminosi del sole, oppure nell'*Idrovolante da corsa MC-72 con configurazione a scarponi* che nel 1934 avrebbe stabilito un record mondiale di velocità assoluta nella propria categoria di volo, raffigurava il principale strumento delle "Prospettive del volo" a cui inneggiava il *Manifesto dell'Aeropittura futurista*, redatto nel 1929.

L'aereo-pittura sostenuta da Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Fillia o Tato ampliava il campo d'azione del primo Futurismo inserendo anche la personale esperienza del volo e delle "sensazioni di velocità" tra le componenti essenziali per "afferrare [...] orizzonti ignoti, con altre prospettive ed altro lirismo" (*La Città Nuova*, Torino, 6 febbraio 1932).

Se fin dai suoi inizi il dinamismo e la velocità erano stati l'asse portante del Futurismo, nelle possibilità concesse dal volo i firmatari di quest'ultimo Manifesto trovavano il realizzarsi della quarta dimensione, quella del tempo. Una dimensione che concedeva loro accesso alla simultaneità delle visioni che possono essere concepite da un aereo in movimento e infine il distacco, anche spirituale, dalla condizione terrena.



Benedetta, Filippo Tommaso Marinetti, Prampolini e Tato all'esposizione futurista, Roma, 1925



Idrovolante da corsa MC-72, 1930



641

641

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### Testa futurista, 1913 ca.

China e tempera diluita su carta,  
cm. 12,1x9,6

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 27 giugno 2017, con n. 146/17 RA.

### Esposizioni

Mario Sironi. Dal Futurismo al Classicismo 1913 - 1924, a cura di Fabio Benzi, Pordenone, Galleria Harry Bertoia, 15 settembre - 9 dicembre 2018, cat. p. 18, n. 6, illustrata a colori (con titolo *Testa* e data 1913).

**Stima € 10.000 / 16.000**



642

642

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### Testa, 1913 ca.

China e matita su carta, cm. 15,8x10

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 27 giugno 2017, con n. 147/17 RA.

### Esposizioni

Mario Sironi. Dal Futurismo al Classicismo 1913 - 1924, a cura di Fabio Benzi, Pordenone, Galleria Harry Bertoia, 15 settembre - 9 dicembre 2018, cat. p. 19, n. 7, illustrata a colori (con titolo *Busto di profilo* e data 1913).

**Stima € 12.000 / 18.000**



643

643

## Fortunato Depero

Fondo, Val di Non (Tn) 1892 - Rovereto (Tn) 1960

### Galli e galline, anni Trenta

Carboncino su carta, cm. 71,7x52,5

Firma in alto a sinistra: F. Depero.

#### Bibliografia

Fortunato Depero nelle opere e nella vita, edizione a cura della Legione Trentina, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento, 1940, p. [115].

Stima € 28.000 / 38.000

644

## Fortunato Depero

Fondo, Val di Non (Tn) 1892 - Rovereto (Tn) 1960

### **Animali fantastici, 1919-49**

China e acquerello su carta, cm. 31,5x47,5

Firma in basso a destra: Fortunato Depero.

### **Storia**

Collezione Mattedi, Trento (amico di Depero che lo datò 1919);

Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 2 aprile 2022, con n. FD-4480-DIS.

**Stima € 38.000 / 48.000**



Fortunato Depero, *Flora e fauna magiche*, 1920





645 - misure reali

645

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### Figura e nudo, 1914

Inchiostro e biacca su carta applicata su tela, cm. 13,5x13,5

Firma in basso a sinistra: Sironi. Al verso, su un pannello di supporto: etichetta parzialmente abrasa Galleria [Levi] Arte Contemporanea, Milano, con n. 128.

#### Storia

Galleria Gian Ferrari, Milano;  
Collezione privata

Certificato con foto Galleria Gian Ferrari, Milano, 22 maggio 1994.

**Stima € 20.000 / 30.000**

646

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### Paesaggio urbano, 1925

Tecnica mista su cartone, cm. 21,5x25

Firma in basso a sinistra: Sironi. Al verso: etichetta con n. 2969 e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano: etichetta con n. 6937 e timbro Galleria Annunciata, Milano: etichetta Comune di / Acqui Terme / Assessorato / alla Cultura / Mario Sironi / "Paesaggi Urbani" / Palazzo "Liceo Saracco" 11 luglio - 13 settembre 1998 / Catalogo n. 50.

Certificato su foto Galleria Gian Ferrari, Milano, 26 giugno 1995.

#### Storia

Galleria Gian Ferrari, Milano;  
Collezione privata

#### Esposizioni

Omaggio a Mario Sironi, Cortina d'Ampezzo, Galleria Farsetti, 1 - 30 agosto 1971, cat. tav. II, illustrata (con titolo *Città* e data 1916); Sironi, Milano, Galleria Annunciata, 1973, cat. n. 2 (con titolo *Metropoli* e data 1914);



646

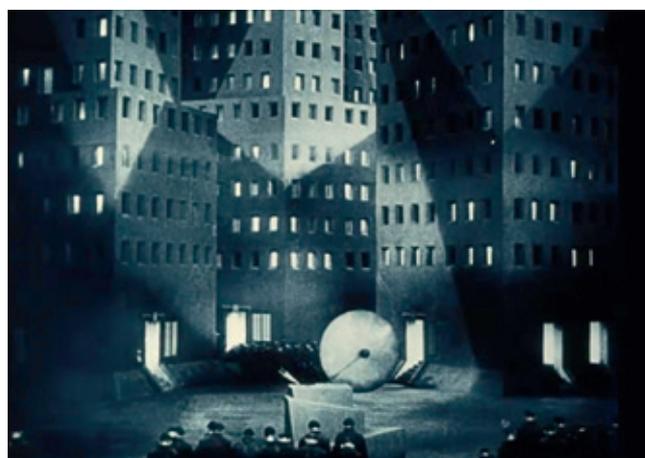
Mario Sironi 1885-1961, a cura di Fabio Benzi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994, cat. p. 425, illustrata;  
 Mario Sironi. Segno e disegno, a cura di Claudia Gian Ferrari, Luino, Palazzo Verbania, 9 giugno - 28 luglio 1997, cat. p. 55;  
 Mario Sironi. Paesaggi urbani, a cura di Claudia Gian Ferrari, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 11 luglio - 13 settembre 1998, cat. pp. 119, 130, 131, n. 50, illustrata a colori.

#### Bibliografia

Raffaele De Grada, Mario Sironi, Club Amici dell'Arte Editore, Milano, 1972, p. 63, fig. 1 (opera datata 1914);  
 Andrea Sironi, Fabio Benzi, Sironi illustratore. Catalogo ragionato, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1988, pp. 146, 147, n. 1378, tav. XLIII.

Illustrazione della novella *Oggi* di Massimo Bontempelli, pubblicata in *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, anno II, giugno 1925.

**Stima € 15.000 / 25.000**



*Metropolis*, regia di Fritz Lang, Germania, 1927



647



648

647

## Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

### Pittura solare (Testa), 1940-42 ca.

Olio su faesite, cm. 23,2x36,5

Firma in basso a destra: Prampolini.

Al verso: cartiglio parzialmente abraso  
Pittura solare / (Testa) / 1940 / E. Prampolini  
Roma; su un cartone di supporto: etichetta  
Galleria Fonte d'Abisso, Modena: timbro e  
etichetta Galleria Arte Centro, Milano, con  
n. 8185 e indicazioni di esposizioni: Roma  
Gall. Editalia "Il Futurismo a Roma anni  
dieci-quaranta" 1985 cat. ill. - Modena  
Gall. Fonte D'Abisso "Prampolini 1913-  
'56" 1985 cat. p. 99 ill. - Bologna Gall.

Marescalchi "Prampolini" 1985 cat. p. 99  
ill. - Roma Break Club "Il Futurismo" cat.  
n. 96 ill. - Roma Palazzo delle Esposizioni  
"Dal Futurismo all'Informale" 1992  
cat. p. 331 ill: etichetta di trasportatore  
con indicazioni Roma / mostra Prampolini  
sede Palazzo Esposizioni, con n. 41:  
etichetta Galleria Editalia / QUI Arte  
Contemporanea / Roma / ottobre 1985.

### Storia

Collezione privata, Roma;  
Collezione privata

### Esposizioni

Il Futurismo a Roma anni Dieci - Quaranta,  
Roma, Galleria Editalia, 23 ottobre - 30

novembre 1985, cat. p. n.n., illustrato;  
Prampolini 1913 - 1956, catalogo a cura  
di Achille Bonito Oliva, Modena, Galleria  
Fonte d'Abisso, 7 dicembre 1985 - 28  
febbraio 1986, cat. pp. 98, 99, n. 64,  
illustrato;  
Prampolini dal Futurismo all'Informale,  
Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo  
- 25 maggio 1992, cat. p. 331, n. 4/P/54,  
illustrato (opera datata 1942 ca.).

### Bibliografia

Achille Bonito Oliva, Prampolini, opere  
dal 1913 al 1956, Edizioni Galleria  
Marescalchi, Bologna, 1986, pp. 98, 99,  
n. 64 (opera datata 1940).

**Stima € 8.000 / 12.000**

648

## Fillia

Revello (Cn) 1904 - Torino 1936

### Materie umane (Mistero), 1929

Tempera su carta, cm. 26,7x40,7

Firma in basso a destra: Fillia. Scritta al  
verso su un cartone di supporto: Fillia /  
"Materie umane" / Torino: etichetta  
Galleria Pesaro, Milano: etichetta e  
timbro Galleria Arte Centro, Milano,  
con dati dell'opera e indicazione di  
esposizioni, tra cui Arch. Arte Centro  
esp. 1998, n. 8343.

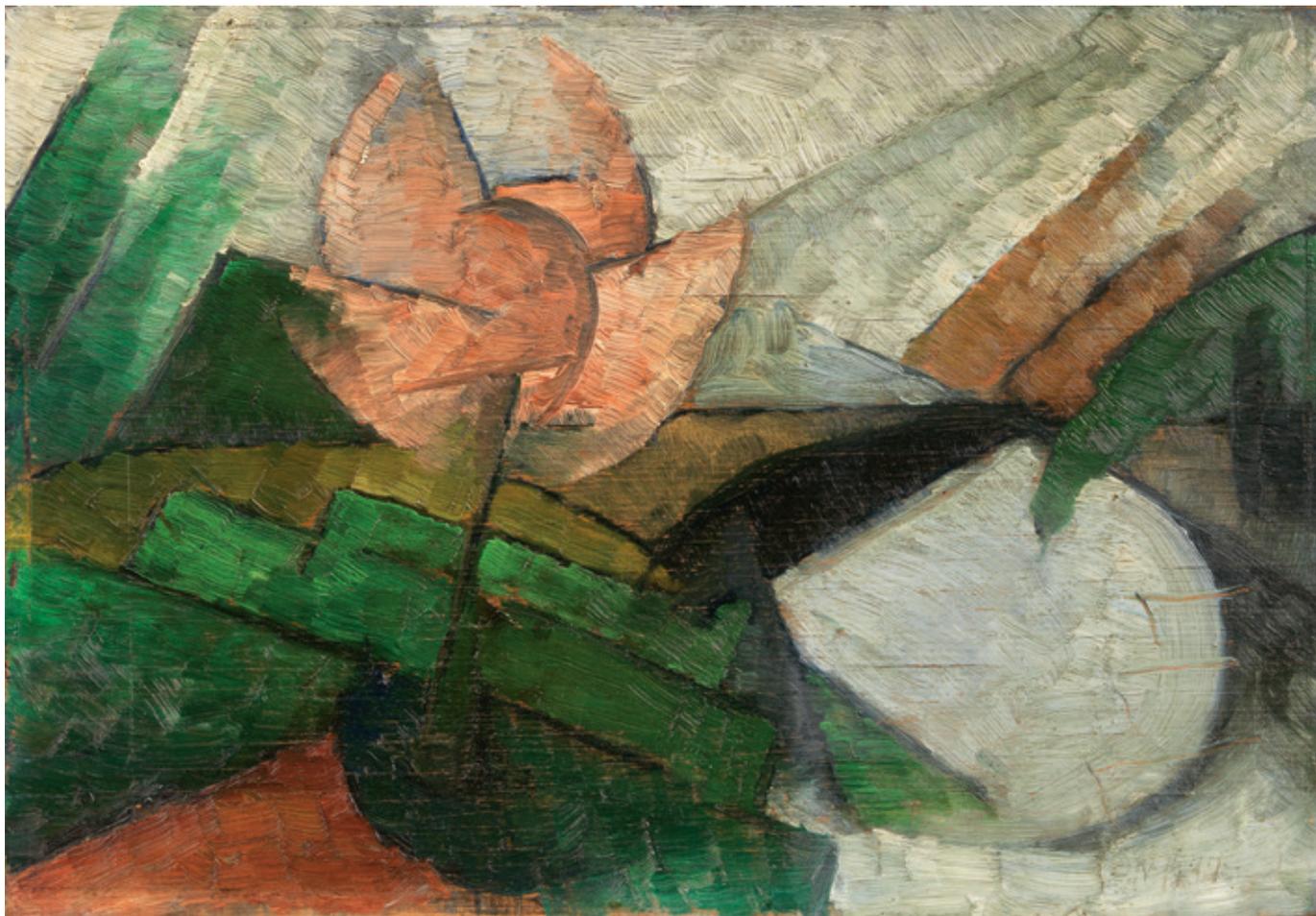
### Esposizioni

Trentatré Artisti Futuristi, Milano, Galleria  
Pesaro, 5 - 15 ottobre 1929, cat. n. 97;  
Mostra personale del pittore futurista  
Fillia, Torino, Galleria Codebò, 16  
novembre - dicembre 1929;  
Mostra futurista dell'architetto Sant'Elia e  
22 pittori futuristi, Milano, Galleria Pesaro,  
16 ottobre - novembre 1930, cat. n. 58;  
Le stagioni del Futurismo dall'atelier  
Balla ai "Luoghi del Futurismo", testo di  
Massimo Duranti, Milano, Arte Centro,  
27 marzo - 20 giugno 1998, cat. n. 39,  
illustrata a colori.

### Bibliografia

Fillia e l'avanguardia futurista negli anni  
del fascismo, a cura di Silvia Evangelisti,  
Arnoldo Mondadori Editore / Edizioni  
Philippe Daverio, Milano, 1986, pp. 113,  
250, n. 89.

**Stima € 5.000 / 8.000**



649

649

## Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

### **Natura morta, 1917**

Olio su tavola, cm. 25,8x37

Sigla e data in basso a destra: R.M.B. 17; titolo e firma al verso: Natura morta / Bald[essari]. Al verso: timbro e etichetta Galleria Arte Centro, Milano, con dati dell'opera e n. 8864.

### **Storia**

Collezione Esterina Marchesini, Padova;  
Collezione Franco Zambolin, Montebelluna;  
Collezione privata

### **Esposizioni**

Futurismo dopo Boccioni, a cura di Maurizio Scudiero,  
Rovereto, Galleria Spazio Arte, aprile 1992;

12 Futuristi veneti, a cura di Maurizio Scudiero, Venezia,  
Galleria San Pantalon, ottobre 1995, cat. p. 11, n. 2, illustrato  
a colori.

### **Bibliografia**

Maurizio Scudiero, Dall'Avanguardia con amore e amarezza,  
in Arte, n. 251, maggio 1994, Giorgio Mondadori Editore,  
Milano, 1994;  
Maurizio Scudiero, R.M. Baldessari. Catalogo generale  
ragionato delle opere futuriste, volume II, 1914-1937, opere  
inedite, aggiunte e integrazioni, Editrice La Grafica, Mori  
1996, pp. 68, 69, n. 25.

**Stima € 20.000 / 30.000**

650

## Gerardo Dottori

Perugia 1884 - 1977

### **Saltatore con l'asta, 1934**

Tempera su tavola, cm. 101,5x155,5

Firma e data in basso a destra: Dottori / A XII. Al verso: etichetta XI. Olimpiade Berlino 1936 / Concorso ed Esposizione d'Arte: etichetta Unione Provinciale Fascista Professionisti ed Artisti / Sesta Mostra d'Arte / del Sind. Interprov. Fascista Belle Arti dell'Abruzzo e Molise / Chieti - MCMXXXIX - XVII E. F. - Chieti: etichetta Lo Sport nell'Arte / Dallo spazio agonistico allo spazio / della tela, dal gesto atletico alla scultura / Palazzo Salmatoris - Cherasco (Cn) / 15 settembre - 16 dicembre 2012.

Certificato su foto di Enrico Crispolti, Roma, 10 marzo 1987.

### **Esposizioni**

IV Mostra Interprovinciale d'Arte, Perugia, Sala dei Notari, 30 settembre - 23 ottobre 1935, cat. p. 338, n. 16, illustrata; XI Olimpiade, Berlino, 1936; X Mostra Arte e Sport, Firenze, La Nuova Strozzi, Palazzo Strozzi, 18 marzo - 4 aprile 1982, cat. p. n.n., illustrata.

### **Bibliografia**

Il Legionario, 16 giugno 1934, n. 24;  
Gerardo Dottori pittore perugino, testo di U. Moretti, Istituto Statale d'Arte, Perugia, 1957, p. n.n.;  
Gerardo Dottori Futurista, Arte Moderna Italiana n. 55, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1968, tav. 42;  
Tancredi Loreti, Guido Ballo, Dottori, aereopittore futurista, Editalia, Roma, 1970, n. 141;  
Anna Caterina Toni, Futuristi nelle Marche, De Luca, Roma, 1982, n. 98;  
Massimo Duranti, Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato, 2 volumi, Effe Fabrizio Fabbri Editore, 2006, vol. II, p. 504, n. 293-1176.

Opera dichiarata di interesse storico-artistico con decreto ministeriale in data 11/10/2012.

**Stima € 90.000 / 130.000**



Fotogramma da *Olympia* di Leni Riefenstahl, 1938





651

## 651 Sibò

Milano 1907 - Proceno (Vt) 2000

### **Sorvolando i ricordi: San Gimignano, 1937**

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 94x53,5

Firma in basso a destra: Sibò; titolo e firma entro cartiglio al verso sulla tela: Sorvolando i ricordi: / San Gimignano / Sibò.

Certificato con foto di Simona Bossi, Roma, 10 maggio 2012, con n. 42.

### **Esposizioni**

Un mondo fantastico. Giulio D'Anna e Sibò, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Galleria Arte Centro, 10 ottobre - 30 novembre 2019, cat. p. 51, illustrata a colori;

La città vista dall'alto. Nuove prospettive dell'aeropittura futurista, a cura di Umberto Brusasca, Torino, Galleria Matteotti, 16 maggio - 28 giugno 2019, illustrata a colori.

**Stima € 8.000 / 14.000**

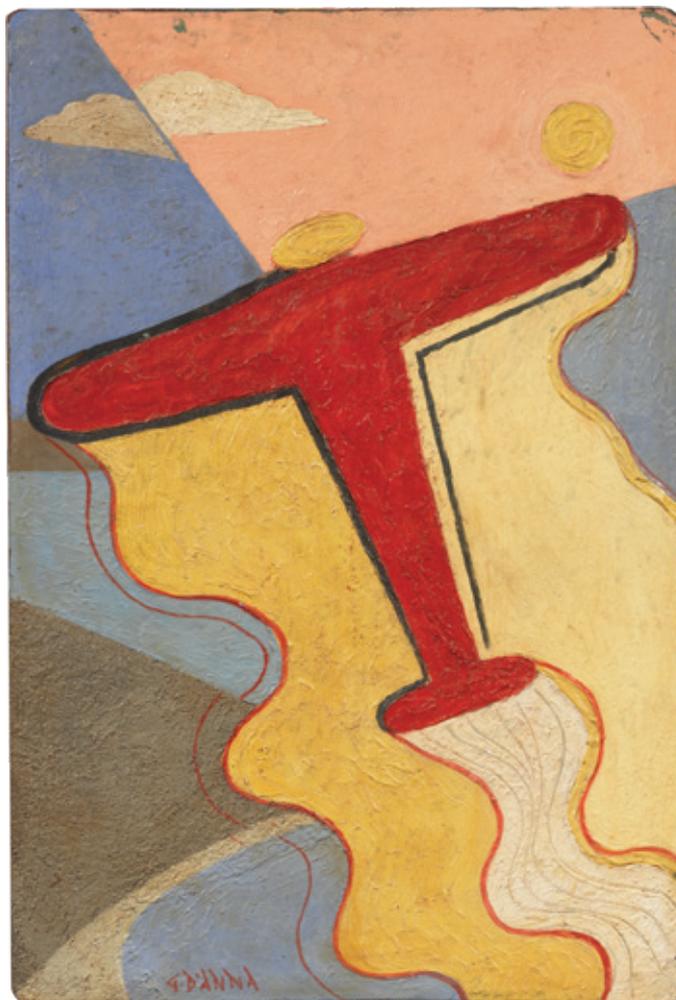
652

**Giulio D'Anna**

Villarosa (En) 1908 - Messina 1978

**Aereo rosso, 1932 ca.**Olio su cartone applicato su cartoncino,  
cm. 51x34

Firma in basso a sinistra: G. D'Anna.

Certificato su foto Archivio Storico  
Futuristi Siciliani, Palermo.**Stima € 8.000 / 14.000**

652

653

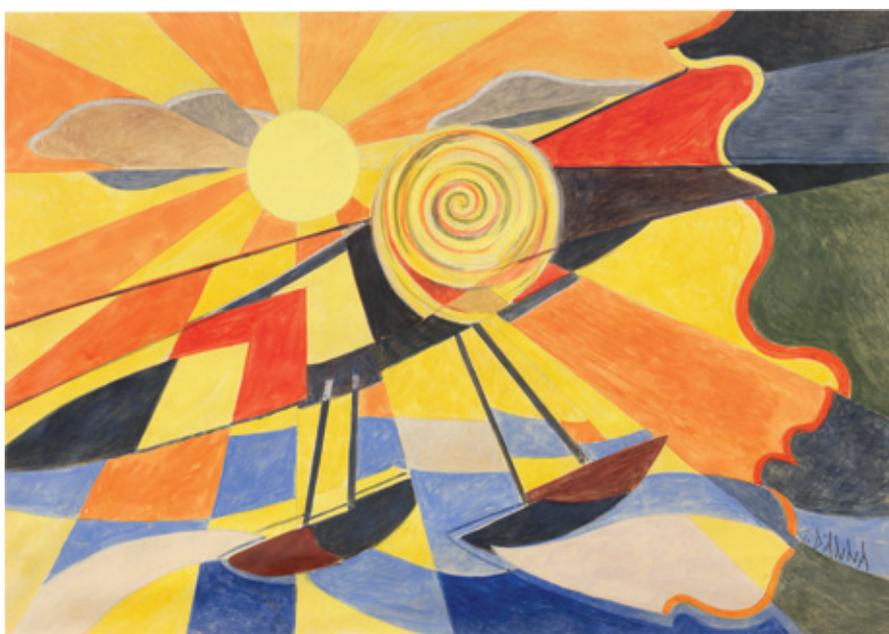
**Giulio D'Anna**

Villarosa (En) 1908 - Messina 1978

**Idrovolante da corsa MC-72  
con configurazione a scarponi,  
1933-34 ca.**

Tempera su carta, cm. 42,8x59

Firma in basso a destra: G. D'Anna.

Certificato su foto Archivio Storico  
Futuristi Siciliani, Palermo.**Stima € 5.000 / 8.000**

653

654

## Giulio D'Anna

Villarosa (En) 1908 - Messina 1978

### **Finestra sulla Sicilia, 1935-36 ca.**

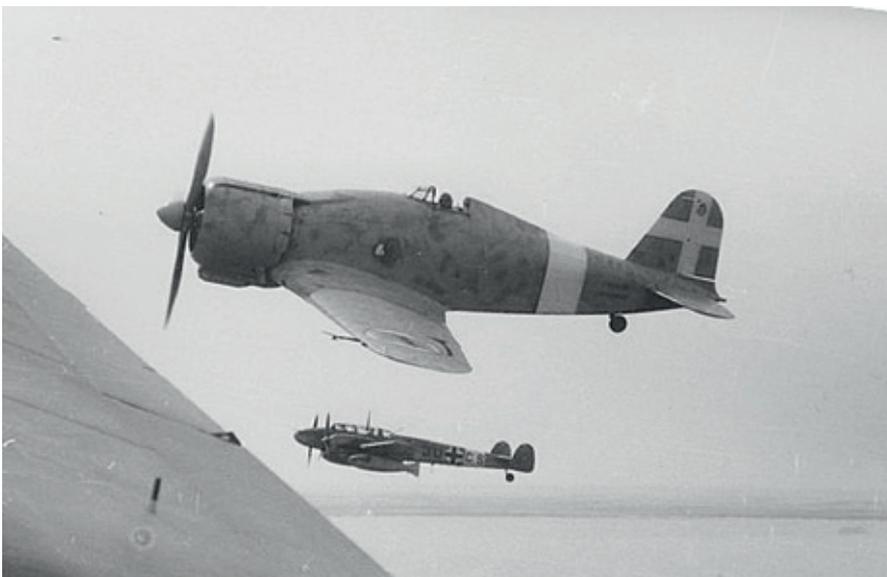
Olio su tavola, cm. 68,2x57,6

Firma in basso al centro: G. D'Anna / Futurista.

Certificato su foto Archivio Storico Futuristi Siciliani, Palermo.

Opera dichiarata di interesse storico-artistico con decreto ministeriale in data 20/08/2019.

**Stima € 20.000 / 30.000**



Caccia Fiat G.50 "Freccia" in volo sul Mediterraneo





655

**Sibò**

Milano 1907 - Proceno (Vt) 2000

**Ali tricolori sulle torri, 1938**

Olio e tecnica mista su tela, cm. 100x70

Firma in basso a destra: Sibò; firma, data e titolo al verso sulla tela: Sibò - 1938 / "Ali tricolori sulle torri".

Certificato con foto di Simona Bossi, Roma, 22 febbraio 2022, con n. 89.

**Stima € 10.000 / 15.000**





656

656

## Pippo Oriani

Torino 1909 - Roma 1972

### Apparizione del paesaggio aereo, 1933

Olio su tela, cm. 70x100

Firma in basso a destra: Oriani; titolo, data e dichiarazione di autenticità al verso sul telaio: Apparizione del paesaggio aereo, 33 / È mio / Pippo Oriani: etichetta Città di Asiago / Assessorato al Turismo / e alla Cultura / I grandi Maestri del Novecento / da Pablo Picasso a Virgilio Guidi / Museo Le Carceri / Asiago 3 luglio - 25 settembre 2005: etichetta Galleria Accademia, Torino, con n. 7766; sulla tela: timbro Galleria Accademia, Torino, con n. 7766.

### Storia

Collezione Barsi;  
Galleria Accademia, Torino;  
Collezione privata

### Esposizioni

I grandi Maestri del Novecento, da Pablo Picasso a Virgilio Guidi, Asiago, Museo Le Carceri, 3 luglio - 25 settembre 2005.

L'opera verrà inserita nel secondo volume del catalogo ragionato dell'opera di Pippo Oriani, attualmente in preparazione.

**Stima € 10.000 / 18.000**



657

657

## Tato

Bologna 1896 - Roma 1974

### Paracadutisti, anni Quaranta

Olio su tela, cm. 160x99,5

Firma in alto a sinistra: Tato.

Certificato su foto Archivio Tato, a cura del Generale Salvatore Ventura, Milano, 1 dicembre 2018, con timbro Arte Centro Arte Moderna, Milano, con n. 9859.

### Esposizioni

Il secondo Futurismo 1918 - 1940, Milano, Arte Centro, settembre 2021, cat. p. 87, n. 118, illustrato a colori (con misure errate).

**Stima € 10.000 / 18.000**

658

## Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

### Linee spaziali, 1917 ca.

Collage di carte colorate su cartoncino, cm. 19,5x40,7

Firma in basso a destra: Futur Balla. Al verso: due timbri Pugno di Boccioni: due etichette di Casa Balla, di cui una con n. 853 e una con dati dell'opera.

