

Farsettiarte
DAL 1955



ARTE MODERNA

Prato, Sabato 27 Maggio 2023

Savinio
1918



In copertina:
Alberto Savinio, lotto n. 539





M. ...



ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

- PERSONE FISICHE: un documento di identità valido con foto identificativa, codice fiscale e scheda informativa antiriciclaggio.
- PERSONE GIURIDICHE: visura camerale, documento valido, codice fiscale del legale rappresentante e scheda informativa antiriciclaggio.

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

- Nome e indirizzo della banca
- Iban
- Nome e telefono della persona da contattare

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 27 Maggio 2023

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 11 al 17 Maggio

Sintesi delle opere in vendita

Farsettiarte - Portichetto di via Manzoni

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

Ultimo giorno di esposizione

Mercoledì 17 Maggio fino alle ore 17,00

PRATO

dal 20 al 27 Maggio

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

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 27 Maggio 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 comunemente controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempimento l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempimento la Farsettiarte è facoltizzata:
 - a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
 - a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.Farsettiarte è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

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

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

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI
Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI
Leonardo FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI
Leonardo GHIGLIA

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI
Stefano FARSETTI

GIOIELLI E ARGENTI

Cecilia FARSETTI
Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI
Leonardo FARSETTI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

**COMMISSIONI SCRITTE
E TELEFONICHE**

Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESSI

**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 BIACCHESSI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

ASTE ONLINE

Federico GUIDETTI

UFFICIO STAMPA

FARSETTIARTE (Costanza COSTANZO)

Per la lettura del Catalogo

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

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

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

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

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

Ritiro con delega

Qualora l'acquirente incaricasse una terza persona di ritirare i lotti già pagati, occorre che

quest'ultima sia munita di delega scritta rilasciata dal compratore oltre che da ricevuta di pagamento.

Pagamento

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

Ritiro

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

Spedizioni locali e nazionali

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 27 Maggio 2023
ore 16,00

dal lotto 501 al lotto 593

Importante:

per i lotti 539 Savinio, 551 Fontana e 563 Morandi 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

Acquaforzte su rame, cm. 3,5x7,2 (lastra), cm. 19x24,8 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a sinistra: Morandi, data in basso a destra: 1921.

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

502

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con zuccheriera, limone e pane, 1921-22

Acquaforzte su rame, cm. 8,4x10,1 (lastra), cm. 18,8x24,7 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, data in basso a sinistra: 1921 (poco leggibile).

Primo stato: alcuni esemplari non numerati, di cui alcuni su carta Giappone.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 9;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 10, n. 1921 4.

Stima € 3.000 / 5.000



502

503

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con la ciminiera (sobborghi di Bologna), 1926

Acquaforzte su zinco, cm. 22,7x24,1 (lastra), cm. 37x50 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a sinistra: Morandi, data in basso a destra: 1926.

Primo stato: alcuni esemplari non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 27;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 31, n. 1926 1.

Stima € 2.000 / 3.000



503



504

504

Mario Tozzi

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

La signora Fiumi, 1927

Sanguigna e carboncino su carta,
cm. 98,3x71,8

Firma e data in basso a destra: Mario
Tozzi / 1927.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato
generale dei dipinti di Mario Tozzi,
volume primo, Giorgio Mondadori,
Milano, 1988, p. 221 (con tecnica
carboncino su carta).

Disegno preparatorio per il dipinto *La
signora Fiumi*, (1927).

Stima € 3.500 / 5.500



505

505

Mario Tozzi

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

Mattutino, 1920

Matita su carta, cm. 108x85

Firma e data in basso a destra: Mario
Tozzi / 1920.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato
generale dei dipinti di Mario Tozzi,
volume primo, Giorgio Mondadori,
Milano, 1988, p. 218.

Disegno preparatorio per il dipinto
Mattutino (Rêverie matinale), (1927).

Stima € 3.500 / 5.500



506

506

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Studio per cavaliere, (1948)

Tempera su carta applicata su carta, cm. 29x21,7

Firma in basso a destra: Marino.

Storia

Collezione Guido Sinigaglia, Torino;
Collezione privata

Bibliografia

Gualtieri di San Lazzaro, Marino Marini, l'opera completa, introduzione H. Read, saggio critico di P. Waldberg, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1970, p. 396, n. 41;
Carlo Pirovano, Mario De Micheli, Marino pittore, Electa, Milano, 1988, p. 69, n. 51.

Stima € 14.000 / 20.000

507

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Donne di notte (Figure che camminano), (1959)

Conté e gouache su carta applicata su tela, cm. 99x112

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione privata, Parma;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Mostra del disegno contemporaneo, Spoleto, 1961;
Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma,
Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964,
cat. p. 85, n. 164.

Bibliografia

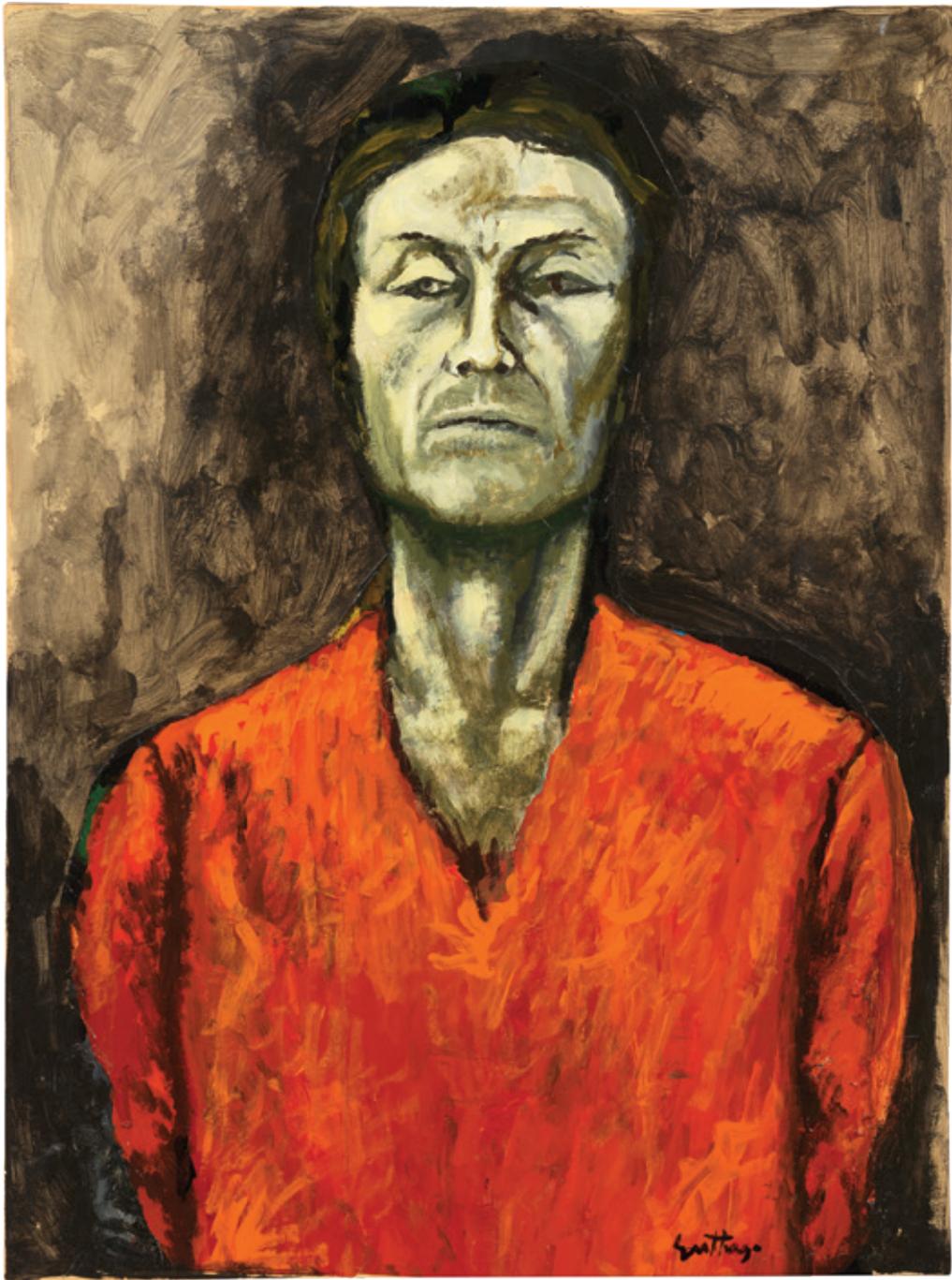
Franco Grasso, Alberto Moravia, Renato Guttuso, Edizioni
Il Punto, Palermo, 1962, p. 138;
Rinascita, Roma, 21 dicembre 1963, p. 24;
Omaggio a Guttuso, in Il Nuovo Piccolo, n. 1, Parma, 1964;
Comunità, Milano, gennaio 1964, p. 61;
Galleria, a. XXI, n. 1-5, gennaio - ottobre 1971;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di
Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984,
p. 170, n. 59/119.

Stima € 28.000 / 32.000



Renato Guttuso, *Passaggio pedonale*, 1957





508

508

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Figura di uomo, (1971)

Olio su carta applicata su tela, cm. 77x57

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione privata, Varese;
Collezione privata

Certificato su foto di Fabio Carapezza Guttuso, Roma,
15/1/1992.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di
Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985,
p. 141, n. 71/2.

Studio di dettaglio per il dipinto *Le notizie*, (1971).

Stima € 8.000 / 14.000



509

509

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Mezzobusto di Zeudi, 1970

Olio su tela, cm. 90x70

Firma in basso a destra: Guttuso. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Galleria d'Arte Mentana, Firenze, con indicazione "dalla mostra 22 opere scelte".

Storia

Galleria Mentana, Firenze;
Collezione privata, Prato;
Collezione privata

Esposizioni

Opere scelte di Renato Guttuso, Firenze, Galleria Mentana, 24 novembre - 10 dicembre 1972, cat. n. 7, illustrato.

Bibliografia

La Nazione, Firenze, 26 novembre 1972.

Stima € 15.000 / 25.000



510

510

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Ritratto di donna, (1942)

Olio su tela, cm. 32x22,2

Firma in basso a destra: Mafai. Al verso sul telaio: etichetta Bottega d'Arte Risorgimento, Fino Mornasco (Co).

Certificato su foto di Giulia Mafai.

Stima € 3.000 / 5.000



511

511

Carlo Socrate

Mezzana Bigli (Pv) 1889 - Roma 1967

Ritratto della piccola Biancale, 1926

Olio su tela, cm. 101,5x76,5

Firma e data in basso a sinistra:
C. Socrate / 1926.

Certificato su foto Archivio della Scuola Romana, Roma, 15 aprile 2019, con n. 0014/2019.

Stima € 6.000 / 9.000



512

512

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Paesaggio, 1922

Olio su cartone riportato su tela, cm. 32x45

Firma e data in basso a sinistra: R. Paresce 1922.

Certificato su foto di Rachele Ferrario in data 22 ottobre 2007,
con n. inventario 6/22.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle
opere, Skira editore, Milano, 2012, pp. 170, n. 6/22.

Stima € 12.000 / 18.000

513

Mario Tozzi

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

Il puttino, (1932)

Olio su tela, cm. 91,7x60

Firma in basso a destra: M. Tozzi. Al verso sulla tela: timbro Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate: timbro Galleria d'Arte Il Sagittario, Bologna; sul telaio: etichetta Mario Tozzi / Mostra Antologica, con dati dell'opera e tre timbri Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate: timbro Galleria d'Arte Il Sagittario, Bologna.

Esposizioni

Mario Tozzi. Opere del periodo di Parigi, Milano, L'Annunciata, febbraio 1962;

Mostra antologica, Urbino, Casa di Raffaello, aprile 1978, illustrato a colori in copertina;

Mario Tozzi, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio 1978, cat. n. 12, illustrato a colori (opera datata 1933);

Mostra antologica, Roma, Galleria La Gradiva, aprile 1979;

Mostra personale, Parma, Galleria Niccoli, settembre - ottobre 1979;

Mostra antologica, Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, febbraio - marzo 1980, cat. p. 11, n. 6, illustrato.

Bibliografia

Guido Marangoni, La cultura moderna, Milano, novembre 1938;

René Huyghe, Torino, 1951, n. 1538 (con titolo *Il bambino*);

Marco Valsecchi, Mario Tozzi, la vita e l'opera, Vanni Scheiwiller, Milano, 1970, n. 45 (opera datata 1933);

Enzo Carli, Tozzi, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1976, pp. 34, 35 (opera datata 1933);

Prospettive d'arte, n. 10, Milano, gennaio - febbraio 1977, n. 8;

Carlo Ludovico Ragghianti, Mario Tozzi, Edizioni La Gradiva, Roma, 1979, pp. 67, 68 (opera datata 1933);

Alberico Sala, Corriere della Sera, Milano, 7 ottobre 1979;

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume primo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 253, n. 32/8.

Stima € 28.000 / 38.000



514

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Ritratto di signora, (1932)

Tempera su tavola, cm. 41x32,5

Firma in alto a destra: Savinio.

Storia

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

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

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

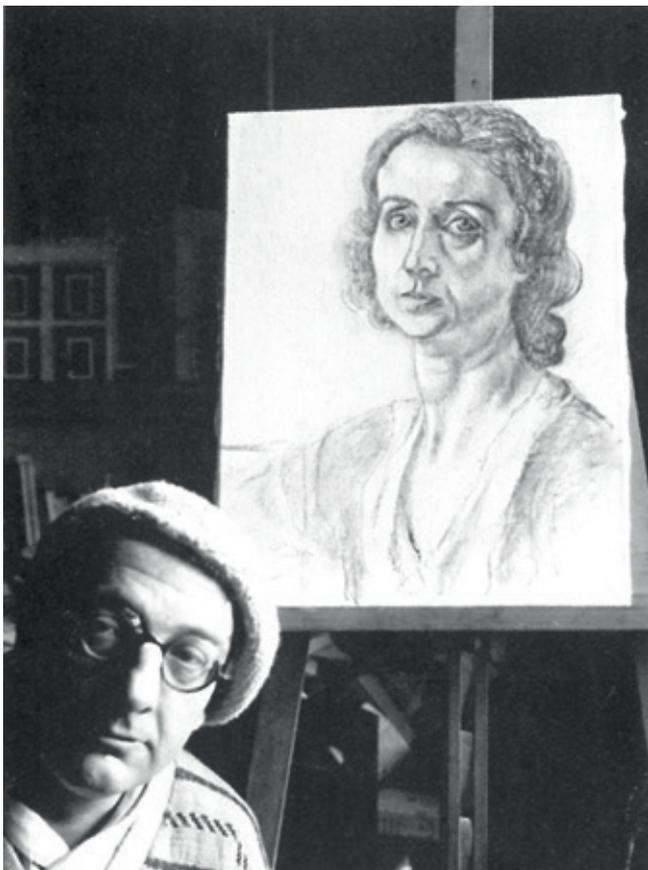
Bibliografia

Le mostre d'arte a Firenze. Savinio, in *Il Popolo d'Italia*, 14 dicembre 1932;

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

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

Stima € 25.000 / 35.000



Alberto Savinio al cavalletto



515

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Graffiti, 1967

Olio su tela, cm. 65x81

Firma e data in basso a destra: Campigli 67. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Galleria d'Arte Cafiso, Milano.

Storia

Galerie de France, Parigi;
Collezione Giulio Bergamini, Milano;
Collezione privata, Arezzo;
Collezione privata

Esposizioni

Campigli, Parigi, Galerie de France, 3 - 26 maggio 1968,
cat. tav. 6;
Campigli, Osaka, Umeda Gallery, 16 - 24 dicembre 1968, poi
Tokyo, Itoh Gallery, 18 - 26 gennaio 1969, cat. n. 20, illustrato.

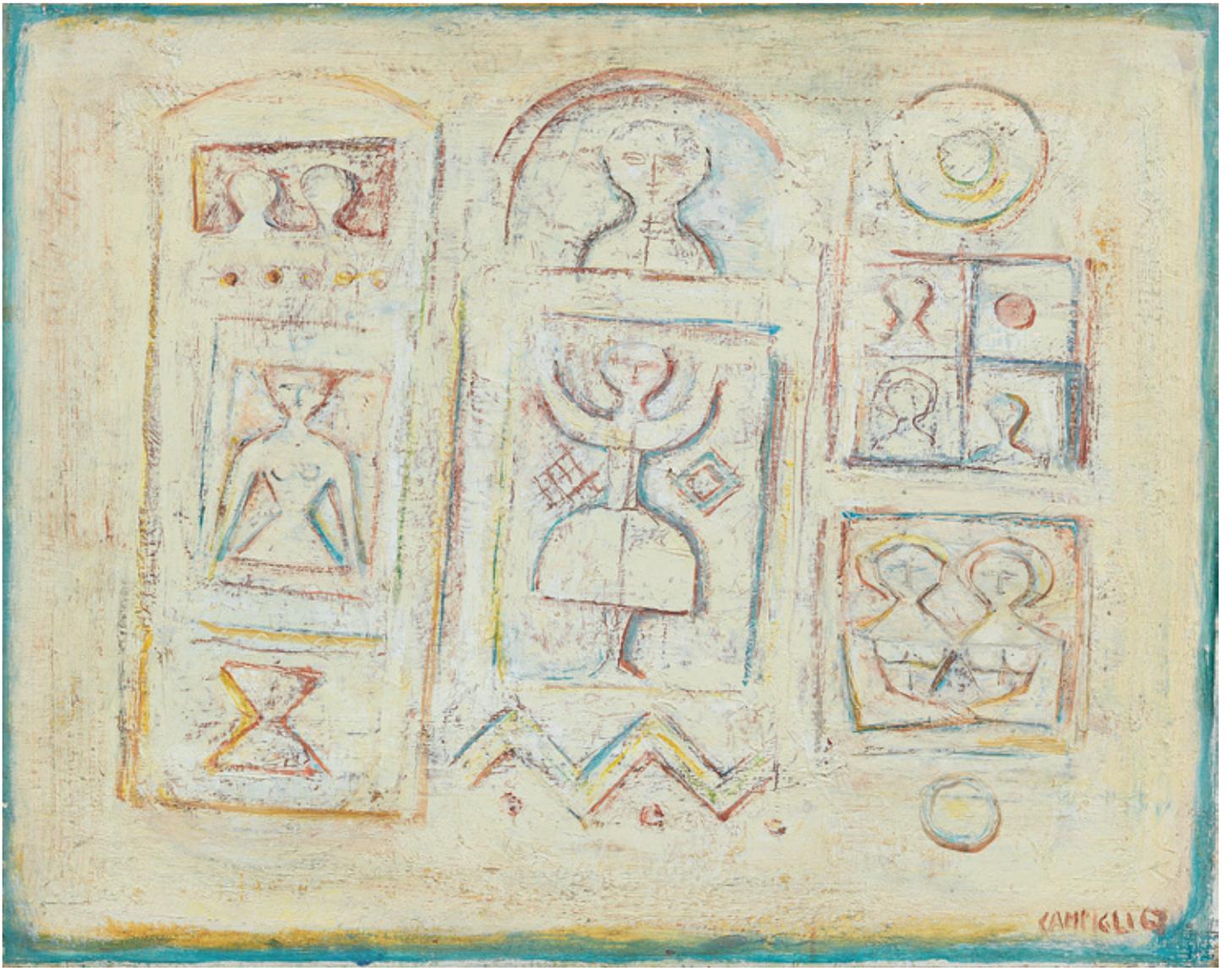
Bibliografia

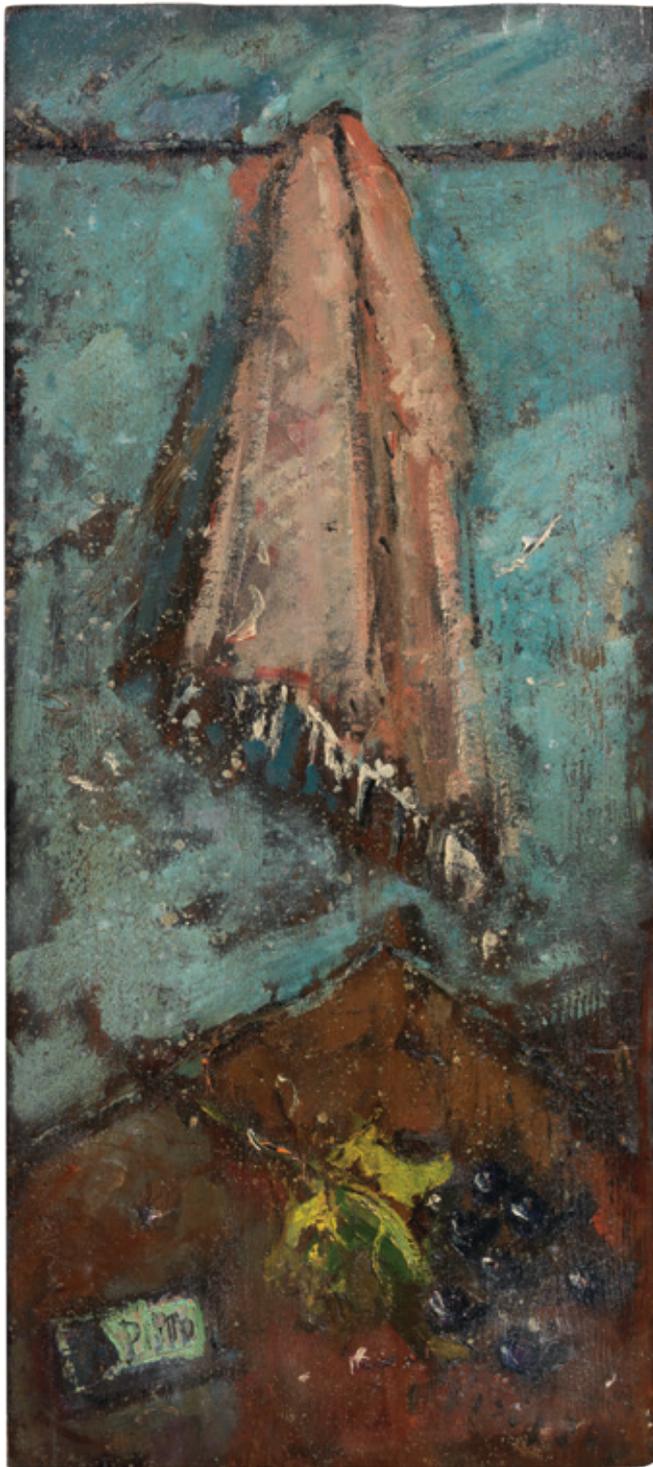
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 836, n. 67-010.

Stima € 30.000 / 40.000



Villa romana del Casale, fine IV secolo d.C., Piazza Armerina





516

516

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con drappo, 1928

Olio su tavola, cm. 92,5x41

Firma e data in basso a destra: Pisis 28; dedica al verso: Al caro Rolli / originale !.. 1928 / de Pisis / Brugherio 1. 4. 52: etichetta

Galleria La Bussola, Torino: etichetta e timbro con n. 0342
Galleria d'Arte Galatea, Torino; sulla cornice: cartiglio con dati dell'opera.

Opera registrata presso l'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, al n. 01240.

Stima € 20.000 / 30.000



517

517

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. Al verso sul telaio: etichetta Galleria Lorenzelli, Bergamo; sulla tela: timbro Mario [...] / Milano.

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

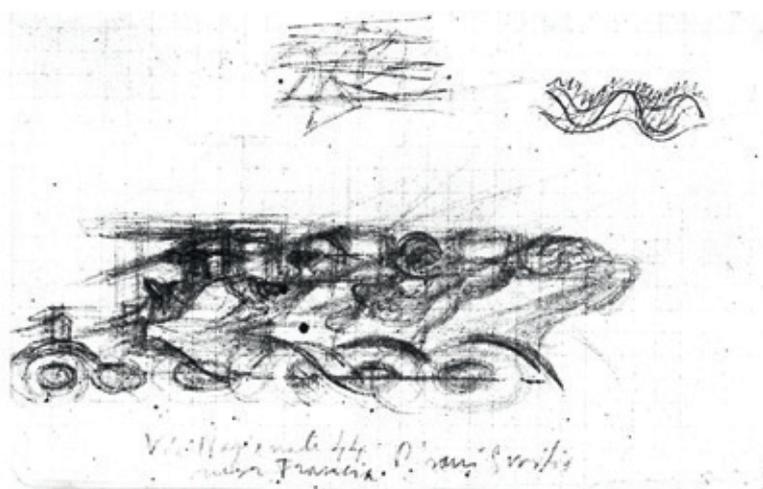
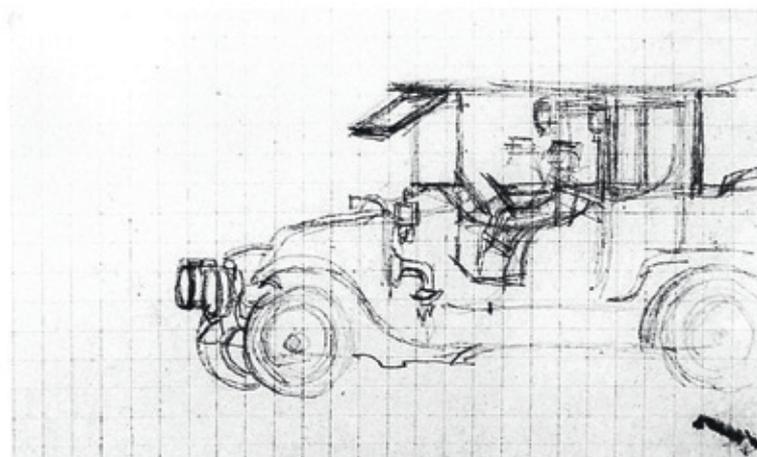
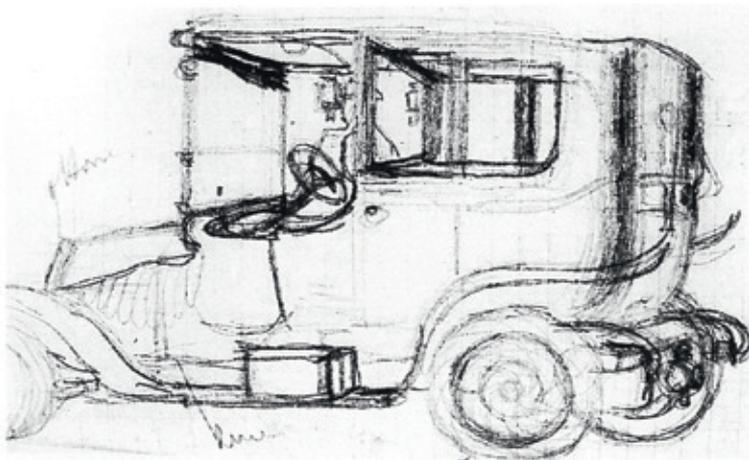
Stima € 20.000 / 30.000



Giacomo Balla con la cravatta futurista, Roma, anni Venti

Giacomo Balla, *Automobile in corsa*, 1925 circa

Tra il 1913 e il 1914 Giacomo Balla studia e sperimenta il *dinamismo* attraverso l'analisi dell'automobile, definita dai futuristi "più bella della Nike di Samotracia": diventa ora oggetto di analisi, modello freddo da laboratorio. L'arte di Balla è proprio un continuo sperimentarsi: prima sperimenta il *movimento* attraverso le gambe d'una bambina o d'un cagnolino o le ali delle rondini, poi con le forme della luce, con i vortici, con le forme celesti... Infiniti sono i progetti che si accavallano alle opere finite proprio perché per uno sperimentista (Balla si definisce *Nel 500 mi chiamavo Leonardo*) è la serie globale degli esperimenti che conta. Nel caso del soggetto dell'automobile, Balla parte dallo studio che ritroviamo nei taccuini: sono "prove e riprove", come amava definirle proprio l'artista. In questi tre fogli vengono studiati sia l'automobile che l'ambiente: "Balla studia la compenetrazione tra una automobile in movimento e un luogo preciso. Nell'aprile del 1913, un cronista racconta che Balla sta elaborando un 'quadro rappresentante via Nazionale nell'esuberanza e grandezza del tumulto veicolare'. Balla comincia a studiare la forma oggettiva dell'automobile in alcuni fogli di questo taccuino, ma allo stesso tempo studia anche una vetrina in cui l'auto si rispecchia [...] annotando anche vari luoghi di postazione: *via Nazionale 44*"¹. Subito alla Galleria Sprovieri, Balla espone i suoi lavori dedicati all'automobile in corsa: da Firenze nel 1913 a Roma e Napoli nel 1914, dalla Doré Gallery londinese alla "Panama Pacific International Exhibition" a San Francisco nel 1915-1916. Nella trascrizione di Giorgio Nicodemi del 1962 bene si capisce l'intento di Balla per questo ciclo sperimentale: "L'artista spiegò la sua opera avvertendo ch'egli voleva rendere, nel 1913, la corsa di una automobile vista di profilo. Il tipo antiquato della macchina sta tra incroci di linee rette che si irradiano dalla macchina in avanti e rappresentano l'espansione e il rumore del motore; le linee curve e i cerchi concentrici che invece, partendo dalla macchina si dispongono in basso e dietro a essa, vogliono rendere l'impressione della velocità e dello spostamento d'aria, tutte sensazioni che si riportano al rapido passaggio della macchina lanciata in corsa.



