

Farsettiarte
DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, 3 Dicembre 2022



Moraviti



In copertina:
Giorgio Morandi, lotto 562





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

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, 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, 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, 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 3 Dicembre 2022

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO (selezione di opere)

17 - 23 Novembre

FARSETTIARTE - Portichetto di via Manzoni (angolo Via Spiga)

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

Ultimo giorno di esposizione

Mercoledì 23 Novembre, fino alle ore 17,00

PRATO

26 Novembre - 3 Dicembre

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

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 3 Dicembre, fino alle ore 13,00

Farsetti**arte**

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

MILANO - Portichetto di Via Manzoni (ang. Via Spiga) - Tel. +39 02 794274 /+39 02 76013228

info@farsettiarte.it

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 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 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 e previo rispetto della vigente normativa in tema di circolazione delle opere d'arte.
- 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 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 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 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 SARDE

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESI

**COORDINATORE SCHEDE
E RICERCHE**

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Alice NUTI
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 BIACCHESI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDE

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

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

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

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 3 Dicembre
ore 16,00

Dal lotto 501 al lotto 605

Importante:

per i lotti 562 (Morandi), 563 (Morandi), 576 (Fontana), e 593 (Carrà) non saranno accettate offerte attraverso le piattaforme live streaming ma soltanto commissioni scritte, telefoniche e partecipazione in presenza



501

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con pane e limone, 1921

Acquafornte su rame, cm. 3,5x7,2 (lastra), cm. 12,4x17,7 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a sinistra: Morandi, data in basso a destra: 1921. Al verso, su una carta al retro della cornice: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna.

Certificato su foto di Marilena Pasquali, Bologna, 16 novembre 1989, con timbro Comune di Bologna / Galleria d'Arte Moderna / Archivio G. Morandi, ed etichetta con timbro Galleria Marescalchi, Bologna.

Stato unico; tiratura di alcuni esemplari non numerati, in parte su carta Giappone o su carta India incollata.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 13;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 12, n. 1921 8.

Stima € 3.000 / 5.000



501 - misure reali

502

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio del Poggio, 1927

Acquafornte su rame, su carta India incollata, es. 36/50, cm. 23,4x29 (lastra), cm. 38x51,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1927, tiratura in basso a sinistra: 36/50, in basso a sinistra timbro a secco Eredità Morandi 1996. Al verso, su una carta al retro della cornice: etichetta La Biennale di Venezia / XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1966: etichetta Réunion des Musées Nationaux / Giorgio Morandi / Musée National d'Art Moderne / 10 février - 12 avril 1971,



502

con n. 115: etichetta Arts Council of Great Britain, Londra / Exhibition Giorgio Morandi 1971-1 / Cat. no. 115: etichetta Comune di Cernobbio / Giorgio Morandi / oli acquerelli disegni grafiche / 28 ottobre 2001 - 13 gennaio 2002 / Cernobbio - Villa Bernasconi: etichetta Galleria Marescalchi.

Esposizioni

XXXIII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 18 giugno - 16 ottobre 1966, sale XII/XIX, cat. p. 29, n. 100.

Secondo stato su tre; tiratura di 50 esemplari numerati, di cui alcuni su carta India incollata.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 33;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 37, n. 1927 4.

Stima € 8.000 / 14.000



503

Domenico Gnoli

Roma 1933 - New York 1970

Confessionale, 1960

Inchiostro e acquerello su carta,
cm. 43x35,7

Titolo al verso: Confessional; su un cartone di supporto: etichetta di trasportatore con dati dell'opera e indicazione Mostra Domenico Gnoli: timbro Bianchini Gallery, New York, con n. 55.

Storia

Collezione Luisa Gilardenghi Stewart,
Roma;
Collezione privata

503

Esposizioni

Domenico Gnoli, Roma, Galleria Giulia,
aprile 1981, cat. n. 85;

Domenico Gnoli. Antologica,
Verona, Galleria d'Arte Moderna e
Contemporanea Achille Forti,
13 novembre 1982 - 20 gennaio 1983,
cat. p. 109, n. 55;

Domenico Gnoli, Spoleto, XXVIII Festival
dei Due Mondi, Palazzo Racani-Arroni, 25
giugno - 14 luglio 1985, cat. p. 109, n. 55;
Domenico Gnoli - Disegno e pittura,
Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea,
19 settembre - 11 novembre 1985,
cat. p. 109, n. 55;

Domenico Gnoli 1933-1970, Roma,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna,
21 febbraio - 12 aprile 1987, cat. n. 134,
illustrato.

Bibliografia

Vittorio Sgarbi, Annie de Garrau Gnoli,
L'opera grafica di Domenico Gnoli,
Arnoldo Mondadori Editore, Milano,
1985, p. 158.

Stima € 4.000 / 7.000



504

504

George Grosz

Berlino 1893 - 1959

Burlesk Show, 42nd Street, 1932

Acquerello su carta, cm. 48,5x63

Titolo, data, firma e luogo in basso a sinistra: Burlesk Show / 42 Street / 32 / Grosz / New York; numero d'archivio al verso: 1 93 5.

Certificato su foto di Richard A. Cohn, in data 11/22/85.

Esposizioni

George Grosz, opere dal 1915 al 1944, Trieste, Galleria Torbandena, 17 marzo - 10 aprile 1994.

Stima € 8.000 / 14.000

505

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Portrait de jeune fille au chapeau, 1916

Matita su carta, cm. 16,7x14,7

Firma in basso a destra: Modigliani.

Certificato su foto di Arthur Pfannstiel, Amburgo, 4 febbraio 1962, con timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 5082.

Stima € 28.000 / 38.000



Amedeo Modigliani, *Beatrice Hastings davanti a una porta*, (1915 ca.)



505 - misure reali

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Letto di giornale, 1920

Inchiostro e matita su carta, cm. 34,5x27

Firma e data in basso a sinistra: O. Rosai / 1920. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta La Casa dell'Arte / Sasso Marconi / Esposto alla mostra Omaggio a / Ottone Rosai maggio - giugno 1980, con n. 3376: due timbri Galleria La Casa dell'Arte, Sasso Marconi.

Storia

Collezione privata, Fiume;
Collezione privata, Ferrara;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 10.000 / 15.000

Oltre cento anni dopo il suo compimento, torna alla luce uno dei disegni più importanti e significativi dell'intero Novecento e di Ottone Rosai, in particolare. Di rara e impareggiabile intensità espressiva, il *Letto di giornale* si lascia apprezzare nella sua fisiognomica indagata allo stremo, fino a quella verità *ultima* taciuta dall'uomo ritratto, che Rosai, al solito, ha saputo rivelare a menti privilegiate e occhi sensibili.

Rosai è un segno. Unico, indelebile, profondamente incisivo. Sul bianco della carta diventa sigla inconfondibile di un artista che non fa sconti ad alcuno e, in particolare, a se stesso. Al solito, il nero della matita riesce ad addentrarsi fra le ombre dell'anima con sconcertante disinvoltura, fino a raggiungere angoli remoti ove torride inquietudini insistono arcane e immutabili. Riemerge, a un tratto, febbrile, per perpetuare su fogli spesso consunti sentimenti che appartengono alla realtà degli uomini, con esiti toccanti, che fanno addirittura pensare ai responsi di un illuminato veggente.

Rosai è il segno. Di un'umanità che esiste o, per meglio dire, *resiste*, in un'attesa analoga a quella che sia dato di percepire al cospetto di certi *suoi* interni ebbri di tabacco e solitudine, lì dove egli ebbe a trovare fecondi pretesti espressivi, irrinunciabili motivi di scavo sepolti oltre l'anonima apparenza di una suggestiva varietà di individui.

Sebbene all'approccio ci sferzino come un vento di libeccio improvviso, questi disegni così intensi e palpitanti, sovente persino drammatici, a poco a poco entrano in noi finendo per rappresentare una sorta di conforto insperato dinanzi ai molteplici tarli dell'esistenza: sapere che qualcuno abbia già provato le nostre stesse angosce, identiche trepidazioni, aiuta certo a raggiungere la consapevolezza di una sorte toccata in comune a molti e, dunque, a non desistere in quella gara di sopravvivenza che è la vita.

Rosai dispensa esempi che ci sollevano, *tipi*, nei quali istantaneamente ci riconosciamo, segnati dal peso di un quotidiano tanto simile al nostro. È un'urgenza, la sua, di cui dà conto anche in un celebre scritto: «Gli uomini, specie i ben portanti, gli impettiti, coloro che vorrebbero dare a bere di chissà quale missione da svolgere nella vita, furono sempre i miei bersagli preferiti e fino a quando non ho potuto dimostrare la tragedia della loro presenza sulla terra per mezzo di un pezzo di matita, mi son divertito a pigliarli a sassate¹».

Nella straordinaria galleria dei personaggi *rosaiani* – giusto sottolineare tale peculiarità –, il disincanto è la smorfia che compare più frequentemente sui volti. Si tratti di amici poeti o semplici avventori, facoltosi borghesi o poveri contadini, l'assillo di Rosai è sempre il solito: rivelare quanto di nascosto essi tengono taciuto nel loro animo. Così, ne indovina a una a una le ansie, le presunzioni come le fragilità, i bui anfratti dove allignano piccole e grandi contraddizioni e, finanche, l'intero repertorio di falsità.

In quella che egli ravvisa non come miseria ma come verità, una verità che avverte peraltro intimamente propria, il segno affonda come il bisturi di un chirurgo: puntuale e preciso ove serve esserlo, interviene sulle carni e l'inconscio dei soggetti ritratti con il rispetto che questi meritano. L'esercizio è catartico, al punto da risvegliare una dignità violentata dalla sopraffazione e annegata nel silenzio, smarrita e confusa in quei territori dello spirito ormai inariditi.

Chi e cosa si celi oltre facce intristite e dolenti posture è storia che germina dal nero della matita. Immediate, nel tratto ansioso di un autore acceso d'interesse per i più reconditi roveli degli uomini, collimano sonorità gravi come echi di caverna: lugubri lamenti taciuti nella fissità di pose caratterizzanti una moltitudine attonita di fronte all'avversarsi del proprio destino.

Il segno di Rosai si fa voce, assurge a testimonianza. Oggi come allora emerge quale vibrante memoria e lucido racconto di un virtuosissimo artefice al quale non venne mai meno il dono di una sorgiva poesia.

Giovanni Faccenda

¹ *Sulla strada dell'irraggiungibile*, in «Via Toscanella», Vallecchi, Firenze, 1930, p. 119.



507

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Studio per il mosaico *L'Italia Corporativa*, 1936 ca.

Matita, matita grassa, tempera e china su carta applicata su tela, cm. 56,5x55

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Falsetti / Prato / Mostra retrospettiva di Mario Sironi / in collaborazione con la Galleria / d'Arte A. Cadario di Milano / dal 15 al 25 aprile 1962 / Opera registrata alla Galleria Cadario con il n. 34G/62: timbro Collezione Nazario Salti.

Storia

Galleria Cadario, Milano;
Galleria Farsetti, Prato;
Collezione Nazario Salti, Sesto Fiorentino;
Collezione privata

Opera archiviata dall'Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 1 ottobre 2020, al n. 56/20 RA.

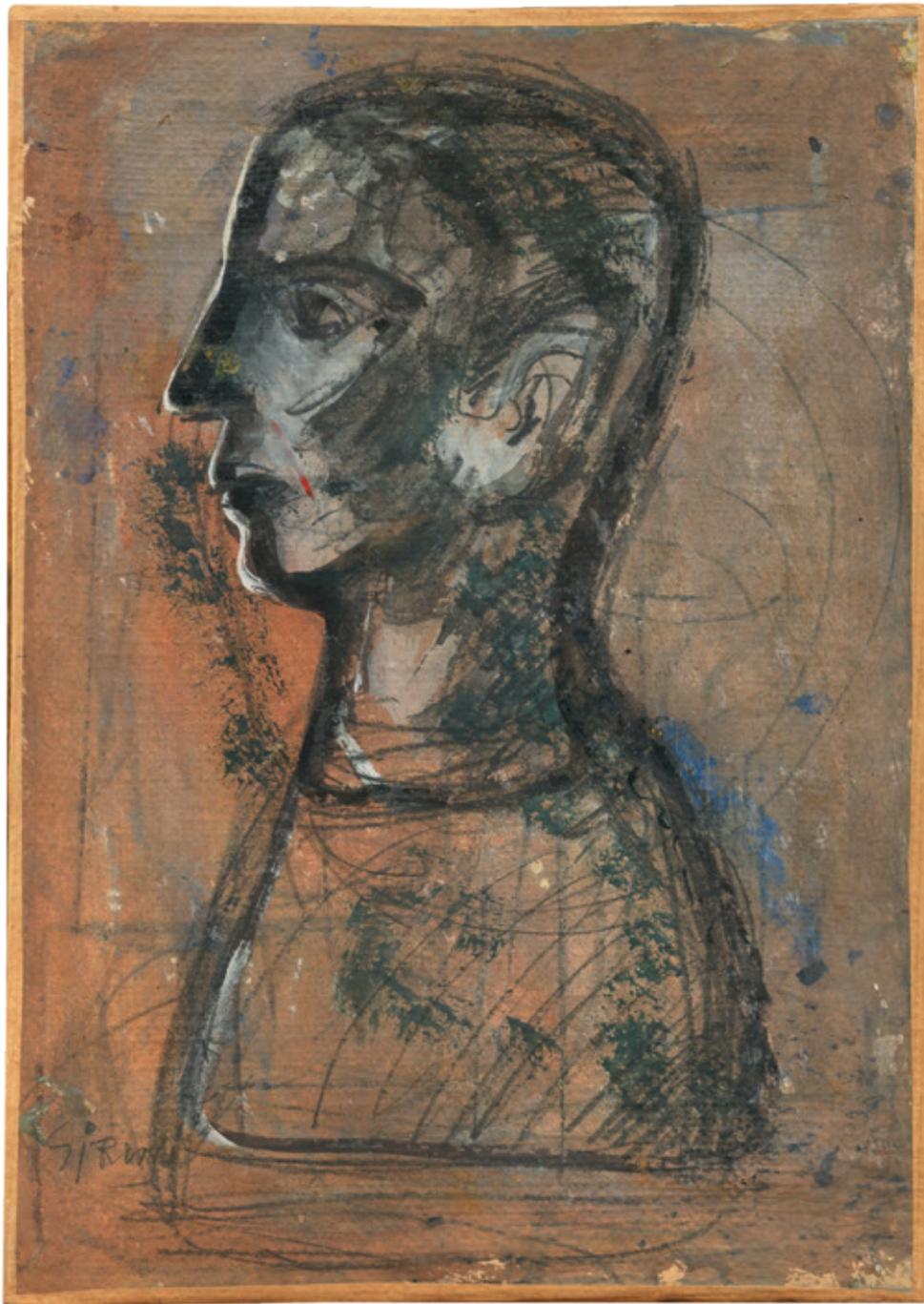
Opera dichiarata di interesse artistico e storico particolarmente importante dal Ministero per la Cultura, Segretariato Regionale per la Lombardia, in data 13 gennaio 2022.

Stima € 18.000 / 28.000



Mario Sironi, *L'Italia corporativa*, mosaico, 1936, Milano, Palazzo dei Giornali





508

508

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.

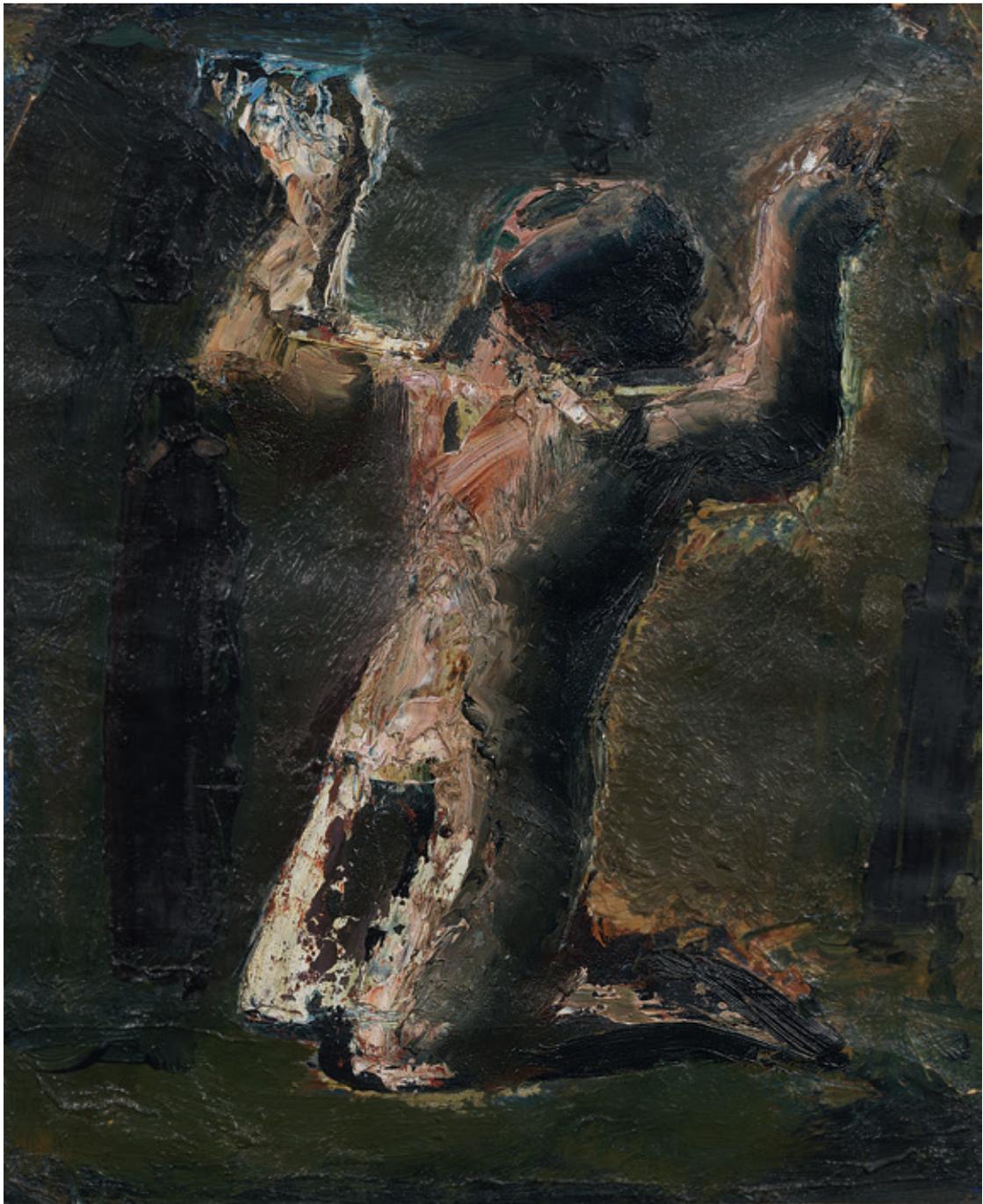
Storia

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 € 5.000 / 7.000



509

509

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Figura, 1930 ca.

Olio su carta applicata su cartone, cm. 37,6x30,7

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Stima € 9.500 / 12.500



510

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Strumenti + Musica, 1916 ca.

Matita su carta, cm. 23,8x15,5

Titolo in basso a sinistra: Strumenti Musicali, firma in basso a destra: Iras.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 18 marzo 2005, con n. B16 - 59.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 8, illustrata a colori.

Stima € 7.000 / 12.000



510

511

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Dinamismo di case - 2, 1915

Matita e biacca su carta oca, cm. 31,9x24,5

Luogo, sigla e data in basso a destra: Rovereto 6° R.M.B. 1915.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 14 gennaio 2008, con n. B15 - 60.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 5, illustrata a colori.

Stima € 10.000 / 16.000



511

512

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Progetto per paravento, 1916 ca.

Tecnica mista su carta applicata su cartone, cm. 21x27

Firma sul lato sinistro: Balla / Futurista. Su un cartone al verso della cornice: scritta di Luce Balla "Giacomo Balla / Bozzetto per paravento - 1916": etichetta di Casa Balla, con n. 767: etichetta Galleria Edieuropa QULarte Contemporanea, Roma, con n. 47.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 767);
Archivio Cambellotti, Roma;
Galleria Edieuropa, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Giacomo Balla, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 4 aprile 1963, cat. p. 119, n. 282, tav. 104, illustrata;
Balla dalla luce alla luce, a cura di Elena Gigli, Roma, Futurism & Co., 1 ottobre 2020 - 31 gennaio 2021, cat. pp. 146, 147, illustrata a colori (immagine ruotata).

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, n. 189;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla: ricostruzione futurista dell'universo, Bulzoni editore, Roma, 1968, n. 130.

Stima € 28.000 / 38.000

Con l'intenzione di abbellire l'utile, di ricostruire l'universo partendo dalla sua casa, dalla quotidianità, Balla progetta e realizza suppellettili futuriste. È del 1916 il progetto per il paravento proveniente da Casa Balla e pubblicato da Fagiolo: "L'interesse per l'arredamento testimonia la volontà di uscire dalle ristrette dimensioni del quadro per entrare nell'ambiente della vita: [...] decorare uno spazio per la vita diventerà l'idea - fissa del pittore artigiano; prima di ricostruire l'universo comincia ad allietare il suo piccolo bozzo" (Roma, 1968, p. 94). E la sua casa, il suo bozzolo diventa il nucleo da visitare dove la famiglia Balla realizza opere di arredamento futurista per venderle, come si legge sul giornale *Roma futurista*.

Elena Gigli



513

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Composizione cubo-futurista, 1917 ca.

Olio su cartone, cm. 31x23,5

Sigla in basso a sinistra: R.M.B.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere
Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto,
19 settembre 2011, con n. B17-72.

Stima € 35.000 / 55.000



Georges Braque, *Violino e spartito "Petit oiseau"*, 1913, New York, The Metropolitan Museum of Art



514

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Riflessi su paese all'alba, 1917 ca.

Olio su tela, cm. 40x50

Firma in basso a destra: R. M. Baldessari. Al verso sulla tela:
etichetta con due timbri Galleria Schettini.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere
Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, con n. B17-94.

Stima € 20.000 / 30.000



Roberto Marcello Baldessari nello studio di Venezia





515

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Natura morta con piccione, pesci, aragosta, sullo sfondo la chiesa di Cortina d'Ampezzo, 1952 ca.

Tempera su carta applicata su tela, cm. 34x77,5 (carta),
cm. 35,6x80 (tela)

Firma in basso a destra: G. Severini.

Certificato su foto di Romana Severini Brunori, Roma,
10 febbraio 2001.

Questa tempera è uno dei bozzetti serviti per l'esecuzione
del mosaico, tuttora presente, all'albergo Corona di Cortina
d'Ampezzo.

Stima € 30.000 / 40.000



516

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Paysage féminin

Olio su tela, cm. 90,7x75

Firma in basso a sinistra: Prampolini; titolo e firma entro cartiglio al verso sul telaio: Paysage féminin / E. Prampolini; etichetta Littoriali Femminili / della / Cultura e dell'Arte / San Remo A. XIX / Mostra d'Arte; sulla tela: etichetta Galleria Pesaro, Milano: scritta Ceci appartient / à Mm Doupins / C Hassappe.

Stima € 20.000 / 30.000



Enrico Prampolini nello studio







517

517

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1910

Olio su tela, cm. 38x55

Firma e data in basso a sinistra: R. Paresce / 1910.

Certificato su foto di Rachele Ferrario, con n. 5/10.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 151, n. 5/10.

Stima € 15.000 / 25.000

518

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Campagna romana, 1902 ca.

Pastello su carta applicata su cartone, cm. 26,7x36

Firma in basso a destra: Balla.

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 18 settembre 2004,
Archivio Gigli serie 2004, n. 161.

Stima € 30.000 / 40.000



Giacomo Balla sul balcone di via Nicolò Porpora, Roma



519

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Dolce richiamo, 1932 ca.

Olio su compensato, cm. 71x61, con cornice coeva cm. 90x79

Firma in basso a sinistra: Balla; titolo, firma, numero e data al verso: Dolce richiamo / di Balla / [...] / N. 3 / 1932 anno X: targhetta con n. 488.

Storia

Collezione Giacomo Balla, Roma;
Collezione Conte A. Frontoni, Roma;
Collezione vedova A. Frontoni, Roma;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Archivio Gigli serie 2022, n. 1063.

Esposizioni

Terza Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti del Lazio, presentazione di Filippo Tommaso Marinetti, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1 marzo - 30 aprile 1932, sala IX, cat. n. 8, tav. XXIV;

Giacomo Balla, a cura di Francesco Saponi, Roma, sede del giornale "Il Mediterraneo", 9 - 27 giugno 1959, cat. n. 10.

Bibliografia

Corrado Pavolini, La Terza Mostra del Sindacato Laziale. Note al catalogo, in *Il Tevere*, Roma, 10 marzo 1932, p. 3;
P. Cottini Agostinelli, Un'idolatria della realtà: il pittore Giacomo Balla, in *Corriere Diplomatico Consolare*, Roma, 20 febbraio 1934;
Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, n. 919;
Elica Balla, Con Balla, II-III volume, Multipla Edizioni, Milano, 1986, vol. II, p. 412;
Elena Gigli, Giacomo Balla. Ho sempre dipinto, sto dipingendo, dipingerò fino all'ultimo istante, in *Balla al femminile*, Bottegantica, Milano, 2022, p. 11.

Stima € 35.000 / 55.000

Nel giugno del 1929 la famiglia Balla si trasferisce nell'abitazione romana di via Oslavia, una casa popolare che gli viene assegnata grazie all'interessamento dell'amico-critico Michele Biancale: "La casa fu arredata alla meglio, lo studio in principio ospitò prevalentemente i quadri futuristi, alcuni attaccati e altri appoggiati alle pareti". Balla vi resterà fino alla morte, avvenuta il 1 marzo 1958. Infiniti sono i ritratti alle figure femminili che frequentano il salotto di via Oslavia, dalle *Signorine* alle amiche, alle conoscenti incontrate alla Quadriennale del 1931: una su tutte la bella Mignolina che diventa il soggetto di *Baglior Fuggente* come di *Dolce richiamo*, di *La perla* (ubicazione ignota) e di *Sigarette che ardono*, in quest'ultima con il marito, l'avvocato Longarini. L'opera intitolata e datata sul retro da Giacomo Balla, DOLCE RICHIAMO / DI BALLA / VIA OSLAVIA 39 ROMA / N. 3; 1932 ANNO X, viene esposta nel marzo del 1932 alla *Terza Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti del Lazio* nella sala IX di Palazzo delle Esposizioni. In tale occasione, viene comprata dal Conte Alessandro Frontoni (si veda anche Elica Balla: "Il quadro *Dolce richiamo*, così spiritualmente bello, fu acquistato dal Conte Frontoni", in *Con Balla*, Milano, 1986, vol. III, p. 6).

Nel retro della cornice dell'opera, invece, è presente la targhetta della Prima Quadriennale d'Arte Nazionale tenutasi l'anno prima a Roma con la scritta: *Giacomo Balla Via Oslavia 39.B / Dolce Richiamo / L. 25000 / Proprietario: Giacomo Balla /* Indirizzo per il ritorno *Via Oslavia 39.B*. Dato che anche la *Terza Mostra del Sindacato* dove l'opera *Dolce Richiamo* figura in catalogo alla tavola XXIV viene organizzata a Palazzo delle Esposizioni, deduco che venga usata la stessa targhetta stampata per il 1931 anche per l'esposizione del 1932.

Sul giornale *Il Tevere* del 10 marzo 1932 il Pavolini riproduce l'opera *Dolce Richiamo* mentre nel febbraio del 1934 la Cottini Agostinelli scrive: "Dei più recenti: *Dolce richiamo* fissa sulla tela una fuggevole attitudine fisica e un attimo di vita emotiva" (1934, p. 5). La foto pubblicata nel catalogo del 1932 presenta molto bene la scritta BALLA in alto a sinistra, mentre difficilmente si vede quella posta in basso a sinistra come è nell'opera: non vedendosi bene la firma nella foto in catalogo, il grafico nello stampare la foto in catalogo nel 1932 forse ricalca la scritta BALLA direttamente sulla lastra in alto dove l'opera è più chiara, rispetto all'angolo inferiore sinistro dove Balla ha firmato l'opera. Infine, nel riprodurre l'opera (con la firma in basso a sinistra, come nel quadro), Elica scrive: "alla sera dipingeva con la luce elettrica, un altro dipinto con la nostra amica Mignolina la quale posava, vestita di rosa, su fondo ora pallido come un angelo tra raggi di luce argento".

Elena Gigli



Giacomo Balla, *Baglior fuggente*, 1934



Due importanti nature morte di Gino Severini

Si possono dare varie definizioni eleganti e profonde, filosofiche o estetiche dell'arte della bellezza, ma per un pittore si riassumono tutte in una frase "creare un'armonia"

Gino Severini

La natura morta, tema parzialmente trascurato durante il periodo futurista del maestro cortonese, diventa invece dal 1915, e per i cinquant'anni successivi, un tema prediletto, nonché un punto fermo e costante nel susseguirsi delle stagioni della sua pittura. Numerosi scritti teorici riportano il doppio carattere concettuale ed emotivo insito in questo soggetto, caratterizzato dalla geometrizzazione della forma e dalla risonanza del colore.

Sebbene legato al movimento futurista, Gino Severini trasforma il suo stile più volte nel corso della sua carriera, sperimentando numerosi approcci, senza mai omologarsi, rinnovando costantemente il proprio linguaggio espressivo, nel corso delle più importanti stagioni del Novecento artistico internazionale.

A partire dal 1916, anno in cui abbandona il Futurismo, si riscontra un avvicinamento alla pittura cubista. Severini si dedica in particolare alle nature morte e alla scomposizione e ricomposizione dei soggetti, in cui lo spazio e il tempo, i dettagli e l'opera intera, si fondono grazie all'utilizzo del colore e della luce.

È in questo momento che l'artista elabora la teoria del cubismo sintetico, definita dal critico d'arte Theo van Doesburg "cubismo psichico". Durante il periodo cubista l'artista si avvicina altresì alle tematiche del realismo, riprendendo elementi come le maschere, l'arte sacra e i personaggi della Commedia d'Arte, e tra il 1917 e il 1918 pubblicherà sulla rivista *De Stijl* una serie di articoli dal titolo *La Peinture d'avant-garde*.

La natura morta in catalogo, *Nature morte aux pigeons*, fa parte del rapporto commerciale già consolidato tra Severini ed il mercante Léonce Rosenberg.

Agli inizi degli anni Trenta, reduce dalla pratica affinata nel decennio precedente, caratterizzata dall'uso di una orditura di tracciati geometrici che presiedono le grandi pitture parietali (periodo in cui l'artista si era dedicato principalmente alla decorazione di interni, a partire dal Castello di Montegufoni), Severini torna al quadro da cavalletto, riscoprendo il piacere di una pittura che si rifà all'antico, percepito come mondo mitico e consolatorio, senza rinnegare tuttavia la libertà del presente.

Sebbene alla base della sua pittura, come esplicitamente dichiarato all'interno del suo scritto *Du Cubisme au Classicisme*, vi sia ancora l'idea che gli artisti "[...] dovessero ricorrere alla geometria per fissare le curve significanti delle loro opere pittoriche" (*Gino Severini (1883-1996)*, Electa, 1983, p. 54), alcuni richiami della spazialità cubista sono comunque visibili nell'uso di una prospettiva raccorciata e meno controllata.

Nature morte aux pigeons proviene dalla galleria d'arte fondata da Léonce Rosenberg, L'Effort Moderne.

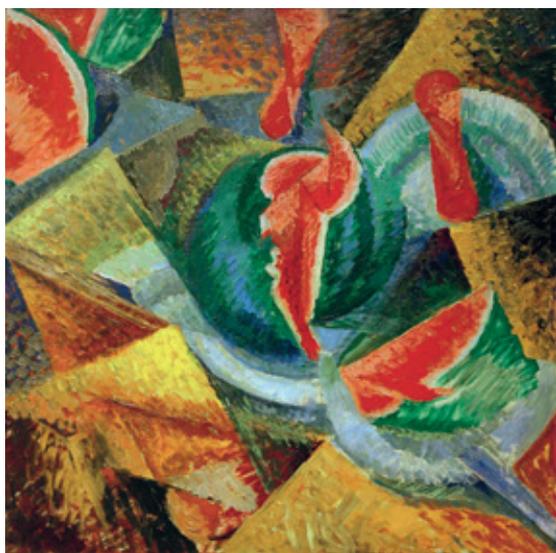
L'intera esperienza del suo nuovo modo di concepire l'arte si svolge infatti sotto la protezione del suo vecchio mercante, con cui condividerà idee e principi.

Questa rinnovata fase della sua pittura, circoscrivibile al lasso di tempo che va dal 1928 al 1938, proviene, come detto, da esempi del decennio precedente. Nonostante l'artista avesse dichiarato a Rosenberg di sentirsi pronto per un ritorno alla pittura *tout-court* già nel 1924, è dal suo ritorno effettivo a Roma da Parigi che tutto prende il via. La capitale diventa "[...] il punto di riferimento per due momenti diversi dello spirito: il Sacro e il Classico" (D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo Ragionato*, Mondadori-Daverio Edizioni, Milano, 1988, p. 391).

Tra il 1928 e il 1933 un gruppo di Italiani a Parigi si riunisce per dare origine a diverse mostre che hanno un'eco importante sia in Francia che in Italia. Severini è a fianco di Campigli, de Pisis, Savinio, de Chirico, Tozzi e Paresce, così come ad altri artisti che con la loro pittura, intrisa di echi antichi, si contrappongono all'allora imperante Surrealismo.

Ecco allora come nelle numerosissime nature morte dipinte fino al 1933, l'ispirazione al passato si traduce in immagini piene di fascinazione poetica, nella quale si celebra la vita silenziosa degli oggetti quotidiani in dialogo con frammenti delle antiche rovine. "[...] Severini riattraversa così l'intera tradizione pittorica della natura morta, dai suoi antecedenti classici (richiamati dalle maschere di teatro antico, dai frammenti di Veneri e amorini volanti) fino alla dimensione del quotidiano cui rinviano pesci, frutta e il domestico piccione dei balconi parigini" (*Severini, L'emozione e la Regola*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2016, p. 32).

Nel gennaio del 1930 la prima mostra di pittori Italiani residenti a Parigi arriva alla Galleria Milano.



Umberto Boccioni, *Natura morta con cocomero*, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Waldemar George introdurrà l'opera degli artisti ed elaborerà teoricamente il fulcro di questo nuovo fenomeno, affermando che esso è una volontà collettiva e cosciente di ritrovare lo smarrito sentimento dello spirito italiano. L'Italia è la meta di questi rivoluzionari artisti, nonché la loro fonte di ispirazione.

Un altro periodo particolarmente felice e produttivo per Severini è quello degli anni Quaranta.

Omaggio a Casella, presente in catalogo, rientra in questa fase in cui le figure e le nature morte perdono gran parte dei connotati naturalistici, così come la rigida impostazione "metafisica" di alcune opere degli anni precedenti. La linea si fa più fluida, la forma si semplifica, e viene condotta attraverso piani schematici e segni veloci e sinuosi, in contesti eleganti e fitti di dettagli sapientemente dipinti, come carte da parati, fruttiere e strumenti musicali. Il colore diventa più squillante e vivace, calibrato tra toni alti e bassi. La geometria, che ha toccato il suo culmine negli anni Venti, si fa più libera ed articolata. L'altissima qualità di queste opere (oli, mosaici, disegni) porterà a un conseguente successo di mercato, nonché alla loro collocazione in numerose collezioni private.

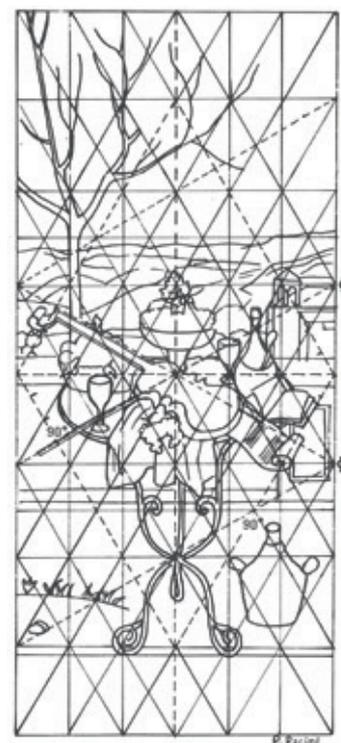
Omaggio a Casella venne ammirato anche in occasione della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nel 1948, e un anno più tardi alla Mostra d'Arte Contemporanea (40 Anni d'Arte Italiana) a Palermo.

Negli anni successivi al secondo conflitto mondiale il rifugio preferito dell'artista è il suo atelier di Roma. La pittura, mezzo attraverso cui Severini si può sottrarre dalle preoccupazioni del presente, gli consente di dar forma al suo mondo privato fatto di oggetti quotidiani, adagiati sui tavolini di un salotto.

Tra il 1940 e il 1948 la sua serie di nature morte richiama visibilmente anche la scienza cubista di Braque e Picasso, per mezzo della quale l'oggetto viene riportato sulla tela come un'immagine frammentata. Forma e spazio si fondono in una composizione di superfici intersecate e sezionate. Invece di creare volume, i pittori si concentravano sulle sfaccettature e sulla costruzione di superfici. La fase neocubista di Severini termina alla fine degli anni Quaranta. In questo ultimo periodo il formato dei quadri si ingrandisce e l'immagine diventa più astratta.

Gli oggetti rappresentati, seppur scomposti in colorate forme geometriche, sono ancora riconoscibili. Le campiture utilizzate, dal carattere semplice ma raffinato, sono piatte e precise ma continuamente spezzate e rese vibranti dai numerosi accostamenti cromatici.

Costanza Costanzo



Gino Severini, *Affresco e Tracciato armonico per l'affresco di Montegufoni*, 1921-22



Georges Braque, *Valse*, 1921-22, Praga, Národní Galerie



Pablo Picasso, *Nature morte aux cerises*, 1943, Parigi, Centro Nazionale d'Arte e di Cultura Georges Pompidou



520

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

**Nature morte aux pigeons (L'ange pourvoyeur),
1930 ca.**

Olio su tela, cm. 50x84

Firma in basso a destra: G. Severini.

Storia

Collezione Rosenberg, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

Vente de Tableaux Modernes Internationaux, Amsterdam,
Gebouw Leesmuseum, 1933, cat. n. 33, illustrato.



520

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 412, n. 502 (immagine rifilata ai bordi).

Stima € 150.000 / 200.000

521

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Omaggio a Casella, 1947

Olio su tela, cm. 73x91,7

Firma in basso a destra: G. Severini; luogo, numero, data, firma e titolo al verso sulla tela: Meudon 22 / Octobre 1947 / G. Severini / "Hommage à Casella": etichetta Ente Autonomo "La Biennale" - Venezia / Mostra d'Arte Italiana Contemporanea / Catania - Palermo - Gennaio - Febbraio 1949; sul telaio: tre etichette XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1948, di cui una con n. 449: etichetta Ente Autonomo "La Biennale" - Venezia / Mostra d'Arte Italiana Contemporanea / Catania - Palermo - Gennaio - Febbraio 1949.

Esposizioni

XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, sala XLII, cat. p. 172, n. 13 (con titolo *Omaggio a Casella - Composizione. Pittura*);
Mostra d'Arte Contemporanea (40 Anni d'Arte Italiana) - Mostra degli artisti siciliani, Catania, Circolo artistico e Palermo, Circolo artistico, febbraio - aprile 1949, cat. p. 22, n. 17.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 506, n. 804.

Stima € 150.000 / 220.000



Gino Severini nello studio



522

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Nuit, 1923 ca.

Gouache e collage su cartone, cm. 48,2x33,2

Sigla in basso sul margine destro: R.M.B.; titolo e sigla al verso:
"Nuite" [sic] / R.M.B.: etichetta e timbro Galleria Arte Centro,
Milano, con n. 8775.

Esposizioni

R.M. Baldessari. Opere futuriste 1914-1923, a cura di Maurizio Scudiero, Milano, Arte Centro, ottobre 2001, cat. p. 47, n. 69, illustrato (con titolo *Amsterdam*);

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 15, illustrato a colori.

Stima € 35.000 / 50.000



Brassai, *Hôtel boulevard de Clichy*, 1930-32



523

Antonio Calderara

Abbiategrosso (Mi) 1903 - Vaciago (No) 1978

Figura, 1948

Olio su tavoletta, cm. 17,3x12,4

Al verso: etichetta dell'artista con dati dell'opera.

Stima € 4.000 / 7.000



523

524

Antonio Calderara

Abbiategrosso (Mi) 1903 - Vaciago (No) 1978

Autoritratto, 1946

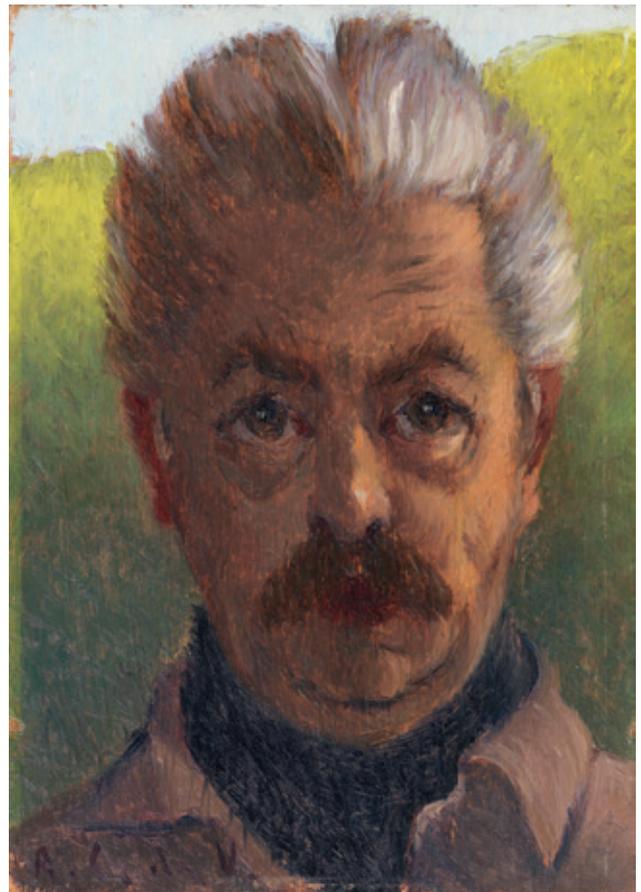
Olio su tavoletta, cm. 17,3x12,4

Sigla in basso a sinistra: A. C. da V.; firma, titolo e data al verso: A Calderara / Autoritratto 1946.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Stima € 4.000 / 7.000



524

525

Francesco Menzio

Tempio Pausania (OT) 1899 - Torino 1979

Ragazza con vaso di fiori, 1930 ca.

Olio su tela, cm. 85x57,5

Firma in basso a destra: Menzio. Al verso sulla tela: studio di altra composizione a olio a soggetto *Figura femminile*; sulla cornice: etichetta I Sei Pittori di Torino / 1929-1931 / Aosta, Museo Archeologico Regionale 24 aprile 1999 - 4 luglio 1999; etichetta Solo donna / Palazzo Mathis / Bra / 8 marzo - 8 maggio 2011; etichetta I Sei di Torino / per i quindici anni della Galleria del Ponte / 7 maggio 2004 - 26 giugno 2004; etichetta Il gruppo dei Sei / e la pittura a Torino 1920-1940 / 16 dicembre 2005 - 26 marzo 2006 / Casa per l'Arte Giardiniera / di Settimo Torinese.

Certificato su foto di Paolo Menzio, con timbro Galleria del Ponte, Torino; certificato su foto Galleria del Ponte, Torino.

Esposizioni

I Sei Pittori di Torino, 1929-1931, a cura di Mirella Bandini, Aosta, Museo Archeologico Regionale, 24 aprile - 4 luglio 1999;

I Sei di Torino per i quindici anni della Galleria del Ponte, Torino, Galleria del Ponte, 7 maggio - 26 giugno 2004;

Il gruppo dei Sei e la pittura a Torino 1920-1940, a cura di Rolando Bellini, Settimo Torinese, Casa per l'Arte Giardiniera, 16 dicembre 2005 - 26 marzo 2006;

Solo donna, Bra, Palazzo Mathis, 8 marzo - 8 maggio 2011.

Stima € 20.000 / 30.000



Marie Laurencin, *La madre dell'artista*, 1906, Oxford, Ashmolean Museum





526 - misure reali

526

Antonio Calderara

Abbiategrasso (Mi) 1903 - Vaciago (No) 1978

Paesaggio, 1949

Olio su faesite, cm. 11x17

Sigla in basso a destra: A. C. da V; al verso: etichetta dell'artista con dati dell'opera.

Stima € 2.500 / 3.500



527

527

Nicola Galante

Vasto (Ch) 1883 - Torino 1963

Paese a Cavoretto, 1930 ca.

Olio su tela, cm. 40,3x50

Firma in alto a destra: Galante; titolo, firma e luogo al verso sul telaio: "Paese a Cavoretto" / Galante Torino.

Certificato su foto di Ottavio Galante in data 21-2-2000.

Esposizioni

Tendenze del Novecento: natura come stile, l'idea dell'arte nelle pagine de Il Frontespizio 1937/39, a cura di Mauro Moretti, Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 15 febbraio 2002 - 16 marzo 2003, cat. p. 73, illustrato a colori; Nicola Galante a cinquant'anni dalla scomparsa, Torino, Fondazione Giorgio Amendola, 28 novembre 2019 - 15 marzo 2020.

Stima € 9.000 / 14.000



528

528

Gianfilippo Usellini

Milano 1903 - Arona (No) 1971

Ritratto di donna (Loredana)

Olio su tavola, cm. 84x50

Firma in basso a sinistra: G.F. Usellini.

Storia

Associazione Artisti Brera, Milano;
Collezione privata

Stima € 3.500 / 5.500

529

Gianfilippo Usellini

Milano 1903 - Arona (No) 1971

La Quaresima, 1952

Olio su tela, cm. 56x30,5

Data e firma in basso a destra: 52 / GF. Usellini. Scritta al verso sul telaio: Gianfilippo Usellini / 1952 / "La Quaresima": due etichette XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia - 1952, di cui una con n. 215: timbro G. Zanini Arte Contemporanea.

Esposizioni

XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, 1952, sala XII, cat. p. 90, n. 25.