### Storia

Casa Balla, Roma (Agenda n. 853);  
Collezione privata, Roma;  
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 20 settembre 2019,  
Archivio Gigli, serie 2019, n. 886; certificato su foto di Luce Balla.

### Esposizioni

Balla a sorpresa, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco con la collaborazione di Elena Gigli, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 14 novembre 2000 - 31 gennaio 2001, cat. p. 38, n. 21, illustrato.

### Bibliografia

Giacomo Balla. Coloratissimo e luminosissimo, catalogo della mostra a cura di Elena Gigli, Bologna, Galleria d'Arte Cinquantasei, 6 aprile - 1 giugno, 2013, p. 172, n. 55 (sezione Collage 1914-1925).

**Stima € 60.000 / 80.000**

*Ho cominciato dai primi anni della mia vita a pensare: voglio fare un quadro. Nessuno mi aveva spiegato cosa ci voleva per dipingere...* scrive Giacomo Balla all'inizio del '900, quando arriva a Roma dalla natia Torino. Guardando sempre alla realtà e alla natura, la sua produzione artistica si articola tra le vedute di Villa Borghese e il volo dei rondoni e le velocità delle prime auto su via Nazionale fino ad arrivare all'astronomia, al cielo nella sperimentazione leonardesca del ciclo *Mercurio che passa davanti al Sole* del 1914. Nel 1910, sottoscrivendo i manifesti futuristi, declama: "La nostra brama di verità non può non essere appagata dalla Forma né dal Colore tradizionali! Il gesto, per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale; sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale". E attraverso proprio questo *gesto* Balla, assemblando le diverse forme geometriche dai colori primari, arriva a mettere in scena lo spettacolo *Feu d'artifice* al Teatro Costanzi di Roma il 12 aprile 1917: "Continui e forti giuochi di luce e sbattimenti d'ombre variate, raggi colorati di riflettori elettrici potentissimi" dentro "costruzioni in legno e stoffa, a punta, a cono rovesciato, mostruosità geometriche, mezzo sferiche e mezzo cilindriche" così definito dalla Sarfatti. In questi anni "bellici", l'arte di Balla sperimenta la tecnica del *collage* proprio per trovare una novità dell'espressione artistica: le linee spaziali delle carte colorate gialle e argento si vengono ad alternare alla linea nera nella costruzione di una struttura geometrica di elementi rossi, giallo e arancione.

L'opera viene scelta da Maurizio Fagiolo per rappresentare la *Pittura di carta* di Giacomo Balla nella mostra organizzata alla Galleria Fonte d'Abisso di Milano: "Nel periodo della guerra, Balla sperimenta una nuova tecnica: il collage di carte colorate. La tecnica si presta a creare dipinti di tono assolutamente *astratto*, con decise zone coloristiche à-plat: si tratta di forme analoghe a quelle che troviamo nella pittura degli stessi anni. Si potrà pensare a una carenza dei materiali pittorici tradizionali (olio, tela), date le difficoltà belliche. [...] L'inserimento di carte colorate riesce a proporsi come un allargamento del discorso pittorico e, allo stesso tempo, prevede l'intervento d'un elemento antipittorico. Le vivaci carte impiegate nel collage sono quindi connesse all'operazione stessa dell'invenzione e dell'effetto finale: non sono mai usate in senso soltanto *estetico* come avviene nel Cubismo (ma anche in Boccioni). E insomma, per dirla in termini recenti, il *medium* diventa messaggio" (M. Fagiolo dell'Arco, in *Balla a sorpresa*, Milano, 2000, p. 11). Il collage proviene direttamente da Casa Balla. Sul retro presenta, infatti, due timbri tondi definiti "Pugno di Boccioni" e la targhetta rotonda di Casa Balla, con il n. 853: è giusta la corrispondenza con l'*Agenda* compilata da Luce Balla subito dopo la morte del padre, con *L'Elenco quadri e disegni futuristi di Giacomo Balla*.

Elena Gigli





659

**Gino Rossi**

Venezia 1884 - Treviso 1947

**Paesaggio asolano, 1913**

Olio su cartone, cm. 47x36

Al verso: timbro Piccola Galleria del Polesine, Rovigo; etichetta con n. 2973 e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano.

Certificato su foto di Luigi Menegazzi, Milano, 12 luglio 1995;  
certificato su foto Galleria Gian Ferrari, Milano, 7 ottobre  
1995, con n. 2973.

**Stima € 10.000 / 18.000**



660

**660**

## Gerardo Dottori

Perugia 1884 - 1977

### **Paesaggio umbro, primi anni Quaranta**

Olio su tela applicata su tavola, cm. 38,5x59

Firma in basso a destra: Dottori.

Certificato su foto Archivi Gerardo Dottori, con n. 2196.

**Stima € 20.000 / 30.000**

661

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

**Vita silente di frutta in un paese, fine anni**

**Cinquanta**

Olio su tela, cm. 29,8x40,2

Firma in basso al centro: G. de Chirico; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questa "Vita silente / di frutta in un paese" è / opera autentica, da / me eseguita e firmata. / Giorgio de Chirico.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 14 aprile 2022, con n. 013/04/22 OT.

**Stima € 30.000 / 40.000**



Aniello Ascione, *Natura morta di frutta*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



## Alberto Savinio pittore, il genio poliedrico che andava “frugando il mondo con una instancabile e forse mal tollerata curiosità”



Pablo Picasso, *Bagnante*, 1927, Parigi, Musée Picasso

un'analogia con le atmosfere e le forme sperimentate in anni ravvicinati da Magritte in *Une image dans la forêt* o da Max Ernst con *Monument aux oiseaux* del 1927. Non appare quindi un caso che la trentina di opere presentate da Savinio alla sua personale tenuta in una galleria di rilievo come quella di Jacques Bernheim in rue de la Boétie, venissero immediatamente salutate come il segno di una direzione nuova nel panorama artistico contemporaneo.

È probabile che da tempo Savinio fosse spinto da una sua interna necessità a formalizzare attraverso le immagini quell'universo a cui si era dedicato con la musica, la poesia e la prosa. Una produzione per la quale nella Parigi di quegli stessi anni egli era ampiamente conosciuto. Diversamente, sarebbe infatti arduo comprendere come avesse potuto restituire su tela, e soprattutto nel brevissimo giro



Alberto Savinio, *Objets dans la forêt*, 1928

*La première lumière du monde* è un'opera magistrale del periodo più fecondo della pittura di Alberto Savinio. È il frutto della sua piena maturità fantastica e mentale, visiva e intellettuale, e corrisponde al momento in cui l'autore, già letterato e musicista affermato, dà corpo all'ultima sfaccettatura della sua poliedrica personalità artistica. L'opera si inserisce nel periodo in cui, dedicandosi assiduamente al mezzo pittorico, Savinio avrebbe dato vita a un universo visivo che, incantata la Parigi dei primi anni Trenta, a un secolo di distanza sorprende ancora.

Il dipinto nasce infatti a ridosso di quel fortunato 1927 quando, spronato da più parti e avendo già scritto di pittura più volte, talvolta affiancando, altre volte sostituendo il fratello Giorgio de Chirico, Savinio si trasferisce nuovamente a Parigi. È in quell'anno che egli comincia a dedicarsi in maniera sistematica alla pittura. Il risultato di quei primi sforzi che la moglie Maria ricorda faticosamente compiuti in ristrettezze, passando da un alloggio all'altro, vedranno Savinio trionfare in maniera inaspettata e fulminea in una Parigi allora popolata da figure monumentali, come Pablo Picasso, mentre ribollivano gli spiriti del Surrealismo e, a seguito del tumulto creativo delle avanguardie di inizio secolo, si discuteva di *rappel à l'ordre*.

Nonostante l'ammonimento del fratello riguardo al tenere le distanze dal gruppo dei Surrealisti, alcune opere di Savinio mostrano come egli si muovesse su un terreno che senz'altro trovava maggiori assonanze e quindi un più ampio riscontro nell'ambiente francese rispetto a quello che avrebbe potuto avere a Roma, dove era rimasto fino a poco prima del 1927. Lo dimostrano dipinti come *Objets dans la forêt* che rivelano infatti più di

un'analogia con le atmosfere e le forme sperimentate in anni ravvicinati da Magritte in *Une image dans la forêt* o da Max Ernst con *Monument aux oiseaux* del 1927. Non appare quindi un caso che la trentina di opere presentate da Savinio alla sua personale tenuta in una galleria di rilievo come quella di Jacques Bernheim in rue de la Boétie, venissero immediatamente salutate come il segno di una direzione nuova nel panorama artistico contemporaneo.

È probabile che da tempo Savinio fosse spinto da una sua interna necessità a formalizzare attraverso le immagini quell'universo a cui si era dedicato con la musica, la poesia e la prosa. Una produzione per la quale nella Parigi di quegli stessi anni egli era ampiamente conosciuto. Diversamente, sarebbe infatti arduo comprendere come avesse potuto restituire su tela, e soprattutto nel brevissimo giro di due-tre anni, l'intero vocabolario dei temi che diventeranno l'ossatura dei soggetti che avrebbe trattato anche in seguito. Le varie e sporadiche esperienze riassunte nel ricordo di alcuni disegni e qualche tela dipinta che Savinio avrebbe realizzato prima di quello stesso 1927, vero e proprio punto di svolta nel suo percorso come pittore, non potevano del tutto definirsi una vera e propria educazione o esercizio alla pratica del pennello. Difatti, a eccezione delle brevi note di Giorgio de Chirico su qualche schizzo del fratello, o di Filippo de Pisis su un paio di tele eseguite durante la Prima Guerra Mondiale, prima del 1925 non si hanno notizie certe riguardo all'esistenza di un Savinio pittore. In quell'anno, infatti, tra le molte informazioni contenute nel *Breviario romano*, Anton Giulio Bragaglia aggiunge che "Alberto Savinio si sta moltiplicando: balletti, commedie, romanzi, musica e ora (accerta de Chirico) anche la pittura". Dunque, fino a quel momento Savinio aveva guadagnato una posizione

di rilievo all'interno della compagine intellettuale italiana e francese di inizio secolo, ma era noto esclusivamente per la sua produzione come drammaturgo, compositore musicale, poeta e letterato. Ma certamente il fatto che ora, oltre ai terreni artistici battuti, intraprendesse una direzione nuova dedicandosi alla pittura doveva apparire tanto insolito a Roma da essere annotato.

*Della musica [Alberto Savinio] non poteva fare a meno, e se a un certo punto della vita dovette abbandonarla per non cedere alla forza fascinatrice del suo potere, continuò a seguirla nei teatri e nelle sale da concerto, in quella Scatola sonora che ha consegnato al Novecento l'immagine più profonda e sapiente della sua avventura musicale.*

Paola Italia, *Estetica (e poetica) di una "centrale creativa"*, 2011



René Magritte, *Une image dans la forêt*, 1928

Operando in veste di musicista all'inizio degli anni Dieci l'allora Andrea de Chirico aveva cambiato il suo nome in Alberto Savinio, firmando in questo modo le sue prime creazioni. All'epoca non era ancora divenuto un pittore ma era già considerato un talento promettente sia come compositore musicale che poeta. Aveva studiato con un musicista di primaria importanza come Max Reger in Germania, per poi trasferirsi appena diciottenne a Parigi dove, poco dopo quel 1910, l'aveva raggiunto il fratello maggiore Giorgio i cui studi, come ben sappiamo, si erano indirizzati alla pittura. A quel tempo era il minore tra i fratelli a godere di maggiore considerazione nella Ville Lumière poiché l'amicizia di Savinio con Guillaume Apollinaire, che ne stimava la capacità innovativa in ambito musicale, lo aveva reso una figura centrale nella cerchia dei principali esponenti della cultura francese di allora e, tra questi, Max Jacob o Jean Cocteau. Volendo quindi tornare a una breve ricostruzione su quel suo repentino passaggio alla pittura di cui *in primis* riferisce Bragaglia, se i rapporti di Savinio con l'élite intellettuale parigina negli anni Venti erano ancora saldi, non può sfuggire il profondo rapporto di scambio intellettuale da sempre intrattenuto con il fratello e con la poetica che egli aveva espresso con la sua pittura. Una relazione sviluppata sul binario di una biografia comune e di un dialogo ininterrotto che proprio al passaggio del minore dei fratelli al ruolo di pittore, vide accrescere l'importanza delle opere di Giorgio de Chirico nella genesi dell'immaginario visivo che il minore andava ancora sviluppando.

È infatti per suo tramite, seguendo un gioco di rispecchiamenti continui tra la realtà biografica e la comune formazione classica che, solo un anno prima di compiere *La première lumière du monde*, i due fratelli lavorano in parallelo al tema dei Dioscuri. Le figure gemellari di Castore e Polluce, protettori dei naviganti e della poesia che, secondo la leggenda, salparono proprio dalla Tessaglia, erano infatti funzionali a evocare l'immaginario di quella stessa Grecia condivisa durante l'infanzia, lasciata con l'età adulta per poi essere vagheggiata in pittura da parte di entrambi gli artisti.

I paralleli tra il mito dei gemelli e quello dei fratelli de Chirico costelleranno alcune delle loro opere dipinte. Ma tali analogie saranno altrettanto importanti dal punto di vista intellettuale, trovando nell'accezione del 'doppio' e nel processo ideativo dei soggetti la possibilità di fruire reciprocamente di una memoria che effettivamente avevano condiviso.

Nella produzione del maggiore il tema del 'doppio' compare fin dalle opere della stagione della *Metafisica*, inaugurata negli anni della Prima Guerra Mondiale a Ferrara insieme al fratello, a Carlo Carrà e Giorgio Morandi. Mentre in Savinio lo stesso tema affiora in controtuce attraverso le molte pagine scritte per poi assumere, proprio intorno al periodo in cui si afferma come pittore, una piena rappresentazione viva con i suoi *Dioscuri*, realizzati in pittura del 1929.



Max Ernst, *Monument aux oiseaux*, 1927



Alberto Savinio, *Idylle marine*, 1930

“rispetto all’uomo” Savinio descrive come lo “stato iniziale del momento di scoperta, allor che l’uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima” (1919).

*Se la memoria non soccorre, se l’arte non deriva dalla Memoria, l’arte è ignobile – plebea – ristretta e piena di noia: vana come i sogni. Perché l’arte – lo dico a particolare riguardo di alcuni idealizzatori, di alcuni mistici, di alcuni cranii forati – l’arte non ha nessun punto di riavvicinamento con i sogni. Sicché un’arte che, caso mai, s’imparentasse con i sogni, e dei sogni ripetesse il particolare carattere, cioè la smemoratezza, riescirebbe non solo vana, ma immorale: non meno immorale dei sogni medesimi.*

A. Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti*, in *Valori Plastici*, 1921

Stando infatti a quanto aveva spiegato nei *Primi saggi di filosofia delle arti* la regione assoluta della memoria è per Savinio un ‘grembo fecondo’ in cui riconosce “racchiusa l’ordinata raccolta dei nostri pensieri”, così come “di tutti gli uomini che ci hanno preceduti” (1921). È reminiscenza di ricordi personali, quindi memoria biografica e al tempo stesso memoria degli uomini, quindi

intrinsecamente attinente alla cultura e alla sua stessa origine. È appunto al senso e alla forma di tale origine che può essere riferita anche un’opera come *La première lumière du monde*, dove l’immagine ‘fantasmica’ appare volta a evocare un mondo arcaico anteriore alla presenza umana, ma pieno di vita e di colori così vivi da trasformare il disorientamento in una magnifica illuminazione.

Nel titolo dell’opera si cela la chiave per comprendere la radice delle stesse creature zoomorfe che popolano un gruppo di disegni e tele che Savinio sceglierà di nominare con titoli diversi: tra queste *Les forestiers*, *La finestra*, *Vento misterioso*, *l’Idylle marine* o ancora la *Bataille des centaures*, opere realizzate nello stesso periodo de

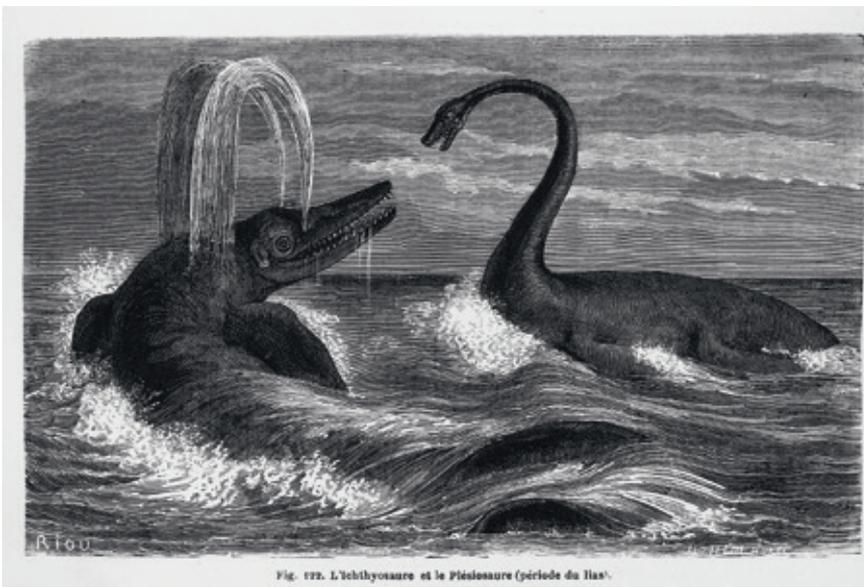


Fig. 172. L'Ichtyosaure et le Plesiosaure (période du Tias).

*L'Ichtyosaure et le Plesiosaure*, da Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, 1863

*La première lumière du monde.* Ad accomunare tali dipinti sono le creature affini ai cavalli che li popolano. Esseri polimorfi memori della greicità classica che in quegli anni il fratello de Chirico rappresenta sulle rive di un'isola o davanti a un cielo corrusco ma che nella pittura di Savinio seguono percorsi del tutto distanti, legandosi sia al giocoso brillare dei dipinti dedicati ai giocattoli che ai poligoni lucenti con cui nel 1928 aveva composto la figura dell'*Ulysse* disponendola sulle rive di un mare in tempesta. E ancora, si tratta delle stesse figure primordiali vivificate dal movimento delle chiome che Savinio crea ricorrendo all'idea di un passato non più legato all'antico e alla classicità, bensì anteriore, ossia appunto 'all'alba' del mondo come egli stesso la immaginava. Un'epoca primigenia, popolata da esseri fantastici e inusitati, ispirati da un testo ottocentesco di divulgazione scientifica come *La terre avant le déluge* di Louis Figuier che

Savinio avrebbe infatti utilizzato proprio durante la realizzazione di questa tela. Le citazioni da questo libro compaiono infatti sia nell'*Atlante* che nell'ambientazione in cui si trovano i giocattoli ne *La foresta* del 1930, una ripresa puntuale dalla veduta ideale raffigurata nel libro di Figuier. Del resto, lo stesso Savinio nel 1928 aveva spiegato che "certe illustrazioni di *La terre avant le déluge*" nella versione di Édouard Riou avrebbero "popolato di sogni e fantasie" la sua infanzia e che le forme dei plesiosauri raffigurate su quel libro gli apparivano simili a quelle di magnifici cigni trasformati in dimensioni monumentali.

Qualora dunque si vogliano riconoscere alcuni di questi riferimenti nelle fantastiche creature polimorfe dotate di criniere colorate e code di pavone che Savinio eleva su un plinto geometrico ne *La première lumière du monde*, la costante giocosità che filtra dalle sue creazioni di questo tempo può essere ricondotta a quel giacimento inusitato di fantasie che egli attribuiva all'infanzia.

Veicolo di ricerca per ciascuna delle arti in cui si esprimeva, all'infanzia Savinio dedica intere pagine dei propri scritti e ne celebra ironicamente il ruolo intitolando *Autoritratto* una trasposizione pittorica fedele da una fotografia che lo ritrae ancora bambino. Quel dipinto del 1927 sembra poter spiegare quale importanza Savinio desse al fresco sguardo che attribuiva all'età infantile nella genesi dei temi pittorici che andava trattando. È infatti proprio con questo spirito che l'artista mette a punto il ventaglio cromatico disposto ne *La première lumière du monde*.

A quei colori lucidi, vibranti e a tratti iridati che risplendono accompagnando le forme, stando alle sue stesse parole, Savinio giunge guardando con occhi di bambino la più acclarata e antica tradizione italiana. Infatti, in barba alla più blasonata lettura di Giotto come figura di riferimento del recente 'ritorno all'ordine' e con la chirurgica ironia usata per sezionare la cultura del suo tempo, Savinio afferma che il ciclo affrescato da Giotto all'interno della Cappella degli Scrovegni a Padova gli avrebbe evocato i colori e le atmosfere della propria stanza da bambino. Proprio le forme e le cromie giottesche lo avrebbero portato a inaugurare l'acceso brillare dei colori dei suoi giocattoli, così come quello smagliante che caratterizza l'intera composizione de *La première lumière du monde*.



Alberto Savinio, *La foresta*, 1930



*Vue ideale de la terre pendant la période du lias*, da Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, 1863

662

## Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

### **La première lumière du monde, 1930**

Olio su tela, cm. 65x81

Firma in basso a sinistra: Savinio; firma, data e titolo al verso sul telaio: Savinio 1930 "Première lumière du Monde": etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta Palazzo Grassi / Arte Italiana. Presenze 1900 - 1945 / Venezia, 29 aprile - 5 novembre 1989; sulla tela: timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo.

#### **Storia**

Collezione Edoardo Novatilla, Parigi;  
Galleria Lorenzelli, Bergamo;  
Collezione privata

#### **Esposizioni**

Arte Italiana. Presenze 1900-1945, a cura di Pontus Hulten

e Germano Celant, Venezia, Palazzo Grassi, 29 aprile - 5 novembre 1989, cat. pp. 519, 747, illustrato a colori.

#### **Bibliografia**

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, Fabbri Editore, Milano, 1989, pp. 87, 240, n. 10;  
Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 256;  
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Dipinti 1927-1952, Electa, Milano, 1991, p. 21;  
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 94, n. 1930 9.

**Stima € 500.000 / 700.000**



Pablo Picasso, *Testa di donna*, 1927, Pasadena, Norton Simon Museum



663

## Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

### Natura morta, 1929

Olio su cartone, cm. 35,2x50,2

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 29. Al verso: etichetta Galleria Milano / Milano / data Febbraio 1932, con n. 1645: etichetta Galleria Milano / Milano / data 1-7-931, con n. 1622: etichetta parzialmente abrasa [Proprietà] Cavaliere del Lavoro / [Collezione Gussoni]: etichetta Proprietà / Zita De Lama Gussoni: firma Dino Tega: etichetta Comune di Acqui Terme / Assessorato alla Cultura / Filippo de Pisis / "La Poesia nei Fiori e nelle Cose" / Palazzo "Liceo Saracco" 16 Luglio - 10 Settembre 2000, cat. n. 15: etichetta di trasportatore con indicazione Natura Morta De Pisis / Esposizione "Da Ca' Pesaro a Morandi" - Conegliano, TV - 2002.

### Storia

Galleria Milano, Milano;  
Collezione Gussoni;  
Studio d'Arte Dino Tega, Milano;  
Raccolta Pizzoli, Bologna;  
Collezione privata

Certificato su foto di Guido Ballo, Milano, 4 dicembre 1965; opera registrata presso l'Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, al n. 01374; certificato su foto Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna, Milano, 7 febbraio 2000, con n. 3485/OO/M.

### Esposizioni

Filippo de Pisis. La poesia nei fiori e nelle cose, a cura di Claudia Gian Ferrari, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 16 luglio - 10

settembre 2000, cat. p. 51, n. 15, illustrato a colori (con titolo *Natura morta marina*);

Da Ca' Pesaro a Morandi. Arte in Italia 1919-1945 dalle collezioni private, a cura di Marco Goldin, Conegliano, Galleria Comunale d'Arte, Palazzo Sarcinelli, 21 aprile - 30 giugno 2002, cat. p. 180, illustrato;

Filippo de Pisis, Pittura primo Amore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Farsettiarte e Galleria Tega, 23 marzo - 8 maggio 2010, cat. pp. 108, 109, n. 30, illustrato a colori;

Filippo de Pisis. Eclettico connoisseur fra pittura, musica e poesia, a cura di Elisa Camesasca, Paolo Campiglio, Maddalena Tibertelli de Pisis, Torino, Museo Ettore Fico, 24 gennaio - 22 aprile 2018, cat. p. 45, illustrato a colori;

De Chirico. De Pisis. La mente altrove, Domodossola, Musei Civici di Palazzo San Francesco, 14 luglio - 31 ottobre 2018, cat. p. 55, illustrato;

De Chirico De Pisis Carrà. La vita nascosta delle cose, Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile - 28 luglio 2019, cat. p. 72, n. 26, illustrato.

### Bibliografia

Daniela Severi, Giulio Tega, Centottanta Opere, Galleria Tega, Milano, 2005, pp. 116-117;

Filippo de Pisis 1896-1956. Diario senza date, a cura di Claudio Spadoni e Daniela Grossi, Silvana Editoriale, Milano, 2012, p. 17.

**Stima € 35.000 / 50.000**



Gustave Courbet, *Natura morta con pesche*, Berna, Kunstmuseum





664

664

## Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

### **Ritratto di donna (Ritratto di Emilia Durini), (1950)**

Tempera su carta applicata su tela, cm. 31x24,8

Firma in alto a sinistra: Savinio; scritta al verso sul telaio:  
Alberto Savinio "Ritratto" opera del 1950; sulla tela: timbro La  
Bussola Centro d'Arte, Cosenza.

Certificato su foto di Angelica Savinio, Roma, 20 ottobre  
2004.

**Stima € 10.000 / 15.000**



665

665  
**Giorgio de Chirico**

Volos 1888 - Roma 1978

**Nereidi, fine anni Sessanta**

Olio su tela, cm. 40x30,5

Al verso sulla tela scritte: N. 108 / 1965 inv.; Inv. 1968 / N 282.

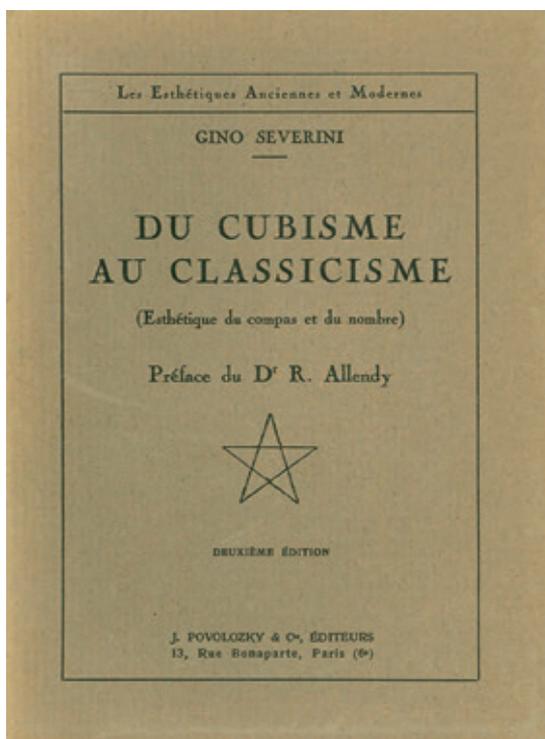
Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 27 settembre 1989, perizia n. 45/89.

**Stima € 25.000 / 35.000**

# Gino Severini, *Nature morte (Natura morta con bottiglia di vino, brocca e pere)*, 1920



Gino Severini nel 1920



Copertina di *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, J. Povolozky & Cie. Éditeurs, Parigi, 1921

Se il 1916 è un anno cruciale per la pittura di Gino Severini per l'abbandono del Futurismo, altrettanto lo è il 1919 che segna la crisi del Cubismo. L'artista studia la possibilità di reintrodurre nelle opere i valori spaziali che erano stati sacrificati dal rigido bidimensionamento del Cubismo sintetico, senza tuttavia abbandonare il sistema logico-geometrico fin qui adottato.