Giacomo Balla, appunti sulla *Velocità dell'automobile* e sulla *Velocità astratta* dal Taccuino n. 5, già Casa Balla, Roma



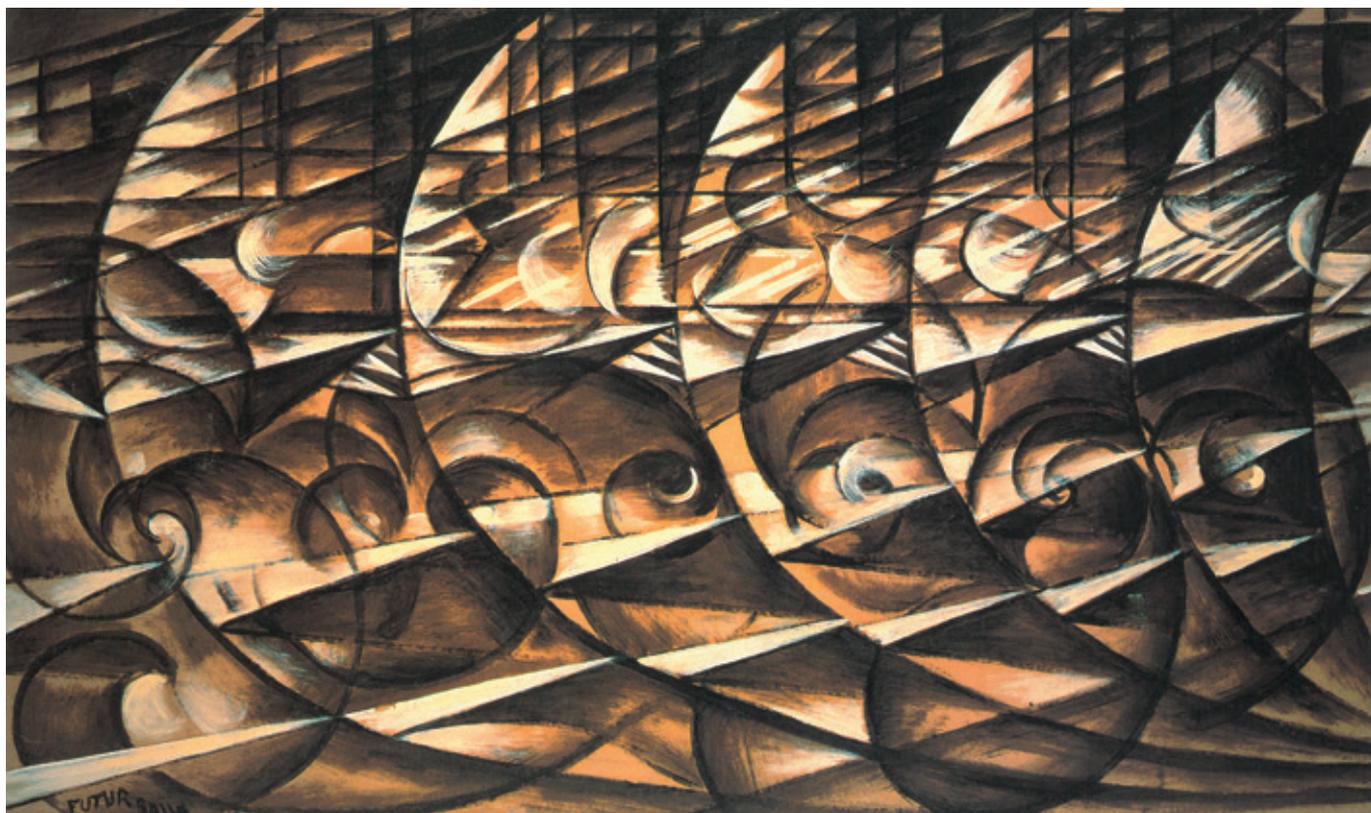
Giacomo Balla, *Espansione x velocità (Velocità d'automobile)*, 1913-14, Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Collezione Grassi

Una signora con un grosso cappello e l'autista si intravedono come gli elementi dominatori dei diedri e dei poliedri e degli avvolgimenti curvilinei del complesso pittorico, quasi monocromo e d'una preziosa intensità decorativa"². Nelle opere di questo ciclo, le automobili procedono sempre da destra verso sinistra e gli spessori dell'atmosfera si ingrandiscono nella stessa direzione in forme circolari o diagonali: fedele a una osservazione scientifica, Balla sa bene che lo sguardo dello spettatore entra nel quadro (almeno nel mondo occidentale) da sinistra verso destra.

Mentre nel dipinto della Galleria Nazionale di Roma, dove già si vedono le grandi curve di spazio che da destra in basso si aprono verso l'alto a sinistra, la sagoma della vettura e l'abitacolo con il guidatore sono ancora ben percepibili nella più alta delle due fasce orizzontali che dividono il quadro, nella successiva *Velocità astratta* tutto diventa un diagramma grafico e plastico senza più alcun aggancio naturalistico: "Il moto circolare, i segmenti luminosi obliqui, le traiettorie di luce, i volumi di spazio forzati dal movimento e le scansioni della cabina. Nulla più si riconosce ma tutto si intuisce e trasmette uno straordinario senso di energia dinamica".

Lo stesso roteare delle ruote da destra verso sinistra presente nella carta del 1925 qui presentata viene analizzato da Balla in una serie di opere che trovano lo sviluppo finale nella carta (anche questa) intelata della Galleria Nazionale di Roma: *Espansione dinamica x velocità* dove la composizione si basa su uno scorrimento di curve ellittiche simili alla crescita di un'onda marina che da destra si spostano verso sinistra nel completamento dell'iconografia.

In questa tempera, firmata in basso a sinistra FUTUR BALLA, l'artista raffigura l'automobile in movimento senza la figura dell'autista: la velocità dell'automobile in movimento viene sottolineata dal colore azzurro usato da Balla per rappresentare il moltiplicarsi delle ruote da destra a sinistra e la moltiplicazione dei piani nella rappresentazione rettangolare dell'abitacolo, ben riconoscibile nella fascia alta della composizione. La carta intelata, intitolata nel retro sulla targhetta scritta a macchina "Giacomo Balla \ Automobile in corsa \ (disegno esecutivo per arazzo)", proviene direttamente da Casa Balla come si evince anche dalla targhetta rotonda in bianco e blue con il numero 1094. Lo stesso numero trova chiara corrispondenza nella cosiddetta *Agenda* compilata da Luce Balla subito dopo la morte del padre (1 marzo 1958) e ricopiata integralmente nel 1971: è Luce Balla che registra la "Proprietà Pieroni Pescara 1976". Nel febbraio dello stesso anno, viene scelta da Luigi Marcucci per la mostra dedicata agli *studi ricerche e oggetti* di Giacomo Balla al Museo di Castelvecchio di Verona: "La forma di una automobile è studiata nelle parti fondamentali durante la corsa. Nella zona alta dell'opera appare la successione in ordine di tempo del profilo della parte superiore dell'automobile.



Giacomo Balla, *Espansione dinamica x velocità*, 1913 ca., Roma, La Galleria Nazionale, donazione Luce ed Elica Balla

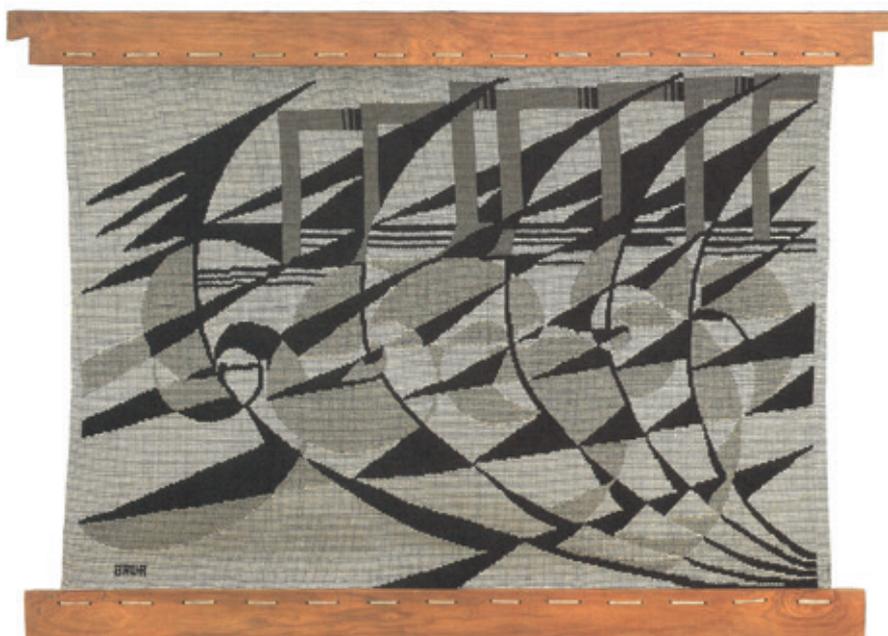
Nella parte mediana ugualmente si ha, su una stessa linea, la successione dei punti terminali agli assi delle ruote. Da essi iniziano sia il moto rotatorio intorno all'asse sia i moti vorticosi generati dall'aria nella scia delle ruote. La velocità angolare, variando istante per istante la posizione dell'asse, è rappresentata da una serie di triangoli allineati secondo il verso della traiettoria. In questa schematica e corretta rappresentazione dell'automobile si può capire quanto Balla fosse, nell'analisi oggettiva, vicino alla verità scientifica del fenomeno", si legge nella scheda alla pagina 110.

La tempera viene realizzata da Balla intorno al 1925, sulla scia dell'Esposizione parigina dell'Art Decò dove con Depero e Prampolini è protagonista nella sezione italiana: l'idea di Balla è la trasposizione in arazzo da parte della figlia Luce o della nipote Laura Marcucci Cambellotti. Il progetto di realizzare una serie di arazzi viene momentaneamente accantonato. Soltanto alla fine della vita di Giacomo Balla, il progetto viene ripreso e affidato alla nipote Laura Marcucci Cambellotti. Nel gennaio del 2000, la Cambellotti mi raccontava che era desiderio di Balla la realizzazione, da parte della nipote, degli arazzi e al tempo stesso il suo rammarico di averli realizzati subito dopo la morte del pittore avvenuta il 1 marzo 1958.

Elena Gigli

¹ M. Fagiolo dell'Arco, "Tutto si astrae, con equivalenti che dal loro punto di partenza vanno all'infinito". *Analisi e sintesi in un taccuino di Balla*, in *Balla. Il taccuino n. 5 1912-1914*, Martano Editore, Torino, 1982.

² G. Nicodemi, *Il "dono" di Carlo Grassi al Comune di Milano in memoria del figlio Gino*, Milano, 1962, p. 124.



Laura Marcucci Cambellotti, *Arazzo con velocità di automobile*, dal progetto di Giacomo Balla

518

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Automobile in corsa, 1925 ca.

Tempera su carta applicata su tela, cm. 77x119,5

Firma in basso a sinistra: Futur Balla. Al verso sul telaio: cartiglio Biennale di Venezia '78, con n. 182: cartiglio scritto a macchina: Giacomo Balla / "Automobile in corsa" / (disegno esecutivo per arazzo): etichetta di Casa Balla con n. 1094.

Storia

Casa Balla, Roma (Agenda n. 1094 "Automobile in corsa" disegno esecutivo per arazzo, tempera su carta intelata, cm. 79x121, firma in basso a sinistra. Proprietà Mario Pieroni Pescara 1976);

Collezione G. Pontello, Firenze (1988);

Collezione privata

Dossier storico-artistico a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Elena Gigli, Roma, 20 marzo 2000 (in fotocopia).

Esposizioni

Giacomo Balla. Studi, ricerche, oggetti, Verona, Museo di Castelvecchio, febbraio - marzo 1976, cat. p. 110, n. 81, illustrata (opera datata 1930);

La Biennale di Venezia. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale, Venezia, 1978, cat. sala IV, p. 56, n. 3 (cm. 77x119, Pescara, Collezione privata);

Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, con testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini, Rachele Ferrario, schede a cura di Elena Gigli, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, poi Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 29, illustrata a colori.

Bibliografia

F. Buratti, Una raccolta privata d'arte moderna, Centro Di, Firenze, 1988, p. 20 (riprodotto).

Stima € 250.000 / 350.000



Giacomo Balla, *Velocità astratta*, 1913, già Collezione P. Campilli, Roma



519

Fortunato Depero

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

Il Limone. Messina, 1926-27 ca.

Olio su tela, cm. 80x60

Storia

Collezione privata, Messina;

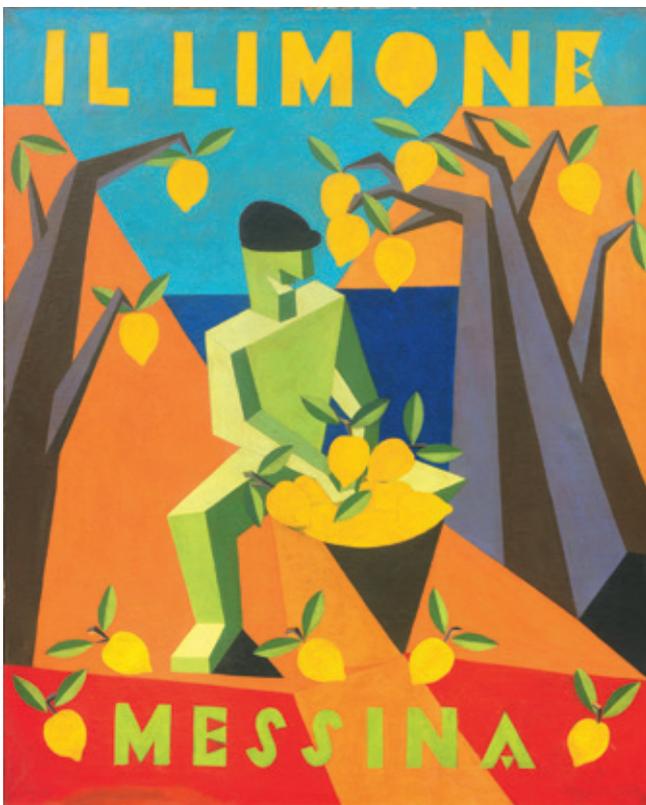
Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 25 febbraio 2009, con n. FD-0469-DIP.

Stima € 40.000 / 60.000

Originariamente concepito quale copertina della rivista della Camera Agrumaria di Messina "Il Limone" per l'annata 1926 ed anche per locandine pubblicitarie, il cui bozzetto fu realizzato a collage di carte colorate, il presente dipinto fu invece realizzato a scopi espositivi fieristici dove fu saltuariamente usato negli stand della Camera Agrumaria. In seguito dimorò per lungo tempo negli uffici messinesi della stessa.

Maurizio Scudiero



Fortunato Depero, *Il limone – Messina*, 1926-27

IL LIMONE



MESSINA



520

520

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

**Fiore futurista - progetto arancio, giallo e lilla,
1918 ca.**

Tempera, acquerello e matita su carta, cm. 21,2x15,4

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione privata, Roma;
Christie's, Milano, 25 novembre 1996, lotto n. 220;
Collezione privata;
Bloomsbury, Roma, 28 maggio 2009, lotto n. 128;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 6 luglio 2009, Archivio
Gigli serie 2009, n. 428.

Esposizioni

Giacomo Balla. Dall'Autospalla all'Autodolore. Opere
1902-1947, a cura di Lucia Stefanelli Torossi, Roma, Galleria
Arco Farnese, 16 novembre 1994 - 15 gennaio 1995,
cat. pp. 60, 78, n. 59, illustrata.

Stima € 15.000 / 25.000



521

521

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Paesaggio cosmico (Stromboli), 1935 ca.

Olio su tavola, cm. 32x39,5

Firma in basso a destra: E. Prampolini.

Certificato su foto di Massimo Prampolini, Roma, 21 aprile 2008.

Stima € 28.000 / 38.000

522

Gerardo Dottori

Perugia 1884 - 1977

Paesaggio umbro, primi anni Quaranta

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

Firma in basso a destra: Dottori.

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

Stima € 20.000 / 30.000



Pietro Perugino, *San Bernardino risana una fanciulla*, 1473, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (part.)



523

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Cardinale, 1960

Scultura in bronzo, cm. 36x28x22,5

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

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

Esposizioni

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

Stima € 25.000 / 35.000



Giacomo Manzù





Giorgio de Chirico nella casa di Roma





524

524

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il Trovatore

Scultura in bronzo, es. 0/0, cm. 51,5 h.

Firma, titolo e tiratura sulla base: G. de Chirico / Il Trovatore / 0/0: marchio del Centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: marchio Fonderia Art / F.lli Bonvicini / Sommacampagna.

Certificato Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Bibliografia

Paolo Baldacci, De Chirico. The Centenary Sculptures. Le Sculture del Centenario, Allemandi, Torino, 1995, n. 24.

Bronzo tratto da un gesso originale del 1970.

Tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII più due prove d'artista E/A I/II ed E/A II/II e una prova 0/0, destinata alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Edizione realizzata in occasione del centenario della nascita del Maestro, commissionata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lina Sottilis nel 1987.

Stima € 35.000 / 55.000



525

525

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

La Musa inquietante (Le Muse)

Scultura in bronzo, es. 0/0, cm. 50 h.

Firma, titolo e tiratura sulla base: G. de Chirico / La Musa inquietante / 0/0: marchio del Centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: marchio Fonderia Art / F.Ili Bonvicini / Sommacampagna.

Bibliografia

Paolo Baldacci, De Chirico. The Centenary Sculptures. Le Sculture del Centenario, Allemandi, Torino, 1995, n. 4.

Bronzo tratto da un gesso originale del 1970.

Tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII più due prove d'artista E/A I/II ed E/A II/II e una prova 0/0, destinata alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Edizione realizzata in occasione del centenario della nascita del Maestro, commissionata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lina Sottilis nel 1987.

Stima € 35.000 / 55.000

L'evoluzione Barocca di Giorgio de Chirico: *Venezia - Ponte di Rialto, 1952*

Solo il significato intimo conta nell'arte: l'esteriore conta nella storia.

Arthur Schopenhauer



Giorgio de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano, 1928

Nel 1928 Giorgio de Chirico pubblica il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* dove si interroga sulla questione di un ritorno alla tradizione pittorica antica. Sugli esempi di Magritte e Balthus, l'accento viene posto soprattutto sulla tecnica, la quale, per quanto accurata e "tradizionale" possa essere, non può certo invalidare il senso profondo della ricerca artistica.

La pubblicazione del *Trattato*, e il contestuale aumentato interesse per quella tradizione tanto avversa ai "modernisti", saranno l'incipit di quella vena polemica che de Chirico, primo fra gli avanguardisti, porterà avanti tutta la vita contro le avanguardie soprattutto del secondo dopoguerra.

Unitamente allo strappo con i Surrealisti, che de Chirico non esita a etichettare come un "gruppo di individui poco raccomandabili", il *Trattato* sarà dunque la genesi di quel periodo barocco connotato dall'introspezione artistica basata sullo studio e la riscoperta dei grandi maestri del passato. L'appassionato studio di de Chirico oltre a far riaffiorare soggetti e tematiche cari all'arte antica, come le nature morte, gli autoritratti o i paesaggi con cavalli e figure, si concentra sulla sperimentazione delle esatte tecniche pittoriche. Le opere di de Chirico, ora connotate da una grande abilità esecutiva, derivata appunto dalla conoscenza profonda dell'arte antica, continuano a essere portatrici di quel complesso discorso metafisico mai abbandonato. Come evidenzia Maurizio Calvesi: "la pittura post-metafisica di de Chirico non è solo un mutamento di stile bensì si rivela come nuova e poetica visione del mondo e l'ossessione primigenia diventa un ricordo, un ricordo che riaffiora per altro in ogni lavoro".



Giorgio de Chirico, *Autoritratto in costume orientale*, 1939

Tornato in Italia dopo la seconda esperienza parigina, organizza mostre e continua a viaggiare tra Milano, Venezia, Genova, Firenze, Roma e New York. Nel 1939, disgustato dalle leggi razziali, si trasferisce di nuovo a Parigi, per poi rientrare in Italia prima dell'inizio della guerra. Questi sono anni travagliati per de Chirico dove "gli eventi drammatici lo spingono a cercare un'oasi fuori dal tempo, un'Arcadia nella quale la pittura si concentra sempre più su se stessa". Lo studio e la pratica dell'arte e delle tecniche antiche operano "in de Chirico con verve polemica: prima attraverso un interesse per la pittura di Renoir, poi attraverso riferimenti testuali: Rubens, Fragonard, Delacroix, Velázquez. [...] Il confronto antagonistico con i surrealisti lo dovette spingere verso sempre più decise antitesi con i loro contenuti. L'intento polemico fu insomma

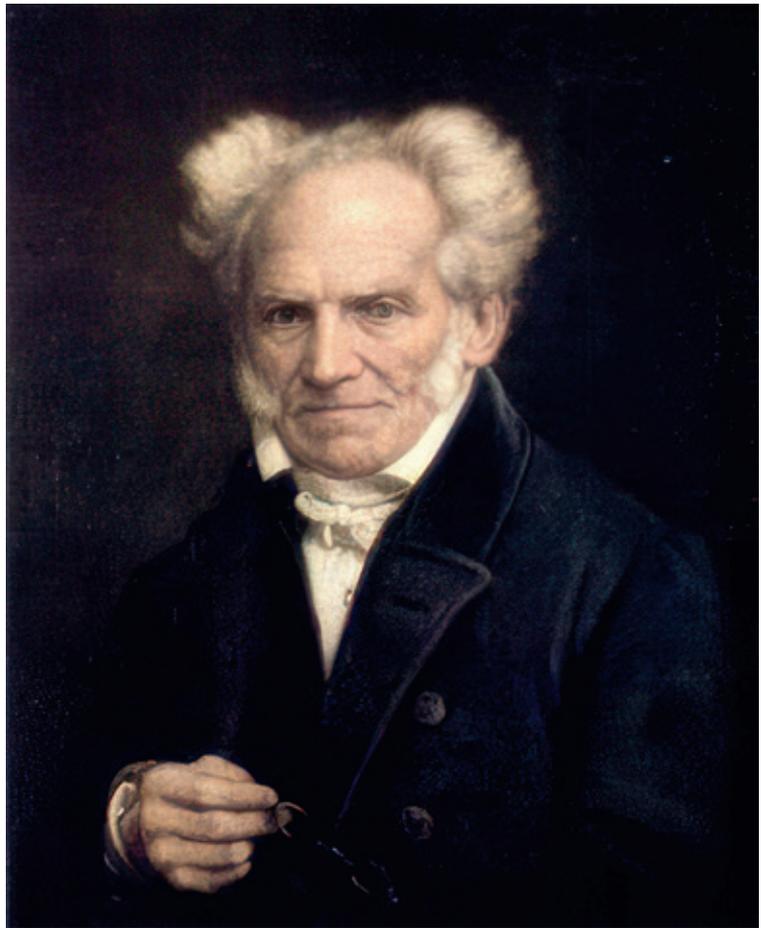
il medium sulfureo in cui furono immerse le sue riflessioni" (Fabio Benzi, 2019).

Nel 1942 de Chirico partecipa alla XXIII Biennale di Venezia dove la sua evoluzione artistica teatrale e barocca non viene accolta favorevolmente dalla critica. In effetti la guerra e le tendenze artistiche europee portano de Chirico a un isolamento ascetico dove l'artista vive un soliloquio mistico che viene riversato sulle sue tele. Così lo descrive Raffaele Carrieri nel 1942: "de Chirico ora pensa, immagina e opera nei limiti di questa fastosa materia come prima pensava e immaginava con la geometria e la prospettiva [...] egli dipinge tutto con la medesima intensità. Dipinge corazze d'oro su fondi screziati di tappeti, dipinge piume, dipinge frutti, dipinge cavalli, dipinge il Duomo di Milano e il paesaggio che si scorge dalla finestra del suo studio. Lo studio è il suo mondo [...]. L'autore delle Muse Inquietanti ora va in cerca di buone pesche e di costumi d'opera per i prossimi quadri [...] Dipinge ritratti. Dipinge autoritratti. Si veste da pascià con un turbante di raso e di perle perché il raso e le perle sono difficili da dipingere. [...] Dipinge tre arance. Dipinge tutto".