Stima € 1.800 / 2.400

530

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Paesaggio Monte Compatty, 1923

Olio su tela applicata su tavola, cm. 45,5x71

Firma e data in basso a destra: Guidi 92[5] (incise, poco leggibili); dichiarazione di autenticità al verso: autenticato / il 1.1.1980 / Guidi: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 2296: timbro Studio d'Arte Prof. Dino Tega, Milano, con n. 85: etichetta Città di Acqui Terme / Virgilio Guidi / Mostra Antologica nel Centenario della Nascita / Palazzo Liceo Saracco - 6 Luglio - 15 Settembre 1991, catalogo n. 16: firma Gianni De Marco, Venezia: etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Mostra Genius / Cripta del Collegio / Siracusa, 18 Settembre / 30 Ottobre 1997; sulla cornice: etichetta di trasportatore con indicazione Esposizione Da Ca' Pesaro a Morandi - Conegliano, TV - 2002: etichetta con indicazione Mostra "Scuola Romana: Pittori tra le due guerre" c/o Galleria Cembalo / Borghese - Roma.



529



530

Storia

Collezione Gianni De Marco, Venezia;
Collezione Marcello De Nardus, Padova;
Galleria del Milione, Milano;
Collezione Dino Tega, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data 10.1.1981.

Esposizioni

Scuola Romana. Pittori tra le due guerre, Roma, Galleria Cembalo Borghese, Palazzo Borghese, 1983, cat. p. 94, illustrato;
Antiquariato di domani. Antologia della pittura italiana dagli inizi alla metà del '900, Venezia, Chiesa di San Samuele, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 5 - 22 ottobre 1984, cat. p. 57, n. 31;
Virgilio Guidi. Mostra Antologica nel Centenario della Nascita, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 6 luglio - 15 settembre

1991, cat. p. 45, n. 16, illustrato a colori;
Salone di Settembre. Prima rassegna di gallerie italiane di arte contemporanea, Venezia, Zitelle, 12 - 20 settembre 1992;
Genius, a cura di Francesco Gallo, Siracusa, Cripta del Collegio, 18 settembre - 30 ottobre 1997, cat. p. 86, n. 38, illustrato;
Da Ca' Pesaro a Morandi. Arte in Italia 1919 - 1945, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, Galleria Comunale d'Arte, 21 aprile - 30 giugno 2002, cat. p. 175, illustrato a colori;
Omaggio a Virgilio Guidi. Con uno sguardo alla Collezione Sonino, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa e Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 17 dicembre 2021 - 7 gennaio 2022, cat. p. 148, n. 26, illustrato a colori.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 105, n. 1923 1.

Stima € 15.000 / 25.000

531

Ubaldo Oppi

Bologna 1889 - Vicenza 1942

Nuvole in montagna, 1926

Olio su tela, cm. 51x45

Firma e data in basso al centro: Ubaldo Oppi 1926. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Vicenza / Accademia Olimpica / Mostra Retrospettiva di Ubaldo Oppi / Museo Civico di Vicenza / 25 ottobre - 14 dicembre 1969 / Numero di catalogo 130 / Tavola 92.

Stima € 20.000 / 30.000



Ubaldo Oppi



Antonio Ligabue tra la giungla interiore e la bassa reggiana

*Tra i miei antenati vedo un selvaggio e più in là una scimmia. In fondo,
noi abbiamo delle genealogie identiche, ma in senso inverso!*

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Nell'inverno del 1928, in una gola del Po nei pressi di Gualtieri, Renato Mazzacurati incontra per la prima volta Antonio Ligabue. Lo scultore emiliano lo trova derelitto, che sopravvive alla propria esistenza, in uno stato di completa solitudine, lontano e allontanato dalla società. La tragica situazione di Ligabue lo ha spinto ai margini della civiltà, in un "casotto" abbandonato nei boschi delle golene padane dove vive in uno stato semi selvaggio. Mazzacurati descrive così quell'episodio: "L'ho incontrato per la prima volta nel bosco dove viveva. Non è stato facile avvicinarlo, la gente lo terrorizzava [...]. Se ne stava a metri di distanza da me e mi scrutava sospettoso. [...] Era vestito con una vecchia divisa militare che aveva imbottito con paglia e fieno per ripararsi dal freddo. Il suo sguardo era fisso su un barattolo che, sostenuto da un trespolo, bolliva sul fuoco. In uno strano linguaggio, difficilmente comprensibile, Toni spiegò che dentro la "pentola" stava lessando della carne di cane e che la parte restante era conservata sotto la neve [...]. La povera bestia, ci tenne a precisare, era stata uccisa per errore da un cacciatore, sicché non avendo altro di cui cibarsi, aveva deciso di mangiarla un po' per volta".

Mazzacurati decide quindi di accogliere Toni *al mat* nel suo studio nella Palazzina di Villa Torello Malaspina a Gualtieri. Qui Ligabue, oltre ad accudire i cani randagi e ad allevare i tanto amati conigli, inizia a dipingere assiduamente grazie alla benevolenza di Mazzacurati, il quale non si limita soltanto a riconoscerne il talento, come hanno fatto molti tempo addietro, ma ne incoraggia la produzione. L'amore per gli animali e la passione per il disegno si manifestano in Ligabue fin dall'infanzia. Nato a Zurigo nel 1899 da madre



Antonio Ligabue con Renato Mazzacurati

italiana emigrata, proveniente dall'Agordino bellunese, e padre ignoto, riconosciuto successivamente da Bonfiglio Laccabue – anch'egli migrante ma originario di Gualtieri – viene affidato ben presto a una famiglia di contadini svizzero-tedeschi, i Göbel. Il giovane *Anton* cresce gracile e rachitico, viene bullizzato dai compagni per le orecchie a sventola e il gozzo, e rivela un'indole difficile e turbolenta per la quale verrà ripetutamente espulso da scuola.

I maestri lo reputano "duro di comprendonio", ma attento e capace solo nel disegno. Proprio questo aspetto viene incoraggiato dal patrigno che, nonostante le alternanze tra sbornie e abusi verbali, accompagna il figliastro nei musei di belle arti e di scienze naturali a San Gallo. Queste esperienze gli saranno fondamentali per la crescita dell'interesse, della fantasia e dell'empatia per il mondo animale. Molti anni dopo, alla domanda di Andrea Mozzali sul perché avesse questa passione-ossessione per gli animali, Ligabue risponderà semplicemente: "Perché li conosco fuori e dentro".

Il legame con la matrigna è segnato da un profondo affetto, anche se costellato da continui conflitti. Il rapporto madre-figlio resta comunque molto forte sia per la morbosità di lei, sia per il terrore dell'abbandono di *Anton*, che fin da ragazzo è alla disperata ricerca di amore e comprensione.

Tra il 1913 e il 1919 viene ospitato sia in istituti rieducativi, come quello di Marbach, sia nell'ospedale psichiatrico di Pfäfers dove, unitamente a un avilente quadro clinico, si notano la sua straordinaria capacità nel disegno nonché la serenità che deriva da questa attività.

Nel 1919 il legame con la famiglia adottiva verrà irrimediabilmente distrutto dall'ultima lite con un eccesso di violenza da parte di Ligabue che, denunciato, verrà estradato a Gualtieri dalle autorità elvetiche. Tenterà la fuga per tornare sulle sue amate Alpi, ma verrà ritrovato a Lodi e tradotto nell'ospizio di mendicizia Carri.

Gualtieri diviene quindi, a forza, la sua nuova "casa", dove Ligabue è un completo apolide. Non gli restano parenti o conoscenti, non conosce la lingua (comunica con un misto di tedesco, italiano e dialetto emiliano) e, come sempre, viene bistrattato per il suo aspetto e la sua condizione sociale e mentale. Nasce così Toni *al tedes* (il tedesco), straniero ma cittadino del paese che lo rifugge. Nel 1920 le autorità gli garantiscono un lavoro come scariolante nella costruzione di una strada, ma il vortice delle vicissitudini della vita lo portano a preferire la vita solitaria nei boschi della golena padana dove, otto anni dopo, verrà trovato da Mazzacurati.

Come si è detto, alla Palazzina di Villa Torello Malaspina, Ligabue trova una sua dimensione, ma sempre ai margini della comunità.

Resta sempre Toni *al tedes* o Toni *al mat* oppure, proprio da quegli anni, Toni *al pitur*, perché viveva pur sempre in una comunità contadina che in quegli anni si trovava in una condizione di miseria e che era avida di una certa mitologia domestica dove l'"altro", con le sue diversità e le sue stranezze, rassicurava la massa diventando la prova vivente della sua normalità.



Antonio Ligabue, *Vedova nera*

L'attività artistica di Ligabue inizia completamente digiuna da qualsiasi riferimento storico-artistico, ma soprattutto è e resterà sempre inconscia del periodo e del processo storico-culturale nel quale nasce e si sviluppa. Infatti, per meglio comprendere l'arte di Ligabue, non dobbiamo considerarlo come un pazzo che sfoga i suoi impulsi e le sue frustrazioni sulla tela, ma non dobbiamo nemmeno cercare dei termini di paragone o peggio delle connessioni con le grandi correnti artistiche o gli altri pittori, come quei tentativi iperinflazionati di legarlo al Primitivismo, all'Arte Naïf o a Van Gogh. È pur vero che, forse anche grazie all'influenza di Mazzacurati, si possono trovare delle assonanze con l'Espressionismo italiano degli anni Trenta ma, come fa notare Giuliano Serafini, "l'Espressionismo di Ligabue non deve essere interpretato alla luce della consuetudine esegetica che mette in relazione vita e arte e intende quest'ultima come fine che sublima ed emblemizza il vissuto. Sarebbe cioè sviante [...] vedere in quest'opera il sigillo dell'alienazione e della sofferenza. Quello di Ligabue è un Espressionismo che affonda piuttosto in una forma di autoesaltazione: è una fuoriuscita dell'"io" che trabocca nel narcisismo più estremo fino a produrre, al di là della metafora e dell'allegoria, un'immagine di sé lirica e insieme fantastica".

Nel primo decennio di attività (1928-1938), al centro dell'opera di Ligabue troviamo raffigurati quasi esclusivamente animali su tavole di piccole-medie dimensioni, dove si intuisce che Toni ha una tecnica ancora acerba. Così lo descriverà, ancora nel 1941, Luigi Bartoli: "Ligabue sa appena tenere il pennello in mano, è incerto nel miscelare le tinte, trema mentre dipinge, e grida e si agita intonando la "forza nelle sue forze"; fa come fa la natura: che ci sembra tanto più cieca quanto maggiormente noi siamo lontani dall'aver nozione del suo miracolo". I suoi modelli li trova nei ricordi dei musei di San Gallo, nelle insegne popolari, nelle cartoline illustrate, ma anche nell'aia e nelle strutture zootecniche della Palazzina di Gualtieri. Le sue "fantastiche" belve sono calate in una giungla mai vista eppure così vivida, quasi fosse un *closeup* delle erbe alte dei boschi o dei canneti di quel Po che lui conosce fin troppo bene. Nella seconda metà degli anni Trenta, Ligabue sembra concentrarsi sulla scena del duello selvaggio e sulla dicotomia tra vita e morte, tra predatore e preda, tra vittima e carnefice. Luigi Carluccio ne parla come un artista "tragico perché è pittore per la vita e per la morte, nelle sue opere ha trasposto il sentimento della vita, stravolto e crudele che egli doveva sentire bruciare effettivamente nelle vene".

Nel periodo successivo (1938-1952) le tematiche continuano ad alternarsi tra la vita dei campi – con i suoi amati animali sotto il giogo, al traino o in combattimento – e i suoi paesaggi fantastici e interiori con le sue belve africane o bengalesi. La rappresentazione si fa più attenta e credibile, mentre i rapporti spaziali sono meglio equilibrati soprattutto nella gradazione dei piani pittorici. La prospettiva non interessa ancora Ligabue, ma il soggetto trova comunque una sua dimensione nella composizione. Il disegno, più rifinito, trova

omogeneità in un tonalismo luminoso e in una vigorosa gestualità che lo legano al supporto. Giuliano Serafini evidenzia come nell'opera di questo periodo "la scena della lotta ferina prenda una connotazione araldica, incastonandosi in un favoloso arazzo pittorico dove l'à *plat* assoluto diventa raffinato ed elaboratissimo esercizio stilistico. Lo sfondo si chiude in un tessuto e lussureggiante incastro di fogliame lanceolato e di fiori misteriosi e sensuali". Analogamente Alberto Moravia nota come, negli sfondi degli autoritratti, dei paesaggi campestri – dove prendono forma chiese, campanili e edifici tipici dell'amata e tanto sognata Svizzera – e di quelli tropicali, Ligabue "[alluda] continuamente a una ferocia ingenua, indomita, e malinconica che accomunerebbe il suo volto [...] allucinato ai musi digrignanti e sanguinari dei leoni, delle tigri, dei gorilla. Questa ferocia espressa con colori onirici, psicologicamente involontari e culturalmente archetipici è quella della solitudine dell'inconscio nella quale come in fondo al mare, si può vivere insieme a tanti altri ma, egualmente non si comunica e si è sempre soli". Tra il 1937 e il 1948 verrà ricoverato per tre volte al manicomio di San Lazzaro di Reggio Emilia: la prima volta nel 1937 per atti di autolesionismo, la seconda nel 1940 con la diagnosi di "psicosi maniaco-depressiva" e la terza nel 1945 per aver percosso un militare tedesco (questa volta rimarrà internato per tre anni). Durante quest'ultimo soggiorno a Reggio Emilia le sue opere risentono, sia qualitativamente che quantitativamente, dei trattamenti clinici, soprattutto dovuti a tranquillanti.

L'ultimo periodo di attività di Ligabue, che va dal



Antonio Ligabue, *Autoritratto con cane*

1952 al 1962 (verrà colpito da una paresi tre anni prima di morire nel 1965), è contrassegnato dalla notorietà e dalla numerosissima richiesta di committenze. Il benessere di questi anni porta la sua opera a vantare una produzione numerosa, ma che al contempo manifesta una qualità a intermittenza. Ora Ligabue dipinge di getto, sintetizzando i soggetti e favorendo un'espressività più intensa e una resa psicologica più approfondita, con schemi figurativi e proporzioni esagerati.

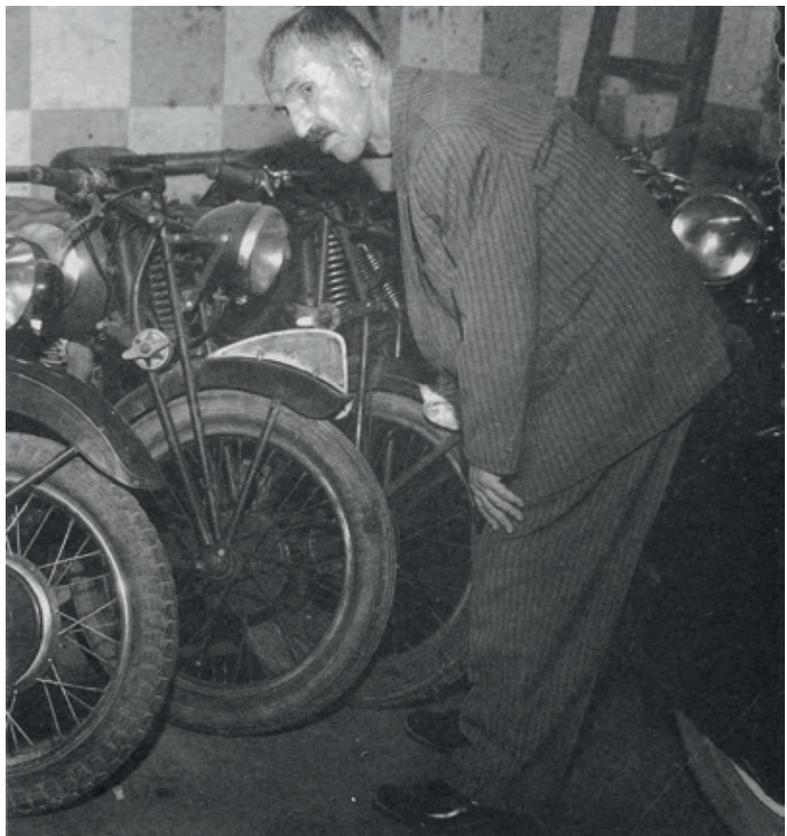
Descrivendo l'opera di Ligabue, Moravia immagina l'arte come un ambiente marino, dove il mare è l'inconscio, mentre gli artisti sono i suoi abitanti più o meno portati a esprimerne l'emersione oppure a rappresentarne gli abissi più profondi. Moravia naturalmente colloca Ligabue in questa seconda categoria, dove "egli esprime l'inconscio non già perché l'ha osservato e indagato con lo sguardo della ragione; ma perché ci vive dentro. Ligabue, dunque, fa come un bambino non ancora nato il quale, per qualche miracolo, ci narrasse del suo soggiorno nelle viscere materne. [...] Il bambino nel ventre della madre non parla ma si muove. Cioè, comunica con l'esterno per mezzo di una specie di alfabeto Morse da palombaro o da minatore". In più Moravia fa notare che, nonostante i soggetti riconoscibilissimi e a differenza degli altri artisti, "Ligabue non si esprime con un discorso traducibile in parole; bensì con una diretta quanto oscura rappresentazione di qualche cosa che è "di per sé" indecifrabile. Quanto a dire che la parte di Ligabue nella rappresentazione è quella di mediatore. Ligabue crea un rapporto tra due inconsci, il suo e quello del fruitore. Ma il mediatore è enigmatico e non dice cos'è la cosa mediata".

La posizione storico-artistica di Ligabue diventa dunque di difficile collocamento. Si potrebbe trovare un accostamento all'Arte Naïf se si tiene conto dell'isolamento, dell'ignoranza, dell'istinto, che contraddistinguono anche i pittori popolari; ma ciò non è sufficiente a inserirlo in questo settore. "Nel caso di Ligabue, la violenta tensione drammatica dei suoi quadri potrà anche costituire un documento clinico interessante, ma non per questo lascia indifferente il critico, al quale non sfugge, dietro al furore di quel modo allucinante, l'empito umanissimo del dolore e della poesia" (Giorgio Ruggeri, 1978). Lo stesso Mazzacurati nel 1967 affronta la tematica: "lo si è definito naïf: naïf nel senso di un individuo che, pur non essendo in possesso di tecniche pittoriche, sa tradurre poeticamente in immagini il mondo che lo circonda. E tale si può considerare l'autore della innumerevole serie di diligenze, di cani da ferma, di ritratti eseguiti su commissione. Ma la definizione scade irrimediabilmente quando d'improvviso, con un colpo d'ala, si porta ad altezze irraggiungibili, e crea il capolavoro di fronte al quale il mistero di Ligabue si incupisce".

L'incontro tra Mazzacurati e Ligabue del 1928 rimanda inevitabilmente al mito del *bon sauvage* di Rousseau, da cui il tentativo di inserire l'opera di Ligabue in un certo Primitivismo. Certamente Toni "segue le tappe di un misterioso, ancestrale processo di liberazione dall'angoscia, con gli stessi invasamenti metafisici dell'uomo primordiale, e con gli stessi fini di identificazione o di esorcizzazione, [...] ma il punto di arrivo di Ligabue e d'incontro con la cultura contemporanea non si conciliano. Per il primo, questo punto è liberazione dall'angoscia, per la seconda è fuga dall'angoscia attraverso il suo superamento". Gli artisti colti cercano una solitudine esistenziale, sono dominati dal pessimismo e percepiscono l'inutilità e l'impotenza della loro cultura, pertanto si rifugiano nella nevrosi e nell'animalità primitiva. «Per Ligabue le cose stanno in maniera esattamente contraria. Egli non si rassegna alla propria solitudine nevrotica, la patisce e vuole comunicare col mondo, vuole comunicare e imporsi alla sua attenzione, farsi uomo e avere il posto e lo spazio che gli spettano e che gli uomini gli negano» (Mazzacurati, 1967).

Ligabue non è dunque inquadrabile in una vera e propria corrente anche perché l'esigenza e l'urgenza della pittura hanno un'origine diversa rispetto agli altri artisti. Infatti, come scrive sempre Mazzacurati (1967), "Van Gogh arriva alla pittura con un bagaglio culturale ben preciso, con interessi letterari e religiosi definiti [...]. Conosce e avversa le correnti artistiche del suo tempo, ha conoscenza del valore della sua arte in rapporto alla sua esistenza [...]. Per [Ligabue] dipingere è una necessità per vivere, per acquistare una motocicletta, per mantenere un allevamento di conigli o di cani di razza, ma la pittura non è mai consapevolmente un fine. È un mezzo, sempre, sia quando dipinge opere di repertorio per un piatto di minestra o un litro di benzina, sia quando, per liberarsi dagli incubi che ha dentro, inconsciamente crea dei capolavori. Questo è il miracolo e l'assurdo di Ligabue".

Federico Guidetti



Antonio Ligabue nella sua scuderia di motociclette



532

532

Antonio Ligabue

Zurigo 1899 - Gualtieri (RE) 1965

Il ritorno dal lavoro

Olio su cartone telato, cm. 19,8x24,7

Sigla in basso a sinistra: AL. Al verso, su una faesite di supporto: dichiarazione di autenticità di Vincenzo Zanardelli.

Certificato su foto di Sergio Negri; certificato di Vincenzo Zanardelli in data 1-5-74.

Esposizioni

Antonio Ligabue. Una tigre sulle sponde del Po, Bologna, Galleria Marescalchi, marzo 1978, cat. p. 29 (riprodotto speculare).

Stima € 8.000 / 14.000



533

533

Antonio Ligabue

Zurigo 1899 - Gualtieri (RE) 1965

Paesaggio con cane, (1953-55)

Olio su faesite, cm. 22x28

Firma in basso a destra: A. Ligabue. Al verso: dichiarazione di autenticità di Sergio Negri: timbro Galleria Marescalchi, Bologna; sul telaio: etichetta Galleria Marescalchi con dati dell'opera.

Certificato su foto di Sergio Negri.

Stima € 10.000 / 15.000

534

Antonio Ligabue

Zurigo 1899 - Gualtieri (RE) 1965

Cani da caccia con paesaggio, 1953-54

Olio su faesite, cm. 24,7x41,5

Sigla in basso a destra: AL. Al verso: dichiarazione di autenticità di Sergio Negri; sulla cornice: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna.

Storia

Galleria Zammarchi, Forlì;
Collezione privata.

Certificato su foto di Sergio Negri.

Esposizioni

Antonio Ligabue. Una tigre sulle sponde del Po, Bologna, Galleria Marescalchi, marzo 1978, cat. p. 33;
Omaggio a Ligabue nel centenario della nascita, Busto Arsizio, Art Museo, 10 aprile - 20 giugno 1999, cat. p. 42;
Omaggio a Ligabue, Arona, Villa Ponti, luglio - settembre 1999, cat. p. 42.

Bibliografia

Sergio Negri, Ligabue, catalogo generale dei dipinti, Electa Editrice, Milano, 2002, p. 203, n. 1952-1962 57 (opera datata 1953-1954);
Augusto Agosta Tota, Marzio Dall'Acqua, Tutto Ligabue. Catalogo ragionato dei dipinti, volume II, Centro Studi & Archivio Antonio Ligabue di Parma, Augusto Agosta Tota Editore, Parma, 2005, p. 292, n. 467 (opera datata 1953).

Stima € 15.000 / 20.000



Antonio Ligabue, *Caccia al cervo*, (1957)



535

Antonio Ligabue

Zurigo 1899 - Gualtieri (RE) 1965

Tigre con leopardo, 1944-45

Olio su compensato, cm. 65x75

Firma in basso a destra: A. Ligabue. Scritta al verso: Antonio Ligabue da Gualtieri (R. Emilia) / -1939- / Proprietà Pia Mazzacurati - Roma: dichiarazione di autenticità di Sergio Negri: etichetta Comune di Gualtieri / Palazzo Bentivoglio / "Antologica di Antonio Ligabue" / decennale della morte / 11 maggio - 15 giugno 1975.

Storia

Collezione Mazzacurati, Roma;
Collezione privata, Novara;
Collezione privata

Certificato su foto di Sergio Negri, Guastalla.

Esposizioni

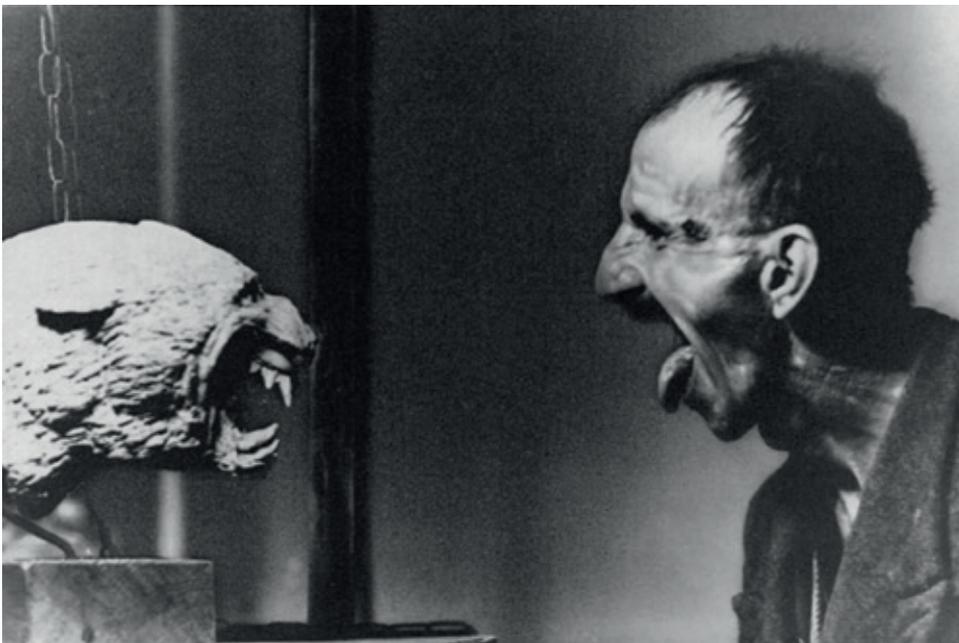
Antologica di Antonio Ligabue, Gualtieri, Palazzo Bentivoglio, 10 maggio - 8 giugno 1975, cat. p. 53;
Antonio Ligabue. Una tigre sulle sponde del Po, Bologna, Galleria Marescalchi, marzo 1978, cat. p. 25;
Antonio Ligabue, Verona, Galleria dello Scudo, 4 marzo - 2 aprile 1978;

Antonio Ligabue. Tutte le opere dello sceneggiato TV, Guastalla, Galleria Negri, 18 novembre - 26 dicembre 1978, cat. p. 53;
Antonio Ligabue, Venezia, Circolo Artistico delle Prigioni Vecchie, 24 luglio - 26 settembre 1982, cat. p. 53;
Omaggio a Ligabue nel centenario della nascita, Busto Arsizio, Art Museo, 10 aprile - 20 giugno 1999, cat. p. 31;
Omaggio a Ligabue, Arona, Villa Ponti, luglio - settembre 1999, p. 31.

Bibliografia

Antonio Ligabue, Comune di Gualtieri, 1982, p. 53;
Sergio Negri, Ligabue, catalogo generale dei dipinti, Electa Editrice, Milano, 2002, p.149, n. 1939-1952 48 (opera datata 1944-45);
Marzio Dall'Acqua, Augusto Agosta Tota, Tutto Ligabue. Catalogo ragionato dei dipinti, volume I, Centro Studi & Archivio Antonio Ligabue di Parma, Augusto Agosta Tota Editore, Parma, 2005, p. 80, n. 119 (opera datata 1944).

Stima € 70.000 / 100.000



Antonio Ligabue



Renato Guttuso

dal realismo espressionista al realismo sociale



Renato Guttuso a Roma

Negli anni Trenta, Renato Guttuso lascia in più occasioni la Sicilia per recarsi a Roma e a Milano, dove partecipa a varie manifestazioni e mostre, dalla I Quadriennale romana del 1931 alle collaborazioni milanesi con la Galleria del Milione, riscuotendo il consenso della critica. Durante questi soggiorni, incontra le personalità che animano gli ambienti più innovativi del panorama culturale e artistico italiano, rimanendo affascinato dalla pittura inquieta e un po' visionaria di Carlo Levi.

In questi anni Guttuso, parallelamente all'attività di pittore, inizia quella di scrittore e critico d'arte, collaborando con riviste e giornali nazionali e siciliani, e si fa portavoce, attraverso un confronto con la cultura e l'arte italiana a lui contemporanea, delle diversità di interessi e intenzioni che animano la sua generazione, tesa a raggiungere una libertà creativa lontana da condizionamenti formali, ideologici o politici. Il discorso storico-critico di Guttuso testimonia inoltre, alla fine degli anni Trenta, attraverso una lucida e acuta analisi del suo tempo, la progressiva perdita di fiducia, condivisa con molti suoi coetanei, nelle possibili innovazioni che il fascismo sembrava poter apportare al paese, fino ad arrivare a sviluppare una critica di opposizione.

Dal 1937 Guttuso si trasferisce definitivamente a Roma e il suo studio diviene ben presto un luogo di incontri tra intellettuali di fronda rispetto alla cultura fascista. Il pittore trova tra gli esponenti dell'ambiente artistico della città, che nel 1933 gravitavano intorno alla Galleria Sabatello e adesso espongono alla Galleria della Cometa, la stessa necessità di esprimere liberamente le proprie idee e la stessa sincera interpretazione del presente attraverso una pittura essenziale che, già dalla prima metà del decennio, con Cagli, ad esempio, ritorna al

"primordio", allo stupore dell'arte murale che acquisisce una nuova oggettività legata alla dimensione primaria del presente, mentre con Mafai raggiunge in visioni fiabesche e sconcertanti una forte intensità lirica, luminosa e cromatica. Vicino agli artisti romani e in linea con le idee del gruppo di Corrente per la contrapposizione ai modelli "novecenteschi", Guttuso in questi anni sviluppa con maggiore intensità la poetica della "naturalità", un realismo immediato e diretto, in contrapposizione al concetto accademico di reale, che racconta con intimità poetica e passione la dimensione concreta del vissuto, attraverso un linguaggio che, nel corso degli anni, senza sottrarre niente alla verità delle cose, diviene sempre più sintetico. Alla fine del decennio, Guttuso, influenzato dall'incalzante tragicità del periodo bellico, per cui "il senso morale" della sua opera si carica di una nuova consapevolezza storico-sociale, inizia a realizzare opere di contestazione politica, come *Fucilazione in campagna*, 1938, in cui evoca l'uccisione di García Lorca attraverso la citazione di Goya, oppure di dichiarato impegno civile espresso con un forte vitalismo popolare, come in *Fuga dall'Etna (durante un'eruzione)*, 1938-39, in cui l'agitazione dei personaggi carica l'immagine di una nuova tensione drammatica. È di questo periodo un dipinto di fondamentale importanza nell'opera di Guttuso, la *Crocifissione*, 1940-41. Questa tela nasce, come spiega il pittore, dalla volontà di denunciare la tragedia che incombe sull'Europa: "Questo è tempo di guerra e di massacri [...] Voglio dipingere questo supplizio del Cristo come una scena di oggi [...] come simbolo di tutti coloro che subiscono oltraggio, carcere, supplizio, per le loro idee" (Renato Guttuso, in Enrico Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Vol. 1, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1983, p. CXLVI). Nel 1942 il quadro ottiene il secondo posto al IV Premio Bergamo suscitando numerose polemiche da parte di giornalisti e critici per l'interpretazione in chiave realistica e simbolica del tema sacro, segnando un momento cruciale per lo sviluppo di un'arte libera e autentica, lontana da quella di regime, che la manifestazione cerca di sostenere e promuovere. Con questo dipinto, in cui è evidente il legame con la pittura di Picasso, in particolare con *Guernica*, e per certi aspetti di Van Gogh, Guttuso inizia ad allontanarsi da un linguaggio realista espressionista e naturalistico, caratterizzato da

un'evidente libertà compositiva e cromatica, per volgersi verso una pittura più oggettiva e sintetica, dai colori intensi, in cui le figure e gli oggetti mantengono intatta la loro concreta e fisicamente imminente presenza, che il pittore svilupperà con esiti di esasperata semplificazione formale nel periodo del realismo postcubista.

Tra il 1940 e il 1941 Guttuso realizza *Salomè*, un'altra importante opera a tema sacro che interpreta in chiave contemporanea la tragedia del martirio di San Giovanni Battista, incarcerato dal re Erode Antipa per aver condannato pubblicamente la sua condotta e il suo matrimonio con la cognata Erodiade, madre di Salomè.

Sulla tela il racconto si svolge secondo un serrato ritmo narrativo in cui si passa dal momento del ballo di Salomè, in occasione del banchetto, alla consegna della testa del Battista da parte del re per compiacere la fanciulla. Le forme e le volumetrie abbozzate, quasi scultoree, di ogni personaggio sono definite esclusivamente attraverso l'uso di una materia pittorica densa e grumosa e di accese e larghe campiture cromatiche, affidando alla potenzialità lirica del colore la forza espressiva della composizione. Tutto è reso con vibrante realismo, dalla libera gestualità della sinuosa e sprezzante Salomè, della quale si percepisce il peso del corpo costretto in una posa esasperata, alla rappresentazione grottesca del servo che poggia per terra la testa insanguinata del Battista, fino alle figure femminili in secondo piano che osservano la scena.

Punto nevralgico dell'immagine sembra essere il profondo e perfido sguardo di Salomè, appena visibile tra la folta e imponente chioma nero corvino, in contrasto con la gabbia rossa in cui si trova la testa del Battista, che suggerisce non senza ambiguità un riferimento alla drammatica condizione sociale e politica di questi anni, in cui il potere limita la libertà individuale e per esprimere apertamente le proprie idee sono richiesti, anche nell'arte, atti di coraggio, spesso condannati dalla critica e dal regime.

Sono questi gli anni in cui sulle tele di Guttuso è sempre più evidente l'istintiva e urgente necessità di comprendere il suo tempo e di sentirsene partecipe, il suo "essere nella vita", in quanto sostiene, nella rivista *Il Selvaggio* del 1941, che "il pittore vero s'immischia con la vita e le corre addosso con il suo mestiere (la sua vocazione) e con i suoi pensieri, dipingendo e vivendo nel medesimo atto" e perché l'opera d'arte rimanga viva, afferma in un'altra occasione, è necessario che "l'uomo che la produce sia in collera ed esprima la sua collera nel modo che più si confà a quell'uomo" e "che egli agisca, nel dipingere, come agisce chi fa una guerra o una rivoluzione" (*Primato*, 1941).



Mario Mafai, *Donne che si spogliano*, 1934 ca., Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea



Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1940-41, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Nella prima metà degli anni Quaranta, impegnato attivamente nella Resistenza, Guttuso racconta in immagini la guerra, la lotta contro l'esercito tedesco, con l'album di disegni *Gott mit Uns*, 1944, gli episodi di fucilazioni, i massacri e la tragica condizione umana di questi anni con un acceso realismo. In questo periodo, come già evidente in *Crocifissione*, le immagini di Guttuso passano da una profonda tensione di accento spiccatamente espressionista a una sempre più evidente sintesi cromatica e formale che nella seconda metà del decennio approda a un esito narrativo postcubista di derivazione picassiana, in linea con le idee per un rinnovamento della cultura pittorica italiana sviluppate con il Fronte Nuovo delle Arti. Sulle tele adesso appaiono i temi legati al lavoro operaio e contadino, dai carrettieri siciliani ai picconieri, dalle scene di lotta sociale all'occupazione delle terre incolte, descritti con campiture di colore puro delimitate da profili neri, raggiungendo un'estrema semplificazione dei soggetti che con immediatezza riporta a un racconto quasi epico del lavoro.

Nei primi anni Cinquanta, in linea con il percorso intrapreso, Guttuso concentra la ricerca pittorica verso un realismo con una forte caratterizzazione di polemica sociale e approfondisce i temi che hanno per protagonista la classe proletaria, accentuando il carattere eroico e drammatico del lavoro nel suo aspetto materiale e umano, come in *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, 1949-50, in cui si può ritrovare un certo intento propagandistico. Per raccontare il suo tempo, dalla Resistenza fascista alle lotte per il rinnovamento sociale italiano, Guttuso si avvale in più occasioni anche della pittura narrativa reinterpretando il tema storico come nell'opera *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, 1951-52, esposta alla XXVI Biennale di Venezia, che diviene un manifesto di realismo popolare e celebrativo. La scelta del soggetto, vivo nella memoria personale e familiare del pittore e presente in una mitologia siciliana che trova espressione nella pittura popolare dei carretti, non è legata esclusivamente all'episodio della vittoria ma all'atto di forza e di coraggio in sé e all'esaltazione della vitalità e della determinazione del popolo garibaldino carico di profonde speranze, potente motivo d'ispirazione per l'uomo contemporaneo.

In questo contesto si pone *Eroina (L'eroina garibaldina – Partigiana assassinata)*, 1954, in cui Guttuso riprende il tema della battaglia raccontando con drammatico realismo il sacrificio compiuto dal popolo in nome degli ideali. L'immagine fortemente scorciata stringe sul busto della donna che giace esanime a terra creando un forte impatto visivo e un profondo coinvolgimento emotivo con lo spettatore che viene immediatamente riportato all'evento storico. Sulla tela la corposa materia pittorica, stesa con pennellate gestuali e veloci, cariche di tensione, e l'intenso cromatismo, accentuato dai passaggi tra ombra e luce, definiscono i volumi plastici della figura di cui sembra possibile percepire la corporeità e la pesantezza della carne. Il realismo espressivo con cui Guttuso raffigura la giovane caduta con la bandiera in mano, della quale coglie con immediatezza la vitale energia, ancora percepibile, e la prorompente e fisica sensualità, riporta alla mente l'immagine della donna che, come nella pittura di Delacroix, trascina gli eroici entusiasmi e le passioni del popolo che riesce così a compiere in epoche diverse gesti rivoluzionari.



Renato Guttuso, *La Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, 1951-52, Firenze, Galleria degli Uffizi

Se da un lato, in questi primi anni Cinquanta, la pittura di Guttuso è tesa principalmente a documentare il suo tempo con forti caratterizzazioni di polemica sociale, dall'altro lato trova nella natura morta la condizione giusta per osservare da vicino l'esistenza dell'uomo, le sue passioni e i suoi drammi, raccontando lo spaesamento emotivo e sentimentale all'interno dello spazio domestico. Gli oggetti, protagonisti della vita quotidiana, acquisiscono sulle tele una propria identità e diventano elementi necessari al pittore per riuscire a penetrare la densità della materia e scoprire il significato delle cose attraverso la forma, intesa come aspetto visibile della realtà. Nel corso degli anni Guttuso realizza opere in cui lo spazio è occupato da pochi oggetti, esaltandone così la componente emotiva e intima, e composizioni di più largo respiro dove il campo visivo si allarga fino a comprendere parte della stanza, come in *Natura morta con drappo rosso*, 1942, creando così un rapporto di continuità tra la dimensione intima del quotidiano e la realtà del mondo circostante per giungere attraverso gli elementi comuni a una visione più ampia e autentica del proprio tempo.

In *Sedia e barattoli*, 1955-56, Guttuso rappresenta lo scorcio d'interno dello studio con la sedia di paglia che usa per dipingere e alcuni degli strumenti tipici del mestiere, come i barattoli di colore, la lattina di solvente e le tele. In questa natura morta il taglio prospettico è focalizzato su uno spazio della stanza occupato in primo piano da pochi essenziali oggetti davanti a una tela bianca, che riportano al momento intimo e personale in cui l'artista li seduto è intento a elaborare una nuova ispirazione, creando così un dialogo diretto tra le cose e la vita che si svolge intorno ad esse. Guttuso descrive ogni cosa con larghe pennellate e colpi di spatola, senza soffermarsi sui dettagli, e la materia pittorica corposa dall'intenso e contrastato cromatismo, accentuato dalle variopinte campiture di sfondo, permette di definire i volumi e percepire gli elementi nella loro piena fisicità. L'immagine è pervasa da una profonda e vitale energia che sembra sprigionare dalla struttura architettonica che sostiene ogni forma e dalla sostanza interna della materia degli oggetti, svelando con forza espressiva e lirismo l'essenza delle cose e il loro diretto legame con la vita.

Elisa Morello



Renato Guttuso, *Natura morta con drappo rosso*, 1942



Renato Guttuso nello studio di Villa Massimo a Roma, 1956

536

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Salomè, 1940-41

Olio su tela, cm. 70,2x60

Firma in alto a destra: Guttuso. Al verso sul telaio: timbro G. Zanini Arte Contemporanea: timbro Giuseppe Zanini Arte Contemporanea, Roma; sulla tela: timbro G. Zanini Arte Contemporanea: etichetta Centro di Cultura di Palazzo Grassi / Venezia - 3 aprile/20 giugno 1982 / Mostra: «Guttuso: opere dal 1931 al 1981» / cat. n. 12 (14).

Storia

Collezione Alberto Della Ragione, Genova;
Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo;
Galleria Cairola, Milano;
Galleria Annunciata, Milano;
Collezione privata, Udine;
Collezione privata

Catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Grassi, 1982, firmato dall'artista.

Esposizioni

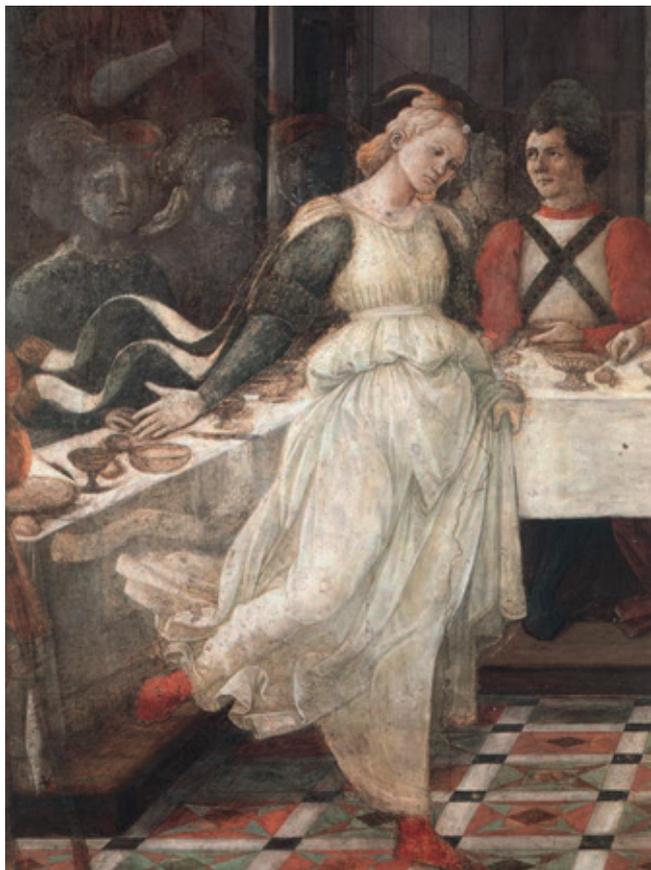
Renato Guttuso - Orfeo Tamburi, Milano, Galleria V.E. Barbaroux, 28 dicembre 1941 - 11 gennaio 1942, fuori catalogo;

Mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso, Palermo, Palazzo dei Normanni, 13 febbraio - 14 marzo 1971, cat. pp. 105-07, n. 35, illustrato a colori;
Guttuso: Opere dal 1931 al 1981, Venezia, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 4 aprile - 20 giugno 1982, cat. p. 123, n. 12, tav. V, illustrato a colori.

Bibliografia

Emporium vol. 96, n. 574, a. XLVIII, n. 10, Bergamo, ottobre 1942, p. 449;
Stefano Cairola, Arte italiana del nostro tempo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, tav. CXXXI (con un testo specifico di L. Bartolini);
Giuseppe Mazzariol, Pittura italiana contemporanea, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1958, p. 91;
Mario De Micheli, L'Unità, Milano, 25 febbraio 1959;
Pietro Marino, Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 24 maggio 1970;
Antonio Del Guercio, Renato Guttuso, Club Amici Centro Arte Annunciata, Milano, 1971, fig. 10;
Ezio Gribaudo, Renato Guttuso, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1976, fig. 18;
Omaggio a Renato Guttuso, Graphis Arte, Livorno, 1982, p. 50;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 110, n. 40-41/30.

Stima € 70.000 / 90.000



Filippo Lippi, *Salomè*, dal *Banchetto di Erode*, 1452-65, Prato, Duomo



537

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Eroina (L'eroina garibaldina - Partigiana assassinata), 1954

Olio su tela, cm. 110x119,5

Firma e data in basso a sinistra: Guttuso / 54; titolo, data, firma, luogo e scritta al verso sulla tela: "Eroina" / 1954 / Renato Guttuso / Roma / 15 / Peppa 'a cannonera.

Storia

Galleria Farsetti, Prato;
Collezione Boris Ferri, Pistoia;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Il Dopoguerra: la pittura in Italia dal 1945 al 1955, Ferrara, Castello Estense, dicembre 1962 - febbraio 1963, cat. tav. 52;
Guttuso nelle collezioni toscane. Renato Guttuso Mostra Antologica, Forte dei Marmi, Galleria d'Arte Moderna, maggio - luglio 1985, cat. p. n.n., illustrato a colori;
Renato Guttuso. Il Realismo e l'attualità dell'immagine, Aosta,

Museo Archeologico Regionale, 27 marzo - 22 settembre 2013, cat. pp. 46, 47, illustrato a colori.

Bibliografia

La chimera, a. II, n. 10, Firenze, gennaio 1955, p. 3;
John Berger, Guttuso, Verlag der Kunst, Dresda, 1957, tav. 61;
John Berger, Guttuso, Iskusstvo, Mosca, 1962, tav. 61;
Vie Nuove, a. XVIII, n. 6, Roma, 7 febbraio 1963, p. 27;
Epoca, ed. tedesca, n. 9, settembre 1963, pp. 56, 57;
Mario De Micheli, Renato Guttuso, Blgarski Chudoznik, Sofia, 1970, p. 64, tav. 21;
Giorni, Milano, 7 luglio 1971, p. 61;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 14, n. 54/27.

Stima € 130.000 / 160.000



Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830, Parigi, Musée du Louvre



538

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Sedia e barattoli, 1955-56

Olio su tela, cm. 115x90

Firma e data in basso a destra: Guttuso / '55; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / '56; scritta sul telaio: MCR e T.