L'esigenza di una rappresentazione più vicina alla sensibilità comune e al mondo delle forme viventi è in perfetta sintonia con il diffuso sentimento internazionale degli anni Venti di "ricostruzione" dopo gli eccessi dell'avanguardia. Severini non è stato solo un interprete di questa vocazione, ma può esserne considerato un grande precursore. Come Derain e Picasso che con alcune opere anticipano il "ritorno all'ordine" nel corso degli anni Dieci, l'artista cortonese già nel 1916 dipinge le opere *Maternità* e *Ritratto di Jeanne* con uno stile tipicamente "classico", sebbene per tutti i successivi tre anni mantenga un profondo legame con il Cubismo.

Problematiche di ordine teorico-scientifico iniziano a preoccupare l'artista, come detto, nel 1919. È un periodo di costanti riflessioni, basate sulla lettura dei trattati antichi e rinascimentali, sullo studio della pittura antica, dei grandi del Rinascimento italiano, del Barocco italiano e francese e, con severa disciplina, della geometria descrittiva, proiezioni ortogonali e prospettiva; Raoul Bricard gli insegna formule, radici quadrate, proiezioni matematiche e rapporti musicali.

Tali studi teorici sono stati poi sistematicamente esposti nel famoso *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, edito nel novembre del 1921 a Parigi, che può essere considerato tra i più significativi testi del "rappel à l'ordre" internazionale.

Severini mira a scoprire e ridurre a norma praticabile, di validità universale, le leggi della geometria che governavano le opere d'arte del passato. Il suo scopo è prima di tutto quello di creare un'armonia, che si ottiene con l'applicazione del Numero. Tuttavia, quest'ultimo "ha una funzione essenziale, ma non esclusiva, giacché nella creazione di un quadro devono intervenire tutte le qualità del pittore, cioè la sua cultura, le sue facoltà di analisi, di ragionamento, di logica ed infine la sua sensibilità" (G. Severini, *Dal Cubismo al Classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, a cura di Piero Pacini, Marchi & Bertolli Editori, Firenze, 1972, p. 9).

Per garantire armonia ed equilibrio, dal 1919 "l'esecuzione di ogni quadro è preceduta da una serie di studi su carta che impostano la composizione secondo complessi tracciati basati su equivalenze, simmetrie e corrispondenze armoniche [...], cosicché si può dire che il pittore non lasci più alcun margine di improvvisazione al momento dell'esecuzione" (D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo Ragionato*, Mondadori-Daverio Edizioni, Milano, 1988, p. 293). Tali disegni preparatori, detti "tracciati" sono spesso fatti in scala 1:1, talvolta accompagnati da indicazioni dei colori da usare.

Nel 1920 si assiste a un cambiamento nella pittura di Severini: elimina "le distinzioni tra i diversi campi spaziali in cui gli oggetti erano collocati. L'immagine acquista così un tono più unitario. [...] Gli oggetti mantengono una loro distinta individualità e sono, ciascuno di loro, colti secondo punti di vista separati e distinti da quelli attigui". Non può non venire in mente la lezione di Cézanne (si veda ad esempio *Il cesto di mele*, 1893 ca.): "Si tratta,

in sostanza, di una sorta di Cézanne rivisitato e corretto con le regole del numero e del compasso” (D. Fonti, cit., p. 308), come scriverà lo stesso Severini nell’articolo sul pittore post-impressionista pubblicato sul n. 11-13 della rivista *L’Esprit Nouveau*. Successivamente, sempre nello stesso anno, si servirà anche della prospettiva ordinaria.

La natura morta, uno dei soggetti prediletti dall’artista, il suo approdo sicuro nonostante il cambiare delle stagioni pittoriche, evolve ora in una figurazione affascinante e ambigua, poiché l’apparente semplicità e l’immediata leggibilità nascondono direzioni spaziali non immediatamente percepibili.

*Nature morte* (*Natura morta con bottiglia di vino, brocca e pere*) dipinta nel settembre del 1920 a Parigi riflette questi nuovi orientamenti della pittura dell’artista. Su un tavolo marrone, sopra una tovaglia drappeggiata con grandi pieghe, sono composti con cura alcuni oggetti di uso comune, una brocca, un piatto con una bottiglia di vino e un bicchiere, e alcuni frutti, collocati con grande chiarezza nella profondità ritrovata dello spazio. Riprendendo quanto scritto da Daniela Fonti nel suo studio critico dell’opera del 2002, “anche in assenza dello specifico disegno preparatorio è tuttavia abbastanza agevole, seguendo le linee guida della composizione, rintracciare l’impianto geometrico sottostante. [...] Si potrà così vedere come la *Natura morta* sia impostata su un triangolo isoscele [...] la cui base è segnata dal limite del tavolo, i vertici sono collocati al di fuori dello spazio pittorico, mentre l’altezza – che passa esattamente al centro del quadro – attraversa a metà la brocca con l’ansa”. Questo schema principale triangolare viene ripetuto in una serie di triangoli più piccoli proporzionali al primo, creando un ritmo calibrato e complesso che giova all’estetica dell’opera. Per Severini infatti “le triangle est une des figures les plus importantes pour la construction. A part ces triangles connus, le peintre pourra en créer selon des «rapports» à lui, en se familiarisant avec la mesure des arcs et des angles et les différents problèmes relatifs à cette partie de la mathématique” (G. Severini, cit., p. 81). Nella composizione, tripartita in fasce orizzontali poste in proporzione armonica tra di loro, emerge l’alternanza tra linee rette e curve; queste ultime devono prevalere, in quanto per Severini “seulement la ligne courbe est l’expression vivante de l’idée, la vraie image transposée de la vie” (*Ibidem*, p. 96).

Dal confronto tra la composizione dell’opera e i “tracciati” di altre nature morte (si vedano *Tracciato per «Natura morta con fiori e bottiglia»* e *Tracciato per «Natura morta»*, entrambi del 1920) emerge come in quel periodo Severini vari il ritmo spaziale utilizzando gli stessi elementi: “il grappolo d’uva, la bottiglia di vino, il piatto bianco, il bicchiere e le pere [...] vengono reimpaginati, utilizzando ribaltamenti e simmetrie, per sondare le possibilità espressive dei volumi astratti ritrovati negli oggetti”. In *Nature morte* anche il colore (toni caldi dai rossi alla scala delle terre) obbedisce ai principi della severità e dell’armonia spaziale e volumetrica; si viene a creare così un angolo domestico pacificato, senza penombre e ambiguità, dove gli oggetti, con la loro perentorietà e nitidezza delle forme, come scrive Daniela Fonti nel suo studio, sono “veri emblemi di uno spazio entro uno spazio tutto mentale che - come quello cubista - non ha nulla di *realistico*”.

Alice Nuti



Paul Cézanne, *Il cesto di mele*, 1893 ca., Chicago, Art Institute



Gino Severini, *Tracciato per «Natura morta con fiori e bottiglia»*, 1920

666

## Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

### **Nature morte (Natura morta con bottiglia di vino, brocca e pere), 1920**

Olio su tela, cm. 38,3x55

Firma in basso a destra: G. Severini; firma, titolo, luogo e data al verso sulla tela: G. Severini / "Nature morte" / Paris - Septembre / - 1920 -; sul telaio: timbro Galleria Tega, Milano.

#### **Storia**

Collezione Ivo Bowman;  
Collezione privata

Certificato su foto e dossier storico-artistico di Daniela Fonti, Roma, 2002. Quest'opera sarà inserita nella edizione aggiornata del Catalogo Generale di Gino Severini di prossima pubblicazione, curato da Daniela Fonti e Romana Severini.

#### **Esposizioni**

La bella pittura 1900-1945, Potenza, Pinacoteca Provinciale, 10 ottobre 2003 - 19 gennaio 2004, cat. pp. 58, 59, 190, illustrato a colori;

Montecitorio e la bella pittura, Roma, Palazzo Montecitorio, 2 marzo - 9 aprile 2004, cat. pp. 44, 45, 215, illustrato a colori; Gino Severini. L'emozione e la regola, a cura di Daniela Fonti e Stefano Rossi, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 19 marzo - 3 luglio 2016, cat. pp. 131, 170, n. 63, illustrato a colori;

Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras, Madrid, Fundación Mapfre, 20 febbraio - 4 giugno 2017, poi Rovereto, Mart, 2 luglio - 5 novembre 2017, cat. p. 201, n. 87, illustrato a colori;

Gino Severini. Geometrie e visioni, a cura di Daniela Fonti, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 1 agosto - 5 settembre 2021, poi Milano, 11 settembre - 2 ottobre 2021, cat. n. 25, illustrato a colori.

#### **Bibliografia**

Walter Guadagnini, Road to Venice 1958-1960, Galleria Tega, Milano, 2018, p. 72.

**Stima € 170.000 / 240.000**



Pablo Picasso, *Natura morta con brocca e mele*, 1919, Parigi, Musée National Picasso



667

## René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

### **Natura morta, 1926**

Olio su tela, cm. 80x60

Firma e data in basso a destra: René Paresce / 26.

### **Storia**

Collezione privata, La Spezia;

Collezione privata

Certificato su foto di Rachele Ferrario, Archivio Paresce, 26 giugno 2007, con n. 9/26.

### **Bibliografia**

Un certo movimento tra le avanguardie, catalogo della mostra, Torino, Galleria Biasutti & Biasutti, 1 - 30 ottobre 2010, pp. 28, 29, 48, n. 13;

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 186, n. 9/26.

**Stima € 30.000 / 40.000**



René Paresce negli anni Venti



668

## Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

### Lo studio di Parigi (L'atelier du sculpteur), 1926

Olio su tela, cm. 65x54

Firma in alto a sinistra: de Pisis: firma, luogo e data a sinistra  
al centro: de Pisis / Paris / 26 / de Pisis. Al verso sulla tela:  
etichetta Galleria Menghelli, Firenze: etichetta Galleria Blu,  
Milano, con dati dell'opera.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 22 giugno  
2021, con n. 05469.

### Esposizioni

Filippo de Pisis, Biella, Galleria Mercurio, 30 marzo - 22 aprile  
1972, cat. p. 5, illustrato;  
F. de Pisis, Firenze, Galleria Menghelli, 6 - 31 ottobre 1972,  
cat. n. 4.

### Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo,  
opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis,  
Electa, Milano, 1991, p. 121, n. 1926-93.

**Stima € 50.000 / 70.000**



Lo studio di Filippo de Pisis a Parigi in rue Servandoni 7



669

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### Paesaggio, fine anni Venti

Olio su tela, cm. 70x80,2

Firma in basso a sinistra: Sironi. Al verso sul telaio: due etichette Galleria Milano, Milano, di cui una con n. 822 e una con n. 395.

### Storia

Galleria Gussoni, Milano;  
Galleria Milano, Milano;  
Collezione Campanini Bonomi Bassetti, Milano;  
Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

### Esposizioni

I classici della pittura italiana del Novecento, Milano, Galleria Sacerdoti, 23 gennaio - 14 febbraio 1960, illustrato in copertina;  
Da Ca' Pesaro a Morandi. Arte in Italia 1919-1945, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 21 aprile - 30 giugno 2002, cat. p. 147, illustrato a colori.

**Stima € 55.000 / 75.000**



Constant Permeke, *Boogaard, Fiandre*, 1923, Jabbeke, Museo PMCP Constant Permeke



670

## Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

### Il Frontespizio, 1932

Olio su tela, cm. 70,5x50

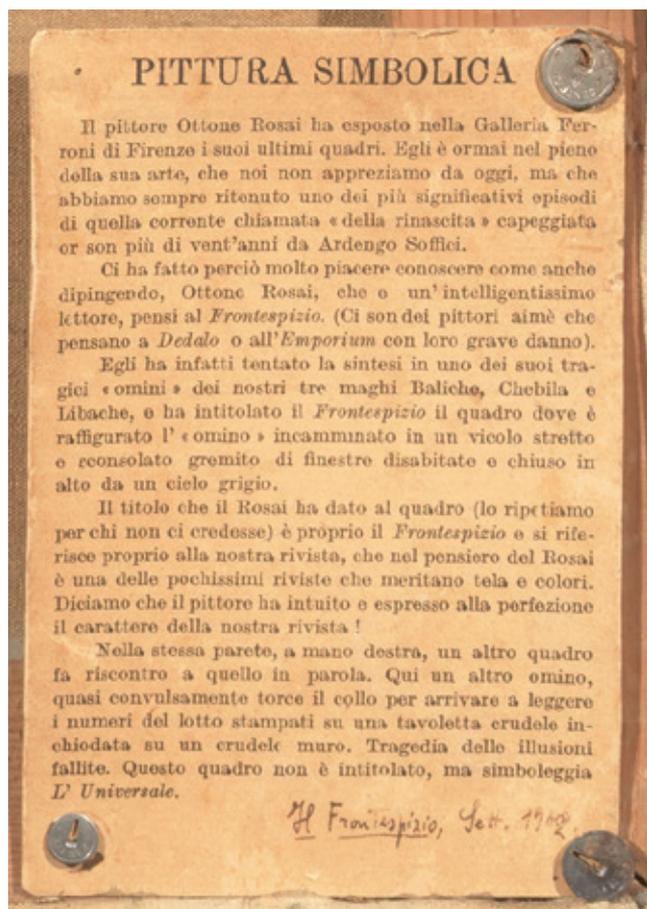
Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 32; titolo al verso sul telaio: "Il Frontespizio": numero 46: cartolina dattiloscritta dal titolo *Pittura simbolica* con descrizione dell'opera e indicazione manoscritta Il Frontespizio, Sett. 19[...].

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

### Esposizioni

Mostra Ottone Rosai, Firenze, Galleria di Palazzo Ferroni, ottobre 1932, cat. n. 46.

Stima € 20.000 / 30.000



Cartolina al verso del lotto



671

## Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

### **La madre (Scarpette rosse), (1923-24)**

Olio su carta applicata su tela, cm. 41x27,8

Firma in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso sulla tela: etichetta Galleria d'Arte Torbandena, Trieste: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 70401.

### **Storia**

Galleria La Bussola, Torino;  
Collezione privata, Torino;  
Collezione privata

### **Bibliografia**

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 261, n. 223.

**Stima € 22.000 / 32.000**



Felice Casorati, *Madre con bambino*, (1923-24)



672

## Achille Funi

Ferrara 1890 - Appiano Gentile (Co) 1972

### **Il padre, 1936 ca.**

Olio su tela, cm. 183,5x128

Firma in basso a destra: A. Funi.

### **Bibliografia**

Nicoletta Colombo, Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti, Leonardo Arte, 1996, p. 219, n. II.343.

**Stima € 15.000 / 25.000**



Achille Funi nello studio



673

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### **Paesaggio con montagne, 1932 ca.**

Olio su tavola, cm. 50,3x59,8

Firma in basso a sinistra: Sironi; dichiarazione di autenticità al verso: Questa tavola è opera mia / M. Sironi / Milano 30 novembre 1953; etichetta Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Certificato su foto di Francesco Meloni in data 2/11/84, con n. 841122; certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 19 aprile 2022, con n. 87/22 RA.

**Stima € 25.000 / 35.000**



Mario Sironi nello studio



# L'estensione di Giorgio Morandi in una *Natura morta* del 1932

*Morandi non è soltanto un antesignano della pittura di materia 'o dell'informel', chi non lo sa? [...] troppo spesso hanno cercato di mostrarci soltanto il suo aspetto formale*

Francesco Arcangeli



Giorgio Morandi, *Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*, 1916, Milano, Collezione Gianni Mattioli



Casa Morandi, Bologna, via Fondazza

La *Natura morta* di Giorgio Morandi qui presentata si colloca tra i vertici della produzione del bolognese. L'unicità dell'opera risiede nello scostamento dai tagli visivi più consueti adottati dall'artista e incisore italiano. In quest'opera del 1932, infatti, il cono visivo del quadro si sposta dal più consueto allestimento di un gruppo di oggetti diversi sul piano che caratterizza un buon numero delle opere dell'artista, per concentrarsi su un unico vaso che appare isolato e discosto dagli altri elementi sul piano che, in maniera solo apparentemente accidentale, risultano parzialmente tagliati fuori dal perimetro della tela. Questa scelta compositiva a tutta prima assimila lo sguardo di Morandi a un occhio fotografico che muovendosi all'interno della propria camera-atelier si sofferma quasi per caso su uno degli oggetti utilizzati lungo oltre mezzo secolo di attività artistica. Osservato con più attenzione, invece, lo stesso dipinto rivela un punto di vista tutt'altro che involontario.

L'immagine dipinta sulla tela è infatti costruita accuratamente e con l'obbiettivo di calibrare la figurazione attraverso ogni dettaglio che la caratterizza. Anche gli elementi che tutto sommato risultano estranei alla realtà visiva che Morandi restituisce su tela, come ad esempio la firma e la data, svolgono un ruolo altrettanto importante di quello che rappresenta il vaso al centro dell'opera, o il piano su cui appoggia.

Tra questi, il nome e la data tracciati con una pennellata rotonda sembrano trasformarsi in caratteri essenziali all'interno del perimetro visivo del quadro. Morandi, infatti, allinea le lettere in corsivo ordinatamente, quasi seguisse una riga invisibile e le pone in parallelo sotto alla linea del piano. Nonostante molti scatti fotografici dedicati al luogo e agli strumenti del mestiere di Morandi permettano di essere a conoscenza del fatto che proprio quel piano era perfettamente semicircolare, nel dipinto qui presentato la sua curvatura risulta quasi annullata per attagliarsi ai fini della composizione. Cosicché le ripetute linee orizzontali nella parte inferiore di questa *Natura morta* permettono di consolidare visivamente la base a sostegno del vaso ondulato e degli oggetti che lo affiancano. Spiccando verticalmente

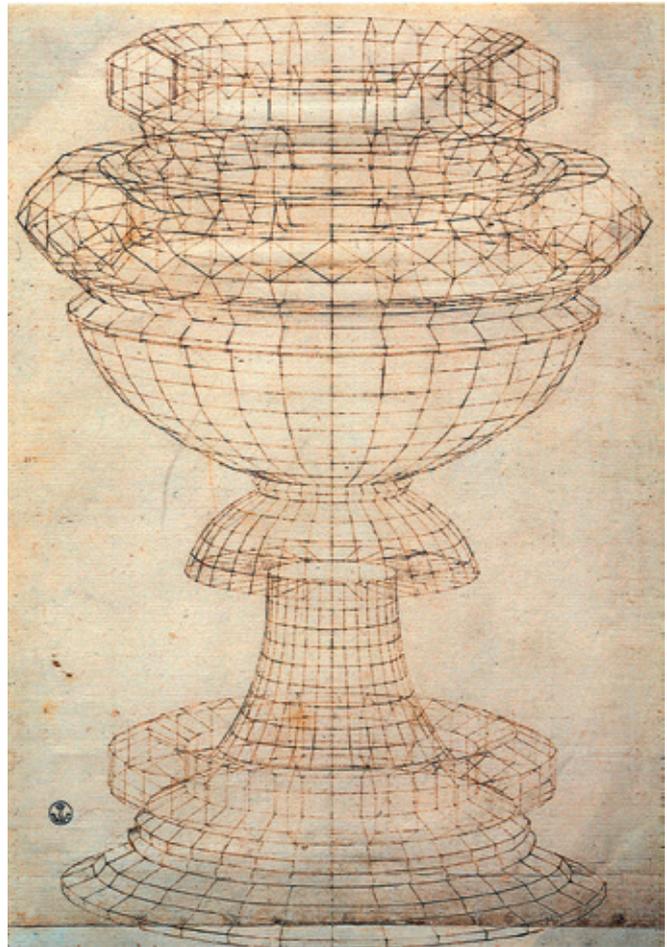
al centro dell'opera, quel vaso sembra divenire il culmine ideale di uno schema armonico di geometrie e colori. Un oggetto che risalta a contrasto dello sfondo piatto e brunito e che nella modulazione chiaroscurale del bianco rivela la maestria pittorica dell'artista. Lo stesso vaso, forse da definirsi "bottiglia scannellata", è un testimone ideale della vicenda morandiana fino all'esecuzione di quest'opera, essendo stato scelto da Morandi per allestire una natura morta eseguita molti anni prima, la *Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata* del 1916, quando l'artista militava ancora all'interno della Metafisica.

Magistralmente costruita, questa *Natura morta* reca quindi la testimonianza e il segno di un percorso artistico sempre coerente a cui forse contribuiva il carattere schivo dell'artista, un tratto che sembra averlo facilitato nel processo attraverso il quale andava spogliando la realtà eliminando il superfluo, per approdare alla sua essenza.

Un'essenza distillata in pittura nell'incessante tornare su oggetti come la "bottiglia scannellata", tutti gelosamente conservati nell'atelier ordinato a fianco del suo letto in una camera divenuta poi il simbolo di un artista che appariva lontano dal clamore dei movimenti artistici a lui contemporanei. Un artista che, proprio da quella stanza nell'appartamento di via Fondazza a Bologna dove ha avuto origine questa *Natura morta*, trovava ispirazione muovendo appunto di poco lo sguardo, spostandolo dal tavolo dove allestiva scientemente la posizione di ciascun oggetto raffigurato nelle sue opere, per rivolgerlo verso la stessa finestra dalla quale lungo cinque decenni avrebbe osservato il mondo cambiare intorno a sé. Da quello spazio Giorgio Morandi traduceva gli scorci del cortile nei volumi puri e le tonalità vibranti di luce dei suoi paesaggi così come, con la stessa metodica pazienza, sceglieva

accuratamente ognuno degli oggetti ordinatamente sistemati su un lato della stanza. Un repertorio fatto di bottiglie, imbuto o vasi raccolti nel corso della vita, insieme a quelle scatole dipinte in modo da cancellarne qualsiasi riferimento al mondo.

Alle tre sorelle che facevano da cornice alla vita del pittore bolognese chiedeva che quegli oggetti non fossero toccati. Il sottile strato di polvere che li ricopriva permetteva infatti a Morandi di evitare che le superfici e i contorni dei vasi, delle bottiglie e delle scatole riflettessero a contrasto con la luce, con l'obbiettivo di fondere nell'interezza del quadro la relazione tra gli elementi rappresentati e il contesto di appartenenza.



Paolo di Dono detto Paolo Uccello (attr. a), *Studio prospettico di calice*, Firenze, Uffizi



Piet Mondrian, *Stilleven met gemberpot II*, 1911-12, New York, Solomon R. Guggenheim Museum

Che si trattasse del tavolo rotondo tagliato a metà e accostato a uno sfondo neutro che appare in quest'opera, oppure del piano orizzontale che parimenti figura in un numero imprecisato di suoi lavori, su entrambi Giorgio Morandi tracciava con precisione millimetrica l'ordine di ognuno di tali oggetti. Ne studiava la posizione spostandoli per progettare l'intera composizione, esaminava i riflessi morbidi della luce sulle superfici vellutate, per giungere con metodo a quei rapporti tra forme e colori che ancora oggi costituiscono il magistero della sua pittura.

Se la letteratura sull'artista da tempo ha ravvisato nella cultura morandiana l'importanza del portato della tradizione, estendendola dal Trecento bolognese all'arte rinascimentale, da Rembrandt a Chardin, a partire dalla metà del secolo scorso le sue opere sono state paragonate agli esiti dell'arte astratta. Un argomento, quello dei rapporti della sua pittura con la geometria e con gli sviluppi dell'arte astratta, sul quale Giorgio Morandi sarebbe stato interrogato più volte durante la vita.

Ma se un argomento come il recupero dei capisaldi della tradizione rinascimentale italiana poteva essere una questione assodata per un artista come lui, cresciuto in seno a una rilettura di Giotto e Paolo Uccello che apriva alle nuove direttrici artistiche di inizio secolo, il dover rispondere riguardo ad eventuali rapporti tra le sue opere e l'Astrattismo o l'Informale doveva senz'altro essere più arduo per l'artista di Bologna. A tale riguardo, il novero delle risposte fornite da Giorgio Morandi sembra rispecchiare l'essenzialità che cercava nella sua pittura e si riassumono agevolmente in uno dei più celebri tra i suoi aforismi, ovvero "Nulla è più astratto del mondo visibile".

La fermezza di questa asserzione sembra testimoniare la volontà di sgombrare il campo da una *querelle* che aveva coinvolto Morandi suo malgrado e che, alla luce di una così chiara organizzazione geometrica sviluppata in relazione alle cromie, come quella esemplata in questa *Natura morta*, sembrava non volesse abbandonarlo. Tanto che, allo stesso riguardo giova aggiungere quanto asserito dall'artista nell'intervista rilasciata a Édouard Roditi in merito all'ipotesi di indirizzare un giovane artista su "le orme dei maestri dell'arte non-oggettiva contemporanea" oppure di consigliargli di tornare "a una concezione figurativa dell'arte". Quesito al quale, rispondendo "Rispetto la libertà dell'individuo e in special modo dell'artista, quindi non sarei di grande utilità come guida o istruttore, né ho mai voluto esserlo, nemmeno quando mi è stato chiesto di farlo"(1958), ancora una volta Morandi avrebbe cercato di eludere una questione che resta tuttora aperta.

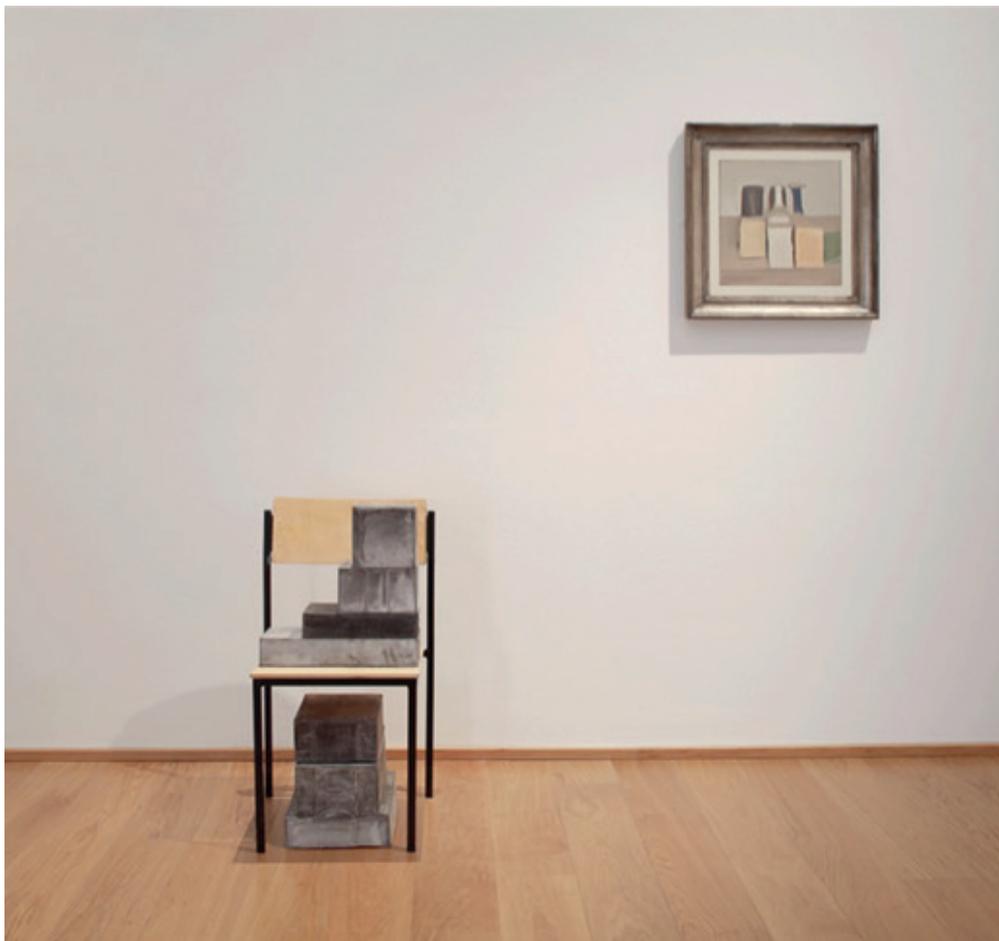
Quando Morandi era in vita lo storico dell'arte Roberto Longhi dichiarava l'allora quarantenne "uno dei migliori pittori viventi d'Italia". Nella stessa occasione Longhi avvertiva già quanto la carica atemporale e la perizia formale di cui sono espressione i dipinti del bolognese potesse dare slancio a nuove prospettive per gli artisti al di là da venire. Tuttavia, meno probabile, è che Longhi così come lo stesso Morandi, fossero in grado di prevedere che l'opera del bolognese avrebbe avuto un'eco ben più vasta nell'epoca



Tony Cragg, *Eroded Landscape*, 1998



César, *Hommage à Morandi*, 1977



Una sala della mostra *Rachel Whiteread. Study for Room*, Bologna, MaMbo, 2014

attuale, un secolo tanto diverso dallo scorso. Oggi, infatti, valicati gli spazi dei musei, delle gallerie d'arte, le strette cerchie degli artisti, dei collezionisti e degli intellettuali, la 'cifra morandiana' ha raggiunto spazi ben più estesi, ispirando il cinema o il design, oltre a restare più che vitale per il lavoro di molti artisti contemporanei.