L'apparente ubriacatura di stili e di modelli antichi nasconde in realtà la filosofia metafisica dechirichiana che viene indagata non solo attraverso Rubens, Canaletto, Delacroix, ma anche attraverso la pittura di genere fiammingo-olandese. Quello di de Chirico non è dunque un mero e virtuosistico ritorno al passato, ma piuttosto un nuovo modo di esprimersi più concettuale: l'opera non è più il dipinto fisico o l'aspetto estetico in sé, ma è l'idea e il pensiero che in essi è custodito. De Chirico deriva questo espediente da Schopenhauer: "E gran torto si fa agli eccellenti pittori della scuola olandese, lodando esclusivamente la loro perizia tecnica, ma per il resto disdegnandoli, perché essi rappresentano di solito oggetti della vita comune [...]. Il significato intimo è la più o meno profonda penetrazione nell'idea dell'umanità, che quell'azione può dare col mettere in luce i meno comuni aspetti di tale idea [...]. Solo il significato intimo conta nell'arte: l'esteriore conta nella storia [...] La fugacità stessa dell'attimo, che l'arte ha fissato in un tal quadro, produce una lieve, particolare commozione: imperocché il fermar con durevoli tratti l'effimero mondo, che incessabilmente si trasmuta, in piccoli episodi, che pur danno immagine al Tutto, è tal compito della pittura, che per esso ella sembra rendere immobile il tempo, innalzando il singolo caso all'idea della sua specie" (Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819).

L'opera che presentiamo, *Venezia - Ponte di Rialto* (1952), è figlia di questo percorso. Come nelle altre numerose opere con soggetti veneziani, de Chirico rappresenta il ponte di Rialto consapevolmente con un taglio banale, quasi da cartolina, quasi volesse solo fare un esercizio estetico. Nel 1919 lo stesso artista, parlando del rapporto fra Turner e Venezia, definì la città lagunare come "eminentemente metafisica". Quindi è proprio attraverso questa rappresentazione "scontata" che de Chirico trasforma questo monumento in un proprio luogo dello stile: ne sia un esempio esaustivo l'esecuzione della sua firma sul drappo rosso al centro della composizione.

La veduta del ponte di Rialto affiancato, a destra, dal Palazzo dei Camerlenghi, è facilmente riconducibile a quelle eseguite nel Settecento da Canaletto, Guardi e Bellotto. La composizione presenta uno studio prospettico, con dettagli molto precisi (fatta eccezione per alcuni comignoli e il campanile di San Salvador); la matericità e la gamma cromatica della pittura non inficiano dunque il dettaglio, anzi ne esaltano la luminosità. La città e il canale subiscono un ritmo della pennellata molto serrato, che sembra voler afferrare ogni riflesso dell'acqua e del marmo che quella luce mattutina riesce a esaltare, mentre il cielo limpido è caratterizzato da velature più leggere. La veduta è infine molto radente, quasi a voler giocare con quei riflessi e quelle ombre che sembrano voler sfuggire al pennello, e descrive un Canal Grande che si può riconoscere forse solo alle prime luci del mattino. Mentre i gondolieri sono ancora indaffarati sui moli, il canale è ancora vuoto e silenzioso e, come le "Piazze d'Italia", sembra voler svelare un segreto, ma la prua di una gondola lo sta già solcando e l'enigma, prima tanto vicino, ritorna nell'abisso.



Jules Luntenschütz, *Ritratto di Arthur Schopenhauer*, 1855

526

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Venezia - Ponte di Rialto, 1952

Olio su tela, cm. 50x70

Firma al centro: G. / de / Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Venezia = Ponte di Rialto" / Giorgio de Chirico: due dichiarazioni di autenticità del notaio Diego Gandolfo, una in data 12 giugno 1961 e una in data 12 aprile 1963.

Storia

Collezione B., Bologna;
Collezione privata

Certificato su foto Mario Marescalchi Galleria d'Arte, Bologna,
in data 27-11-73.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume sesto, opere dal 1951 al 1974, Electa Editrice, Milano, 1976, n. 844.

Stima € 180.000 / 280.000



Francesco Guardi, *Ponte di Rialto*, 1780-90, Napoli, Museo di Capodimonte



527

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Ponte a Nervi, 1953

Olio su cartone telato, cm. 50x58,8

Firma in basso a sinistra: C. Carrà; firma al verso: C. Carrà;
timbro parzialmente abraso G. Zanini Arte Contemporanea;
timbro Nava Eugenio, Milano.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 22 giugno 1955;
certificato su foto Catalogo Generale delle Opere di Carrà,
con n. 28/53.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-
1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 117,
579, n. 28/53 (con supporto errato).

Stima € 30.000 / 40.000



Il ponte di Granara a Genova



Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta sul parquet, 1936

Olio su tela, cm. 65x91,7

Firma e data al centro e in basso a destra: Pisis 36. Al verso sulla tela: timbro Galleria Marescalchi, Bologna; sul telaio: etichetta Galleria "Genova", Genova, con n. 33: etichetta de Pisis / Gli anni di Parigi / 1925 - 1939 / Castello Svevo / Bari, 24 marzo - 29 aprile 1988 / Opera esposta: etichetta de Pisis / Gli anni di Parigi / 1925 - 1939 / Galleria dello Scudo / Verona - 13 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988 / Galleria dell'Oca / Roma - 5 febbraio 1988 - 19 marzo 1988 / Opera esposta: etichetta XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1936 - XIV (con titolo autografo *Natura morta sul pavimento*): timbro Studio d'Arte Prof. Dino Tega, Milano, con n. 181A.

Certificato su foto di Demetrio Bonuglia, Roma, 28-7-1983, con timbro Mario Marescalchi Galleria d'Arte, Bologna.

Esposizioni

XX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1936, sala XXVII, cat. p. 98, n. 34 o 36;
De Pisis, Didascalie per un pittore, a cura di Luigi Cavallo,

Milano, Brerarte, 18 maggio - 18 giugno 1983, cat. p. 101, illustrato a colori (con titolo *Natura morta sul pavimento*); De Pisis, gli anni di Parigi 1925 - 1939, a cura di Giuliano Briganti, Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988, poi Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio - 19 marzo 1988, cat. pp. 170, 171, n. 50, illustrato a colori; De Pisis, gli anni di Parigi 1925 - 1939, a cura di Giuliano Briganti, Bari, Castello Svevo, 24 marzo - 29 aprile 1988, cat. pp. 170, 171, n. 50, illustrato a colori.

Bibliografia

Paul Fierens, Filippo de Pisis, Art italien moderne, Editions des Chroniques du jour, Parigi - Ulrico Hoepli, Milano, 1937, tav. 28; Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 388, n. 1936 24.

Stima € 70.000 / 90.000

Le nature morte non sono uno 'tra i generi' nella produzione di de Pisis, ma il macro genere, il teatro delle apparizioni, la camera delle meraviglie cui egli affida tutte le sue risorse di poetica, tutte le sue capacità tecniche (De Pisis. Dalle avanguardie al "Diario", Milano, 1993, p. 24)

Natura morta sul parquet fa parte di quella fase in cui de Pisis matura la propria vocazione pittorica, durante i suoi soggiorni parigini tra il 1925 e il 1939.

Nel corso di questa stagione l'artista adotta uno stile immediato, veloce, nervoso, dettato dalla sua impetuosa felicità.

A Parigi, nel 1930, dopo i primi cinque anni da nomade bohémien, de Pisis trova un appartamento al 7 di rue Servandoni, nel centro del Quartiere Latino. La sua dimora, stravagantemente decorata e piena di dipinti suoi e dell'amico Giorgio de Chirico, diviene il punto d'incontro degli Italiens de Paris.

Verso la metà degli anni Trenta, de Pisis viene acclamato dalla critica ed esposto sia in Italia che in Francia, rafforzando i suoi legami con gli artisti d'avanguardia britannici e le loro gallerie. Durante la sua seconda visita a Londra, riscopre i capolavori italiani del Trecento e del Quattrocento alla National Gallery. L'ammirazione per le pale d'altare dei compatrioti della Scuola Ferrarese influenza particolarmente la sua produzione successiva. Anche la lezione tratta dalle nature morte barocche dei napoletani Recco e Ruoppolo gli dà l'ispirazione per i suoi frutti, le conchiglie, i pesci, raffigurati su tavole o piani isolati, in interni semi-illuminati. Gli oggetti quotidiani diventano così la massima espressione pittorica delle emozioni e dei desideri ancestrali di de Pisis. All'origine della sua passione per gli oggetti c'è una duplice ispirazione: da un lato il fascino per l'arte antica, dall'altro l'interesse per la poetica della Scuola Metafisica, influenzata anche dall'amicizia stretta con i fratelli de Chirico a Ferrara, negli anni Dieci. De Pisis fonde queste due idee con il senso supremo dell'equilibrio classico e la ricchezza cromatica che deriva dalla sua costante contemplazione delle opere di Manet. In *Natura morta sul parquet*, che verrà esposta alla XX Esposizione della Biennale Internazionale d'arte di Venezia del 1936, tutti questi diversi riferimenti trovano una sintesi unica. La tavolozza è elegantemente giocata sul leggero contrasto tra le tonalità calde del pavimento, del limone e della salsiccia, contro il grigio del pesce e del cartoccio. I pigmenti frammentati sulla tela, dai quali si scorgono anche la sagoma di un gallo, e le numerose tele dell'artista accatastate a terra, esprimono allo stesso tempo l'immediatezza del gesto.

Così, "la definizione precisa degli spazi raffigurati è come annullata da un'immediatezza che tutto confonde" (*De Pisis, Gli anni di Parigi, 1925-1939*, Milano, 1987).

L'artista in quest'opera rende infine omaggio alla sua amata via di casa: la scritta "W Servandoni" emerge e allo stesso tempo si mimetizza in un angolo della parete in fondo alla stanza.

In questa fase più matura, i pennelli e i colori gareggiano nell'interpretare per mezzo di una perfetta fusione tra realtà e fantasia, il rinnovato stupore che la natura suscita in lui sotto forme sempre più complesse, simboliche e metaforiche.

Costanza Costanzo



529

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1954 ca.

Olio su tela, cm. 80,6x100,4

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 6983: timbro Galleria d'Arte Sacerdoti, Milano.

Certificato su foto di Francesco Meloni; certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 2 novembre 2021, con n. 192/21 RA.

Stima € 50.000 / 70.000



Mario Sironi nello studio



Renato Guttuso, dal dopoguerra alla natura morta degli anni Sessanta

Una mela, una bottiglia, un volto, uomini in guerra o in pace, angeli nei cieli, estasi di Santi, massacri, dannati nell'inferno, crocefissioni o concerti, giornali, cinematografi, musei, strade, campagna, palazzi e camere chiuse, letti disfatti, oggetti abbandonati e impolverati. La pittura è la forma del nostro coesistere in ognuno di questi elementi o in tutti questi insieme.

Renato Guttuso

Nei primi anni del dopoguerra Renato Guttuso partecipa, con una sua personale elaborazione, al clima di fervide ricerche espressive comune agli artisti che già nell'anteguerra avevano avviato un deciso rinnovamento della pittura italiana; l'originale posizione di Guttuso è incentrata nell'interesse prioritario da lui accordato alla lezione rivoluzionaria del Cubismo, sia per il suo aspetto di nuova costruzione di linguaggio pittorico, sia per il suo porsi come decisiva alternativa ad ogni soluzione evasiva o formalistica dell'arte contemporanea.

In un dialogo ideale con Picasso, iniziato già a partire dalla fine degli anni Trenta, Guttuso definisce dalla metà degli anni Quaranta i modi di una pittura sinteticamente strutturata, marcata da un acceso colorismo che sottolinea la drammaticità di immagini che diventeranno denuncia di una profonda inquietudine esistenziale e civile.

Nel 1946 si installa nel nuovo studio romano in via Margutta 43, e in un viaggio a Parigi conosce finalmente Pablo Picasso diventandone amico, lavora indefessamente disegnando le illustrazioni per *Addio alle armi* di Hemingway, collabora con il quotidiano *L'Unità* e partecipa attivamente alla fondazione della *Nuova Secessione Artistica Italiana*, che nel 1947 diverrà *Fronte Nuovo delle Arti*, a cui aderirono tra gli altri Birolli, Turcato, Corpora, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Vedova, Leoncillo, Fazzini.

Il *Fronte*, nato su iniziativa del critico d'arte Giuseppe Marchiori, pur avendo avuto vita breve (si scioglierà già nel 1948), raccoglieva le maggiori personalità di una nuova generazione di pittori e scultori impegnati in ricerche artistiche avanzate, si era affermato in una memorabile esposizione alla Galleria Cairoli di Milano nel 1947 e soprattutto l'anno successivo nella sala riservata alla Biennale veneziana, e si proponeva di riunire alcuni dei più rappresentativi artisti delle generazioni venute dopo il "Novecento".

Il gruppo, e specialmente Guttuso, guarda alle novità imposte alla pittura da *Guernica* di Picasso (1937) e si prefigge di realizzare una pittura "postcubista" incentrata su temi sociali e politici: "una stagione, felicemente creativa, questa dell'esperienza 'postcubista',



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

durante la quale Guttuso si è impegnato a corrispondere alla sua fondamentale necessità di comunicazione narrativa del rapporto con la realtà quotidiana individuale e collettiva, ponendosi il problema di una nuova elaborazione linguistica dell'immagine. Quella che appunto l'esperienza del 'secondo postcubismo' francese (e picassiano nella fattispecie) poteva offrirgli" (Enrico Crispolti, *Renato Guttuso, Opere della Fondazione Francesco Pellin*, Mazzotta, Milano, 2005, p. 69). In questo clima nascono *Bevitrice in giallo* (1946), *Veduta di Villa Medici (Tetti a Trinità dei Monti)* (1946) e *La grande lavandaia* (1947), tre dipinti in cui è evidente la nuova via intrapresa da Guttuso, caratterizzata da un'importante sintesi formale delle linee, dall'ampiamiento delle campiture, dalla ricerca di un nitore e di un equilibrio compositivo assoluto. Il colore diviene funzionale all'intera realizzazione dell'opera, in dipinti come *Bevitrice in giallo* Guttuso lo modula oltre ogni rigidità di stilizzazione, lo piega al racconto, all'emozione dell'immagine assunta come emblema; il giallo della camicetta della donna preme e contrasta con il verde del piano del tavolo, stride con il bianco del bicchiere ed il turchese della bottiglia che si stagliano in primo piano, e con il blu acceso dello sfondo, andando quasi a rubare la scena alla reale protagonista del dipinto, la donna appunto, che con un gesto sconcolato si regge la testa poggiandosi sul gomito e mettendosi le mani tra i capelli, quasi a voler sottolineare il contrasto latente – cromatico, strutturale, emotivo – che permea tutta la composizione.

La stessa sintesi plastica è rintracciabile anche nelle grandi campiture cromatiche e nella figurazione dai contorni netti di *Veduta di Villa Medici (Tetti a Trinità dei Monti)*, dipinta per il Bar Rosati di Piazza del Popolo, ritrovo di artisti ed intellettuali, tra cui Alberto Moravia con la moglie Elsa Morante. La veduta urbana si ritrova nel corpus delle guttuse a partire dal 1931-32, ma è tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta che diviene uno dei temi ricorrenti della sua pittura. A Roma Guttuso è affascinato dall'intrico di quinte di case e di tetti, concentrandosi su Trinità dei Monti e Villa Medici, egli realizza opere in cui descrive una città amichevole e complice, ancora lontana dalle descrizioni drammatiche degli anni Cinquanta, ci rende l'immagine di un'Urbe non letta in chiave metropolitana, ma come un centro antico, una sorta di paese familiare, consolatorio e portatore di memoria.

In *Bevitrice in giallo* e *Veduta di Villa Medici (Tetti a Trinità dei Monti)* la pittura di Guttuso tende a una serrata e sintetica scomposizione strutturale dell'immagine, risolta attraverso ampi piani plastico-cromatici, affidati al disegno netto e deciso dei profili esterni e interni, che costruiscono l'insieme compositivo con un'ampia evidenziazione cromatica, forte, accesa, allargata. Così i dipinti di questo periodo vivono su un intarsio di zone tonali pure, a stacco netto, spesso quasi contrastanti le une dalle altre.

Nel biennio 1946-47 Guttuso volge il proprio lavoro verso le tematiche del mondo proletario, e tende a costruire una più piena e comprensiva visione della realtà quotidiana, interpretata tuttavia attraverso il suo potenziale emotivo-immaginario, quasi a volerne scoprire e sottolineare l'intrinseco valore eroico.



Renato Guttuso alla sala del Fronte Nuovo delle Arti, XXIV Biennale di Venezia, 1948



Renato Guttuso, *Cucitrice di fronte con drappo rosso*, 1947



Renato Guttuso, *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, 1949-50, Dresda, Gemäldegalerie

In questo contesto è possibile leggere *La grande lavandaia*; nel 1947 Guttuso lavora al tema dell'occupazione delle terre realizzando il grande dipinto *Marsigliese contadina*, sviluppa cicli di dipinti sul tema della "cucitrice" e appunto della "lavandaia", interpretate come figure emblematiche del lavoro popolare femminile. Al centro del dipinto campeggia una figura china sul catino in cui sta strizzando un panno appena lavato, è un dipinto di vita quotidiana che mostra la situazione della donna con un accurato realismo, con tratti decisi che restituiscono il corpo robusto della lavandaia, allungata e torta come i panni che strizza, e lambita solamente dalla luce che penetra dall'alto delle fronde degli alberi, elemento che rende ancor più realistica la scena. Sono questi dipinti di denuncia sociale, di lavori durissimi e mal retribuiti, che descrivono la vita degli individui comuni, evidenziando le ingiustizie

di classe e la difficoltà della maggior parte delle persone nell'accedere ai beni di prima necessità e che giungono all'apice con i cicli del 1949-50 delle acciaierie di Terni e dei pescatori di Scilla, che Guttuso affronterà con una nuova flessibilità narrativa, aprendo a una prospettiva diversa di realismo di critica sociale, più aderente alle necessità delle lotte proletarie e contadine (*Episodio della lotta dei braccianti*, 1949 e *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, 1949-50); e infatti le opere all'inizio degli anni Cinquanta saranno caratterizzate da un realismo di impronta politica, vicino alla tematica del lavoro e delle rivendicazioni rurali e operaie. Dalla metà degli anni Cinquanta la sua pittura si farà più attenta alla materia pittorica, alla sua consistenza pastosa, arrivando a impiegare in alcune composizioni elementi a collage; la sua visione toccherà ancora tematiche sociali, ma la sua immaginazione tenderà a figurare la vita urbana nei suoi incontri di lavoro (*Passaggio pedonale*, 1957), di svago (*La spiaggia*, 1955-56, *Gita in Vespa*, 1957) e nelle situazioni quotidiane (cicli dei "fumatori" o dei "lettori di giornale"), non distaccandosi mai dalla realtà, ma immedesimandosi in essa.

Come sostiene Crispolti: "Un'ottica esistenziale caratterizza la pittura di Guttuso nei primissimi anni Sessanta, in continuità con la sua ricerca nella seconda metà del decennio precedente. Le 'nature morte' e i 'paesaggi' (soprattutto ancora di Velate, e anche ravvicinati) esplicitano interamente la sua intenzione di rapporto fisico, quasi con una materialità comune a tutte le cose, in una materia pittorica spessa e ricca, ma anche di veloci e sprezzanti stesure" (Enrico Crispolti in *Guttuso dalla Sicilia a Velate*, Biennale d'Arte Editrice, La Spezia, 1987, p. 245). In quest'ottica di "realismo esistenziale" si pone il dipinto *Pannocchie, oggetti sul tavolo e finestra*, 1963, opera di particolare bellezza, esposta alla fondamentale antologica guttusiiana tenutasi al Palazzo della Pilotta di Parma tra il dicembre 1963 e il gennaio 1964. A proposito delle nature morte ivi esposte Brandi scriverà: "...Così quegli oggetti nello studio: e ce n'è del 61 del 63, sono barattoli, sono



Renato Guttuso, *La spiaggia*, 1955-56, Parma, Galleria Nazionale

persino le fiasche di Morandi, ma con tanto inchiostro, tanto nero e tanti guizzi, di toni aspri, acidi, bollenti che scottano come la ceralacca fusa, o freddano come una lama sulla fronte. È il Guttuso più autentico, sull'orlo spericolato d'una forma a cui tiene quasi quanto gloriosamente affetta di strapazzarla" (Cesare Brandi, *La mostra di Guttuso a Parma*, in *Il Punto*, 4 febbraio 1964).

A partire dal 1961 le nature morte guttuse sono risolte in composizioni d'ampio respiro, non soltanto per l'affollarsi e l'accavallarsi di oggetti di consumo quotidiano, ma anche per l'istituirsi di un rapporto fra tali oggetti e lo spazio che li ospita, definito da una stesura pittorica sciolta e materica. Negli anni 1962-63 le nature morte diverranno uno dei grandi temi dell'artista e

saranno affrontate su un duplice binario: o attraverso la rappresentazione di una molteplice quantità di oggetti oppure attraverso la valutazione di poche cose, misurate nella loro fisicità. Tuttavia nel 1963, sia nelle composizioni più congestionate, sia in quelle di focalizzazione più circoscritta, si avverte chiaramente la tensione ad un maggiore ordine compositivo che lascia intravedere prospettive ulteriori nella ricerca pittorica dell'artista.

In dipinti come *Pannocchie*, *oggetti sul tavolo* e *finestra* la scomposizione e la ricomposizione dei piani secondo un criterio plastico o il portare tutti gli oggetti simultaneamente in primo piano, sono procedimenti che riescono naturali a Guttuso; fughe di luce sono introdotte attraverso l'uso di colori vibranti e realistici, e gli oggetti avanzano o indietreggiano aiutati da una molteplicità di punti di vista. Attraverso l'uso dello "scorcio" e dei piani irregolari l'artista arriva così a formulare una nuova definizione di spazio.

Le pannocchie di mais – che sembrano emergere dalla tela come veri e propri oggetti tridimensionali – sono rappresentate con un realismo quasi fotografico, con tocchi di colore vibranti e intensi che creano un contrasto suggestivo con lo sfondo scuro e discreto. Guttuso lavora su una tavolozza calda e intensa, con tocchi di giallo, rosso e arancione che illuminano la scena colma di oggetti d'uso quotidiano, come matite colorate, una ciotola, una bottiglia di memoria morandiana, un portasigarette e un limone.

Circa le pannocchie osserverà Brandi: "Queste pannocchie hanno i chicchi bistrati come gli occhi di Cleopatra, e mostrano ancora delle soluzioni cubiste residue, e mostrano ancora i colori portati all'ottava sopra, con intenti espressionistici evidenti, che del resto la pittura di Guttuso ha sempre esibito", e anche Testori annoterà: "Queste pannocchie che si torcono, affondano in un gran lago di luce... chi potrà mai scordarle?" (Cesare Brandi, in *Il Punto*, cit., 1964; Giovanni Testori, in *Guttuso*, Parma, 1963).

Dipinti come questo sono un esempio magnifico della capacità dell'artista di cogliere la bellezza e la poesia della vita quotidiana: grazie alla sua maestria tecnica e alla sua sensibilità artistica Guttuso ha saputo creare delle opere di grande fascino e suggestione, che rimangono ancor oggi tra le più belle e rappresentative del suo percorso artistico.

Silvia Petrioli



Renato Guttuso con Palmiro Togliatti alla personale di Parma, Palazzo della Pilotta, dicembre 1963



Renato Guttuso con Pablo Picasso a Mougins nel 1965

530

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Bevitrice in giallo, 1946

Olio su tela, cm. 50x61,5

Firma e data in alto a destra: Guttuso 46; firma e data al verso sulla tela: Guttuso 1946; sul telaio: Guttuso.

Esposizioni

Guttuso, Venezia, Galleria Sandri, settembre 1947, cat. n. 12.

Bibliografia

Il Mattino del Popolo, Napoli, 28 settembre 1947;
Duilio Morosini, Renato Guttuso, Cusmano Editore, Roma,
1960, p. 17;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di
Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983,
p. 144, n. 46/20.

Stima € 40.000 / 60.000



Renato Guttuso al cavalletto



531

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Veduta di Villa Medici (Tetti a Trinità dei Monti), (1946)

Olio su tela, cm. 100x180

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione Tivegna, Roma;

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 155, n. 46/65.

Dipinto per il Bar Rosati in Piazza del Popolo a Roma.

Stima € 65.000 / 95.000



Veduta di Villa Medici, Roma



532

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

La grande lavandaia, 1947

Olio su tela, cm. 102x61,5

Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Studio d'Arte Pai[...]: timbro Galleria R. Rotta, Genova / Registro Deposito, con n. 6227: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 4997.

Certificato su foto Archivi Guttuso, Roma, 21 ottobre 2018, con n. 1815412480.

Esposizioni

Guttuso a Genova nel nome Della Ragione, Genova, Villa Croce, ottobre - novembre 1985;

Renato Guttuso, a cura di Luciano Caprile, Finalborgo, Chiostri di Santa Caterina, Oratorio dei Disciplinati, 20 ottobre 1995 - 7 gennaio 1996, cat. n. 10, illustrato a colori;

Il Fronte Nuovo delle Arti, Matera, Palazzo Lanfranchi, 11 dicembre 1999 - 22 gennaio 2000;

Renato Guttuso (1911-1987), a cura di Giorgio Barberis, Cherasco, Palazzo Salmatoris, ottobre - dicembre 2001, cat. n. 51, illustrato a colori.

Stima € 60.000 / 90.000



Renato Guttuso nello studio di Villa Massimo, Roma, 1948



533

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Pannocchie, oggetti sul tavolo e finestra, 1963

Olio su tela, cm. 116x89,5

Firma in basso a destra: Guttuso. Al verso sul telaio: etichetta Mostra di Renato Guttuso / Parma 1963 / Palazzo Pilotta: etichetta Centro di Cultura di Palazzo Grassi / Venezia - 3 aprile/20 giugno 1982 / Mostra: «Guttuso: opere dal 1931 al 1981» / cat. n. 76 (70).

Storia

Collezione Pirelli, Varese;
Collezione Gerosa, Mendrisio;
Collezione privata, Pistoia;
Collezione privata

Esposizioni

Renato Guttuso, mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. p. 92, n. 232, tav. XII, illustrato a colori;
Renato Guttuso, Darmstadt, Kunstverein, 26 agosto - 4 ottobre 1967, cat. n. 39;
Renato Guttuso, Recklinghausen, Städtische Kunsthalle,

22 ottobre - 26 novembre 1967, cat. n. 39;

Renato Guttuso: Gemälde und Handzeichnungen, Colonia, Kunsthalle, 4 giugno - 24 luglio 1977, cat. n. 20 e particolare in copertina;

Guttuso. Opere dal 1931 al 1981, Venezia, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 4 aprile - 20 giugno 1982, cat. p. 172, n. 76, tav. XXXV e cartolina della mostra, illustrato a colori.

Bibliografia

Capolavori nei secoli: Correnti contemporanee, vol. XII, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1964, p. 101;
Omaggio a Guttuso, in Il Nuovo Piccolo, n. 1, Parma, 1964;
Il Punto, Roma, 15 febbraio 1964;
Agenda Zanussi, 1983, copertina e p. n.n.;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 276, n. 63/46.

Stima € 120.000 / 160.000



Elsa Morante legge una monografia su Guttuso curata da Elio Vittorini negli anni Sessanta



534

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

La vendemmia

Olio, carboncino e pastello su cartone, cm. 68,5x98

Firma e titolo in basso a sinistra: Mafai - La vendemmia.

Certificato di Giulia Mafai in data 11.03.88 (in fotocopia).