Storia

MacRoberts and Tunnard, Londra;

Collezione Neville Blond;

Christie's, Londra, 24 giugno 1986, lotto n. 180;

Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 4, Giorgio Mondadori, Milano, 1989, p. 136, n. 55/70.

Stima € 80.000 / 130.000



Vincent van Gogh, *La sedia di van Gogh*, 1888, Londra, National Gallery



Bruno Innocenti: *Salomè*, o della "danza immobile"

Bruno Innocenti realizzò la statua bronzea di *Salomè* tra la fine del 1933 e la prima metà del 1934 e la scultura venne esposta alla XIX Biennale del 1934. Il 4 aprile 1933 era morto improvvisamente il suo maestro, Libero Andreotti, all'età di cinquantasei anni, all'apice della sua carriera, nel momento in cui veniva considerato uno dei maggiori scultori del tempo. Innocenti era stato allora l'allievo più amato e stimato dal Maestro, come ancora testimoniava una lettera del pittore Aldo Carpi, cognato di Andreotti, inviata ad Innocenti in data 19 aprile 1941 (Marco Fagioli, 2005, p. 66).

Alla morte del Maestro, Innocenti, allora ventisettenne, ne ereditò la Cattedra di Scultura all'Istituto Statale d'Arte di Porta Romana, Firenze, ove svolse il suo insegnamento nei decenni successivi fino agli anni Settanta, educando all'arte plastica scultori poi divenuti importanti come Giuliano Vangi e Mino Trafeli.

Quando Innocenti pose mano a modellare in creta la *Salomè*, seppure giovanissimo aveva già realizzato altre statue di grande qualità, come la *Lilia*, 1930, nella versione del torso senza arti, la *Lilia in piedi*, 1930-32, la *Lilia nuda*, 1930, la cui versione bronzea si trova alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, recentemente esposta nella stessa sala dell'*Africo e Mensola* di Andreotti, nella mostra dedicata all'arte italiana tra le due guerre curata da Germano Celant alla Fondazione Prada nel 2018.

Alla *Salomè* sarebbero poi seguiti tre importanti sculture della plastica novecentesca realizzate da Innocenti, la bronzea *Giuditta*, 1936, la nivea marmorea *Erinni*, 1936, e la sensuale *Madanda*, 1935, ispirata a una figura di giovane africana, descritta da Orio Vergani (Bruno Innocenti, 1985, pp. 36-37, 45-46, nn. 65, 66, 85; Marco Fagioli, 2005, 2006).



Bruno Innocenti, *Lilia in piedi*, 1930-32



Bruno Innocenti, *Giuditta*, 1936

Nel 1932-33 Innocenti aveva anche realizzato il complesso monumentale *Apollo e le Muse*, modellato in stucco, per l'arco scenico del nuovo Teatro Comunale del Maggio Musicale fiorentino, secondo la composizione a timpano di tempio greco, con il grande *Apollo* al centro e le Muse, *Tersicore* (la Danza), *Polimnia* (la Pantomima), *Melpomene* (la Tragedia), sul lato destro, e *Talia* (la Commedia), *Erato* (la Lirica Coreale), *Euterpe* (la Musica), sul lato sinistro, che rimangono il complesso scultoreo più grande del Novecento a Firenze, ora sciaguratamente ricollocate nel nuovo Teatro dell'Opera alle Cascine secondo una disposizione assurda, a "macchia di leopardo", ignorando completamente l'originaria disposizione a timpano (Fagioli, 2005, tavv. 39-45).

Questa eccezionale serie di statue realizzate dal 1930 al 1936 aveva collocato Innocenti al vertice della giovane scultura italiana tra le due guerre sì che l'amico scrittore Elio Vittorini, allora presente a Firenze e attivo come critico nella cerchia letteraria della rivista *Solaria* e nel circolo dell'*Antico Fattore*, gli dedicò una copia del suo libro di racconti *Piccola borghesia*, 1931, con la dedica autografa "A Bruno Innocenti, statuario".

La *Salomè* è, insieme a *Giuditta*, l'unica statua femminile di Innocenti dedicata ad una figura biblica, e le due donne sono legate tra loro dalla presenza nelle loro storie di una testa maschile decapitata: Oloferne per *Giuditta*, Giovanni Battista per *Salomè*. In ambedue le "versioni iconografiche" della figura come statua, Innocenti ha ignorato completamente il "trofeo" della testa maschile, coerentemente con il suo "ideale del femminile" al quale adattava i soggetti femminili, lontano dall'ideale "satanico" del Simbolismo, modellato invece sugli esempi della scultura antica ellenistica (Fagioli, 2000).

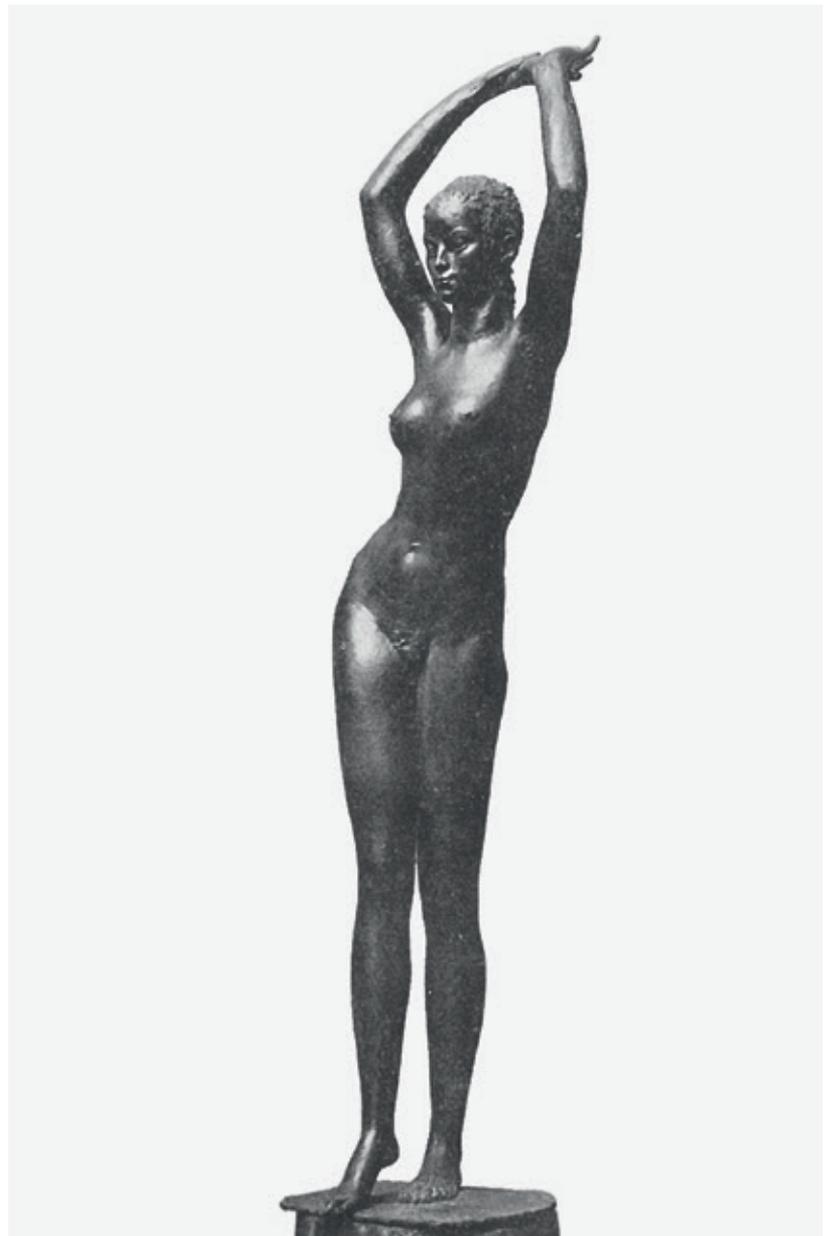
Anche nel secondo dopoguerra quando egli realizzò la figura a tre quarti della *Metamorfosi della Medusa*, 1960, bronzo, rifuggì dall'aspetto orrifico che il soggetto ha assunto nell'iconografia del Simbolismo, preferendo raffigurare il mito nel momento immediatamente precedente la trasformazione della sua lunga chioma in un nido di serpi, come punizione all'aver sfidato in una gara di bellezza Atena, seguendone l'interpretazione resa da Karl Kerényi (Marco Fagioli, 2009, pp. 22-25).

Quale sia stata invece la fonte della sua *Salomè* è stata indicata dallo stesso scultore, così come per la sua analoga *Lilia in piedi*, insieme alla quale un altro esemplare della *Salomè* fu esposto alla Biennale veneziana del 1934, nelle figure femminili danzanti della ierogamia della decorazione a encausto della Villa dei Misteri a Pompei, probabilmente guardate nel libro di Vittorio Spinazzola (Bruno Innocenti, 1985, p. 37, n. 66, tav. 62). Tuttavia rispetto al nudo e alla modella della *Lilia in piedi*, della quale si trova una versione in bronzo alla Pinacoteca Nazionale di Bari, ancora legato a certo naturalismo novecentesco, la nostra *Salomè*, che mostra un volto dal sorriso sardonicamente etrusco, sembra un estremo omaggio nella "immobile danza" della postura, ai modi del suo maestro Andreotti.

Marco Fagioli

Bibliografia di riferimento:

Bruno Innocenti. Disegni e Sculture, introduzione di Carlo Del Bravo, schede di Luana Cappugi, Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, 1985;
Marco Fagioli, *Bruno Innocenti e l'immagine femminile*, Ediz. Moretti & Vitali, Bergamo, 2000;
Marco Fagioli, *L'Erinni di Bruno Innocenti. L'anima e la forma*, Aiòn Edizioni, Firenze, 2006.



Bruno Innocenti, *Salomè*, esemplare esposto alla XIX Biennale di Venezia, 1934

539

Bruno Innocenti

Firenze 1906 - 1986

Salomè, 1934

Scultura in bronzo, cm. 192 h.

Storia

Già Conti Guicciardini, Firenze;
Collezione privata

Bibliografia

XIX Biennale Internazionale d'Arte, 1934 - XII, Venezia, 1934, seconda edizione, 1934, p. 158, n. 7 (altro esemplare);

Francesco Saponi, Alla XIX Biennale Veneziana, in Rassegna della Istruzione Artistica, Urbino, anno XII, aprile - maggio - giugno, 1934, p. 92 (illustrato esemplare in bronzo della Biennale);

Marco Fagioli, La Giuditta di Bruno Innocenti, Aión Edizioni, Firenze, 2005, tav. 14 (illustrato modello in gesso);

Marco Fagioli, Arte. Scultura. Metamorfosi della materia, Mondadori-Electa, Milano, 2005, p. 105 (illustrato modello in gesso);

Marco Fagioli, Bruno Innocenti scultore. Tra mito e liricità, Aión Edizioni, Firenze, 2009, tav. 3 (illustrato modello in gesso).

Stima € 25.000 / 35.000



Bruno Innocenti nello studio



539



540

540
Francesco Messina

Linguaglossa (Ct) 1900 - Milano 1995

Nudo di donna seduto

Scultura in bronzo, cm. 53 h.

Firma sulla base: Messina.

Stima € 5.000 / 8.000



541

541

Emilio Greco

Catania 1913 - Roma 1995

Figura accoccolata, 1973

Scultura in bronzo, cm. 71 h.

Firma, luogo e data sulla base: Greco Roma 1973.

Stima € 15.000 / 25.000

542

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Nudo, 1924-26 ca.

Olio su tela, cm. 64,5x55,5

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta e due timbri Galleria Rotta, Genova: etichetta Galleria Milano, Milano: timbro Galleria Cafiso, Milano: timbro Galleria Il Castello, Milano: timbro Galleria Rizziero, Teramo: etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Mostra Genius / Cripta del Collegio / Siracusa, 18 settembre / 30 ottobre 1997; sulla tela: due timbri Galleria Cafiso: firma Dino Tega; sulla cornice: etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Sironi Profezia - Pittura - Poesis / Cripta del Collegio / 4 aprile / 30 giugno 1998.

Storia

Galleria Rotta, Genova;
Galleria Milano, Milano;
Galleria Cafiso, Milano;
Galleria Il Castello, Milano;
Galleria Rizziero, Teramo;
Galleria Tega, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Willy Macchiati.

Esposizioni

Mario Sironi (retrospettiva dedicata a Cesare Tosi), a cura di Luigi Cavallo, Milano, Galleria Il Castello, aprile 1980, cat. p. 62, n. 30, illustrato (opera datata 1928);
Mario Sironi, Roma, Galleria Russo, 26 ottobre - 23 novembre 1985, cat. n. 6, illustrato;
Sguardo sul Novecento, Rapallo, Castello di Rapallo, 1985, cat. p. 70, illustrato;

Anima e corpo, Alessandria, Palazzo Cuttica di Cassine, 10 maggio - 13 luglio 1997, cat. p. 39, n. 22, illustrato;
Genius, a cura di Francesco Gallo, Siracusa, Cripta del Collegio, 18 settembre - 30 ottobre 1997, cat. p. 64, n. 16, illustrato;

Sironi: profezia, pittura, poesis, a cura di Francesco Gallo, Siracusa, Cripta del Collegio, 4 aprile - 30 giugno 1998, cat. n. 3, illustrato;

Sironi, Pietrasanta-Padova, Flora Bigai Arte, 1999, cat. n. 10, illustrato;

Sironi: Primitivo e Moderno, Brescia, Studio d'Arte Tonelli, 2004, cat. p. 29, n. 7, illustrato;

Donna: Immagini al femminile da Boldini a oggi, Pescara, Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, 25 ottobre 2005 - 23 gennaio 2006, cat. p. 50, illustrato;

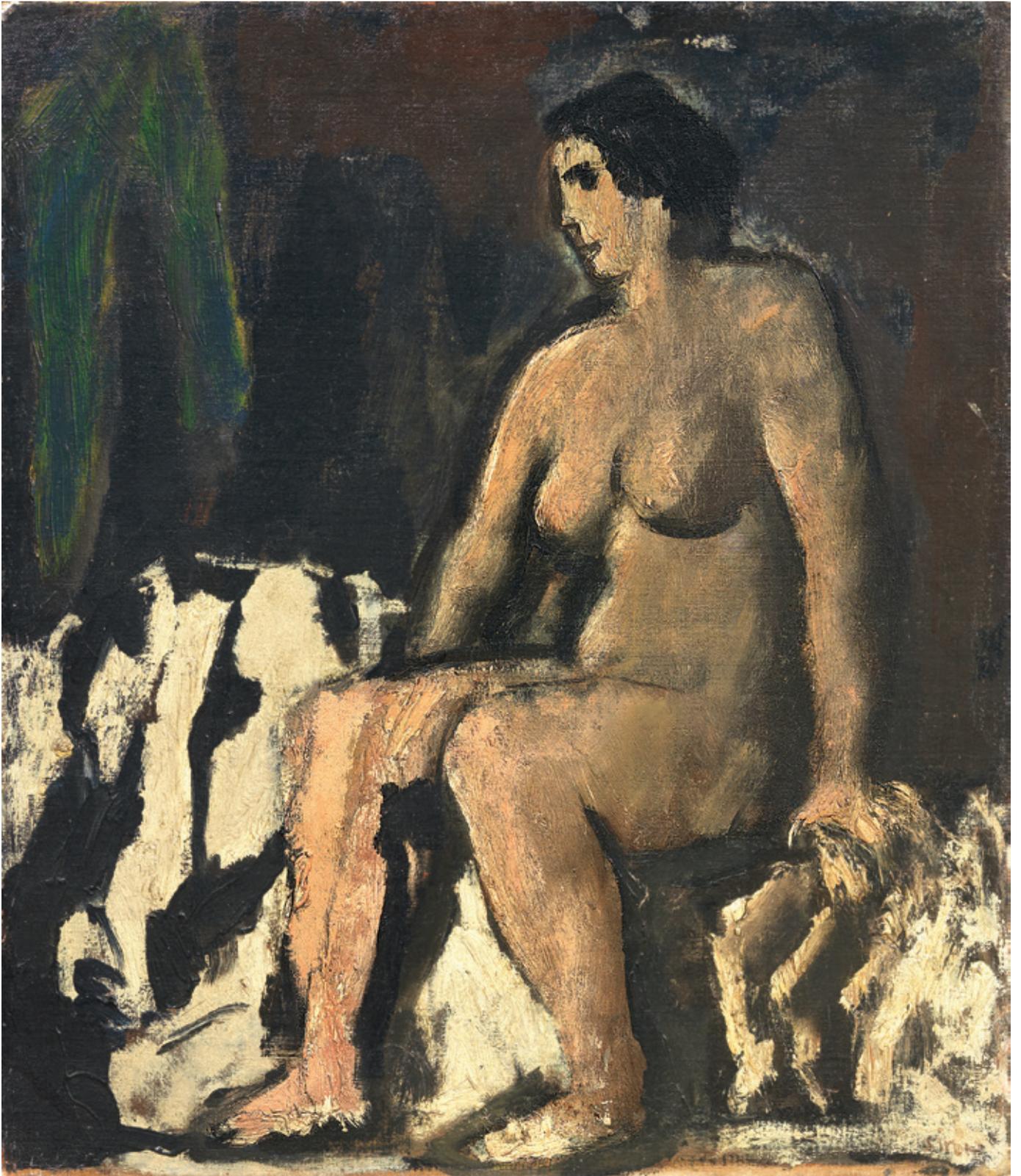
L'Uomo e lo Spazio. Estetiche della percezione, a cura di Vittoria Coen, Modena, Centro Arte e Cultura Chiesa di San Paolo, 16 dicembre 2006 - 4 febbraio 2007, cat. p. 41, illustrato;

Mario Sironi e le Arti Povere. Assenso e Dissenso, a cura di Andrea Bruciati, Castelbasso, Fondazione Menegaz per le arti e le culture, 23 luglio - 3 settembre 2017, cat. p. 24, illustrato.

Bibliografia

Daniela Severi, Giulio Tega, Centottanta Opere, Galleria Tega, Milano, 2005, p. 77.

Stima € 35.000 / 55.000



543

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Osservando il gioco, 1939

Olio su tela, cm. 60x50,3

Firma e data in basso a sinistra: O. Rosai / XVII 39; numero e titolo al verso sulla tela: 2 / "Osservando il gioco; scritta e titolo sul telaio: Ottone Rosai via S. Leonardo 25 Firenze / "Osservando il giuoco": etichetta Galleria Genova, Genova: timbro Galleria Roberto Rotta, Genova.

Storia

Galleria Genova, Genova;
Galleria Rotta, Genova;
Collezione C. Cornelio Suppo, Genova;
Collezione privata, Torino;
Collezione T. Ristori, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 20 maggio 2013.

Esposizioni

Ottone Rosai, Genova, Galleria Genova, 5 - 24 dicembre 1940, cat. n. 2, illustrato (opera datata 1940);

Mostra delle collezioni d'arte contemporanea, Cortina d'Ampezzo, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 10 - 31 agosto 1941, cat. n. 202;

Ottone Rosai, Genova, Galleria Rotta, 28 giugno - 8 luglio 1955, cat. n. 6;

Soffici e Rosai. Realismo sintetico e colpi di realtà, a cura di Luigi Cavallo e Giovanni Faccenda, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 7 ottobre 2017 - 7 gennaio 2018, cat. p. 117, n. 62, illustrato a colori.

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Primo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2018, p. 407, n. 155.

Stima € 50.000 / 70.000



Ottone Rosai mentre gioca a carte





Filippo de Pisis nel suo atelier nel Gers, 1935 ca.

Filippo de Pisis:
l'atelier



544

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori nello studio, 1942

Olio su tela, cm. 59x55

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 42, sigla in alto a destra: V.R. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria del Naviglio, Milano, con n. 31; sul telaio: timbro Studio d'Arte Dino Tega, Milano, con n. 71/A.

Esposizioni

De Pisis. Didascalie per un pittore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Brerarte, 18 maggio - 18 giugno 1983, cat. p. 115, illustrato;

De Pisis, inediti e opere scelte, Milano, Galleria Tega, ottobre - novembre 1987, cat. n. 23, illustrato;

De Pisis a Milano, Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 13 ottobre 1991, cat. p. 177, illustrato a colori;

De Pisis en voyage. Roma, Parigi, Londra, Milano, Venezia, a cura di Paolo Campiglio, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 13 settembre - 8 dicembre 2013, cat. pp. 129, 183, n. 58, illustrato a colori;

Filippo de Pisis. Eclettico connoisseur fra pittura, musica e poesia, a cura di Elisa Camesasca, Paolo Campiglio e Maddalena Tibertelli de Pisis, Torino, Museo Ettore Fico, cat. p. 127, illustrato;

100% Italia. Cent'anni di capolavori, Biella, Palazzo Gromo Losa e Museo del Territorio Biellese, Vercelli, Arca, Torino, Museo Ettore Fico, Mastio della Cittadella e Palazzo Barolo, 21 settembre 2018 - febbraio 2019, cat. p. 153, illustrato.

Bibliografia

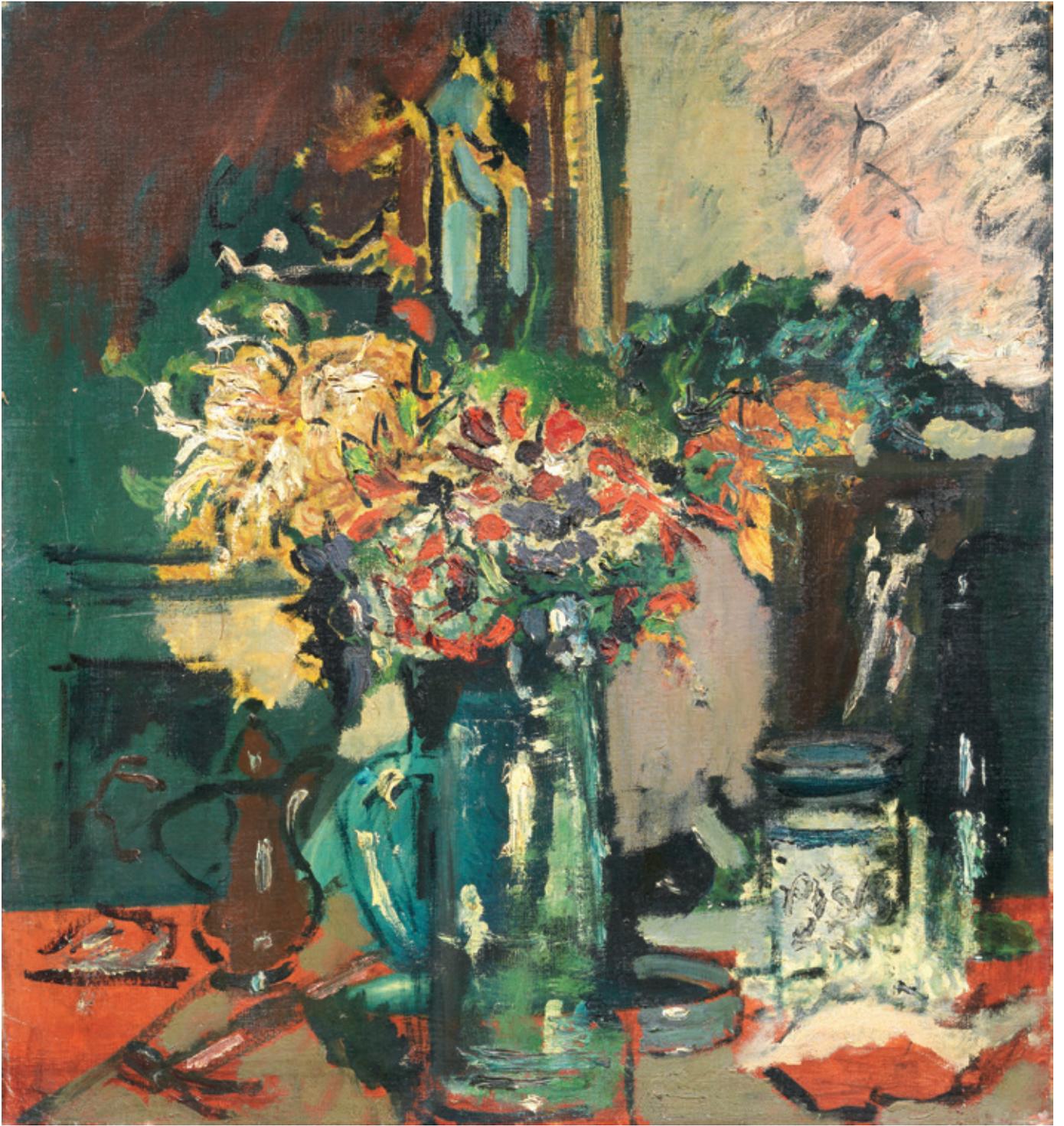
Giuseppe Raimondi, Filippo De Pisis, Garzanti Editore, Milano, 1944, tav. XLIX;

Guido Ballo, Filippo De Pisis, Edizioni La Simonetta, Milano, 1956, tav. 57;

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 601, n. 1942 71;

Francesco Cetta, Filippo de Pisis. Una vita per l'arte piena di vita, Aión Edizioni, Firenze, 2015, p. 434.

Stima € 40.000 / 60.000



545

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con brocca e pennelli, 1940

Olio su tela, cm. 55,1x75

Firma, data e luogo in basso a destra: Pisis / 40 / Milano. Sul telaio: etichetta Galleria Lorenzelli, Bergamo; sulla tela: timbro Mario [...] / Milano.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 31 maggio 2022, con n. 05641.

Stima € 30.000 / 40.000



Filippo de Pisis nello studio



546

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 € 38.000 / 48.000



Filippo de Pisis nello studio di rue Servandoni, Parigi, 1932



547

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta, 1935

Olio su tela, cm. 65x85

Firma e data in basso a destra: Pisis 35. Al verso sul telaio: etichetta Città di Acqui Terme / "50 Opere di Filippo de Pisis" / Palazzo "Liceo Saracco" 5 agosto 10 settembre 1978: etichetta Comune di Acqui Terme / Filippo de Pisis / "La Poesia nei Fiori e nelle Cose" / Palazzo "Liceo Saracco" 16 luglio 10 settembre 2000, con n. 25; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria del Milione, Milano, con n. 7163; sulla cornice: etichetta Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo / "Filippo de Pisis: fiori collezionati, fiori dipinti" / Cuneo, Spazio Incontri Cassa di Risparmio 1855 / 28 ottobre - 9 dicembre 2012: etichetta Filippo de Pisis / Il Marchesino pittore e il suo tempo / Palazzo Salmatoris - Cherasco / 10 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010.

Esposizioni

Mostra d'Arte Italiana Contemporanea, Alessandria, Salone della Camera di Commercio, 1960, cat. p. n.n., illustrato; Filippo de Pisis, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 5 agosto - 10 settembre 1978, cat. p. n.n., illustrato;

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. pp. 70, 71, n. 25, illustrato a colori;

Filippo de Pisis. Il Marchesino pittore e il suo tempo, Cherasco, Palazzo Salmatoris, 10 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010;

Filippo de Pisis: fiori collezionati, fiori dipinti, Cuneo, Spazio Incontri Cassa di Risparmio 1855, 28 ottobre - 9 dicembre 2012.

Bibliografia

Giampiero Giani, Pittori del Novecento, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1958, tav. 42;

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 374, n. 1935 55.

Stima € 35.000 / 55.000



Foto scattata da Luigi Comencini nell'abitazione-studio di de Pisis a Milano, 1941



Le *Bagnanti* di Ardengo Soffici

Tra il 1910 e il 1911 Ardengo Soffici inizia a riflettere sulla sua arte, influenzato dalle nuove ricerche in campo artistico che si stavano affermando in Italia e in Francia. Grazie al soggiorno parigino del 1900-1907 era entrato in contatto con il Postimpressionismo e con le nascenti Avanguardie, pur mantenendo sempre un solido legame con Firenze. Ha lavorato negli ambienti culturali di Picasso, Braque, Apollinaire e Jacob, con i quali ha stretto amicizia, ha visitato il *Salon d'Automne* del 1904 e ha conosciuto la pittura impressionista e le opere di Paul Cézanne e Medardo Rosso, ha esposto dei dipinti al *Salon des Artistes Indépendants* l'anno successivo. Si aggiorna e assimila le ultime sperimentazioni artistiche ritornando per qualche mese a Parigi nel 1910 (e poi nel 1911) per ricercare opere da esporre alla *Prima mostra degli Impressionisti in Italia* da lui organizzata insieme a Prezzolini, direttore di *La Voce*, sotto l'egida della rivista, nei locali del Lyceum di Firenze.

"Di Paul Cézanne sono esposti qui soltanto quattro dipinti originali", ma nonostante questo, emerge ugualmente la centralità dell'artista, considerato da Soffici fonte di nuovo, capace, come Degas, di andare oltre all'Impressionismo: "Onde lo sforzo gigantesco di sintetizzare in un tutto organico il senso del volume e della luminosità, il cui risultato è stato: realizzare un'opera la quale, riunendo in sé il buono delle nuove ricerche e quello tratto dagli insegnamenti del passato, inizia una rinascenza pittorica, e metterà le generazioni future sulla strada di un classicismo che [...] sarà [...] il vero, l'eterno" (A. Soffici, *Scoperte e massacri*, Firenze, Vallecchi, 1919, p. 143). Per Soffici Cézanne è il punto di arrivo della pittura moderna e nel giugno del 1908 scrive un articolo in *Vita d'Arte* che favorisce la scoperta dell'artista di Aix-en-Provence in Italia. Se il senso di svolta in campo artistico era stato da lui iniziato come reazione all'Impressionismo, culminerà secondo il pittore e critico toscano con la rivoluzione cubista di Picasso e Braque, a cui dedica un saggio nel 1911 su *La Voce*.

Soffici, frequentando negli anni lo studio parigino di Picasso di rue Ravignan, era stato testimone dell'evoluzione del suo linguaggio "[...] quello che fu poi detto "cubismo" era stato inventato fin dal 1906 in certe teste di donne arieggianti quelle dei feticci africani, e sviluppato nel 1907 in quelle *Demoiselles d'Avignon*, che mi erano tanto piaciute quando Picasso le dipinse [...] e le quali egli, che lo sapeva, mi mostrava ogni volta con soddisfazione e per farmi cosa grata" (A. Soffici, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, in *Opere*, vol. VI, Vallecchi, Firenze, 1965, pp. 210-211). In una lettera del 2 marzo 1910 Soffici scrive a Papini, con il quale fonderà *Lacerba* qualche anno dopo: "Egli è arrivato a quello che noi chiamiamo, in un altro ordine di idee, pazzia. Se si giudica con criteri ragionevoli e tradizionali bisogna chiamarlo un imbecille o un ciarlatano, se si entra nel suo modo di concepire l'arte e il mondo bisogna dirlo geniale. Non vorrei, né saprei, né potrei, fare quello che fa, ma quello che fa mi piace" (M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici, 1900-1914*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, 1969, p. 138).

Soffici si sente in dovere di proseguire l'esplorazione di nuove forme artistiche sulla scia delle sperimentazioni parigine, e quindi di fare un'arte 'moderna', ma al tempo stesso ha la necessità di "restare italiano" e di creare una pittura nutrita dai valori della terra



Paul Cézanne, *Tre bagnanti*, 1879-82, Parigi, Musée du Petit Palais



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907, New York, MoMA

toscana e dalla tradizione pittorica italiana (sia antica che recente, Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leonardo, Luini e Gozzoli fino ad arrivare a Fattori e Segantini): tra il 1910 e il 1911 sente il bisogno di compiere una rielaborazione personale, per dare unità alle proprie esperienze esistenziali e culturali. In questo contesto nasce la serie di opere delle *Bagnanti*.

Durante la permanenza a Parigi e al rientro in Italia, a Poggio a Caiano, Soffici sviluppa in più versioni bagnanti, toilette, donne che si lavano, donne che si pettinano, in disegni su carta a matita, carboncino e pastello, spesso acquerellati, incisioni, e successivamente in tempera e oli su cartone e tela.

È evidente come egli abbia rielaborato le pose dei nudi femminili di Degas e le forme allungate delle figure di *La Danse* di Matisse, e abbia visto le bagnanti di Renoir, Derain, Picasso e soprattutto quelle di Cézanne (la sua tela *Tre Bagnanti* era esposta al *Salon d'Automne* del 1904). Emerge un'interpretazione personale del tema delle bagnanti, figure umane elementari, prive di carnalità trionfante, dotate di semplicità strutturale e di una forma istintiva, influenzate anche dal primitivismo di Rousseau, di cui Soffici scrive nel '10 su *La Voce*. "Le Bagnanti danno termini concreti alla visione sofficianiana del cubismo, un cubismo italiano che resta informato per il colore al grande esempio di Paolo Uccello" (L. Cavallo, *Ardengo Soffici, un'arte toscana per l'Europa*, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 25), da lui ammirato nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella. Questi affreschi in terra verde "non cessano [...] d'essere fra le più splendide ed originali creazioni della superba arte del XV secolo; tanto da ogni loro parte scoppiano, con vitale espressione di realtà, la forza e la poesia", scrive Soffici nell'articolo *Vagabondaggi artistici* sul quotidiano fiorentino *Fieramosca* nel marzo del 1909.

Tutti questi elementi si ritrovano in entrambe le opere *Bagnanti* presentate in catalogo.

Originariamente erano le due facciate dello stesso cartone, vennero separate e pubblicate distintamente nella monografia sull'artista di Raimondi e Cavallo del 1967.

La composizione che si trovava al verso sembra uno studio per l'esecuzione dell'opera al recto, ed essendo più abbozzata, fa vedere come Soffici costruisse le forme tracciando una sorta di "sinopia" sulla quale andava a martellare i colori sufficienti per dare corpo alle figure e rilevare gli spazi. La donna di destra è solamente accennata, mentre quella di sinistra e lo scorcio di paesaggio hanno una maggior definizione. Emerge un'armonica monocromia, la materia un poco greve quasi da pittura murale, la tessitura delle pennellate larga, che lascia intravedere la superficie grezza del cartone, come nelle altre *Bagnanti*. Qui le linee plastiche disegnano le forme: la donna in piedi ha lo specchio in mano e un panno che la avvolge fino alle ginocchia, l'altra è nuda, seduta e di spalle mentre si sistema i capelli, a destra un paesaggio con delle montagne sullo sfondo.

"Non più la sola natura [...] suggerisce" a Soffici "l'immagine, ma il vasto repertorio del reale che coinvolge altri discorsi espressivi – l'immersione delle figure nel pieno spaziale, i colori che suscitano un rapido movimento di luci, il pennello usato sulla tela come bacchetta che percuote il tamburo; ritmi martellanti che dal gioco cubista lo predisporranno alla più complessa e concitata plasticità futurista" (*ibidem*).

Alice Nuti



Ardengo Soffici, *Donna nuda che si asciuga*, (1910), Firenze, Museo Casa Rodolfo Siviero e *Nudi*, (1910)



Paolo Uccello, *Storie della Genesi*, Firenze, Convento di Santa Maria Novella, Chiostro Verde

548

Ardengo Soffici

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

Bagnanti, (1911)

Olio e tempera su cartone applicato su cartone, cm. 64,7x58,5

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 296.

Storia

Collezione E. Vallecchi, Firenze;

Collezione privata, Firenze;

Collezione privata

Esposizioni

Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 23, illustrato [con titolo *Toilette (Donna allo specchio)*]; Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Azienda Autonoma di Turismo / Galleria Farsetti, maggio - giugno 1979, fuori catalogo;

Soffici. Arte e Storia, a cura di Ornella Casazza e Luigi Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, 18 settembre - 6 novembre 1994, cat. n. 31, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 132 (con titolo *Bagnante*).

Stima € 25.000 / 35.000



Enrico Vallecchi, Ardengo Soffici e Ottone Rosai a Firenze



549

Ardengo Soffici

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

Bagnanti, (1911)

Olio e tempera su cartone applicato su cartone, cm. 64,7x58,5

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 295.

Storia

Collezione F. Agnoletti, Firenze;

Collezione E. Vallecchi, Firenze;

Collezione privata, Firenze;

Collezione privata

Esposizioni

XII Ausstellung di Der Sturm, Berlino, febbraio 1913, n. 8;

Esposizione Soffici, Firenze, Casa Horne, 27 maggio - 15 giugno 1920, cat. n. 34;

Esposizione Nazionale 1960, Torino, Società Promotrice Belle Arti, Parco del Valentino, 26 maggio - 30 giugno 1960, cat. n. 22 (con titolo *Bagnante*);

Morandi, de Pisis, Soffici, Donghi, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, giugno 1965;

Arte Moderna in Italia 1915-1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. n. 1395, illustrato (con titolo *Figure* e data 1913 ca.);

100 Opere di Ardengo Soffici, Prato, Galleria Farsetti, ottobre - novembre 1969, cat. tav. XI, illustrato a colori;

Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 22, illustrato;

Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Azienda Autonoma di Turismo / Galleria Farsetti, maggio - giugno 1979, cat. n. 57, illustrato;

Soffici. Arte e Storia, a cura di Ornella Casazza e Luigi Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, 18 settembre - 6 novembre 1994, cat. n. 32, illustrato a colori [con titolo *Bagnanti (n. 8)*];

Ardengo Soffici, un'arte toscana per l'Europa, a cura di Luigi Cavallo, Firenze, Galleria Pananti, 4 ottobre - 20 novembre 2001, cat. n. 32, illustrato a colori;

Ardengo Soffici. L'Europa in Toscana, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 13 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013, cat. p. 95, illustrato a colori.

Bibliografia

Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Arte moderna italiana n. 24, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1933, tav. XI;

Vincenzo Costantini, Scultura e pittura italiana contemporanea, Hoepli, Milano, 1940, p. 402;

Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 149;

Carlo Ludovico Ragghianti, Bologna cruciale 1914, in Critica d'Arte, Firenze, ottobre - novembre, 1969, p. 50 (particolare);

Alessandro Parronchi, Soffici, Editalia, Roma, 1976, tav. 5;

Giulia Ballerini, Ardengo Soffici. La grande mostra del 1920, Pentalinea Editore, Prato, 2007, p. 161, n. 34;

Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, collaborazione di Luigi Corsetti, redazione di Oretta Nicolini, Museo Soffici e del '900 italiano, Poggio a Caiano, 2011, p. 35.

Stima € 35.000 / 45.000



Edgar Degas, *Femme se peignant*, primi anni Novanta dell'Ottocento



550

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, 5 - 19 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 € 18.000 / 28.000



Lorenzo Viani



Amedeo Modigliani a Montparnasse

Nel 1915, l'anno in cui realizza i due importanti fogli presenti in catalogo, la vita di Amedeo Modigliani è a un crocevia. La prima guerra mondiale è ormai scoppiata, molti dei sodali frequentati nei primi anni seguiti al suo arrivo a Parigi del 1909, incluso il medico Paul Alexandre, suo primo collezionista e sostenitore, sono partiti per il fronte. Molti ci moriranno, compresi gli amici che avevano condiviso con lui l'esperienza della comune di rue du Delta.

Amedeo, da sempre desideroso di creare opere in marmo, abbandona progressivamente la scultura, dopo la felice stagione delle prodigiose teste, una delle più straordinarie di tutta la plastica del Novecento. Numerose sono le ipotesi sui motivi che lo portano a riprendere unicamente a dipingere: la chiusura dei cantieri edilizi a causa della guerra, i luoghi in cui poteva reperire le pietre sottraendole nottetempo, le precarie condizioni di salute – la debolezza fisica data dalla tubercolosi, malattia di cui egli morirà precocemente nel 1920, gli fa lavorare la pietra con grandi disagi e difficoltà – il mancato successo di vendita dopo l'esposizione delle teste al Salon d'Automne del 1912, forse anche il dileggio dei suoi amici d'infanzia quando, vista la fotografia di una sua scultura mostrata loro con orgoglio da Amedeo nella sua ultima estate livornese (1912) si prendono gioco delle sue sperimentazioni, invitandolo persino a buttare le opere realizzate in quei mesi nei canali della città. Certo è che dipingere e disegnare costano meno impegno e meno sforzi economici, e così tra 1914 e 1915 Modigliani smette di essere scultore per dedicarsi interamente alla pittura. Negli anni della guerra, non chiamato al fronte, si stabilisce a Montparnasse, il quartiere che aveva sottratto a Montmartre il ruolo di cuore pulsante della vita intellettuale: la maggior parte degli artisti, poeti e critici d'avanguardia aveva preso a gravitarvi, e a sedere ai tavolini del Dôme o della Rotonde. Qui lo si poteva incontrare quasi di sicuro, con sottobraccio un portfolio blu contenente disegni, intento a sorseggiare assenzio e a ritrarre i clienti, nei momenti di maggiori ristrettezze chiedendo loro in cambio solo di offrire la consumazione. Sono i caffè i luoghi dove si inscenano la maggior parte degli aneddoti che hanno contribuito a fare di Amedeo la perfetta incarnazione dell'artista *bohémienne*: intemperanze e urla date dall'ubriachezza, uso di droghe, feroci litigi, evidenti difficoltà economiche. I racconti dalla Rotonde, spesso avvenuti a distanza di anni dalla morte, quando la sua figura è già avvolta nel mito, lo disegnano come bello, sregolato e maledetto.

Nel cruciale 1915 due sono le figure che si affacciano sulla sua vita. La prima è Beatrice Hastings, eccentrica poetessa e giornalista inglese, una donna emancipata, dalle idee progressiste e femministe. È la prima compagna stabile di Modigliani, e la loro relazione

burrascosa sarà anch'essa foriera di aneddoti romanzeschi, con episodi di violenza reciproca, aspri conflitti e abituale consumo di alcol e droghe. Di Modigliani la Hastings sarà anche la musa, modella di una serie di splendidi ritratti su cui spicca quello in cui Amedeo la rinominerà, ironicamente, 'Madame Pompadour'. L'altra figura che imprimerà una svolta nel suo percorso artistico è Paul Guillaume, il suo primo vero e proprio mercante, che si era affacciato al commercio d'arte vendendo idoli di scultura africana; il primo dei numerosi ritratti a lui dedicati reca la scritta, estremamente significativa nella sua ambiguità, di 'Novo Pilota'. Con Guillaume Modigliani comincia a ricevere le prime



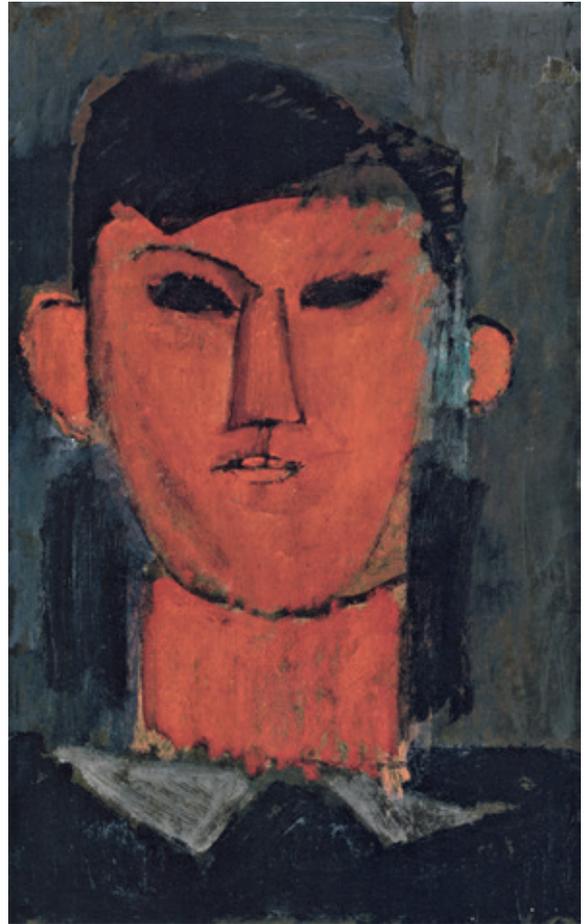
Amedeo Modigliani, Max Jacob, Andre Salmon e Ortiz de Zarate fotografati da Jean Cocteau a Montparnasse nel 1916

commissioni per ritratti, è lui che riesce a piazzare a collezionisti illuminati le prime tele.

A Parigi in questi anni di guerra era rimasto Picasso, la figura guida dell'avanguardia. C'è tra i due un rapporto complesso, di ammirazione ma anche di competizione. 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 partecipa ai vari gruppi. Non aderisce quindi al Cubismo, ma considera sempre Picasso una spanna avanti a tutti gli altri, l'unico in grado di aprire la strada alle nuove ricerche. Per entrambi la scultura delle culture extraeuropee, particolarmente quella dell'Africa e dell'Oceania, costituisce una fonte imprescindibile. Picasso se ne approprierà in senso strutturale, impadronendosi di quel linguaggio per liberarsi dalla tradizione e creare uno del tutto nuovo, quello cubista. Modigliani resterà affascinato, tramite anche la mediazione imprescindibile di Constantin Brancusi, suo vero e proprio mentore nell'avviamento alla pratica scultorea, dagli aspetti formali degli idoli primitivi, come l'assottigliamento e l'allungamento dei volti, la riduzione degli occhi a vuote fessure, l'atteggiamento di interna concentrazione e astrazione dalla realtà tangibile. Tutti questi elementi si ritrovano nelle sue teste di pietra, e si rifletteranno inevitabilmente anche nei dipinti e nei disegni degli anni successivi all'esperienza plastica.

Oltre a Picasso, a Montparnasse nel 1915 arrivano molti artisti e intellettuali provenienti dalla Russia, con tutto il loro bagaglio di credenze e tradizioni: la Rotonde si popola di necromanti, teosofisti e spiritualisti, come se il conflitto avesse generato un bisogno di evasione mistica. Appassionato al mondo dell'esoterismo e dell'alchimia è Max Jacob, uno dei più stretti amici di Modigliani in questi anni. Anch'egli di origine ebraica, Jacob è poeta, artista, scrittore e critico d'arte, un'altra di quelle personalità poliedriche ed eccentriche così congeniali all'artista livornese. Scrive Jacob su Modigliani: "Tutto in Dedo tendeva alla purezza nell'arte. Il suo insopportabile orgoglio, la sua ingratitudine nera, non escludeva la familiarità. Ma tutto questo non era che un bisogno di purezza cristallina, un essere sincero verso sé stesso sia nella vita che nell'arte. Era tagliente, ma fragile come vetro; era anche disumano come il vetro, per così dire. E questo era molto caratteristico di quel periodo, in cui non parlava d'altro che della purezza nell'arte e si sforzava solo per quello" (in Meryl Secrest, *Modigliani. A Life*, Alfred A. Knopf, New York, 2011, ebook, p. 158).