Quando Giorgio Morandi era ancora in vita i tentativi coraggiosi di tracciare quelle che appaiono analogie plausibili con movimenti e artisti concettualmente e geograficamente lontani gli suscitavano rifiuti categorici. Pur tuttavia, l'apertura critica a un Morandi in sintonia con le armonie geometriche di figure come Piet Mondrian, con le vibrazioni cromatiche di Mark Rothko e lo stimolo esercitato su alcuni importanti artisti britannici, partendo da David Hockney e fino a Tony Cragg, o francesi, risultano difficilmente discutibili.

Mezzo secolo di distanza dalla morte dell'artista permette infatti di avere una visione complessiva dell'opera di Morandi nel contesto storico di riferimento, di ricostruire e comparare il suo lento passaggio dagli inizi all'interno della Metafisica agli ultimi decenni di attività quando, dopo il 1950, la produzione di opere ha una notevole impennata. Lo stesso stacco temporale permette inoltre la sedimentazione degli importanti contributi sulla produzione morandiana e sulla figura dell'artista pubblicati mentre era in vita. Contribuendo infine a enucleare i termini del dibattito intorno alla sua astensione dalle discussioni critiche di cui era oggetto in vita, favorendo per questo l'emancipazione dall'oleografia dell'uomo schivo e impermeabile alle sollecitazioni della modernità, recluso nella mesta sobrietà dell'appartamento diviso con le sorelle, dedito a una pittura riassumibile con pochi vocaboli: "bottiglie", "polvere come velluto", "silenzio", "poesia".

Lo stereotipo dell'artista isolato sembra finalmente stemperarsi a favore della crescente sfaccettatura che la produzione di Giorgio Morandi ha assunto negli studi condotti in questi ultimi due decenni, anni in cui i documenti rinvenuti accompagnano l'estensione crescente delle rotte tracciate dagli spostamenti di cui sono state e ancora sono oggetto le sue opere. I dipinti, le incisioni, i disegni e gli acquarelli dell'artista di Bologna, presentati nelle sedi espositive più rilevanti in Occidente e in Oriente, hanno trovato il supporto di un'analisi puntuale del metodo di lavoro dell'artista. Un metodo che, grazie alla trasformazione della casa in via Fondazza a Bologna e di quella di Grizzana in luoghi museali, ha favorito percorsi di analisi in cui hanno trovato spazio una migliore comprensione della sua eredità all'interno delle poetiche artistiche contemporanee – dalla Pop Art al Minimalismo – ma soprattutto la sollecitazione di un confronto attivo da parte degli artisti contemporanei.

674

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### Natura morta, 1932

Olio su tela, cm. 43,2x48

Firma e data in basso al centro: Morandi 1932. Al verso sulla tela: due timbri, di cui uno con n. 5301, Galleria Annunciata, Milano: timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta Palazzo Grassi / Arte Italiana. Presenze 1900 - 1945 / Venezia, 29 aprile - 5 novembre 1989; sul telaio: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 6556: etichetta parzialmente abrasa Galleria del Secolo, Roma: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 6556: etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta Galleria Lorenzelli - Milano / Mostra Maggini - Morandi / Dicembre 1962: scritta Mostra Brasile Morandi.

### Storia

Collezione Augusto Giovanardi, Milano;  
Galleria del Milione, Milano;  
Collezione Cesare Tosi, Milano;  
Collezione I. Sambucci, Roma;  
Collezione privata

### Esposizioni

Morandi, Milano, Galleria dell'Annunciata, dicembre 1949 - gennaio 1950;

Mostra Maggini - Morandi, Milano, Galleria Lorenzelli, dicembre 1962 - gennaio 1963;  
Giorgio Morandi, Verona, Galleria dello Scudo, 20 novembre 1976 - 6 gennaio 1977, cat. p. n.n., illustrato;  
Arte Italiana. Presenze 1900 - 1945, a cura di Pontus Hulten e Germano Celant, Venezia, Palazzo Grassi, 29 aprile - 5 novembre 1989, cat. pp. 479, 744, illustrato a colori.

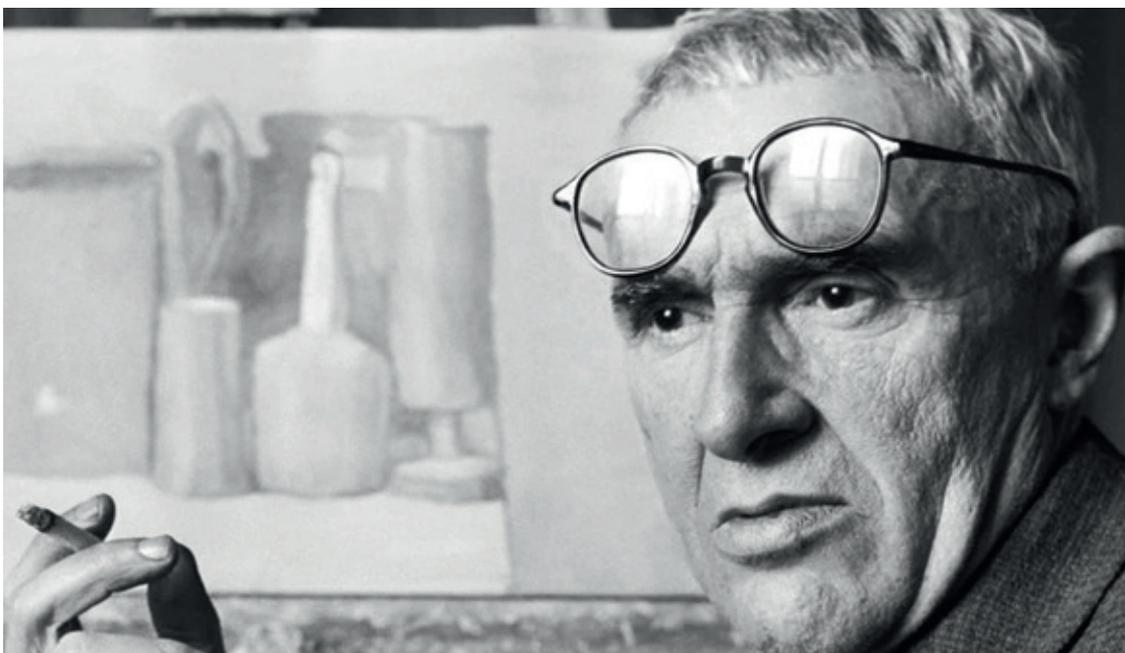
### Bibliografia

Meridione vol. 6, periodico di documentazione, 1958, p. 17;  
Lamberto Vitali, Giorgio Morandi pittore, Edizioni Del Milione, Milano, 1964, tav. 94 (II edizione, 1965 - III edizione, 1970);  
Francesco Arcangeli, Giorgio Morandi pittore, Edizioni del Milione, Milano, 1964, p. 267, fig. 29;  
Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 173.

**Stima € 1.400.000 / 2.000.000**

### Importante:

**per il presente lotto non saranno accettate offerte attraverso le piattaforme live streaming ma soltanto commissioni scritte, telefoniche e partecipazione in presenza**



Giorgio Morandi





Je suis l'ay de Loup



675

675

## Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

### **Il fuoco ai bastimenti, 1932**

Olio su compensato, cm. 60x84,5

Firma in basso a destra: L. Viani. Al verso: due etichette XVIII Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1932, di cui una con n. 195: etichetta Fondazione Viani / Viareggio / Mostra Antologica di Lorenzo Viani Luglio / Agosto 1978: timbro Fondazione Viani, Viareggio.

### **Esposizioni**

XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1932, sala 18, cat. p. 74, n. 19;

Lorenzo Viani, a cura di Alessandro Parronchi e Elvio Natali, Focette, Galleria Farsetti, 31 luglio - 20 agosto 1976, cat. n. 41, illustrato;

Viani vive, Viareggio, Fondazione Viani, 8 luglio - 30 agosto 1978, cat. p. n.n., illustrato;

Mare e marine. Maestri del '900 e contemporanei, Taranto, Castello Aragonese, 2 maggio - 1 giugno 1982, cat. n. 20, illustrato.

**Stima € 10.000 / 15.000**

676

## Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

### **I derelitti, (1929)**

Olio su cartone, cm. 97x68

Firma in basso a sinistra: Lorenzo Viani. Al verso, su una tavola di supporto: etichetta Associazione Turistica Pratese / Mostra di Lorenzo Viani / Palazzo Pretorio - Prato - 5-19 settembre 1954: etichetta Comune di Bologna Galleria d'Arte Moderna / Mostra antologica di / Lorenzo Viani / Museo Civico / dicembre 1973 - gennaio 1974: etichetta Città di Viareggio / Mostra monografica / di / Lorenzo Viani / I° centenario della nascita / novembre 1882-1982 / Palazzo Paolina: timbro Fondazione Viani, Viareggio: firma Vittorio Grotti.

### **Storia**

Collezione H. Franchi, Firenze;  
Collezione privata

### **Esposizioni**

Mostra di Lorenzo Viani, Prato, Palazzo Pretorio, settembre 1954, cat. n. 20, illustrato (con titolo *I derelitti*);  
100 Opere di Lorenzo Viani, Prato, Galleria Farsetti, 25 maggio - 24 giugno 1967, cat. tav. XC, illustrato;

Mostra antologica di Lorenzo Viani, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 22 dicembre 1973 - 27 gennaio 1974, cat. p. 107, illustrato (con titolo *I derelitti*);

Viani vive, Viareggio, Fondazione Viani, luglio - agosto 1978, cat. p. n.n., illustrato;

Lorenzo Viani, Viareggio, Palazzo Paolina, 20 novembre 1982 - 20 gennaio 1983, cat. n. 103, illustrato;

Lorenzo Viani, Roma, Palazzo Braschi, 30 ottobre - 14 dicembre 1986, poi Viareggio, Palazzo Paolina, 23 dicembre 1986 - 22 gennaio 1987, poi Parigi, Musée de la Seita, 23 aprile - 13 giugno 1987, poi Firenze, Palazzo Vecchio, 8 agosto - 15 settembre 1987, cat. p. 107, n. 62, illustrato a colori.

### **Bibliografia**

Ennio Francia, Rinaldo Cortopassi, Lorenzo Viani, Vallecchi editore, Firenze, 1955, tav. XXI.

**Stima € 25.000 / 35.000**



Lo studio di Lorenzo Viani



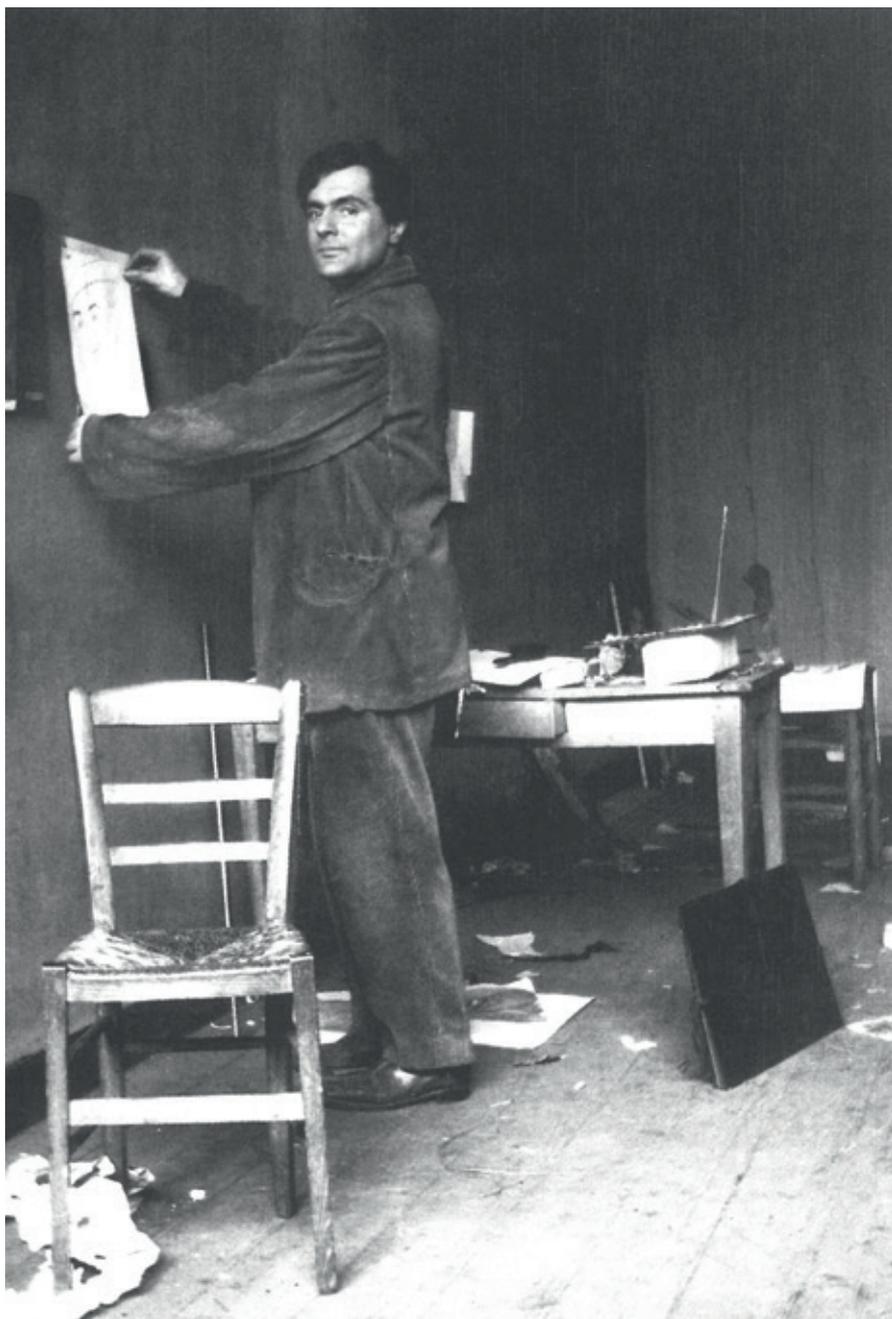
# Amedeo Modigliani, *Cariatide*, 1913-14

Amedeo Modigliani non ha ancora diciassette anni quando scrive all'amico e compagno di strada Oscar Ghiglia, nel 1901, le parole che ancora oggi sono considerate un manifesto della sua poetica: "Io sono ricco e fecondo di germi ormai e ho bisogno dell'opera. Io ho l'orgasmo, ma l'orgasmo che precede la gioia, a cui succederà l'attività vertiginosa, ininterrotta dell'intelligenza".

Nato a Livorno da una famiglia di origine ebraica e di estrazione borghese, sebbene attraversata da ristrettezze economiche, Amedeo convince la madre a permettergli di lasciare gli studi ginnasiali in seguito a un violento attacco di febbre tifoidea, per dedicarsi

esclusivamente alla pittura, alla scultura e al disegno. Allievo dapprima di Guglielmo Micheli, prosecutore nella città labronica di quella tradizione macchiaiola che aveva contribuito a scuotere la pittura ottocentesca di tutta Italia, e successivamente, a Firenze, del fondatore di quella corrente Giovanni Fattori, Amedeo già da giovanissimo si contraddistingue, come leggiamo in questa lettera, per un'incredibile energia creativa e un irrefrenabile entusiasmo per i traguardi che è sicuro di poter raggiungere. La sua figura fin da subito dopo la tragica scomparsa avvenuta precocemente a trentaquattro anni, nel 1920, viene avvolta nel mito, diventando archetipica dell'artista geniale e sregolato, tanto sfortunato e povero in vita quanto celebrato dopo la morte. Bello, talentuoso e maledetto, una vera e propria incarnazione dell'artista bohémien. Nonostante tale aura abbia fatto sì che sulla sua opera siano stati dati giudizi spesso fuorvianti, indubitabilmente i suoi dipinti, i suoi disegni e le sue sculture costituiscono un unicum all'interno di quel coacervo di sperimentazioni e fermento culturale che animavano la Parigi dei primi decenni del secolo.

Molte sono le suggestioni che contribuiscono alla sua formazione giovanile, dai monumenti di Firenze ai musei di Napoli (ove soggiorna con la madre a seguito di un attacco di tubercolosi, malattia che segnerà tutta la sua esistenza), fino alla vitale e animata Venezia; la critica ha suggerito innumerevoli fonti che starebbero alla base del suo stile, partendo



Amedeo Modigliani nel suo atelier

dalla lezione di Fattori e della pittura livornese, passando per i Primitivi senesi, in particolare Simone Martini, fino alle eleganze botticelliane.

Nel 1906 il giovane e appassionato Modigliani prende la decisione che segnerà la svolta definitiva della sua carriera: la città in cui sente di dover lavorare è la capitale della pittura moderna. Così, ventiduenne, prende in affitto uno studio a Montmartre, il quartiere degli artisti.

In quegli anni a Parigi avevano fatto il loro esordio i *fauves*, le belve, capitanati da Matisse e Derain, che con le loro cromie violente e accese destarono scandalo al Salon d'Automne del 1905, mentre Picasso nel suo atelier, lontano da occhi indiscreti, lavorava al dipinto che avrebbe scardinato i canoni della pittura d'atelier, *Les Femmes d'Alger*. Modigliani arriva in città benvestito, fiero della sua cultura borghese. Con fare aristocratico frequenta i caffè e i locali notturni, stringe amicizia con artisti e intellettuali, in particolare con Paul Alexandre, un dermatologo appassionato d'arte che sarà per molti anni la sua principale fonte di sostentamento. Due sono le figure determinanti per lo sviluppo della poetica di Modigliani in questi primi, cruciali anni parigini: Paul Cézanne, discriminatore imprescindibile per tutti coloro che aspiravano a comporre i tasselli del linguaggio moderno, e lo scultore Constantin Brancusi, giovane rumeno di umili origini arrivato a Parigi a piedi dal paese natale e destinato a ricoprire un ruolo di primo piano nella plastica del Novecento. Fedele all'ideale romantico dell'artista solitario e indipendente da movimenti comuni e affiliazioni, Modigliani è attento osservatore del turbinio dell'avanguardia ma non direttamente partecipe ai vari gruppi. Sono gli anni dei primi dipinti, per lo più ritratti, che campeggeranno alle pareti del Delta, la villetta affittata da Alexandre per i suoi amici artisti, in cui si allestivano improvvisati spettacoli teatrali spesso all'insegna di alcool e droghe. Nello stesso periodo si trasferisce da Montmartre a Montparnasse, l'altro polo artistico e culturale della città, dove poteva contare anche su uno spazio all'aperto per lavorare con la pietra.

La vocazione di Modigliani in questo primo periodo francese è infatti più rivolta alla scultura che alla pittura. Da sempre, fin dagli anni di apprendistato presso Micheli e Fattori, aveva espresso il desiderio di divenire scultore, complice l'ammirazione sia per la statuaria antica sia per i maestri trecenteschi, in particolare per Tino di Camaino. Lavorare accanto a Brancusi, che già nel 1907 in opere come *Il bacio* compie quella depurazione della forma plastica ridotta a volumi essenziali e puri, costituirà per Modigliani una spinta decisiva, che lo porterà ad avvicinarsi ai linguaggi dell'arte primitiva, l'egizia in primis, e a quelli delle culture extraeuropee, determinanti per tutte le avanguardie di inizio secolo.



Vénus de Vienne, Roma Imperiale, Parigi, Louvre



Artista Luba, Cariatide femminile, XIX secolo, New York, Metropolitan Museum



Costantin Brancusi, *M. lle Pogany I*, 1913, foto dell'autore

Racconta Anna Achmatova, la poetessa russa che in questo periodo stringe con Modigliani un sodalizio affettivo e intellettuale: "In quel tempo si occupava di scultura: lavorava in un cortile, vicino al suo atelier; nel vicolo vuoto si sentivano i colpi del suo martello. Le pareti del suo laboratorio erano ricoperte da ritratti di incredibile lunghezza. [...] In quel tempo Modigliani sognava l'Egitto. Mi portò al Louvre, perché visitassi la sezione egizia; affermava che tutto il resto, *tout le reste*, non era degno di attenzione". Questa come altre testimonianze danno prova della febbrile attività di questi anni, confermata dalla grande mole di disegni, in larga parte confluita nella raccolta dell'amico Alexandre, che li raccoglierà in un volume molti anni dopo la morte dello sfortunato amico. Accanto ai ritratti, molti fogli realizzati in questa fase sono intimamente legati ai progetti plastici. Anche l'attività scultorea di Modigliani è avvolta da un'aura di leggenda. Sembra che, durante un breve ritorno a Livorno, egli abbia gettato nei canali della città alcune sue teste di pietra, perché non comprese dagli antichi amici d'infanzia; episodio mai confermato che ha dato vita alla celeberrima beffa delle false sculture, fatte ritrovare ormai quasi quaranta anni fa. Le testimonianze certe giunte fino a noi sono circa venticinque sculture, in massima parte teste femminili dai caratteristici volti allungati e dai tratti somatici sottoposti a essenziale semplificazione. Sei di esse saranno esposte nel 1912 al Salon d'Automne: Modigliani le concepisce come un insieme unico, come fossero le canne di un organo che dovessero suonare all'unisono. Alle pareti, dietro ai suoi volti ieratici e misteriosi, campeggiano opere di altri eminenti esponenti della cosiddetta École de Paris, tra cui Kupka, Picabia, Le Fauconnier, Metzinger.

poetica, ossia i ritratti e gli studi per sculture, spicca il rapporto con la figura umana e con il corpo, sia esso persona viva, con cui Modigliani stringe un rapporto diretto, sia un'immagine ideale, derivata dal mondo classico. Al contrario di molti esponenti

Nei due principali filoni tematici in cui si dipana la sua



Una sala del Salon d'Automne, Parigi, 1912, esposti lavori di Kupka, Modigliani, Csaky, Picabia, Metzinger, Le Fauconnier

dell'avanguardia, che per concentrarsi sugli elementi puri del linguaggio pittorico usano come pretesto oggetti inanimati presenti in atelier, come i Cubisti, o brani di interno o paesaggi, come i Fauves, tutta la ricerca di Modigliani è imperniata sulle infinite declinazioni dell'uomo. Confrontarsi con il corpo è la chiave che gli permette quella inconfondibile fusione fra antico e moderno che rende il suo stile un'icona della pittura e della scultura del Novecento.

Nel 1913, successivamente al debutto al Salon, la sua determinazione è sempre più rivolta alla plastica. Scrive infatti in quell'anno ad Alexandre: "Farò tutto in marmo". Si racconta che egli si recasse di notte nei cantieri a sottrarre pietre da sbizzare, e che avesse rubato persino delle traverse di legno dai binari del treno per poterle intagliare. Nonostante il forte impulso creativo, la sua debolezza fisica gli farà lavorare la pietra con grandi disagi e difficoltà. Il suo progetto grandioso di realizzare sculture monumentali si trasferisce sui ben più economici e docili fogli da disegno, sui quali, furiosamente e costantemente, fissa le idee idealmente destinate a divenire pietra. Il motivo che trova più congeniale è quello, antico, della Cariatide, figura che nella statuaria classica fungeva da elemento architettonico portante un carico, sostituendo la colonna. L'ambizione dell'artista è creare un "tempio della bellezza", le cui Cariatidi fossero "colonne della voluttà", quasi una cattedrale dal sapore iniziatico e misterico. Anche le teste esposte nel 1912 possono essere intese come volti di Cariatidi o capitelli istoriati, e a mano a mano nei fogli disegnati i volti cominciano ad avere un corpo, a divenire supporti dalla forma umana. Le figure femminili hanno pose da Atlante: inginocchiate, protendono le braccia in alto, come se il margine superiore del foglio fosse un fardello immaginario da sostenere. Il loro busto, come nei papiri egizi, è volto verso lo spettatore, in una torsione ritmica da arabesco. Solo una di esse riuscirà a uscire dalla bidimensionalità della carta per trasmutarsi in pietra: è la *Cariatide*, rimasta allo stato grezzo, con evidenti i segni dello sbizzo e dello scalpello, oggi conservata al Museum of Modern Art di New York.

In questa serie formidabile di fogli la Cariatide perde a poco a poco il suo ruolo di volume nello spazio per divenire figura simbolica, composta inizialmente solo dalla linea di contorno e progressivamente da segno e colore. Modigliani usa un tema chiave della statuaria classica per sviluppare il suo stile lineare, concentrandosi sulla sinuosità delle forme e enfatizzando il loro carattere bidimensionale. La tecnica, come vediamo in questo foglio, è a volte deliberatamente imperfetta, in una dialettica tra statico e dinamico, tra linea aperta e linea chiusa. La figura mitologica si trasforma in una moderna danzatrice, subendo un processo di graduale smaterializzazione e intangibilità: da ieratica si fa mobile.

Il foglio qui presentato, notevole aggiunta recente al catalogo dell'artista livornese, rimasto da più di cinquanta anni in una collezione privata italiana, riesce a fondere in un insieme unico, di incredibile intensità espressiva, l'arcaismo della tradizione e la modernità delle avanguardie.

L'arabesco della posa e la vivacità del cromatismo evocano suggestioni dai linearismi musicali di Kupka, che esporrà il dipinto *Amorpha* nel 1912 al Salon insieme alle sculture di Modigliani, la resa essenziale del volto rimanda alle teste coeve dell'amico Brancusi, la pennellata febbrile, nervosa e dinamica, ricorda certe gestualità fauves. Modigliani in queste opere si inserisce così perfettamente nel suo tempo, trasferendo, con pochi tratti di matita e di pennello, nella modernità una figura che mantiene tutto il mistero e il fascino dell'antico. Lo studio sulla scultura si distacca progressivamente dai problemi di spazio e volumetria per divenire una ricerca autonoma di pure armonie lineari, preludio alla grande stagione dei nudi degli anni immediatamente successivi.

Chiara Stefani



František Kupka, *Amorpha. Fugue à deux couleurs*, 1912, Praga, Narodni Galerie

677

## Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

### **Cariatide, 1913-14**

Gouache su carta, cm. 65x49,5

Firma in basso a sinistra: Modigliani.

#### **Storia**

Collezione Léopold Zborowski, Parigi;

Collezione privata

Certificato su foto di Christian Parisot, Parigi, 15/8/2009, con n. 100/13; relazione storico artistica di Marc Restellini, Institut Restellini, 7 gennaio 2019, con n. 2019/DE/53014.