Stima € 28.000 / 38.000



Paul Gauguin, *Contadina e mucche in un paesaggio*, 1890



535

Libero Andreotti

Pescia (Pt) 1875 - Firenze 1933

La sculacciata, 1920

Bassorilievo in terracotta, cm. 80x63

Sigla e data in basso a destra: SLA / 920; firma, titolo e data entro cartiglio al verso: Spartaco Libero / Andreotti / "La sculacciata" / 1920.

Reca un certificato di autentica su fotografia di Lupo Andreotti, figlio dello scultore, in data 11 novembre 2008, in cui lo stesso dichiara: "Certifico che il bassorilievo in terracotta qui riprodotto è opera di Libero Andreotti mio padre. È una delle 2 terrecotte a mia conoscenza esistenti".

Stima € 15.000 / 20.000

Bassorilievo tipico dello stile dello scultore nella sua fase più "modernista" sebbene memore degli alti esempi rinascimentali, *La sculacciata* è, a fianco degli altri bassorilievi quali *Donna e bambino affacciati a un terrazzino* (1920 ca.), *La perfetta letizia* (1919 ca.), e ai rilievi *Donna che dorme* (1921), e *La pesca* (1920 ca.), uno degli esempi più belli di questa tecnica nella scultura italiana del tempo. Il tema si colloca in quel genere di rappresentazioni della "vita domestica" care allo scultore parallelamente ai soggetti civili e celebrativi.

Esiste il gesso di quest'opera nella Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia (cat. p. 159, n. 4).

Ornella Casazza (1992), nella scheda relativa al catalogo scrive che "non si hanno notizie di fusioni o traduzioni in marmo, pietra o terracotta" di questo modello, tuttavia risultano esistenti oltre al gesso originale un esemplare in terracotta (collezione privata) ed un altro esemplare in bronzo, fusione postuma, già degli eredi, riprodotto in Pandolfini Casa d'Aste, Dipinti e sculture antiche e dei sec. XIX-XX, Firenze, 22-23 aprile 2013, p. 313, lotto 447.

Bibliografia di riferimento:

Gipsoteca Libero Andreotti, a cura di Ornella Casazza, Pescia, 1992, (Toscana Musei), p. 159, n. 4.





536

536

Emilio Pettoruti

La Plata 1892 - Buenos Aires 1970

Ritratto di Piero Marussig, 1920

Olio su tela, cm. 80,5x64,5

Dedica, firma e data al verso sulla tela: Con stima / a Piero Marussig / Emilio Pettoruti / luglio 1920. Sul telaio: etichetta Galleria Milano, Milano, febbraio 1932, con n. 467.

Stima € 15.000 / 20.000



537

537

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Ritratto della moglie, 1928

Olio su tela, cm. 88,5x62,5

Storia

Carlo Cardazzo, Venezia;
Collezione privata, Casalecchio di Reno;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, con indicazione "Pubblicato su Arte Moderna Italiana n. 47 (tav. XVII) / Edizioni Hoepli Milano 1947".

Esposizioni

I Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, gennaio - giugno 1931.

Bibliografia

Casabella, n. 38, Milano, febbraio 1931, (con titolo *Donna in attesa*);
Alfonso Gatto, Virgilio Guidi, in Architrave, Bologna, 8 febbraio 1947, tav. XVI;
Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 176, n. 1928 66.

Stima € 18.000 / 24.000

538

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Nudo femminile, 1933

Olio su tela, cm. 70x49

Firma in basso a destra: G. de Chirico

Storia

Collezione Scuffi, Firenze;

Collezione Bruno Innocenti, Firenze;

Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, *Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume terzo, opere dal 1931 al 1950*, Electa Editrice, Milano, 1973, n. 197;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 75, n. 25 (opera datata 1930 ca.).

Stima € 50.000 / 70.000



Pierre-Auguste Renoir, *Seated bather*, 1914, Chicago, The Art Institute





Alberto Savinio

Alberto Savinio, *Le tendre quatuor* (*Hommage à Raphaël*), 1928

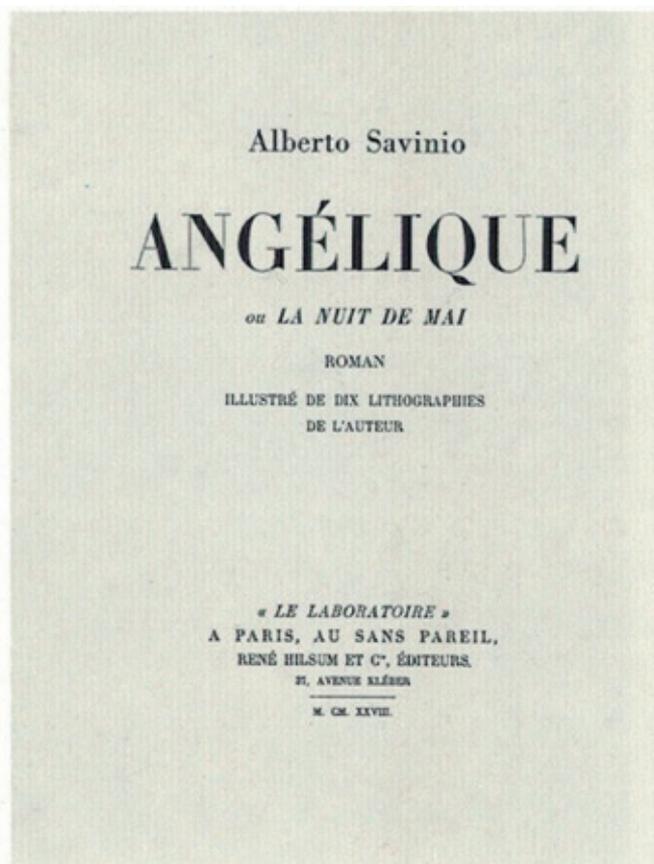
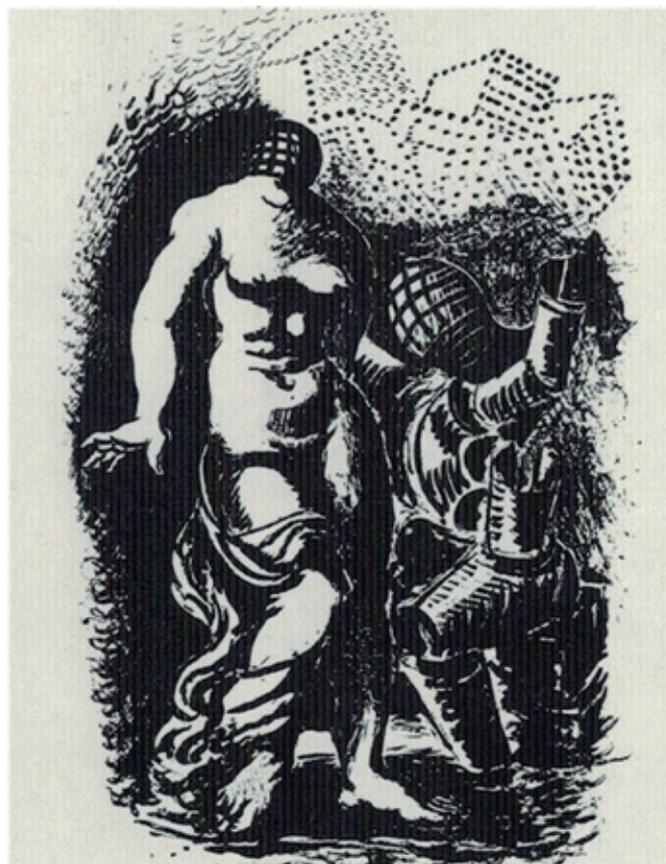
Un 'quartetto' di cavalieri nelle loro armature scintillanti posano in un prato: ossia le figure di Savinio così come le vedeva "ferme e formate di un fosforo immortale".

Alberto Savinio è stato definito come un Argonauta del suo tempo prendendo in prestito uno tra i suoi primi contributi narrativi, *La partenza dell'Argonauta* del 1918. Effettivamente, mentre sondava realtà e memoria attraverso forme di espressione quali il teatro, la musica, e l'arte, Savinio sembra proprio aver navigato le diverse sfere dell'inconscio quasi si trovasse in uno stato di ricognizione perpetua.

Questa perlustrazione e le scoperte che ne sono venute hanno trovato forma in un'opera di straordinaria importanza come *Le tendre quatuor*, un'opera realizzata nel 1928, il periodo più felice della pittura dell'artista-poeta.

È per questo felice stupore, per questo loro presentarsi inaspettate e nuove, per questo venirmi incontro come da un altro mondo, che prima di farsi amare da altri le mie opere si fanno amare da me (Alberto Savinio, Casa «La Vita»).

Intorno agli anni in cui svolge *Le tendre quatuor*, Savinio stava dando corpo a un intero repertorio visivo frutto della combinazione enciclopedica, letteraria e artistica, di cui si era nutrito nei decenni precedenti. Aveva usato l'ironia e la memoria quali strumenti per la ricerca e ricombinazione continua di temi che dalla mitologia della Grecia antica spaziavano all'iconografia familiare giungendo alla tradizione pittorica italiana. Se all'interno di questo universo creativo alcuni soggetti restituiti da Savinio sulla tela erano parzialmente già presenti nel suo percorso letterario altri, invece, sembrano scaturiti da uno scambio continuo tra immaginario letterario e creazione pittorica, come appunto nel caso de *Le tendre quatuor*. Nei dipinti trasfondeva l'ironia tesa a ricombinare le immagini e le sensazioni della memoria di cui erano oggetto i suoi molti racconti. L'acume e la chiave talvolta tagliente che filtra dai suoi scritti lo guidava verso gli orizzonti immaginativi ironici trasfusi in pittura.



Alberto Savinio, depliant per l'edizione francese di *Angélique ou La nuit de mai*, 1928 (non pubblicato)



Alberto Savinio, *Voilà mon rêve*, 1930



Alberto Savinio, *Autoritratto*, pubblicato in *Comoedia*, 29 novembre 1927

Permette di ipotizzarlo la prossimità tra l'immagine del manichino meccanizzato, che compare in una stampa che Savinio realizza per il suo romanzo *Angélique ou la nuit de Mai* del 1927, e lo sviluppo dato a questa stessa immagine in *Le tendre quatuor*. Il manichino meccanizzato in quest'opera si moltiplica in un 'quartetto' di figure fulgide nelle loro armature, in posa su un prato, come se si trovasse di fronte alla macchina fotografica per un gruppo di famiglia analogo a quelli che ispiravano altre tele eseguite da Savinio nello stesso momento.

Alberto Savinio è stato [...] un fanciullo-prodigio [...] egli ha dato un gran strappo alla regola passando dallo stato di fanciullo - prodigio a quello di uomo - prodigio (G. de Chirico, 15 aprile 1940).

Manifestando la genialità che aveva già espresso pubblicamente nelle composizioni musicali, nelle sperimentazioni poetiche e nei nutriti contributi letterari, Alberto Savinio nel 1928 veniva celebrato come il nuovo astro della pittura moderna grazie all'inaspettato successo della sua prima esposizione alla Galerie Jacques Bernheim in rue de la Boétie a Parigi. Nello stesso anno, dopo che Paul Guillaume si era assicurato la gestione della sua produzione pittorica con un contratto, Savinio lavorava per Léonce Rosenberg. Per il mercante dell'*Effort Moderne* che, tra gli altri, commerciava Braque, Metzinger, Gris e Pablo Picasso, egli avrebbe infatti eseguito alcune opere destinate al suo appartamento. Dopo l'esordio folgorante alla galleria di Jacques Bernheim la pittura di Savinio viene immediatamente sostenuta da uno dei critici di punta quale è Waldemar George che sulla rivista "Formes" nel 1929 lo definisce il nuovo Esopo. Nel corso di un solo biennio e dunque proprio quando realizza *Le tendre quatuor*, l'ormai maturo "uomo-prodigio" espresse pari genialità in ognuna delle arti, nonostante più tardi Savinio stesso abbia abilmente scansato ogni richiesta di essere incasellato all'interno di ognuna delle sue molteplici attività.

Durante il decennio che si era concluso con l'affermazione in veste di pittore, gli impegni di Savinio avevano toccato ogni aspetto delle sue poliedriche attività intellettuali. A quel punto egli figurava infatti come autore sulle testate giornalistiche, collaborava con Luigi Pirandello a un episodio imprescindibile della cultura dell'epoca come il Teatro d'Arte a Roma, approntava romanzi e poi, per ciò che ci riguarda più da vicino, avviava con impegno un'attività pittorica che lo avrebbe imposto davvero rapidamente sullo scenario europeo. È possibile che il suo allontanamento dalla composizione musicale e che la successiva esperienza teatrale con la compagnia fondata da Pirandello alla fine del 1924 con l'intento di richiamarsi alle più innovative esperienze del teatro europeo abbiano accelerato il passaggio di Savinio all'attività pittorica.

Tuttavia, in questa rapida evoluzione dalle arti performative alla pittura ebbe sicuramente un ruolo non secondario Giorgio de Chirico. Infatti, alla metà degli anni Venti, sarebbe stato proprio quest'ultimo a spronare il fratello che

definerà "indiscernibile nello spirito" a sperimentare più seriamente la pittura. Del resto i fratelli de Chirico non facevano mistero dell'importanza di un reciproco legame di cui si coglierà un'eco costante lungo il percorso di entrambi: per Giorgio de Chirico fin dalle opere della stagione della Metafisica inaugurata negli anni della Prima Guerra Mondiale, per Alberto Savinio, invece, nella produzione letteraria prima, e più tardi proprio in pittura.

Che Savinio si fosse già avvicinato alla pratica artistica appare del tutto naturale considerando l'educazione e il peso acquisito da suo fratello Giorgio de Chirico come pittore. Ed è infatti proprio quest'ultimo che, ricordando "certi disegni a penna, quasi preraffaelliti e böckliniani, con templi greci e figure in pepli neri in riva al mare" svolti nei primi anni Dieci, ci informa riguardo al fatto che "Savinio di già dipingeva" durante il periodo milanese. Certo doveva essere una pratica saltuaria, magari vocata a supportare il suo impegno nell'ambito teatrale ma, dopo gli studi, verosimilmente sarebbe proseguita anche durante la Prima guerra mondiale. Infatti, in questo caso, è Filippo de Pisis, che lo avrebbe conosciuto bene proprio allora, a spiegare che Savinio talvolta disegnava anche in quegli anni.

Erano gli anni della Prima guerra mondiale e al pari di molte giovani promesse del panorama culturale dell'epoca, Alberto Savinio si era arruolato. Tuttavia, essendo di stanza a Ferrara insieme al fratello, la guerra lo troverà coinvolto in un felice connubio di scambi e intenti con Carlo Carrà, Giorgio Morandi e Filippo de Pisis. Artisti che, in un insolito contesto come il nosocomio di Villa del Seminario, con Giorgio de Chirico daranno luogo a un episodio fondamentale nell'ambito dell'arte moderna, come la pittura Metafisica.

In quegli anni tragici ma fecondi Savinio restava ancorato soprattutto alla poesia e alla musica. Avrebbe infatti iniziato la stesura musicale della tragedia mimica *La mort de Niobé* mentre inviava i suoi contributi poetici a riviste d'avanguardia come 'Nord-Sud' di Pierre Reverdy e 'Dada' la pubblicazione principe del movimento dadaista, diretta da Tristan Tzara. Doveva lavorare molto, infatti, proprio quando il conflitto mondiale giungeva a conclusione, avrebbe dato alle stampe il primo dei suoi molti romanzi, ossia *l'Hermaphrodite*, strettamente legato nella forma e nei contenuti al clima delle avanguardie.

Il presente, che è nel tempo quello che la facciata è nello spazio, impedisce di vedere le cose in profondità (Alberto Savinio).

A conclusione del conflitto mondiale, proprio le relazioni intrattenute da Savinio con l'*intelligenza* parigina avrebbero reso la sua produzione artistica un punto di riferimento per i successivi sviluppi dell'arte moderna. Sebbene infatti nel 1927 la sua attività pittorica costituisse una novità assoluta, il peso del suo lavoro in abito letterario, musicale e teatrale era ben noto nella Parigi di Cocteau, di Erik Satie, di Picasso o Derain, per citare solo alcuni tra più numerosi che avrebbero impresso una svolta sulle arti del Novecento. Per questo opere come *Le tendre quatuor* avrebbero costituito un prezioso materiale di riflessione anche per gli artisti riuniti da André Breton sotto il nome di Surrealisti: un gruppo che nel lavoro di entrambi fratelli 'dioscuri', ossia Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, avrebbe trovato un punto di partenza imprescindibile.



Alberto Savinio

539

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Le tendre quatuor (Hommage à Raphaël), 1928

Olio su tela, cm. 92x73

Firma e data in basso a destra: Savinio / 1928; titolo al verso sul telaio: Le tendre quatuor (Hommage à Raphaël): etichetta Savinio / Gli anni di Parigi / Dipinti 1927 - 1932 / Verona / Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo Forti / Galleria dello Scudo / 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991 / Opera Esposta: etichetta Galleria dello Scudo, con dati dell'opera.

Storia

Brerarte, Milano, 1981, n. 117;
Farsettiarte, Prato, 1985, n. 158;
Collezione privata

Esposizioni

Antiquariato di domani. Antologia della pittura italiana dagli inizi alla metà del '900, a cura di Giovanna Frea, Luisa Laureati, Paolo Sprovieri, Venezia, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Chiesa di San Samuele, 5 - 22 ottobre 1984, cat. n. 26, illustrato;

Internazionale d'arte contemporanea, Milano, Fiera, stand Galleria dello Scudo, 22 - 31 maggio 1987, fuori catalogo; Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, a cura di Pia Vivarelli, Verona, Palazzo Forti - Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, cat. pp. 164, 165, n. 19, illustrato a colori;
I Grandi Maestri della pittura internazionale, da Picasso a Fontana, Cherasco, Palazzo Salmatoris, 4 ottobre - 14 dicembre 2003.

Bibliografia

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 54, n. 1928 19.

Stima € 750.000 / 1.000.000

Importante:

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



Raffaello, *Sacra Famiglia Canigiani*, Monaco, Alte Pinakothek



Alberto Savinio, *Idillio marino*, 1944

Grazie alla memoria, noi nel mirare le immagini, vediamo ciò che furono e ciò che saranno: è la poesia dello sguardo.
(Alberto Savinio, 1944)



Yves Tanguy, *En Lieu oblique*, 1941, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim

che la moglie Maria ricorda faticosamente compiuti in ristrettezze, passando da un alloggio all'altro, vedranno Savinio trionfare in maniera inaspettata e fulminea in una Parigi allora popolata da figure monumentali, come Pablo Picasso, mentre ribollivano gli spiriti del Surrealismo e, a seguito del tumulto creativo delle avanguardie di inizio secolo, si discuteva di 'ritorno all'ordine'.

Nonostante l'ammonimento del fratello riguardo al tenere le distanze dal gruppo dei Surrealisti, alcune opere di Savinio mostravano come egli si muovesse su un terreno che senz'altro trovava maggiori assonanze e quindi un più ampio riscontro nell'ambiente francese rispetto a quello che avrebbe potuto avere a Roma, dove era rimasto fino a poco prima del 1927. Tra gli esempi che lo pongono in un clima vicino alle atmosfere e alle forme sperimentate in pittura da Max Ernst e Magritte c'è in particolare un'opera, *Idylle marine*, che avrebbe dato avvio alla genesi dello stesso soggetto raffigurato molto tempo dopo in questo *Idillio marino*.

Peraltro, Savinio in quel periodo scriveva sulle stesse riviste in cui i Surrealisti pubblicavano le proprie opere; non appare quindi un caso che la trentina di opere presentate da Savinio alla sua personale tenuta nella galleria Jacques Bernheim in rue de la Boétie venissero immediatamente salutate come il segno di una direzione nuova nel panorama artistico contemporaneo.

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

brevissimo giro di due-tre anni, l'intero vocabolario dei temi che diventeranno l'ossatura dei soggetti che avrebbe trattato anche in seguito.

Le varie e sporadiche esperienze riassunte nel ricordo di alcuni disegni e qualche tela dipinta che Savinio avrebbe realizzato prima di quello stesso 1927, anno di svolta nel suo percorso come pittore, non potevano del tutto definirsi una vera e propria educazione o esercizio alla pratica del pennello. Difatti, prima del 1925, a eccezione delle brevi note di Giorgio de Chirico su qualche schizzo del fratello, o di Filippo de Pisis su un paio di tele eseguite durante la Prima guerra mondiale, non si hanno notizie certe riguardo all'esistenza di un Savinio pittore. Pur tuttavia non doveva trattarsi solo di qualche disegno. Infatti, tra le molte informazioni contenute nel *Breviario romano* del 1925 Anton Giulio Bragaglia annota il fatto che "Alberto Savinio si sta[va] moltiplicando: balletti, commedie, romanzi, musica e ora (accerta de Chirico) anche la pittura". Dunque, fino a quel momento



Alberto Savinio, *Idylle marine*, 1930

Savinio aveva guadagnato una posizione di rilievo all'interno della compagine intellettuale italiana e francese di inizio secolo, ma era noto esclusivamente per la sua produzione come drammaturgo, compositore musicale, poeta e letterato. Ma certamente il fatto che ora, oltre ai terreni artistici battuti, intraprendesse una direzione nuova dedicandosi alla pittura doveva apparire tanto insolito a Roma da essere annotato. Volendo quindi tornare a una breve ricostruzione su quel suo repentino passaggio alla pittura di cui *in primis* riferisce Bragaglia, se i rapporti di Savinio con l'élite intellettuale parigina negli anni Venti erano ancora saldi, non può sfuggire il profondo rapporto di scambio intellettuale da sempre intrattenuto con il fratello e con la poetica che egli aveva espresso con la sua pittura. Una relazione sviluppata sul binario di una biografia comune e di un dialogo ininterrotto che, proprio al passaggio del minore dei fratelli al ruolo di pittore, vide accrescere l'importanza delle opere di Giorgio de Chirico nella genesi dell'immaginario visivo che il minore andava ancora sviluppando.

Nella produzione del maggiore tra i due fratelli il tema del 'doppio' compare fin dalle opere della stagione della Metafisica, inaugurata negli anni della Prima guerra mondiale a Ferrara insieme a Savinio, Carlo Carrà e Giorgio Morandi. In Savinio la stessa tematica affiora in controtuce rileggendo le molte pagine scritte e poi assume, proprio intorno al periodo in cui si afferma come pittore, una piena rappresentazione visiva con i dipinti realizzati a partire dal 1927.

Il 'doppio', inteso come scambio intellettuale e artistico, diviene quindi centrale nel corso di quei mesi intensissimi in cui, anche grazie al fratello, Savinio ha stretto un proficuo contratto con un mercante d'arte del calibro di Paul Guillaume. Ed è in quel periodo, quasi esclusivamente dedicato alla produzione pittorica, che lo stesso concetto di 'doppio' diviene idealmente un veicolo temporale, sul quale correre a più velocità. Proprio muovendosi lungo tale binario, in avanti o indietro, Savinio sembra poter raggiungere gli ingranaggi della memoria per reimpostarli dall'interno e, in questo modo, giungere a combinare la cultura moderna a quella antica, l'intimità domestica e l'apparenza borghese, la realtà e la fantasia. Tale meccanismo gli consente di guardare la realtà con occhi nuovi, per restituirci infine nelle sue immagini dipinte ciò che chiama il mondo "fantasmico" quello che "rispetto all'uomo" Savinio descrive come lo "stato iniziale del momento di scoperta, allor che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima" (1919).

Nelle atmosfere "fantasmiche" di quella realtà le fattezze dei personaggi da cui è circondato, la moglie, il fratello e la cerchia più intima, derivate dalle fotografie, assumono le vesti degli animali fantastici che caratterizzano molte delle sue tele. Nel contempo appaiono anche nuove creature zoomorfe che popolano un gruppo di disegni e tele che Savinio sceglierà di nominare con titoli diversi: tra queste *Les forestiers*, *La finestra*, *Vento misterioso*, *l'Idylle marine* o ancora la *Bataille des centaures*. Ad accomunare tali dipinti sono le creature affini ai cavalli che li popolano. Esseri polimorfi memori della greicità classica che nella pittura di Savinio si legano al giocoso brillare dei dipinti dedicati ai giocattoli e ai poligoni lucenti con cui nel 1928 aveva composto la figura dell'*Ulysse* disponendola sulle rive di un mare in tempesta.

Si tratta delle figure primordiali vivificate dal movimento delle chiome che Savinio raffigura in questo *Idillio marino* del 1944. Immagini che risalgono ai ritratti dei familiari in veste di animali a cui combina l'idea di un'epoca primigenia, popolata da esseri fantastici e inusitati, ispirati da un testo ottocentesco di divulgazione scientifica come *La terre avant le déluge* di Louis Figuier che Savinio avrebbe infatti estesamente utilizzato a partire dal suo ingresso nello scenario dell'arte moderna.

Del resto, lo stesso Savinio nel 1928 aveva spiegato che "certe illustrazioni di *La terre avant le déluge*" nella versione di Édouard Riou avrebbero "popolato di sogni e fantasia" la sua infanzia e che le forme dei plesiosauri raffigurate su quel libro gli apparivano simili a quelle di magnifici cigni trasformati in dimensioni monumentali. Figure che avranno vasta eco nella sua pittura, soprattutto nel tempo in cui la seconda guerra mondiale sembrava finalmente giunta a una risoluzione, ovvero quando Savinio realizza uno degli ultimi 'idilli' in riva al mare della sua vita.



Giorgio de Chirico, *Autoritratto con il fratello*, 1924



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

540

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Idillio marino, 1944

Tempera su tela, cm. 51,8x61

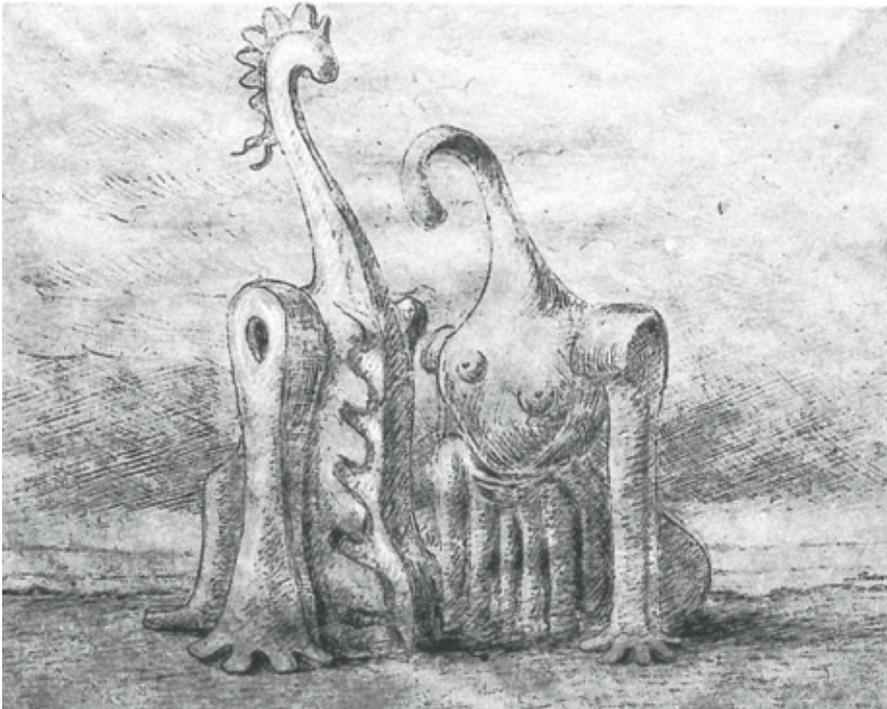
Firma in basso a destra: Savinio; firma, titolo e data al verso sulla tela: Alberto Savinio / Idillio marino (1944); sul telaio: etichetta e due timbri Galleria Borromini, Milano.