Il *Foglio di studi* qui presentato, importante testimonianza documentaria della produzione di Modigliani in questo anno di transizione e sperimentazione, sembra emanare tutta l'energia e la molteplicità di interessi e suggestioni che si affastellano nella mente dell'artista, frutto delle serate e degli scambi intellettuali appassionati, spesso accompagnati dai deliri dell'ebbrezza, che si consumavano ai tavolini dei caffè o nelle piccole stanze degli atelier. Un profilo di donna, il cui corpo è appena accennato, seduta con il braccio appoggiato allo schienale di una sedia, campeggia nella composizione. La caratterizzazione del volto è vicinissima alla *Testa* in calcare oggi conservata alla Tate Gallery di Londra (Ceroni XXIV), la prima scultura di Modigliani ad essere acquisita da una collezione pubblica, considerata dalla letteratura la *summa* della sua esperienza plastica. Il percorso di progressiva purificazione della forma acquisito durante la fase scultorea dunque non si perde, ma si trasferisce sulla carta e sulla tela, sintetizzando e semplificando sempre più la composizione.



Amedeo Modigliani, *Ritratto di Picasso*, 1915 ca.



Amedeo Modigliani, *Testa*, 1912-13, Londra, Tate Gallery



Maschera Fang, XIX-XX secolo, Detroit, Institut of Arts



Constantin Brancusi, *Mademoiselle Pogany I*, 1912

Sul foglio sono presenti altri due studi di ritratto, uno, al centro, in cui si intravedono, appena abbozzati, due occhi, uno dove la pupilla è presente, l'altro cieco, come avviene in molti ritratti, tra cui quello dedicato a Guillaume oggi al Museo del Novecento di Milano. Più in basso se ne intravede un altro, frontale, caratterizzato da un ampio naso conico, che Patani ha messo in relazione con l'olio raffigurante l'amico-nemico Pablo Picasso realizzato nello stesso anno del nostro foglio (Osvaldo Patani, *Modigliani Disegni e acquerelli*, Farsettiarte, Prato, 2002, p. 44, n. 14). Al verso invece, con una tecnica a guazzo, vi è un altro studio di figura maschile sdraiata, appena accennata, il cui volto rotondo con i baffi potrebbe suggerire l'identificazione con Paul Guillaume (e a Paul Guillaume è appartenuto il disegno). Oltre a questi soggetti vari, che costituiscono una sorta di istantanea dell'entusiasmo creativo di quest'anno, il foglio è popolato da numerose iscrizioni, probabilmente di pugno dell'artista: "La vertue [sic] n'est pas là / le Style flamboyant / 9: les 3 Plans 3 mondes 3 dimensions / l'Artiste: Je forgerai une coupe et cette coupe sera le receptacle [sic] de ma Passion / la table d'Emeraude / Ce qui est vrai, est vrai également dans les trois Mondes. / ce qui est en haut (est) comme ce qui est en bas / Ne dit pas: ne fais pas ça, mais dit: Fais ça / Le vide cherche le Plein et le Plein cherche le Vide / tu ne possederas [sic] que ce tu auras conquis" ("La virtù non è qui / Lo stile fiammeggiante / 9: i 3 piani, 3 mondi, 3 dimensioni / l'Artista: io modellerò una coppa e questa coppa sarà il ricettacolo della mia Passione / la tavola di smeraldo / Quello che è vero, è vero ugualmente nei tre mondi / quello che è in alto è come quello che è in basso / Non dire: non farlo, ma di: Fallo / Il vuoto cerca il pieno e il pieno cerca il vuoto / tu possiederai solo ciò che hai conquistato"). Si affastellano qui suggestioni misteriche (la divisione del creato in tre parti, la tavola di smeraldo, antico testo alchemico, la coppa come contenitore di forza divina) e affermazioni di volontaristica urgenza di fare e conquistare (che ricordano l'entusiasmo delle lettere giovanili all'amico Oscar Ghiglia). Inframezzano le iscrizioni due stelle a sei punte, simbolo che in alchimia allude all'unione dei due mondi, terreno e celeste, ma anche segno distintivo della religione ebraica. Sia Modigliani che Jacob sono ebrei, e Amedeo, nato in una famiglia non osservante, sviluppa a Parigi, città in cui serpeggiano idee antisemite, un forte senso di appartenenza alla sua comunità, spesso presentandosi come "Modigliani, ebreo". Appunti presi di getto, che fossilizzano sulla carta frammenti delle conversazioni sull'arte, sul processo creativo e sui nuovi interessi mistici e filosofici

che animavano le serate parigine, restituendoci oggi, intatto, un frammento della vita di Modigliani e di Montparnasse del primo scorcio del secolo scorso.

I ritratti diventano dunque, negli anni immediatamente successivi l'abbandono della scultura, il tema chiave con cui si confronta Modigliani: amici artisti, mercanti, le donne della sua vita, ma anche conoscenze effimere come i frequentatori dei caffè, dei quali con pochi tratti restituiva un'immagine per cercare di venderla all'istante per pochi franchi. Quando lo scultore Lipchitz gli commissiona il ritratto di lui e della moglie, freschi di matrimonio, Amedeo ritiene la tela conclusa dopo una sola giornata; alle perplessità del committente, egli risponde che, lavorandoci di più, avrebbe rovinato il dipinto. Questa velocità e freschezza di esecuzione si ritrova anche nelle gouaches come il *Ritratto di giovane con pendaglio* presente in catalogo. Il volto, nella posa ricorrente con il volto reclinato, un espediente che esaspera e allunga le forme del collo e del volto, vera e propria cifra stilistica dell'artista, è definito secondo pochi, eleganti segni. I tratti fisiognomici sono ridotti a puri ritmi lineari, secondo quella tendenza all'estrema purificazione descritta da Jacob. Il volto del soggetto che Modigliani ha di fronte si trasfigura in una maschera

che fonde l'idolo africano con i linearismi gotici dell'arte trecentesca toscana. Unico dettaglio che riporta il ritratto alla realtà tangibile, a un accenno di individualità, è il pendente al collo, delineato come un semplice fiore con quattro petali. Come racconta il collega Leopold Survage "Psicologo nato, perspicace e sottile, aveva ormai trovato la sua vera strada. Decifrava il carattere delle persone che avvicinava con grande esattezza e rapidità. Questo dono di psicologo era talmente profondo che si può dire che erano i modelli che assomigliavano ai ritratti e non viceversa [...] Questi ritratti andavano ben oltre l'acutezza caricaturale e con la loro verità raggiungevano un alto livello stilistico. Qualche volta diceva: «Ho trovato dei mezzi che mi permettono di esprimermi». Diceva anche: "Quello che ho davanti agli occhi è un'esplosione che mi sforzo di dominare e di organizzare". Erano la geometria, la proporzione e il ritmo che gli permettevano di raggiungere i suoi scopi" (in Beatrice Buscaroli, *Ricordi via Roma*, Il Saggiatore, Milano, 2010, ebook, p. 178).

Ritratti come questo diventano emblemi del suo stile unico, indipendente da scuole e correnti, che si pone sul crinale tra avanguardia e tradizione, che riesce a fondere l'arcaismo con la modernità.

Come scrive Jean Cocteau "Nell'arte di Modigliani si respira un'eleganza estrema. Era il nostro aristocratico [...] Modigliani non stira i volti, non accusa la loro asimmetria, non fora un occhio, non allunga un collo. Tutto questo si organizza nel suo cuore. Tali egli disegnava noialtri ai tavolini della Rotonde e senza sosta (perché esiste una moltitudine di nostri ritratti sconosciuti) tali ci giudicava, ci sentiva, ci amava o ci contraddiceva. Il suo disegno era una conversazione silenziosa. Un dialogo tra la sua linea e quelle del nostro volto [...] Egli ci riportava tutti al suo stile, a un tipo che portava dentro di sé e, d'abitudine, cercava volti assomiglianti alla configurazione che egli esigeva in un uomo o in una donna [...] I ritratti di Modigliani, e anche i suoi autoritratti, non sono un riflesso della sua linea esteriore, ma di quella interiore, della sua grazia nobile, acuta, agile, pericolosa, simile al corno del Liocorno" (in *ibidem*, p. 183).



Simone Martini, *Annunciazione*, Firenze, Galleria degli Uffizi (part.)

551

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Studio di figure, 1915

Matita e acquerello (recto), acquerello su carta (verso),
cm. 54,5x43

Firma in basso a destra: Modigliani, iscrizioni varie lungo tutto il foglio: La vertue n'est pas là / le Style flamboyant / 9: les 3 Plans 3 mondes 3 dimensions / l'Artiste: Je forgerai une coupe et cette coupe sera le receptacle de ma Passion / la table d'Emeraude / Ce qui est vrai, est vrai également dans les trois Mondes. / ce qui est en haut (est) comme ce qui est en bas / Ne dit pas: ne fais pas ça, mas dit: Fais ça / Le vide cherche le Plein et le Plein cherche le Vide / tu ne possederas que ce tu auras conquis; al verso: studio di nudo maschile a gouache.

Storia

Collezione Paul Guillaume, Parigi;
Christie's, Milano, 29 maggio 2001, lotto n. 288;
Collezione privata

Esposizioni

IV Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 dicembre 1951 - 15 maggio 1952, cat. n. 34, illustrata;
Amedeo Modigliani, a cura di Franco Russoli, Milano, Palazzo Reale, novembre - dicembre 1958, cat. n. 77, illustrata;
Amedeo Modigliani, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gennaio - febbraio 1959, cat. p. 53, n. 75;
Modigliani 1884-1920, Barcellona, Centro Culturale de la Caixa de Pensions, aprile - maggio 1983, cat. p. 118, poi Madrid, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, giugno 1983, cat. p. 126, n. 53, illustrata;
Modigliani dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920, a cura di Osvaldo Patani, Verona, Galleria dello Scudo, 25 novembre 1984 - 31 gennaio 1985, poi Torino, Palazzo Reale, 2 marzo - 14 aprile 1985, cat. n. 32, illustrata;
The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris 1910-1945,

New York, The Jewish Museum, settembre 1985 - settembre 1986;
Pablo Picasso e alcuni amici di Parigi, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 8 agosto - 2 settembre 2001, cat. n. 18, illustrata a colori;
Modigliani, disegni e acquarelli, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 7 - 31 agosto 2002, poi Milano, Farsettiarte, 25 settembre - 12 ottobre 2002, cat. n. 14, illustrata a colori;
Modigliani. Beyond the Myth, a cura di Mason Klein, New York, Jewish Museum, 21 maggio - 19 settembre 2004, poi Toronto, Art Gallery of Ontario, 23 ottobre - 23 gennaio 2005, poi Washington, The Phillips Collection, 19 febbraio - 29 maggio 2005, cat. pp. 166, 210, n. 86, illustrata a colori;
Modigliani, a cura di Rudy Chiappini, Roma, Complesso del Vittoriano, 23 febbraio - 18 giugno 2006, cat. pp. 276, 277, n. 17, illustrata a colori;
Modigliani scultore, a cura di Gabriella Belli, Flavio Fergonzi, Alessandro Del Puppo, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 18 dicembre 2010 - 27 marzo 2011, cat. pp. 185, 228, n. 57, illustrata a colori.

Bibliografia

Enzo Carli, Amedeo Modigliani, con una testimonianza di Jean Cassou, De Luca Editore, Roma, 1952, p. 35, n. 34, tav. 35;
Lamberto Vitali, Quarantacinque disegni di Modigliani, Einaudi, Torino - Grove Press, New York, 1959, n. 45;
Joseph Lanthemann, Modigliani 1884-1920. Catalogue raisonné, sa vie, son oeuvre complete, son art, Gráficas Condal, Barcellona, 1970, p. 324, n. 659;
Osvaldo Patani, Modigliani. Disegni, Edizioni della Seggiola, Oggiono, 1976, pp. 20, 125, fig. C;
Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tomo I, Editions Graphis Arte, Livorno, 1990, pp. 82, 273, n. 23/15 (con titolo *L'artiste*);
Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, disegni 1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 57, n. 45.

Stima € 120.000 / 170.000



551 - verso

l'air la vestue n'est pas
la 

le style Flo aboyant

9
3 plan
3 monde
3 Yemuride

la Tete d'Emeraude

a qui est Vain - est mai également
dans les trois Mondes.

ce qui est en haut [est]
comme a fait en bas

ne rit pas: ne fait pas ça
mais rit. Fais ça -

Modigliani

l'Antile:

Je forgerais une coupe
et cette coupe de ma Passion
sera à replace

à vite chercher le Plein
et le Plein cherche à Vite.

Tu ne posséderas que a que tu auras
conquis -

552

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Portrait de femme au pendentif (Portrait de femme au chignon), 1915

China e tecnica mista su carta applicata su cartone,
cm. 36,8x28,6

Firma in alto a destra: Modigliani. Al verso, su una tavola di supporto: etichetta Istitut Français de Naples, Napoli, con n. cat. 5 e dati dell'opera: etichetta Amedeo / Modigliani / Centenario della nascita / 1884-1984 / Galleria Pirra / marzo-aprile 1984, con n. 5: due timbri Galleria d'Arte Pirra, Torino: etichetta con dati dell'opera e due timbri Galleria d'Arte Pirra, Torino: timbro Caja de Pensiones / Obra Social / Cultural / Madrid / Junio 83.

Certificato su foto di Jeanne Modigliani, Parigi, 4.7.1974;
certificato su foto di Joseph Lanthemann, Nizza, 7.12.1976.

Esposizioni

Modigliani, 1884-1920, Barcellona, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, aprile-maggio 1983, poi Madrid, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, giugno 1983, cat. n. 15, illustrata a colori;

Amedeo Modigliani, Centenario della nascita 1884-1984, Torino, Galleria Pirra, marzo-aprile 1984, cat. n. 5, illustrata a colori;

Amedeo Modigliani disegni, a cura dell'Istitut Français de Naples e di Christian Parisot, Napoli, Museo di Capodimonte, 14 maggio - 20 giugno 1984, cat. n. 5, illustrata a colori.

Bibliografia

Significato del "Gioiello" in Modigliani, in L'ora e orologio, anno XL, marzo-aprile 1984, Xeron Editrice, Torino 1984, pp. 24-25;

Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tomo I, Editions Graphis Arte, Livorno, 1990, pp. 75, 274, 346, n. 29/15;

Christian Parisot, Modigliani, Éditions Pierre Terrail, Paris, 1992, p. 55.

Stima € 280.000 / 330.000



Jeanne Modigliani davanti al lotto 552 in occasione della mostra *Amedeo Modigliani*, Galleria Pirra, Torino, 1984

modigliani



L'essenzialità come mezzo espressivo nei disegni di Giorgio Morandi

“Sentii che solo la comprensione di ciò che la pittura aveva prodotto di più vitale nei secoli passati avrebbe potuto essermi di guida a trovare la mia via. Questi studi, che non nascondo mi fecero pure cadere in nuovi errori, mi furono soprattutto benefici perché mi portarono a considerare con quanta sincerità e semplicità operarono i vecchi maestri, che costantemente alla realtà s'ispirarono, che appunto da questo risultava quel profondo fascino poetico emanato dalle loro opere e che dai più antichi ai moderni, chi non si era allontanato da questi principi aveva prodotto opere vive e dense di poesia” (Giorgio Morandi, *Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista*, L'Assalto, Bologna, 1920).

Contrariamente alle incisioni e agli acquerelli, i disegni sono stati una costante nella produzione di Morandi. Viene pertanto naturale pensare al disegno come all'ambito privilegiato della riflessione e dell'esercizio, l'autonomo e imprescindibile punto di partenza della sua meditazione pittorica.

Lungo tutta la sua carriera artistica Morandi ha realizzato disegni di diverso tipo e di varia natura: a partire da semplici schizzi, a tentativi e prove per composizioni più articolate. La maggior parte di essi sono disegni compiuti e firmati, concepiti come opere finite. Come sottolineò Valsecchi “[...] è significativo che Morandi abbia quasi sempre firmato e datato i suoi disegni per sottolineare la loro autonomia di maturazione nel tempo. I disegni ci appaiono perciò quali realizzazioni liriche ed espressive dei suoi affetti, dove registra i turbamenti e le concrete visioni” (Marco Valsecchi, *Morandi Disegni*, La Casa Dell'arte Editrice, 1981, p. 13).

Dalla metà degli anni Cinquanta, Morandi procede sempre più nella direzione dell'essenzialità. Abbandona gradatamente le grandi e articolate composizioni in favore di costruzioni più semplici e frontali.

La varietà delle cromie si riduce alla selezione dei suoi colori preferiti, le forme si fanno sempre più geometriche e basilari.

Il prezioso nucleo di disegni in catalogo fa parte di questa fase matura dell'artista.

Per mezzo di pochi controllatissimi strumenti, le essenziali e delicate linee che si alternano sul foglio riescono a dare una forte impressione di spazialità e apertura. Tutto si genera per relazioni: il volume di un vaso si crea dalla distanza tra due linee, il contorno di una bottiglia o quello di un albero si genera dal profilo di quello accanto, un piano prende forma dal prolungamento di una linea orizzontale.

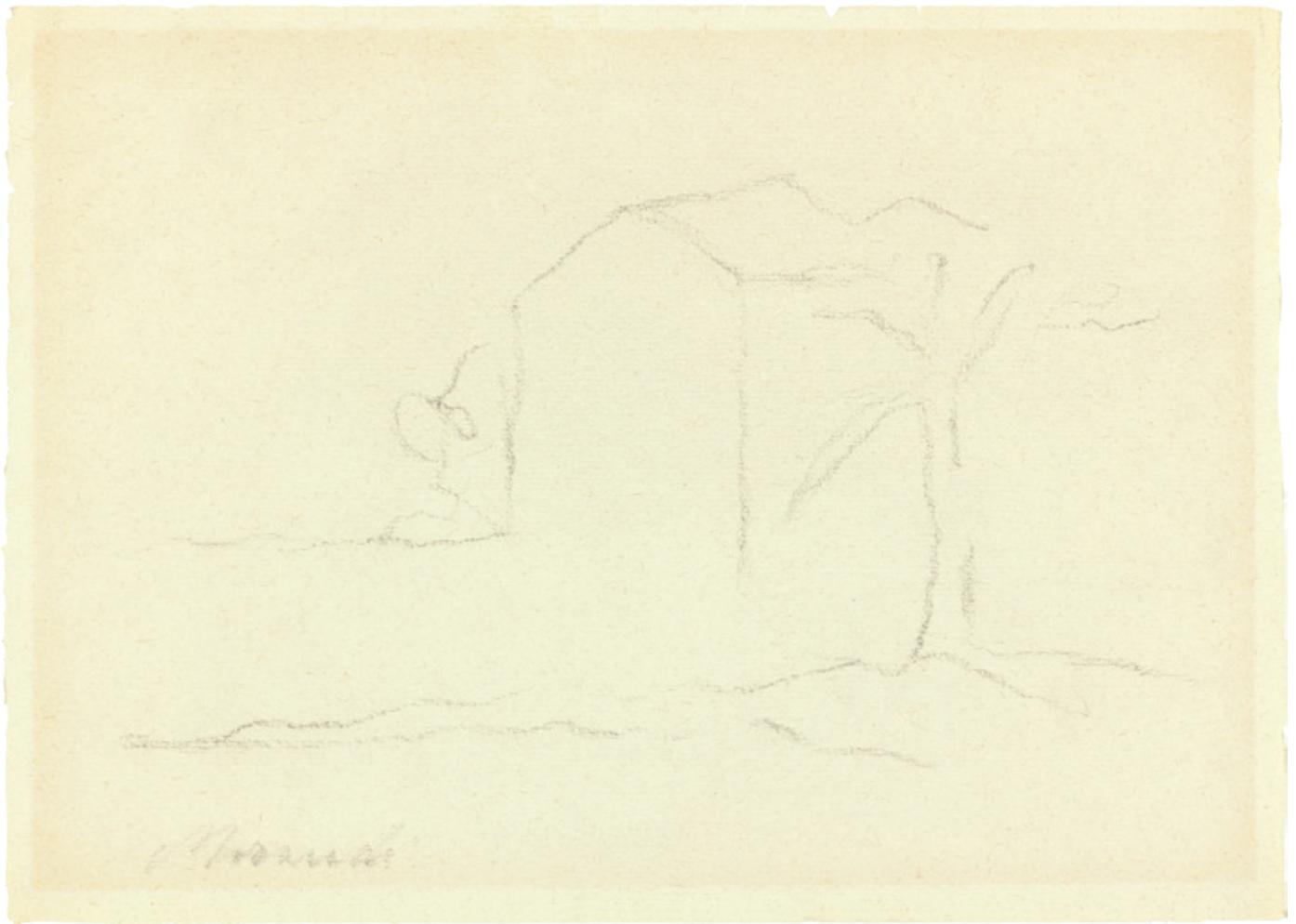
Anche il supporto assume sempre maggiore importanza. La carta è bianca, proprio come la luce che per sua natura appiattisce i volumi e scontorna le forme, creando il chiaroscuro degli oggetti in ampie e diffuse zone luminose.

Per Morandi il disegno, in particolare, è lo strumento che permette di dare un'identità e una rappresentazione al proprio pensiero.

Gli oggetti e i paesaggi, per mezzo del tratto della sua matita, si trasfigurano poeticamente e diventano forma.

Del resto, come ha sostenuto Giulio Carlo Argan, al centro della riflessione di Morandi non vi è tanto la rappresentazione del dato reale, quanto la graduale creazione di immagini che nel loro apparire rievocano tutte le possibili analogie con la realtà.

In questi disegni degli ultimi anni è ben evidente come le linee assumano i connotati di semplici margini d'ombra, intervalli tra le cose. All'inizio il bianco della carta, poi una linea instabile traccia il contorno di un oggetto. Può essere molte cose e nessuna allo stesso tempo. È una forma sul limitare dell'esistenza, sospesa tra l'essere e il non essere ancora.



553

553

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, (1961)

Matita su carta, cm. 16,2x22,5

Firma in basso a sinistra: Morandi. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria Marescalchi.

Storia

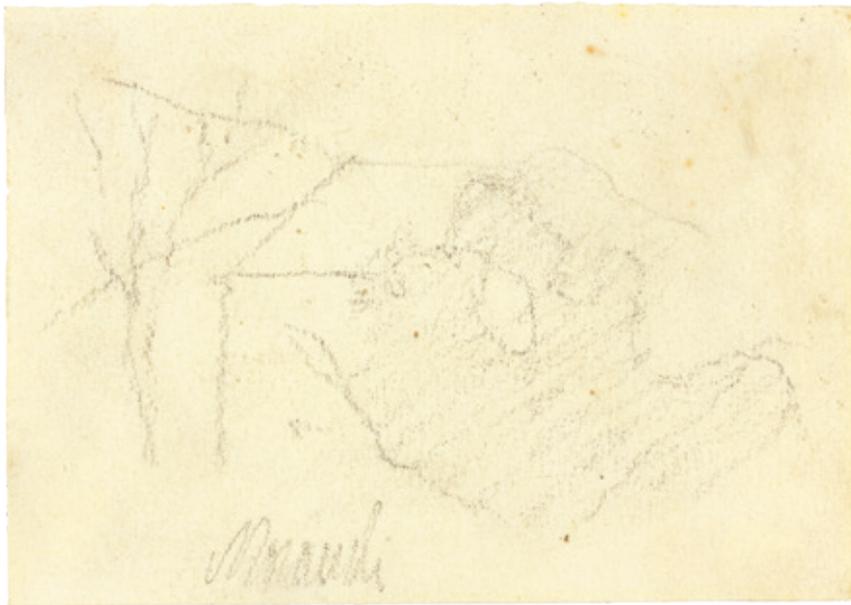
Collezione E. Sussmann, New York;
Collezione privata

Certificato su foto Comitato per il Catalogo di Giorgio Morandi, Bologna, 14-2-95.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Morandi, opere catalogate tra il 1985 e il 2000, Museo Morandi / Musica Insieme, Bologna, 2000, p. 163, n. D 1961/4;
Marilena Pasquali, Giorgio Morandi. Catalogo generale. Opere catalogate tra il 1985 e il 2016, Gli Ori, Pistoia, 2016, p. 271, n. D 1961/4.

Stima € 10.000 / 18.000



554 - misure reali

554

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1962

Matita su carta, cm. 8x11,2

Firma in basso verso sinistra: Morandi. Al verso, su una carta al retro della cornice: etichetta Galleria Marescalchi, con n. 12.

Storia

Collezione E. Levy Aubert, Ginevra;

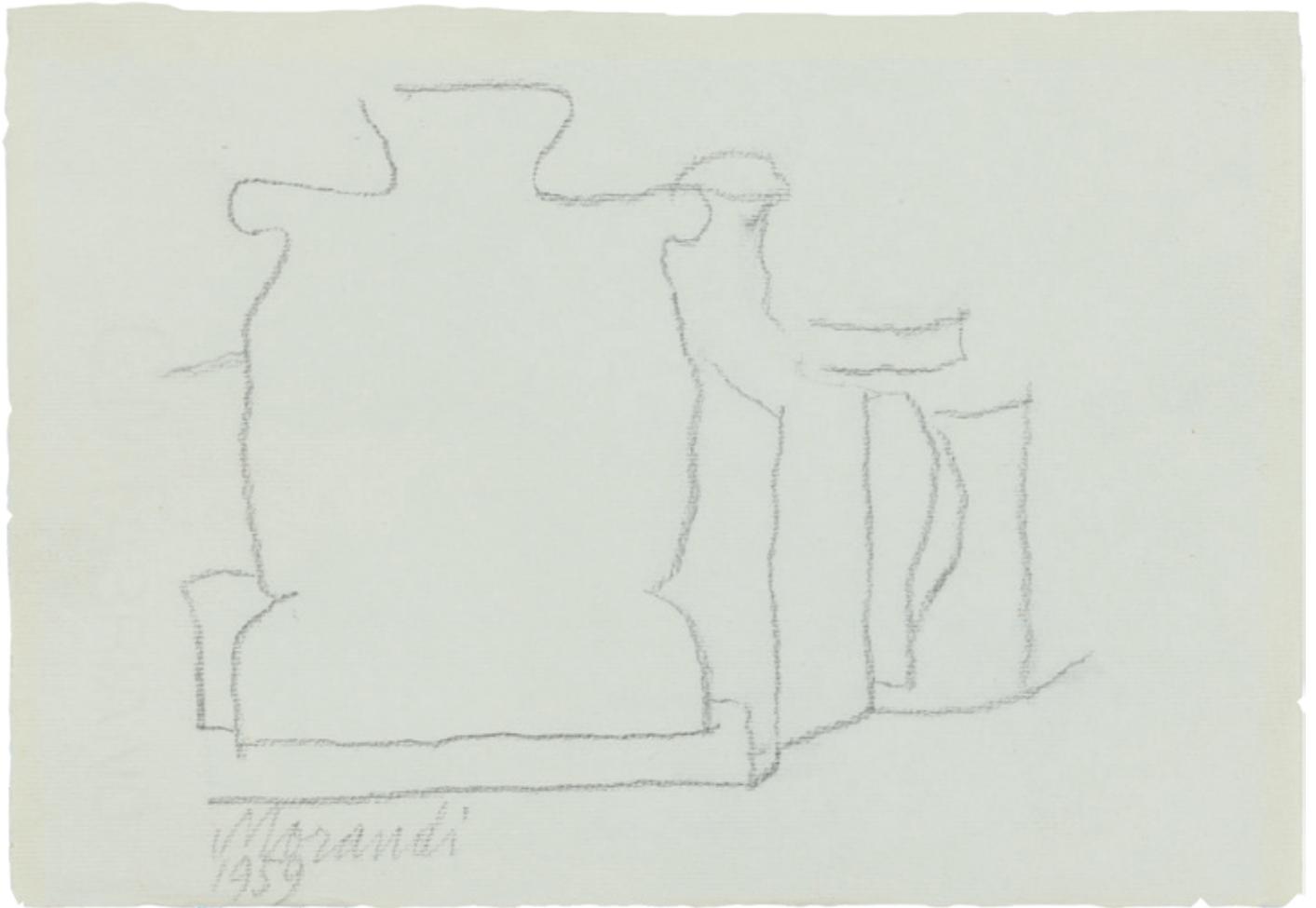
Collezione W. Noferi Levy, Firenze;

Collezione privata

Bibliografia

Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 234, n. 1962 92.

Stima € 5.000 / 8.000



555

555

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1959

Matita su carta, cm. 16,6x24

Firma e data in basso a sinistra: Morandi / 1959. Dichiarazione di autenticità al verso: Bologna 21.6.1978 / Questo disegno è opera di Giorgio Morandi / Anna Morandi / Maria Teresa Morandi: firma Giorgio Balboni; su una carta al retro della cornice: etichetta Galleria Maescalchi, Bologna, con n. 25.

Storia

Collezione Giorgio Balboni, Bologna;
Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

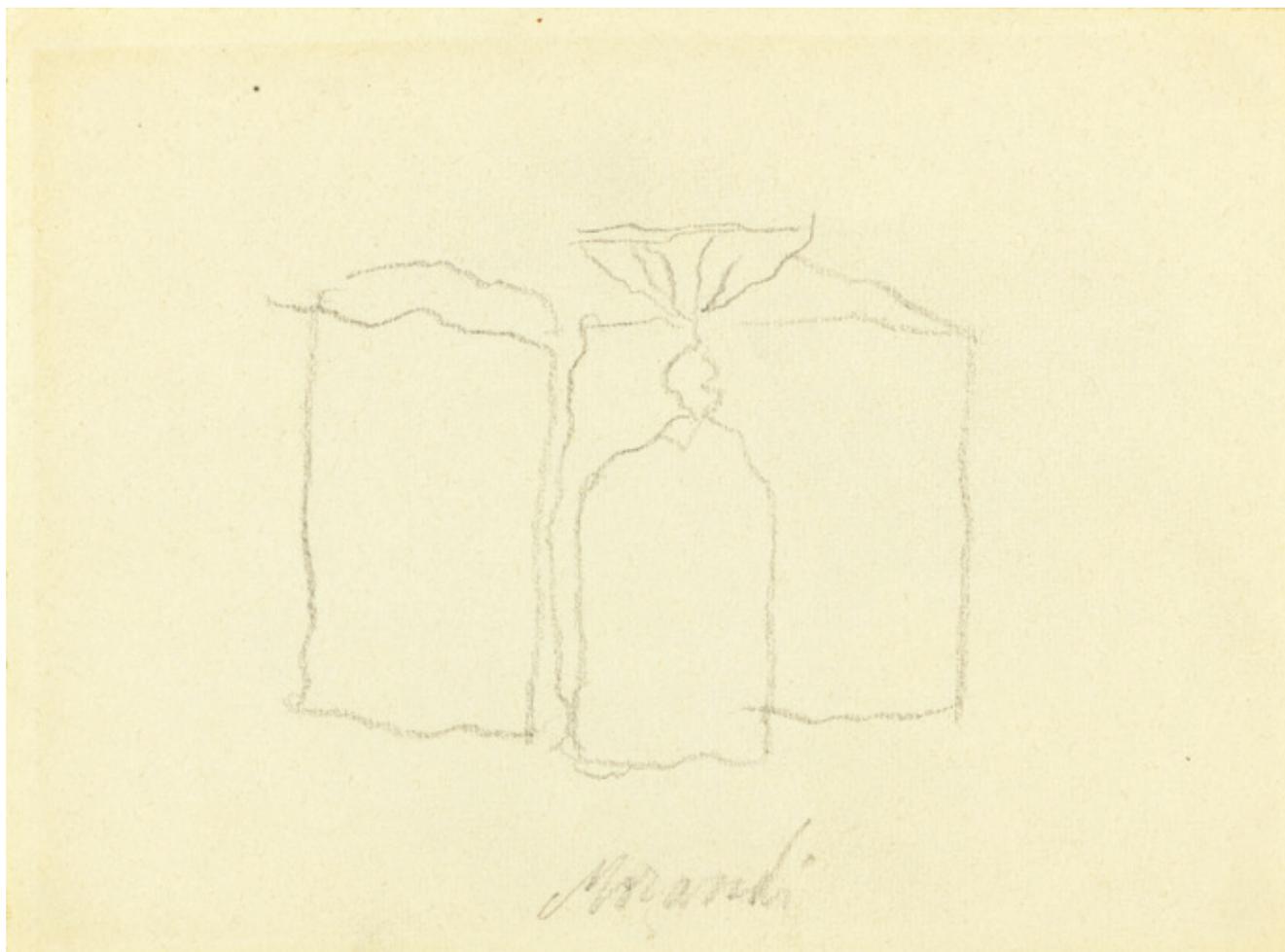
Esposizioni

Omaggio a Giorgio Morandi nel ventennale della morte, oli, acquerelli, disegni e grafiche, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, dal 28 gennaio 1984, cat. p. 74, illustrata.

Bibliografia

Efrem Tavoni, Morandi disegni, secondo volume, La Casa Dell'Arte, Sasso Marconi, 1984, pp. 62, 145, n. 437;
Sandra Orienti, L'anelante sentimento della durata, in Il Popolo, Roma, 17 maggio 1984;
Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 160, n. 1959 12.

Stima € 10.000 / 18.000



556

556

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, (1963)

Matita su carta, cm. 15,3x20,5

Firma in basso al centro: Morandi. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna, con n. 25.

Storia

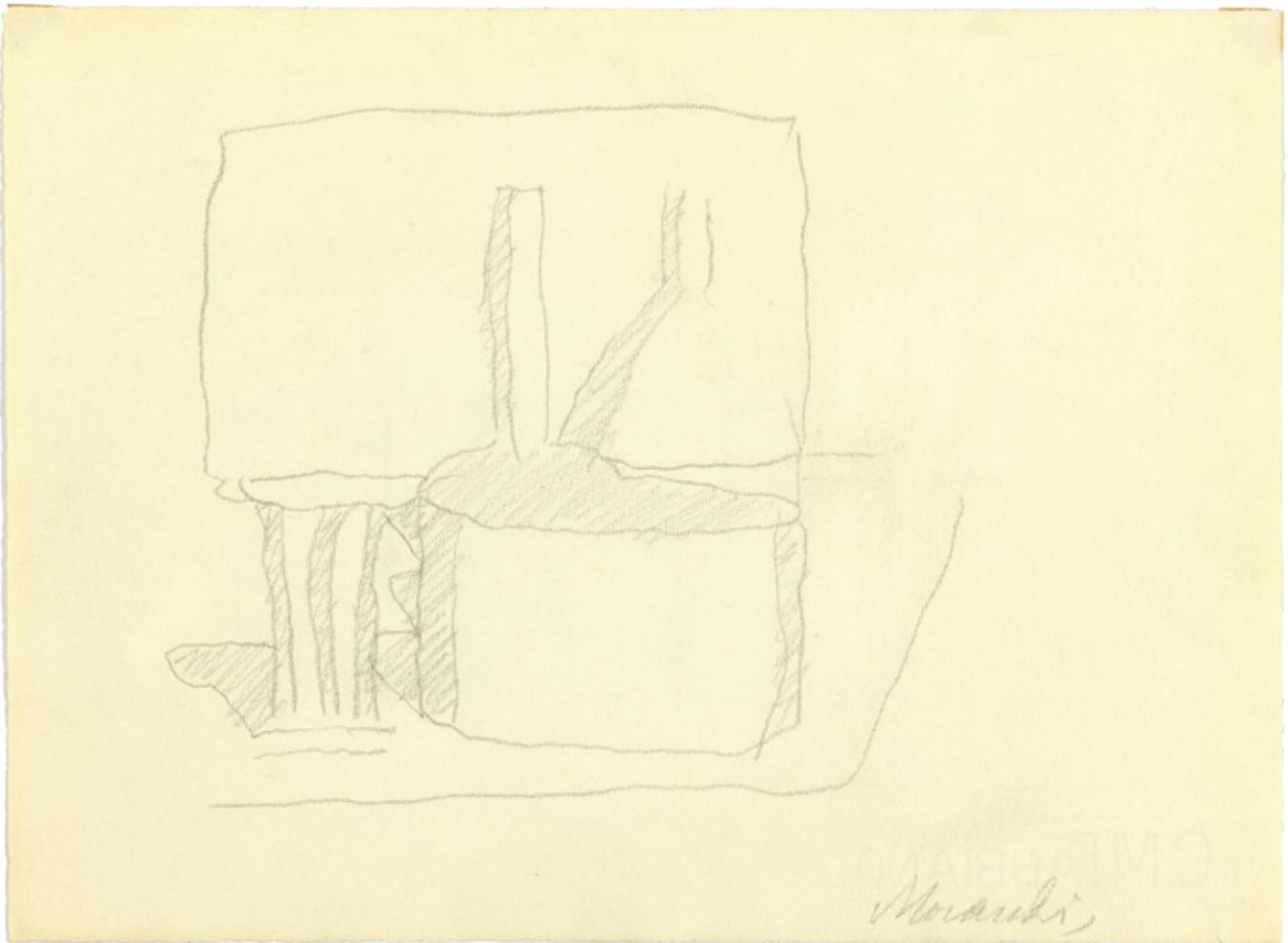
Collezione E. Sussmann, New York;
Collezione privata

Certificato su foto Comitato per il Catalogo di Giorgio Morandi, Bologna, 14-2-95.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Morandi, opere catalogate tra il 1985 e il 2000, Museo Morandi / Musica Insieme, Bologna, 2000, p. 181, n. D 1963/5;
Marilena Pasquali, Giorgio Morandi. Catalogo generale. Opere catalogate tra il 1985 e il 2016, Gli Ori, Pistoia, 2016, p. 287, n. D 1963/5.

Stima € 10.000 / 18.000



557

557

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1961

Matita su carta, cm. 24x33

Firma in basso a destra: Morandi; al verso: altra composizione a matita a soggetto *Natura morta*; sulla cornice: etichetta Galleria Marescalchi.

Storia

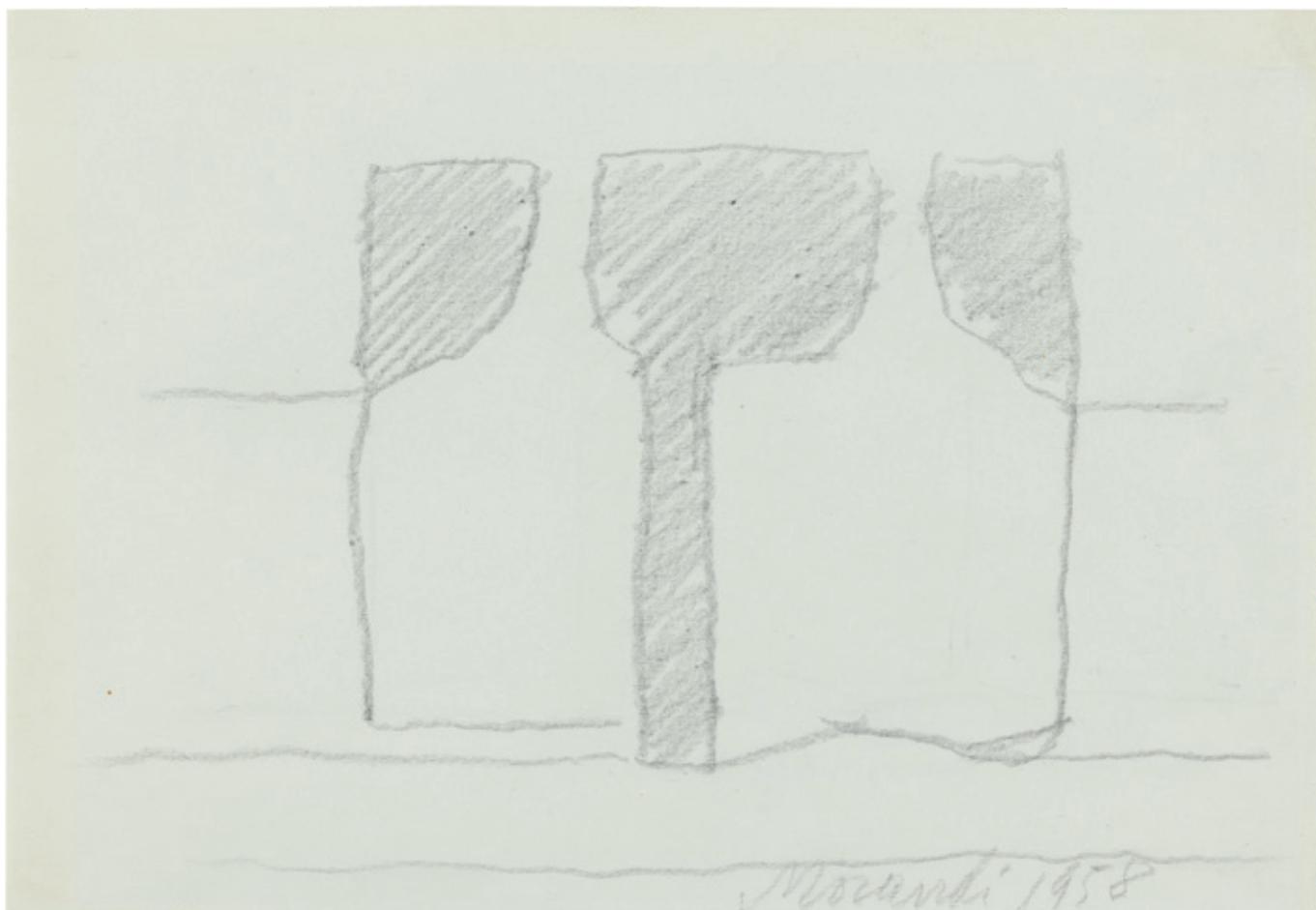
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Bibliografia

Efrem Tavoni, Morandi disegni, secondo volume, La Casa Dell'Arte, Sasso Marconi, 1984, pp. 67, 174, n. 490 (con misure mm. 160x250);

Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 194, n. 1961 15 (con misure cm. 16x25).

Stima € 10.000 / 18.000



558

558

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1958

Matita su carta, cm. 16,5x24

Firma e data in basso a destra: Morandi 1958; dichiarazione di autenticità al verso: Bologna, 21.6.1978 / Questo disegno è opera di Giorgio Morandi / Anna Morandi / Maria Teresa Morandi; su una carta al verso della cornice: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna, con n. 25.

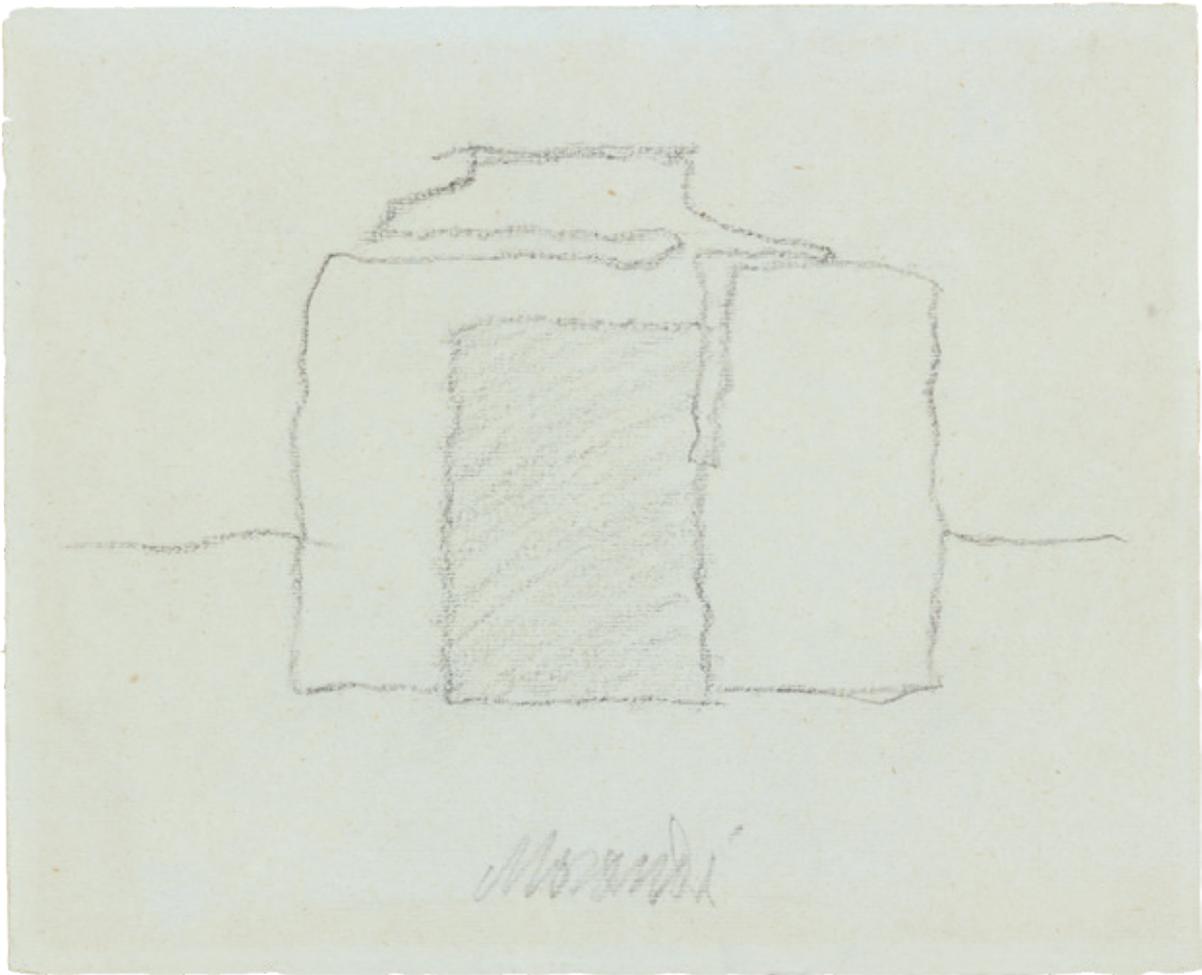
Esposizioni

Omaggio a Giorgio Morandi nel ventennale della morte, oli, acquerelli, disegni e grafiche, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, dal 28 gennaio 1984, cat. p. 68, illustrata.

Bibliografia

Efrem Tavoni, Morandi disegni, secondo volume, La Casa Dell'Arte, Sasso Marconi, 1984, pp. 60, 135, n. 418;
Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 153, immagine n. 1958 29 (scheda con dati errati).

Stima € 10.000 / 18.000



559

559

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1962

Matita su carta, cm. 15x18,5

Firma in basso al centro: Morandi. Al verso, su un cartone di supporto: due timbri Galleria Civica Comune di Modena Istituti Culturali; su una carta al retro della cornice: etichetta Galleria Marescalchi.