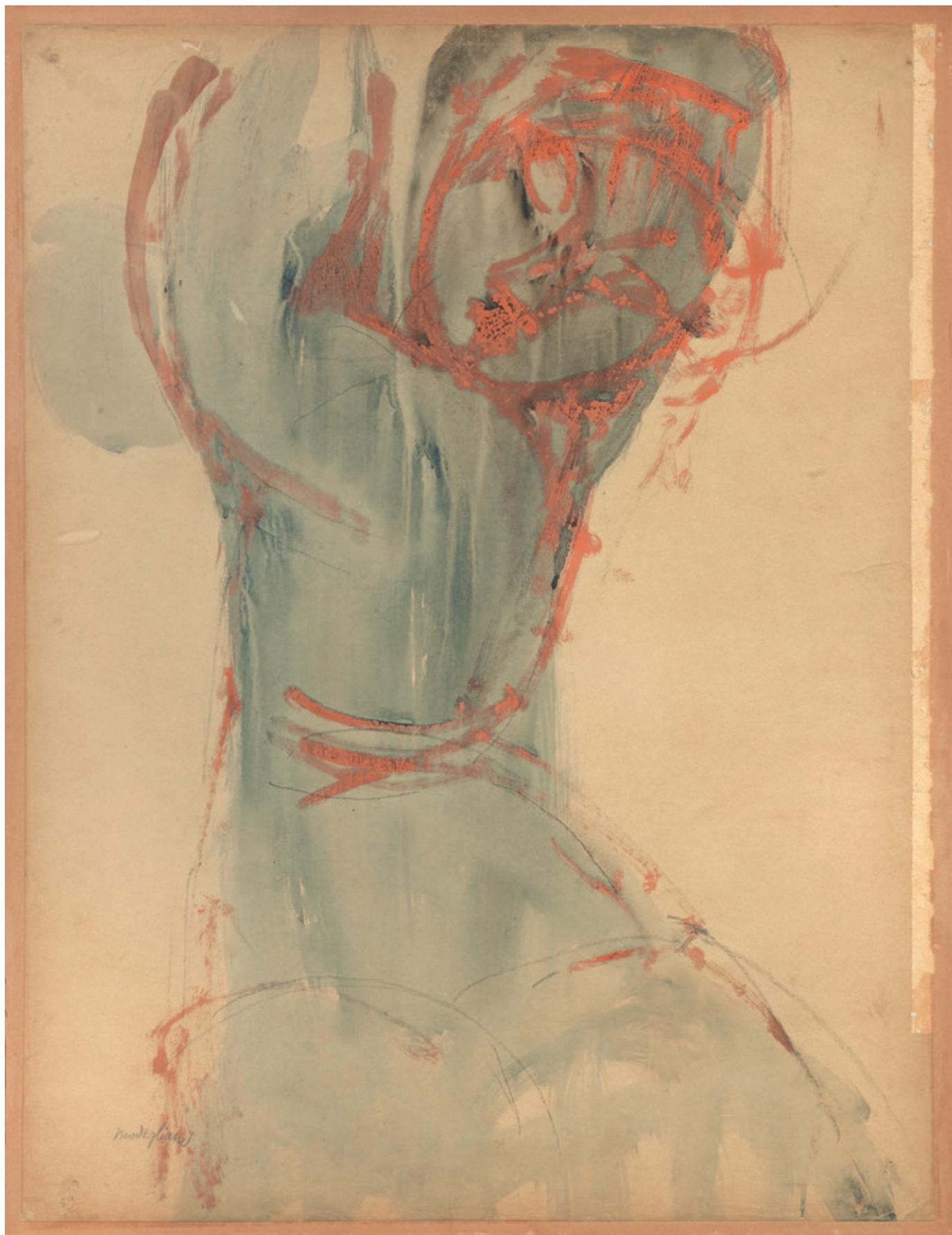
#### **Bibliografia**

Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné vol. V. Peintures, Sculptures, Dessins, Forma, Poggibonsi, 2012, n. 100/13.

**Stima € 300.000 / 400.000**



Amedeo Modigliani, *Cariatide*, 1914, New York, Museum of Modern Art





678

**678**  
**Emile Bernard**

Lilla 1868 - Parigi 1941

**Una fontana a St. Cloud, (1930)**

Olio su tavola, cm. 80,5x60,5

Firma in basso al centro: Emile Bernard. Al verso: etichetta e due timbri Galleria Michelangelo, Bergamo (con dati dell'opera).

**Stima € 10.000 / 15.000**



679

679

## Paul Signac

Parigi 1863 - 1935

### Voiliers dans un port breton, 1928 ca.

Pastello su carta, cm. 27,7x38,7

Firma e dedica in basso a sinistra: P. Signac pour Levy.

Certificato con foto di Marina Ferretti, Parigi, 29 aprile 2022,  
con n. 2022.29.04/34.

**Stima € 18.000 / 25.000**

680

## Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

### **Le Moulin de la Galette a Montmartre, 1920-25**

Olio su tela, cm. 73x54

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo, V.

Due lettere Galerie Gilbert & Paul Pétridés, 16 settembre 1998 e 11 ottobre 2002, di conferma del certificato n. 25 521 del 21 aprile 1997; analisi comparativa di Jean Fabris, Sannois, 29 dicembre 1998.

**Stima € 55.000 / 85.000**



Le Moulin de la Galette, inizio XX secolo



# Emil Nolde, *Amaryllis rossi e bianchi e fiori gialli*, 1930 ca.

*La natura ovunque io guardassi era animata, il cielo, le nuvole su ogni pietra e tra i rami degli alberi, ovunque si agitavano e vivevano un'altra vita silenziosa e selvaggia le mie creature, che mi ispiravano e pretendevano con insistenza che io le realizzassi.*

Emil Nolde

In tutto il suo accidentato e complesso percorso creativo l'arte di Emil Nolde stringe un rapporto profondo con la natura, un concetto di natura originaria, incontaminata, che affonda le sue radici nella cultura popolare tedesca e nella mitologia nordica ma si imbeve, come del resto quasi tutta l'avanguardia storica, di elementi esotici, come se, per riscoprire un Eden primigenio, ci si dovesse affidare agli stilemi linguistici e alla visione del mondo delle culture extraeuropee. Le immagini che escono dalle sue tele non sono mai dunque fedeli riproduzioni del dato naturale, ma appaiono come uscite da un sogno, a volte da un'allucinazione, in cui la visionarietà romantica tedesca si fonde con la rivoluzione coloristica di Van Gogh e Gauguin, per trovare nel colore la loro nota cruciale: "A Monaco e Berlino avevo visto molta arte recente [...] Avevo conosciuto le opere di Van Gogh, Gauguin e Munch con un entusiasmo pieno di ammirazione e di amore" (in *Emil Nolde*, a cura di Rudy Chiappini, Electa, Milano, 1994, p. 220).

Nato nel 1867 nel piccolo villaggio di Tondern, al confine tra Germania e Danimarca, Nolde era destinato come il padre e i fratelli alla vita contadina, ma fin dall'infanzia mostra grande interesse per la pittura, tanto da riuscire a imporsi con la famiglia e a entrare, all'età di diciassette anni, in una fabbrica di mobili come apprendista intagliatore, dando il via alla sua carriera nel mondo dell'arte. Nel 1894 piccoli disegni colorati dei monti della Svizzera e figure di saghe mitologiche e fiabesche riscuotono successo e vengono stampate in grande tiratura come "cartoline di montagna": con questo primo guadagno potrà affrancarsi dall'attività di insegnante e intagliatore per tentare la strada di pittore indipendente. L'Accademia di Monaco però lo rifiuta e l'episodio lo porterà a polemizzare per tutta la vita con l'ambiente dell'establishment pittorico tedesco; nella città e nei suoi musei ha però la possibilità di conoscere gli antichi maestri, che studierà anche

al Louvre durante un viaggio a Parigi. All'inizio del nuovo secolo avvengono due incontri fondamentali per la sua vita, quello con la moglie Ada, che diverrà la sua principale sostenitrice e contribuirà in modo significativo alla costruzione del suo mito e del suo successo, e quello con i giovani artisti della Brücke, che hanno modo di vedere a Dresda alcuni suoi dipinti e che lo inviteranno nel 1906 a partecipare alle esposizioni del gruppo, adesione che durerà soli due anni (Nolde lascerà la Brücke alla fine del 1907), ma che lo identificherà per tutta la vita come uno dei fondatori dell'Espressionismo.

Accanto alle immagini alienate della vita berlinese Nolde dipinge scenari foschi del Mare del Nord, figure di contadini al lavoro, icone religiose rudi e drammatiche, che sembrano intagliate nel colore come le opere dei primitivi tedeschi lo erano nel legno. Come i suoi compagni di strada, egli libera la forma e soprattutto la tavolozza dalle rigidità dell'accademia e dalle piacevolezze dello Jugendstil per rivoluzionare la pittura tedesca, rifondandone i codici formali. Altro evento decisivo che lo porterà alla piena maturità espressiva è il viaggio nei mari del Sud, compiuto insieme alla moglie Ada alla vigilia della prima guerra mondiale, che accende il suo registro cromatico e intensifica quel senso mistico e magico della natura che si ritrova in quasi tutti i suoi dipinti e acquerelli. Accanto alla pittura a olio, infatti, l'acquerello è uno dei medium principali utilizzati dall'artista, adatto più della tela a intervenire sulla superficie con istinto e spontaneità, senza obbedire a canoni rappresentativi prestabiliti. Esso si rivela il supporto prediletto per realizzare le sue impressioni fantastiche,



Emile Nolde

spingendo le possibilità del colore fino all'estremo. Nel 1908, dipingendo en plein air nel villaggio di Cospeda, presso Jena, una casualità lo renderà ancora più consapevole delle possibilità che questa tecnica gli offriva: "I fogli già pronti o ancora da completare erano sparsi qua e là, coperti di neve, cosicché dovetti cercarli e rimasi stupito di come i colori, sotto la neve, si fossero depositati in maniera stranamente trasognata. Talvolta dipingevo nelle fredde ore della sera e mi piaceva vedere che i colori si trasformavano sulla carta in stelle e raggi cristallini. Amavo questa collaborazione della natura; sì, proprio tutta la coesione della natura: pittore, realtà e quadro" (In *Nolde. Acquerelli e disegni dalla Fondazione Nolde di Seebüll*, Electa, Milano, 1984, p. 15). Proprio questa fusione dei toni gli uni negli altri, ottenuta attraverso l'uso della carta di riso giapponese che si imprime di pigmento espandendo le zone cromatiche, e l'abbandono di ogni riferimento alla prospettiva e alla mimesi della realtà per ricostruire una natura trasognata e misteriosa sono caratteristiche dell'acquerello *Amaryllis rossi e bianchi e fiori gialli*, dipinto attorno al 1930, probabilmente nel grande giardino di Seebüll, piccola località vicino al confine danese dove nel 1927 stabilirà la sua residenza. I fiori costituiscono uno dei soggetti prediletti di Nolde, dipinti fin dalla giovinezza: "I colori dei fiori mi attiravano in maniera irresistibile e quasi all'improvviso mi ritrovai a dipingere [...] Adoravo i colori esuberanti dei fiori, la loro purezza. Adoravo i fiori e il loro destino: spuntare, sbocciare, splendere rigogliosi, dare felicità, piegarsi, avvizzire, finire come i rifiuti in un fosso" (in *Nolde*, 1994, cit., p. 255). Gli acquerelli floreali cominciano nel 1918-20 e costituiscono una serie ininterrotta che continua fino alla morte dell'artista nel 1956, a dimostrazione di come il tema sia uno dei più congeniali alla sua libertà espressiva, come se essi fossero "le sue immagini astratte; qui Nolde poteva concretizzare la sua idea della musicalità e dell'effetto assoluto dei colori, senza perdere il legame con la natura, premessa costante delle sue creazioni" (Martin Urban, in *ibidem*, p. 156). *Amaryllis rossi e bianchi e fiori gialli* costituisce dunque una vera e propria sinfonia cromatica, un inno al colore puro che irrompe sul fondo scuro e immerge lo spettatore nell'evocazione di una natura viva e pulsante.

I fiori, come i paesaggi, saranno anche tra i soggetti più frequenti degli innumerevoli acquerelli che Nolde dipingerà a partire dal 1938, i cosiddetti "quadri non dipinti", realizzati negli anni in cui subirà la persecuzione da parte del nazismo, che nel 1941 gli imporrà persino il divieto di lavorare. La recente mostra *Emil Nolde. The Artist During the Third Reich*, tenutasi all'Hamburger Bahnhof di Berlino nel 2019, ha avuto il merito di scoperciare il "vaso di Pandora" sulla figura del pittore, considerato fino in tempi recenti uno dei simboli della persecuzione del regime hitleriano nei confronti dell'arte e della cultura, rivelando al grande pubblico come egli in realtà avesse sostenuto il nazismo con convinzione, considerandosi vittima di ingiustizia e persecuzione, e ha messo in luce come, durante gli anni dell'esilio a Seebüll, avesse voluto dedicarsi a soggetti più "innocui" rispetto alle scene di vita e ai dipinti religiosi che tanto avevano sconvolto i gerarchi nazionalsocialisti, forse sperando in una riabilitazione. Tuttavia, gli splendidi acquerelli dei "quadri non dipinti" hanno contribuito a costruire attorno a lui il mito romantico di una figura che, costretta al silenzio, continua strenuamente a produrre piccoli gioielli clandestini.

Chiara Stefani



Paul Gauguin, *Fleurs dans un vase*, 1886-87 e 1893-95



Vincent van Gogh, *Red Poppies and Daisies*, 1890, Buffalo, Albright Knox Art Gallery

681

## Emil Nolde

Tondern 1867 - Seebüll 1956

### **Rotweiße Amaryllis und gelbe Blüten, 1930 ca.**

Acquerello su carta Giappone, cm. 47,5x34,5

Firma in basso a destra: Nolde.

### **Storia**

Collezione Salman Schocken, Berlino;  
Modern Art International Auction, Lempertz, Colonia, 4  
dicembre 2001, lotto n. 36;  
Collezione privata

Certificato su foto di Martin Urban, Seebüll, 12 maggio 1993.

### **Esposizioni**

Dal caso Nolde al caso de Chirico, a cura di Demetrio  
Paparoni, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 8 - 30 agosto  
2020, poi Milano, 1 - 30 ottobre 2020, cat. n. 21, illustrato a  
colori.

**Stima € 70.000 / 110.000**



Il giardino della Fondazione Ada e Emile Nolde a Seebüll



# Salvador Dalí, *Composition avec tour*, (1943)

“Chi dice pittore dice *mostratore*. E Dalí, artista, quando sceglie la pittura per esprimersi è, per definizione, il più esibizionista dei creatori, colui che si pone davanti agli altri interamente nudo.

È l'unico a svelarsi nei recessi più segreti della sua *psychè*. Più esibizionista del clown, dell'attrice tragica, della grande cantante lirica. Con la sua tecnica, *il suo tocco*, la scelta dei suoi soggetti, i temi leit-motif dell'opera sua, quello che egli ci mostra mediante la visione personale che ci impone, è uno schermo fra una realtà ridotta alle sue proprie dimensioni, fra la nostra realtà, quella che percepiamo con la nostra sensibilità e quella che egli ci costringe a considerare: la *sua* realtà, i particolari a cui egli attribuisce importanza, l'occhio con cui la registra, ciò che ne taglia e ciò che vi aggiunge. Egli dispone di un paesaggio, di un volto, di una natura morta (da lui animata), di una marina, di tutto quello che gli cade sotto gli occhi e che guarda, lui, lui solo, con quell'occhio che è unicamente suo, e che egli impone, come un paio di occhiali magici sul nostro naso, al nostro sguardo che diventa il suo, alla nostra sensibilità, che egli può pienamente soddisfare o irritare all'estremo, ma non ci lascia, nessuna via d'uscita, se non quella di chiudere gli occhi. Perfetto *imprigionatore*, egli fa entrare nella sua tela ciò che ha scelto e ce lo getta agli occhi, con la forza che possiede. Questa violenza statica è il risultato di un rapporto di forza fra l'opera e lo spettatore”.

Con queste parole Robert Descharnes – autore insieme a Gilbert Néret del catalogo delle opere di Salvador Dalí – descrive la figura e l'opera del maestro spagnolo nel testo introduttivo della mostra *I Dalí di Salvador Dalí*

tenutasi a Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 1984, cinque anni prima della morte del grande e indimenticato pittore; al numero 24 di questo catalogo figura *Composition avec tour*, (1943), lotto qui presentato.

Il dipinto, fino a oggi in collezione privata, illustra un paesaggio urbano, molto probabilmente nato come progetto per un sipario di scena destinato al balletto *Café de Chinitas*, messo in scena negli Stati Uniti nella primavera del 1943 dalla ballerina di flamenco e coreografa Encanación López Júlvez, conosciuta come Argentinita, la quale sembra avesse chiesto a Dalí, con la commissione del marchese de Cuevas – alla cui collezione *Composition avec tour* è appartenuto – di realizzare le scenografie e probabilmente anche i costumi.

Il balletto si basa su una storia reale, adattata sotto forma di canzone popolare



da Federico García Lorca, e descrive la storia del torero spagnolo Paquiro, morto in seguito a un incidente durante una corrida, ricordando molto da vicino le vicende del torero Ignacio Sánchez Mejías, ex compagno di Argentinita, a sua volta amico di Lorca.

Federico García Lorca era morto nel 1936, ma il legame ideale con Dalí, seppur caratterizzato da alti e bassi, rimaneva ancora nel 1943: i due si erano conosciuti nella Residencia de Estudiantes di Madrid dove il pittore si era stabilito nel 1922 per studiare all'Accademia de San Fernando, e nella Residencia Dalí aveva incontrato anche Luis Buñuel, Pepín Bello e molti altri, ma proprio con García Lorca aveva intrecciato il rapporto di amicizia più stretto. Di questa affinità rimane un carteggio e un ritratto del poeta che Dalí realizza intorno al 1924, la conoscenza con il pittore aiuta Lorca ad inserirsi nei circoli artistici e letterari catalani e nel 1927 Dalí realizza le scenografie per *Mariana Pineda*, opera di Lorca andata in scena a Barcellona che riscuote un grande successo. Quando Dalí inizia ad avvicinarsi al Surrealismo tra i due artisti nascono delle divergenze e, a partire dal 1928, anno in cui Lorca pubblica *Romancero gitano*, ritenuto da Dalí troppo distante dalle sue nuove convinzioni estetiche, i rapporti tra loro cominciano a diradarsi.

Dalí è parte fondamentale del movimento surrealista, che ai suoi occhi indica non solo soluzioni stilistiche, ma anche un contesto intellettuale in cui attività poetica ed artistica sono supportate dalla ricerca filosofica e psicologica; opere del 1929 come *I primi giorni di primavera* annunciano

la sua adesione al movimento, nonostante la scarsa ortodossia. La sua tecnica pittorica caratterizzata da una precisione straordinaria e finalizzata alla "conquista dell'irrazionale", il metodo paranoico critico – una tecnica concepita dall'artista all'inizio degli anni Trenta, usata soprattutto nelle opere pittoriche che coinvolgono le illusioni ottiche e altri tipi di immagini multiple e da lui stesso definito "un metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basato sull'associazione interpretativo-critica dei fenomeni deliranti" – e l'elaborazione dell'oggetto surrealista infondono nuova linfa al movimento fondato da André Breton con il Manifesto del 1924.

Lo stesso Breton affermerà che "il suo eccezionale 'ardore' interiore fu per il Surrealismo uno spunto di inestimabile valore" (André Breton in *What is Surrealism*, Pluto Press, Londra, 1978, p. 136).

Dalí condivideva la passione dei Surrealisti per Freud, le cui teorie erano alla base del Manifesto del 1924, ma se la dimostrazione freudiana dell'importanza dell'inconscio porta Breton a celebrare la liberazione della fantasia, Dalí si concentra su teorie riguardanti la centralità della sessualità per la psiche e il dar forma ai processi mentali, alle pulsioni psichiche e alle forze invisibili che governano la vita umana, facendo proprio il linguaggio della psicanalisi, ma anche della storia naturale, dell'ottica, della fisica e della matematica.



Salvador Dalí con Federico García Lorca, 1927



Salvador Dalí, *I primi giorni di primavera*, 1929, St. Petersburg, Florida, Salvador Dalí Museum

La tendenza ad assimilare la vita all'opera, il gusto per l'esibizionismo e la sua spiccata eloquenza sono tra le cause della rottura con i Surrealisti: nel 1939 Breton conia per il pittore spagnolo il denigratorio soprannome *Avida Dollars*, anagramma di *Salvador Dalí*, un espediente per deridere la crescente commercializzazione delle sue opere e per alludere all'intendimento che Dalí stesso avesse cercato di ingrandire la propria figura grazie alla fama e al denaro; alcuni Surrealisti a partire da questo momento parleranno di Dalí solo al passato, come se fosse morto, e continueranno a polemizzare duramente con lui fino al momento della sua morte.

Agli albori della Seconda Guerra Mondiale il pittore lascia l'Europa e si trasferisce negli Stati Uniti dove trova accoglienza presso l'amica Caresse Crosby; a New York constata con grande gioia che molti cercano di imitarlo, i magazzini Bonwitt-Teller gli affidano la decorazione delle vetrine, espone per la prima volta alla Julien Levy Gallery e il 18 novembre 1941 si apre un'importante retrospettiva della sua opera al Museum of Modern Art (insieme ad un *hommage* al collega e conterraneo Joan Miró). Negli otto anni che trascorre negli Stati Uniti il pittore di Cadaquès comincia a guadagnare molto, la vitalità americana è per lui nutrimento di prima qualità, la sua retrospettiva viene portata in otto grandi città e diventa famoso in tutto il Paese. Contemporaneamente all'intensa attività pittorica si dedica alla creazione di gioielli, realizza cappelli a forma di scarpa per Elsa Schiaparelli, progetta pagine pubblicitarie per Vogue, collabora con registi del calibro di Hitchcock e scrive la sua autobiografia, *La vita segreta di Salvador Dalí*. In questo contesto nasce *Composition avec tour* e quando, il 15 e 16 maggio 1943, *Café de Chinitas* viene rappresentato con l'allestimento daliniano nell'ambito dello Spanish Festival alla Metropolitan Opera House di New York, esso ottiene un successo tale che lo porterà a essere poi rappresentato anche a Detroit.

Lo stesso artista scriverà nel *Dalí News* del 20 novembre 1945: "*Café de Chinitas*, su musiche di García Lorca: è stato il trionfo del mecenate, il marchese de Cuevas. L'interpretazione più grande della compianta Argentinita. Una gigantesca donna-chitarra sanguinante, crocifissa all'eterno muro spagnolo del *Fusiliamento de Torijos*. Da una parte all'altra della scena, mille chitarre color zafferano. Tutti hanno adorato *Café de Chinitas*".

*Composition avec tour* viene pubblicato nel 1946 su *Art in Modern Ballet* di George Ambert ed in tale occasione è indicato come appartenente alla collezione del marchese de Cuevas; esso è assimilabile ad altre opere realizzate nel 1943 per lo stesso balletto, un altro progetto che si differenzia dal nostro per la scritta "*Café de Chinitas*" riportata nella stella al centro della composizione, e un dipinto che mostra una chitarra umanizzata in figura di donna sanguinante, proprio come Dalí aveva descritto Argentinita l'anno precedente, riferimento alla guerra civile spagnola.



L'impianto di *Composition avec tour* richiama fortemente alla memoria i primi dipinti metafisici di Giorgio de Chirico: una piazza aperta su un terreno arido e desertico, delimitata sulla destra da una quinta ad arco che getta lunghe ombre sul terreno, le quali si proiettano scure sul candido edificio che si erge come protagonista al centro della composizione. In primo piano si innalza una torre dalle fattezze umane la cui sommità richiama le teste dei manichini dechirichiani, all'altezza della gola si dipanano degli arbusti secchi da cui pende un fazzoletto rosso carminio e da un balcone, quasi fosse un'estensione di un braccio, si allunga un bastone sulla cui cima è legato un filo con una stella azzurra a sei punte.

Sulla sinistra dell'edificio, in secondo piano, Dalí rappresenta una donna-fontana i cui capelli arruffati prendono le fattezze di fronde scomposte, forse un ennesimo ritratto-omaggio alla moglie Gala – già ritratta in *Inizio automatico di un ritratto di Gala*, 1933 ca., con una capigliatura simile alla nostra – figura fondamentale nella vita del pittore, e sempre più unico legame per l'artista, rimasto ormai orfano del gruppo surrealista.

Il riferimento ai primi dipinti metafisici di de Chirico è evidente anche in altre opere di Dalí, si veda ad esempio *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste*, 1941, dove viene descritta una piazza delimitata a sinistra da un edificio ad arcate sotto cui stazionano figure di donne con le braccia alzate, a destra da un'alta rupe e sullo sfondo troneggia una macchina da cucire con tre ombrelli aperti sulla sommità, da cui si propagano grandi ombre che

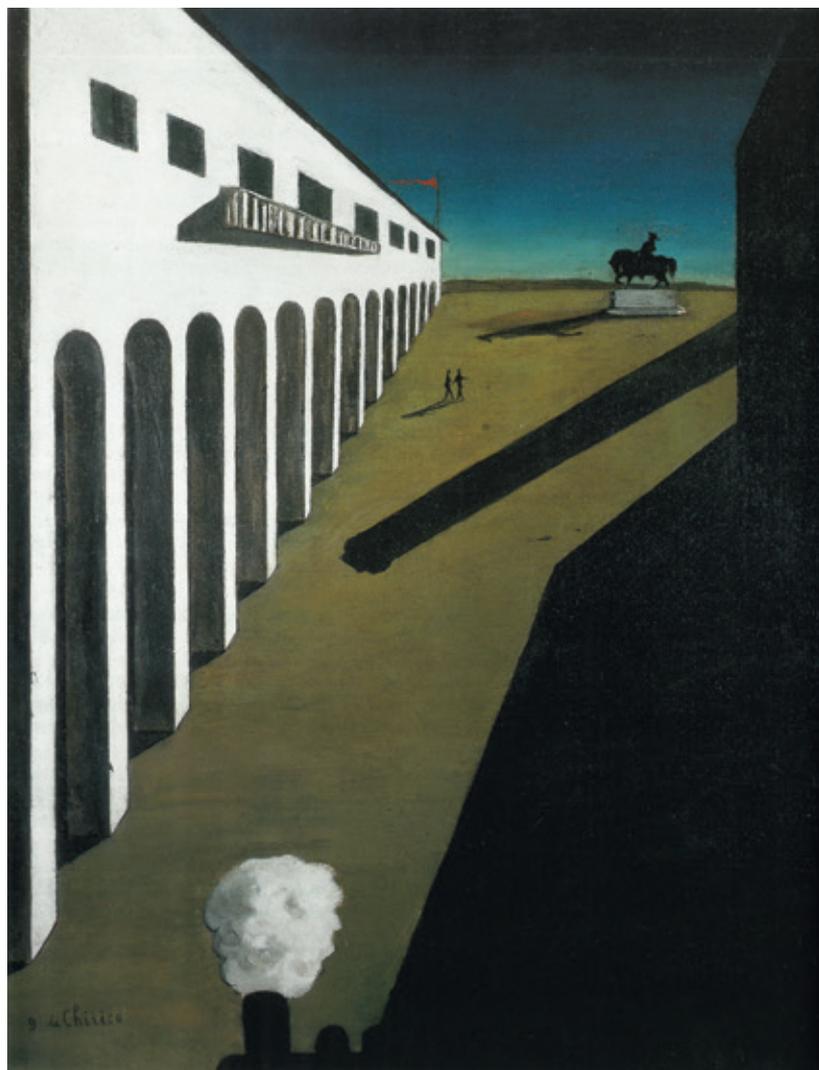
Rappresentazione di *Café de Chinitas*, Madrid, Teatro della Zarzuela, 2004

sembrano muoversi verso la piazza. Anche qui, come in *Composition avec tour*, l'opera è permeata da sentimenti di malinconia e rimpianto, forse dettati dalla patria lontana, dagli orrori della guerra o dalla mancanza dell'amico-poeta García Lorca ormai morto, e tornano immediatamente alla memoria dipinti dechirichiani quali *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914 o *Le départ du poète*, 1914.

Ciò che rende *Composition avec tour* così seducente e unica è la qualità del soggetto bizzarro e fantastico unito ad una personalità attraente e sconcertante, un misto di realismo limpido, quasi palpabile, e di un clima del tutto irreale che evoca qualcosa di cui siamo coscienti ma che non riusciamo a cogliere fino in fondo: in opere come questa l'eccezionale capacità di Dalí di rendere l'effetto della luce sulle superfici, siano esse pelle, stoffa, terra o pietra, si coniuga con la raffinata tecnica pittorica che l'artista maneggia con assoluta padronanza, sfruttando al massimo le possibilità del colore a olio e dando a chi osserva la composizione il piacere che deriva da un'esecuzione perfetta.