Certificato su foto Associazione Archivio Alberto Savinio, con n. 44 - 7.

Esposizioni

Pitture di Savinio, Milano, Galleria Borromini, 19 aprile - 4 maggio 1947.

Stima € 200.000 / 300.000



Alberto Savinio, *Idillio marino*, (1947)



De Chirico, la Metafisica, gli enigmi: *Piazza d'Italia, 1953*

“Nelle sue piazze italiane v'è un silenzio perduto [...]; idilli di archi nella luce del vespro: tra cinque minuti forse avverrà la fine del mondo e le statue precipiteranno dai piedistalli senza rumore e il cielo verde si aprirà in due come il soffitto di un teatro. O forse la fine del mondo è già avvenuta?”

(Raffaele Carrieri, 1938)



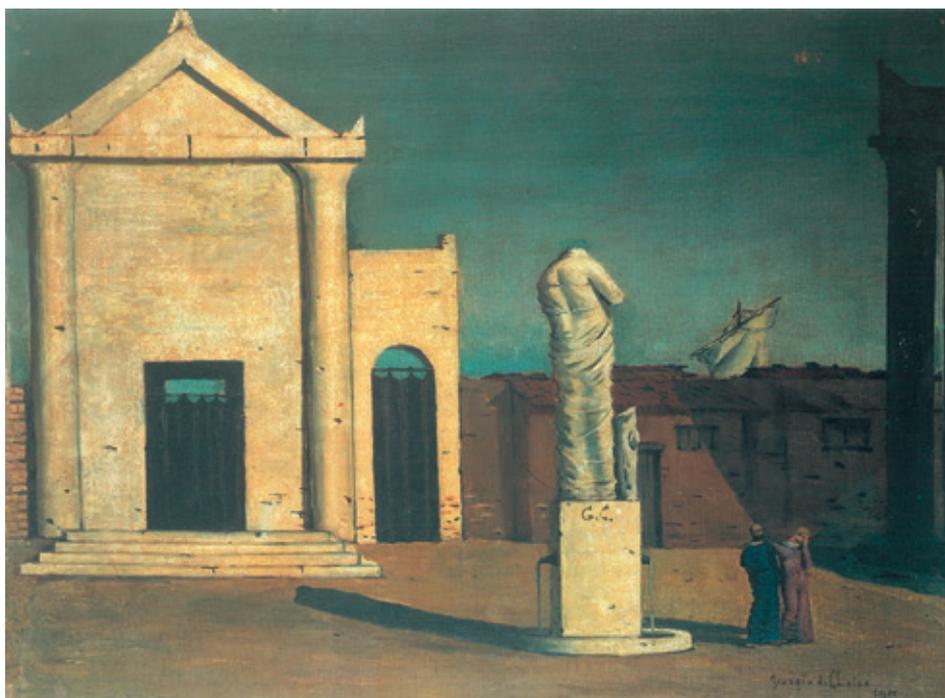
Andy Warhol a Roma nel 1982

In occasione della mostra *Warhol verso de Chirico* (Roma, Musei Capitolini, Sala degli Orazi e dei Curiazi, 30 novembre 1982 - 31 gennaio 1983), Achille Bonito Oliva intervista Andy Warhol che per la sua *Italian Square with Ariadne* (1982) sceglie una delle “Piazze d'Italia” neo-metafisiche di de Chirico. Riguardo al tema della ripetizione, il *pop artist* americano afferma che “Giorgio de Chirico ha ripetuto le stesse immagini per tutta la vita. Credo che l'abbia fatto non soltanto perché i collezionisti e i mercanti d'arte glielo chiedevano, ma perché gli andava di farlo e considerava la ripetizione un mezzo per esprimersi. Probabilmente è questo che abbiamo in comune”.

Dunque la ricerca artistica di Giorgio de Chirico, pur tra nuove evoluzioni e ricerche stilistiche, non può esimersi dal tornare a rianalizzare quegli stessi enigmi che partirono da Nietzsche e Schopenhauer e che, passando per l'elettismo e lo storicismo di Böcklin e di Klinger, sfociarono nelle composizioni metafisiche dei manichini e delle “Piazze d'Italia”. A differenza delle avanguardie del primo Novecento la Metafisica affronta il “museo ideale [...] a ritroso, arrogandosi il diritto di un'ampia libertà nel selezionare le immagini depositate, e di una mescolanza e ibridazione sistematica” (Renato Barilli, 1984). Attraverso questa operazione i soggetti nelle opere di de

Chirico non rappresentano solo esplicitamente l'oggetto in sé, ma vengono caricati di una valenza nascosta che va al di là delle cose fisiche. L'oggetto, divenuto un collegamento tra il mondo reale e “l'occhio della mente”, è ora parte integrante di quell'enigma metafisico che è la vera ricerca filosofica di de Chirico.

Metafisico è dunque l'oggetto ma metafisico è anche lo spazio, infatti si deve ricordare che nella produzione artistica di de Chirico il paesaggio ha sempre rivestito un ruolo di rilievo. Tra il periodo böckliniano, dove troviamo paesaggi naturali, e il periodo ferrarese (1916-1918), dove nelle *Muse inquietanti* troviamo l'esatto *skyline* di Ferrara, “il periodo metafisico di Parigi (1911-1915) è all'insegna



Giorgio de Chirico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910

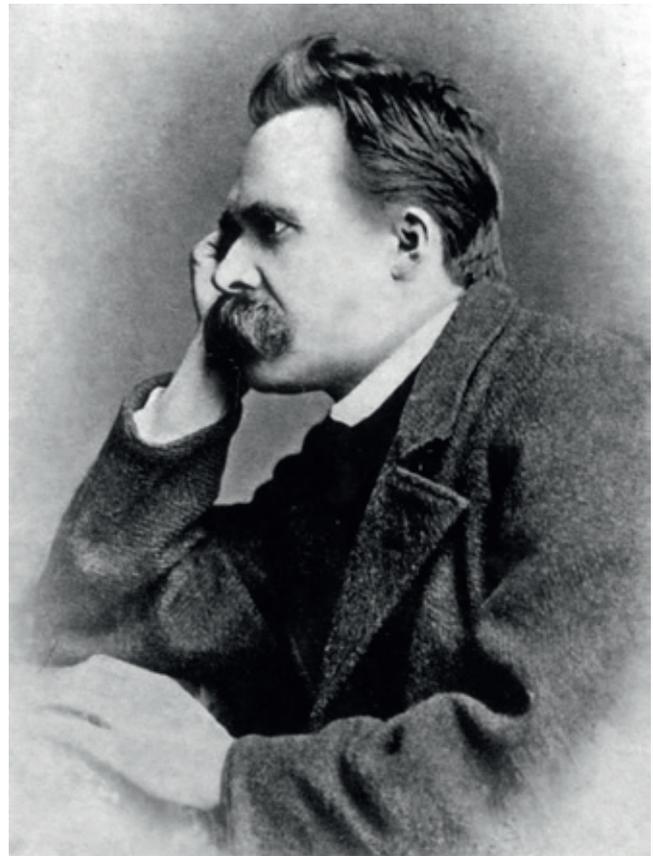
della veduta cittadina: ma l'immagine di Torino o di Firenze si stempera nell'idealismo assoluto della "piazza d'Italia". Non vedute quindi, ma ambienti spaziali semplificati che riflettono lo stato d'animo malinconico e nostalgico" (Maurizio Fagiolo dell'Arco, 2001).

Nel primo soggiorno parigino queste piazze desolate testimoniano la nostalgia per quella patria che, salvo alcuni brevi soggiorni, nei primi venti anni di de Chirico è stata anelata e idealizzata. Nel 1912 de Chirico descrive così la genesi di *Enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910): "In un limpido pomeriggio autunnale, ero seduto su una panca di piazza Santa Croce a Firenze. Ero appena uscito da una lunga malattia ed ero quasi in uno stato di morbida sensibilità. Tutto il mondo mi circondava, finanche il marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. Al centro della piazza si erge la statua di Dante... il sole autunnale, caldo e forte, rischiarava la statua e la facciata della chiesa. Allora ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta e la composizione del dipinto si rivelò all'occhio della mia mente". Tuttavia, se l'epifania avviene nella culla del Rinascimento, l'ispirazione fiorentina trova il suo sviluppo a Torino, la culla del Risorgimento italiano. Come testimonia uno scritto del 1939, de Chirico descrive la città come "la più profonda, la più enigmatica, la più inquietante non solo d'Italia ma di tutto il mondo". L'enigma della città pedemontana è celato nel fiume che l'attraversa e nelle colline, nei castelli e nei palazzi, nelle piazze e nelle vie affiancate dalle case sorrette dai portici. "Torino è la città delle amicizie peripatetiche [...]"

La bellezza di Torino non si svela che poco per volta, simile a una Gorgone buona e onesta che sa quanto costa a quelli che hanno la disgrazia di vedere la sua faccia interamente e a un tratto. È infatti una bellezza che in alcuni casi può essere fatale. È ciò che successe a Federico Nietzsche", che nell'autunno 1888 ebbe due crolli mentali, il primo in Piazza Carmignano e il secondo in Piazza Carlo Alberto. "Non poté resistere alla contemplazione della bellezza torinese ed affondò nella demenza durante uno di quegli autunni in cui le ombre lunghe, la tranquillità del cielo, tutta quell'atmosfera di felicità e convalescenza che si sprigiona dalla natura dopo le violenze criminali della primavera e le febbri estenuanti dell'estate, portano l'occulta bellezza di Torino al suo più alto grado di espressione".

Queste ambientazioni autunnali di Firenze e di Torino sono le fondamenta di quelle città metafisiche e neo-metafisiche che de Chirico rivisiterà assiduamente nella sua produzione artistica.

Nel dipinto neo-metafisico che proponiamo, *Piazza d'Italia* (1953), de Chirico decontestualizza gli oggetti con cui ha assemblato la composizione urbanistica trasformandoli in segni e simboli. La prospettiva accentuata e con diversi punti di fuga provoca e acuisce il disorientamento sensoriale, spostando lo spazio reale in uno spazio altro, lontano dalla fisica ma ancora abitabile. La calda luce autunnale, esasperata da ombre troppo lunghe, e il cielo limpido e crepuscolare dilatano lo scorrere del tempo fin quasi a eternare il momento. Unici elementi che suggeriscono una quasi impercettibile dinamicità alla composizione sono due bandiere, che si muovono morbidamente al vento, e una locomotiva con un piccolo sbuffo di vapore in lontananza. I portici e le finestre chiuse suggeriscono la presenza di un'altra realtà, celata tra le ombre degli archi e che si nega completamente dietro le persiane. La torre rossa, che si staglia come un monolite sull'orizzonte, sembra essere una nostalgica rievocazione del Mausoleo di Augusto rivisitato attraverso l'architettura giottesca. Alla fine del portico bianco due figure rimandano ai misteriosi conciliaboli delle statue di grandi uomini che "scendono penosamente dai loro piedistalli [...] per cantare in coro, sotto il cielo purissimo dell'autunno, l'ineffabile inno di fedeltà eterna e dell'eterna amicizia". La composizione, infine, verte sulla scultura centrale di *Arianna dormiente*, che raffigura la principessa cretese abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso poco prima di essere tratta in salvo da Dioniso. La scultura, oltre ad accentuare la sensazione di solitudine e nostalgia, descrive quel momento del mito in cui Arianna, abbandonata a se stessa ma non ancora cosciente, è il simbolo della melanconia, ponendosi esattamente a metà strada tra il mondo razionale (Teseo) e quello irrazionale (Dioniso). Arianna è dunque l'*escamotage* per inserire l'antitesi nicciana dell'Apollineo e del Dionisiaco, qui tenuta in oscillante equilibrio da de Chirico attraverso la struttura eterna della piazza.



Friedrich Wilhelm Nietzsche

541

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Piazza d'Italia, 1953

Olio su tela, cm. 50x70

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico; dichiarazione d'autenticità al verso sulla tela: questa "piazza d'Italia" / è opera autentica / da me eseguita e firmata / Giorgio de Chirico; sul telaio: etichetta Los Angeles County Museum of Art / Los Angeles, California, con n. L.2559.67-33 (con titolo «Piazza di Roma»).

Storia

Collezione Mr. & Mrs. Bruno Pagliai, Città del Messico;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 10 gennaio 1954.

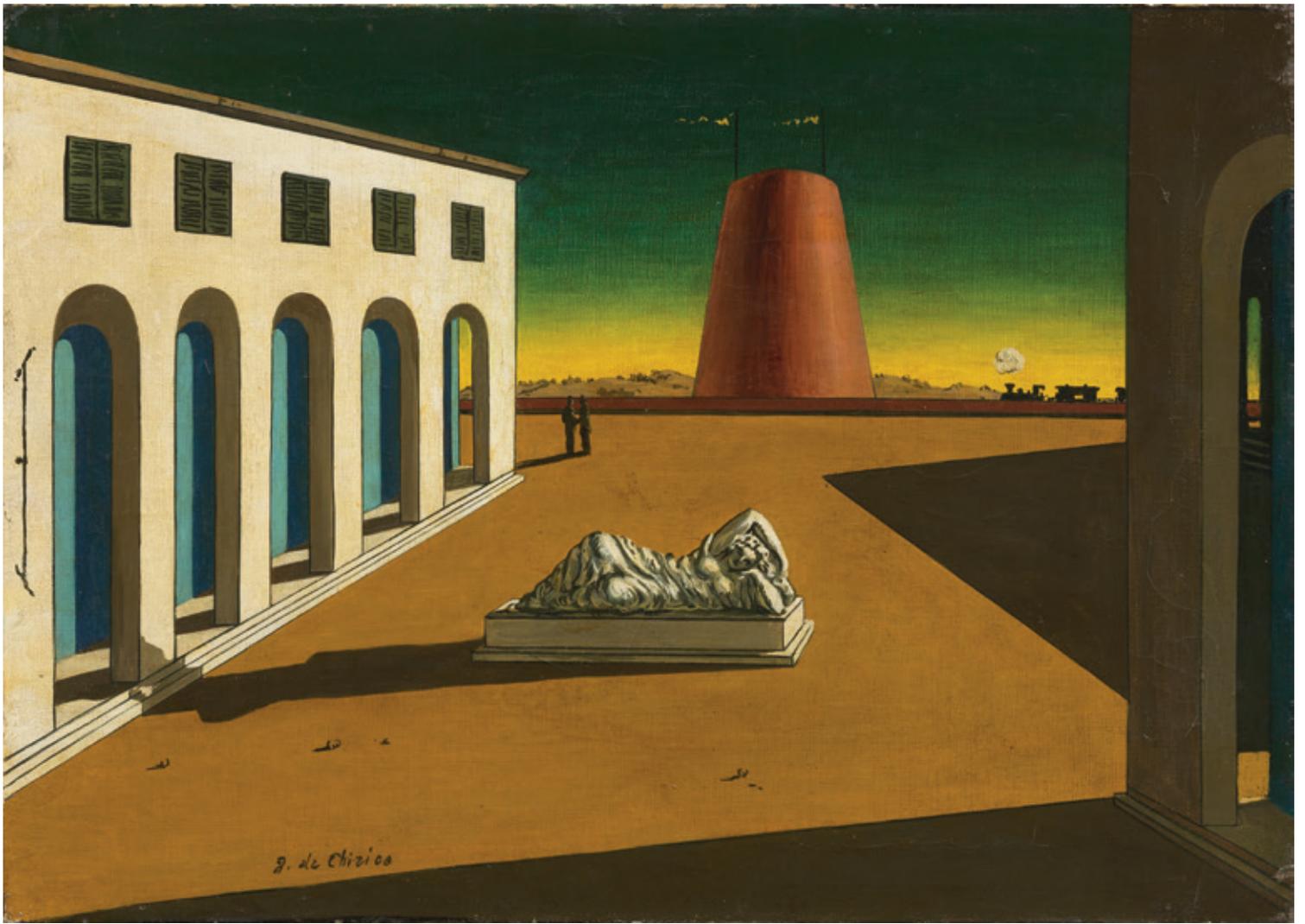
Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quarto, opere dal 1951 al 1972, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 436.

Stima € 380.000 / 500.000



Andy Warhol, *Italian Square with Ariadne*, 1982



542

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Il tango, 1973

Olio su tela sabbiata, cm. 120x90

Firma e data in alto a sinistra: Gentilini 73. Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Pittura in Romagna dalla Seconda / metà dell'800 ad oggi - 1974 / Pinacoteca Comunale di Ravenna / Loggetta Lombardesca.

Storia

Collezione O. Torda, Roma;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Gentilini, Venezia, Navigliovenezia, agosto - settembre 1973;
Pittura in Romagna dalla seconda metà dell'800 ad oggi, Ravenna, Pinacoteca Comunale - Loggetta Lombardesca, 7 aprile - 16 giugno 1974, cat. p. 215, n. 195, illustrato;
Franco Gentilini nel centenario della nascita, a cura di Maria Teresa Benedetti, Milano, Museo della Permanente,

12 novembre 2009 - 10 gennaio 2010, cat. p. 117, n. 65, illustrato a colori.

Bibliografia

Liana Bortolon, Gentilini, Istituto d'Arte Mondadori, Milano, 1975, p. 54;
Alain Jouffroy, Franco Gentilini, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1987, p. 207, n. 148;
Libri della settimana, in *Grazia*, a. LXI, n. 2474, Milano, 24 luglio 1988, p. 53;
Alain Jouffroy, Gentilini, Fabbri Editori, Milano, 1996, p. 207, tav. 148;
Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 608, n. 1370.

Stima € 55.000 / 70.000



Ballerini di tango





543

543

Carlo Mattioli

Modena 1911 - Parma 1994

Nudo coricato, 1970

Olio su tela, cm. 70x80

Firma in alto a destra: Mattioli; firma, data e titolo al verso sulla tela: Mattioli / 1970 / Nudo coricato; sulla cornice: etichetta Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo.

Esposizioni

Carlo Mattioli Antologica 1939-70, Parma, Scuderie della Pilotta, 14 maggio - 28 giugno 1970, cat. n. 70;
Carlo Mattioli. Nudi Femminili 1944-1974, Bolzano, Museo d'Arte Moderna, 7 aprile - 28 maggio 1989, cat. p. 48, n. 28;
Carlo Mattioli. Opere dal 1938 al 1993, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 9 aprile - 16 luglio 1995, cat. n. 60.

Bibliografia

Carlo Mattioli. Catalogo generale dei dipinti e indice delle opere, Franco Maria Ricci Editore, Fontanellato, 2016, pp. 343, 344, n. 1970D0032 (arch. n. 3192).

Stima € 8.000 / 14.000



544

544

Carlo Mattioli

Modena 1911 - Parma 1994

Dal Cestino del Caravaggio, 1967

Olio su tela, cm. 60x70,5

Firma in basso al centro: Mattioli; firma, data e titolo al verso sulla tela: Mattioli / 1967 / "Dal Cestino del Caravaggio".

Bibliografia

Carlo Mattioli. Catalogo generale dei dipinti e indice delle opere, Franco Maria Ricci Editore, Fontanellato, 2016, p. 258, n. 1967D0022 (arch. n. 3194).

Stima € 8.000 / 14.000



545

Carlo Mattioli

Modena 1911 - Parma 1994

Paesaggio d'autunno, 1980

Olio su tela, cm. 76x60,5

Firma in basso a destra: Mattioli; firma, titolo e data al verso sul telaio: Mattioli Paesaggio d'autunno / '80; sulla tela: timbro Galleria Poleschi / Lucca.

Certificato con foto ArteTivù, con n. 10311 atv.

Esposizioni

Carlo Mattioli. Opere recenti, Bari, Finarte Aries, marzo - aprile 1981, cat. n. 13;

545

Carlo Mattioli. Paesaggi da collezioni private, Pietrasanta, Chiesa di Sant'Agostino, 3 - 31 luglio 1993, cat. n. 25; Omaggio a Carlo Mattioli dalla collezione Rossi, Reggio Emilia, Galleria 2000 e Novecento, 9 ottobre - 9 dicembre 1999, cat. pp. 82, 83.

Bibliografia

Carlo Mattioli. Catalogo generale dei dipinti e indice delle opere, Franco Maria Ricci Editore, Fontanellato, 2016, p. 717, n. 1980D0108 (arch. n. 4186).

Stima € 15.000 / 25.000



546 - misure reali

546

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Rotante con sfera interna, (1969)

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

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

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

Stima € 10.000 / 16.000

547

Umberto Mastroianni

Fontana Liri (Fr) 1910 - Marino Laziale (Roma) 1998

Senza titolo

Scultura in bronzo, cm. 56,5 h.

Firma in alto: Mastroianni.

Foto autenticata dall'artista, con n. 11525 e due timbri Carlina Galleria d'Arte, Torino, di cui uno con data 05-09-1998.

Stima € 9.000 / 14.000



547



548

548

Pietro Cascella

Pescara 1921 - Pietrasanta (Lu) 2008

Nascita, 1976

Scultura in travertino, cm. 32x51x64

Esposizioni

Pietro Cascella, La scultura un sogno di pietra, Pietrasanta, Piazza del Duomo e Chiesa di Sant'Agostino, 21 luglio - 16 settembre 2001, cat. p. n.n., illustrata a colori.

Stima € 7.000 / 12.000

L'Elemento di Giuseppe Capogrossi



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 011*, 1949



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 021*, 1949

“Fino ad una certa data Capogrossi ha fatto una pittura figurativa e tonale, densa di contenuti poetici. Poi li ha estromessi e, contemporaneamente, la figurazione è scomparsa. Da quel momento la sua pittura ha cessato di essere elaborazione di materiali poetici ed è diventata poesia nel senso tecnico e strutturale del termine, come movimento metrico o tessitura ritmica che precede la parola e la formula solo in quanto segno che, situandosi in un contesto, diventa significante. Il segno, insomma, non è significante per natura, ma per posizione” (Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Capogrossi*, Editalia, Roma, 1967, p. 9). È con queste parole che Giulio Carlo Argan inizia il saggio dedicato a Capogrossi nel catalogo generale dell’artista del 1967, alludendo al cambiamento di linguaggio sviluppato alla fine degli anni Quaranta.

Giuseppe Capogrossi, nato a Roma nel 1900, entra nel mondo dell’arte dopo la laurea in Giurisprudenza del 1922; studia e raffina la sua tecnica con l’apprendistato presso Felice Carena, sviluppa una pittura figurativa sotto il segno del tonalismo, e diviene uno dei protagonisti della Scuola Romana. Nel corso degli anni Quaranta lavora su pochi temi, la figura femminile, la natura morta e qualche paesaggio, ma ha compreso che questa pittura, rappresentante il mondo naturale, non gli basta più, qualcosa non va e turba la sua coscienza interiore, ed entra in crisi. Queste le parole di Capogrossi stesso: “Bisogna stare attenti al vizio dell’abitudine. Perché io dipingevo sempre dal vero? Perché c’ero abituato. Così ho sentito il bisogno di ricominciare da capo, per non essere più schiavo. Era un bisogno morale” (*ibidem*, p. 41).

Una spia della sua imminente conversione artistica è stata indicata da Maurizio Fagiolo dell’Arco nella copia del 1946 del *Ritratto del dottor Gachet* di Van Gogh, il quale, non facendo parte di una fase di ripresa della pittura vangoghiana, evidenzia come l’interesse di Capogrossi sia puramente sperimentale e analitico: è una verifica tecnica dell’autonomia del segno quando non lo si assume come referente rispetto a un significato noto o facilmente conoscibile dell’oggetto e, di conseguenza, della “certezza che il significato vero di un messaggio non è il suo contenuto, ma il messaggio stesso come insieme organizzato di segni” (*ibidem*, p. 12). A partire da quell’anno Capogrossi, guidato da un bisogno di espressione personale e di cambiamento, entra nel labirinto della ricerca, che continuerà fino al 1949: si concentra inizialmente su soggetti del mondo visibile, ne isola pian piano un particolare, lo rende sempre più essenziale e lo maschera, studia il vuoto intorno a corpi nudi, raffigura finestre e cataste di legna che ha modo di vedere durante i suoi soggiorni in Austria. “Ho sempre pensato che lo spazio è una realtà interna alla nostra coscienza, e mi sono proposto di definirlo. Al principio ho usato immagini naturali, paragoni o affinità derivate dal mondo visibile; poi ho cercato di esprimere direttamente il senso dello spazio che era dentro di me e che realizzavo compiendo gli atti di ogni giorno”, dice Capogrossi (*ibidem*, p. 45). Così si allontana pian piano dalla figurazione e ricerca nuovi segni. Ricorre a codici esistenti, ai segni tipografici (lettere e numeri), ma li utilizza in senso costruttivo e formale, dando luogo a ritmi che scandiscono la superficie pittorica, come *Superficie 011* che vede in primo piano percorsi verticali e a spirale della lettera A. Continuando con la sua ricerca, abbandona il colore, la forma archetipa può esser raggiunta solo con il bianco e il nero, e dopo diversi tentativi arriva a concretare il “segno”, che sarà da ora in poi la cifra distintiva della sua pittura.



Giuseppe Capogrossi nel suo studio fotografato da Ugo Mulas, 1967

Appare per la prima volta in *Superficie 021*: nella parte superiore possiamo coglierne la gestazione, mentre nella parte inferiore approda nella sua forma lunata e dentata, compiuta e definitiva. Nelle riproduzioni dell'epoca l'opera non appare firmata e datata, il che fa supporre che "Capogrossi / giugno 49" sia stato da lui aggiunto successivamente "quasi a voler suggellare la conclusione di un travagliato periodo di ricerca soprattutto interiore" (Giuseppe Capogrossi, *Catalogo ragionato, Tomo primo 1920-1949*, a cura di Guglielmo Capogrossi e Francesca Romana Morelli, Skira, Milano, 2012, p. 265). Considerando che tutte le opere a seguire saranno intitolate *Superficie* seguito da un numero, i dipinti eseguiti in questa fase dal 1947 al 1949, poiché considerati materiali di studio e di rinnovo della pittura, sono chiamati *Superfici 0* più un numero progressivo dall'artista stesso al momento della riorganizzazione dei suoi lavori in occasione della pubblicazione del catalogo generale del 1967.