Storia

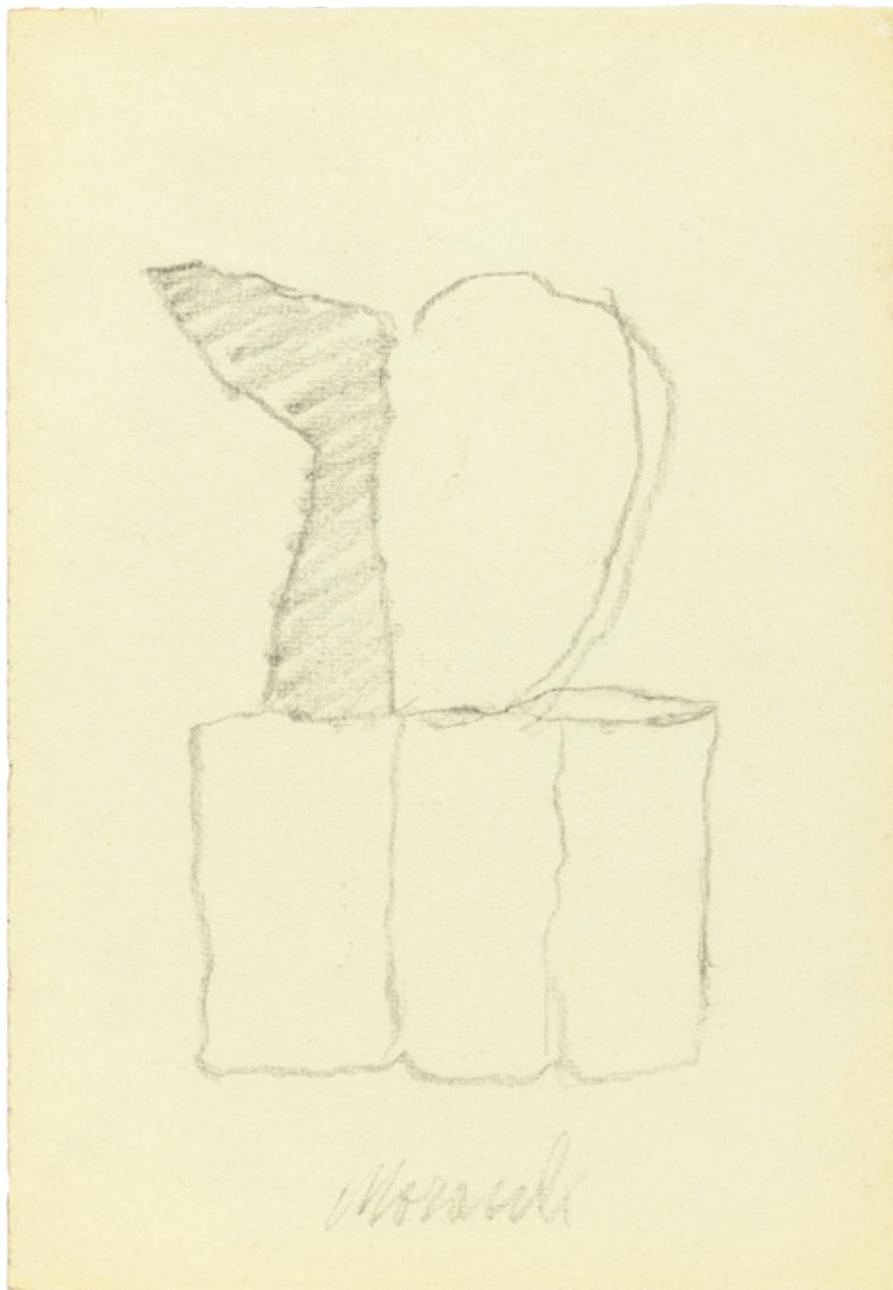
Collezione C. Villa, New York;
Collezione privata

Certificato su foto di Efrem Tavoni e Maria Teresa Morandi, Sasso Marconi, 12 febbraio 1990.

Bibliografia

Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 215, n. 1962 28.

Stima € 10.000 / 18.000



560

560

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, (1962)

Matita su carta, cm. 21x14,5

Firma in basso al centro: Morandi. Al verso, su una carta al retro della cornice: etichetta L'Immagine Galleria d'Arte Contemporanea: etichetta Galleria Marescalchi, con n. 18.

Storia

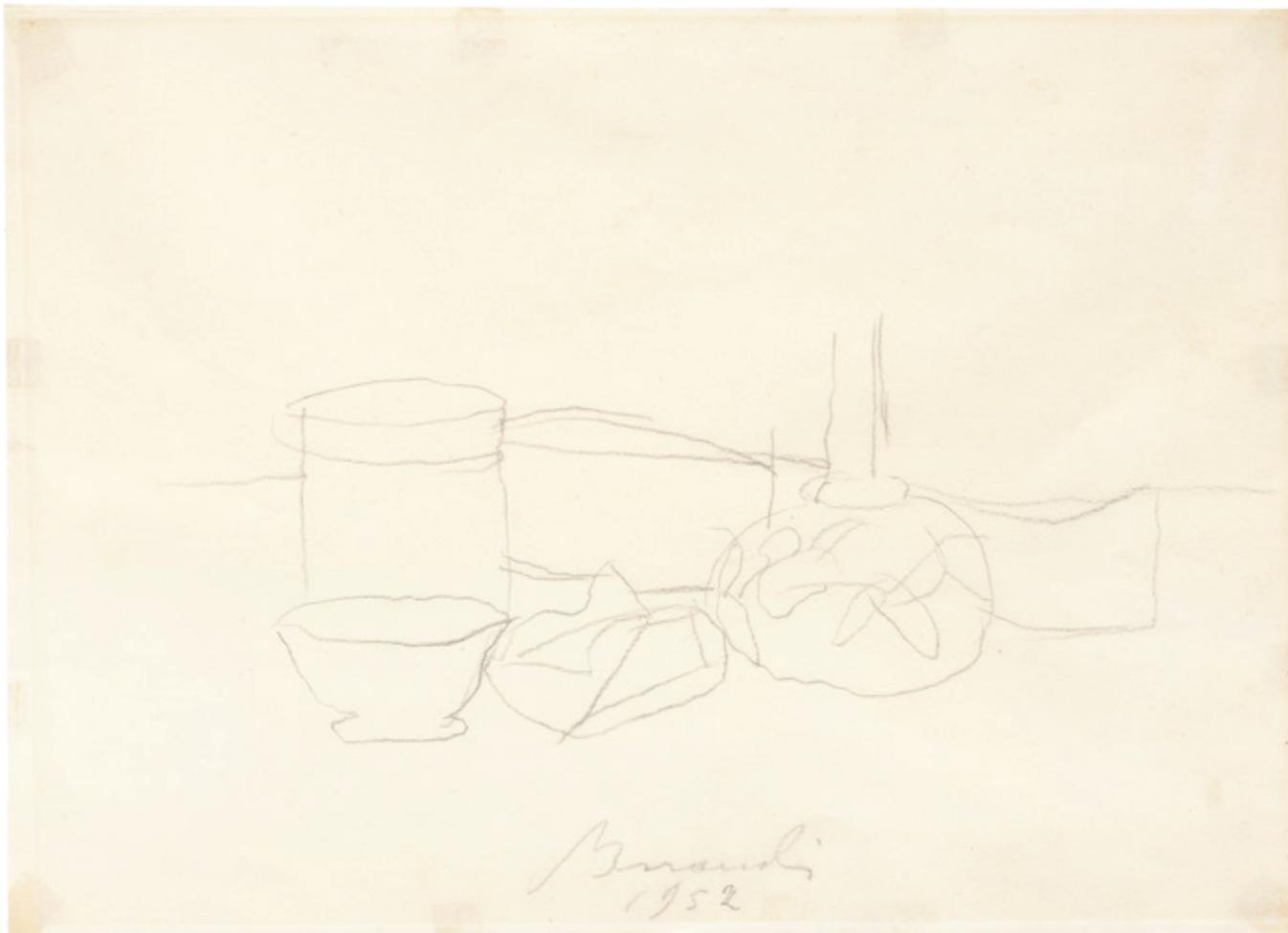
Collezione E. Sussmann, New York;
Collezione privata

Certificato su foto Comitato per il Catalogo di Giorgio Morandi, Bologna 14-2-95.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Morandi, opere catalogate tra il 1985 e il 2000, Museo Morandi / Musica Insieme, Bologna, 2000, p. 175, n. D 1962/11;
Marilena Pasquali, Giorgio Morandi. Catalogo generale. Opere catalogate tra il 1985 e il 2016, Gli Ori, Pistoia, 2016, p. 280, n. D 1962/11.

Stima € 10.000 / 18.000



561

561

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1952

Matita su carta, cm. 23,5x32,8

Firma e data in basso al centro: Morandi / 1952.

Storia

Collezione privata, Caracas;
Collezione privata

Certificato su foto Comitato per il Catalogo di Giorgio Morandi, Bologna, 18.12.07, con n. 1952/10.

Esposizioni

Omaggio a Giorgio Morandi, Caracas, Fundación Mendóza, 1 novembre - 15 dicembre 1965, cat. n. 35;

Giorgio Morandi, un homenaje. En la colección José Luis y Beatriz Plaza, Caracas, La Sala Mendóza, 24 aprile - 31 maggio 1986, cat. n. 6.

Bibliografia

Efrem Tavoni, Morandi disegni, secondo volume, La Casa Dell'Arte, Sasso Marconi, 1984, n. 397;
Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 117, n. 1952 10.

Opera dichiarata di interesse storico artistico con decreto ministeriale.

Stima € 18.000 / 28.000

Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1952

Ricordato come il più importante naturamortista del ventesimo secolo, nella *Natura morta* del 1952 Giorgio Morandi stempera la volumetria degli oggetti raffigurati restituendo il sottile vibrare luministico creato dal rapporto tra le gradazioni cromatiche degli oggetti scelti per la composizione. Una chiave pittorica, l'analisi dei valori della luce, che sembra essere stata un vero e proprio strumento di analisi lungo l'intero arco della produzione dell'artista bolognese.

In questo dipinto l'attenzione di Morandi sembra appuntarsi sul riflesso luminoso dato dalla forma curva del vaso, accostato alle scatole e ai barattoli. Un baluginare lieve ma percettibile rispetto al resto della composizione, restituito attraverso modulazioni di toni ocra e rosati il cui registro è rappresentativo delle atmosfere vibranti e sospese delle nature morte realizzate nei primi anni Cinquanta. Proprio nel corso di quel decennio le opere di Giorgio Morandi raggiungono la notorietà internazionale e la sua figura attrae l'attenzione del pubblico estero. Un interesse suscitato dalla presenza delle sue opere nelle manifestazioni internazionali e in particolare dal Gran Premio per la pittura delle Biennali di San Paolo del Brasile. Il riconoscimento ottenuto nel 1957 arriva in un contesto che vedeva concorrere artisti del calibro di Marc Chagall e Jackson Pollock e che certamente rappresentavano tutt'altri indirizzi artistici. Ma il pittore bolognese fu scelto per il premio più rappresentativo della rassegna grazie al direttore del MoMA di New York, Alfred Barr, che aveva già riconosciuto la straordinarietà delle sue opere inserendole, in numero consistente, nella grande esposizione che nel 1949 aveva dedicato all'arte italiana del ventesimo secolo, contribuendo, in questo modo, a proiettare Morandi in una dimensione internazionale.

Io mi contenterei di poter realizzare la decima parte di quello che ha fatto Chardin.

Giorgio Morandi



Copertina del catalogo della Biennale di San Paolo del Brasile, 1957

Negli anni in cui Morandi portava a compimento questa natura morta, la letteratura da tempo aveva ravvisato nella cultura dell'artista l'importanza della tradizione, estendendola lungo un percorso che dal Trecento bolognese giunge all'arte rinascimentale, per valutare nella genesi del suo lavoro il peso avuto dai maestri, citati da Morandi stesso come riferimenti significativi, come Rembrandt e Chardin. È infatti al maestro della natura morta del Settecento che, ancora molto giovane, Morandi aveva fatto risalire un aspetto fondamentale dei suoi studi sullo stesso tema. Pur tuttavia, dopo la metà del secolo scorso, la magnifica serie di opere di cui fa parte il dipinto qui presentato, veniva paragonata agli esiti dell'arte astratta. Era infatti la neutralità dei colori unita al sottile equilibrio tra bidimensionalità e profondità raggiunto da Morandi nelle opere di questo periodo a far pensare che, visto lo scenario internazionale in cui l'artista si muoveva, le sue opere potessero dialogare con artisti che si professavano astrattisti, con l'Informale o con le esperienze della Color field painting americana.

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

Nel corso degli anni Cinquanta Giorgio Morandi si trovò quindi spesso coinvolto nel dare spiegazioni riguardo all'ipotesi che i suoi dipinti e la sua poetica avessero qualche relazione con l'arte astratta. Nondimeno, Giorgio Morandi avrebbe sempre cercato

di eludere una questione che sembra restare tuttora aperta. In un contesto storico che ampliava i propri confini nell'accogliere la pittura di artisti come Pollock, o Mondrian, una così chiara organizzazione geometrica sviluppata in relazione alle cromie, come quella esemplata in questa *Natura morta*, non poteva che essere recepita valutando la carica astrattiva delle opere di Morandi. Ciò nonostante, l'artista stesso avrebbe cercato di sgombrare il campo da quella che era già divenuta una vera e propria *querelle* sull'idea che esistesse un "Morandi figurativo" piuttosto che un "Morandi astratto". Una polemica che lo aveva coinvolto e che sembrava non volesse abbandonarlo.

Per me *non vi è nulla di astratto*; per altro ritengo che *non vi sia nulla di più surreale, nulla di più astratto del reale*.
Giorgio Morandi, 1958

Persino durante un'importante intervista rilasciata nel 1958 allo studioso Edouard Roditi, nell'ambito di una serie di incontri con i maggiori artisti internazionali del momento, alla domanda in merito all'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", Morandi avrebbe risposto laconicamente spiegando: "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".

In realtà Giorgio Morandi è stato sia una "guida" che un "istruttore". Infatti, non solo ha ottenuto la cattedra di incisione all'Accademia di Belle Arti di Bologna per "chiara fama" nel 1930 e quindi formato molti allievi, ma poi, dopo il riconoscimento tributatogli in occasione della terza Quadriennale di Roma nel 1939, con la successiva diffusione della sua opera sia in Europa che negli Stati Uniti avrebbe attirato l'attenzione di molti giovani artisti.

Pur tuttavia, essendo nato allo scadere dell'Ottocento, Giorgio Morandi veniva da tutt'altro clima culturale rispetto a quello di piena espansione economica e culturale che caratterizzava il secondo dopoguerra. La sua vicenda artistica si era dipanata intorno a una realtà piccolo borghese, nella Bologna dei primi del Novecento. Come ebbe modo di scrivere Morandi stesso in una brevissima nota autobiografica la sua passione per la pittura era cominciata molto presto e "con il crescere degli anni" era divenuta "sempre più forte", tanto da fargli "sentire il bisogno di dedicar[visi] interamente" sebbene l'ambiente familiare ne fosse totalmente estraneo e il padre non avesse progetti diversi per il suo futuro. Ciò nonostante, Morandi avrebbe continuato in quella direzione inserendosi poi nel clima avanguardistico che ruotava intorno a una città non lontanissima da Bologna, come Firenze.

L'approccio metodico con cui avrebbe realizzato ognuna delle sue opere, sembra corrispondere a quello che al principio del secolo, appena ventenne e iscritto all'Accademia di Belle Arti avrebbe permesso a Morandi di scoprire le fonti moderne dell'avanguardia artistica italiana e comprendere quelle stesse fonti attraverso i periodici militanti coevi.



Installazione delle opere di Giorgio Morandi alla mostra *Twentieth Century Italian Art*, 1949, New York, The Museum of Modern Art Archives

In particolare, l'interpretazione della pittura italiana tre e quattrocentesca di Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca o Masaccio sarebbe stata utile a Morandi per avvicinarsi ai movimenti artistici che avrebbero preso avvio proprio da tali riviste. In quel periodo approfondisce sia l'arte del passato che il lavoro di artisti più recenti, come Paul Cézanne, che era riconosciuto come il padre della pittura moderna, o di Henri Rousseau, a cui si ispira nei *Fiori* di Brera del 1916. Morandi rilegge l'opera di Piero della Francesca che, nell'interpretazione formalista che ne dava Roberto Longhi fin dall'inizio della Prima Guerra Mondiale, gli avrebbe offerto ampi spunti per sviluppare gli equilibri geometrici che avrebbero caratterizzato le sue opere mature, ed esamina la grafica di Rembrandt. Un esempio importante, quest'ultimo, soprattutto per la successiva e mirabile produzione da incisore di Morandi. Nel frattempo, il giovane artista bolognese, realizza qualche opera vicina al Futurismo, per poi avvicinarsi alla Metafisica con più convincimento. Alla mostra Primavera Fiorentina tenuta nel 1921, Giorgio Morandi partecipa con gli artisti appartenenti al gruppo della rivista *Valori Plastici*. Espone acquarelli, disegni, paesaggi, e ben quindici nature morte. Il suo linguaggio artistico, ormai maturo, è riconosciuto per il carattere innovativo che reca. Infatti, nel presentare il lavoro dell'artista bolognese, Carlo Carrà ne loda il lavoro e sottolinea l'importanza del suo contributo al contesto artistico contemporaneo. Carrà descrive la "natura di poeta" di Morandi e una "delicatezza" che "porta nella pittura moderna l'impronta d'una sensibilità feconda d'emozione" (Carrà, 1925). A quel tempo Giorgio Morandi aveva circa trent'anni, ma aveva già eletto la natura delle cose che lo avrebbero circondato per la vita a strumento d'indagine. Una materia utile a "scavare", "dentro e attraverso la forma e stratificando le 'ricordanze' tonali" di ciascun oggetto, al fine di raggiungere, attraverso la sua opera, "la luce del sentimento più integro e puro" (Longhi, 1945).

Morandi nella Fondazza. Lo trovo ogni volta tranquillo. Operaio al lavoro in maniche di camicia. Posava la sigaretta accesa sul piatto ... L'altra mano, con la spatolina d'acciaio, raschiava, assestava il cumulo di colore cresciuto a dismisura sul davanzale del cavalletto. Falegname che gratta e stende lo stucco di gesso.

Giuseppe Raimondi

In quella stanza che fungeva sia da atelier che da camera da letto nell'appartamento condiviso con le tre sorelle in via Fondazza a Bologna, Giorgio Morandi avrebbe lavorato per quasi mezzo secolo. Qui traduceva gli scorci del cortile nei volumi puri e le tonalità vibranti di luce dei suoi paesaggi dipinti così come, con la stessa metodica pazienza, sceglieva accuratamente ognuno degli oggetti ordinatamente sistemati su un lato della stanza. Si trattava di un vero e proprio repertorio di oggetti diversi, raccolti tra quanto conservavano gli interni di una qualsiasi casa piccolo borghese, come una fruttiera, una brocca, una conchiglia, le scatole di latta dei biscotti, i fiori di carta, oppure un imbuto. 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



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Natura morta*, 1760 ca., Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute



Casa Morandi, via Fondazza 36, Bologna

e i contorni dei vasi, delle bottiglie e delle scatole riflettersero a contrasto con la luce della finestra, con l'obbiettivo di fondere nell'interezza del quadro la relazione luministica tra gli elementi e il loro contesto di appartenenza. Le nature morte eseguite in quella stanza, tra cui il dipinto qui presentato, professano la fedeltà al dato reale. Tuttavia, come notava Ardengo Soffici fin dal 1932, "meglio che la rappresentazione delle cose e degli esseri, [Morandi] persegue ciò che di suggestivo, in un certo senso immateriale e musicale, promana dai loro aspetti; sì che dagli elementi della realtà visibile, più che una raffigurazione aneddotica sottoposta agli accidenti del momento e della posizione, risulta un insieme armonico di colori, forme, volumi, la cui sola legge sia l'unità e la bellezza degli accordi."



Gli oggetti dell'atelier di Giorgio Morandi

562

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1952

Olio su tela, cm. 36x43

Firma al centro verso sinistra: Morandi. Al verso sul telaio: etichetta Acquavella Galleries, New York; su un cartone di supporto: etichetta Brescia Mostre Grandi Eventi / Palazzo Martinengo / Mostra Morandi - oggetti e stati d'animo / 07.12.96 - 02.03.97, con n. 195Z: etichetta Mr. and Mrs. Henry R. Luce Collection: etichetta Galleria dello Scudo, Verona: etichetta con dati dell'opera e indicazione Mostra "Morandi" in Giappone.

Storia

Collezione Booth Luce, New York;
Acquavella Galleries, New York;
Collezione privata

Esposizioni

Giorgio Morandi, mostra itinerante in Giappone, 1989 - 1990, cat. p. 94, n. 70, illustrato a colori;
Giorgio Morandi. Oggetti e stati d'animo, a cura di Marilena Pasquali, Brescia, Palazzo Martinengo, 7 dicembre 1996 - 28 febbraio 1997, cat. p. 94, n. IX, 1.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 836;
Morandi e i morandiani, a cura di Marisa Vescovo, Bianca & Volta Editore, Savigliano, 1996, p. 55 (con dati errati).

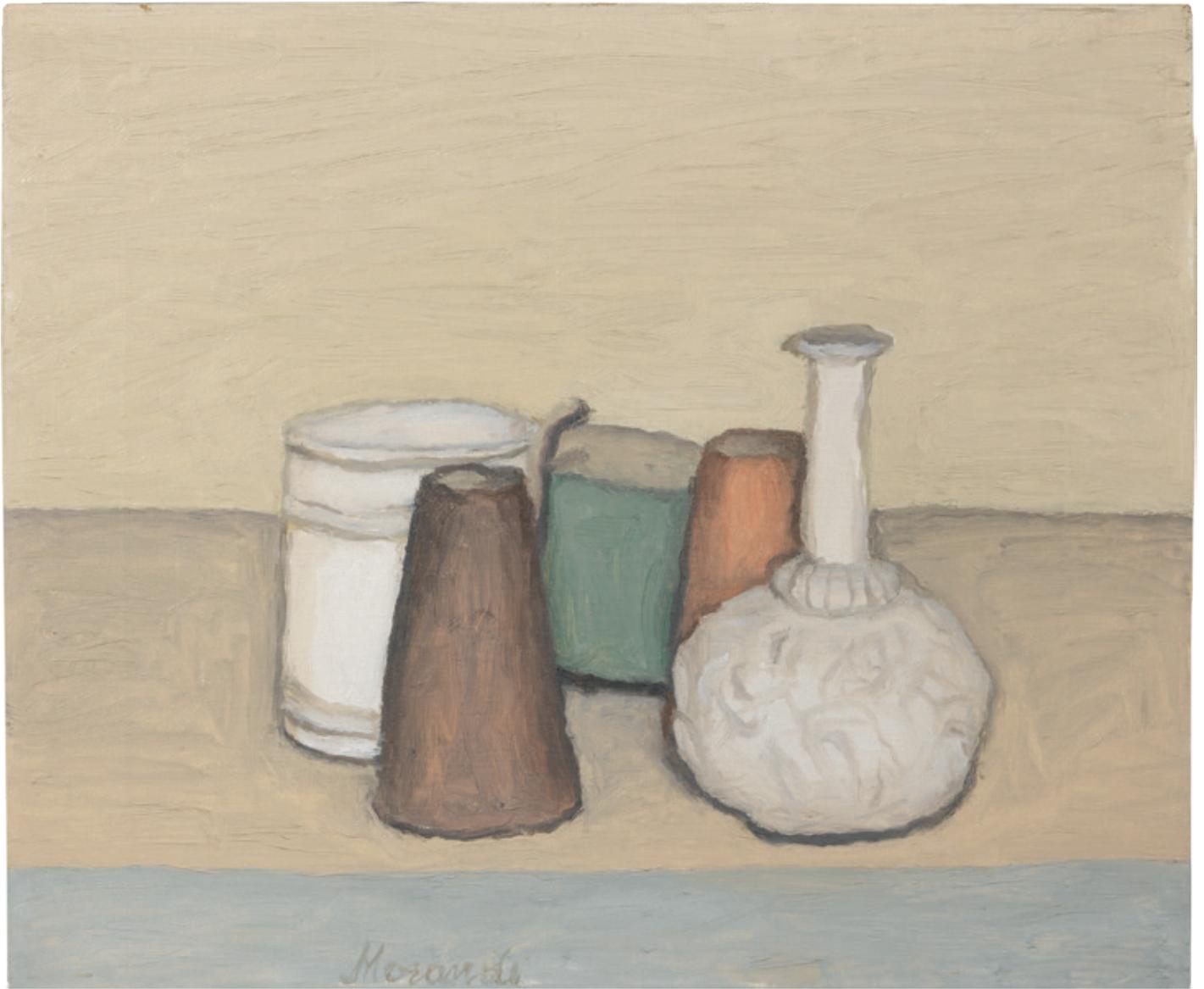
Stima € 1.100.000 / 1.500.000

Importante:

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



Gli oggetti nell'atelier di Giorgio Morandi



Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza*, 1935

La finestra dello studio di Giorgio Morandi a Bologna guarda verso il cortile di via Fondazza. È proprio da quella veduta, che ha ispirato molti magnifici paesaggi di Morandi, che ha avuto origine il *Cortile di via Fondazza* del 1935. Il dipinto corrisponde all'intensificazione nell'analisi del paesaggio avviata allo scadere del terzo decennio del Novecento e dimostra la straordinaria modernità dell'artista. L'unicità dell'opera risiede nello scostamento dai tagli visivi più consueti adottati dall'artista e incisore italiano. In quest'opera del 1935, infatti, il cono visivo del quadro si sposta dal più consueto allestimento di un gruppo di oggetti diversi su un piano, per rivolgersi all'esterno. Il quadro raffigura infatti il panorama che si coglie dalla finestra della camera atelier in cui Giorgio Morandi ha lavorato lungo il corso di cinque decenni.

Se Giorgio Morandi è oggi più noto come pittore di nature morte, fin dal 1925 era già lodato per le sue trasposizioni pittoriche del paesaggio. Infatti, è in quell'anno che, nel presentare il lavoro dell'artista bolognese, Carlo Carrà descrive il

carattere di rinnovamento che la sua opera presenta nel panorama del tempo e ne loda proprio i paesaggi, aggiungendo: "Tendente per natura di poeta a non so quale languore e delicatezza egli porta nella pittura moderna l'impronta d'una sensibilità feconda d'emozione" (Carrà, 1925). Negli anni Trenta le tele e le incisioni dedicate al tema del paesaggio manifestano la coeva esplorazione della luce e dello spazio condotta *en plein air* da Morandi durante le passeggiate attraverso i portici di Bologna ma soprattutto durante i soggiorni estivi, passati sull'Appennino. La scoperta di questo tema in questo dipinto è restituita ammorbidendo la pennellata e allargando i piani cromatici. È un percorso che porterà l'artista a smaterializzare le transizioni dalla luce all'ombra e a una maggiore fusione dei processi luministici, di cui *Cortile di via Fondazza* è un esempio importante.

Penso a Morandi, che dai suoi Appennini si è allontanato raramente, e comunque ha fatto la rivoluzione dell'arte, e allora mi chiedo se sia importante muoversi o "posizionarsi" dove si è per maturare una piena coscienza di artista.

Ennio Morlotti, 1947



Giorgio Morandi dalla finestra di via Fondazza

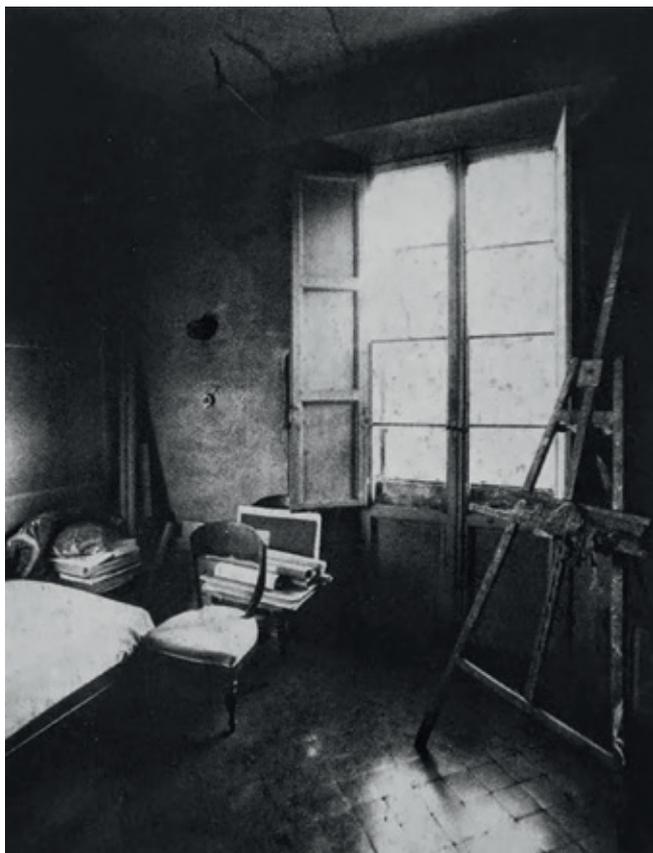
La vita di Giorgio Morandi sembra non aver conosciuto interessi al di fuori del suo lavoro artistico.

La solitudine, la contemplazione, il rigore di una quotidianità ritmata asceticamente, monotona, suddivisa nell'attività d'insegnamento, le passeggiate sotto i portici bolognesi, le frequentazioni di pochi selezionati amici, le conversazioni e i carteggi con quest'ultimi e, soprattutto la vita immersa nel mai interrotto lavoro di pittore, contribuiscono al mistero della sua pittura. Un lavoro che ha origine nei pochi luoghi dove Morandi ha vissuto e concepito i dipinti e le incisioni: l'austera campagna tosco-emiliana di Grizzana, dove si reca per la prima volta nell'estate del 1913 per tornarci per tutta la vita, le mura della casa di famiglia a Bologna dove vive con le sorelle e dalla cui finestra coglie lo scorcio rappresentato nel *Cortile di via Fondazza*.

E, per quanto il suo percorso artistico si possa collocare storicamente, rintracciandone le fonti nei paesaggi smaglianti di Corot, nelle nature morte di Chardin, nella lezione costruttiva di Cézanne e nella Metafisica di de Chirico e di Carrà, le sue opere appaiono avulse dal tempo in cui furono realizzate. Ed è proprio forse il carattere atemporale che le distingue a costituirne l'eterno carattere di modernità e di inusitata risorsa.



Gino Severini, *La finestra coi colombi*, 1931 ca., Firenze, Museo Novecento



La finestra dello Studio atelier di Giorgio Morandi, via Fondazza 36, Bologna



Cortile di Via Fondazza

563

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Cortile di via Fondazza, 1935

Olio su tela, cm. 67x45,5

Firma e data in basso a destra: Morandi 1935.

Storia

Collezione Manzù, Ardea;
Collezione Manzoni, Bergamo;
Collezione privata

Esposizioni

Giorgio Morandi 1890-1990, a cura di Marilena Pasquali, Bologna, Galleria Forni, ottobre 1988, cat. pp. 15, 58, n. 4, illustrato a colori;
Internazionale d'Arte contemporanea - Expo CT, Milano, 19 - 28 maggio 1989, cat. p. 60, illustrato a colori;
"A Prato per vedere i Corot" corrispondenza Morandi-Soffici per un'antologica di Morandi, a cura di Luigi Cavallo, Focette, poi Cortina d'Ampezzo e Milano, Galleria Farsetti, luglio - settembre 1989, cat. tav. IV, illustrato a colori;
Giorgio Morandi. Pittore di luce e di silenzio, 50 dipinti dal 1919 al 1963, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 2 aprile - 31 maggio 2011, cat. n. 11, illustrato a colori;

Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 81, 132, n. XXIV, illustrato;
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. 17, illustrato a colori.

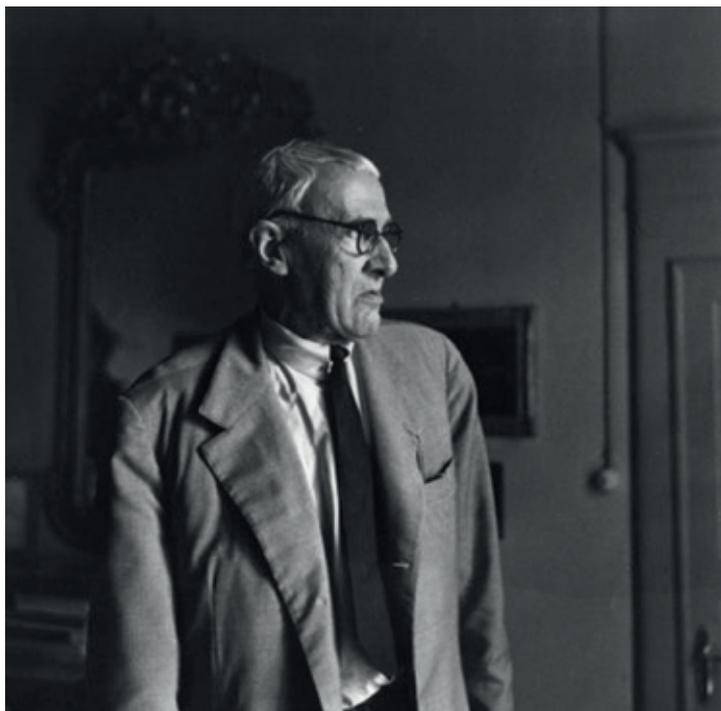
Bibliografia

Stefano Cairola, Arte italiana del nostro tempo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, tav. CCII;
Giuseppe Mazzariol, Pittura italiana contemporanea, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1958, p. 61;
Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 203.

Stima € 650.000 / 850.000

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





Via San Leonardo, Firenze

Ottone Rosai: l'emozione del paesaggio



564

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio con case e alberi, 1932 ca.

Olio su tela, cm. 80x60

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Galleria Müller, Buenos Aires; sulla tela e sul telaio: due timbri Vittorio E. Barbaroux / Opere d'Arte / Milano.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 20 giugno 2006.

Stima € 45.000 / 65.000



Ottone Rosai, *Strada con case*, 1928



565

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1939

Olio su tela, cm. 49,8x40

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / XVII.

Storia

Pananti, Firenze, maggio 2001, lotto n. 164;

Tornabuoni Arte, Firenze;

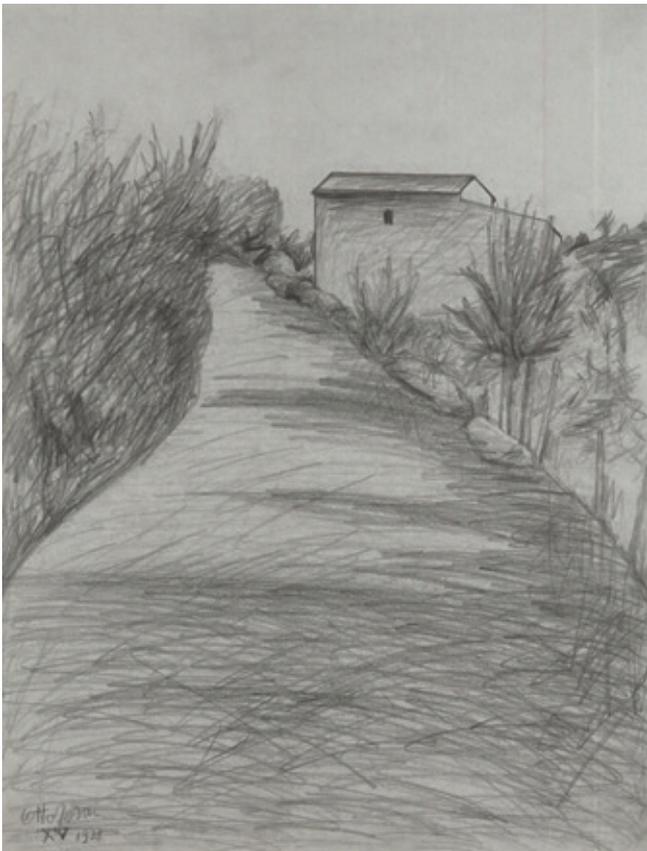
Collezione privata

Bibliografia

Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2000,

Tornabuoni Arte, Firenze, 1999, p. 187.

Stima € 28.000 / 38.000



Ottone Rosai, *Strada in campagna*, 1938



566

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Salita di Monte alle Croci, 1935

Olio su tavola, cm. 63,5x43,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / XIII.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 29 maggio 2001.

Stima € 30.000 / 50.000



Ottone Rosai, *San Salvatore al Monte*, (1938)



567

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Ritratto di Suzanne Hangrane, 1938

Olio su tela, cm. 116,5x73,5

Firma e data in basso a destra: M Campigli / 1938. Al verso sulla cornice: cartiglio Wilhelm Knöll, Zurich.

Storia

Collezione Suzanne Hangrane, Svizzera;

Collezione C.B., Parigi;

Collezione E.L., Borga Montero;

Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 27/01/2007, con n. 541261114.

Esposizioni

Attraverso il Novecento. Mino Rosi: l'artista e la collezione da Fattori a Morandi, Volterra, Palazzo dei Priori, 18 giugno - 9 ottobre 2011, cat. p. 71, illustrato a colori.

Bibliografia

Marco Fagioli, Passages nell'arte del Novecento. Da Degas a Dubuffet, Aión, Firenze, 2009, p. 186;

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 492, n. 38-005.

Stima € 70.000 / 90.000



Massimo Campigli davanti al *Ritratto di Astrid*, Parigi, 1934



568

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Il mattino (Maternità), (1954)

Olio su tela, cm. 90x55

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sulla tela: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 50487.

Storia

Galleria La Bussola, Torino;
Galleria La Navicella, Viareggio;
Collezione Martini, Torino;
Collezione privata

Esposizioni

F. Casorati, Torino, Galleria La Bussola, febbraio - marzo 1959, cat. n. 1, illustrato;
Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 10 agosto - 3 settembre, poi Milano, Farsettiarte, 20 settembre - 21 ottobre 2006, cat. n. 16, illustrato a colori.

Bibliografia

U. Pavia, Opere di Felice Casorati alla Galleria La Bussola, in *Stampa Sera*, 24 - 25 febbraio, 1959;
Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, p. 344, n. 566;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 426, n. 1005; vol. II, tav. 1005.

Stima € 60.000 / 90.000



Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia*, 1470-85, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche





569

569

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1950 ca.

Olio su tela, cm. 50x60

Firma sul lato destro: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Russo, Roma, Mario Sironi. La poetica del Novecento. Opere dalle collezioni di Margherita Sarfatti e Ada Catenacci / 12 marzo - 4 aprile 2022.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Esposizioni

Tutti in moto! Il mito della velocità in cento anni di arte, a cura di Daniela Fonti e Filippo Bacci di Capaci, Pontedera, Museo Piaggio, 9 dicembre 2016 - 18 aprile 2017, cat. p. 67, illustrato a colori;

Mario Sironi e le Arti Povere. Assenso e Dissenso, a cura di Andrea Bruciati, Castelbasso, Fondazione Menegaz per le Arti e le Culture, 23 luglio - 3 settembre 2017, cat. p. 41, illustrato a colori;

Mario Sironi. La poetica del Novecento. Opere dalle collezioni di Margherita Sarfatti e Ada Catenacci, a cura di Fabio Benzi, Roma, Galleria d'Arte Russo, 12 marzo - 4 aprile 2022, cat. p. 78, n. 26.

Stima € 30.000 / 40.000



570

570

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Pierres n. 8 Bis, 1933

Olio su tela, cm. 46x38

Firma e data in alto a sinistra: Magnelli 33; firma, titolo e data al verso sulla tela: Magnelli / "Pierres 8" / Paris 1933; su una faesite di supporto: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra Magnelli - Refettorio delle Stelline 22/10/01 - 6/01/02.

Storia

Collezione O. Le Corneur, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

Alberto Magnelli. Retrospectiva, Milano, Credito Valtellinese Refettorio delle Stelline, 22 novembre 2001 - 6 gennaio 2002, cat. p. 64, n. 44, illustrato a colori;
Da Ca' Pesaro a Morandi. Arte in Italia 1919-1945, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 21 aprile - 30 giugno 2002, cat. p. 158, illustrato a colori.

Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, pp. 106, 107, n. 405;
Walter Guadagnini, Road to Venice 1958-1960, Galleria Tega, Milano, 2018, p. 89.

Stima € 25.000 / 35.000

571

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione con cavallino bianco, 1948-50

Olio su cartone, cm. 62,2x50

Reca firma in basso a destra: Sironi. Al verso: etichetta Kunsthalle Bern, con n. 0733: due timbri Brera Galleria d'Arte: timbro Galleria d'Arte Sant'Ambrogio, Milano, con n. 42 4 71: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 6884 e data 4 gen. 1960: etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Sironi Profezia - Pittura - Poesis / Cripta del Collegio / 4 Aprile - 30 Giugno 1998: etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Mostra Genius / Cripta del Collegio / Siracusa, 18 Settembre/30 Ottobre 1997.

Storia

Collezione S. Cinicola, Milano;
Galleria Annunciata, Milano;
Galleria Sant'Ambrogio, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Willy Macchiati, Milano, 28 novembre 1981; certificato su foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 23 gennaio 2019, con n. 02/19 RA.

Esposizioni

Modigliani, Campigli e Sironi, Berna, Kunsthalle, agosto - settembre 1955;
Opere scelte di Mario Sironi, a cura di Marco Valsecchi, Milano, Galleria d'Arte Sant'Ambrogio, 20 marzo - 8 aprile 1971, cat. tav. XVII, illustrato;

Genius. Primato degli artisti italiani del Novecento, a cura di Francesco Gallo, Siracusa, Cripta del Collegio, 17 settembre - 30 ottobre 1997, cat. p. 69, n. 21, illustrato a colori;
Sironi Profezia Pittura Poesis, a cura di Francesco Gallo, Siracusa, Cripta del Collegio, 4 aprile - 30 giugno 1998, cat. n. 24, illustrato a colori (opera datata 1940 circa, con supporto errato);
Mario Sironi. Il linguaggio allegorico, a cura di Claudia Gian Ferrari con la collaborazione di Andrea Sironi, Pietrasanta, Chiostro di Sant'Agostino, 8 luglio - 10 settembre 2006, cat. p. 39, n. 17, illustrato a colori (con supporto errato);
Appuntamento ad Acqui Terme, da Balla a Sutherland. Quarant'anni di mostre a Palazzo Saracco, a cura di Beatrice Buscaroli, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 4 luglio - 29 agosto 2010, cat. p. 139, illustrato a colori;
Mario Sironi e le arti povere. Assenso e dissenso, a cura di Andrea Bruciati, Castelbasso, Fondazione Menegaz per le arti e le culture, 22 luglio - 3 settembre 2017, cat. p. 25, illustrato a colori (opera datata 1928).

Bibliografia

Raffaele De Grada, Mario Sironi, Club Amici dell'Arte Editore, Milano, 1972, p. 124, fig. 37 (opera datata 1928, con supporto errato).

Stima € 30.000 / 50.000



572

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Giocoliere rosso a cavallo, 1970

Olio, gouache, acquerello e collage su carta, cm. 52x39,5

Firma e data in basso al centro: Marino / 1970. Al verso, su un cartone di supporto: due timbri Dominion Gallery, Montréal; etichetta Galerie Claude Lafitte, Montréal.

Storia

Dominion Gallery, Montréal;
Galerie Claude Lafitte, Montréal;
Collezione privata

Bibliografia

Erich Steingraber, Lorenzo Papi, Marino Marini pittore, Priuli & Verlucca Editori, Ivrea, 1987, pp. 282, 304, n. 510.

Stima € 60.000 / 90.000



Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1951



Giacomo Manzù scultore mitografo

Il rapporto di Giacomo Manzù con i grandi testi della letteratura antica viene da lontano: probabilmente inizia con le illustrazioni al libro *David* dello scrittore Piero Bargellini, edito nel 1936 e che precorre una delle prime sculture di Manzù mitografo, il *David* adolescente, quasi bambino, di bronzo, realizzato dallo scultore nel 1936. La figura del *David* giovinetto sembra aver particolarmente assillato Manzù che ne realizzò in bronzo diverse versioni (1933, 1936, 1938, 1939-40), secondo un impianto iconografico diverso, stante in piedi (1937), nudo e accovacciato quello *bambino* (1938-40) e prima con il volto più adulto (1935), infine guerriero in piedi che brandisce la spada per il Portale Motta (1944).

Il muro dell'Odissea è senza dubbio una delle sculture, sarebbe meglio definirlo come *gruppo di sculture*, più importanti dell'ultima fase di Manzù. Modellato nel 1976-77, giunge al termine del lungo percorso di Manzù *mitografo*, e quindi di scultore che si ispira ai testi letterari e alle figure della mitologia classica. La definizione di *scultore mitografo* implica alcune riflessioni di non poco conto: il percorso di Manzù è partito come si è visto dalla mitografia biblica, la storia di David nell'interpretazione modernamente cristiana di Bargellini, esponente di spicco del circolo di cattolici "riformati" e insieme "tradizionalisti" della rivista fiorentina *Il Frontespizio*, che aveva ospitato alla fine degli anni Trenta alcuni suoi disegni, ma la visione cristiana dello scultore trae origine da

una radice ben diversa, quella di un cattolicesimo povero e umile, non un teorico ritorno a San Francesco, ma a una appartenenza di classe – il padre dello scultore faceva insieme lo scaccino e il ciabattino – al mondo degli umili e dei poveri, quale era quello bergamasco, e si ricordi la grande ascendenza di Angelo Roncalli, Papa Giovanni XXIII, che affiderà allo scultore la più grande impresa della sua vita, quella *Porta della Morte* (1952-64), ponendolo nell'esclusiva cerchia dei grandi artisti del Cristianesimo.

Il primo complesso di sculture di tema cristiano è stato il gruppo per la cappella dell'Università Cattolica di Milano, 1931, in cui Manzù predispone la sua *narratologia* della vita di Cristo, poi ripresa laicamente nella serie di bassorilievi in bronzo, le *Deposizioni* e le *Crocifissioni* del 1939-42, in piena guerra, riunite sotto il titolo *Cristo nella nostra umanità*. Apparentemente la *narratologia* biblica, David, e cristiana, Cristo, non avrebbero niente a che fare con la *narratologia* classica, Omero, Esiodo, Virgilio, con la quale Manzù si cimenterà nei decenni successivi e che troverà il punto di arrivo nei rilievi della *Porta della Pace e della Guerra*, 1965-69, per la Chiesa di Saint Laurentz a Rotterdam.