Molto di quello che dipinge Dalí affonda le proprie origini nella grande tradizione della pittura, lui stesso ammette un debito nei confronti dei grandi maestri come Vermeer e Velázquez, il suo modo di trattare le superfici richiama la pittura fiamminga di Van Eyck, le sue nature morte Zurbarán e le sue composizioni fantastiche sono state avvicinate a quelle di Hieronymus Bosch. Théodore Rousseau, curatore della sezione di pittura del Metropolitan Museum di New York, già nel 1962 affermava: "In futuro, quando la pittura di Dalí avrà preso il suo giusto posto tra le creazioni artistiche di tutti i tempi, molto che oggi ci sembra valido perderà forse di significato. Ma egli spiccherà sempre come uno dei pochi pittori del XX secolo, che a un profondo rispetto per le tradizioni del passato unisce una viva sensibilità moderna. La sua opera avrà sempre un pubblico, grazie alla sua fantasia personalissima e sempre sconcertante, poiché in questo consiste il suo genio" (Théodore Rousseau introduzione a *Il mondo di Salvador Dalí*, Garzanti, Milano, 1962). Oggi, a sessant'anni di distanza, possiamo affermare che Rousseau avesse colto appieno il potenziale enorme dell'arte e del talento di Dalí.

Silvia Petrioli



Giorgio de Chirico, *Le départ du poète*, 1914



Salvador Dalí, *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste*, 1941

682

## Salvador Dalí

Figueres 1904 - 1989

### Composition avec tour (Progetto per sipario di scena di *Café de Chinitas*), (1943)

Olio su tela, cm. 56x86,5

Firma al verso sulla tela: Dalí; sul risvolto della tela e sul telaio: etichetta Galeria Beyeler, Basel: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 5494.

#### Storia

Collezione Marchese de Cuevas;  
Sotheby's, Londra, 3 aprile 1990, lotto n. 53;  
Galerie Beyeler, Basilea;  
Galleria Gissi, Torino;  
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, con timbro Galleria Gissi, Torino, n. 5494 e indicazione «Provenienza Beyeler Gallery, Basilea»; certificato su foto di Ernst Beyeler, Galerie Beyeler, Basilea, 7 febbraio 1973; l'opera è pubblicata al n. P 575 sul catalogue raisonné online a cura della Fundació Gala - Salvador Dalí al seguente link: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/575/project-for-cafe-de-chinitas> (pagina web consultata in data 05/05/2022).

#### Esposizioni

I Dalí di Salvador Dalí, testo di Robert Descharnes, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 luglio - 30 settembre 1984, cat. pp. 86, 135, n. 24, illustrato a colori;  
Dalí all'eternità. Il genio triforme, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 7 - 31 agosto, poi Milano, Farsettiarte, 22 settembre - 23 ottobre 2004, cat. n. 4, illustrato a colori;  
Teatro del sogno. Da Chagall a Fellini, a cura di Luca Beatrice, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 25 settembre 2010 - 9 gennaio 2011, cat. p. n.n.;  
Dalí. Un artista un genio, a cura di Montse Aguer e Lea Mattarella, Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 9 marzo - 1 luglio 2012, cat. pp. 152, 153, 223, n. 33, illustrato a colori.

#### Bibliografia

Georg Amberg, *Art in Modern Ballet*, Pantheon, New York, 1946.

**Stima € 1.500.000 / 2.200.000**

#### Importante:

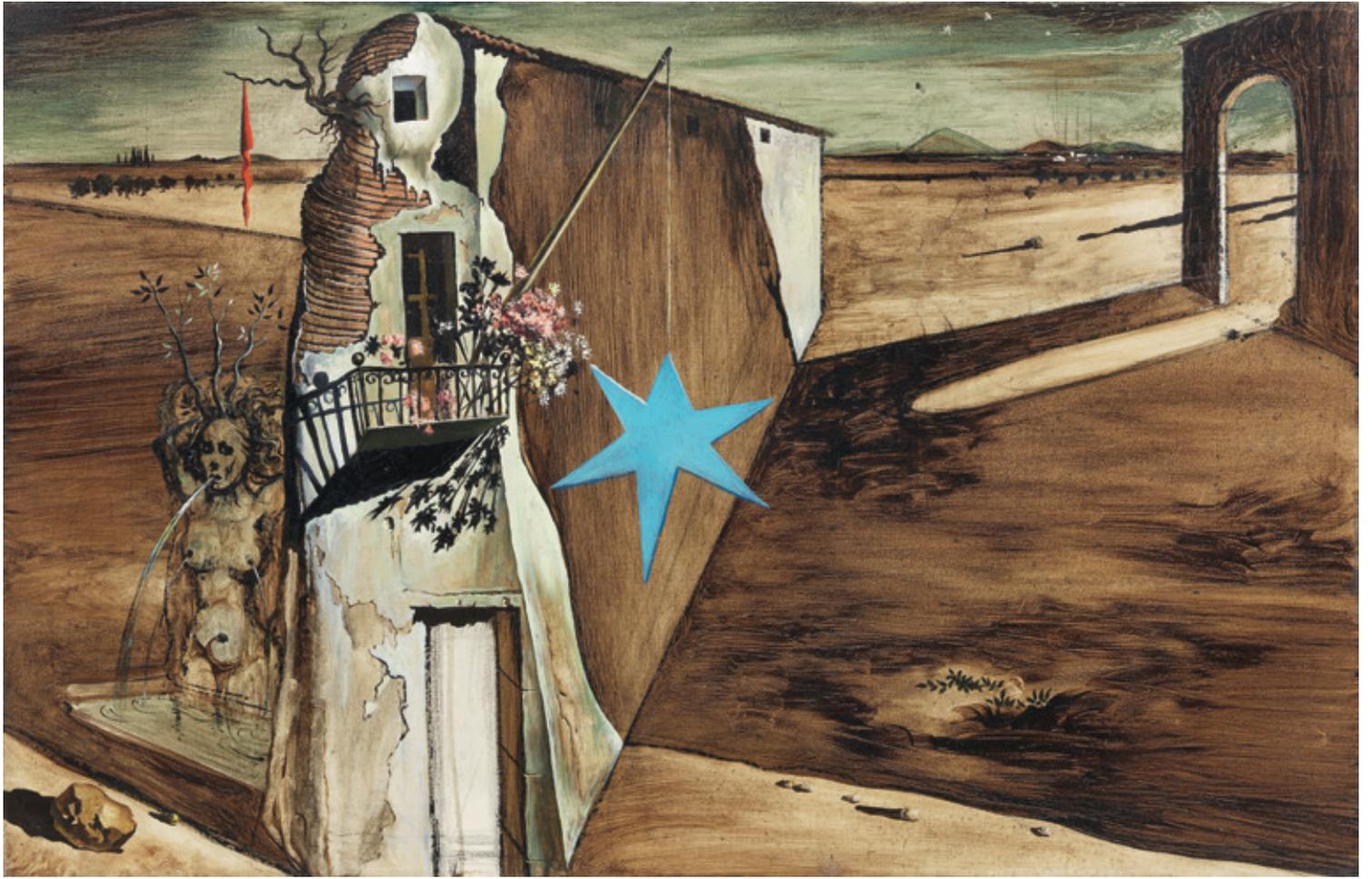
**per il presente lotto non saranno accettate offerte attraverso le piattaforme live streaming ma soltanto commissioni scritte, telefoniche e partecipazione in presenza**



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, Roma, Galleria Borghese (part.)



Salvador Dalí, *Inizio automatico di un ritratto di Gala*, 1933 ca., Figueres, Fondazione Gala-Salvador Dalí





683

**683**  
**Konstantin Rozhdestvensky**

Tomsk 1906 - San Pietroburgo 1997

**Composizione suprematista**

Tecnica mista su carta, cm. 25,7x19,7

Firma e scritta al verso.

**Stima € 20.000 / 30.000**



684

684

## Elena Mikhailovna Bebutova

San Pietroburgo 1892 - Mosca 1970

### Il violinista, (1920-30)

Olio su cartone, cm. 69,8x50,3

Firma in basso a sinistra: E. Bebutova.

#### Storia

Collezione privata, Udine;

Collezione privata

Certificato con foto di Cesare Lisandria, Rivanazzano, 26/01/2006; certificato di garanzia con foto Antique Gallery, Montichiari; dossier storico-artistico di Giovanni Boschetti, Montichiari, 14-08-2021.

#### Esposizioni

La forma dell'infinito, a cura di Don Alessio Geretti, Udine, Casa Cavazzini, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, 16 ottobre 2021 - 27 marzo 2022, cat. pp. 176, 177, illustrato a colori.

**Stima € 30.000 / 40.000**

685

## Natalia Gontcharova

Negaevo 1881 - Parigi 1962

### Raggismo, 1912

Olio su tela, cm. 97,2x98,7

Firma e data in basso a destra: N. Gontcharova 1912; numero e scritta al verso sulla tela: N. 19 / [...]; sul telaio: timbro Colussa Studio d'Arte, Udine.

### Storia

Collezione privata, Udine;  
Collezione privata

Certificato con foto di Cesare Lisandria, Rivanazzano, 10/07/2005; certificato di garanzia con foto Antique Gallery, Montichiari; dossier storico-artistico di Giovanni Boschetti, Montichiari, 13-08-2021.

### Esposizioni

La forma dell'infinito, a cura di Don Alessio Geretti, Udine, Casa Cavazzini, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, 16 ottobre 2021 - 27 marzo 2022, cat. pp. 212, 213, illustrato a colori.

**Stima € 90.000 / 130.000**



Natalia Gontcharova





Marc Chagall

# Marc Chagall, *Clown avec trompette, 1927*

Marc Chagall arrivò a Parigi con la moglie Bella e la figlia Ida nel settembre 1923, grazie all'aiuto del poeta Blaise Cendrars, di cui era amico dal 1912. Nella Ville Lumière era giunto per la prima volta nel 1910 da San Pietroburgo per frequentare la Academie Palette e La Grande Chaumière.

Durante il primo soggiorno parigino, all'inizio del 1912, Chagall si era installato a La Ruche, dove aveva conosciuto Laurens, Modigliani, Archipenko, Léger, Soutine e Kogan e i poeti Cendrars, Max Jacob, André Salmon e Guillaume Apollinaire, che gli aveva dedicato una poesia, *Rotsoge*, e aveva recensito sul *Paris-Journal* del 2 giugno 1914 la sua mostra alla Galerie Der Sturm di Berlino, allestita con trentaquattro dipinti realizzati a Parigi, scrivendo: "Chagall est un coloriste plein d'une imagination qui, issue parfois des fantaisies de l'imagerie populaire slave, la dépasse toujours. C'est un artiste extrêmement varié, capable de peintures monumentales et il n'est embarrassé par aucun système".

Appena ritornato a Parigi nel 1923, dopo aver lasciato definitivamente nel 1919 San Pietroburgo, ove dirigeva la scuola di pittura all'Académie libre, in contrasto con Malévitch e i Suprematisti, e dopo soggiorni a Mosca, 1920-21, e Berlino, 1923, si installa in una casa in avenue d'Orleans, e riceve da Ambroise Vollard la commissione prima di illustrare *Les âmes mortes* di Gogol, poi nel 1926-27 le *Fables* di La Fontaine e *Le Cirque Vollard*.

Vollard amava il *Cirque d'hiver Bouglione*, ove aveva riservato un palchetto, e vi si recava con Fernand Léger, Pablo Picasso e Chagall stesso.

Il pittore russo amava il circo fin dall'infanzia, quando aveva visto spettacoli di acrobati girovaghi, e tra il 1927-28 dipinse una serie di diciannove gouaches intitolata *Cirque Vollard*, alla quale appartiene anche il nostro dipinto (F. Meyer, *Chagall. La Vita e l'Opera*, 1962, n. 499 [79]).

Chagall aveva già realizzato nel 1920 un pannello monumentale, *Introduction au Théâtre juif*, di quasi tre metri per otto, per lo State Jewish Chamber Theater, ora alla Galeria Statale Tret'jakov di Mosca, in cui rappresentava acrobati e musicanti insieme, in uno spettacolo che univa teatro e rituale ebraico (*Marc Chagall*, San Francisco Museum of Modern Art, 26 luglio - 4 novembre 2003, New York, 2003, pp. 108-09, n. 34, p. 149, n. 72).

In questa grande decorazione appaiono alcune figure centrali del mondo magico-favoloso di Chagall, quali l'acrobata e il violinista, inseparabili figure del teatro juif e delle cerimonie della vita ebraica.

Alcune delle gouaches su carta del *Cirque Vollard* raffigurano il tema del clown, come *Clown con un asino*, 1927, in cui un clown afferra e solleva un asino verso il cielo: nel nostro dipinto Chagall unisce il motivo del musicante a quello del clown, raffigurato con uno strumento rituale su uno sfondo sfumato, come nei sogni, di figure umane.

È stato notato che, come la maggior parte dei cittadini di religione ebraica della natia Vitebsk, Chagall apparteneva al gruppo religioso hassidico, movimento "pietista" e popolare sviluppatosi come reazione contro il razionalismo rabbinico. Vicino al pensiero teosofico della Kabbala, l'hassidismo predicava di raggiungere l'esaltazione mistica attraverso la preghiera, il canto e la danza estatica, che invece la tradizione dogmatica proibiva, e preconizzava la comunione con Dio attraverso gli atti più umili della vita quotidiana (*Marc Chagall. Les années russes, 1907-1922, 13 aprile - 17 settembre 1995, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1995, p. 128*).

*Clown avec trompette* è un dipinto che rende, in modo esemplare, questo mondo fantastico-religioso di Chagall e consegna alla modernità una testimonianza decisiva sull'arte del Novecento.

Gaston Bachelard ha cercato, utilizzando la scrittura come strumento di interpretazione, di leggere l'opera di Chagall individuandone il centro nel rapporto immagine-parola. Nell'interpretazione di Bachelard (le sue riflessioni sono svolte intorno alle tavole sulla Bibbia e a quelle su *Le favole di La Fontaine*), Chagall appare quale un demiurgo che restituisce alla parola



Marc Chagall al lavoro



Marc Chagall tra Ambroise Vollard e André Derain; a destra Bella e Ida, 1923 ca.

scritta il valore di immagine e alle immagini il valore di parole. È questo un nesso apparentemente facile da capire, ma in realtà affonda il suo carattere nell'origine stessa del pensiero: "Ascoltando Chagall ho percepito la luce [...] I colori si tramutano in parole [...] Ma nell'ombra, la felicità umana basta da sola a sprigionare una piccola luce. Il nero chagalliano è abitato [...] Il mondo intero, animali, uomini e cose, è destinato all'ascesa [...] Offrendovi in dono la vista, Chagall vi induce alla parola [...] Abbiamo dunque dimostrato che i quadri sono dei racconti".

Alla fine dunque della sua lettura Bachelard ci consegna un ritratto vivido e totale del pittore che non possiamo che condividere. E Chagall con la sua pittura, come il genio della lampada di Aladino, esaudisce ogni nostro desiderio di immaginazione.

Marco Fagioli



Marc Chagall, *Introduction au Théâtre juif*, 1920, Mosca, Galleria Statale Tret'jakov

686

## Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

### Clown avec trompette, 1927

Gouache su carta, cm. 66,5x50,5

Firma in basso a destra: Chagall. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Marlborough-Gerson Gallery, New York, con n. Nos 1825 (opera datata 1919): etichetta Marlborough Fine Art, London, con n. 02861: etichetta di trasportatore con indicazioni Exposition L'Art Français dans les / collections belges: etichetta O'Hana Gallery, London, con n. A 117.

#### Storia

Collezione A. Volland, Parigi;  
Collezione Baron Boel, Bruxelles;  
Marlborough Fine Art, Londra;  
O'Hana Gallery, Londra;  
Collezione privata

#### Esposizioni

Marc Chagall, opere dal 1927 al 1981, Farsettiarte, Focette, poi Cortina d'Ampezzo, Prato e Milano, luglio - novembre 1992, cat. n. 1, illustrata a colori.

#### Bibliografia

Franz Meyer, Marc Chagall, leben und werk, Edizioni M. du Mont Schauberg, Colonia, 1961, p. 754, n. 499;  
Franz Meyer, Marc Chagall, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, 1962, n. 499;  
Il collezionista d'arte moderna, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1963, p. 54.

**Stima € 580.000 / 780.000**

#### Importante:

**per il presente lotto non saranno accettate offerte attraverso le piattaforme live streaming ma soltanto commissioni scritte, telefoniche e partecipazione in presenza**



Marc Chagall, *Clown con un asino*, 1927-28





687

**687**

## Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

### **Punta della Dogana, 1955**

Olio su tela, cm. 50x61,4

Firma in basso a destra: Guidi; dichiarazione di autenticità, data e firma al verso sulla tela: Autentico 1955 / Guidi; timbro Galleria d'Arte Antica e Moderna / Riccione / Dino Tega, con n. 98.

#### **Storia**

Collezione privata, Milano;  
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

#### **Bibliografia**

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi.  
Catalogo generale dei dipinti. Volume secondo, Electa, Milano,  
1998, p. 524, n. 1955 14.

**Stima € 7.000 / 12.000**



688

688

## Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

### Étude, Paysage à l'Usine, 1924-28

Olio su tela, cm. 55x70

Al verso sulla tela: Magnelli / Etude (entre 1924-28); sul telaio: etichetta Galleria dell'Oca, Roma, con n. 551/12.

#### Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 97, n. 333.

Stima € 10.000 / 18.000



689

689

## Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

### Porticciolo, 1941

Olio su cartone telato, cm. 39,5x49,8

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 941. Al verso: etichetta con n. 3678 e timbro Galleria dell'Annunciata, Milano: etichetta 100 Opere / di Carlo Carrà / Prato - 15 maggio - 19 giugno 1971 / Riprodotto nel volume a tav. LXXV: etichetta e timbro con n. 1972 Galleria Gissi, Torino / Maestri del '900 - Settembre 1965.

### Storia

Collezione U. Ferraris, Valenza Po:  
Collezione privata

### Esposizioni

100 Opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria Farsetti, 15 maggio - 19 giugno 1971, cat. tav. LXXV, illustrato a colori.

### Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 445, 696, n. 5/41.

**Stima € 25.000 / 35.000**



690

690

## Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

### Natura morta con gusci d'ostrica e giacca blu sulla spiaggia, 1928

Olio su cartone, cm. 38,8x53,5

Dedica, firma e data in basso a destra: A / mon [...] / son ami / de Pisis 28. Al verso: timbro La Vetrina di Chiurazzi al Babuino, Roma: timbro Dante Vecchiato Galleria d'Arte, Padova, Cortina d'Ampezzo, Forte dei Marmi, Vicenza.

Certificato su foto di Giuliano Briganti, Roma, 11 settembre 1992, con timbro Galleria Tega, Milano.

### Esposizioni

Filippo de Pisis, a cura di Giovanni Granzotto, Padova, Dante Vecchiato Galleria d'Arte, 6 maggio - 19 giugno 1999, cat. pp. 54, 55, illustrato a colori (con supporto errato).

### Bibliografia

Filippo de Pisis Nature morte, testi di Claudia Gian Ferrari e Stefano Crespi, Edizioni Charta, Campione d'Italia, 1996, pp. 56, 57.

**Stima € 15.000 / 25.000**



691

**691**  
**Filippo de Pisis**

Ferrara 1896 - Milano 1956

**Parigi, 1939**

Olio su cartone pressato, cm. 74x60,2

Firma e data in basso a destra: Pisis / 39.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 16/10/1984;  
certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 5 aprile  
2022, con n. 05602.

**Stima € 20.000 / 30.000**



692

692

## Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

### Case di Via Scialoia, 1932

Olio su tela, cm. 38,5x54

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 32; titolo e numero al verso sul telaio: Case di Via Scialoia 68; etichetta e timbro Galleria La Bussola, Torino.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

### Esposizioni

Mostra Rosai, Firenze, Galleria di Palazzo Ferroni, ottobre 1932, cat. n. 68.

**Stima € 15.000 / 20.000**



693

693

## Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

### **Marina, 1941**

Olio su cartone telato, cm. 40x49,8

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 941.

Certificato su foto Archivio Carlo Carrà, Milano, 7 novembre 2019, con n. 60/41.

**Stima € 18.000 / 25.000**



694

694

## Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

### Il Fabbricone I, 1949

Olio su cartone, cm. 75,3x52

Firma e data in basso a sinistra: Soffici 49; titolo al verso: Fabbricone: etichetta Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta Arte Contemporanea, Firenze, con n. 39: etichetta Esposizione / Soffici / - Milano 1952 -: cartiglio Galleria S. Fedele - Milano / Mostra di Ardengo Soffici / Gennaio - Febbraio 1952: timbro Galleria Bergamini, Milano.

### Esposizioni

Soffici alla Galleria San Fedele, Milano, Galleria San Fedele, 23 gennaio - 15 febbraio 1952, cat. n. 20 (opera datata 1948) o n. 23.

**Stima € 12.000 / 18.000**

695

## Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

### Ritratto di signora, (1932)

Tempera su tavola, cm. 41x32,5

Firma in alto a destra: Savinio.

#### Storia

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

#### Esposizioni

XXXIII Esposizione della Società torinese degli «Amici dell'arte», Torino, Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti, 18 ottobre 1932, sala IV, personale, cat. n. 161 o 164 (con titolo *Testa femminile*);

Alberto Savinio, mostra personale, Firenze, Sala d'Arte de La Nazione, 3 dicembre 1932.

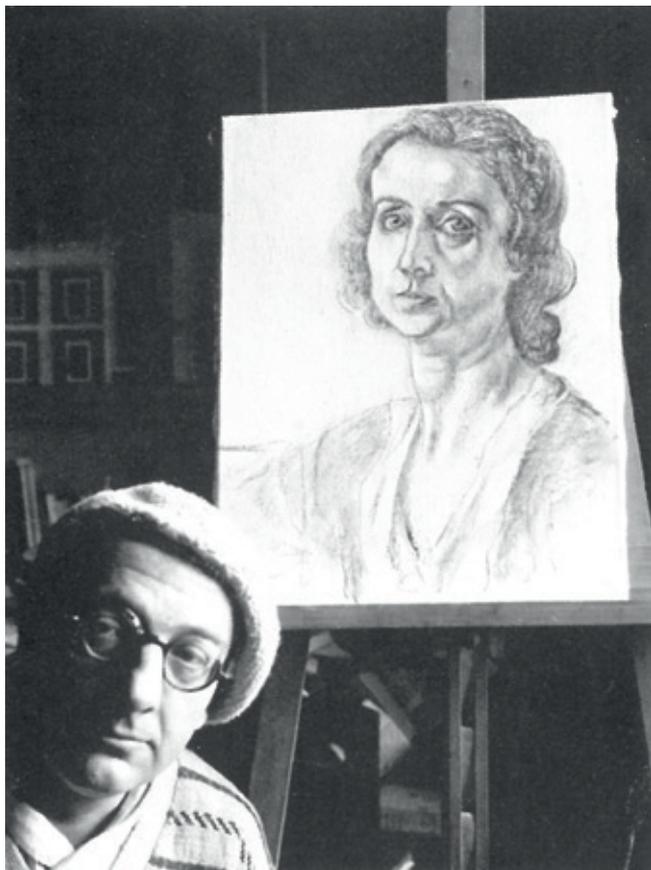
#### Bibliografia

Le mostre d'arte a Firenze. Savinio, in *Il Popolo d'Italia*, 14 dicembre 1932, Milano 1932 (recensione mostra Firenze 1932);

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 129, n. 1932 7.

L'opera ritrae Jone Morino, soggetto di altri dipinti.

**Stima € 28.000 / 38.000**



Alberto Savinio con un ritratto di Jone Morino



696

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### **Paesaggio ermetico (Paesaggio con rocce), 1930 ca.**

Tempera su cartone, cm. 45,7x59,8

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso: timbro e firma Paolo Baldacci, Milano.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 6 luglio 1993, con n. 1/1993.

### **Esposizioni**

Sogni di carta. Dipinti, disegni e incisioni dei maestri del '900, Riccione, Villa Franceschi Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 25 giugno - 11 settembre 2011, cat. p. 58.

### **Bibliografia**

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 343, n. 5. A.

**Stima € 35.000 / 55.000**



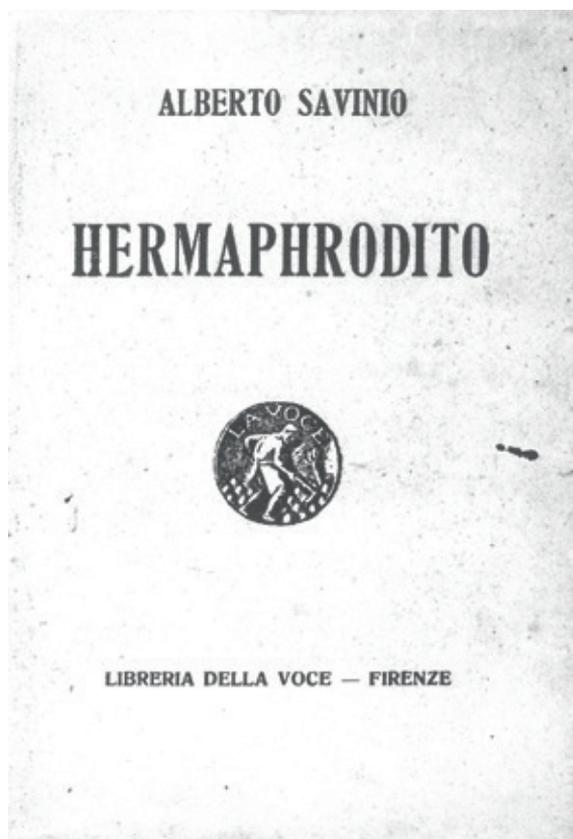
Gustave Courbet, *Bords de la Loue avec rochers à gauche*, 1868



# Alberto Savinio, *Senza titolo*, 1927-28



Alberto Savinio



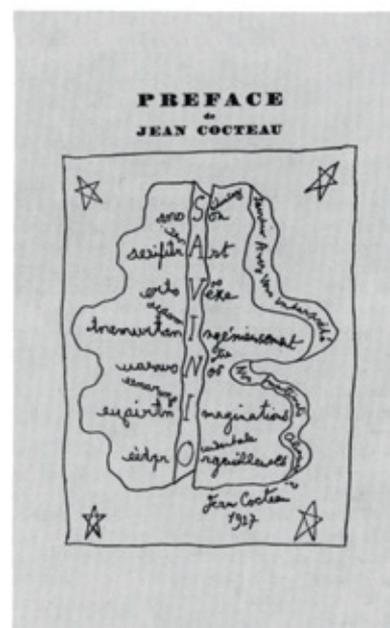
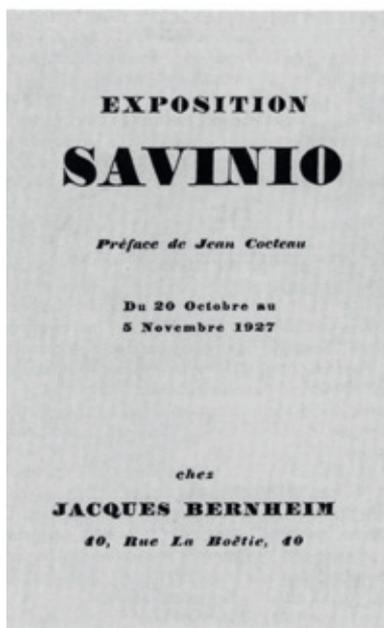
Copertina di *Hermaphrodito*, Firenze, 1918

Il 20 ottobre del 1927 Alberto Savinio inaugura a Parigi, alla Galleria Jacques Bernheim, la sua prima mostra personale con ventisei dipinti e alcuni disegni, riscuotendo il grande favore della critica. L'anno prima, nel 1926, dopo aver realizzato nel corso dei decenni, in maniera sporadica, alcuni disegni, bozzetti e prove di pittura, Savinio aveva iniziato a dedicarsi con maggior interesse al linguaggio figurativo e nell'aprile dello stesso anno aveva spedito a Parigi alcuni disegni e collages al fratello de Chirico che, in una lettera entusiasta, lo aveva incoraggiato a proseguire: "Sono molto belli e impressionanti tutti. Li ho già mostrati a qualcuno e tutti sono rimasti stupiti. Credo che un'esposizione dei tuoi disegni avrebbe successo. [...] Con Guillaume o Rosenberg combiniamo qualcosa. Seguita a lavorare e se ne hai degli altri mandameli" (G. de Chirico, in *Savinio gli anni di Parigi*, Milano, Electa, 1990, p. 338). Savinio, determinato a esprimere da questo momento in poi il suo pensiero anche attraverso la pittura e trovando in Italia un ambiente artistico ancora chiuso allo sviluppo di nuovi linguaggi creativi, decide di trasferirsi a Parigi, la sola città dove, secondo il pittore, "ci si senta incoraggiati" e dove regnano "l'intelligenza e il senso dell'arte".