Il segno, chiamato con orgoglio da Capogrossi *Elemento*, è un qualcosa di nuovo, originale, ma non è simbolo, rifiuta qualsiasi tipo di definizione, all'ignaro sembra carico di contenuti, ma in realtà non rappresenta niente e non significa nulla. La pittura "si rivela [...] il paradigma stesso dell'astanza che non comunica, dell'astanza che è un *dasein* non esistenziale. L'apparente contraddizione allora fra il segno che non comunica e il suo rivolgersi in immagine si rivela come la struttura stessa di base della pittura di Capogrossi, con quell'opposizione tra il segno non comunicante, che viene a istituire in seno alla più vasta opposizione tra flagranza e astanza con cui si contrappone la realtà pura alla realtà esistenziale" (Cesare Brandi, *Segni solo Segni*, in *La Fiera Letteraria*, 5 settembre 1968). L'*Elemento*, dipinto riportando il colore con il pennello dalla tavolozza nella sua costituzione non-significanza, acquista la sua oggettualità nello spazio e nel tempo nella sua associazione e ripetizione, creando un sistema di comunicazione. Il segno può generare un'infinità di varianti: la radice semantica rimane la stessa, ma muta conformazione, morfologia, orientamento, dimensione e spessore, e, allo stesso tempo, le possibilità di combinazione e relazione tra di loro sono senza fine. Si crea quello che Argan definisce "ornato" (Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *cit.*, p. 13), caratterizzato da un estremo senso della misura, poiché prodotto da un processo intellettuale e deduttivo, non dal caso, ed è per questo che Capogrossi chiama i suoi dipinti *Superfici*: convinto di aver annullato la terza dimensione, sa che la superficie può nascere solo se i segni sono giustamente equilibrati, così da poter studiare tutti gli spazi possibili.

Questa nuova pittura, presentata per la prima volta al pubblico con l'esposizione del 1950 presso la galleria del Secolo a Roma, trova in quell'anno e nel successivo un periodo di straordinaria creatività, che porta a maturazione tutto il paradigma della sua articolazione segnica, grazie anche alle nuove attenzioni dedicate alla reintroduzione del colore. Un esempio concreto ne è la tela presentata in catalogo, *Superficie 129* del 1954, in cui gli *Elementi* neri si stagliano dal fondo bianco e dal vortice sotterraneo color arancio acceso creando un contrappunto ritmico.

549

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie 129, 1954

Olio su tela, cm. 54x65,2

Firma e data in basso a destra: Capogrossi / 54; firma, titolo e data al verso sulla tela: Giuseppe Capogrossi / "Surface 129" / 1954; titolo sul telaio: Superficie 129: etichetta Biennale Nazionale / Esposizione d'Arte Contemporanea dell'Accademia / di Belle Arti di Brera e della Società per le Belle / Arti ed Esposizione Permanente / Palazzo della Permanente / Novembre - Dicembre 1955: etichetta Städtisches Museum Leverkusen / Schloss Morsbroich: etichetta Städtisches Museum / Kunst - und Museumsverein / Wuppertal - Elberfeld / Ausstellung Fünf / Italienische Maler / vom 28.7 - 25.8.1957: timbro Galleria del Naviglio, Milano.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Institute of Contemporary Arts, Londra;
Collezione privata

Esposizioni

Biennale Nazionale Esposizione d'Arte Contemporanea dell'Accademia di Belle Arti di Brera e della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, Palazzo della Permanente, novembre - dicembre 1955, sala XIII, cat. p. 42, n. 313.

Bibliografia

Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Capogrossi, Editalia, Roma, 1967, p. 158, n. 183.

Stima € 180.000 / 280.000



Una sala della mostra *Capogrossi. Paintings 1953-57*, Londra, Institute of Contemporary Arts, 1957

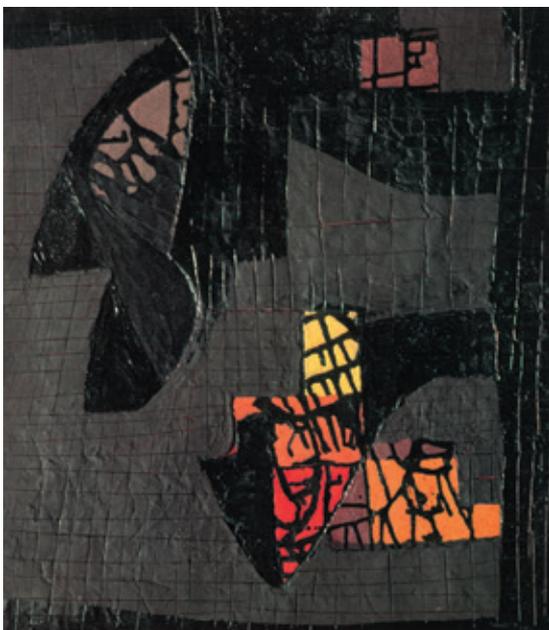


I Cretti di Alberto Burri

La pittura di Burri nasce a se stessa per graduale individuazione, e con autonoma individuazione realizza la sua "apertura" allo spettatore
(Cesare Brandi, 1963)

Alberto Burri nasce a Città di Castello nel 1915, si laurea in medicina e dal 1940 è medico dell'esercito italiano. Prosegue la sua attività nel campo di prigionia in Africa del Nord, dove viene portato dagli inglesi nel 1943, mentre l'anno seguente è costretto a rinunciare al suo lavoro, poiché le forze armate americane lo trasferiscono nel campo di concentramento di Hereford in Texas. È qui che inizia a dipingere.

Tornato in Italia nel 1946, Burri non esercita più la professione medica: l'attività pittorica iniziata come svago, in modo profondamente intimo e spontaneo, gli si è rivelata essenziale e si rende conto che è in essa che confluirà da ora in poi la sua vita. "Nasce l'esigenza di un qui ed ora dell'opera. Ora informale diventa letteralmente il mettere in forma, sistemare i dati frantumati, i reperti della realtà in una griglia linguistica rassicurante e definitoria. [...] La pittura di Burri approda alla soglia della forma, [...] che non nasce da un'idea preconstituita", ma "scaturisce dalla perizia attiva dell'artista, dal processo creativo [...] che segue la flagranza del gesto e della trasformazione della materia" (Achille Bonito Oliva, *La misura aurea della materia*, in *Alberto Burri, 1948-1993*, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 12, 13). Le sue creazioni sono legate all'attività dell'intervento e dell'istantaneità del lavoro, ma sono sempre equilibrate, controllate e mai lasciate al caso. L'artista concepisce la pratica dell'arte come elaborazione, stesura, accostamento e integrazione, ricava "'azione' e qualità pittorica dal gesto di 'presentazione' della materia stessa, rinunciando a ogni possibile 'metafora'" (Bruno Corà, *Burri, i primi cento anni di grandezza*, in *Alberto Burri. Catalogo generale*, tomo I, Pittura 1945-1957, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 34). Con il mutare dei suoi periodi interiori, sente l'urgenza di cambiare i materiali impiegati per le sue opere, e di sperimentarne via via di nuovi, per un loro diverso modo di darsi alla vista e per un differente consistere, e difficilmente ritorna a esperienze precedenti: utilizza nella serie dei Catrami olio, catrame, sabbia, vinavil, pietra pomice, quest'ultima presente anche nelle successive Muffe; sacchi di juta strappati e consumati nei Sacchi; nuove lamiere di ferro saldate nei Ferri; sfoglie rettangolari di legno affiancate nei Legni; materiale plastico trasparente e duttile nelle Combustioni, in cui Burri arriva alla distruzione della materia con la fiamma ossidrica. Ed è dai materiali usati che derivano i titoli delle stesse opere: quando l'artista ha realizzato i Catrami, li ha chiamati Catrami, e così per i Sacchi, i Ferri, i Legni e i Cretti, rare sono le eccezioni alla regola. Questa scelta, dettata dall'essenzialità e dalla parsimonia, impedisce divagazioni rispetto al quoziente esistenziale dell'opera. Essa ha il potere di affermare interamente il proprio valore, come dice Burri stesso, che non ama commentare le sue creazioni: "Le parole non mi sono d'aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è una irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione. È una presenza allo stesso tempo imminente e attiva.



Alberto Burri, *Catrame*, 1949



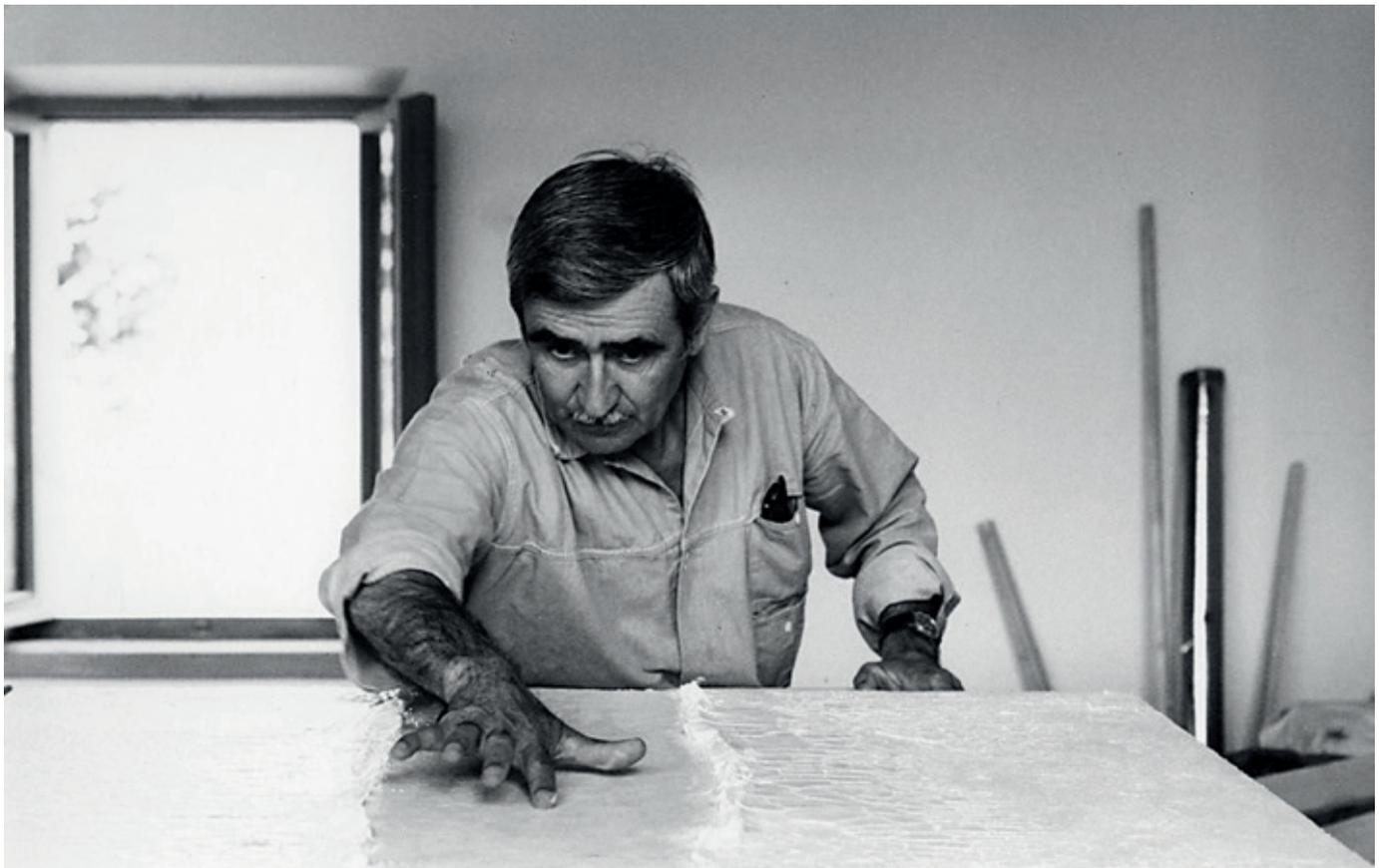
Death Valley, California

Questa è quanto essa significa: esistere così come dipingere. La mia pittura è una realtà che è parte di me stesso, una realtà che non posso rivelare a parole [...], le mie parole sarebbero note marginali alla verità racchiusa nella tela" (Alberto Burri, in *The New decade: 22 European Painters and Sculptures*, The Museum of Modern Art, New York, 1955).

Continuando con la sperimentazione di nuovi materiali, Burri inizia a partire dal 1969, e prosegue per tutti i primi anni Settanta, ad eseguire i Cretti, della cui serie fa parte anche *Cretto* (1976), presentato in catalogo: su un pannello isolante in cellotex poggiato su un piano di lavoro rialzato, l'artista applica una miscela composta da vinavil e bianco di zinco. Quest'ultimo, con l'aggiunta di acqua che pian piano evapora, forma una pellicola dura e fragile che asciugandosi si contrae e crea una spaccatura su tutta la superficie. Il processo, lento e metodico, avviene sotto il costante controllo di Burri che interviene variando le percentuali del materiale e gli spessori, per ottenere una fessurazione più o meno profonda, crepe accentuate o una texture più delicata e sottile. Quando ha raggiunto il grado di disgregazione del materiale desiderato, stende uno strato di vinavil per sigillare il piano.

L'idea di creare una superficie screpolata la si può trovare anche in opere precedenti. "In un *Catrame* del 1949 [...] l'alternanza di neri lucidi e opachi s'accresce di una pasta spessa, tagliata a quadratini e proiettata su un fondo a piccole scolature gialle, rosse, grigie. [...] In realtà non mima una materia precisa, come il fango che si screpola non mima una materia diversa dalla terra secca: è la pittura che artificialmente si screpola (e presto si screpolerà per dato e fatto di una miscela cercata apposta)" (Cesare Brandi, *cit.*, pp. 22, 23). Piccole formazioni di caolino con crepe sono presenti in lavori del 1951, ma sono interventi limitati ad alcune zone. Dal 1969 la fessurazione superficiale, che ricorda un terreno secco, inardito dal calore e spaccato imperfettamente, diviene l'unica forza creativa dell'opera, realizzata di colore bianco puro o nero puro. Come dice lo stesso Burri, l'ispirazione alla base dei Cretti, nasce nel 1958, quando, trovandosi in California per fare visita all'amico Afro, si reca nell'area desertica chiamata Death Valley: "L'idea venne da lì, ma poi nel dipinto divenne qualcos'altro. Volevo solo dimostrare l'energia di una superficie" (Alberto Burri, in Giuliano Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno*, Charta, Milano, 1999, p. 209). Essa, divisa in scaglie, "si offre a una doppia lettura dialettica: congiunzione-separazione; concentrazione-dilatazione; distruzione-edificazione; costruzione-decostruzione ecc.. [...]. Tensione e alleggerimento assestano l'accumulo dei segni nell'intervallo e nel continuum, distribuendosi in una prospettiva infinita e insieme infinitamente contingente in cui ogni singola entità risulta legata con la totalità da connessioni/separazioni essenziali" (Italo Tomassoni, *I Cretti e i grandi Cicli nella storia di Alberto Burri*, in *Burri. Opere 1944-1995*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Maria Grazia Tolomeo, Electa, Milano, 1996, p. 34). Davanti ai Cretti, con la loro presenza potentemente fisica, ma come di fronte alle altre creazioni di Burri, non si può rimanere indifferenti: fanno scaturire memorie e associazioni, echi multipli, suscitano sentimenti e invocano riflessioni, anzi l'opera stessa "esige di essere colta in questa partecipazione con lo spettatore" (Cesare Brandi, *cit.*, p. 29).

Alice Nuti



Alberto Burri nello studio, Case Nove di Morra, Città di Castello, 1973 circa

550

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Cretto, (1976)

Acrovinilico su cellolex, cm. 16,5x25,3

Storia

Galleria Mazzoleni, Torino;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Collezione. Artisti del Novecento e Contemporanei, Reggio Emilia, 2000 & Novecento Galleria d'Arte, dal 4 dicembre 2003.

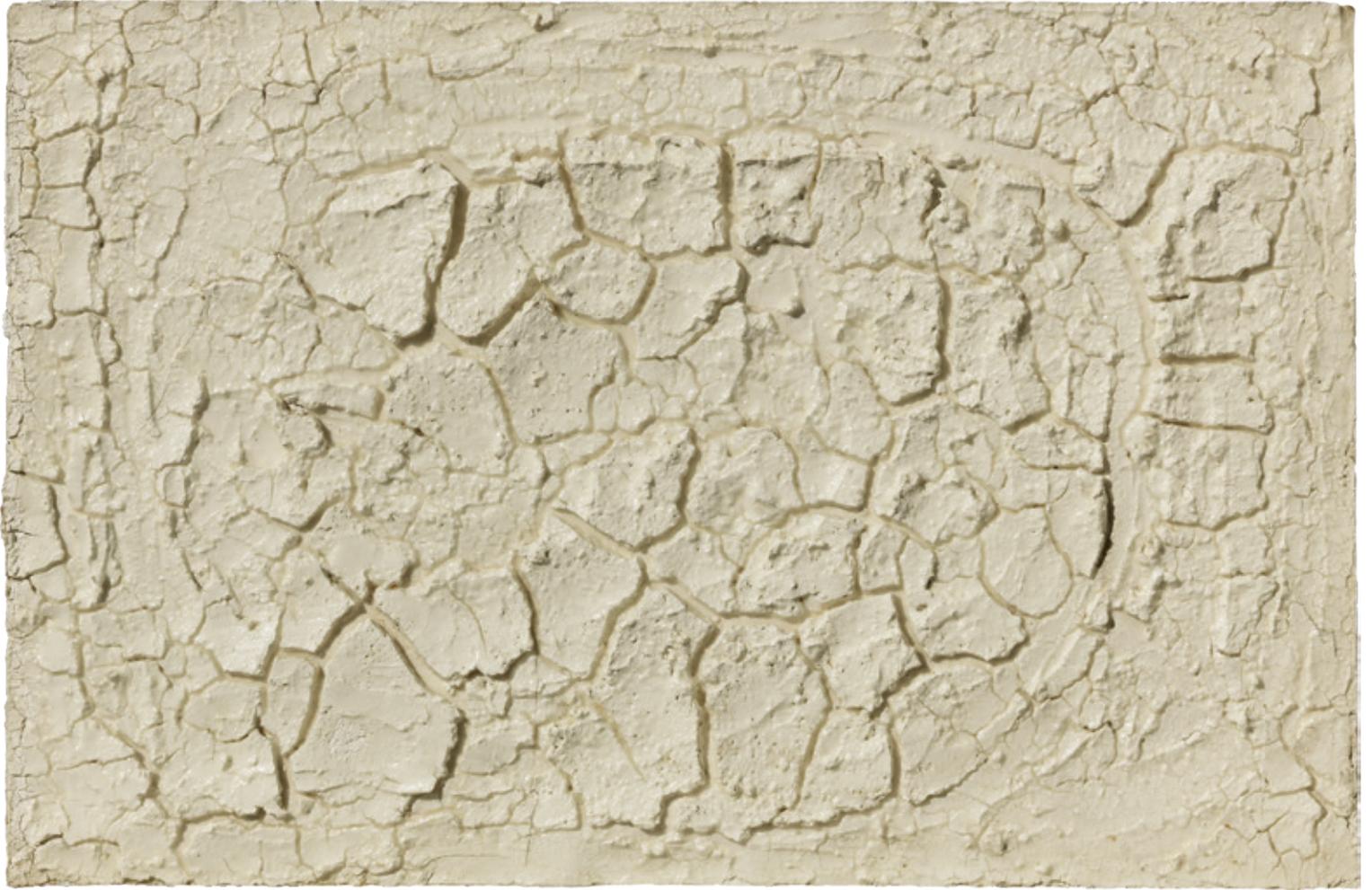
Bibliografia

Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990, n. 1021;
Alberto Burri. Catalogo generale, tomo II, Pittura 1958-1978, a cura di Bruno Corà, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 321, tav. 1462;
Alberto Burri. Catalogo generale, tomo VI, Repertorio cronologico 1945-1994, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 211, n. i.7612.

Stima € 180.000 / 260.000



Alberto Burri, Monaco, 1985



Fontana ha toccato la luna, fin dal 1949

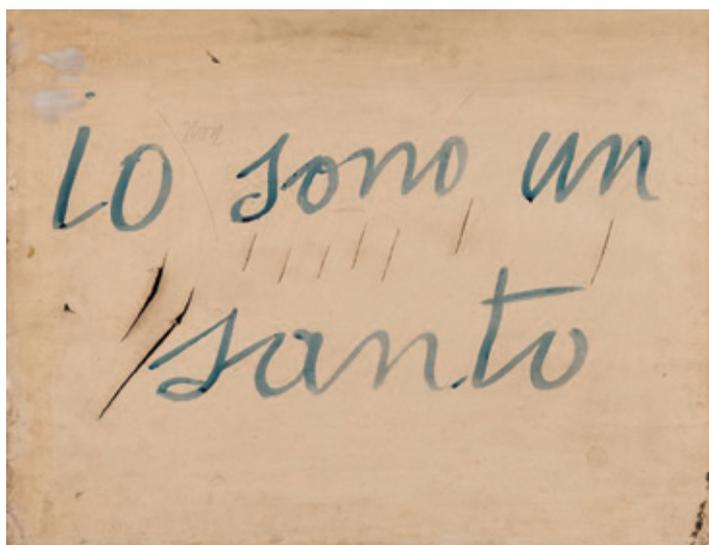


Fontana ha toccato la luna, Il Tempo, febbraio 1949

di superare la tradizionale separazione tra la pittura e la scultura dando finalmente corpo alla rappresentazione di un concetto più vasto e attinente all'epoca in cui viveva. Si trattava di un progetto che affondava le proprie radici culturali negli obbiettivi artistici e letterari del secondo Futurismo e nei soggetti sviluppati dall'Aereopittura, al quale sia la cesura costituita dalla conclusione del Secondo conflitto mondiale che la corsa alla conquista dello spazio avevano fornito gli stimoli e poi lo slancio per sollecitare un pieno rinnovamento degli obbiettivi e dei mezzi tecnici dell'arte.

All'esigenza di un tale rinnovamento l'artista aveva risposto subito dopo la guerra con un'installazione che avrebbe fatto epoca. Fontana aveva infatti trasformato l'interno della Galleria del Naviglio a Milano rivestendone i muri con dei drappi neri. Poi, aveva sospeso una scultura astratta in cartapesta dipinta con colori fluorescenti illuminandola dal basso. Agli osservatori del tempo l'effetto d'insieme non poteva che evocare quello di un viaggio extra terrestre. Il *"'primo Ambiente spaziale' nel mondo, né pittura né scultura, forma luminosa nello spazio – libertà emotiva dello spettatore"*, come Fontana lo definisce

in una lettera a Gio Ponti, sarà ricordato proprio in questo modo sui quotidiani del tempo.



Lucio Fontana, *Io [non] sono un Santo*, 1958

Concetto spaziale, Attese racchiude due fenditure verticali uniche, precise e profonde, solcate su una tela colorata di bianco, la versione dei tagli a cui Lucio Fontana era più legato. Ha il pregio di un formato piccolo e per questa ragione, rispetto alle tele di dimensioni maggiori, manifesta la soluzione a una difficoltà tecnica maggiore affrontata dall'artista. Fu realizzata all'aprirsi del decennio in cui, inaugurando proprio la serie dei tagli per la quale è oggi più conosciuto, Lucio Fontana affermava di aver trovato finalmente la chiave per "lo sviluppo di un'arte basata sull'unità del tempo e dello spazio", così l'aveva definita nel *Manifesto Tecnico dello Spazialismo* (1951).

Io con il taglio ho inventato una formula che non credo di poter perfezionare [...] Sono riuscito con questa formula a dare a chi guarda il quadro un'impressione di calma spaziale, di rigore cosmico, di serenità nell'infinito (Lucio Fontana, 6 luglio 1966).

Molti anni prima della corposa serie dei tagli, le idee all'origine dei Concetti Spaziali erano state espresse da Lucio Fontana nelle elaborazioni teoriche definite nei manifesti programmatici a cui aveva partecipato. Sebbene fosse già uno scultore affermato, era infatti giunto a sostenere la necessità

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).

Durante gli anni del Secondo conflitto mondiale Lucio Fontana era tornato in Argentina, dov'era nato e dove aveva mosso i primi passi come artista. A Buenos Aires in quel periodo aveva contribuito alla definizione teorica della propria direzione artistica promuovendo il *Manifesto Blanco* redatto insieme ad altri artisti e intellettuali, tra i quali Bernardo Arias, Horacio Cazenueve e Marcos Fridman. Le idee espresse in quella pubblicazione, uscita in forma di volantino, in Italia sarebbero confluite nel *Primo Manifesto dello Spazialismo*, cui seguirono altri testi teorici, come il *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*

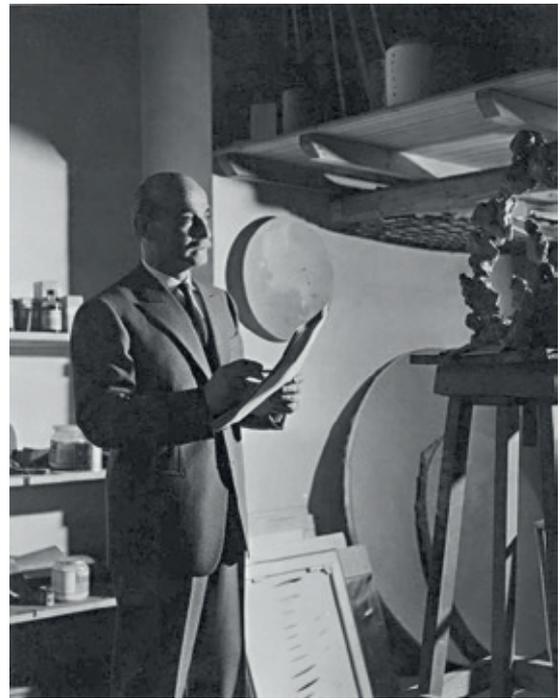
del 1951. Insieme agli altri artisti firmatari dei manifesti, alcuni dei quali erano stati suoi allievi, Lucio Fontana sosteneva l'idea che l'opera d'arte comprendesse le scoperte che la fisica aveva nel frattempo acquisito proprio nell'ambito di tali categorie. Ecco quindi che atomi, particelle, raggi, elettroni, o appunto *Quanti*, 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.

"Io [non] sono un Santo" (Lucio Fontana, tagli e inchiostro su carta, 1958).

Finita la guerra, Lucio Fontana era tornato in una Milano del tutto diversa da quella che conosceva prima che i bombardamenti colpissero anche la zona dove si trovava il suo studio. Erano anni di profonda trasformazione sociale, di ricostruzione. Ma, nonostante Fontana fosse vicino ai cinquant'anni il suo lavoro si apriva alle pionieristiche esplorazioni teoriche ed effettive dello spazio e alla possibilità che i viaggi interspaziali potessero aver luogo davvero.

Le sue ricerche artistiche 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. Strumenti di comunicazione 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. Nel corso di questo decennio Lucio Fontana avrebbe infatti sperimentato un'intera serie di pratiche e materiali tra i più innovativi e diversi. Il risultato ultimo, passato attraverso la scultura, le installazioni, e molto altro, l'avrebbe condotto infine ai primi tagli della fine degli anni Cinquanta. Con le fenditure eseguite su tela, Fontana afferma di aver raggiunto il mezzo d'espressione cardine della sua intera ricerca ed è per questo che nell'arco di un decennio intero avrebbe continuato a dedicarsi assiduamente a questa stessa tecnica di esecuzione.