Il carattere comune, il *fondamento* che Manzù ha dato alla sua *narratologia* cristiana e antica è stato quello di ricondurre tutte le storie, da David a Cristo, da Omero a Virgilio, a *storie dell'uomo*, e non a *storie del sacro*. La dimensione del *sacro* viene relegata da Manzù in secondo piano e le sue diverse storie sono sempre storie di uomini fuori dalle istituzioni religiose codificate. Il suo è dunque un *umanesimo integrale* cristiano e laico, che a differenza di quello di altri grandi scultori moderni come Henry Moore e Alberto Giacometti, già figli usciti da una cultura umanistica della figura



Giacomo Manzù, illustrazione per *Le opere e i giorni di Esiodo*, 1966: *Prometeo, Maestro d'astuzie*

dell'uomo, fa rimanere Manzù sempre legato alla grande tradizione dell'arte classica prima e rinascimentale poi. Il dialogo di Manzù con la modernità, le sculture di Medardo Rosso, Rodin e Maillol, è un dialogo che parte dai Greci e si conclude in Donatello e Jacopo della Quercia e nella scultura moderna di tradizione classica. Ma nello stesso tempo egli respinge l'accademia e l'arte pompiere, aborre la scultura retorica come quella dei "giovani avanguardisti nudi al sole" dei marmi del Foro Italico, che egli chiamava ironicamente "gli omini gommosi della Michelin", accomunando in questo suo giudizio gran parte degli scultori italiani tra le due guerre. E nel giudizio di Manzù, quello di artista e non di critico, gli scultori italiani del Novecento che "sarebbero rimasti", come egli diceva, erano solo Libero Andreotti, Arturo Martini, Marino Marini.

Ad Andreotti Manzù aveva guardato, come denota l'analogia tra certe figure andreottiane dell'ultimo periodo, *Africo e Mensola*, 1933 ca., *Orfeo*, 1930 ca., e le sue sculture *Bambina sulla sedia*, 1938, 1955, *Amanti*, 1965, *Spielerei (Giulia sulla seggiola)*, 1966. Ma quello che va sottolineato è che quella linea di interpretazione del sacro come *umano* e non *divino* che Manzù a suo modo conclude, iniziata nell'evento genetico e straordinario dei cicli di affreschi di Giotto, si era poi completamente perduta nella scultura barocca e neoclassica.

Manzù è giunto all'*Odissea* dopo essersi cimentato in altri testi della letteratura antica, e *Il muro dell'Odissea* conclude questa sua impresa. Del perché la scultura sia stata intitolata *Il muro dell'Odissea* non ne parlano né Manzù nella sua dichiarazione posta a epigrafe del volume edito per la mostra del dicembre 1977, né gli scritti di Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan, i due storici dell'arte eletti e amici di Manzù, che accompagnano tale catalogo. Manzù, sobrio come sempre, scrive: "Così, portato dell'amore per questo mondo sublime e per seguire l'Odisseo, poeta vagabondo che va dove il sogno lo porta, mi son fatto trascinare non solo nel disegno, ma anche nella scultura". E sembrerebbe qui vagheggiare la figura di Omero, "poeta vagabondo", antico *conteur* mediterraneo, come quelli che fino in tempi recenti sono sopravvissuti sulla costa nordafricana del Maghreb, secondo una tradizione di poesia orale trimillenaria. Sta di fatto che Manzù per il testo, come ha segnalato Argan, "in questa lettura omerica attraverso la versione rapsodica di Quasimodo: una versione non più neoclassica come quella di Pindemonte, ma ellenistica", si sarebbe avvalso di immagini più liriche che epiche. Argan insiste su questa interpretazione *lirica* e non *epica* della poesia di Omero, e precisa che Manzù non ha "illustrato" il testo: "lo spazio e il tempo fluidi e discontinui della poesia, che Manzù visualizza, non sono altro che lo spazio e il tempo dell'immaginazione". Affascinante interpretazione, questa di Argan, ma che lascia adito a qualche vaghezza, dato l'uso generico che alla parola immaginazione si dà.

L'*Odissea*, che secondo Harold Bloom sarebbe con la *Bibbia* il libro base di quel *canone occidentale* sul quale si fonda tutta la letteratura successiva, tramandata in poesia a esametri, è stata poi considerata la "madre" di tutta la narrativa e i romanzi successivi, non tanto perché la sua trama si fonda sulla figura dell'eroe sottoposto alla "prova" e al viaggio (il ritorno), elementi questi che sono presenti in tutte le figure epiche delle letterature arcaiche, ma in quanto la stessa *trama* si costituisce come un racconto che "mostra la nascita dell'individuo nella sua complessità moderna".

Brandi nel suo scritto, parallelo e conseguente a quello di Argan, esordisce scrivendo che "Queste sei immagini che si presentano ad una ribalta, ma come se risalissero dall'ignoto, sono quelle che la *fabulazione* [il corsivo è nostro] indotta dalla lettura dell'*Odissea* ha proposto a Manzù, fantasmi dell'*Odissea*, fantasmi della sua vita".

Ora, a noi Manzù non pare un *affabulatore* nel senso originale, il *conteur* mediterraneo, ma invece un mitografo raffinato che trova i suoi antecedenti "padri nobili" nella pittura vascolare e nella scultura greca classica per giungere infine al bassorilievo rinascimentale.

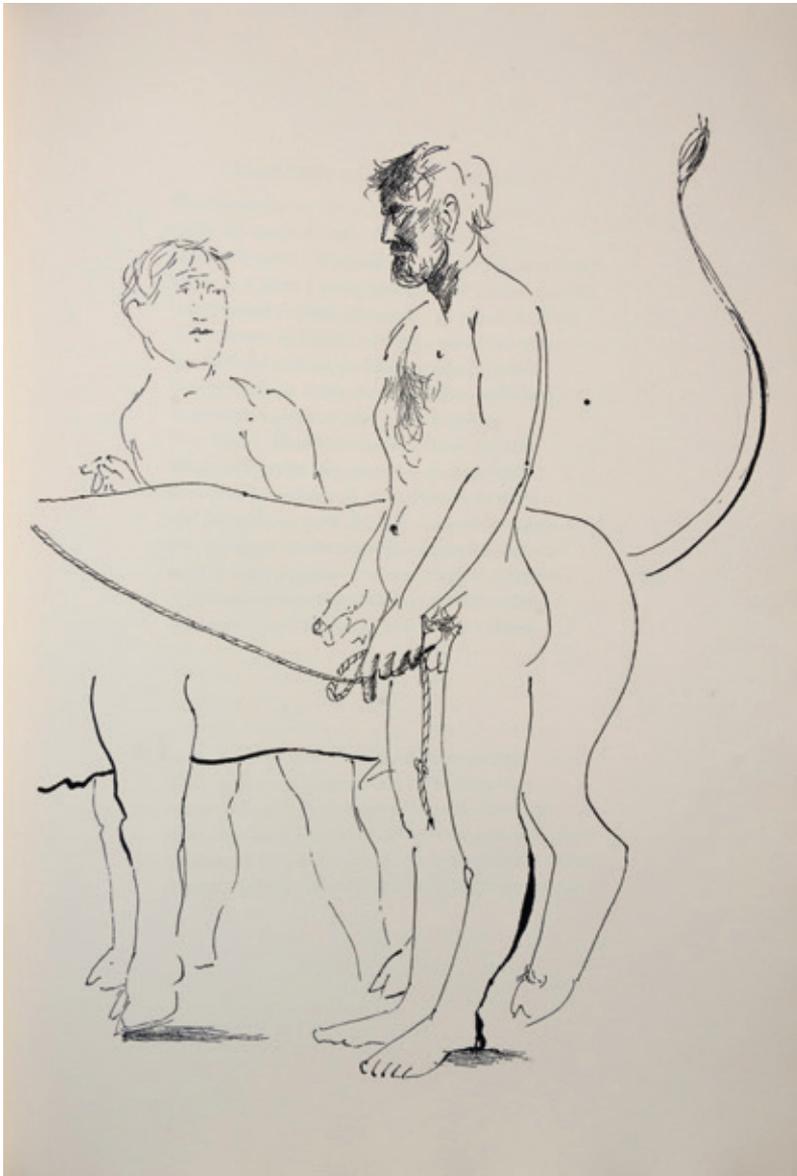


Giacomo Manzù, illustrazione per *Le opere e i giorni di Esiodo*, 1966: Pandora, dono di tutti gli dei

Se nella traduzione dell'*Odissea* di Quasimodo si trova un gusto lirico ellenizzante, diverso dall'oralità del *conteur*, questo stesso ellenismo, ma più moderno, si riconosce anche in Manzù. Nella "vasta cultura figurativa" che Argan indica come risorsa formale dell'ispirazione di Manzù si troveranno dunque tutti gli antecedenti della sua *educazione*, dal lavoro artigiano della scultura lignea, alla rivelatoria e illuminante scoperta di Medardo Rosso nella ritrattistica, al dialogo con gli altri grandi del secolo, e non solo con il Picasso del periodo rosa sul quale insiste Argan, ma anche con Rodin, Maillol, e financo Andreotti, Arturo Martini e Marino Marini, un dialogo che le opere di Manzù intessono incessantemente. Forse Argan si è fatto prendere, letterariamente, troppo la mano scrivendo che "Manzù ha magistralmente visualizzato la cecità di Omero, allegorica della cecità della poesia", quando invece sarebbe più opportuno dire che Manzù ha cercato di narrare una storia e una poesia che, come quella di Dante, è di per sé *fortemente visiva*. L'identificazione iconografica delle cinque figure di questa messa in scena teatrale de *Il muro dell'Odissea* non è certa in tutto come può sembrare, se l'individuazione di Penelope come Inge a destra di Ulisse pare scontata, più arduo diviene decrittare le altre due figure femminili. Nell'*Odissea*, che lo scrittore e traduttore inglese Samuel Butler (1835-1902) ipotizzò scritta da una donna, le figure femminili rilevanti sono quattro: Penelope, Calipso, Nausicaa e Circe, e non tre come qui Manzù ha pensato. La visione che Manzù ha dell'*Odissea* è una visione lineare: egli ha disposto le varie figure di Nausicaa, Penelope e Calipso (?), con Ulisse al centro, su un piano che nella prospettiva centrale diviene una linea, e non la scatola cubica brunelleschiana scorciata in profondità. È il suo modo di disegnare i personaggi, e dunque il racconto, come se fossero posti su una scena in posizione frontale rispetto allo spettatore. Nell'albero genealogico del suo Odisseo Manzù non ha dunque guardato né agli illustratori della tradizione romantica né alla rivoluzionaria concezione dell'*Ulysses* di James Joyce, in cui la narrazione avviene per chiasmi, e ogni figura, ogni evento, sembra

riavvolgersi agli altri come in una spirale. Si è già detto che Manzù rappresenta Ulisse in una scena che trova i suoi antecedenti non nel manierismo barocco ma nelle figure della pittura vascolare attica, nella loro essenziale linearità, e anche – seppure con spirito opposto – a quelle neoclassiche delle tavole dell'*Odissea* illustrata dallo scultore e illustratore John Flaxman nel 1793, dalle quali assume il carattere lineare, seppur negando lo spirito estetizzante del neoclassicismo.

Odisseo è stato raffigurato dallo scultore attendibilmente nel momento in cui viene scoperto dalle ancelle di Nausicaa, dopo il suo naufragio, nudo sulla spiaggia dell'Isola dei Feaci, e si copre il corpo con un ramo; è plausibile dunque che Nausicaa sia la figura femminile drappeggiata a destra che, quasi correndo, segue con lo sguardo e la mano appoggiata alla fronte la figura dell'Odisseo che si mostra: "Ti saluto straniero, perché possa ricordarti di me anche in patria; poiché devi a me per prima la vita" (*Odissea*, VI-VIII). La figura nuda di spalle a sinistra potrebbe attendibilmente riconoscersi in Calipso, ma questa rimane una congettura, perché appare difficile identificare la giovane ninfa figlia di Atlante che trattenne Odisseo nell'Isola di Ogiogia per sette anni, nella giovane nuda se non per l'appellativo che essa reca, "la ninfa trecce belle" nel libro quinto dell'*Odissea* (*Odissea*, VI, 55-60, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, prefazione di Fausto Codino, Einaudi, Torino, 1963, p. 131). Ancora più ambigua appare la figura del giovane guerriero con elmo, lancia e scudo che guarda la scena, separato dal gruppo da quell'insero che è la bellissima sedia su cui poggia la natura morta con un ramo di vite, intesa a restituire tutto



Giacomo Manzù, illustrazione per *Le opere e i giorni di Esiodo*, 1966. *Si deve essere nudi alla semina, nudi a guidare l'aratro, nudi per mieterne*

il mitico consesso a una dimensione quotidiana e a trasferire il sacro nella vita comune. Non ci sono ragioni certe per identificare il giovane in Telemaco che, in tutte le raffigurazioni del poema omerico, appare invece quasi sempre in veste domestica e senza attributi guerreschi. Se non fosse per la presenza del genitale maschile, saremmo quasi tentati di vedere in lui la dea Atena, nume protettrice di Odisseo.

Il modo di comporre il quadro mitico, la scena narrativa, avviene dunque in Manzù attraverso *contaminazioni*, e lo hanno notato sia Brandi che Argan, tra il mito originario e la sua vita reale, la sua biografia di artista operante in una società moderna, non più antica ma borghese e industriale, nella quale egli però si cala senza mai perdere il sentimento delle origini rurali e contadine. Ma non per questo la narrazione mitografica di Manzù risulta inefficace e lontana dal carattere epifanico del mito.

Queste figure mitiche, Odisseo, Penelope, Calipso, Nausicaa, sono restituite quindi a una loro unità di espressione che le rende insieme a-croniche e reali. Tuttavia le figure dell'*Odissea* "secondo Manzù" riprendono i motivi quasi teatrali delle sue rappresentazioni, già presenti in opere dei decenni precedenti come *Due attori nello studio*, 1968, in cui appare un Odisseo che mostra le sue pudenda scoprendole a un'Inge-Penelope assisa su una sedia, realizzando il corpo dell'eroe greco a silhouette schiacciata e quello della moglie a tutto tondo, e ancora nella variante sullo stesso tema *Due attori nel mio studio*, dello stesso anno, in cui le figure sono ambedue rese a schiacciato in argento (Giacomo Manzù, saggio introduttivo di John Rewald, Istituto Italo-Latinoamericano, Roma, 1975, p. n.n.; *Manzù. Mostra antologica*, Milano, Palazzo Reale, Arengario, Museo del Duomo, Electa, Milano, 1989, p. 156, n. 126).

Lo spirito che ha generato *Il muro dell'Odissea* è dunque lo stesso che aveva animato Manzù a illustrare con le acqueforti le *Georgiche* di Virgilio nel 1947, con disegni *Le opere e i giorni* di Esiodo nella traduzione di Fausto Codino con la prefazione di Salvatore Quasimodo, Edizioni dell'Elefante Rosso, 1966, a realizzare gli apparati e i costumi dell'*Edipo re* di Igor Stravinsky al Teatro dell'Opera di Roma, 1964, e le illustrazioni dell'*Odissea* nella traduzione di Quasimodo e il grande bassorilievo *Incontro con Ulisse*, 1977, poi distrutto (Manzù. *Mostra antologica*, cit., pp. 214-15). Le illustrazioni che Manzù dedica all'*Odissea*, riprodotte nel catalogo del 1977 allo studio d'Arte A2 di Roma, dove venne esposto *Il muro dell'Odissea*, confermano anch'esse il modo di procedere dello scultore nei riguardi del mito, in cui il desiderio non poi tanto inconscio di leggere le figure di Ulisse e delle tre donne contaminandole con il suo presente, assume anche valenze di ambiguità: la figura di Penelope-Inge nella posa dello *Striptease*, come un gioco ironico sulla fedele sposa dell'Odisseo, l'ambiguità delle due figure Calipso/Nausicaa quasi interscambiabili, che si è imposta all'immaginazione di Manzù.

Così lo scultore sembra operare, nella sua lettura del mito, piuttosto per "contaminazione", come si è detto, che non per "rivelazione". Mentre nei *mitologemi* originari la figura si *rivela* in una "epifania", come la dea Atena a Ulisse, nelle *mitopoiesi* di Manzù le figure non si *rivelano* ma si costituiscono quali modelli umani. La conferma di questo si trova proprio in quella frase di Argan ripresa da Paolo Portoghesi: "Manzù vede il mondo con gli occhi di Ulisse che ritorna". Ed è questa visione che appare appunto nelle sei figure de *Il muro dell'Odissea* e che rende Manzù un grande "classico moderno" (*ibidem*, p. 15).

Marco Fagioli



Giacomo Manzù, illustrazione per *Le opere e i giorni* di Esiodo, 1966: *Anche la tenera pelle di vergine il vento non passa*

573

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Il Muro dell'Odisea, 1977

Scultura in bronzo, es. unico, cm. 63x173x33

Punzone dell'artista sulla base: Manzù.

Storia

Collezione privata, Firenze;

Collezione privata

Foto autenticata dall'artista; certificato Raccolta Amici di Manzù, Ardea.

Esposizioni

Il Muro dell'Odisea, Roma, Studio d'Arte A2, dal 1 dicembre 1977, cat. pp. nn., illustrata scultura e particolari.

Stima € 180.000 / 240.000



Giacomo Manzù al lavoro





574

574

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Ulisse e Penelope, 1988

Scultura in bronzo, variante di tre, cm. 58,4x77,7

Firma a punzone in alto a destra: Manzù.

Opera archiviata presso la Fondazione Giacomo Manzù.

Stima € 6.000 / 9.000



575

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Piccola satira, 1926-27

Scultura in bronzo, cm. 42,5 h.

Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia,
29 febbraio 2000, con n. 120.

Opera realizzata in due esemplari.

Bibliografia

Carlo Pirovano, Marino Marini. Scultore, Electa, Milano, 1972,
c.s.n. 3.;

Carlo Pirovano, Marino Marini. Mitografia, sculture e dipinti
1939-1966, Galleria dello Scudo, Verona, 1995, p. 133;

Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della
scultura, Skira Editore, Milano, 1998, p. 28, n. 16.

Stima € 22.000 / 32.000

575



Lucio Fontana fotografato da Lothar Wolleh nel 1966

Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1965-66

L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito.
Lucio Fontana

Tre tagli profondi e simmetrici solcano la superficie bianca su questa tela intitolata *Concetto spaziale, Attesa*. Il bianco steso in maniera uniforme esalta i contorni netti dei tagli, i cui profili rivelano fenditure idealmente aperte verso l'oscurità dello spazio dell'universo, quell'"infinito" a cui Lucio Fontana si riferiva quale luogo immanente per un'arte del futuro.

L'utilizzo di un colore unico, applicato in modo da lasciar trasparire la trama telata del quadro, si afferma nel percorso di Lucio Fontana all'inizio degli anni Sessanta. È infatti in quel periodo che la scelta della monocromia da parte dell'artista appare volta a raggiungere una nuova prospettiva di purezza plastica e lineare che permette di moltiplicare la potente irruenza di ciascuna fenditura testimoniandone il processo ideativo, la progettazione e infine il gesto chirurgico con il quale Lucio Fontana impugnava un taglierino ed eseguiva ciascuno dei suoi tagli.

Questo *Concetto spaziale, Attesa* prefigura il coronamento del percorso di Fontana, sia per la monocromia scelta sia per il ritmo dei tagli simmetrici. Infatti, anticipa di poco quella stanza allestita in occasione dell'edizione del 1966 della Biennale di Venezia che lo avrebbe incoronato come vincitore del primo premio dell'esposizione mentre l'artista raggiungeva una piena affermazione internazionale con esposizioni tenute nei principali centri europei e statunitensi.

Quell'ambiente ovale, concepito per disorientare lo spettatore, era studiato con Carlo Scarpa, l'architetto che stava ridisegnando la museografia italiana, e presentava appunto cinque *Concetti spaziali* bianchi inseriti in grandi teche volte ad accrescere il ritmo ellittico dello spazio, intensificando la profondità e i vuoti di ciascuno dei tagli. Quell'ambiente, e la sua produzione del dopoguerra, lo avrebbero reso una delle figure capitali nel panorama artistico europeo della seconda metà del Novecento, un rappresentante essenziale nel panorama dell'avanguardia internazionale.

Oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo.

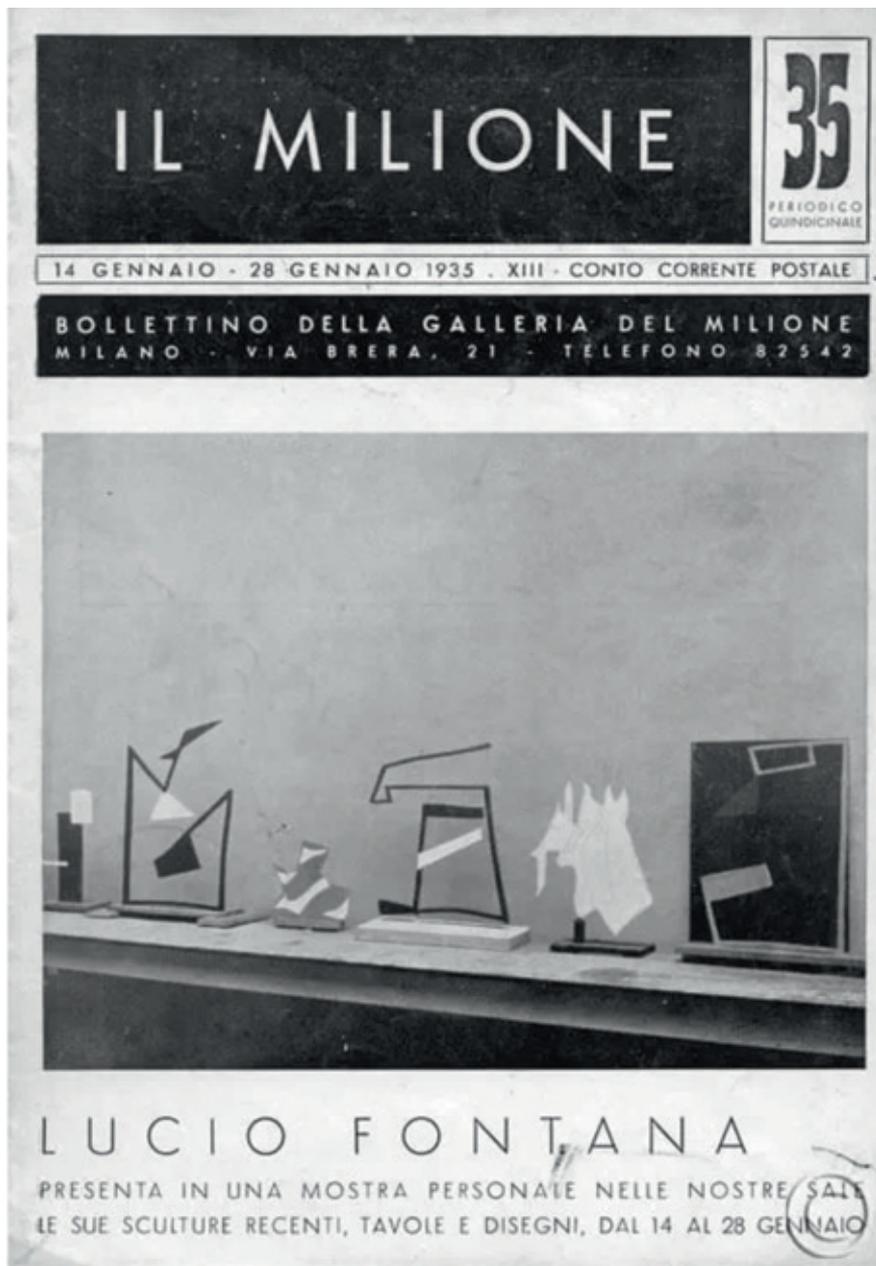
Secondo Manifesto dello spazialismo, 1948

Le idee all'origine della serie dei *Concetti spaziali* erano state espresse da Lucio Fontana nelle elaborazioni teoriche definite nei manifesti programmatici a cui aveva partecipato molti anni prima. Quando, sebbene fosse già uno scultore affermato, era giunto a sostenere la necessità di superare la tradizionale separazione tra la pittura e la scultura aprendosi a ricerche che avevano come obiettivo "lo sviluppo di un'arte basata sull'unità del tempo e dello spazio" (*Manifesto tecnico dello spazialismo*, 1951). Un'idea che, se guardando al passato più prossimo affondava nell'eredità del secondo Futurismo e nell'Aereopittura, trovava invece nella corsa alla conquista dello spazio e nelle acquisizioni della fisica gli stimoli per un rinnovamento degli obiettivi e dei mezzi tecnici dell'arte propugnata attraverso i *Manifesti* programmatici seguiti alla conclusione del secondo conflitto mondiale.

In realtà Lucio Fontana veniva da tutt'altro contesto storico e culturale. Era nato da genitori di origine italiana a Rosario di Santa Fè in Argentina allo scadere dell'Ottocento.



Veduta della sala di Lucio Fontana, XXXIII Biennale di Venezia, 1966



Copertina del *Bollettino della Galleria del Milione*, gennaio 1935

La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione.

Manifesto tecnico dello spazialismo, 1951

Lucio Fontana avrebbe trascorso gli anni del secondo conflitto mondiale in Argentina per tornare a Milano solo nel 1947. Nel corso dell'anno precedente a Buenos Aires aveva contribuito alla definizione teorica della propria direzione artistica aderendo al *Manifesto Blanco* redatto insieme ad artisti e intellettuali, tra i quali Bernardo Arias, Horacio Cazenueve e Marcos Fridman. Le idee esposte in quella pubblicazione, uscita in forma di volantino, in Italia sarebbero confluite nel *Primo manifesto dello spazialismo*, cui seguirono ulteriori testi teorici, come il *Manifesto tecnico dello spazialismo* del 1951. Al pari di altri tra gli artisti firmatari dei manifesti, Lucio Fontana sosteneva l'idea che l'opera d'arte comprendesse le scoperte che la fisica aveva nel frattempo acquisito proprio nell'ambito di tali categorie. Ecco quindi che atomi, particelle, raggi, elettroni, o appunto *Quant*i, come Fontana avrebbe intitolato alcune opere, per la prima volta sarebbero divenuti materia di speculazione artistica dando luogo alla raffigurazione dei rapporti fisici che li legano ma, soprattutto, alla dimensione fenomenologica dello spazio. Sono gli stessi anni delle pionieristiche esplorazioni teoriche ed effettive della luna, dei pianeti e della plausibilità dei viaggi interspaziali che dal lancio del satellite orbitante Sputnik nel 1957 giungeranno a compimento il 20 luglio del 1969, quando i primi uomini giungono sul suolo lunare. Tali ricerche artistiche

Si era trasferito giovanissimo a Milano e, dopo aver partecipato come volontario al primo conflitto mondiale, era tornato in Argentina per seguire le orme del padre scultore. Tuttavia, l'impresa familiare "Fontana y Scarabelli" era principalmente attiva nella produzione sepolcrale. Lucio, invece, doveva aver altre ambizioni. Nel 1927 sarebbe infatti tornato a Milano e dopo alcuni anni di ulteriore formazione come scultore sotto la guida di Adolfo Wildt, rompendo con la tradizione sostenuta dal suo maestro, avrebbe tenuto la prima personale alla Galleria del Milione.

Nel 1930 le opere di Fontana erano ancora essenzialmente figurative, divise tra scultura in bronzo e scultura colorata, ma proprio intorno a quell'anno l'artista avrebbe iniziato una fase di sperimentazione antinaturalistica e astratta lavorando ad alcune tavolette graffite: opere che nel corso di pochi anni lo avrebbero portato a creare le prime sculture non-figurative bifacciali in bronzo o cemento. Tali sculture, scaturite dagli scambi con il teorico dell'astrattismo italiano Carlo Belli e con gli artisti che gravitavano intorno alla galleria milanese, nel 1935 sarebbero divenute il centro di una seconda esposizione personale. Una mostra tenuta ancora al Milione, dedicata principalmente alle opere in ferro e cemento. Opere che rispecchiavano una piena adesione all'astrattismo ufficializzata con la sua partecipazione al gruppo parigino Abstraction-Création e con il Manifesto della Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta Italiana in occasione dell'esposizione nello studio torinese di Felice Casorati ed Enrico Paulucci.

dialogavano quindi apertamente con un contesto storico nel quale la corsa alla conquista dello spazio risuonava attraverso la pubblicitaria dell'epoca, i rotocalchi, i giornali. Media tradizionali ai quali all'inizio degli anni Cinquanta si aggiungeva la televisione, un mezzo che per primo Lucio Fontana concepirà come veicolo di espressione artistica con il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* distribuito durante una trasmissione sperimentale di RAI-TV di Milano il 17 maggio 1952.

Noi spaziali ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell'arte che noi professiamo.

Manifesto del movimento spaziale per la televisione, 1952

Fin dall'inizio degli anni Cinquanta Fontana manifestava una versatilità che seguiva il novero delle tecniche artistiche in cui si era applicato. Alla terracotta, al bronzo, al ferro o al gesso, attraverso i quali aveva prodotto sculture, rilievi e decorazioni, dopo la guerra aveva associato la plastica, i tubi luminosi, la vernice fosforescente, o il mezzo televisivo: tecniche antiche e mezzi all'avanguardia. La multidisciplinarietà tecnica della sua intera produzione aveva trovato un comune denominatore nell'esercizio del disegno e nello studio indefesso della linea, la cui essenza sarebbe stata la foratura della tela, oppure il taglio che darà corpo alla serie più nota delle sue opere, di cui fa parte questo *Concetto spaziale, Attesa*. Eseguito a breve distanza da quel premio intitolato dalla Biennale veneziana "alla pittura" che si poneva ironicamente in antitesi con quanto l'artista propugnava dalle pagine de *La Nazione*, a pochi giorni di distanza dall'inaugurazione della sala veneziana. Il 24 giugno del 1966 spiegava, ancora una volta, "Per quanto mi riguarda personalmente, tengo a precisare che la mia non è propriamente pittura; è, semmai, una manifestazione d'arte plastica. I tagli e i buchi? Ah sì, ecco la mia ricerca oltre il piano usuale del quadro, verso una nuova dimensione. Lo spazio. Un gesto di rottura oltre i limiti imposti dall'abitudine, dal costume, dalla tradizione, ma – sia chiaro – maturata nella onesta conoscenza della tradizione, nell'uso accademico dello scalpello, della matita, del pennello, del colore".

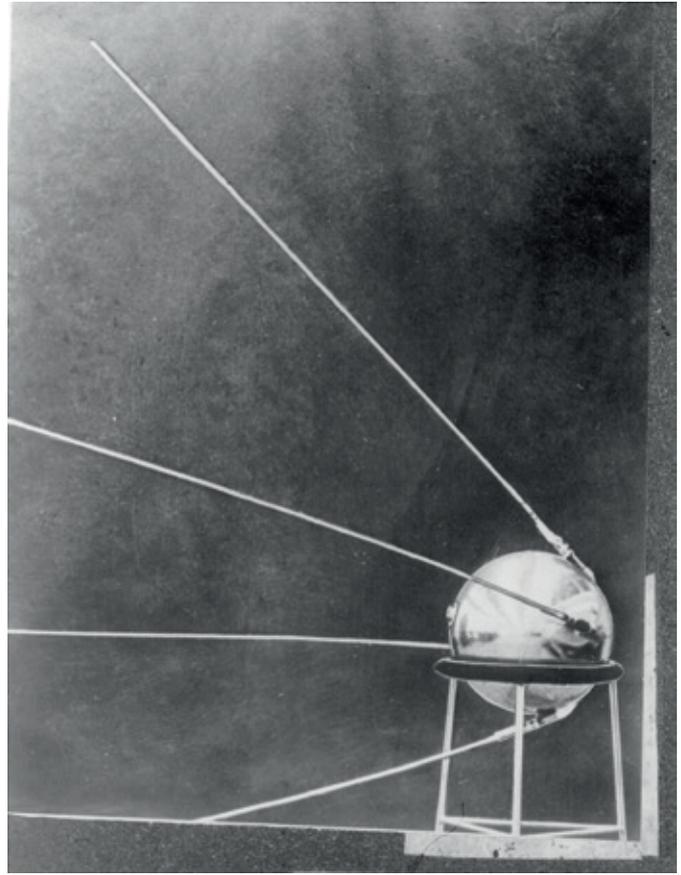


Foto ufficiale del lancio del satellite Sputnik, ottobre 1957



Lucio Fontana

576

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Attesa, 1965-66

Idropittura su tela, bianco, cm. 61,2x50,2

Firma, titolo e scritta al verso sulla tela: l. Fontana / "Concetto Spaziale" / ATTESE / Cara Beatrice, il cuore mi suggerisce che hai ...; sul telaio: etichetta e timbro Galleria La Polena, Genova.

Storia

Galleria La Polena, Genova;
Collezione privata, Genova;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Opera registrata presso l'Archivio Lucio Fontana ai numeri 3367/1 e 1900/142.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano, 2006, p. 824, n. 65-66 T 41.

La scritta sul retro verosimilmente fa riferimento a Beatrice Monti della Corte, proprietaria della Galleria dell'Ariete, Milano.

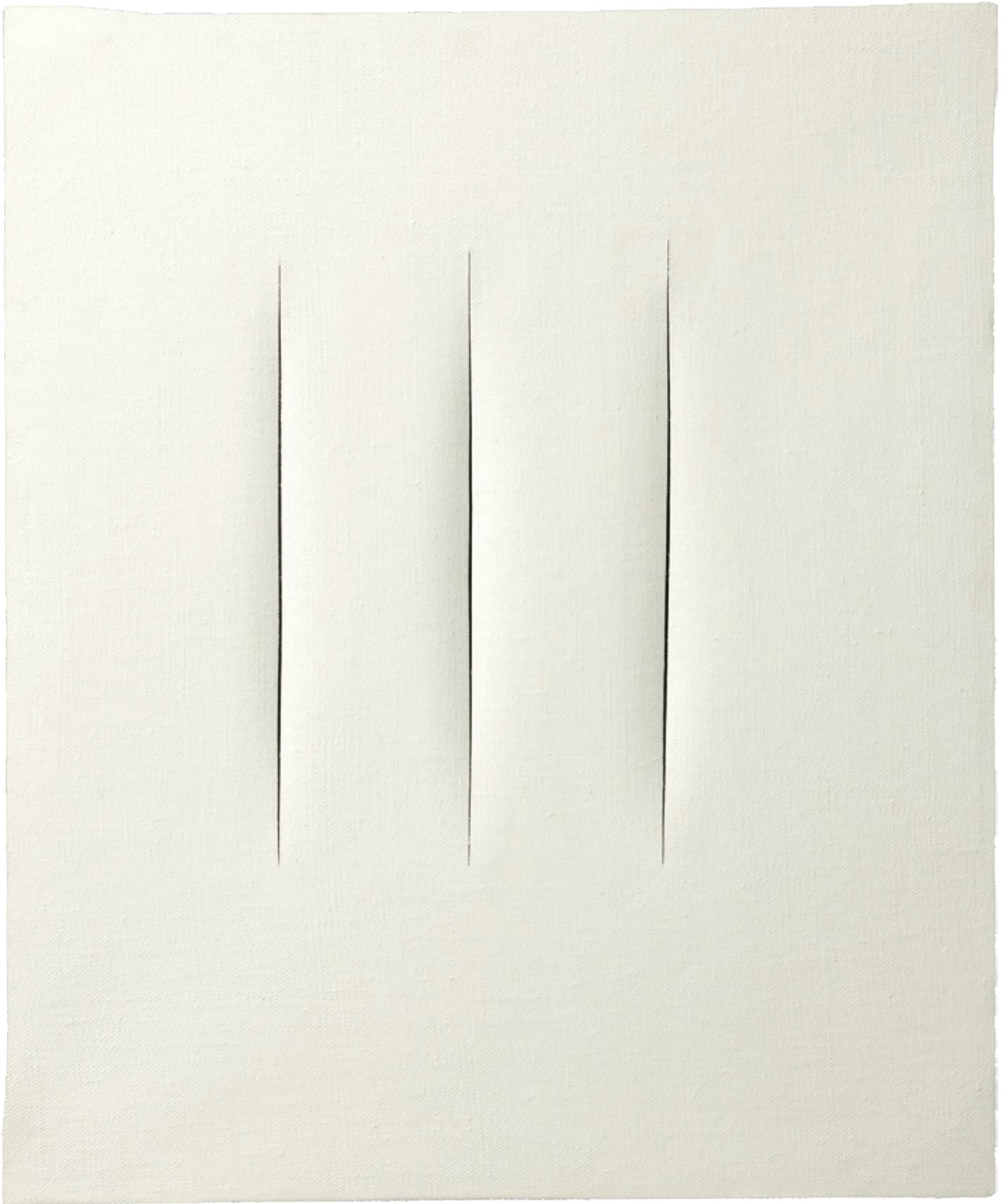
Stima € 700.000 / 900.000

Importante:

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



Lucio Fontana



Alberto Burri, *Bianco Cretto*, (1970)

Burri è un poeta, un chirurgo che conosce e percepisce con un'intensa visione ciò che si nasconde nella superficie carnosa delle sue composizioni, è un artista in grado di suggerirlo all'osservatore comprensivo.

James J. Sweeney, *Burri*, Roma, 1955

Prima della seconda guerra mondiale, Alberto Burri, studente di medicina, non prevedeva alcuna carriera artistica. Dopo essere stato catturato in Tunisia e internato in un campo di prigionia, tuttavia, torna in Italia con un'intima necessità di esplorare le possibilità della pittura abbandonando una carriera potenzialmente sicura come medico. La pittura ha pertanto rappresentato per lui un momento di catarsi, una risposta al suo desiderio di superare i ricordi della guerra evadendo in una dimensione creativa.

Indifferente ai giudizi della critica, Burri si è sempre posto come obiettivo di raccontare la storia facendola ripartire dal fondo. L'arte, secondo la sua concezione, deve arrivare a toccare la zona "miracolosa" in cui la fine si ricongiunge al principio.

L'artista stesso, manifestando la propria difficoltà a esprimersi tramite le parole nel descrivere la propria pittura dichiarerà che essa "è un'irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma d'espressione. È una presenza nello stesso tempo immanente ed attiva" (Alberto Burri, in *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, New York, 1955).

L'arte di Burri, la cui idea in parte coincide per la sua libertà dalle forme riconoscibili con quella dei compagni europei protagonisti dell'Informale, allo stesso tempo la supera per mezzo della negazione della rappresentazione stessa a favore della pura presentazione della materia. Cofondatore del movimento *Origine* nel 1951, concepisce il dipinto come un organismo vivente, nel quale la materia è in continua trasformazione. Questo concetto viene da lui utilizzato negli anni Settanta per la serie dei Cretti e dei Cellotex, dove esplora le possibilità architettoniche della materia. Tuttavia, è proprio qui che si genera la scissione tra l'imprevedibile trasformazione della materia e la pittura come elemento di controllo.

Il processo viene così perfezionato in modo tale che, nonostante l'essenza naturale ed evocativa di queste opere, l'artista è in grado di controllare l'intera superficie, consentendo la comparsa di crepe solo nelle aree di interesse. Così l'opera raggiunge un perfetto equilibrio tra la sensualità della trama, la precisione della composizione e la vitalità dei materiali.

A partire dalla fine degli anni Sessanta l'artista intraprende viaggi quasi annuali nella Death Valley nella California orientale e in altri luoghi del Sud-Ovest che si sono rivelati fonte di ispirazione per la serie dei Cretti. Il lavoro che ne scaturisce riesamina le superfici irregolari e screpolate della serie dei *Bianchi* dei primi anni Cinquanta.

I Cretti percorrono come una crepa la raccolta creativa dell'artista, attuando allo stesso tempo "[...] la separazione e il collegamento tra il momento contemplativo della materia e l'avvio a quella concentrazione performante di forze espressive che chiude il cerchio della sua epocale parabola" (Bruno Corà, *Alberto Burri. Catalogo generale, tomo II, Pittura 1958-1978*, Fondazione Palazzo Albizzini

Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 21).

Come episodi figurali circoscritti, i Cretti appaiono sulla scena senza essere identificabili come una figura autonoma. Si rivelano invece come una spontanea quanto imprevedibile fessurazione del dipinto, frutto naturale di una forza nascosta che agisce in maniera incontrollabile sotto la superficie, dando nuovi apporti alle possibilità espressive della materia.

A confronto con la leggerezza delle mufte, con gli impasti di catrame, con le trame straziate dei sacchi o con le forme irreali delle combustioni e delle plastiche, queste imprevedute apparizioni evocano archetipi dell'età della terra, riportando alla luce la sostanza accumulata nei secoli.



Jean Dubuffet, *Skedaddle (L'Escampette)*, 1964, Amsterdam, Stedelijk Museum

L'irradiazione di queste strettoie annuncia, come un prodigio, la profondità di un ordine impersonale che lega la tessera al tema della figura, mettendo a confronto all'interno del medesimo reticolo forze incontrollate, in parallelo all'ordine di forme ripetute.

Il *Bianco Cretto* in catalogo è un perfetto esempio della prima serie che l'artista inizia a creare nel 1970. Avendo sfruttato le possibilità espressive di materiali quotidiani e spesso poveri come la tela, il legno e il ferro, Burri in questo lavoro si rivolge ai materiali primordiali dell'acqua e della terra. Per mezzo dell'immacolata superficie bianca e i solchi scolpiti, *Bianco Cretto* racconta l'approccio unico dell'artista ai materiali, enfatizzando la sua capacità di trasformarli in artefatti capaci di esprimere la sua potente visione artistica. Combinando zinco bianco, caolino e colla vinilica, l'opera appare come una superficie enigmatica di profonda craquelure che ricorda il crepitio di un letto di fiume asciutto quando la lenta evaporazione dell'acqua ha privato la terra della sua consistenza iniziale.

Attraverso questa sorta di "messa in scena", Burri compie un'azione tenace durante tutto il corso dei cicli essenziali della sua pittura, i quali ruotano attorno al materiale prescelto, mantenendo però lo stesso obiettivo finale: il raggiungimento dell'equilibrio.

Questo percorso era stato intuito già ai tempi dell'incontro di Burri con Beuys in occasione della mostra a Perugia nel 1980, a cura di Italo Tomassoni, che metteva in dialogo i due artisti. "Alla parola fluida e didattica dello sciamano germanico Burri oppose il silenzio di un gigantesco parallelepipedo di metallo che definiva lo spazio con l'andamento delle sue viscere" (Bruno Corà, *Alberto Burri. Catalogo generale, tomo I, Pittura 1945-1957*, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 22).

La proporzione spaziale in cui l'opera di Burri si ritrova naturalmente collocata toccherà la sua ideale dismisura col *sudario* di Gibellina, opera realizzata sulle macerie di una città distrutta nel 1968 dal terremoto.

Questa relazione creata tra spazio-luogo che si fonda sulla memoria di strada, rende eterno nella memoria ciò che è accaduto e allo stesso tempo trasforma il paesaggio in pianeta remoto e abissale della fantasia.

Costanza Costanzo



Alberto Burri e Joseph Beuys all'inaugurazione della mostra a Perugia il 3 aprile 1980



Alberto Burri con Lucio Fontana

577

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Bianco Cretto, (1970)

Acrovinilico su polistirolo, cm. 14,8x49,5x3

Certificato su foto Fondazione Palazzo Albizzini. Collezione Burri, Città di Castello, 21 novembre 2006, con n. 70.34.

Bibliografia

Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990, pp. 254, 255, n. 1096;

Alberto Burri. Catalogo generale, tomo II, Pittura 1958-1978, a cura di Bruno Corà, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 272, tav. 1349;

Alberto Burri. Catalogo generale, tomo VI, Repertorio cronologico 1945-1994, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 188, n. i.7034.

Stima € 240.000 / 340.000



Alberto Burri, *Cretto di Gibellina*, 1984-89





578

578
Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Foglie n. 1, (1972)

Olio su tela, cm. 81x100

Firma in basso a destra: Morlotti. Al verso sul telaio: etichetta Marlborough-Gerson Gallery, New York.

Esposizioni

Morlotti, New York, Marlborough Gallery, gennaio 1973, cat. p. 20, tav. 33.

Bibliografia

Donatella Biasin, Pier Giovanni Castagnoli, Gianfranco Bruno, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo secondo, Skira editore, Milano, 2000, p. 473, n. 1343.

Stima € 10.000 / 18.000



579

579 Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Cactus, 1970

Olio su tela, cm. 80x75,5

Firma in basso a destra: Morlotti; firma e data al verso sulla tela: Morlotti 1970: timbro Art Club Cardinale, Milano; sul telaio: etichetta Galleria Odyssia, Roma, con n. C-179: etichetta Galleria Matasci, Tenero, con n. 28 e date 30.4 - 29.6.87.

Storia

Galleria Odyssia, Roma;
Asta Finarte n. 175, Milano, 5 marzo 1974, cat. p. 14, n. 37, tav. XV;
Collezione privata

Esposizioni

Ennio Morlotti, Tenero, Galleria Matasci, 30 aprile - 19 giugno 1987, cat. p. 64, n. 28, illustrato.

Bibliografia

Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna, n. 11, vol IV, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1975, p. 49;
Donatella Biasin, Pier Giovanni Castagnoli, Gianfranco Bruno, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo secondo, Skira editore, Milano, 2000, p. 427, n. 1173.

Stima € 10.000 / 18.000



580

580
Felice Carena

Cumiana (To) 1879 - Venezia 1966

Alzata di frutta, 1959

Olio su tela, cm. 40x40

Firma in basso a sinistra: Carena, data in basso a destra: 1959.

Al verso sul telaio: etichetta Felice Carena / dalle Collezioni
Veneziane / Ca' Vendramin Calergi / 13 ottobre - 24 novembre
1985.

Storia

Collezione Ida Geiger, Venezia;
Collezione privata

Stima € 4.500 / 6.500



581

581

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Vaso di fiori, 1945

Olio su tela, cm. 87x45,5

Firma e data in basso a destra: Pisis / 45, sigla in basso a sinistra: S.B. Numero d'archivio al verso sul telaio: 02162.

Certificato di Edmondo Sacerdoti, Milano, 6 marzo 1990; certificato Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 26 maggio 2005, con n. 02162.

Stima € 13.000 / 20.000



582

582

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



583

583

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1955 ca.