Savinio, musicista, compositore, scrittore, critico, scenografo e pittore, nato in Grecia, culla della civiltà mediterranea e del mito, lascia la sua terra d'origine nel 1906, per spostarsi con la famiglia da una città all'altra, prima a Monaco, dove si forma come musicista e compositore, poi a Milano, Roma e Firenze, luoghi dove con il fratello Giorgio de Chirico studia letteratura, storia, latino, greco e la poetica di filosofi come Schopenhauer, Nietzsche e Weininger, iniziando a definire i principi della poetica metafisica. A Parigi, durante il primo soggiorno del 1910, conosce Apollinaire, che diventerà il suo modello poetico, e si dedica con entusiasmo alla musica dando vita a un movimento definito, sulla rivista *Les Soirées de Paris*, *Sincerismo*. Nelle composizioni, prive di ricerca armonica, Savinio inserisce brani musicali noti e suoni della realtà per rivelare la fatalità dell'epoca contemporanea e manifestare attraverso un'originale esplosione musicale "tutto ciò che la metafisica moderna contiene di drammatico, di terribile, di sconosciuto, di passionale" (in *Alberto Savinio*, Mazzotta, Milano, 2002, p. 198). Si tratta di una serie di composizioni associate al balletto o a opere buffe, che, come spiegherà nel 1949, sono l'equivalente musicale delle poesie di Apollinaire e della pittura metafisica di de Chirico di questi anni. Nel 1914 alle note si aggiungono le parole nel complesso dramma teatrale *Chants de la mi-mort*, che racconta con invenzioni fantastiche e ironiche episodi del Risorgimento, per cui realizza i bozzetti delle scene e dei personaggi, uomini senza volto, drammatici e privi di umanità, raffigurati come manichini da sartoria – ricordo degli "uomini da sarto" citati dal Pulci nel *Morgante maggiore* e della figura dell'uomo senza volto del poema *Le musicien de Saint-Merry* di Apollinaire – che sono all'origine del manichino metafisico. Dal 1915 Savinio si allontana dalla musica per dedicarsi alla scrittura in cui esprime il suo pensiero con un susseguirsi di divagazioni sull'argomento trattato, associazioni, accumulazioni, allusioni, illuminazioni, citazioni, cambiando costantemente punto di vista e passando, in modo apparentemente svagato, dalla descrizione di un dettaglio all'esaltazione di una visione del tema così distante da esso

da sembrare quasi priva di logica. Una scrittura libera e complessa che trova il suo fondamento nell'opera *Hermaphrodito*, pubblicato nel 1918, da cui Savinio fa discendere il suo mondo: "Tutto che ho fatto di poi, è o formato o in germe in *Hermaphrodito*: una lunga variazione sul quel tema. Lo dico e lo ripeto" (in *ibidem*, p. 200). Sulle pagine egli esprime la sua genialità e nelle visioni letterarie appare già l'immaginario metafisico della sua pittura. Dal 1927 Savinio sceglie di privilegiare la pittura come espressione del suo universo interiore senza abbandonare le altre discipline in quanto, come spiegherà anni dopo, egli è "un pittore 'al di là della pittura'. [...] Le opere [...] nascono prima di tutto come cose pensate. Portarle a una forma o dipinta o scritta, è [...] una operazione 'a scelta'. [...] Quando la ragione d'arte di un artista è più profonda e dunque 'precede' la ragione singola di ciascun'arte, quando l'artista [...] è una 'centrale creativa', è stupido [...] chiudersi dentro una singola arte [...]. E ho avuto il coraggio di mettermi al di là delle arti, sopra le arti" (A. Savinio, *La mia pittura*, Galleria, n. 1, Milano, 1949).

Nel corso degli anni Savinio, come un Argonauta alla ricerca del vello d'oro, compie un viaggio attraverso i luoghi dell'immaginazione, superando i limiti imposti dal reale, per andare al di là del visibile, alla scoperta degli infiniti messaggi del cosmo. La sua può essere definita in un certo senso un'arte "conoscitiva" (come suggerisce Silvana Cirillo), in quanto non tesa a creare una realtà alternativa ma a scoprire ciò che già esiste all'interno di ogni cosa e comprendere, in un infinito metafisico, le molteplici verità del reale, rifiutando l'idea che ne possa esistere una sola, che limiterebbe la libertà dell'uomo. L'artista ha il compito di trovare il maggior numero di verità per riporre nella relatività degli elementi del tangibile l'unica certezza possibile, così ogni atto creativo diventa un momento di scoperta di una delle tante rivelazioni del reale. Savinio si interessa con passione a ogni espressione d'arte e definisce la sua opera un "secondo romanticismo", inteso come "tempo eroico della mente: quello in cui l'uomo è animato da un desiderio immenso e indeterminato", mosso dalla curiosità e da una forte volontà di operare (A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Adelphi, 1977-2017, p. 30). Egli non pone confini tra un atto creativo e l'altro, in ognuno di essi si può trovare il germe, l'evoluzione o la variazione degli altri: la pittura nasce dalla scrittura che trova origine nella musica che diventa balletto e la scenografia si trasforma in letteratura e appare nel quadro, in un continuo fluire di note, idee, immagini, forme e colori che diventano segni del multiforme linguaggio di un unico mondo creativo. Per questa sua poliedrica capacità di espressione Apollinaire lo definisce "poète, peintre, et dramaturge, ressemble en cela aux génies multiformes de la Renaissance toscane", mentre Leonardo Sciascia evidenzia gli elementi classici e novecenteschi di un 'superiore dilettantismo': "dilettante nello scrivere, nel dipingere, nel far musica, nel pensare, nel vivere. [...] Dilettante come Luciano di Samosata. Dilettante come Stendhal [...] lo stendhalismo di Savinio è il rifiuto della noia, il dilettarsi della vita, l'essere dilettanti" (in P. Vivarelli, *Alberto Savinio*, *Catalogo generale*, Electa, Milano, 1996, p. 21).



Catalogo della prima mostra di Alberto Savinio con la prefazione di Jean Cocteau in forma di acrostico, Parigi, Galleria Jacques Bernheim, 1927



Alberto Savinio, *Senza titolo (Couple et enfant)*, 1927



Alberto Savinio, *Composizione*, 1928

conoscitivo compiuto da Savinio non può escludere l'osservazione del presente, a suo parere pieno di contraddizioni e incertezze che egli cerca di contrastare con l'ironia, con l'ambiguità del linguaggio pittorico e con la ricerca di valori stabili e saldi, operando sulla memoria personale e storica. Così sulle tele appaiono ricordi e foto d'infanzia, in cui le pose riportano alla fissità della statuaria, in contrapposizione alla precarietà del mondo moderno, che lasciano man mano il posto alla scultura greca, principalmente arcaica, intesa come "strumento metafisico" in grado di cogliere ciò che è nascosto dalle apparenze, alla mitologia greca e pagana, all'umanità primigenia, alla preistoria, momenti attraverso i quali Savinio riesce a percepire la natura nella sua totalità e a ricondurre a un principio universale le frammentarie manifestazioni del reale. Dal 1928 iniziano a comparire sulle tele nuove immagini fantastiche, metamorfosi del reale, organizzate su palcoscenici teatrali non sempre immediatamente riconoscibili, che entrano a far parte della finzione scenica adatta, proprio in quanto rappresentazione, a renderle credibili. Le visioni che abitano le immaginarie scenografie saviniane sembrano

seguire una continua narrazione, ogni dipinto è la scena isolata di un ciclo, in cui i significati passano da una variante all'altra, e tutte possono essere riconducibili a una complessa e unitaria visione del mondo. In questi anni Savinio frequenta i Surrealisti, che lo considerano loro precursore, e le sue visioni pittoriche vengono spesso avvicinate alla poetica del gruppo. Sarà lo stesso pittore, nel 1949, in *Tutta la vita*, a chiarire la differenza sostanziale della sua opera: "Il surrealismo [...] è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza non ha ancora organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario [...] non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente".

L'opera di Savinio *Senza titolo*, 1927-28, è una delle tele riapparse in Italia negli anni Sessanta quando un gruppo di mercanti, a seguito del rinnovato interesse verso il Surrealismo, decide di recuperare le opere dell'artista ancora presenti a Parigi. Pia Vivarelli, nel 1990, in base all'iconografia dell'immagine, ne ipotizza l'identificazione (non condivisa da Maurizio Fagiolo dell'Arco) con *Sirenes*, esposta alla Galleria Jacques Bernheim nel 1927, un accostamento non sostenuto con assoluta certezza dalla studiosa, in quanto i personaggi privi di tratti fisiognomici sono elementi tipici della produzione del 1928. In questa tela, che documenta un importante momento di ricerca, Savinio inserisce soluzioni iconografiche



Alberto Savinio, *Senza titolo*, (1928)

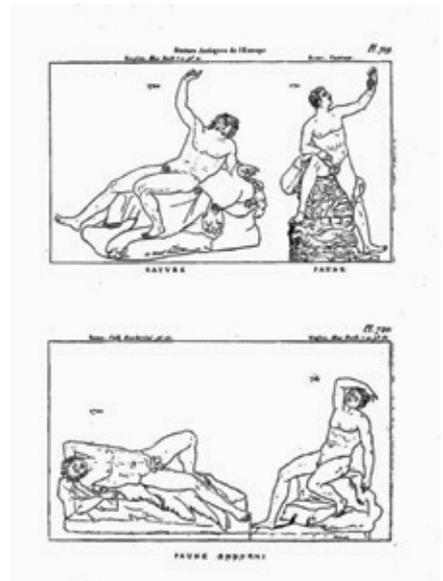
già sviluppate e nuove ispirazioni, accostando alle sovrapposizioni di immagini con contorni ben delineati che imitano la tecnica del collage, tipiche dei primi quadri, figure senza volto dai corpi giunonici, di derivazione rinascimentale, che anticipano le imponenti figure con la testa di manichino o a griglia. La composizione ricorda una scena teatrale dove i personaggi in primo piano, le cui pose riprendono modelli dell'arte presenti nei repertori di Salomon Reinach, ballano con movimenti liberi che possono essere avvicinati – seguendo le parole di Savinio relative alla voce *Ballo* nella sua Enciclopedia – a quelli dei “popoli che vivono più fisicamente”, come americani e africani, “per i quali il ballo è religione, ossia comunione dell'uomo con la divinità. [...] L'uomo ballando [...] si muove in giro e imita così il moto stesso dell'universo, ossia vive in

maniera istintiva” e ballare intorno a qualcosa di sacro porta a imitare i “movimenti cosmici” (A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, cit., pp. 49-50). Le parole di Savinio sembrano tradursi in immagini in questa tela, in cui la presenza di un paesaggio con case e palmeto sullo sfondo, poggiato su un piano come un piccolo soprammobile, la forte luminosità e l'intenso cromatismo riportano all'Africa, ai paesaggi disabitati e al profondo rapporto tra l'uomo e la natura. Se da una parte la dinamica danza delle figure richiama i balli delle popolazioni africane, dall'altra l'intero gruppo suggerisce un legame con la mitologia, con le scene di Menadi esaltate dal furore dalla forza vitale di Dionisio e con le Ninfe dell'età arcaica, divinità della natura che muovono passi di danza al suono del flauto divino di Pan. La gestualità delle due figure centrali e la libertà dei movimenti, che coinvolgono ogni parte dei loro corpi, sembrano ricondurre anche alla contemporaneità, agli originali balletti a piedi nudi di Isadora Duncan, ispirati alla plasticità delle figure dell'arte greca, che riscossero grande successo nei primi decenni del Novecento. La costruzione spaziale dell'opera segue un serrato e dinamico ritmo compositivo in cui le figure danzanti su un piccolo frammento di ribalta scenica, i piani fluttuanti, e l'instabile struttura di piattaforme e pilastri creano un effetto di vertiginoso e precario equilibrio, che riporta alle incertezze dell'epoca moderna. In questa tela Savinio supera le contraddizioni del presente attraverso sorprendenti e ironici accostamenti di immagini ispirate all'arte antica, alla mitologia, alla storia e al primigenio rapporto dell'uomo con gli elementi naturali e le divinità, in uno spazio e un tempo indefiniti, al di là del reale, dove la prorompente vitalità della natura che anima ogni cosa riconduce a una visione cosmica del tutto.

Il gesto creativo per Savinio consiste nel “tentare il generoso abbraccio della Natura nella sua pienezza [...] conoscere la ragione che governa il tutto penetrando il tutto”. E poiché la realtà, come spiega Pia Vivarelli, “è un continuo fluire delle cose – secondo la tradizione eraclea ripresa dall'artista – quanto appare distante e contraddittorio nell'esperienza sensibile si salda e si ricompone, attraverso la chiarezza intellettuale dell'artista nell'ordine superiore del divenire universale, rivelandosi come successione di momenti mai disgiunti del perenne farsi e mutarsi degli elementi”

(P. Vivarelli, *Alberto Savinio*, *Catalogo generale*, cit., p. 9).

Elisa Morello



Salomon Reinach, *Repertoire de peintures grecques et romaines*, Parigi, 1922, p. 136, e *Repertoire de la statuaire grecques et romaines I*, Parigi, 1898, p. 409



Alberto Savinio

697

## Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

### Senza titolo, (1927-28)

Olio su tela, cm. 72,5x92

Firma in basso a sinistra: Savinio; firma e data al verso sulla tela: Savinio 1928; sul telaio: etichetta Il Mostra / Mercato / Nazionale / d'Arte / Contemporanea / Firenze - Palazzo Strozzi / 21 marzo - 19 aprile 1964, con n. 964: etichetta e timbro Galleria Levi Arte Contemporanea, Milano: etichetta Spazio Immagine / Galleria d'Arte / Contemporanea, Milano.

### Storia

Galleria Gissi, Torino;  
Galleria La Barcaccia, Roma;  
Christie's, Roma, 13 maggio 1991, lotto n. 152;  
Collezione privata

### Esposizioni

Exposition Savinio, Parigi, Galerie Jacques Bernheim, 20 ottobre - 5 novembre 1927, n. 11 (?);  
Savinio, 25 dipinti dal 1927 al 1931 - Parigi, Milano, Galleria

Levi, dal 23 febbraio 1963, cat. n. 15, illustrato;  
Savinio, 32 dipinti dal 1927 al 1930 - Parigi, Torino, Galleria Narciso, 20 aprile - 15 maggio 1963, n. 12, illustrato.

### Bibliografia

Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 162 (con titolo *Sirènes*);  
Luca Massimo Barbero, Alberto Savinio. Pittore di Teatro / Peintre de Théâtre, Fabbri Editori, Milano, 1991, p. 36, n. 19;  
Maurizio Agnellini, Arte moderna. L'arte del Novecento dal Futurismo a Corrente, n. 2, comitato scientifico Luciano Caramel, Gianfranco Bruno e Pia Vivarelli, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1992, p. 200 (con titolo *Danzatrici*);  
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 43, n. 1927-1928 2.

**Stima € 400.000 / 600.000**



Isadora Duncan



# Giorgio de Chirico, *Paesaggio ideale*, inizio anni Sessanta

*L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre a quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della profondità abitata.*

Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica*, 1919

L'attività pittorica di Giorgio de Chirico si svolge nell'arco di circa settant'anni, attraversando diverse fasi, le quali vengono senza dubbio influenzate da alcuni eventi della vita del pittore: dalla relazione con la madre e il fratello Savinio, dall'incontro con le opere di Nietzsche e Schopenhauer alle relazioni sentimentali con Raissa ed Isabella.

Tuttavia la sua pittura, per natura ciclica e anacronistica, va giudicata non in base a schemi storico cronologici preconcepi, ma per la

sua qualità e per l'emozione che trasmette, tenendo ben presente che queste sono sempre un riflesso dello spirito e quindi dell'emozione che prova l'artista nel momento in cui crea. Come infatti lui stesso dichiara:

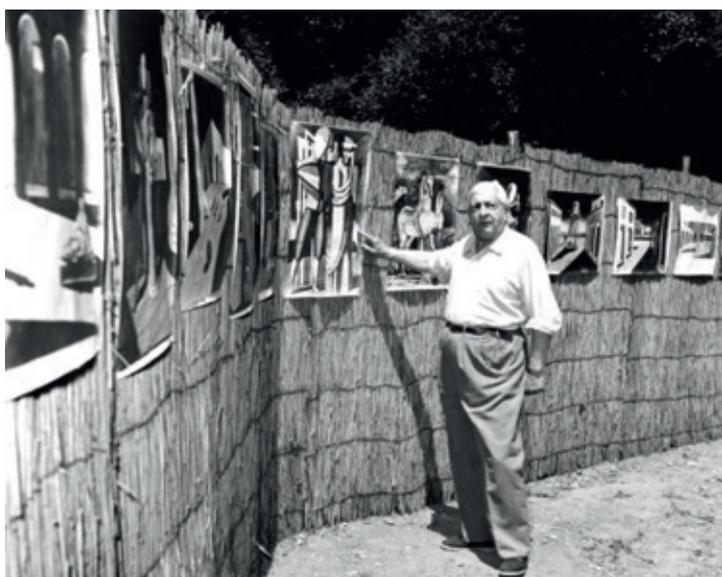
"Nel mondo meraviglioso e magico della pittura la materia segue sempre le oscillazioni dello spirito, così che questa decade si sfolla e assume l'aspetto torbido delle sostanze impure, allorquando quello perde forza e profondità; aumenta invece di bellezza, e brilla e si complica sapientemente nel suo ordito, quando lo spirito s'innalza, e della vita e del mondo abbraccia una parte più vasta, e più profondamente s'addentra nel senso eterno e ineffabilmente lirico degli esseri e delle cose" (Giorgio de Chirico, *Pro tempera oratio*, 1920).

I molteplici lavori che realizza durante il corso degli anni sono accumulati dalla rappresentazione di scene enigmatiche, che si ripetono in maniera quasi ossessiva, ed espresse da una peculiare prospettiva. Il colore è steso con attenzione, i volumi ben definiti e gli accostamenti appaiono spesso inverosimili ed ambigui. L'artista fa uso di questi elementi proprio per porre l'osservatore di fronte ad una realtà inafferrabile, che trova la sua collocazione "oltre la natura", sconfinando volutamente nell'immaginario.

Secondo de Chirico infatti l'arte deve essere considerata come uno strumento dell'uomo per conoscere veramente sé stesso, permettendo a pensieri e suggestioni soggettive di fluire liberamente, rimandando allo stato d'animo del momento.

Nei suoi dipinti, capaci di raccontare i moti dell'animo individuale, la presenza di elementi fortemente classici si accosta ad altri dal carattere enigmatico, ponendo un interrogativo destinato a restare sospeso, in una infinita attesa.

La teoria della pittura metafisica viene concepita ed elaborata dall'artista quando arriva a Ferrara, di ritorno dalla Prima Guerra Mondiale. Con questa pittura si propone di ritornare all'ordine, senza però rifugiarsi nella tecnica meramente accademica e oggettivista. Di fronte alla tragicità della guerra la risposta rivoluzionaria e anti-avanguardistica di de Chirico è quella di iniziare a guardare



Giorgio de Chirico illustra le sue opere a critici d'arte, fotografi e giornalisti, (1962)



Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1924-25

il mondo con occhi nuovi, andando più in profondità.

L'idea del pittore è quella di dar vita a un'arte che, superando gli eccessi delle avanguardie, torni a guardare alla tradizione, sia dal punto di vista della tecnica, sia per i contenuti. Essa tuttavia deve essere un'arte capace di troncarsi i legami col passato: anche per questo motivo de Chirico prende le distanze dalle ricerche naturaliste che altri suoi contemporanei hanno cominciato a percorrere dopo la fine del primo conflitto mondiale, nel periodo del *rappel à l'ordre*, dopo la "sbandata" avanguardista dei primi quindici-diciotto anni del secolo. De Chirico mette in scena un'arte rivelatrice, che unisce sogno e realtà, ironia e tradizione classica, misterioso e razionale, un'arte in grado di far vedere le cose come se le stessi osservando per la prima volta.

Il nostro dipinto, *Paesaggio ideale*, anticipa di pochi anni la cosiddetta fase neometafisica, il periodo finale e luminoso della lunga carriera dell'artista, circoscritto a un lasso di tempo che include parte degli anni Sessanta fino alla sua morte nel 1978.

Sulla necessità di ricercare e rappresentare il paesaggio scrive:

"L'uomo, anche il più cittadino è attirato verso la natura. Il bisogno ch'egli prova di verde fresco e d'aria pura, quel bisogno che l'uomo sente più con il suo spirito che con il suo corpo, è come il suo sesto senso, un senso superiore. Questo desiderio di esser vicino alla natura è evidentemente provocato nell'uomo da ricordi; ricordi profondi e lontani, ricordi subcoscienti, ricordi atavici, ricordi che gli fanno concepire una natura ideale, una natura che gli dà uno straordinario benessere" (Giorgio de Chirico, scritti su *L'illustrazione italiana, Paesaggi*, Garzanti, Milano, 1943).

La felicità che ogni uomo cerca è per l'artista istintivamente legata a una natura ideale, non limitata dalle frontiere della realtà.

Quindi un paesaggio per essere un'opera d'arte e avere il suo vero significato ideale, dev'esser dipinto con una materia superiore, la pittura. Il lato caratteristico della grande pittura sta infatti nella sua capacità di non porre limiti alle cose, ai cieli, agli orizzonti. È questo strano e irreali fenomeno che permette di pensare all'infinito, ad un'astrazione serena e gioconda, priva di barriere.

In questo paesaggio disabitato dall'uomo ma popolato da piante ed arbusti, colonne e rovine che rimandano all'amata Grecia, il drappo rosso avviluppato su sé stesso, probabile richiamo all'amore dell'artista per il periodo barocco, catalizza l'attenzione dello spettatore e cela una presenza altrettanto misteriosa.

Negli ultimi anni di attività de Chirico ripercorre i temi del passato metafisico, con tinte più calde e con una visione disincantata e serena che ha sostituito la sospensione ansiosa e spesso angosciata delle precedenti opere.

Se "la metafisica giovanile era il tempo della partenza [...], la Neometafisica è invece il tempo del grande ritorno" (L. Canova, *Il grande ritorno, Giorgio de Chirico e la Neometafisica, La nave di Teseo*, 2021, p. 21).

Come scrive Fabio Benzi nella monografia dedicata a de Chirico nel 2019, ciò che emerge chiaramente nei dipinti neometafisici "da quelle scene di ambiguità sottile e indecifrabile, è il non-senso della vita, e il gioco (se di gioco si tratta) nasconde una melanconia cosmica, profonda, oscura, quanto, in fondo, stoica e serena. L'ultimo periodo di de Chirico ricorda a ben vedere quello dell'ultimo Picasso: come lui egli riprende figure, temi, stilemi del suo ricchissimo passato, componendoli, smontandoli e ricomponendoli con un senso di gioco sostenuto dalla certezza della propria strada" (F. Benzi, *Giorgio de Chirico, La vita e l'opera*, La nave di Teseo, Milano, 2019, pp. 496-97).

È possibile allora affermare che tra il 1910, anno del suo primo quadro metafisico, e il 1978, anno della sua scomparsa, de Chirico abbia sempre comunque operato una visione circolare del tempo che aveva ben esposto in una sua lettera a Guillaume Apollinaire del 1916: "Efesino ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell'eternità e il passato è uguale all'avvenire. La stessa cosa forse volevano significare i romani con l'immagine di Janus, il dio dai due volti (Janus Bifrons); e ogni notte il sogno, nell'ora più profonda del riposo, ci mostra il passato uguale al futuro, il ricordo che si mescola alla profezia in un imeneo misterioso" (G. de Chirico, *Lettera a Guillaume Apollinaire*, Ferrara, 11 luglio 1916, in *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018, pp. 91-92).

Fermo restando che la vera volontà che permane è quella di opporsi allo scorrere del tempo, nel corso degli ultimi anni in particolare l'artista torna sui temi che hanno riscosso maggiore interesse nel passato, ma li reinterpreta liberamente in una sorta di d'après, rendendoli ancora più lucidi, più brillanti e cristallini, proprio come un sogno fatto a occhi aperti.



Giorgio de Chirico, *Cavalli con aigrettes e Mercurio*, 1965



698

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### Paesaggio ideale, inizio anni Sessanta

Olio su tavola, cm. 110x220

Firma in basso a destra: G. de Chirico; titolo e firma al verso: "Paese ideale" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di

autenticità del notaio Gandolfo, Roma, Novembre 1964.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 5 luglio 1996, con n. 450/1996.

**Stima € 170.000 / 220.000**





699

## René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

**Paesaggio, 1932**

Olio su tela, cm. 80x100

Firma e data in basso a destra: R. Paresce / 32. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Pesaro, Milano.

Opera archiviata presso l'Archivio Paresce, Milano, al n. 25/32.

**Stima € 20.000 / 30.000**





700

700

## Achille Funi

Ferrara 1890 - Appiano Gentile (Co) 1972

### **Paesaggio marino, 1968**

Tempera su carta applicata su faesite, cm. 60x80

Firma in basso a destra: A. Funi; firma e data al verso sulla faesite: A. Funi / 1968; etichetta e due timbri S. Erasmo Club d'Arte, Milano, con n. B 801 e data 29-5-73; sul telaio: due timbri Galleria Carini, Milano: due timbri Colombo Luigi / Carate Brianza.

**Stima € 4.000 / 7.000**



701

701  
**Ottone Rosai**

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

**Il giardino, 1955 ca.**

Olio su tela, cm. 50x65,2

Firma in basso a destra: O. Rosai; titolo e numero al verso sul telaio: "Il giardino" (9).

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 8 ottobre 2001.