Il 1966 avrebbe consacrato definitivamente la sua produzione del dopoguerra, proprio quella che era divenuta più controversa, ossia i tagli. Oltre ad essere oggetto di un'antologica che dal Museum of Modern Art di New York farà il giro degli Stati Uniti, è invitato ad allestire una sala intera alla XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Lo spazio è concepito da Lucio Fontana di concerto con il grande architetto Carlo Scarpa. E tale lavoro, presentato in catalogo da Gillo Dorfles, è costituito da un ambiente ovale labirintico interamente bianco e percorso da tele recanti un unico singolo taglio. Sarà proprio questo lavoro ad aggiudicarsi il premio di pittura della Biennale di quell'anno. Un premio che sorprendentemente gli viene conferito 'alla pittura' nonostante egli avesse dato corpo alla terza dimensione e che peraltro si poneva in antitesi con quanto l'artista stesso aveva affermato sulle pagine sul quotidiano *La Nazione*, solo a pochi giorni di distanza dall'inaugurazione della sala veneziana. Quella nota di Fontana del 24 giugno del 1966 sembrava infatti voler sgombrare il campo dalle polemiche suscitate proprio dalla serie dei tagli, quella che riassumeva l'ambizione di raccogliere l'essenza della terza dimensione. In poche righe riassumeva l'essenza plastica del suo lavoro e scriveva: "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".



Lucio Fontana nel suo studio a Milano, anni Cinquanta



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

551

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Attese, 1961

Idropittura su tela, bianco, cm. 35x27

Firma, titolo e scritta al verso sulla tela: l. fontana C. Spaziale / ATTESE / 1 + 1 - 3.

Storia

Collezione Sgaramella, Milano;
Galleria Internazionale, Milano;
Collezione Lazzarini, Modena;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Lucio Fontana, Milano, 19 aprile 1974, con n. 1619/1.

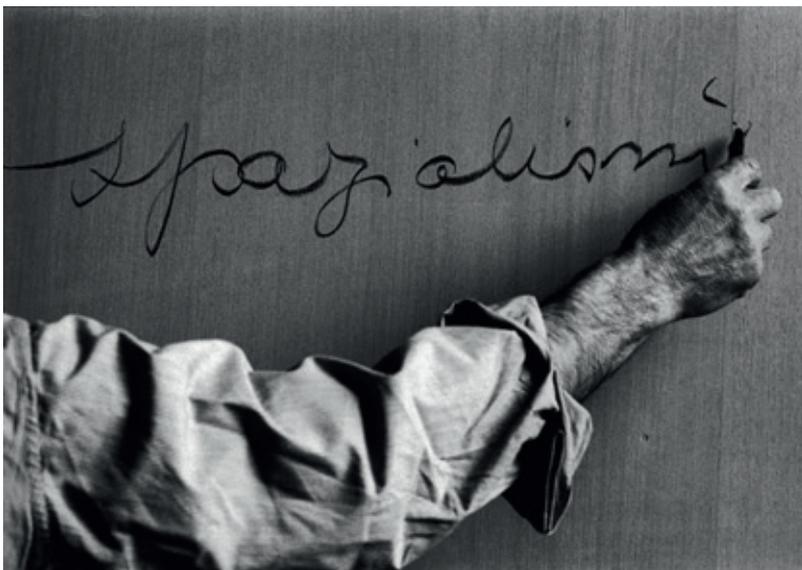
Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, p. 126, n. 61 T 2;
Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume secondo, Electa, Milano, 1986, p. 424, n. 61 T 2;
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. 612, n. 61 T 2.

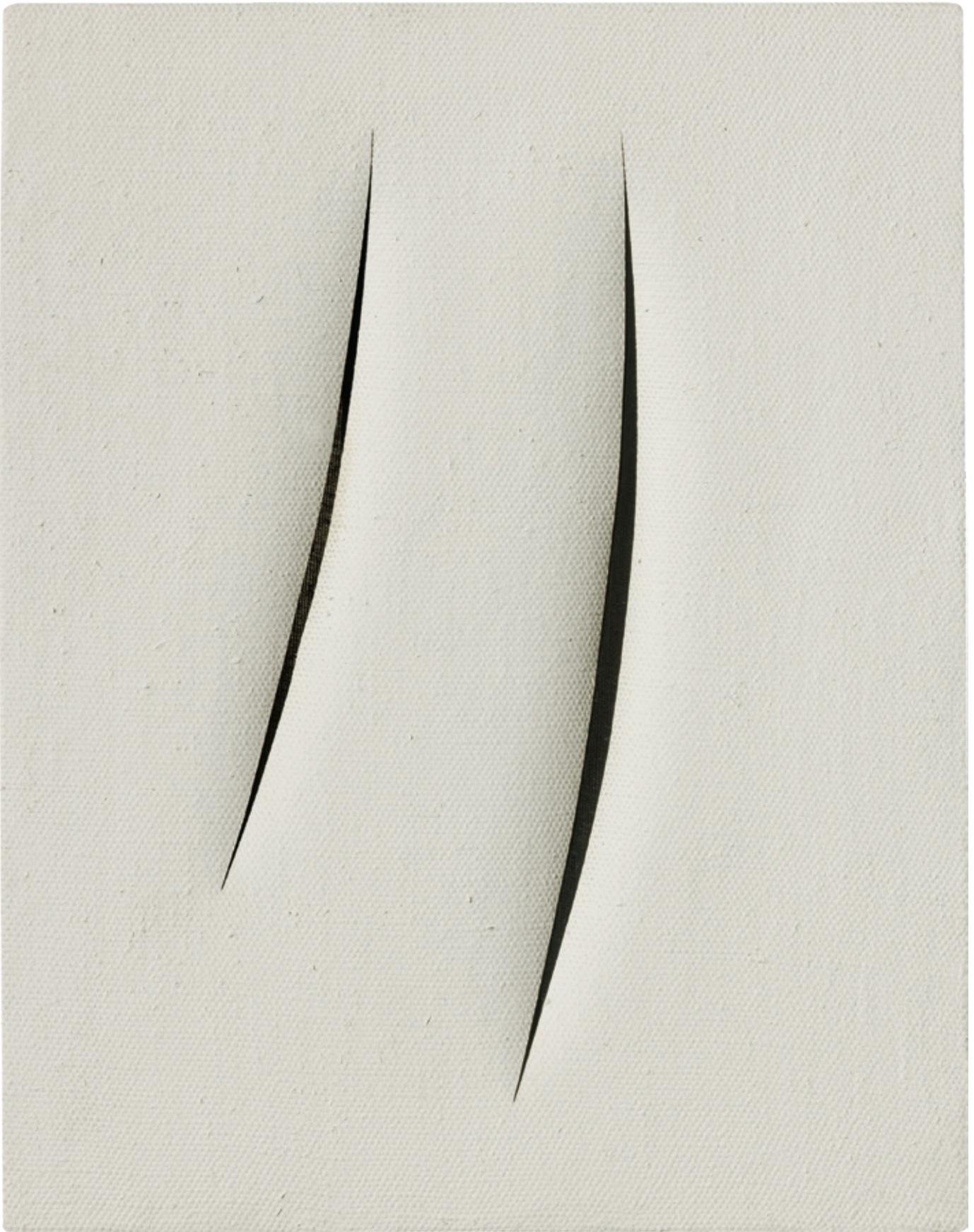
Stima € 420.000 / 520.000

Importante:

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



Ugo Mulas, Lucio Fontana mentre scrive "Spazialismi" su una tela, 1964-66



552

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

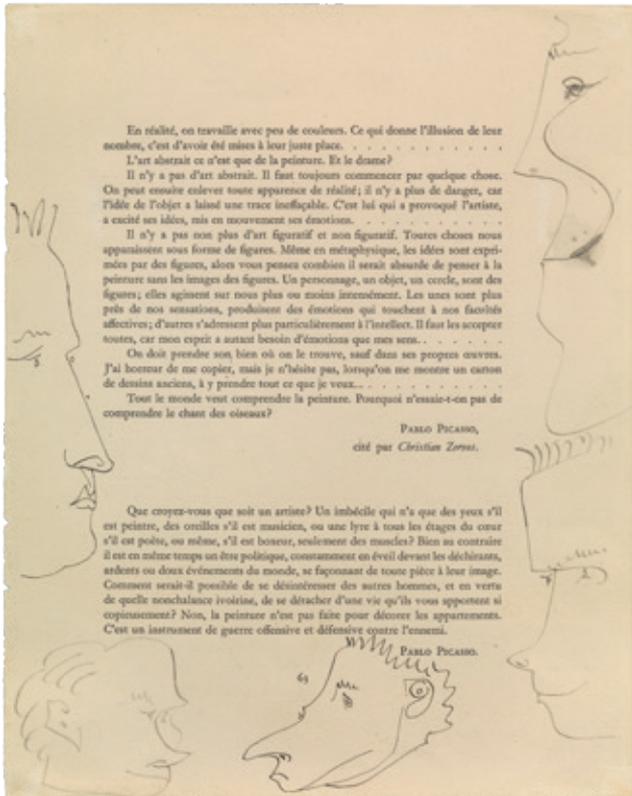
Portrait de Georges Auric

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

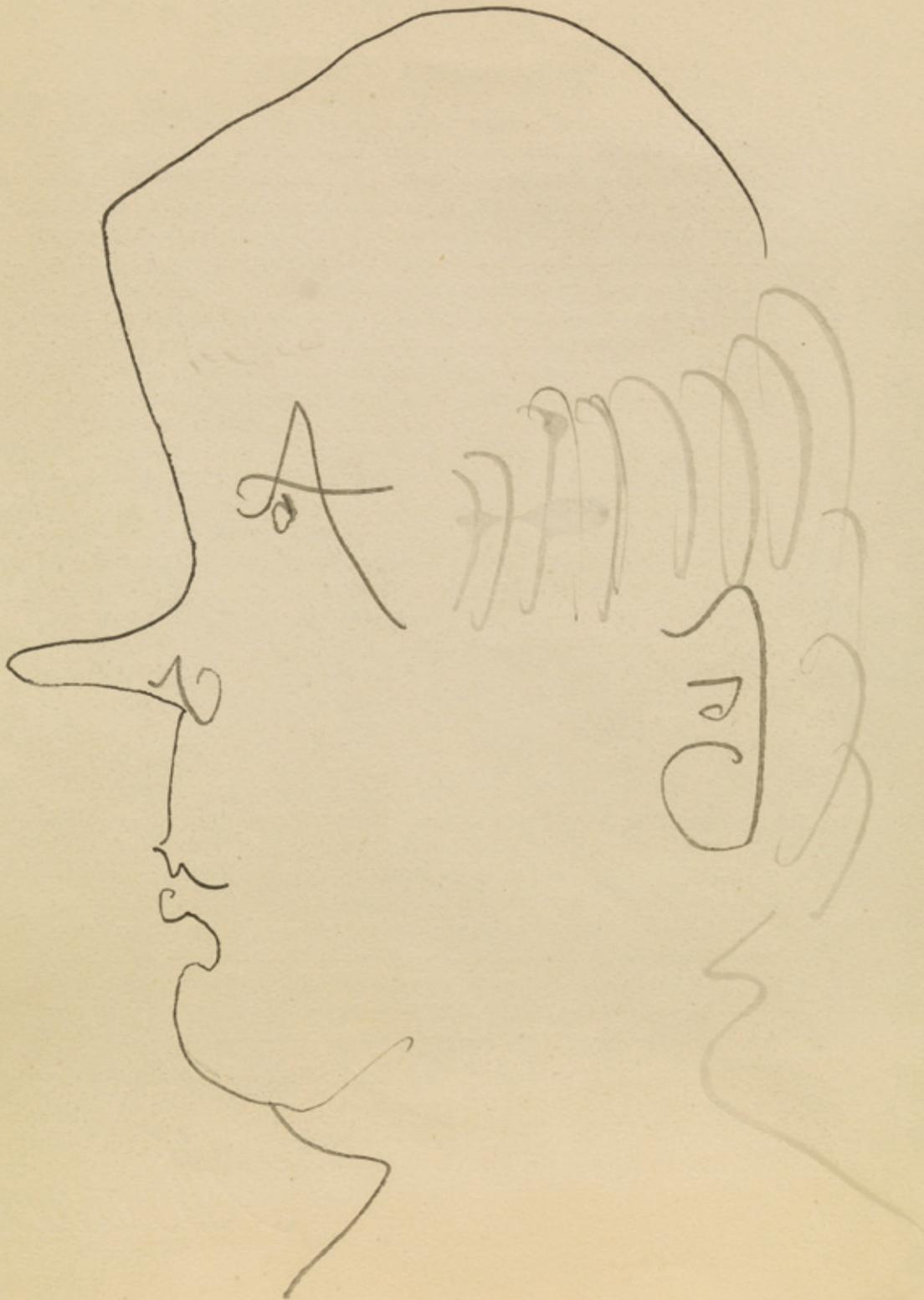
Firma in alto a sinistra: Picasso; al verso altri studi di testa di profilo.

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

Stima € 30.000 / 40.000



1921



553

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Noch eine Tierdressur, 1923

China su carta, cm. 21,9x28,6

Firma, data e titolo in basso al centro: Klee / 1923 // 3/12 -
Noch eine Tierdressur, scritta in basso a sinistra: 1923.196. Al
verso altro disegno a china, *Studi*, con data in basso a sinistra
1923 3/12.

Storia

Collezione Bergruen & C., Parigi;
Collezione Barnet Hodes, Chicago;
Collezione Richard L. Feigen, New York;
Collezione privata

Certificato su foto di Joseph Helfenstein, Berna, 12 dicembre
1988.

Esposizioni

Gloires de la peinture moderne. Hommage à James Ensor,
Ostende, Palais des Thermes, 1949, n. 80;

Paul Klee, Francoforte, Galerie Buchheim-Milton, 1950,
cat. n. 24;
Drawings by Paul Klee, Londra, The Mayor Gallery, 1952,
cat. n. 3;
Paul Klee, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 26 ottobre
2000 - 7 gennaio 2001, cat. pp. 94-95.

Bibliografia

Will Grohmann, Paul Klee. Handzeichnungen 1921-30, 1934,
n. 27;
Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 4, 1923-1926, Paul
Klee Stiftung Kunstmuseum, Berna, 2000, p. 127, n. 3290.

Stima € 50.000 / 80.000





1923. 196.

1923 // 9/12 - Noch eine ^{kleine} Tierdresur

554

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Le Moulin de la Galette a Montmartre, 1920-25

Olío su tela, cm. 73x54

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo, V.

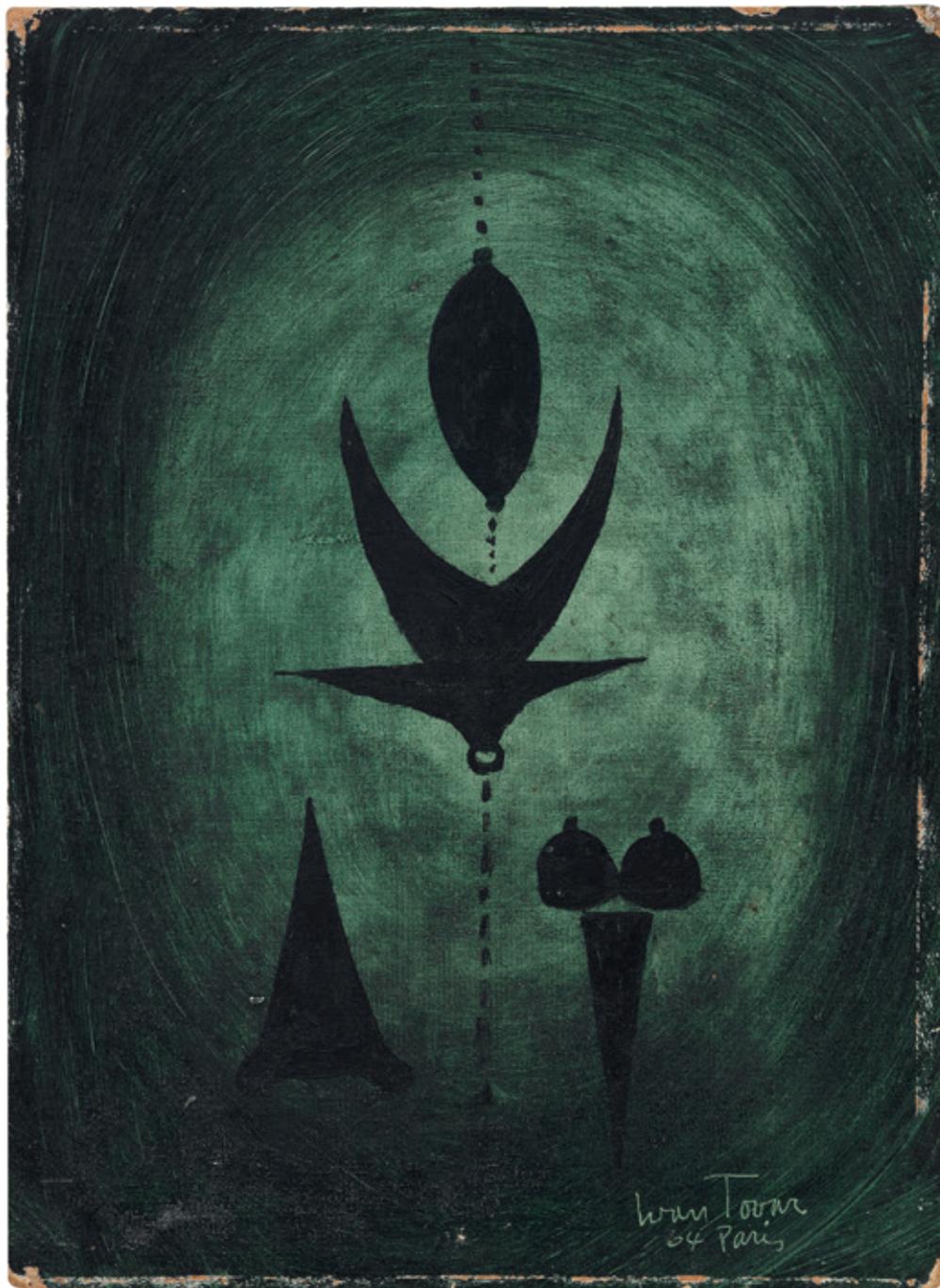
Due lettere Galerie Gilbert & Paul Pétridés, 16 settembre 1998 e 11 ottobre 2002, di conferma del certificato n. 25 521 del 21 aprile 1997; analisi comparativa di Jean Fabris, Sannois, 29 dicembre 1998.

Stima € 50.000 / 70.000



Moulin de la Galette, Parigi





555

555

Ivan Tovar

S. Francisco de Marcoris 1942 - Santo Domingo 2020

Estados del silencio, 1964

Olio su faesite, cm. 22x16

Firma, data e luogo in basso a destra: Ivan Tovar / 64 Paris;
titolo, firma, luogo e data al verso: Estados / del / silencio /
Ivan Tovar / Paris 1964.

Stima € 5.000 / 8.000



556

556

Valeriano Trubbiani

Macerata 1937 - Ancona 2020

Testudo turris, 2003-04

Scultura in bronzo ramato, argento, cm. 85 h.

Firma e data sulla base: Trubbiani 2003-2004.

Storia

Eredi Trubbiani

Esposizioni

Trubbiani. De Rerum Fabula, a cura di Enrico Crispolti, Ancona, Mole Vanvitelliana, 20 ottobre 2012 - 17 marzo 2013, illustrata;

Surrealismo. La lunga linea dell'immaginazione, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 4 settembre 2022, poi Firenze, Biaf, 24 settembre - 2 ottobre 2022, cat. n. 29, illustrata a colori.

Stima € 8.000 / 12.000

Mario Sironi tra espressionismo e mito



Mario Sironi, manifesto della mostra *Italienische Maler*, Zurigo Kunsthhaus, marzo - aprile 1927



Mario Sironi, *L'allieva*, 1923-24

Nel breve arco temporale a cavallo tra secondo e terzo decennio del Novecento – gli anni in cui si situano le opere qui presentate – Mario Sironi è assillato da un'attività febbrile. L'eco della prima grande Mostra del Novecento Italiano del 1926 ancora permeava il clima culturale di quegli anni. L'animatrice culturale del movimento, Margherita Sarfatti, avvia un'intensa attività espositiva in Italia e in Europa per i pittori da lei protetti: oltre alle rassegne nazionali i pittori di Novecento sbarcano a Parigi, Ginevra, Amsterdam, Lipsia, Berlino, fino a travalicare i confini europei nel 1930 a Buenos Aires. Contemporaneamente il pittore prosegue il lavoro che costituiva la sua principale fonte di sostentamento, quello di illustratore per *Il Popolo d'Italia* e per le testate a esso correlate, e comincia ad avvicinarsi alla scenografia e alla progettazione architettonica, ideando padiglioni celebrativi del nuovo regime come quello per l'Esposizione della Stampa a Colonia, 1928, e a Barcellona, 1929, prodromi del suo futuro ruolo di regista principale delle grandi manifestazioni pubbliche degli anni Trenta, dalla Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma alle Triennali milanesi.

Di pari passo con quest'affastellarsi di incarichi ufficiali e occasioni espositive, che il carattere perennemente inquieto di Sironi mal sopporta, nella sua produzione pittorica si afferma una progressiva insofferenza verso la pittura da cavalletto, quel campo di ricerca che agli inizi del decennio lo aveva visto realizzare alcuni dei dipinti più significativi dell'arte italiana del suo tempo. La serie dei Paesaggi urbani, in cui Sironi compie una vera e propria rivoluzione sia del topos iconografico della città ideale, sia di quello dell'idillio arcadico, regalando solennità, seppur tragica, alle periferie e ai caseggiati industriali, i nuovi centri storici della società moderna. Contemporaneamente, nei dipinti di figura come *L'allieva* e *L'architetto*, la rivoluzione che compie è nei confronti del ritratto borghese. I personaggi, inseriti in un contesto semi astratto, dominato da archi o colonne slegati da riferimenti spaziali concreti, sono costruiti per masse volumetriche, concepiti come un'architettura. Lo sguardo è sempre assorto, rivolto altrove, fuori dallo spettro d'ingerenza dello spettatore. Davanti a questi alcuni oggetti dalla forma assoluta e archetipica come squadre, gessi di sculture classiche, vasi che non contengono nulla. La ricerca di valori primordiali, di un'arte che riuscisse a depurare la realtà dalle occasioni effimere per rifondare nel nostro tempo i canoni rigorosi della tradizione classica italiana, nella veduta paesistica come nella composizione figurale, nel solco di quella "moderna classicità" teorizzata dalla Sarfatti nei suoi scritti, diventa sul finire del decennio sempre meno cristallizzata in stilemi formali puristi e razionali, e sempre più sprezzante nei confronti della cosiddetta "bella pittura".

Scrivono Sironi: "Si richieggono per l'arte, altre mete oltre la soddisfazione del "proprietario", l'intimismo del salotto,

il gelido e marmoreo silenzio delle pinacoteche. L'arte si è dovuta impicciolire, materialmente e spiritualmente, per rimanere negli appartamenti ed è diventata un fatto personale senza vaste e generali risposdenze" (Mario Sironi, *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1934). Questa ferma volontà di uscire dalla concezione della pittura come fatto personale, individualistico, destinato solo agli appartamenti o al freddo museo, per tornare alla grande decorazione civile della tradizione, sta alla base della concezione delle grandi tele con uomini e donne, lavoratori e famiglie, protagonisti di un'umanità nuova, proiettata in una dimensione mitica, fuori dal tempo presente e allo stesso tempo artefice di una nuova "etica" civile e di una rinnovata struttura sociale, che cominciano ad affacciarsi nella sua produzione.

La *Figura femminile seduta*, 1927 ca., importante dipinto ritrovato in anni recenti, per molto tempo conosciuto alla critica solo dalla riproduzione in bianco e nero che figurava all'interno della prima monografia in assoluto uscita su Sironi, quella di Giovanni Scheiwiller edita nel 1930 per la collana Hoepli dedicata all'Arte Italiana Moderna, si apre, al contrario dell'*Allieva*, al contesto reale. Non è più un idolo ma una figura abbigliata alla moda del tempo che, quasi con ritrosia, si offre allo sguardo dell'artista. Metafora del lavoro stesso del pittore, il soggetto della figura in atelier, non più ritratta all'aperto, en plein air o in interni domestici o storici come nella pittura ottocentesca, ma nello studio, per glorificare quel ritorno al mestiere, all'alfabeto stesso del fare arte, che costituisce uno dei filoni più caratteristici del ritorno all'ordine; è costruita sommariamente, con volontarie deformazioni espressionistiche, quasi antigraziose, che rifuggono ogni piacevolezza. Inizia ad affiorare sulle tele quell'espressionismo violento che caratterizzerà i dipinti del decennio successivo, così attaccati dalla critica benpensante e conformista a lui contemporanea. La donna si fa invece idolo nella sua rappresentazione, in quello che si compie sul cavalletto del quadro nel quadro, trasfigurata in un nudo-colonna, monumentale e allusivo di un'umanità arcaica e primordiale. La stessa tavolozza terrosa e scura di questa figura nello studio, lo stesso impasto pittorico ricco e materico che caratterizza la pittura di questi anni cruciali appare nell'altro 'ritrovamento' presente in catalogo, la *Natura morta*. Sironi realizza pochissime tele di questo genere, verso il quale non nutre alcuna simpatia. Di certo la sua concezione fideistica di un'arte che abbia una funzione essenzialmente etica e civile mal si adattava a un genere così intimista, per di più uno fra i prediletti della borghesia. Si può dire che egli si collochi in posizione antitetica rispetto a Giorgio Morandi, che parallelamente nel suo studio si dedicava all'indagine ossessiva su quel motivo. Nonostante questa sua avversione ideologica, Sironi compone in questi anni un piccolo gruppo tele che costituiscono quasi una serie su questo soggetto, in cui raggiunge risultati di estrema potenza e rigore formale. Pochi oggetti compongono il dipinto, spesso ricorrenti: una brocca, una bottiglia scura, un vaso o una scodella di un bianco quasi accecante; il piano su cui poggiano è scabro, ribaltato verso lo spettatore. Sintesi plastica e dinamiche lineari si uniscono in composizioni originali che fondono la lezione di Picasso neoclassico (riferimento fondamentale anche per i dipinti di figura), forza espressionistica e rigore formale, proprio della grande tradizione degli antichi maestri, Giotto e Masaccio su tutti.

Se la sua rappresentazione della città industriale è l'elemento che forse più di ogni altro ha collocato Sironi ai vertici della pittura moderna di paesaggio, egli è anche il drammatico cantore di vedute inabitate che nulla hanno a che spartire con le ridenti campagne e le stantie rappresentazioni di tono idillico tipiche dell'arte naturalistica a lui immediatamente precedente, e che ancora negli anni in cui egli dipinge riscuotevano il favore del pubblico e della critica. Sironi ama i ruvidi e aspri luoghi di montagna, una montagna ispida, dura, che nulla concede al riposo dello sguardo. Uno dei suoi primi paesaggi non urbani è proprio di montagna, *L'aratura*, e lì i monti sembrano direttamente ripresi dalle alture scavate nel disegno di Andrea Mantegna. Sono questi ambienti rocciosi lo scenario in cui si muovono i suoi lavoratori ancestrali, e progressivamente questi saranno anche ritratti senza la presenza umana, come in *Montagne*, databile 1932, in cui aggrediscono il lago che circondano con la loro massa incombente, quasi fossero un peso che grava sulle nostre coscienze: "Mi è stato rimproverato di non occuparmi di campi coltivati, pittoresco da giardino, da valle, da collina, casette sul mare e simili stupidaggini – ma di vedere soltanto rocce deserte altitudini desolate dove l'uomo si misura con la vastità dello spirito" (Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, pp. 333-34).