Olio su tela, cm. 60,3x45

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta
Raccolta Giraldi / Livorno - Firenze: timbri e firma Bruno
Giraldi: timbro Galleria Pace, Milano.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 27 giugno 1996.

Stima € 10.000 / 18.000

Ottone Rosai

Il Capoccia e Il Vecchio, così "umani" e così "mitici", apparivano "scolpiti in etrusco macigno" (M. Tinti, 1935)

L'arte era sopra di me a dominarmi.
Ottone Rosai, 1935

Non molti sono i dipinti che permettono di rispecchiarsi con due figure di proporzioni pressoché reali come il *Capoccia* e il *Vecchio* di Ottone Rosai. Due opere insolite nel percorso dell'artista fiorentino. La loro singolarità risiede certamente in un formato che risulta così vicino alla dimensione della figura umana. Ma si esprime inoltre nella superficie smagliante di ciascuno dei due dipinti, caratterizzati dall'esteso ventaglio di cromie accese di arancio o di azzurro che scorrono a costruzione delle figure e dello spazio che occupano. Infine, a rendere di particolare interesse il *Capoccia* e il *Vecchio* è il fatto che entrambi i dipinti figurarono nella ristretta selezione di opere presentate da Rosai alla Seconda Quadriennale romana del 1935. Un'edizione di eccezionale importanza per l'eco avuta nell'Italia di quel periodo, a cui peraltro Rosai partecipava dopo aver finalmente guadagnato uno spazio ufficiale nel panorama artistico contemporaneo.

Insieme alla Biennale veneziana, la grande rassegna periodica tenuta a Palazzo delle Esposizioni a quel tempo costituiva il più importante evento espositivo a cui un artista italiano potesse aspirare. Per questo, Rosai doveva aver scelto con grande cura quali dipinti dovessero essere presentati. E certamente doveva aver dedicato la stessa attenzione al testo di accompagnamento alle opere appena concluse che aveva deciso di esibire. Si trattava di cinque opere soltanto, simili per soggetto, formato e composizione: oltre al *Capoccia* e al *Vecchio*, tre grandi figure, ossia *Felice sera*, *l'Uomo seduto* e il *Vecchio Eliseo*. Riunite nella sala numero otto di un'edizione che resterà memorabile per l'estensione e la qualità delle opere presentate, agli occhi dei contemporanei queste grandi tele sembravano voler dare nuova vita ai cicli quattrocenteschi degli uomini illustri, in cui figuravano i condottieri e i poeti del passato, celebrando invece i protagonisti della vita comune.

Un solo artista del passato mi ha commosso fino a concepirne le sue opere come fossero visioni reali ed è Masaccio. Ottone Rosai, 1935
Pittore, letterato e mirabile disegnatore, Rosai avrebbe spiegato la genesi del *Capoccia* e del *Vecchio* nell'introduzione redatta per la stanza in cui si trovavano a Palazzo delle Esposizioni nel 1935. Un testo conciso, nel catalogo della Quadriennale, nel quale l'artista dichiara il suo affrancamento dai dibattiti critici che infiammavano quegli anni e afferma di essere in debito con un artista rinascimentale che in quel

periodo rappresentava la più alta tradizione della toscaneità, cioè Masaccio. Nel testo Rosai definisce a parole i principi sottesi alla sua produzione pittorica del tempo e sgombra il campo da quelli che definisce "presupposti teorici, teoremi", così critici da poter essere definiti "algebrici", nonostante egli stesso avesse avuto un ruolo nella loro definizione precedente. Poi, nello stesso scritto, circonda le fonti a cui fa riferimento e individua nelle opere del primo Quattrocento fiorentino di Masaccio un esempio in termini di stile, ma soprattutto l'insuperata capacità di collegare l'universo di quel secolo antico alla contemporaneità.

È forse proprio con questo spirito che Ottone Rosai avrebbe scelto di celebrare in pittura cinque rappresentanti della società del tempo, come nel caso del *Capoccia*, raffigurandoli in pose statiche, quasi si trattasse del novero di personaggi a figura intera affrescati da Masaccio a Firenze. Messo dunque momentaneamente da parte il repertorio che aveva reso celebre Rosai fino ad allora, così densamente popolato da quelle "figure umili e oscure fra le vecchie case di via Toscanella o delle altre viuzze piazzette d'Oltrarno, le mura umide e screpolate di via della Chiesa e di piazza del Carmine" a Firenze (A. Palazzeschi), attraverso questi nuovi soggetti l'artista elevava quelle stesse figure a simboli di una umanità universale. Inoltre, per loro tramite, sanciva l'inscindibile rapporto tra l'eredità artistica rinascimentale, la tradizione prettamente toscana e l'immutabilità della civiltà contadina. Un universo rurale allora reputato di antico e nobile lignaggio, tanto da essere descritto dagli intellettuali dell'epoca come "genealogicamente" etrusco, poi medioevale e infine rinascimentale. Per questo, nell'aver saputo riassumere tali concetti nelle cinque tele presentate alla Quadriennale, non appare un caso che Rosai abbia subito suscitato un grande favore da parte critica contemporanea.



Masaccio, *Il Tributo* (part.), 1426 ca., Firenze, Cappella Brancacci, Chiesa di Santa Maria del Carmine

... Attraverso l'arte di Rosai, sciagurati e pezzenti dalla loro reale fisica condizione sono assunti in un'aura poetica fatta di plastica potenza e di drammatica espressione. Mario Tinti, 1935.

Il cambiamento nell'interpretazione delle tematiche popolari che opere come il *Capoccia* e il *Vecchio* rappresentano nel percorso dell'artista riscuoterà l'approvazione di un critico di grande rilievo come Mario Tinti. Fin dal titolo *Ottone Rosai o della tradizione toscana* scelto da Tinti in un contributo dato alle stampe a un mese di distanza dall'apertura della Quadriennale alla

presenza dei reali e dei più alti rappresentanti del regime, emergeva la prossimità con cui il nome dell'artista era associato al novero dei grandi maestri rinascimentali dell'arte italiana. Infatti, scrivendo proprio riguardo alle "cinque grandi figure intere, grandi al vero", Tinti sottolineava il "tono monumentale" che queste opere riuscivano ad esprimere grazie alla "grandezza" e all'"afflato di stile" che le caratterizzava. Una "grandezza" accresciuta dal fatto che, stando ancora a Tinti, per il *Capoccia* e il *Vecchio* avrebbero invece posato persone comuni come "qualche bracciante e ortolano". Personaggi e modelli che conservavano uno schietto realismo in attributi come il grembiule stretto intorno alla vita del *Capoccia*, ma che venivano invece interpretate da Tinti come figure così "massicce, incumbenti" e nobili da poter essere associate "per sentimento" agli apostoli e ai "guerrieri" di Andrea del Castagno e andando a ritroso, "ai personaggi della pittura murale e del mosaico paleocristiani".

Così com'è tracciata da Mario Tinti nel contributo su Rosai una genealogia storico artistica di tale rilievo collocava le opere esposte alla Quadriennale del 1935 al centro delle tematiche sostenute all'epoca dalla cultura di regime. Inoltre, riallacciava esplicitamente dipinti come il *Capoccia* e il *Vecchio* ad un progetto che aveva coinvolto Tinti e Rosai nel volume intitolato *L'architettura delle case coloniche in Toscana*, nonché al tema del mondo rurale, un argomento divenuto progressivamente preponderante nella storia e nelle arti dell'epoca.

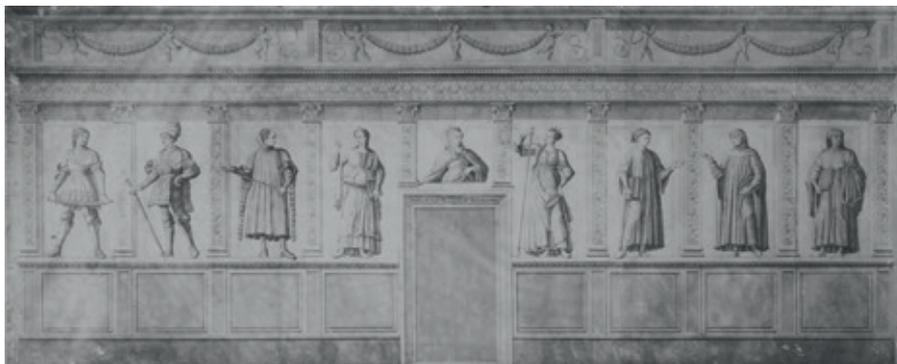
Le cinque figure intere, grandi al vero, che ha dipinto testé a San Leonardo...sembra che aspettino d'esser chiamat[e] a popolare pareti di nuove architetture, rustiche, gravitose, massicce, di loro degne... Mario Tinti, 1935

D'altro canto, proprio in Toscana, l'universo estraneo ai ritmi della città era già stato al centro di un movimento artistico come Strapaese, al quale Ottone Rosai si era avvicinato. Inoltre, la battaglia del grano promossa nel 1925 dal regime e la vasta eco data dalla propaganda del tempo alle bonifiche attuate al fine di provvedere nuovi spazi utili all'agricoltura, avevano avviato una vera e propria emancipazione sociale del mondo rurale. La promozione dell'immagine idealizzata di una civiltà organizzata in base a ritmi e rituali stabiliti dal lavoro agricolo era sostenuta dal regime e ampiamente rispecchiata nei soggetti presentati alle esposizioni ufficiali del tempo, in cui il lavoro nei campi, il mito della vita agreste e la vita dei contadini figuravano numerosi sia in pittura che in scultura.

Nonostante ciò, anche quando Ottone Rosai si dedica a soggetti che rientrano in quel mondo vagheggiato e reso attuale dalla propaganda, descritto intorno al "rustico garbato delle case coloniche riadattate, ove ti pare ancora di sentire il profumo sano del forno e il mugglio amico della stalla" (Antonio Maraini, 1926), le sue opere sembrano comunque svincolarsi dagli intenti dichiaratamente politici che il regime cercava di sostenere in pittura.

Ne sono un esempio i volumi squadrati dei casali toscani che provvedono a illustrare il testo del Tinti del 1934, oppure le grandiose opere dipinte per la nuova Stazione di Santa Maria Novella a Firenze che resteranno le uniche commissioni pubbliche che Rosai abbia svolto in vita. Tant'è vero che la rappresentazione del paesaggio toscano restituita nelle due opere per la stazione ferroviaria pongono il tema su un piano poetico e atemporale, più vicino alla sua immagine agreste e 'primitiva' piuttosto che agli obbiettivi di celebrazione ufficiale che erano favoreggiati dal regime. Del resto, Rosai era stato un antesignano dell'immagine ideale e antica della tradizione toscana che aveva inneggiato già molti anni prima fin dalla collaborazione con il gruppo riunito intorno a un periodico come *Il Selvaggio*. E anche nei primi anni Trenta conservava intatta la stessa autonomia e capacità di svelamento critico che gli avrebbe permesso di allinearsi alle scelte politiche del tempo, ma che non lo avrebbe deviato rispetto alla schiettezza di analisi che distingue ciascuno dei soggetti che ha dipinto.

In un autoritratto del 1912 Ottone Rosai si era definito per la prima volta come un "teppista", dichiarando implicitamente di aderire a una temperie sovversiva e trasgressiva che avrebbe abbandonato solo dopo il secondo conflitto mondiale. Avrebbe usato lo stesso appellativo nel firmare il *Libro di un teppista*, a conclusione della Prima Guerra Mondiale. E, sebbene nel corso del decennio successivo il mondo di Rosai fosse radicalmente cambiato, avrebbe conservato il residuo militante dello stesso epiteto anche nella revisione critica dello stesso libro data alle stampe nel 1930. Quasi si trattasse di una esplicita conferma riguardo al fatto che la graffiante energia che aveva caratterizzato il suo esordio artistico e intellettuale fosse tutt'altro che sopita, ma che avesse invece assunto un registro più ampio e solenne. Un'estensione di analisi potentemente espressionista spiegata sia nei ritratti che nell'elevazione degli umili a soggetti universali. Un formulario di soggetti, come quello esemplato nel *Capoccia* e nel *Vecchio*, che avrebbe posto Rosai in collegamento diretto con la natura socialmente dissidente della pittura europea.



Alessandro Chiari, *Uomini celebri dipinti a fresco da Andrea del Castagno in villa Carducci-Pandolfini*, incisione ad acquaforte, 1848

584

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Il Vecchio (Pietro o Pietro il povero), 1934

Olio su tavola, cm. 180x80

Firma e data in basso a sinistra: O. Rosai / 34; titolo, firma e luogo al verso: Il Vecchio / Rosai / via S. Leonardo / Firenze: etichetta Onoranze a / Ottone Rosai / Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica / Mostra dell'Opera di Ottone Rosai / Firenze - Palazzo Strozzi / maggio - giugno 1960, con n. 147: etichetta Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica / Ottone Rosai / nel Centenario della nascita / dal 18 marzo al 15 giugno 1995 / Galleria Pananti, Firenze: cartiglio con indicazione di proprietà Oreste Rosai: timbro Galleria d'Arte "Piemonte Artistico e Culturale", Torino.

Storia

Collezione Oreste Rosai, Firenze;

Collezione privata, Firenze;

Collezione privata

Esposizioni

Seconda Quadriennale di Roma, 1935, sala VIII, cat. p. 49, n. 5; Omaggio a Rosai, Firenze, La Strozzi, 1953, cat. n. 47; O. Rosai, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1957, cat. n. 36, illustrato;

Mostra dell'opera di Ottone Rosai 1911 - 1957, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 60, n. 147, tav. 57, illustrato;

Ottone Rosai nel Centenario della nascita. Opere dal 1919 al 1957, Firenze, Galleria Pananti, 18 marzo - 15 giugno 1995, cat. p. 137, n. 41, tav. 41, illustrato a colori.

Bibliografia

Il Nuovo Corriere, 29 aprile 1953;

Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, p. 191, n. 148, tav. 148.

Stima € 130.000 / 160.000



Ottone Rosai, *Pietro*, (1933)



585

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Il capoccia (Il mungitore), 1934

Olio su tela, cm. 170x90

Firma e data in basso a sinistra: O. Rosai / 34; titolo, firma e luogo al verso sul telaio: Il Capoccia / O. Rosai / Firenze / via S. Leonardo: etichetta Onoranze a / Ottone Rosai / Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica / Mostra dell'Opera di Ottone Rosai / Firenze - Palazzo Strozzi / maggio - giugno 1960, con n. 148: timbro Galleria d'Arte "Piemonte Artistico / e Culturale", Torino; sulla tela: cartiglio con indicazione di proprietà Oreste Rosai.

Storia

Collezione Oreste Rosai, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Seconda Quadriennale di Roma, 1935, sala VIII, cat. p. 49, n. 2;
Omaggio a Rosai, Firenze, La Strozzi, 1953, cat. n. 46;

O. Rosai, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1957, cat. n. 37, illustrato (con titolo *Eliseo*);

Mostra dell'opera di Ottone Rosai 1911 - 1957, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 60, n. 148, tav. 58, illustrato;

Ottone Rosai nel Centenario della nascita. Opere dal 1919 al 1957, Firenze, Galleria Pananti, 18 marzo - 15 giugno 1995, cat. p. 137, n. 40, tav. 40, illustrato a colori.

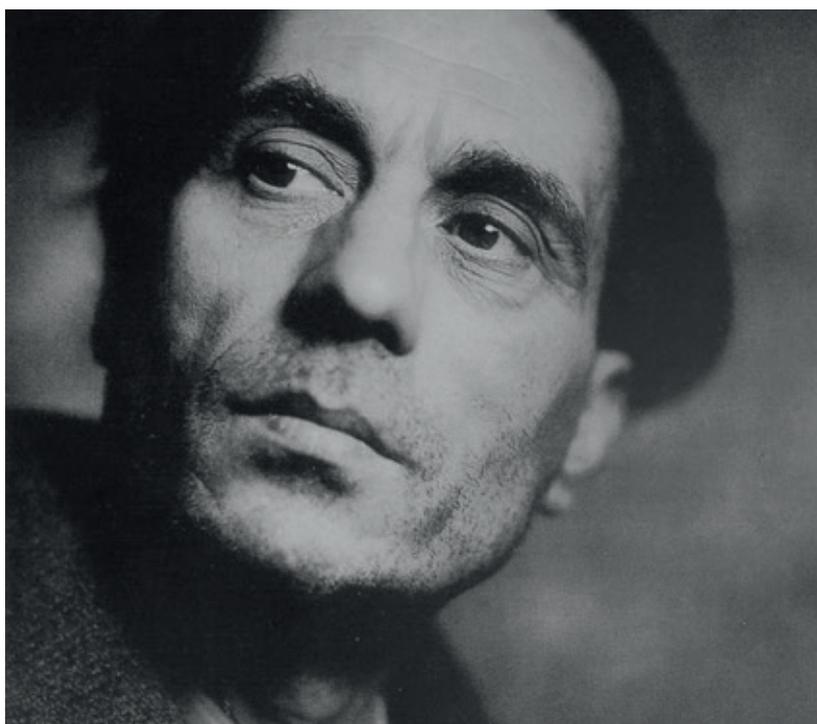
Bibliografia

La Nazione, 31 gennaio 1935;

Il Telegrafo, 5 febbraio 1935;

Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, p. 191, n. 264, tav. 264.

Stima € 130.000 / 160.000



Ottone Rosai



586

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalli antichi in riva al mare, inizio anni Settanta

Olio su tela, cm. 59,7x49,6

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 27 dicembre 1985, con n. 136/85.

Stima € 60.000 / 90.000



Giorgio de Chirico, Fori Romani, 1972



587

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Milano, 1947

Olio su tela, cm. 75,3x55,5

Firma e data in basso a sinistra: Pisis 47. Al verso sulla tela: timbro Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano; sul telaio: timbro Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano: etichetta Filippo de Pisis / Pittura Primo Amore / Milano, Farsettiarte - Galleria Tega / 23 marzo - 8 maggio 2010 / Tav. n. 73.

Storia

Galleria Sacerdoti, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

100 Opere di Filippo de Pisis, Prato, Galleria Farsetti, 19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. CLXXXVII, illustrato; L'Uomo e lo Spazio. Estetiche della percezione, a cura di Vittoria Coen e Graziella Martinelli Braglia, Modena, Centro d'Arte e Cultura Chiesa di San Paolo, 16 dicembre 2006 - 4 febbraio 2007, cat. pp. 70, 71, illustrato a colori; Filippo de Pisis, Pittura primo Amore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Farsettiarte e Galleria Tega, 23 marzo - 8 maggio 2010, cat. pp. 140-141, n. 46, illustrato a colori;

Storie italiane, a cura di Laura Cherubini e Lea Mattarella, Bologna, Artefiera, 25 - 28 gennaio 2013, cat. p. 54, illustrato; De Pisis en voyage. Roma, Parigi, Londra, Milano, Venezia, a cura di Paolo Campiglio, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 13 settembre - 8 dicembre 2013, cat. pp. 135, 183, n. 65, illustrato a colori.

Bibliografia

Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, p. 372, n. 493; Guido Ballo, Occhio Critico 2. La chiave dell'Arte Moderna, Longanesi, Milano, 1968, n. 493; Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 718, n. 1947 55; Daniela Severi, Giulio Tega, Centottanta Opere, Galleria Tega, Milano, 2005, pp. 120, 121; Francesco Cetta, Filippo de Pisis. Una vita per l'arte piena di vita, Aión Edizioni, Firenze, 2015, p. 446.

Stima € 30.000 / 50.000



Via delle Ore con la chiesa di San Gottardo in Corte, Milano



Giorgio de Chirico e la Neometafisica

Con il termine *Neometafisica* si intende il periodo finale della lunga e feconda carriera di Giorgio de Chirico che parte dal 1968, anno in cui realizza il dipinto *Spiaggia misteriosa*, fino al 1978, anno della sua morte.

De Chirico riconosce in questi ultimi lavori una vera e propria evoluzione delle sue precedenti opere metafisiche e parla di "sensi reconditi" nascosti in questi quadri che possono aiutare a comprendere meglio i lavori degli anni Dieci, Venti o Trenta, che ricompaiono trasformati in variazioni ed evoluzioni.

Dopo la lunga fase riflessiva del secondo dopoguerra in cui le riprese della Metafisica erano spesso letterali e guidate dalle richieste di mercato, a partire dal 1968 de Chirico concepisce un nuovo sistema pittorico dove la rielaborazione delle opere non si caratterizza come una semplice replica del passato, ma come un nuovo e luminoso periodo di creazione in cui il Maestro rilegge e reinterpreta la stagione giovanile della Metafisica, ottenendo risultati innovativi.

I primi dipinti chiamati *neometafisici* compaiono nei cataloghi della mostra antologica dedicata a de Chirico nel 1970 a Palazzo Reale di Milano e al Kunstverein di Hannover, a cura di Franco Russoli e Wieland Schmied, ma erano stati esposti per la prima volta a Milano nel 1968 nella nuova galleria di Alexandre Jolas, a cui non a caso anche *Spiaggia misteriosa* è appartenuta.

Jolas, che aveva in comune con de Chirico la natia Grecia, dopo un inizio di carriera in qualità di ballerino era poi divenuto uno dei più prestigiosi ed esperti mercanti mondiali di arte surrealista e d'avanguardia; fu proprio Jolas ad intuire le potenzialità del nuovo ciclo di opere dell'ormai anziano maestro, e, così come Léonce Rosenberg era stato importante per le scelte di de Chirico all'epoca del debutto parigino nel 1925, allo stesso modo i suggerimenti di Jolas furono all'origine di questa nuova avventura immaginifica.

I dipinti di questi anni sono stati divisi dalla critica in vari gruppi: il primo è contraddistinto dalle repliche più o meno fedeli delle opere degli anni Dieci e Venti, ma caratterizzate da una tavolozza molto schiarita, il secondo è formato da temi antichi iconograficamente modificati con inserzioni di elementi nuovi o mescolando elementi di periodi diversi, sempre realizzati in chiaro. Nel terzo gruppo si inserirebbero le opere che riprendono i vari temi degli anni 1929-37 come i soli e le lune dei *Calligrammes*, i *Bagni misteriosi* con le loro strane cabine o le *Termopili* con le loro curiose costruzioni a forma di tempietto circondate da volute e ambientate sulle rive del mare; ultimo gruppo quello con le invenzioni quali Ulisse-Ebdomero in barca a remi in una stanza, le figure nere a spigoli appuntiti e gli animali misteriosi formati da frammenti architettonici e rovine (*De Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Marsilio, Venezia, 2007, p. 55). È stato Wieland Schmied nel catalogo di Hannover del 1970 a coniare il termine *neometafisica* e a notare che i temi che riaffioravano dal passato erano soprattutto quelli legati ai *Bagni misteriosi* del 1934-36 e alle illustrazioni del 1929 per i *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire. *Spiaggia misteriosa* si presenta come una summa di questi temi; su un promontorio che si affaccia su un mare calmo solcato da delle barche dalla sagoma stretta e lunga, sopra una città dalle fattezze antiche, un candido manichino fiancheggia il protagonista del dipinto, ovvero un tempietto preceduto da poche scale che custodisce al suo interno una figura-oracolo nascosta nella penombra, sorvegliato da una sorta di colosso-gladiatore-guardiano che si appoggia su di un braccio e alza l'altro sopra il suo capo; di fronte al tempietto arde un braciere con fuoco vivo e per terra giace una sorta di voluta. La voluta è un elemento che appare già dagli anni Quaranta nelle opere di de Chirico come quinta di sipario e nella fase neometafisica può alludere all'apertura del velario dell'oracolo o a un sipario affacciato sul mondo, mentre, come scrive Elena Pontiggia "i manichini e le statue che dipinge sono ancora quelli di un tempo, ma è diverso il suo modo di considerarli. Per questo la Neometafisica, che l'artista crea a ottant'anni, non è una pittura senile, ma un'avventura nuova: un'incursione nel campo del

colore e della luce in cui l'antica ironia diventa autoironia e l'inquietudine del passato si trasforma in una sapiente, sorridente, imperturbabilità" (Elena Pontiggia, 1968-1978.

La pittura neometafisica di Giorgio de Chirico, in *Giorgio de Chirico. Gioco e gioia della Neometafisica*, Regia Edizioni, Campobasso, 2014, p. 47).

In *Spiaggia misteriosa*, così come in tutte le opere neometafisiche, la tavolozza si fa più lucente, la brillantezza della composizione è evidenziata dall'uso del colore nero che incornicia le figure e le risalta, in uno sviluppo della pittura degli anni Dieci dove il nero era usato in modo simile ma con un impianto cromatico modulato su toni decisamente più scuri.

Il richiamo al ciclo dei *Bagni misteriosi* è rintracciabile non solo nell'assonanza del titolo, ma anche nella composizione, dove il tempio si erge a mo' di cabina da spiaggia su scalette, sormontata da bandierine colorate; il tema qui non è solo ripreso ma è ampliato e contaminato con altri e si evolverà in occasione della Triennale del 1973



Giorgio de Chirico e Andy Warhol, New York, 1972

in capolavoro di arte urbana con la costruzione della *Fontana dei Bagni misteriosi* del Parco Sempione di Milano, trasposizione scultorea di questi poetici dipinti.

L'origine dei *Bagni misteriosi* risale alla prima metà degli anni Trenta, quando de Chirico disegna le dieci litografie che dovevano corredare il testo *Mythologie* di Jean Cocteau, pubblicato nel 1934 per le Éditions des Quatre Chemins; queste illustrazioni attingono al repertorio metafisico ma appaiono anche invenzioni del tutto nuove come curiose piscine collegate da serpeggianti canali, cabine raffigurate con tratti quasi infantili e uomini che si muovono tra spazi irreali, in parte semisvestiti, oppure in severi panni borghesi.

All'origine dell'idea di questi dipinti vi sono i bagni della città di Volos, alla cui

costruzione contribuì la società delle Ferrovie di Tessaglia di Evaristo de Chirico, padre di Giorgio, che aveva creato un collegamento tra la città e la spiaggia, ma anche l'acquaforte *Accorde, Brahmsphantasie – Opus XII*, 1894, di Max Klinger che aveva impressionato l'artista, specialmente per le scalette delle cabine, che lo turbavano dandogli un senso di sgomento, sembrando scendere negli abissi e nel cuore delle tenebre oceaniche.

L'uso dei colori chiari e di un contorno marcato avvicina la pittura neometafisica allo stile della nascente Pop Art, che eleggerà de Chirico a suo riferimento; non è un caso che il rinnovato interesse per la sua opera abbia trovato legittimazione nell'omaggio resogli da Andy Warhol che lo ha riconosciuto come uno dei suoi precursori, realizzando un ciclo di opere ispirate ai capolavori che il maestro ha riproposto in moltissime repliche. Ma de Chirico influenzerà anche il concettualismo di Giulio Paolini nel suo dialogo costante con la storia dell'arte, e molti artisti più giovani come Angeli, Schifano, Festa, per arrivare fino a Jeff Koons che recentemente ha dichiarato circa un suo possibile collegamento con Warhol: "Poi siamo anche tutti e due figli e nipoti di Duchamp e Picasso e degli altri che ci hanno preceduto: Manet e de Chirico [...] Penso che la storia dell'arte sia percorsa da un sottile filo che tiene insieme le varie epoche" (M. Vincenzi, intervista a Jeff Koons in *La Repubblica*, 1 luglio 2013).

La Neometafisica deve essere quindi considerata come il compimento dell'intero percorso artistico di de Chirico, è un momento in cui egli riprende tutta la sua storia passata e la arricchisce con opere come *Spiaggia misteriosa*, che sono fondamentali non solo per il loro valore intrinseco, ma anche per la loro relazione con i lavori degli anni precedenti che si possono così comprendere meglio e per l'importanza che avranno nelle opere delle generazioni degli artisti a venire.

"In un certo senso, tuttavia, la Neometafisica è stata il grande ritorno di de Chirico sul palcoscenico dell'arte mondiale, la sua ultima magia capace di stupire un pubblico che, con troppa sufficienza, lo aveva dato per finito e che invece oggi ammira in modo sempre crescente il lungo viaggio della sua ininterrotta grandezza. [...] Le opere neometafisiche sono infatti frutto di una visione profonda e allo stesso tempo ludica, ironica e lucidissima, in cui il pittore realizza il "grande gioco" con il proprio mondo di immagini e scoperte, raggiungendo però nuovi confini all'insegna della densità filosofica e culturale che ha sempre segnato il suo percorso" (Lorenzo Canova, *Il grande ritorno. Giorgio de Chirico e la Neometafisica*, La Nave di Teseo, Milano, 2021, pp. 21, 24).

Silvia Petrioli



Max Klinger, *Accorde, Brahmsphantasie - Opus XII*, 1894



Giulio Paolini, *Autoritratto nudo*, 2014-15

588

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Spiaggia misteriosa, 1968

Olio su tela, cm. 73x92

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico / 1968. Al verso sulla tela: etichetta Iolas Gallery, Milano.

Storia

Collezione Schreiber, Torino;

Galerie Iolas, Parigi;

Collezione Ada Giordano, Milano;

XVI Asta Farsetti, Prato, 1 dicembre 1973, lotto n. 149;

Collezione privata

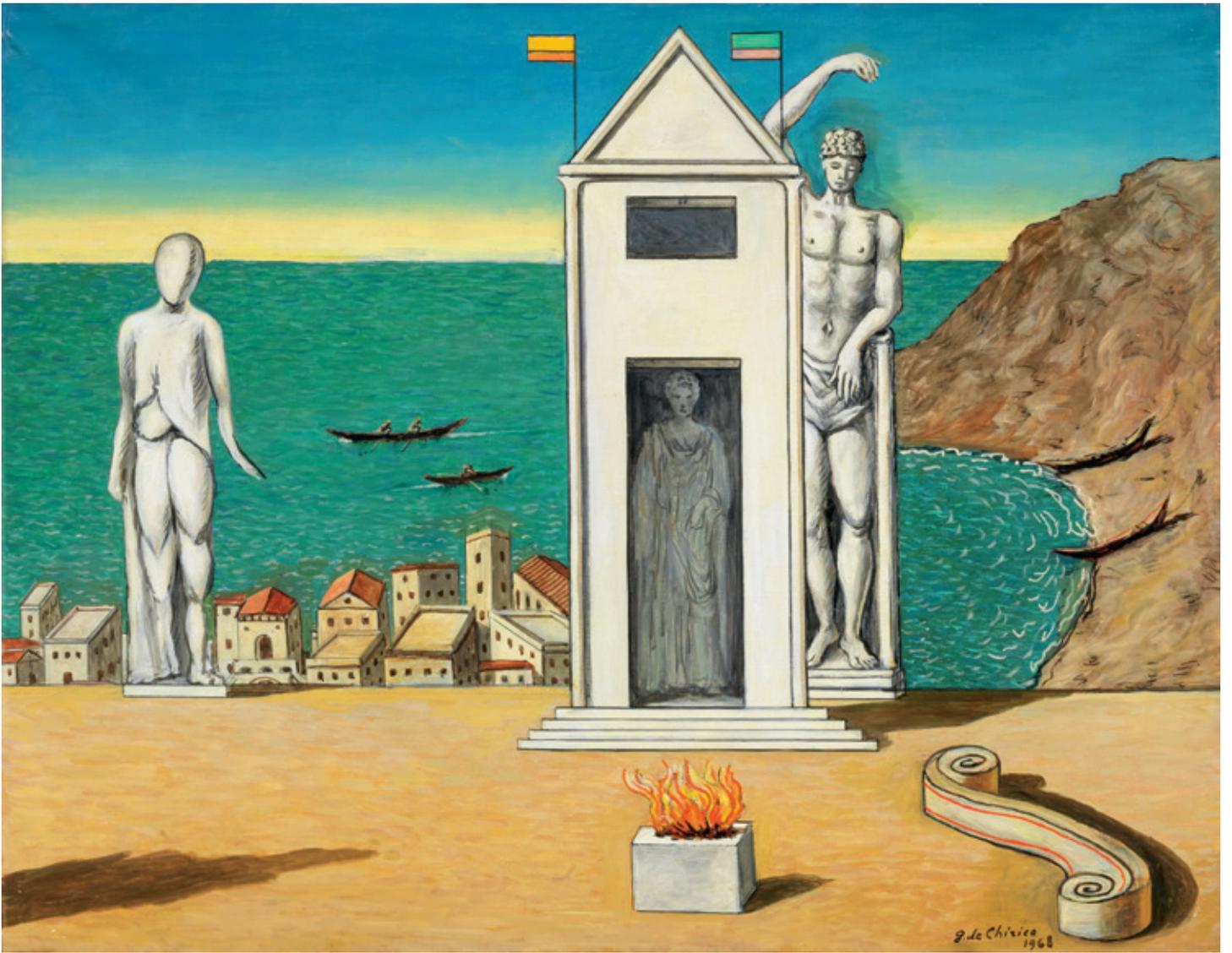
Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, *Catalogo Generale Giorgio de Chirico*, volume quarto, opere dal 1951 al 1972, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 630.

Stima € 180.000 / 280.000



Giorgio de Chirico, *Fontana dei Bagni misteriosi*, Milano, Parco Sempione (part.)





589

589

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo e cavaliere, 1940 - fusione 1987

Scultura in bronzo, ed. 3/9, cm. 25 h.

Firma sulla base: G. de Chirico: tiratura 3/9: punzone Fonderia Cavallari, Roma.

Certificato su foto di Isabella de Chirico.

Da una terracotta originale del 1940; tiratura realizzata in nove esemplari in numeri arabi e tre prove d'artista in numeri romani, autorizzata da Isabella de Chirico nel 1987, presso la Fonderia Artistica Carlo Cavallari, Roma.

Stima € 8.000 / 14.000



590

590
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 € 18.000 / 28.000

591

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Ritratto, 1926-27

Olio su tela, cm. 72x53,3

Firma in basso a sinistra: Savinio; firma e data al verso sul telaio: Savinio 1927: etichetta Alternative attuali 3, L'Aquila, Castello Spagnolo, maggio - settembre 1968: etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Mostra Genius / Cripta del Collegio / Siracusa, 18 settembre / 30 ottobre 1997; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria d'Arte Antica / e Moderna / Riccione, con n. cat. 84.

Storia

Collezione Jeanne Castel, Parigi;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Alternative attuali 3, L'Aquila, Castello Spagnolo, luglio - settembre 1968, cat. p. 1.40, n. A2, illustrato;
Con Savinio. Mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio, Fiesole, Fondazione Primo Conti, Palazzo Mangani, 7 luglio - 27 settembre 1981, cat. p. 76, illustrato (con titolo *Personaggio*);
Alberto Savinio. Dipinti mai esposti e disegni, Roma, Galleria Il Segno, 1987, cat. p. 54, illustrato;
Genius, Siracusa, Cripta del Collegio, 18 settembre - 30 ottobre 1997, cat. p. 60, n. 12, illustrato;
Da Fattori a Burri. Roberto Tassi e i pittori. Ottocento e Novecento in Italia, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 6 settembre - 8 dicembre 1998, cat. p. 98, illustrato;

Alberto Savinio, a cura di Pia Vivarelli e Paolo Baldacci, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 novembre 2002 - 2 marzo 2003, cat. p. 80, illustrato a colori;
Alberto Savinio, a cura di Laura Mattioli, New York, Center for Italian Modern Art, 6 ottobre 2017 - 23 giugno 2018, cat. p. 38, illustrato a colori;
100% Italia. Cent'anni di capolavori, Biella, Palazzo Gromo Losa e Museo del Territorio Biellese, Vercelli, Arca, Torino, Museo Ettore Fico, Mastio della Cittadella e Palazzo Barolo, 21 settembre 2018 - 10 febbraio 2019, cat. p. 143, illustrato;
De Chirico e Savinio. Una mitologia moderna, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 16 marzo - 30 giugno 2019, cat. p. 171, n. 69, illustrato;
Surrealismo. La lunga linea dell'immaginazione, testo di Marco Fagioli, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 4 settembre 2022, poi Firenze, Biaf, 24 settembre - 2 ottobre 2022, cat. n. 8, illustrato a colori.

Bibliografia

Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 142;
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 27, n. 1926-1927 4.

Stima € 50.000 / 70.000



Evaristo de Chirico



592

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Omaggio a Rimbaud (Il veliero), 1945

Olio su tela, cm. 50x40

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 945; firma e titolo al verso sulla tela: Il veliero / Carlo Carrà / Omaggio a Rimbaud: timbro Galleria d'Arte Santa Croce, Firenze, con n. 1037 (ripetuto sul telaio); sul telaio: etichetta Cento Opere / di Carlo Carrà / Prato - 15 maggio - 18 giugno 1971, con n. LXXXIV.

Esposizioni

100 Opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria Farsetti, 15 maggio - 18 giugno 1971, cat. p. 49, tav. LXXXIV, illustrato a colori.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 539, 701, n. 1/45.

Stima € 20.000 / 30.000



Carlo Carrà a Forte dei Marmi





Carlo Carrà nello studio

I Nuotatori di Carlo Carrà: un capolavoro del Novecento

Nella rivista fiorentina *La Voce* del 31 marzo 1916 appare quello scritto *Parlata su Giotto* che avrà poi una importanza fondamentale non solo nello svolgersi della pittura di Carlo Carrà, ma anche in quella della pittura italiana dei due decenni dalla fine dell'avanguardia futurista, 1920-35, coincidente con il *rappel à l'ordre* e al Novecento della Sarfatti, costituitosi ufficialmente nelle due mostre tenute nel 1926 e nel 1929 alla Permanente di Milano. Alla *Parlata su Giotto*, dedicata al direttore della rivista Giuseppe De Robertis, segue poi, nel numero del 30 settembre 1916, l'altro scritto *Paolo Uccello costruttore*, che si apre con un'epigrafe tratta da Ardengo Soffici, altrettanto efficace del precedente ma meno importante per la storia della cultura artistica italiana successiva. Per uno strano scherzo della storia la *Parlata su Giotto* esce alle stampe in uno dei momenti più avanguardistici dell'opera dell'artista, nello stesso anno in cui dipingeva quadri come *Il fanciullo prodigio*, *Carrozzella*, *Composizione TA (Natura morta)*, quella della collezione Jucker, una specie di collage dipinto a olio di tono cubo-futurista e metafisico insieme, e ancora *Il gentiluomo ubriaco*, capolavoro della pittura metafisica, e infine *Antigrazioso*, con la figura della bambina, la trombetta e la casina cubica sul fondo, ritenuto oggi uno dei manifesti del Primitivismo italiano.

Carrà in *Parlata su Giotto* è stato il *profeta* non solo della sua pittura successiva, ma anche di quella italiana degli anni Venti e Trenta. Nell'articolo scrive: "E mi par ragionevole dividere in due parti questa parlata. Nella prima cercherò di chiarire i valori di pura plastica e l'ideale in cui si mosse lo spirito di Giotto [...] Altre volte ti dissi che per me Giotto dev'essere per i giovani pittori d'oggi la prova del fuoco [...] Nel silenzio magico delle forme di Giotto la nostra contemplazione si riposa; l'estasi germoglia, e a poco a poco si risolve nell'anima schiarita. [...] E ancora, la terribile bellezza plebea di questo meraviglioso taumaturgo toscano, ti apparirà costruita su pochi centri [...] Lo svolgimento plastico di Giotto, dalle prime composizioni bizantineggianti (ricordi, o amico, la grande Madonna dell'Accademia?), in fino agli affreschi di Padova degli Scrovegni, tu vedi [...] La verginità plebea di Giotto e degli altri primitivi, combattuta e vinta dagli intellettualismi più tardi, soltanto ora, dopo 600 anni, incomincia a ritornare in credito (in Carlo Carrà, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 64-65). Ora una male intesa idea del Primitivismo di Carrà lo ha voluto accostare all'arte africana nei dipinti sopra ricordati del 1916, ma il *primitivismo* di Giotto di cui Carrà parla non era certo quello delle culture etnografiche, bensì un ritorno alla grande pittura plastica del maestro del Trecento. È stato in ragione di questa sua *profezia* del 'ritorno a Giotto' che Carrà, volte definitivamente le spalle alla sua stagione futurista prima e metafisica poi, comincia a dipingere i quadri nuovi di quel *ritorno all'ordine* di cui Ardengo Soffici diverrà in Italia il maggior teorico e propositore: *Le figlie di Loth*, 1919, nella sua monumentale sacralità un capolavoro della nuova pittura, e metafisico precursore di quelli successivi, *I Dioscuri*, 1922, *Sulla spiaggia*, 1926, *Il pino sul mare*, 1921, *L'attesa*, 1926, con quei paesaggi di colline e alberelli, di figure e animali, tutti intrisi di richiami agli affreschi giotteschi.



Carlo Carrà, *Le figlie di Loth*, 1919, Rovereto, Mart



Giotto, *La resurrezione di Lazzaro*, Padova, Cappella degli Scrovegni



Alessandro Rondanini, copia romana, Monaco, Gliptoteca

Nel 1929 egli giunge così al grande dipinto *Nuotatori*, con quelle tre figure maschili sul molo di un piccolo porto e sullo sfondo un mare che forse, nelle nubi e nelle onde, prelude a una tempesta.

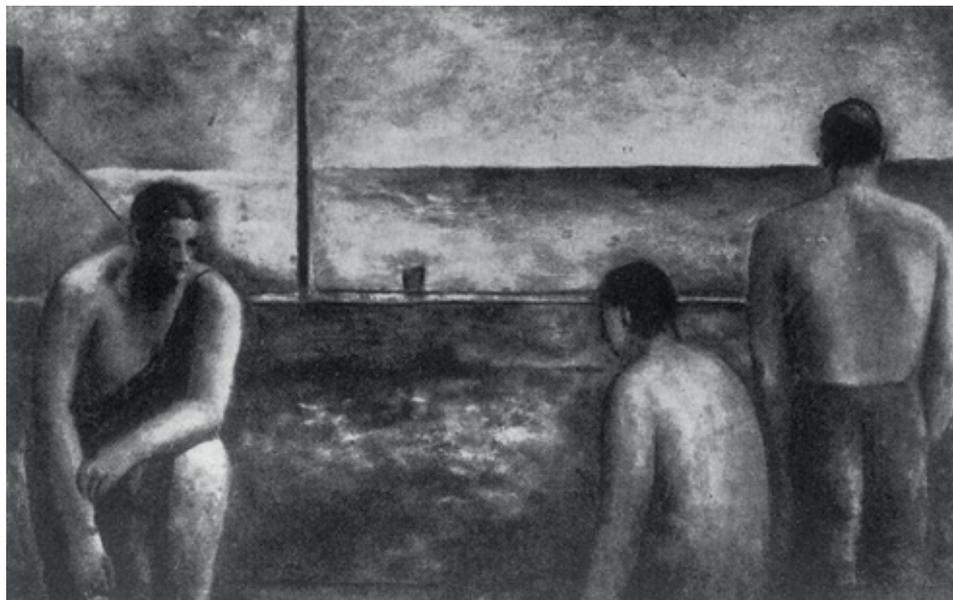
Del dipinto si conoscono due stati, stesi sulla stessa tela, la prima volta esposta alla Biennale di Venezia del 1930, riprodotto in catalogo, dove era stato presentato con il titolo *Crepuscolo sul mare*, e un secondo stato, quello attuale. La composizione, il disegno delle figure, rimane lo stesso, cambiano la stesura del chiaroscuro sui corpi, le campiture del cielo e del mare, che rispetto alla prima versione è più temporalesco, e infine appare quella barca con remo in primo piano (Carlo Carrà 1881-1966, Electa, Milano, 1994, riprodotti i due stati a p. 139).

Sublime verità della pittura e segno della genialità dell'autore nascono dal confronto delle due versioni, la prima sotto l'attuale; questi *Nuotatori* sono uno dei testi più importanti della pittura del Novecento e permettono di entrare dentro la mente del loro creatore. Il primo stato, continuando a usare un termine preso dalla tecnica calcografica ma non corretto per la pittura, appare, dalla fotografia, più aderente a quella pittura di luce e volumi sfumati che Carrà aveva elaborato in *Le figlie di Loth* e *L'attesa*, un *giottismo*, mi si passi per intendersi questa brutta parola, più consona alla narrazione luminosissima degli Scrovegni; nella seconda stesura, quella che possiamo ammirare, la modellazione plastica dei volumi si fa più squadrata, in un *giottismo* assisiato e delle due cappelle di Santa Croce. La figura del giovane di sinistra con la gamba alzata sulla quale poggia il braccio e si pondera tutta la figura, è forse la citazione di una scultura greca, copia romana dell'*Alessandro Rondanini* di tipo lisippeo, come la statua dell'*Antikensammlung* di Monaco (Paolo Enrico Arias, *Scultura greca*, Silvana, Milano, 1969, p. 243, tav. 297). Le altre due, di spalle, ripropongono una pittura plastica ed essenziale.

Carrà è stato un pittore che ha usato questa procedura di una *doppia stesura* di un dipinto sulla stessa tela in altri casi celebri di opere di grandi dimensioni: il *Cacciatore toscano*, 1929, e l'altro capolavoro "marino" con le due bagnanti femminili che si asciugano sulla spiaggia, *Estate*, 1930, di cui il primo stato risulta riprodotto in catalogo della mostra di pittura contemporanea negli Stati Uniti nel 1934-35, e infine in *Soldato a cavallo*, 1955.

Questo riprendere la stesura precedente di un dipinto sullo stesso supporto, caso molto raro tra i suoi contemporanei, dimostra come Carrà considerasse la pittura come un testo di scrittura e vi intervenisse, al pari dei grandi poeti, con coraggio.

Nel mezzo, tra l'esperienza futurista "vociana" e il sorgere del Novecento dei *Nuotatori* vi erano stati altri due capitoli fondamentali della storia di Carrà: la sua adesione alla pittura metafisica, 1919, e quella al gruppo della rivista *Valori Plastici* di Mario Broglio dal 1918 al 1921, nella quale Carrà pubblica alcuni scritti decisivi per la cultura artistica italiana, come i quattro capitoli *Il rimodernamento della pittura italiana*, gli articoli su Previati, Benedetto Croce, Canova (*Valori Plastici, Rivista d'arte, 1918-1921*, ristampa anastatica, Mazzotta, Milano, 1969).



Carlo Carrà, *Crepuscolo al mare*, 1929, primo stato del lotto 593

Non mancò in questo complesso processo di rinnovamento della pittura del Novecento italiano, di

cui Carrà, con de Chirico, Soffici, Morandi e Sironi, è stato motore essenziale, la riscoperta vociana dell'opera di Cézanne, sul quale Carrà scrive alcune pagine decisive, e dell'"umanismo plastico" di Cézanne, presente nella sua pittura, rende ampia testimonianza in *Poetica per una nuova pittura*, raccolta nella vellecciana *Pittura metafisica* del 1919.