**Stima € 12.000 / 18.000**



702

702

## Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

### Natura morta

Olio su compensato, cm. 33x40,2

Firma in basso a destra: A. Tosi; titolo e firma al verso: "Natura morta" / A. Tosi: etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Stima € 4.000 / 6.000



703

703

## Pio Semeghini

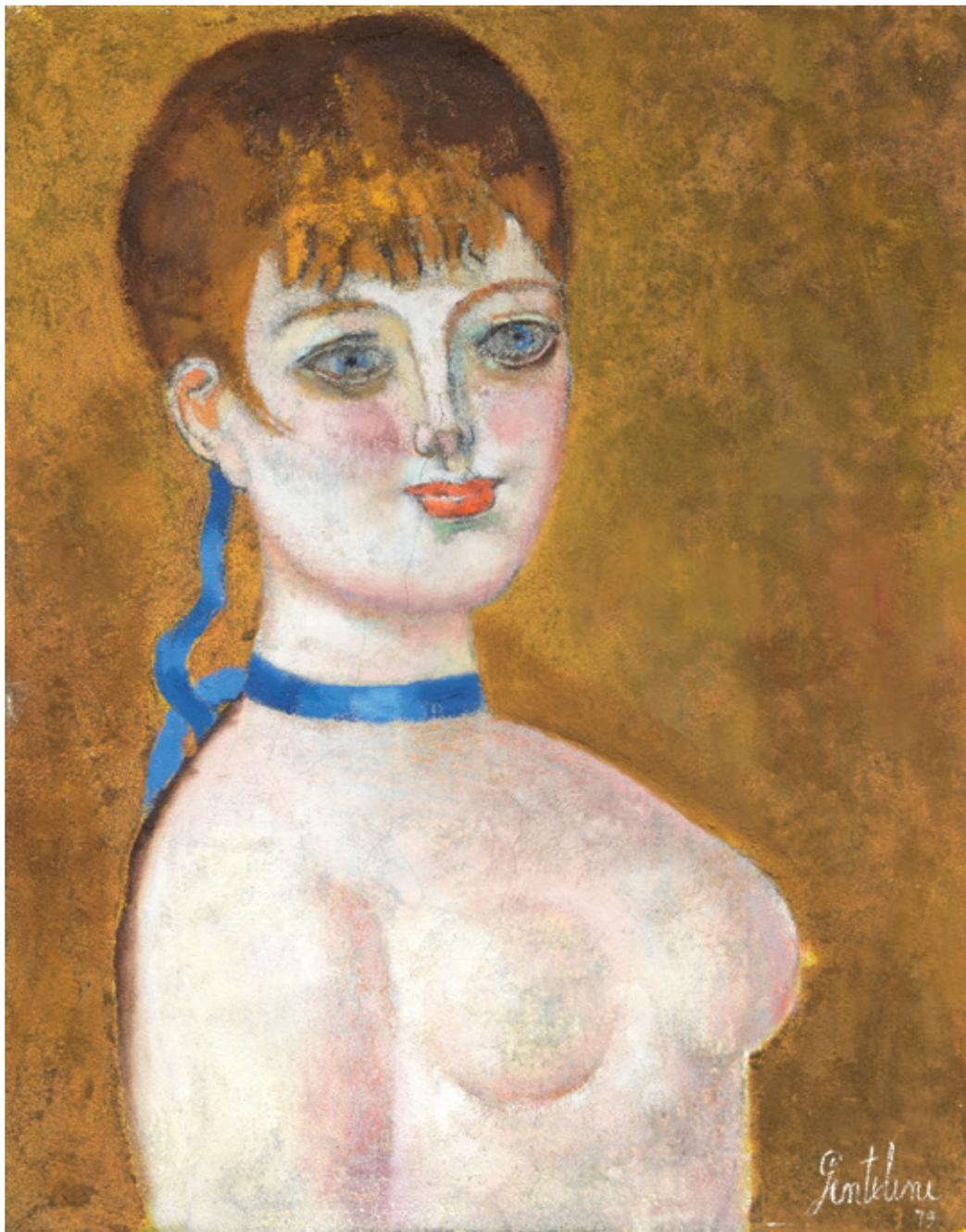
Quistello (Mn) 1878 - Venezia 1964

### Natura morta, 1952

Olio su compensato, cm. 40x50

Firma e data in alto a sinistra: Semeghini / 1952 giugno. Al verso: etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Stima € 5.000 / 8.000



704

704

## Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

### **Ragazza con nastrino blu, 1979**

Olio su tela sabbata, cm. 50,2x40

Firma e data in basso a destra: Gentilini / 79.

#### **Storia**

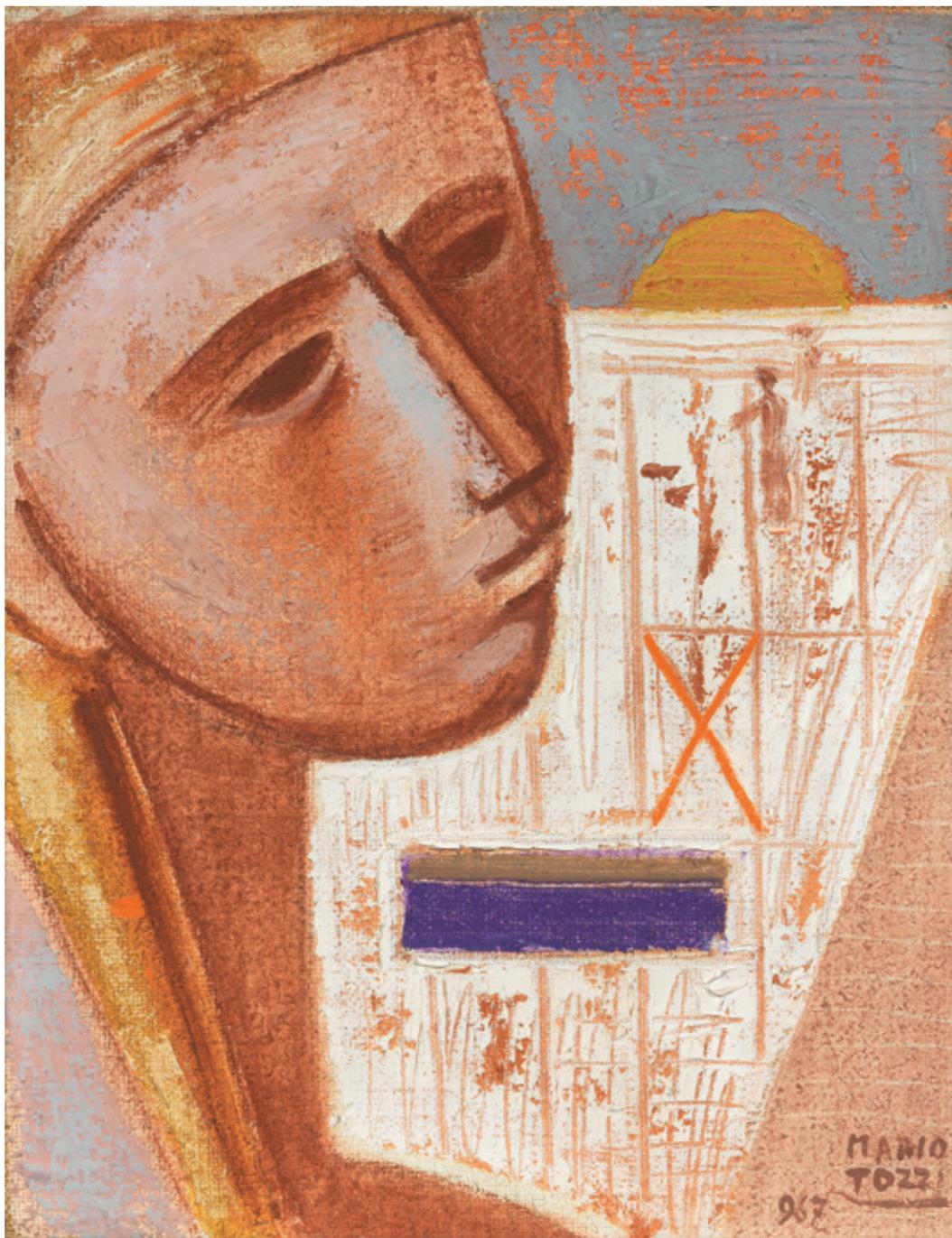
Galleria Toninelli, Roma;  
Galleria Cafiso, Milano;  
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 23 ottobre 1980, con timbro Seven Arts e n. 5/1570.

#### **Bibliografia**

Milena Milani, Una grande mostra 1954-1979 all'Artcurial di Parigi, in Prospettive d'Arte, a. VI, n. 33, Milano, marzo 1980, p. 3;  
Toti Carpentieri, La parabola artistica di Franco Gentilini, in Quotidiano di Lecce, Lecce, 7 aprile 1981;  
Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 708, n. 1666.

**Stima € 9.000 / 11.000**



705

705

## Mario Tozzi

Fossombrone (PU) 1895 - St. Jean du Gard 1979

### L'alba, 1967

Olio su tela, cm. 35,5x27

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 967. Sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria d'Arte Moderna / di Nuccio Belvedere / Modena.

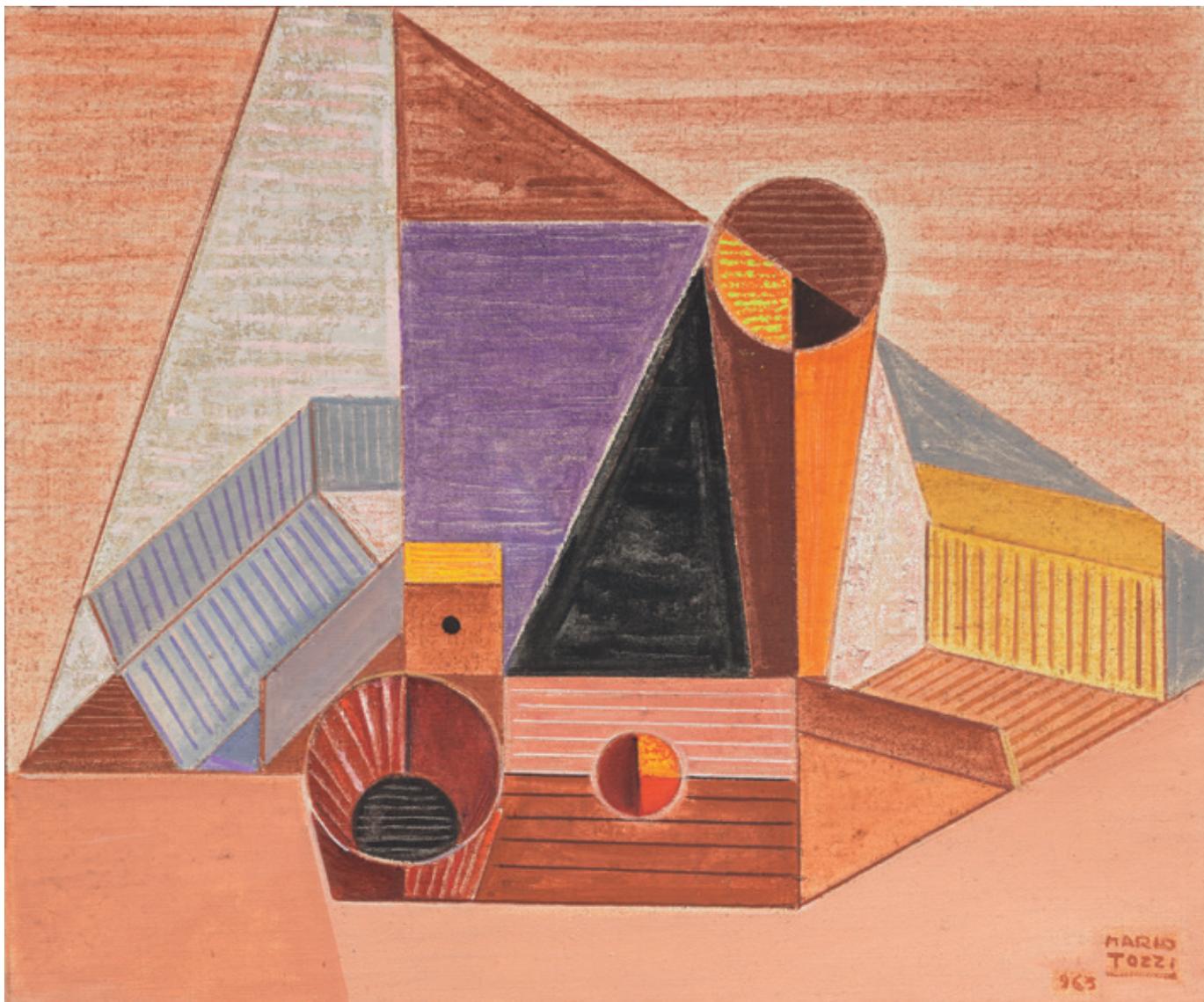
### Bibliografia

Catalogo Nazionale d'Arte Moderna n. 5, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1968, p. 308;

Catalogo Nazionale d'Arte Moderna n. 12, vol. II, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1977, p. 4;

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 180, n. 67/121.

**Stima € 8.000 / 14.000**



706

706

## Mario Tozzi

Fossombrone (PU) 1895 - St. Jean du Gard 1979

### **Composizione in rosa n. 1, 1963**

Olio su tela, cm. 55x65

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 963. Al verso sulla tela: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 7223.

### **Esposizioni**

Esposizione personale, Roma, Galleria Accademia, marzo 1964, cat. n. 12.

### **Bibliografia**

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 81, n. 63/1.

**Stima € 12.000 / 18.000**

707

## Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

### **Ragazza che fuma, 1961**

Olio su tela, cm. 127x100

Firma in basso a destra: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / R. '61.

#### **Storia**

Collezione privata, Parma;  
Collezione privata

#### **Bibliografia**

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 199, n. 60/97 (con indicazione «databile 1960»).

**Stima € 25.000 / 35.000**



Renato Guttuso





708

**708**

## Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

**Girasoli, 1969**

Olio su tela, cm. 60x70

Firma e data in basso a destra e al verso sulla tela: Morlotti 69.

### Bibliografia

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 414, n. 1137.

**Stima € 8.000 / 12.000**



709

**709**

## Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

**Rose, 1983**

Olio su tela, cm. 27,7x38,5

Firma in basso a destra: Morlotti.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 11-10-83.

### Bibliografia

Donatella Biasin, Pier Giovanni Castagnoli, Gianfranco Bruno, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo secondo, Skira editore, Milano, 2000, p. 642, n. 1865.

**Stima € 1.500 / 2.500**



710

## 710 Giuseppe Migneco

Messina 1908 - Milano 1997

### **Pescatore che dorme, 1978**

Olio su tela, cm. 70x99,6

Firma in basso a destra: Migneco. Dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questo / dipinto / è opera / mia / Migneco.

Foto autenticata dall'artista.

### **Esposizioni**

Migneco. Mostra antologica, Messina, Palazzo Comunale, 1983-1984, cat. p. 156;

Migneco. Mostra antologica, Milano, Rotonda della Besana, settembre - ottobre 1984, cat. p. 156.

### **Bibliografia**

Luigi D'Eramo, Migneco, catalogo generale volume I, Bonaparte Editrice, Milano, 1986, p. 365, n. 6.

**Stima € 12.000 / 18.000**



711

711  
**Piero Marussig**

Trieste 1879 - Pavia 1937

**Natura morta**

Olio su tela, cm. 33,5x47

Firma in alto a destra: P. Marussig. Al verso, sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria Bergamini, Milano; sul telaio: etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo.

**Stima € 4.000 / 6.000**



712

712

## Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

### **Cesto di rose, 1941**

Olio su cartone telato, cm. 39,6x50

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 941. Al verso: etichetta Galleria Rotta, Genova: timbro Vittorio E. Barbaroux, Milano: etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo.

### **Bibliografia**

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 447, 696, n. 24/41.

**Stima € 10.000 / 15.000**



# INDICE

## A

Afro 630, 631  
Alechinsky P. 618

## B

Baldessari R. 649  
Balla G. 658  
Bebutova E. 684  
Bernard E. 678  
Botero F. 619

## C

Carrà C. 689, 693, 712  
Casorati F. 603, 621, 671  
Chagall M. 686

## D

D'Anna G. 652, 653, 654  
Dalí S. 682  
De Chirico G. 612, 661, 665, 696, 698  
De Pisis F. 637, 639, 663, 668, 690, 691  
Depero F. 606, 643, 644  
Dottori G. 650, 660

## F

Fillia 648  
Funi A. 672, 700

## G

Gentilini F. 704  
Gontcharova N. 685  
Guidi V. 640, 687  
Guttuso R. 614, 615, 632, 633, 707

## I

Innocenti B. 624

## M

Mafai M. 634, 635  
Magnelli A. 688  
Manzù G. 625, 626, 628  
Marini M. 604  
Martini A. 623  
Marussig P. 711  
Migneco G. 710  
Modigliani A. 677

Morandi G. 613, 674  
Morlotti E. 629, 708, 709

## N

Nolde E. 681

## O

Oriani P. 656

## P

Paresce R. 667, 699  
Picasso P. 616  
Pirandello F. 636  
Pomodoro A. 627  
Prampolini E. 647

## R

Rosai O. 670, 692, 701  
Rossi G. 659  
Rozhdestvensky K. 683

## S

Savinio A. 662, 664, 695, 697  
Semeghini P. 703  
Severini G. 607, 666  
Sibò 651, 655  
Signac P. 679  
Sironi M. 601, 602, 605, 608, 610, 611, 638, 641, 642, 645, 646, 669, 673  
Soffici A. 609, 694  
Sutherland G. 617

## T

Tato 657  
Tosi A. 702  
Tozzi M. 705, 706

## U

Utrillo M. 680

## V

Van Dongen K. 620  
Viani L. 675, 676

## Z

Zecchin V. 622





## CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore della vendita. È facoltà del Direttore della vendita accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire a Farsettiarte referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempimento l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempimento la Farsettiarte è facoltizzata:
  - a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
  - a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.Farsettiarte è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

I	scaglione da € 0.00 a € 20.000,00	28,00 %
II	scaglione da € 20.000,01 a € 80.000,00	25,50 %
III	scaglione da € 80.000,01 a € 200.000,00	23,00 %
IV	scaglione da € 200.000,01 a € 350.000,00	21,00 %
V	scaglione oltre € 350.000	20,50 %

Diritto di seguito: gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori o inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta da Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta da Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi soprannominati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempimento del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalga a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) "Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela".



## **ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE**

### **AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI**

Via Sant'Agnesa 18 – 20123 Milano – Tel. 02 89459708 – Fax 02 40703717  
[www.ambrosianacasadaste.com](http://www.ambrosianacasadaste.com) – [info@ambrosianacasadaste.com](mailto:info@ambrosianacasadaste.com)

### **ANSUINI 1860 ASTE**

Viale Bruno Buozzi 107 – 00197 Roma – Tel. 06 45683960 – Fax 06 45683961  
[www.ansuiniaste.com](http://www.ansuiniaste.com) – [info@ansuiniaste.com](mailto:info@ansuiniaste.com)

### **BERTOLAMI FINE ART**

Piazza Lovatelli 1 – 00186 Roma – Tel. 06 32609795 – 06 3218464 – Fax 06 3230610  
[www.bertolamifineart.com](http://www.bertolamifineart.com) – [info@bertolamifineart.com](mailto:info@bertolamifineart.com)

### **BLINDARTE CASA D'ASTE**

Via Caio Duilio 10 – 80125 Napoli – Tel. 081 2395261 – Fax 081 5935042  
[www.blindarte.com](http://www.blindarte.com) – [info@blindarte.com](mailto:info@blindarte.com)

### **CAMBI CASA D'ASTE**

Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo 16 – 16122 Genova – Tel. 010 8395029 – Fax 010 879482  
[www.cambiaste.com](http://www.cambiaste.com) – [info@cambiaste.com](mailto:info@cambiaste.com)

### **CAPITOLIUM ART**

Via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia – Tel. 030 2072256 – Fax 030 2054269  
[www.capitoliumart.it](http://www.capitoliumart.it) – [info@capitoliumart.it](mailto:info@capitoliumart.it)

### **COLASANTI CASA D'ASTE**

Via Aurelia, 1249 – 00166 Roma – Tel. 06 6618 3260 – Fax 06 66183656  
[www.colasantiaste.com](http://www.colasantiaste.com) – [info@colasantiaste.com](mailto:info@colasantiaste.com)

### **EURANTICO**

S.P. Sant'Eutizio 18 – 01039 Vignanello VT – Tel. 0761 755675 – Fax 0761 755676  
[www.eurantico.com](http://www.eurantico.com) – [info@eurantico.com](mailto:info@eurantico.com)

### **FABIANI ARTE**

Via Guglielmo Marconi 44 – 51016 Montecatini Terme PT – Tel. 0572 910502  
[www.fabianiarte.com](http://www.fabianiarte.com) – [info@fabianiarte.com](mailto:info@fabianiarte.com)

### **FARSETTIARTE**

Viale della Repubblica (area Museo Pecci) – 59100 Prato – Tel. 0574 572400 – Fax 0574 574132  
[www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it) – [info@farsettiarte.it](mailto:info@farsettiarte.it)

### **FIDESARTE ITALIA**

Via Padre Giuliani 7 (angolo Via Einaudi) – 30174 Mestre VE – Tel. 041 950354 – Fax 041 950539  
[www.fidesarte.com](http://www.fidesarte.com) – [info@fidesarte.com](mailto:info@fidesarte.com)

### **FINARTE S.p.A.**

Via Paolo Sarpi 8 – 20154 Milano – Tel. 02 36569100 – Fax 02 36569109  
[www.finarte.it](http://www.finarte.it) – [info@finarte.it](mailto:info@finarte.it)

### **INTERNATIONAL ART SALE**

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano – Tel. 02 40042385 – Fax 02 36748551  
[www.internationalartsale.it](http://www.internationalartsale.it) – [info@internationalartsale.it](mailto:info@internationalartsale.it)

### **LIBRERIA ANTIQUARIA GONNELLI - CASA D'ASTE**

Piazza D'Azeglio 13 – 50121 Firenze – Tel. 055 268279 – Fax 0039 0552396812  
[www.gonnelli.it](http://www.gonnelli.it) – [info@gonnelli.it](mailto:info@gonnelli.it)

### **MAISON BIBELOT CASA D'ASTE**

Corso Italia 6 – 50123 Firenze – Tel. 055 295089 – Fax 055 295139  
[www.maisonbibelot.com](http://www.maisonbibelot.com) – [segreteria@maisonbibelot.com](mailto:segreteria@maisonbibelot.com)

### **STUDIO D'ARTE MARTINI**

Borgo Pietro Wuhrer 125 – 25123 Brescia – Tel. 030 2425709 – Fax 030 2475196  
[www.martiniarte.it](http://www.martiniarte.it) – [info@martiniarte.it](mailto:info@martiniarte.it)

### **MEETING ART CASA D'ASTE**

Corso Adda 7 – 13100 Vercelli – Tel. 0161 2291 – Fax 0161 229327-8  
[www.meetingart.it](http://www.meetingart.it) – [info@meetingart.it](mailto:info@meetingart.it)

### **PANDOLFINI CASA D'ASTE**

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze – Tel. 055 2340888-9 – Fax 055 244343  
[www.pandolfini.com](http://www.pandolfini.com) [info@pandolfini.it](mailto:info@pandolfini.it)

### **SANT'AGOSTINO**

Corso Tassoni 56 – 10144 Torino – Tel. 011 4377770 – Fax 011 4377577  
[www.santagostinoaste.it](http://www.santagostinoaste.it) – [info@santagostinoaste.it](mailto:info@santagostinoaste.it)



## REGOLAMENTO

### **Articolo 1**

I soci si impegnano a garantire serietà, competenza e trasparenza sia a chi affida loro le opere d'arte, sia a chi le acquista.

### **Articolo 2**

Al momento dell'accettazione di opere d'arte da inserire in asta i soci si impegnano a compiere tutte le ricerche e gli studi necessari, per una corretta comprensione e valutazione di queste opere.

### **Articolo 3**

I soci si impegnano a comunicare ai mandanti con la massima chiarezza le condizioni di vendita, in particolare l'importo complessivo delle commissioni e tutte le spese a cui potrebbero andare incontro.

### **Articolo 4**

I soci si impegnano a curare con la massima precisione i cataloghi di vendita, corredando i lotti proposti con schede complete e, per i lotti più importanti, con riproduzioni fedeli.  
I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

### **Articolo 5**

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.

I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

### **Articolo 6**

I soci si impegnano alla collaborazione con le istituzioni pubbliche per la conservazione del patrimonio culturale italiano e per la tutela da furti e falsificazioni.

### **Articolo 7**

I soci si impegnano ad una concorrenza leale, nel pieno rispetto delle leggi e dell'etica professionale. Ciascun socio, pur operando nel proprio interesse personale e secondo i propri metodi di lavoro si impegna a salvaguardare gli interessi generali della categoria e a difenderne l'onore e la rispettabilità.

### **Articolo 8**

La violazione di quanto stabilito dal presente regolamento comporterà per i soci l'applicazione delle sanzioni di cui all'art. 20 dello Statuto ANCA.

# L'ARTE DELLA TAVOLA

PRATO, 27 OTTOBRE 2022





George Grosz. Ganoven an der Theke. 1922. Penna, inchiostro e acquerello su carta, 62,5 x 49 cm. Firmato  
Esposizione: The Royal Academy of Arts, London 1997. Asta 1 giugno

# LEMPERTZ

1845

## ASTE DI PRIMAVERA—LEMPERTZ COLONIA

1-2 giugno Arte Moderna, Arte Contemporanea Evening Sale / Day Sale 1-2 giugno Fotografia  
13-22 giugno e 27 giugno-6 luglio Contemporary online

Neumarkt 3 50667 Colonia Germania — Info T 339 866 85 26 — [milano@lempertz.com](mailto:milano@lempertz.com)  
T +49 221 92 57 290 — [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com)



# NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2022

## PRATO

Fino al 29 Maggio 2022  
NOVECENTO ELEGANTE. ABITI E ACCESSORI  
DELLA DONAZIONE FINESCHI  
Museo del Tessuto

Fino al 12 Giugno 2022  
L'ARTE E LA CITTA' ART AND THE CITY  
Centro Pecci

Fino al 24 Luglio 2022  
IL GIARDINO DELL'ARTE. OPERE, COLLEZIONI  
Centro Pecci

Fino al 31 Luglio 2022  
PIETRO COSTA, /ri.tràt.ti/ /pòr.tràts/  
Museo di Palazzo Pretorio

## FIRENZE

Fino al 30 Maggio 2022  
PAS DE DEUX. MARINO MARINI IGOR STRAVINSKIJ  
Museo Marino Marini

Fino al 19 Giugno 2022  
MICHELANGELO: L'EFFIGIE IN BRONZO  
DI DANIELE DA VOLTERRA  
Galleria dell'Accademia

Fino al 31 Luglio 2022  
DONATELLO-IL RINASCIMENTO  
Palazzo Strozzi

Fino al 1 Agosto 2022  
LE TRE PIETA' DI MICHELANGELO  
Museo dell'Opera del Duomo

Fino al 7 Settembre 2022  
GIULIO PAOLINI. QUANDO E' IL PRESENTE?  
Museo del Novecento

Fino al 7 Settembre 2022  
FILIPPO DE PISIS. L'ILLUSIONE DELLA SUPERFICIALITA'  
Museo del Novecento

Fino al 13 Settembre 2022  
OSCAR GHIGLIA. GLI ANNI DI NOVECENTO  
Palazzo Medici Riccardi

## RISTORANTI

### PRATO

Art Hotel Restaurant  
Tel. 0574 5787  
Baghino  
Tel. 0574 27920  
Pirana  
Tel. 0574 25746  
Da Tonio  
Tel. 0574 21266

### DINTORNI DI PRATO

Logli  
Tel. 0574 23010  
La Fontana  
Tel. 0574 27282  
Da Delfina  
Tel. 055 8718074

### FIRENZE

Trattoria Baldini  
Tel. 055 287663  
Cibreo  
Tel. 055 2341100  
Enoteca Pinchiorri  
Tel. 055 242757  
Il Latini  
Tel. 055 210916  
Buca Mario  
Tel. 055 214179  
Harry's Bar  
Tel. 055 2396700

### DINTORNI DI FIRENZE

Trattoria da Bibe  
Tel. 055 2049085  
Trattoria Omero  
Tel. 055 220053

## ALBERGHI

### PRATO

Art Hotel Museo \*\*\*\*  
Tel. 0574 5787  
President Hotel \*\*\*\*  
Tel. 0574 30251  
Datini Hotel \*\*\*\*  
Tel. 0574 562348  
Giardino Hotel \*\*\*  
Tel. 0574 606588  
S. Marco Hotel \*\*\*  
Tel. 0574 21321

### FIRENZE

Excelsior \*\*\*\*\*  
Tel. 055 264201  
Helvetia & Bristol \*\*\*\*\*  
Tel. 055 287814  
Four Seasons \*\*\*\*\*  
Tel. 055 26261  
Baglioni \*\*\*\*  
Tel. 055 23580  
Bernini Palace Hotel \*\*\*\*  
Tel. 055 288621  
Croce di Malta \*\*\*\*  
Tel. 055 218351  
Cavour \*\*\*\*  
Tel. 055 282461  
Villa il Poggiale dimora storica  
S. Casciano V.P.  
Tel. 055 828311