Giotto e Cézanne sono dunque le due stelle polari che hanno condotto Carrà a opere come *I nuotatori* del 1929-30, un dipinto che a ragione si può considerare come uno dei massimi esiti del Novecento europeo. Carrà ritorna più volte su questo tema, uno di quelli preferiti nella sua pittura, come in *I nuotatori (Bagnanti)* del 1930-32, in cui la fonte appare, con grande evidenza, esser stata il dipinto di Georges Seurat *Une baignade - Asnières*, 1883-84 (Londra, National Gallery), a testimonianza della sua vasta e profonda cultura pittorica (Massimo Carrà, *Carrà, tutta l'opera pittorica*, vol. II, 1931-1950, Edizioni dell'Annunciata e Edizioni della Conchiglia, Milano, 1968, p. 93, n. 20/32; *Seurat*, Galeries Nationales du Grand Palais, Parigi, 1991, pp. 180-81, fig. 30).

Del valore di Carrà e della sua pittura si sono poi resi conto i maggiori storici e critici italiani, da Lionello Venturi a Roberto Longhi, da Carlo Ludovico Ragghianti a Giulio Carlo Argan: di questo valore *I nuotatori* rimangono una testimonianza fondamentale.

Marco Fagioli



Carlo Carrà, *Estate*, 1930, Milano, Museo del Novecento



Paul Cézanne, *Bagnanti*, 1890-92, Parigi, Musée d'Orsay

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Nuotatori, 1929-30

Olio su tela, cm. 88,8x137,5

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 929. Al verso sulla tela: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 87[9]; sul telaio: etichetta e timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Il Novecento Italiano 1923-1933 / 12 gennaio - 27 marzo 1983 / Cat. 20: timbro [Spazio] Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, Milano: etichetta XVII Esposizione Internazionale d'Arte / della Città di Venezia - 1930, con n. 1107: etichetta The Arts Council of Great Britain / London / Exhibition Modern Italian Art, con n. 34: due etichette, di cui una parzialmente abrasa, Carnegie Institute / Pittsburgh: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Mostra Antologica di Carlo Carrà / nel Centenario della Nascita / Nov. '81 / Gen. '82: etichetta Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano: etichetta e timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Mostra di Pittori e Scultori / che recitano a soggetto / Marzo - Maggio 1971; su un pannello di supporto: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra Piero della Francesca, S. Sepolcro: etichetta Palazzo Grassi / Arte Italiana. Presenze 1900-1945 / Venezia, 29 aprile - 5 novembre 1989: etichetta Spazio Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, Milano: cartiglio con indicazione Mostra Arte Italiana XX° Secolo / Londra: etichetta Ausstellungsleitung / Haus der Kunst München E. V. / Ausstellung Mythos Italien, con n. 67.

Storia

Collezione Emilio Piccoli, Milano;
Collezione G. Scalvini, Milano;
Collezione Adriano Pallini, Milano;
Collezione Grossetti, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Carrà e Soffici, a cura di Pietro Maria Bardi, Milano, Galleria Bardi, gennaio 1930;
Mostre di Carlo Carrà pittore, Romano Romanelli scultore, Ardengo Soffici Pittore, Milano, Galleria Pesaro, gennaio - febbraio 1933, cat. n. 1, illustrato (primo stato);
XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1930, sala 22, cat. pp. 91, 52, n. 2, illustrato (primo stato, con titolo *Crepuscolo al mare*);
Mostra di Carrà, Milano, Pinacoteca di Brera, 26 maggio - 29 giugno 1942, cat. p. 5, n. 10;
Carlo Carrà (1903-1948), Milano, Circolo delle Arti "Le Grazie", 15 marzo - 10 aprile 1948, cat. n. 26, illustrato;
Carlo Carrà dai "Valori Plastici" al 1965, Firenze, Galleria Michaud, 1968, cat. n. 7;

Carrà, Milano, Galleria Annunciata, 11 dicembre 1968 - 16 gennaio 1969, cat. n. 8/29, illustrato a colori;
Mostra di Pittori e Scultori che recitano a soggetto, Milano, Palazzo della Permanente, marzo - maggio 1971, cat. pp. 41, 42, tav. IV, illustrato a colori;
Carlo Carrà, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, 2 luglio - 9 ottobre 1977, cat. n. 26, illustrato a colori;
Il mare di Carrà, Milano, Galleria Annunciata, 17 ottobre - 5 novembre 1981, cat. n. 3, illustrato;
Carlo Carrà. Mostra antologica nel centenario della nascita, Verona, Galleria dello Scudo, 21 novembre 1981 - 16 gennaio 1982, cat. p. 16, illustrato;
Il Novecento Italiano (1923-1933), Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio - 27 marzo 1983, cat. p. 270, n. 20; Italian Art in the XXth Century. Painting and Sculpture (1920-1988), Londra, Royal Academy of Arts, 14 gennaio - 9 aprile 1989, cat. n. 99;
Arte Italiana. Presenze (1900-1945), Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile - 15 novembre 1989, cat. pp. 391, 736, illustrato a colori;
Memoria del futuro. Arte Italiano deste las primeras vanguardias a la posguerra, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 31 ottobre 1990 - 15 gennaio 1991;
Luci del Mediterraneo, Torino, Fondazione Palazzo Bricherasio, 27 marzo - 29 giugno 1997;
Carrà, Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013, cat. pp. 206, 207, n. 48, illustrato a colori (opera datata 1929-30);
Carlo Carrà, Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018 - 3 febbraio 2019, cat. pp. 192, 193, n. 76, illustrato a colori (opera datata 1929-30).

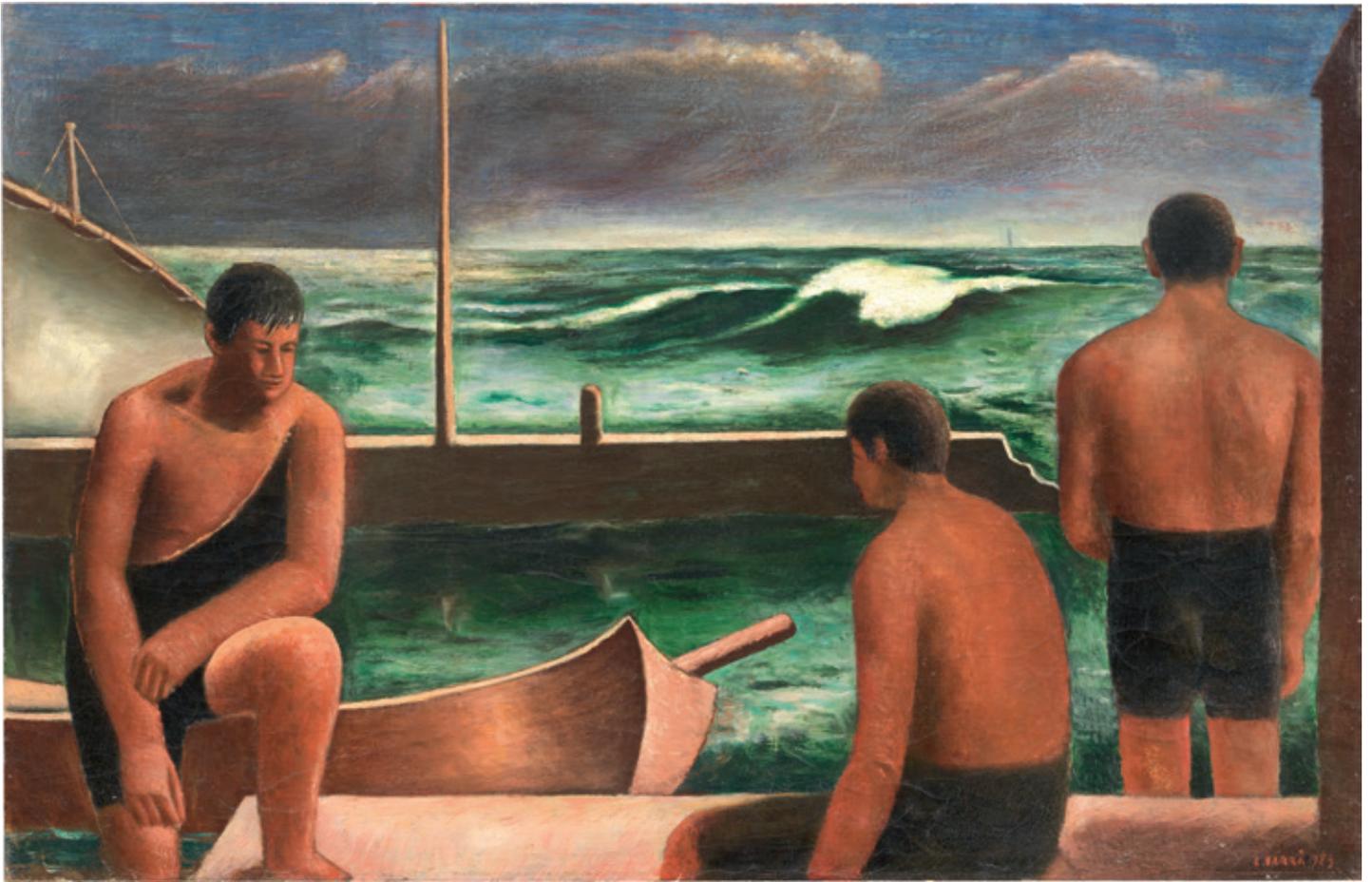
Bibliografia

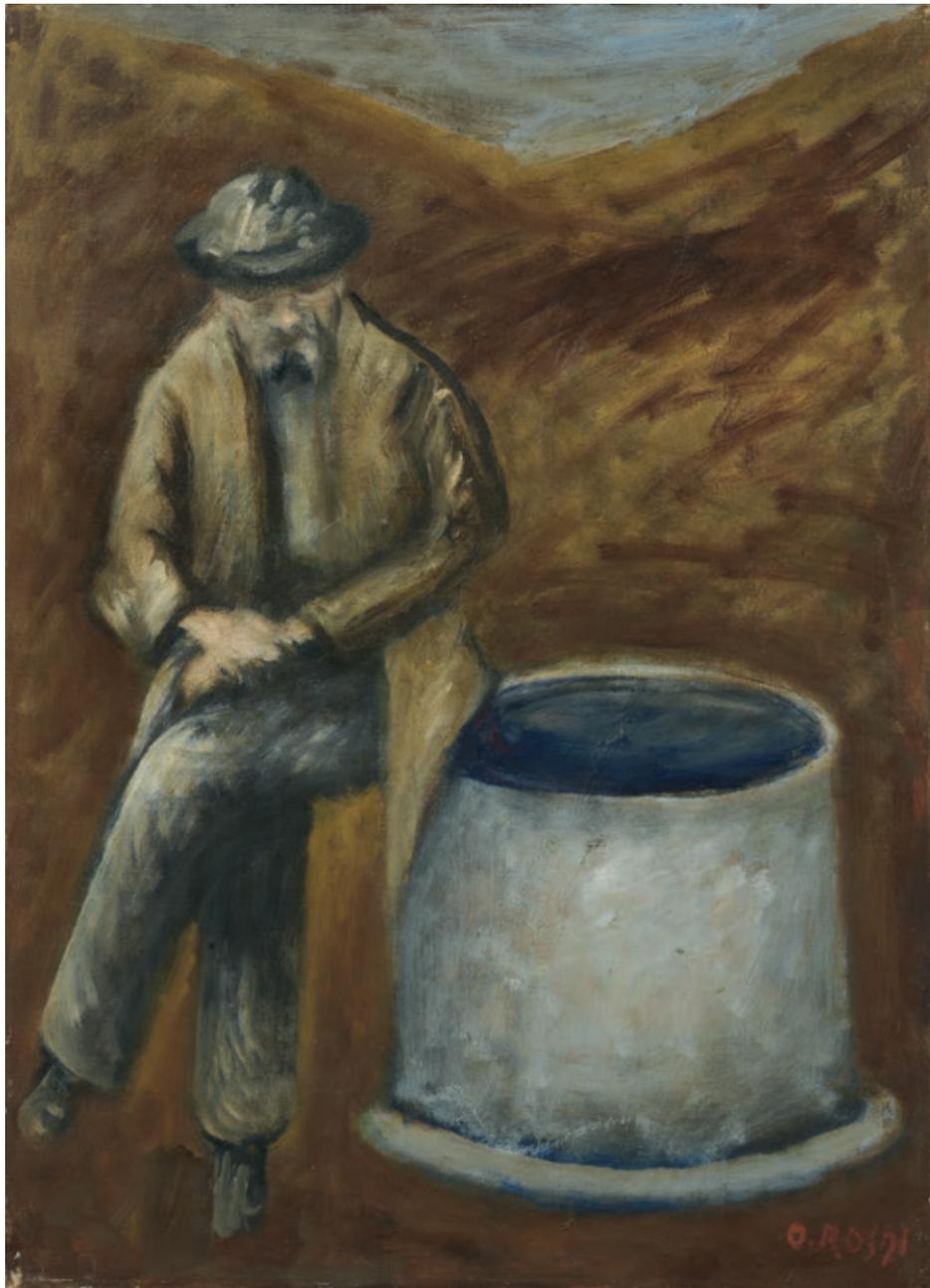
Guglielmo Pacchioni, Carlo Carrà pittore, seconda edizione rinnovata, Edizioni del Milione, Milano, 1959, tav. 61 (opera datata 1929);
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 535, 595, n. 8/29 (opera datata 1929);
Massimo Carrà, Piero Bigongiari, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, n. 227, tav. LVII;
Carlo Carrà 1881-1966, Electa, Milano, 1994, pp. 103, 139 (primo e secondo stato);
Massimo Carrà, Elena Pontiggia, Alberto Fiz, Carlo Carrà. Il realismo lirico degli anni Venti, Mazzotta, Milano, 2002, p. 162.

Stima € 750.000 / 950.000

Importante:

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





594

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Uomo sul pozzo, 1952

Olio su tela, cm. 70,2x50,3

Firma in basso a destra: O. Rosai; titolo, firma e data al verso sul telaio: "Uomo sul pozzo" / O. Rosai / 1952; timbro Galleria del Milione, con n. 6544; sulla tela: etichetta La Loggia Galleria d'Arte, Bologna, con n. 10176.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
Galleria La Loggia, Bologna;
Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

594

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 25 ottobre 2008.

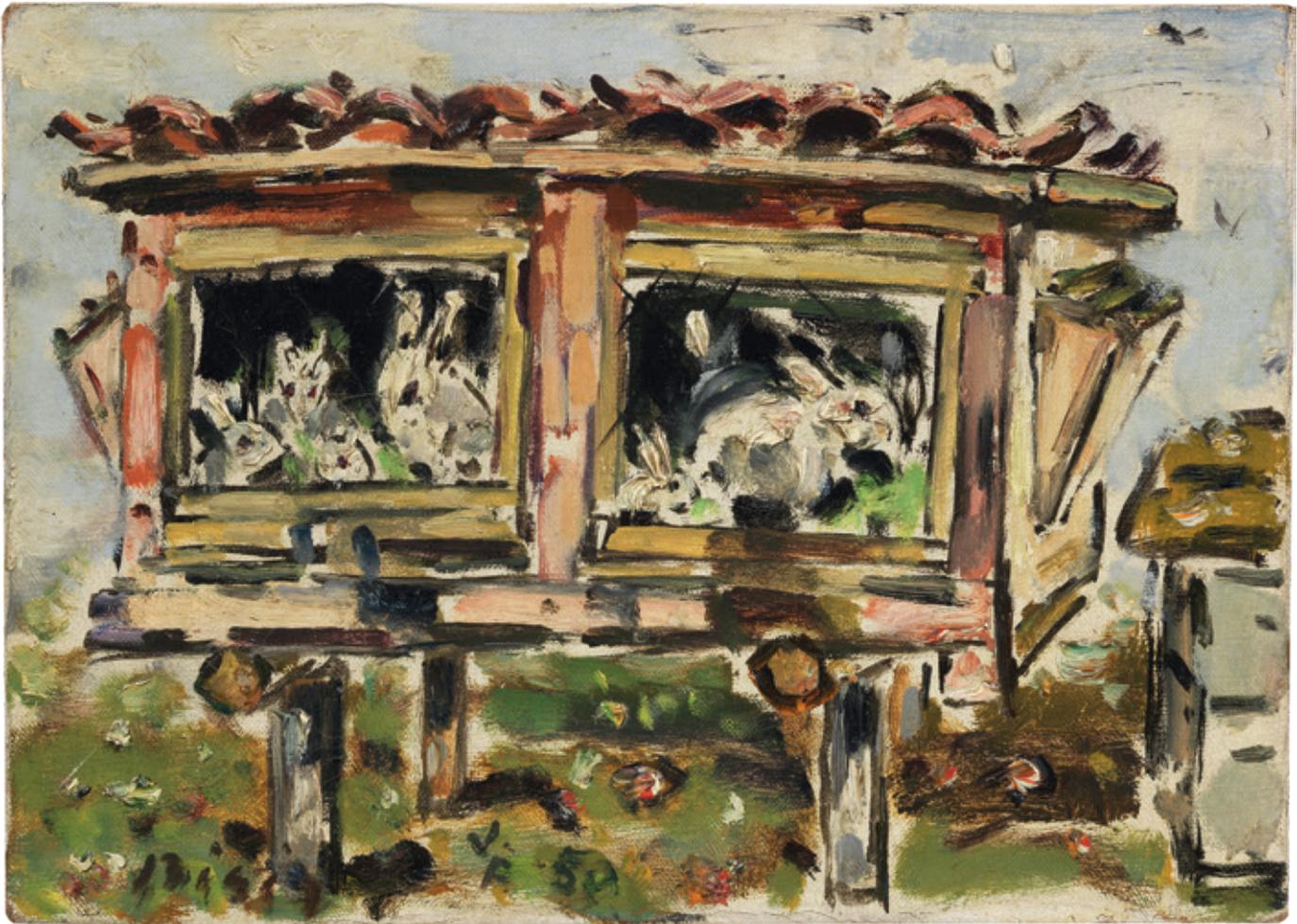
Esposizioni

Ottone Rosai, Bologna, Galleria La Loggia, dal 9 aprile 1955, cat. n. 18, tav. 5, illustrato.

Bibliografia

Piero Santi, Ottone Rosai. Monografie minime 2, Vallecchi, Firenze, 1953, tav. n. 15;
Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Primo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2018, p. 494, n. 332.

Stima € 10.000 / 18.000



595

595
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

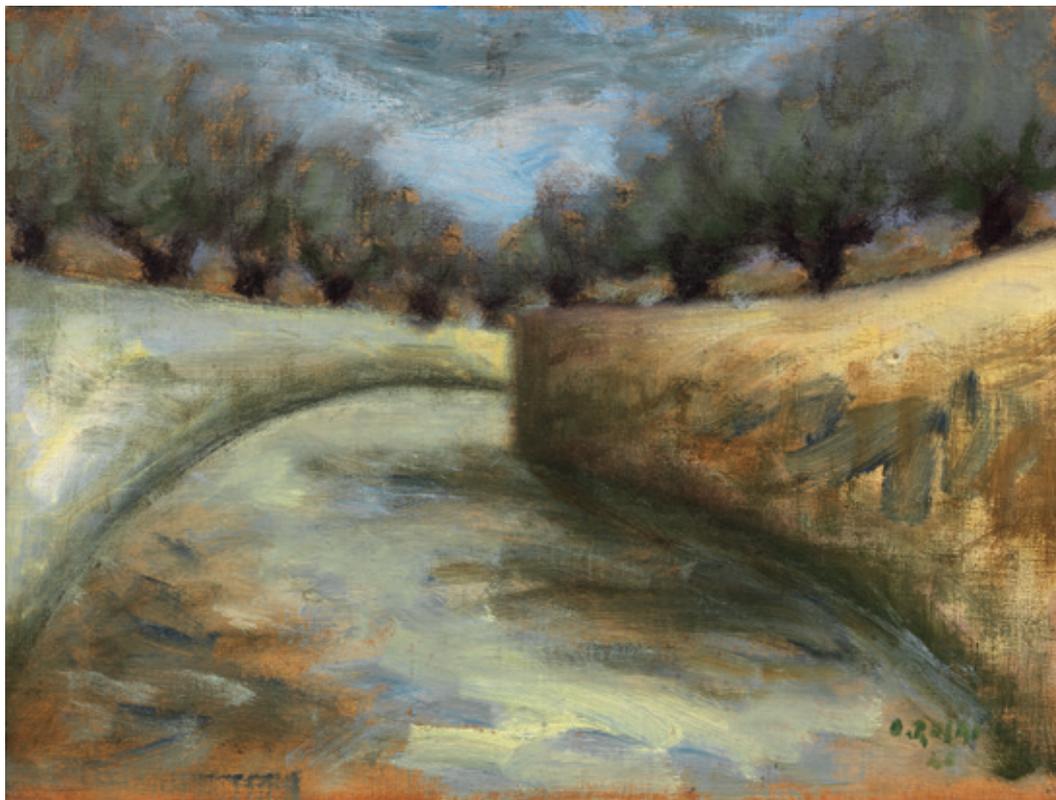
Conigliera, 1950

Olio su tela, cm. 25,2x35,1

Firma, sigla e data in basso a sinistra: de Pisis / V.F. 50. Al verso sulla tela: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 3738; numero d'archivio sul telaio: 05718.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 4 ottobre 2022, con n. 05718.

Stima € 8.000 / 14.000



596



597

596
Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Strada, 1946

Olio su cartone telato, cm. 32,5x42,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 46; firma, data e luogo al verso: O. Rosai / 1946 / (via San Leonardo) / Firenze: scritta Questo Rosai fa parte / della mia collezione dal 1956 / Rinaldo Rossello.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 5.000 / 7.000

597
Fiorenzo Tomea

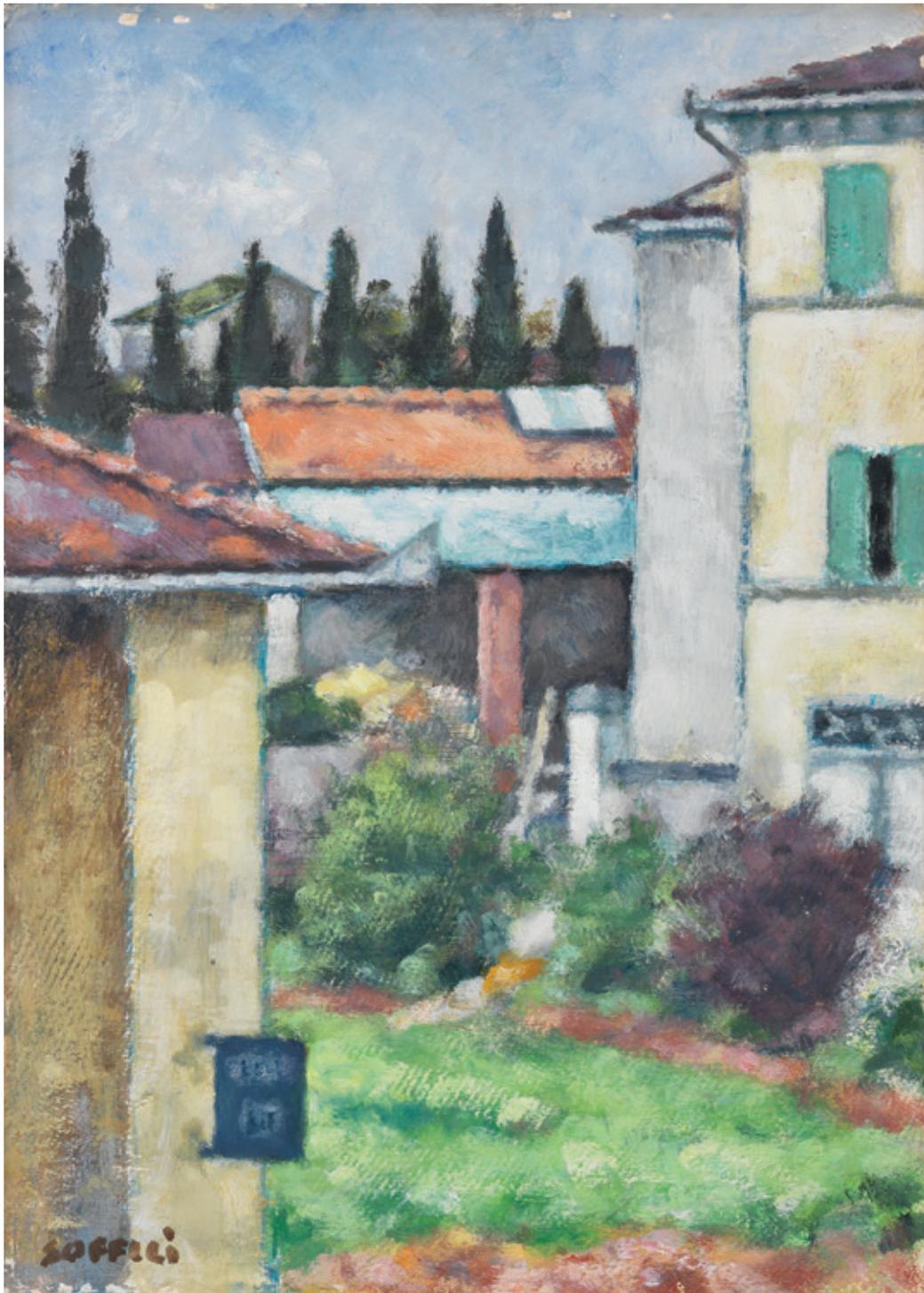
Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Vaso di fiori

Olio su cartone, cm. 52x35,3

Firma in basso a destra: Tomea. Al verso: timbro Collezione Meneghini, Venezia, con n. 515: timbro La Barcaccia.

Stima € 1.000 / 1.500



598

598
Ardengo Soffici

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

Poggio a Caiano, 1957

Olio su cartone, cm. 50x35,5

Firma in basso a sinistra: Soffici. Dedicazione,
data, firma e luogo al verso: Alla cara /
Tullia Vallecchi / con affettuosi auguri /

29 aprile 1957 / Ardengo Soffici /
Poggio a Caiano.

Storia

Collezione Vallecchi, Firenze;
Collezione privata

Stima € 7.000 / 9.000

599

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Suonatore ambulante, 1938

Olio su tela, cm. 75,5x55

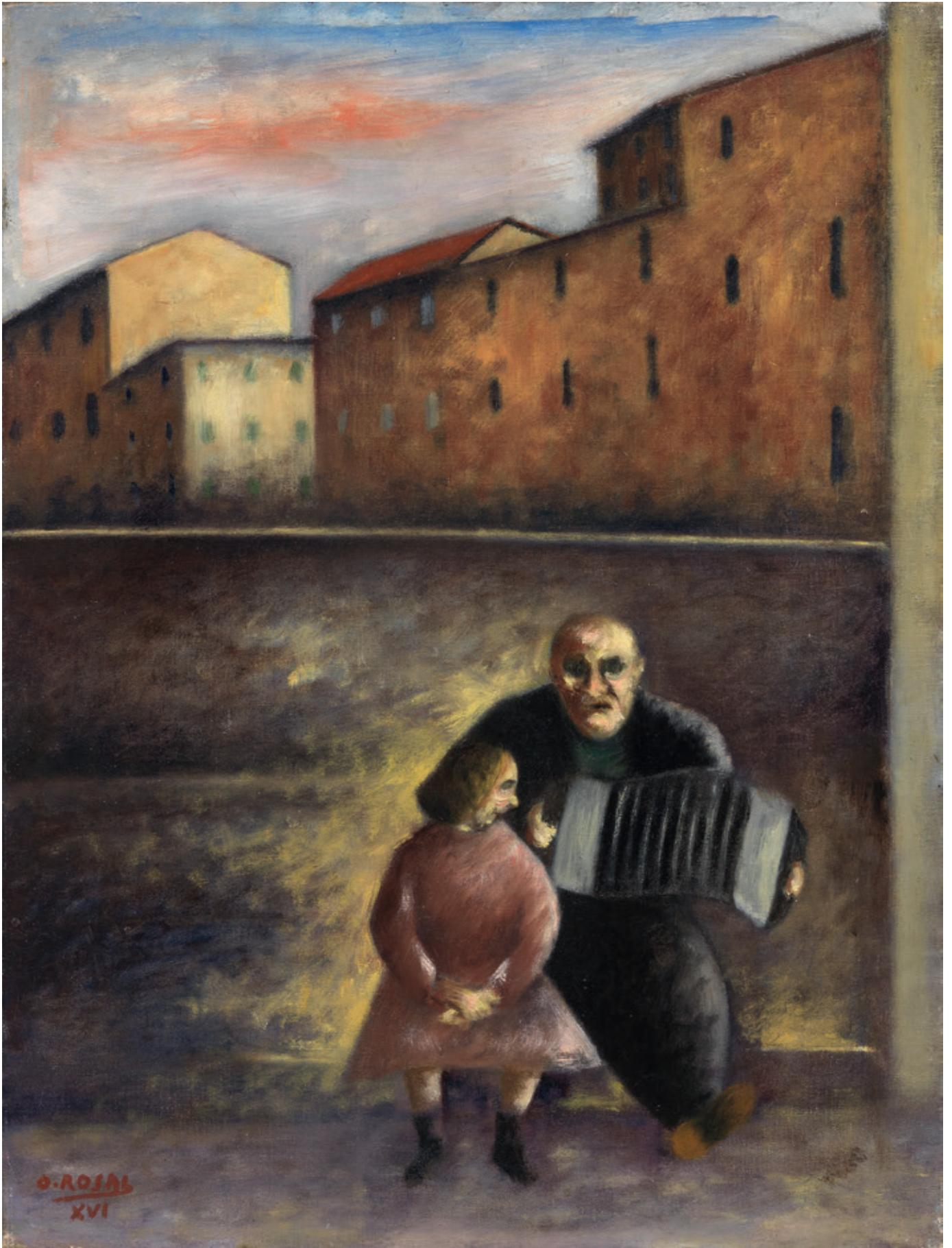
Firma e data in basso a sinistra: O. Rosai / XVI. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria d'Arte "La Borgognona", Roma.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 31 gennaio 2007.

Stima € 35.000 / 55.000



Ottone Rosai





600

600
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Cannes, 1932

Olio su cartone, cm. 34,7x26,5

Firma in basso a destra: Pisis, luogo e data in basso al centro:
Cannes 32. Numero d'archivio al verso: 05553.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano,
17 dicembre 2021, con n. 05553.

Stima € 10.000 / 16.000



601

601

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ritratto, 1940

Olio su tela tesa su tavola, cm. 41x37

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 40. Al verso sulla tavola: etichetta Galleria "Genova", Genova: timbro Collezione Meneghini, Venezia.

Esposizioni

Filippo de Pisis, Genova, Galleria Genova, 16 - 28 febbraio 1941, cat. n. 31, copertina;

De Pisis. Didascalie per un pittore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Brearte, 18 maggio - 18 giugno 1983, cat. p. 148, illustrato.

Bibliografia

Raffaele Carrieri, Filippo de Pisis, in *Tempo*, Milano, 16 - 23 gennaio, 1941, p. 41;
Attilio Podestà, De Pisis a Genova, in *Primato*, Roma, 1 marzo, 1941, p. 20;
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 511, n. 1940 108.

Stima € 8.000 / 14.000



602

602

Enrico Paulucci

Genova 1901 - Torino 1999

Natura morta con cesto di frutta e conchiglia, 1931

Olio su tela, cm. 54,4x65

Firma in basso a destra: Paulucci.

Certificato su foto Archivio delle Opere di Enrico Paulucci,
Torino, 30 maggio 2000, con n. A54.

Esposizioni

I Sei di Torino 1929-1932, a cura di Vittorio Viale, Torino,
Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre - ottobre 1965,
cat. p. 240, tav. 24, illustrato;

Enrico Paulucci, a cura di Marco Rosci, Torino, Palazzo della
Società Promotrice delle Belle Arti al Valentino, 10 maggio -
5 giugno 1979, cat. p. 65, n. 39.

Stima € 20.000 / 30.000



603

603

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta, 1924

Olio su cartone, cm. 36x51,5

Al verso: etichetta Proprietà / Giuseppina Ceretti Gussoni:
etichetta parzialmente abrasa Galleria Mil[ano] / Milano.

Storia

Galleria Milano, Milano;

Collezione Ceretti Gussoni, Milano;

Collezione privata, Cremona;

Collezione privata

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo,
opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis,
Electa, Milano, 1991, p. 61, n. 1924 49.

Stima € 15.000 / 20.000



604

604

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Incontro, 1976

Olio su tela, cm. 70,5x90,5

Firma al verso sulla tela: Guidi. Sul telaio: timbro Studio "14" / Arte Contemporanea / Torino, con n. 064.

Storia

Collezione Gianni De Marco, Venezia;
Collezione Augusto Cerea, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra personale, Milano, Galleria Annunciata, 12 ottobre - 8 novembre 1985, cat. n. 31, illustrato.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano, 1998, p. 1469, n. 1976 52.

Stima € 3.000 / 4.000



605

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Gli alberi, 1972

Olio su tela, cm. 248x200

Al verso sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Contini,
con n. 0075/VG.

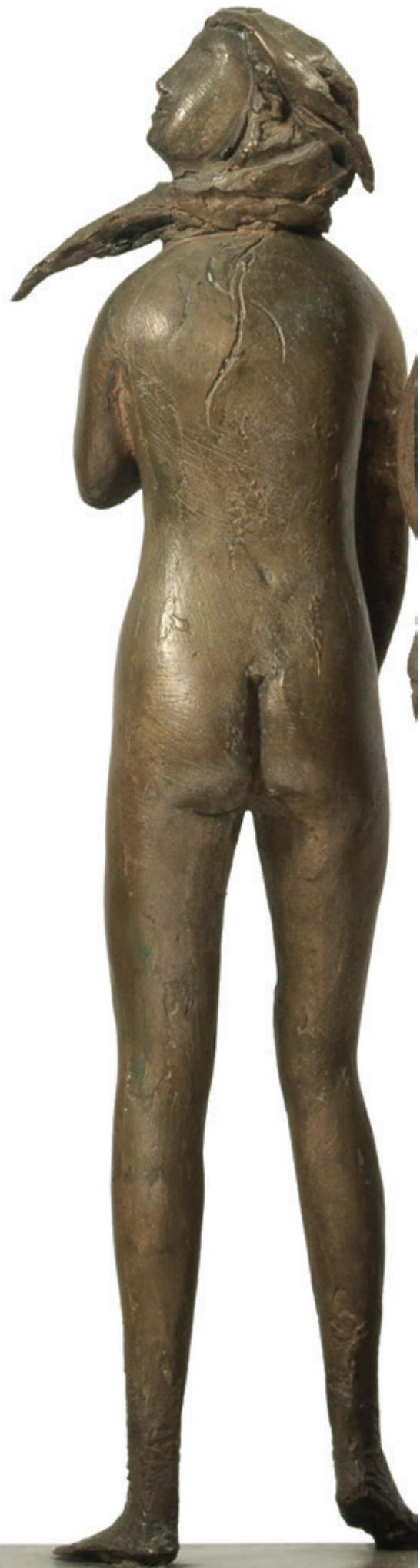
Esposizioni

Virgilio Guidi. L'altra modernità, Argenta, Centro Culturale
Mercato, 19 marzo - 4 maggio 2014, cat. pp. 46, 47, illustrato
a colori.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi.
Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano,
1998, p. 1260, n. 1972 250.

Stima € 8.000 / 12.000



INDICE

- B**
Baldessari R. 510, 511, 513, 514, 522
Balla G. 512, 518, 519
Burri A. 577
- C**
Calderara A. 523, 524, 526
Campigli M. 567
Carena F. 580
Carrà C. 592, 593
Casorati F. 568
- D**
De Chirico G. 586, 588, 589, 590
De Pisis F. 544, 545, 546, 547, 581, 587, 595, 600, 601, 603
- F**
Fontana L. 576
- G**
Galante N. 527
Gnoli D. 503
Greco E. 541
Grosz G. 504
Guidi V. 530, 604, 605
Guttuso R. 536, 537, 538
- I**
Innocenti B. 539
- L**
Ligabue A. 532, 533, 534, 535
- M**
Mafai M. 582
Magnelli A. 570
Manzù G. 573, 574
Marini M. 572, 575
Menzio F. 525
Messina F. 540
Modigliani A. 505, 551, 552
Morandi G. 501, 502, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563
Morlotti E. 578, 579
- O**
Oppi U. 531
- P**
Paresce R. 517
Paulucci E. 602
Prampolini E. 516
- R**
Rosai O. 506, 543, 564, 565, 566, 583, 584, 585, 594, 596, 599
- S**
Savinio A. 591
Severini G. 515, 520, 521
Sironi M. 507, 508, 509, 542, 569, 571
Soffici A. 548, 549, 598
- T**
Tomea F. 597
- U**
Usellini G. 528, 529
- V**
Viani L. 550



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.

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

Via Sant'Agnese 18 – 20123 Milano – Tel. 02 89459708 – Fax 02 40703717
www.ambrosianacasadaste.com – info@ambrosianacasadaste.com

ANSUINI 1860 ASTE

Viale Bruno Buozzi 107 – 00197 Roma – Tel. 06 45683960 – Fax 06 45683961
www.ansuiniaste.com – info@ansuiniaste.com

BERTOLAMI FINE ART

Piazza Lovatelli 1 – 00186 Roma – Tel. 06 32609795 – 06 3218464 – Fax 06 3230610
www.bertolamifineart.com – info@bertolamifineart.com

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 10 – 80125 Napoli – Tel. 081 2395261 – Fax 081 5935042
www.blindarte.com – 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 – info@cambiaste.com

COLASANTI CASA D'ASTE

Via Aurelia, 1249 – 00166 Roma – Tel. 06 6618 3260 – Fax 06 66183656
www.colasantiaste.com – info@colasantiaste.com

CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia – Tel. 030 2072256 – Fax 030 2054269
www.capitoliumart.it – info@capitoliumart.it

EURANTICO

S.P. Sant'Eutizio 18 – 01039 Vignanello VT – Tel. 0761 755675 – Fax 0761 755676
www.eurantico.com – info@eurantico.com

FABIANI ARTE

Via Guglielmo Marconi 44 – 51016 Montecatini Terme PT – Tel. 0572 910502
www.fabianiararte.com – info@fabianiararte.com

FARSETTIARTE

Viale della Repubblica (area Museo Pecci) – 59100 Prato – Tel. 0574 572400 – Fax 0574 574132
www.farsettiarte.it – info@farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA

Via Padre Giuliani 7 (angolo Via Einaudi) – 30174 Mestre VE – Tel. 041 950354 – Fax 041 950539
www.fidesarte.com – info@fidesarte.com

FINARTE S.p.A.

Via Paolo Sarpi 8 – 20154 Milano – Tel. 02 36569100 – Fax 02 36569109
www.finarte.it – info@finarte.it

LIBRERIA ANTIQUARIA GONNELLI - CASA D'ASTE

Piazza D'Azeglio 13 – 50121 - Firenze – Tel. 055 268279 – Fax 0039 0552396812
www.gonnelli.it – info@gonnelli.it

INTERNATIONAL ART SALE

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano – Tel. 02 40042385 – Fax 02 36748551
www.internationalartsale.it – info@internationalartsale.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 – 50123 Firenze – Tel. 055 295089 – Fax 055 295139
www.maisonbibelot.com – segreteria@maisonbibelot.com

STUDIO D'ARTE MARTINI

Borgo Pietro Wuhrer 125 – 25123 Brescia – Tel. 030 2425709 – Fax 030 2475196
www.martiniarte.it – info@martiniarte.it

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze – Tel. 055 2340888-9 – Fax 055 244343
www.pandolfini.com info@pandolfini.it

SANT'AGOSTINO

Corso Tassoni 56 – 10144 Torino – Tel. 011 4377770 – Fax 011 4377577
www.santagostinoaste.it – info@santagostinoaste.it

MODULO OFFERTE

Chi non può essere presente in sala ha la possibilità di partecipare all'asta inviando questa scheda compilata alla nostra sede.

Spett.

Farsettiarte

Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - 59100 PRATO
Tel. (0574) 572400 - info@farsettiarte.it

li

Per partecipare all'asta per corrispondenza o telefonicamente allegare fotocopia di un documento di identità valido, senza il quale non sarà accettata l'offerta.

I partecipanti che non sono già clienti di Farsettiarte dovranno fornire i riferimenti del proprio Istituto Bancario di appoggio, per gli eventuali pagamenti

Io sottoscritto C.F.

abitante a Prov.

Via Cap.

Tel. Fax.

E-mail

Recapito telefonico durante l'asta (solo per offerte telefoniche):

Con la presente intendo partecipare alle vostre aste del **3 Dicembre 2022**. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta e riportate a tergo del presente modulo, intendo concorrere fino ad un importo massimo come sotto descritto, oltre ai diritti d'asta:

NOME DELL'AUTORE O DELL'OGGETTO	N.ro lotto	OFFERTA MASSIMA, ESCLUSO DIRITTI D'ASTA, EURO (in lettere)
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

A norma dell'art. 22 del D.P.R. 26/10/1972 n. 633, l'emissione della fattura da parte della nostra casa d'asta non è obbligatoria se non è richiesta espressamente dal cliente non oltre il momento di effettuazione dell'operazione.

FIRMA

Con la firma del presente modulo il sottoscritto si impegna ad acquistare i lotti sopraindicati e accetta specificatamente tutti i termini e le condizioni di vendita riportate sul catalogo d'asta, e al retro del presente modulo, delle quali ha preso conoscenza. Ai sensi degli articoli 1341 e 1342 del Codice Civile, dichiaro di aver letto e di approvare specificatamente i seguenti articoli delle condizioni di vendita; 6) **Modalità di adempimento**; 7-9) **Inadempienza dell'aggiudicatario e adempimento specifico**; 8) **Percentuale dei diritti d'asta**; 9) **Mancato ritiro delle opere aggiudicate**; 13) **Esonero di responsabilità e autentiche**; 14) **Decadenza dalla garanzia e termine per l'esercizio dell'azione**; 18) **Foro competente**; 19) **Diritto di seguito**. Offerte di rilancio e di risposta: il banditore può aprire le offerte su ogni lotto formulando un'offerta nell'interesse del venditore. Il banditore può inoltre autonomamente formulare offerte nell'interesse del venditore, fino all'ammontare della riserva.

FIRMA

Gli obblighi previsti dal D.leg. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti dalla Farsettiarte.

INFORMATIVA PRIVACY
Ai sensi dell'art. 13 del Regolamento UE 2016/679 il titolare del trattamento FARSETTIARTE SRL informa che:
a) Il trattamento dei suoi dati personali è necessario per dare seguito al contratto di cui lei è parte con la finalità di partecipare alla nostra asta per corrispondenza o telefonicamente. Il mancato conferimento comporterebbe l'impossibilità di perseguire le finalità di cui sopra; b) La FARSETTIARTE SRL le chiede inoltre il consenso per il trattamento dei suoi dati personali con la finalità di svolgere attività di promozione commerciale e marketing; c) I dati personali degli interessati per le finalità di cui al punto a) saranno conservati per il tempo necessario all'espletamento dei rapporti sussistenti tra le parti e comunque non oltre dieci anni decorrenti dalla cessazione del rapporto in essere; d) Vigono i diritti di accesso, rettifica e cancellazione di cui all'art. 15-16-17 del Regolamento UE 2016/679, eventuali comunicazioni in merito potranno essere inviate all'indirizzo privacy@farsettiarte.it; e) Una versione completa di questa informativa è disponibile sul sito internet istituzionale al seguente indirizzo: <https://www.farsettiarte.it/it/content/privacy.asp>

Letta l'informativa acconsento al trattamento dei miei dati personali per le finalità di cui al punto b)

Acconsento
Data _____

Non Acconsento
Firma _____



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 e previo rispetto della vigente normativa in tema di circolazione delle opere d'arte.
- 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 esautivi; 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 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 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".





Alberto Giacometti *Projet pour un monument pour Gabriel Péri*, 1946
Due sculture in bronzo, 39,2 x 10,9 x 18,6 cm e 18,5 x 9,2 x 12,7 cm. Lempertz, Colonia, 2 dicembre

LEMPERTZ

1845

CALENDARIO ASTE

2 dic. Fotografia 2/3 dic. Modern and Contemporary Art Evening Sale / Day Sale
26 nov.–8 dic. Contemporary online 9 dic. Arte Asiatica 25 nov.–15 dic. Arte Asiatica online
Neumarkt 3 50667 Colonia, Germania Info T 339 866 85 26 milano@lempertz.com
T +49 221 92 57 290 www.lempertz.com



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

AUTUNNO 2022

PRATO

CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI
Collezione permanente
V. Repubblica 277
Tel.0574 5317

Fino all' 8 Gennaio 2023
MASSIMO BARTOLINI. HAGOROMO
Centro Pecci

Fino all'8 Gennaio 2023
MR & MRS CLARK. OSSIE CLARK AND CELIA
BIRTWELL\FASHION AND PRINTS 1965-74
Museo del Tessuto

Fino al 26 Febbraio 2023
SCHEMA 50. UNA GALLERIA FRA LE
NEO-AVANGUARDIE (1972-1994)

Fino al 30 Aprile 2023
DUE SECOLI DI TEXTILE E FASHION DESIGN
Museo del Tessuto

FIRENZE

Fino al 31 Dicembre 2022
CLAIRE FONTANINE. SIAMO CON VOI NELLA
NOTTE
Museo del Novecento

Fino all'8 Gennaio 2023
PASSIONE NOVECENTO DA PAUL KLEE A DAMIEN HIRST
Palazzo Medici Riccardi

Fino al 9 Gennaio 2023
MOSTRA FOTOGRAFICA DI AURELIO AMENDOLA
Museo dell'Opera del Duomo

Fino al 15 Gennaio 2023
TONY CRAGG. TRANSFER
Museo del Novecento

Fino al 22 Gennaio 2023
OLAFUR ELIASSON NEL SUO TEMPO
Palazzo Strozzi

Fino al 22 Gennaio 2023
ELLIOTT ERWITT PHOTOGRAPHS
Villa Bardini

Fino al 26 Marzo 2023
ESCHER
Museo degli Innocenti

Fino al 31 Marzo 2023
HENRY MOORE IN FLORENCE
Sedi varie

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