Chiara Stefani



Mario Sironi, *L'aratura*, 1924

557

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Figura femminile seduta, chitarra e dipinto (nudo) su cavalletto, 1927 ca.

Olio su tela, cm. 65x55

Al verso sul telaio: cartiglio Galleria Milano, Milano, con data febbraio 1932 e n. 2805; cartiglio Galleria Milano, Milano, con data 1-7-931 e n. 380; cartiglio Galleria del Milione, Milano, con n. 2028 (opera datata 1929); etichetta Centro Matteucci per l'Arte Moderna / Viareggio / 20 luglio - 3 novembre 2013, con n. 43; sulla tela: timbro Soc. A[...] Editoriale "Cremona Nuova" / [...] / R. M. Varenna.

Storia

Galleria Milano, Milano, 1932 (inv. n. 2805);
Collezione Vittorio Barbaroux, Milano;
Galleria del Milione, Milano (inv. n. 2028);
Collezione Corrado Carapelli, Firenze;
Collezione privata

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 18 aprile 2023, con n. 99/29 RA.

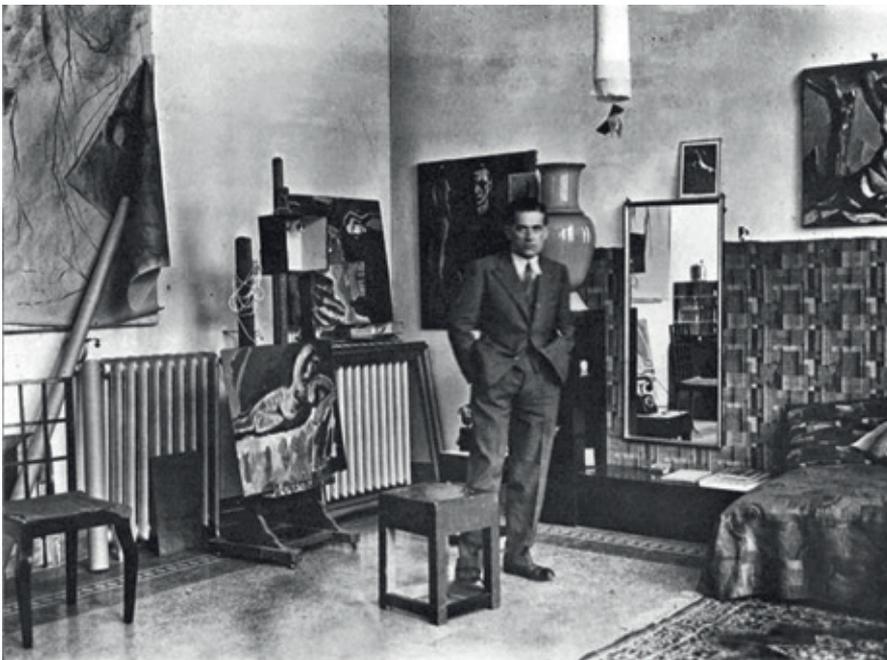
Esposizioni

Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900 - 1935, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 20 luglio - 3 novembre 2013, cat. p. 102, n. 43, illustrato a colori (con titolo *Figura dalla chitarra*).

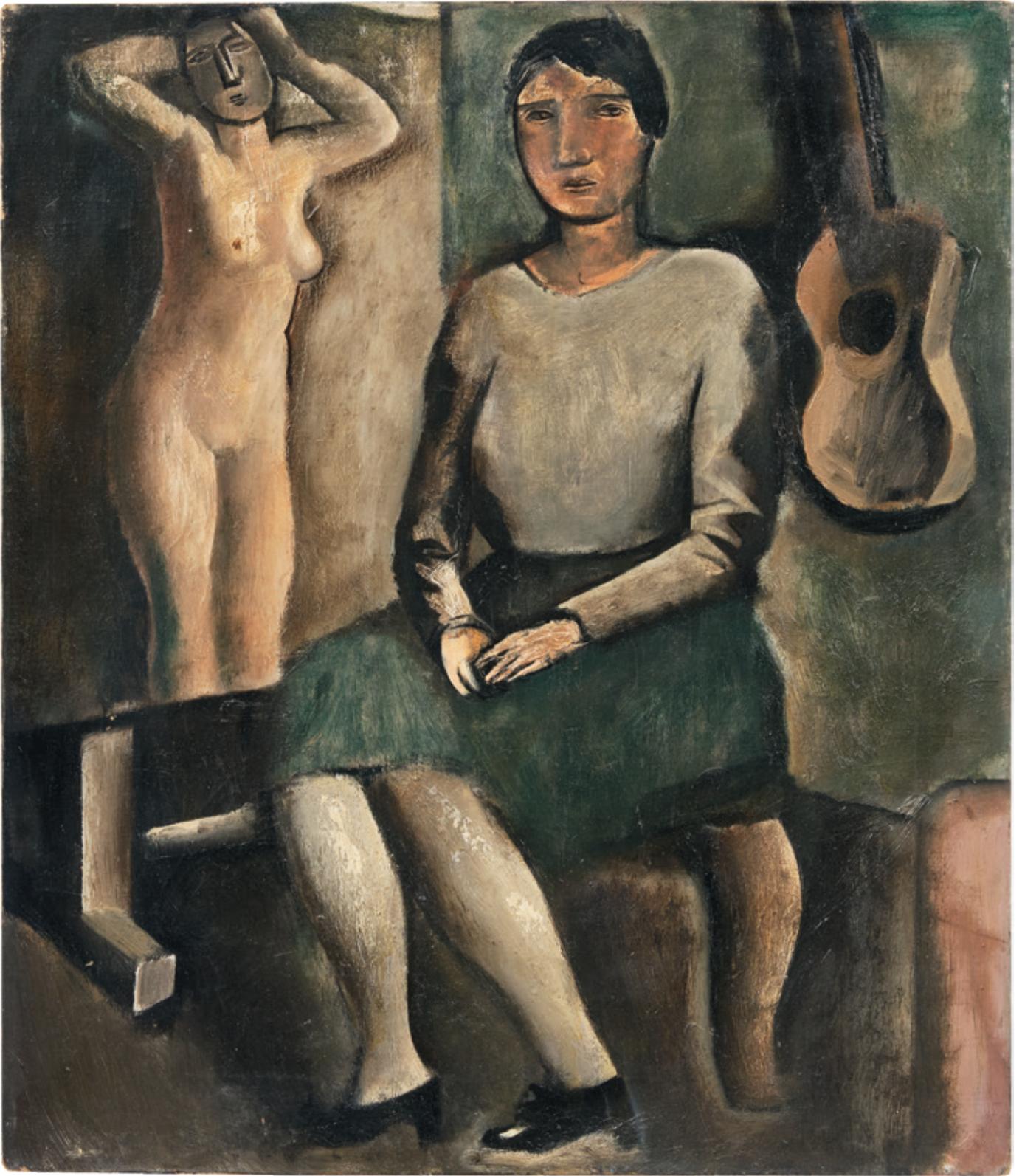
Bibliografia

Giovanni Scheiwiller, Mario Sironi, Hoepli, Milano, 1930, p. n.n.

Stima € 70.000 / 90.000



Mario Sironi nello studio



558

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Natura morta, (1928-30)

Olio su tela, cm. 50,5x40

Firma in basso a sinistra: Sironi; firma e data al verso sulla tela: Mario Sironi / 6 Aprile 1930; sul telaio: timbro e cartiglio Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Mario Sironi, Milano, Palazzo Reale, febbraio - marzo 1973, cat. pp. 22, 68, n. 67, illustrato a colori (opera datata 1928).

Bibliografia

Raffaele De Grada, Mario Sironi, Club Amici dell'Arte Editore, Milano, 1972, pp. 57, 93, fig. 17 (opera datata 1928);
Fortunato Bellonzi, Sironi, apparati biografici e bibliografici di Claudia Gian Ferrari, Electa Editrice, Milano, 1985, p. 72, n. 61 (opera datata 1928).

Stima € 30.000 / 40.000



Pablo Picasso, *Bols et flacons*, 1908, San Pietroburgo, Hermitage



559

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Montagne, 1932 ca.

Olio su tela, cm. 53,4x60,7

Firma in basso a destra: Sironi; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questo quadro è opera mia / Mario Sironi / Milano: cartiglio Barbarou[x]: etichetta Galleria Milano, Milano, con data 30-6-1933 e n. 453: firma Willy Macchiati; sul telaio: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra "Mistero e Mito" - Giappone - 1994.

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 23 febbraio 2021, con n. 17/21 RA.

Esposizioni

Mistero e Mito, momenti della pittura italiana
1930.1960.1990, Fukuyama, Fukuyama Museum of Art, 2
aprile - 8 maggio 1994, poi mostra itinerante, cat. p. 97, tav.
30, illustrato a colori.

Bibliografia

Stampa Sera, anno XII, n. 75, 29 marzo 1958.

Stima € 45.000 / 65.000



Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, 1455, Londra, National Gallery (part.)



560

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Circo, 1951

Olio su tela, cm. 70x100,2

Firma in basso a destra e sinistra: O. Rosai; titolo e data al verso sul telaio: Circo 1951: scritta Piccolo Circo: etichetta Arte Contemporanea, Firenze, con n. 144.

Storia

Arte Contemporanea, Firenze;
Collezione privata, Rimini;
Collezione privata

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Primo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2018, p. 487, n. 317.

Stima € 20.000 / 30.000



Il circo Orfei in una foto d'epoca





561

561

Ardengo Soffici

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

Il Fabbricone I, 1949

Olio su cartone, cm. 75,3x52

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

/ Mostra di Ardengo Soffici / Gennaio - Febbraio 1952: timbro
Galleria Bergamini, Milano.

Esposizioni

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

Stima € 7.000 / 9.000



562

562

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

L'ultimo conforto (La chiesa di San Genesio e San Rocco a Giustagnana), 1920

Olio su cartone, cm. 99,3x68,4

Firma in basso a destra: Viani; titolo al verso: L'ultimo conforto.
Al verso: etichetta Galleria d'Arte Cairola, Milano, con dati dell'opera.

Certificato su foto di Enrico Dei.

Esposizioni

Mostra personale, Seravezza, Scuola Comunale di Giustagnana, 26 settembre 1920.

Stima € 12.000 / 18.000

Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1961

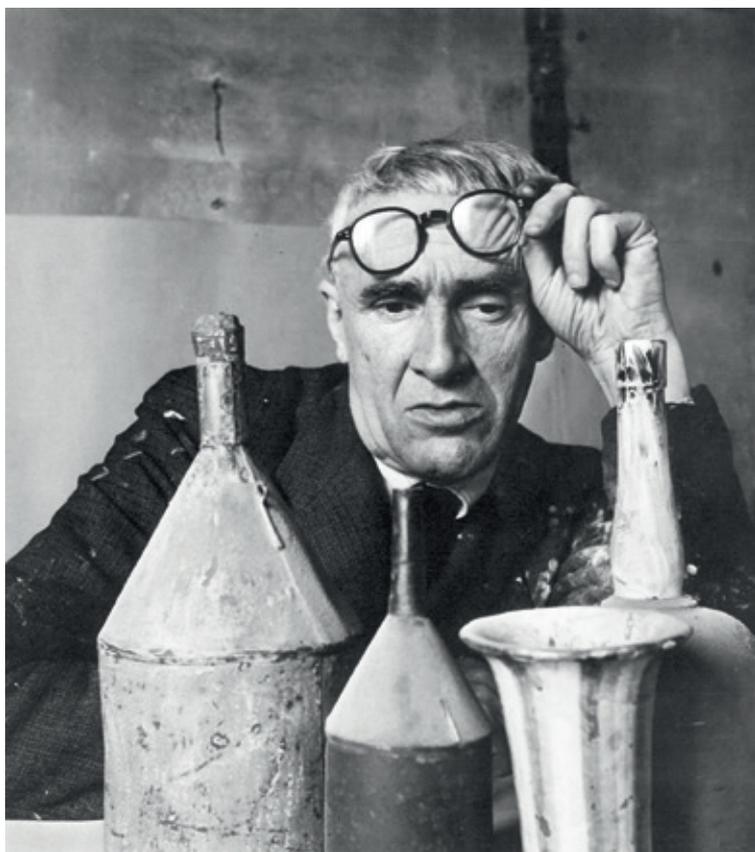
Nel 1907 Giorgio Morandi si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bologna, diplomandosi nel 1913 dopo un ultimo anno segnato da alcune incomprensioni con gli insegnanti che ritengono la sua pittura distante dai tradizionali canoni accademici. Mentre frequenta i corsi, fondamentali per apprendere le tecniche pittoriche, studia con passione i grandi maestri dell'arte italiana, come Masaccio, Paolo Uccello e Giotto, e nelle loro opere, ammirate dal vivo per la prima volta in occasione in un viaggio a Firenze nel 1910, trova gli elementi fondamentali per definire il suo pensiero e il suo linguaggio, oltre a sviluppare la preparazione necessaria per comprendere le innovazioni contemporanee. La sua conoscenza dell'arte passata, anche europea, e delle nuove tendenze, specialmente francesi, si arricchisce grazie alla lettura delle più importanti riviste del momento, con particolare attenzione agli articoli pubblicati da Ardengo Soffici, e all'osservazione di riproduzioni fotografiche in cui l'artista riesce a cogliere il valore e i principi cardine degli elementi figurativi delle opere, creando una galleria mentale di immagini che gli permette, nonostante conosca poche cose in maniera diretta, "di sapere tutto", e leggere ogni cosa con uno spiccato senso critico.

Negli anni di formazione il suo linguaggio appare per certi aspetti già delineato nelle opere del 1910-11, paesaggi caratterizzati da un controllato impianto compositivo, dall'uso di una scala cromatica quasi monocroma e da una profonda forza espressiva, in cui si ritrovano la materia, i colori terrosi, i tagli paesaggistici della pittura giottesca e i profili e gli orizzonti piatti di Cézanne. Nelle poche tele rimaste che testimoniano questo momento si nota una maturità probabilmente raggiunta dopo aver eseguito un numero di dipinti maggiore rispetto a quelli conosciuti, forse distrutti dallo stesso artista, come farà in più occasioni nel corso degli anni per le opere non ritenute in linea con la sua chiara visione pittorica, in cui equilibrio, rigore ed emozioni seguono tracciati ben definiti. Il tema della natura morta, in base alle opere documentate, appare sulle tele di Morandi dal secondo decennio del Novecento. In queste opere, eseguite intorno al 1912, gli oggetti, di vetro, affollano le scene, i piani spaziali si moltiplicano e le composizioni, sostenute da rigore costruttivo, si sviluppano seguendo l'alternarsi di compenetrazioni di elementi plastici in cui si percepisce una spinta dinamica delle forme che ricorda il Futurismo, di cui egli conosce gli esponenti, frequentando con entusiasmo gli eventi da loro organizzati. La poetica di Morandi è tuttavia lontana dalla pittura futurista, pertanto abbandona presto le riflessioni su questa avanguardia per volgersi verso una maggiore adesione al vero e una personale sintesi spaziale e geometrica delle immagini che prende spunto dalla pittura di Picasso e Braque. Nelle tele eseguite tra il 1914 e il 1915 si ritrovano alcuni elementi del cubismo analitico, come le superfici piatte, la scomposizione dei piani, le diagonali a dividere lo spazio e la visione degli oggetti da vari punti di vista, mentre i colori utilizzati da Morandi, le terre e i bianchi della

tradizione italiana, si avvicinano solo per intuizione al cromatismo dei francesi, in quanto le riproduzioni fotografiche delle opere da lui osservate sono in bianco e nero.

Nel corso degli anni la pittura di Morandi è influenzata da numerosi modelli di riferimento come l'opera di Cézanne, che diventa per lui un prezioso repertorio compositivo e di immagini, da cui riprende una solidità compositiva derivata da un intreccio di piani scanditi nello spazio e la ricerca di un'armonia interna delle cose, definita secondo un profondo accordo tra forma, colore e luce, e tra forma e spazio, che genera il quadro, inteso come realtà autonoma. Per un breve periodo le nature morte di Rousseau il Doganiere, pervase da un profondo senso di familiarità e caratterizzate da una visione antiaccademica delle immagini, sono una delle sue fonti principali. Su questi esempi Morandi realizza così nature morte prive di profondità e volume, contraddistinte da un cromatismo carico di storia, ispirato agli affreschi antichi. Tra i maestri del passato che Morandi osserva con attenzione troviamo Jean-Baptiste-Siméon Chardin, per la sua solitaria e intima contemplazione degli oggetti comuni e per la capacità di creare un legame di continuità tra lo spazio domestico quotidiano e quello dell'immagine pittorica.

Morandi ne recupera la disposizione dei volumi, rilevati dalla luce e percepiti come colore,



Giorgio Morandi

il chiaroscuro, la modulazione degli spazi e un'osservazione della realtà più partecipe sul piano emotivo.

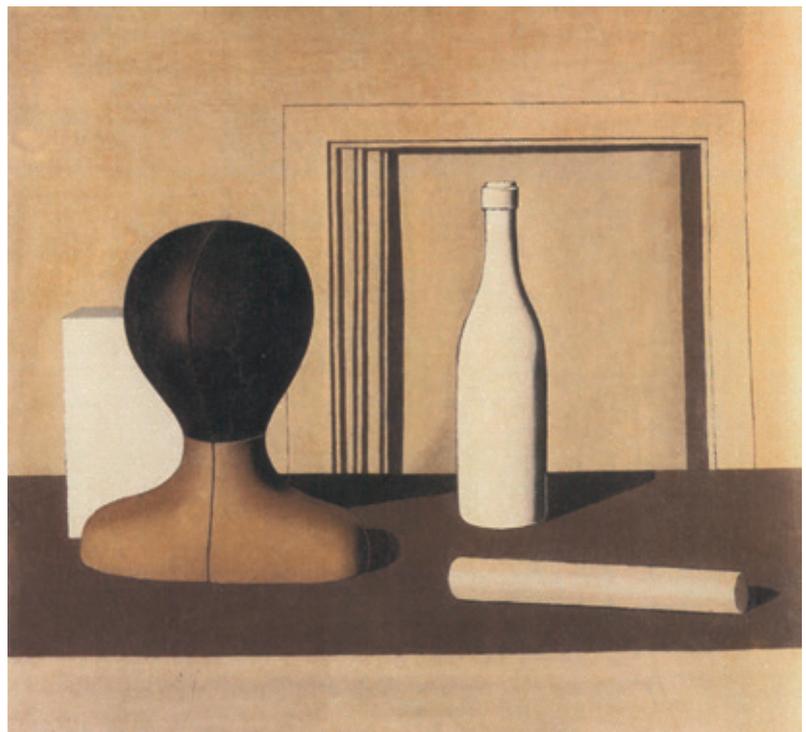
Nel 1918 Morandi si avvicina alla Metafisica divenendo uno dei più significativi interpreti di questa poetica: "La sua metafisica è totale, una tensione dello spirito che trascende, interpretandolo, il reale e non si stempera nelle compiacenze del surreale; è una regione ambigua e provvisoria, per un istante abitata dalla mente e dai sensi e in seguito tenacemente ricercata come un santo graal abbacinante" (M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Noèdizioni, Firenze, 2007, pp. 44, 45). Le forme essenziali, derivate dagli oggetti comuni reinterpretati dalla "metafisica delle cose ordinarie", sono colpite da una luce irreale e sospese in un profondo silenzio, dove si crea un dialogo assoluto tra oggetto, luce e spazio. Egli adesso "risale [...] a una ricostrutta esegesi dei volumi. Appaiono, questi, in un'integrità impenetrabile [...], talmente tanto esasperati e gelidi, che se ne perde il senso astratto di archetipi [...]; sono suscitati, non riprodotti: la loro evidenza è mentale" (Cesare Brandi, in *Giorgio Morandi 1890-1990. Mostra del centenario*, Electa, Milano, 1990, p. 36).

Nel 1920, dopo l'esperienza di *Valori Plastici*, tesa al ritorno all'ordine attraverso una ricerca di moderna purezza formale basata sui canoni classici, Morandi recupera una dimensione pittorica più terrena, il senso di profondità delle forme attraverso l'accentuazione del rapporto tra luce e ombra, il peso della materia e i volumi, ispirandosi alle leggi che regolano la luce nella pittura di Piero della Francesca e Paolo Uccello, e ai valori plastici nelle opere di Masaccio e Giotto. Da questo momento, fino alla fine degli anni Venti, l'artista cerca di interpretare la complessità del quotidiano cogliendo l'essenza del reale, alternando visioni quasi apollinee, equilibrate e luminose, a immagini cariche di drammatica tensione dai toni scuri e dagli spazi contratti, e a composizioni notturne pervase da una luce quasi lunare, che sembrano far affiorare gli aspetti più nascosti delle cose e la loro vibrante ricchezza interiore. Negli anni Trenta Morandi affronta un periodo di turbamento espressivo e formale in cui compie uno scavo profondo per arrivare al centro del proprio essere e trovare ciò che sostiene e dà forza a ogni suo atto creativo. Sulle tele adesso le immagini mantengono l'architettura portante della composizione ma si allontanano dal naturalismo, i contorni si erodono e le forme si sgretolano, fino ad arrivare, come scrive Brandi "a un attacco dissolvente all'oggetto" tanto che "l'interezza dei volumi cede alla forza germinante, all'estro plastico del colore [...] ora vibratile e molle come un epitelio", e le cose diventano "corpose metamorfosi di ombre" (ibidem, p. 42).

Alla fine del decennio Morandi raggiunge una profonda consapevolezza di sé stesso ed è in grado di modulare e controllare lo stile in ogni minima sfumatura, come dimostra la serie di nature morte esposte alla Quadriennale romana del 1939, composizioni dal brillante cromatismo, dove gli oggetti affollano in gruppo lo spazio e ogni elemento è carico di positiva e forte vitalità. Questo profondo cambiamento si può notare anche nelle opere dei primi anni Quaranta, quando il pittore trova una rinnovata classicità e la sua opera si configura sempre più come uno spazio mentale, in cui si percepisce il "sentimento del tempo come durata", derivato da piccole variazioni che portano a rilevanti cambiamenti.



Giorgio Morandi, *Natura morta di vetri*, 1912-13



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1918, Milano, Pinacoteca di Brera



Paul Cézanne, *Le dessert*, 1877-79, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art



Giorgio Morandi, *Natura morta (Il vaso blu)*, 1920, Düsseldorf, Nordrhein-Westfalen Kunstsammlung

Nelle nature morte di questo periodo, in cui le linee dei piani accennano alla presenza di una componente bidimensionale, l'aria circola tra gli oggetti, suggerendo punti di fuga verso l'imprecisato ma presente spazio circostante. Nelle opere realizzate alla fine degli anni Quaranta e principalmente negli anni Cinquanta, caratterizzate da un'accentuata purezza cromatica e formale e da una sempre più evidente bidimensionalità, Morandi pone in contrapposizione il rigore e la solida struttura architettonica e compositiva alla controllata precarietà del piano sospeso, non ben definito, su cui si trovano gli oggetti. Così, nonostante l'immagine sia sempre risolta secondo un profondo equilibrio mentale, questa viene colta da un'emozione inaspettata che la fa vibrare, caricandola di lirismo.

Compiendo una continua sperimentazione volta alla ricerca della bellezza assoluta egli elabora un metodo di lavoro basato sulla realizzazione di serie di opere sul tema della natura morta, con soggetto analogo, una pratica attuata nel corso degli anni che trova in questo periodo la massima espressione. Nel suo studio il pittore osserva per giorni gli oggetti, immobili, silenziosi, avvicinati tra loro secondo sottili legami, mentre infinite variazioni della luce li avvolgono, e lui con cura li sposta, giorno dopo giorno, di pochi millimetri, alla ricerca dell'armonia e di un equilibrio spaziale e ritmico, fino al momento in cui l'opera si rivela ai suoi occhi. Come scrive Cesare Pavese: "Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo visto mai" (C. Pavese. *Dialoghi di Leucò*, 1947). Scelto il modello Morandi, dopo averne indagato prima con acquerelli e disegni, e infine con l'olio, le potenziali varianti, inizia a modificare

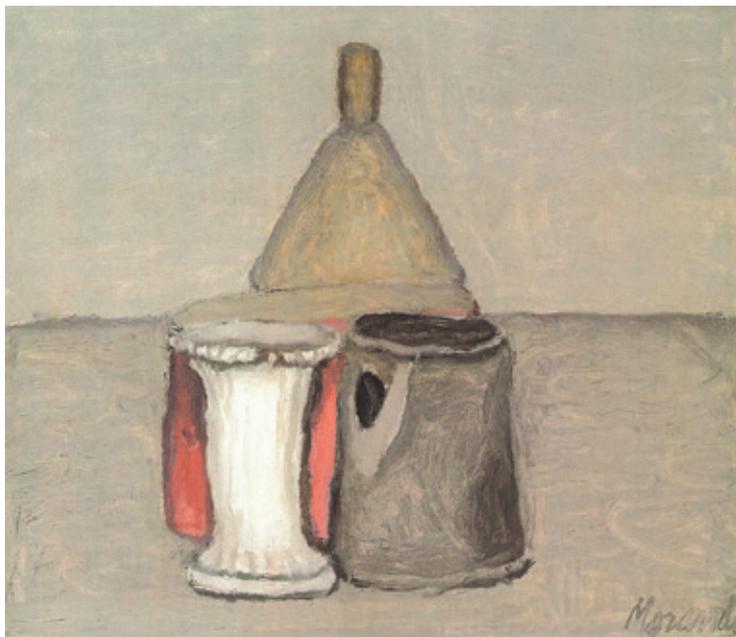
alcuni elementi, come il punto di vista, la linea di orizzonte, la luce o la composizione, sperimentando le molteplici soluzioni formali che ne possono derivare. Gli oggetti ripetuti nelle serie appaiono ogni volta rinnovati, carichi di nuove suggestioni scaturite da un continuo confronto con il reale, così sulle tele si ritrovano immagini affini ma allo stesso tempo distanti le une dalle altre, caratterizzate da una propria identità che rende ogni variazione sulla composizione di base un'opera autonoma.

Natura morta, 1961, raffigura un gruppo di alcuni oggetti, composto da un vasetto bianco scanalato e un bricco, con dietro, appena visibili, una scatola e un piccolo elemento rotondo che campeggiano nello spazio, isolati al centro, immersi in un'atmosfera sospesa. Tra il 1960 e il 1961, Morandi dipinge una serie di opere dove i protagonisti sono i due elementi presenti in primo piano nella nostra tela, posti in alcuni casi in posizione invertita, a cui si aggiungono



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Bicchieri d'acqua e caffettiera*, 1761 ca., Pittsburgh, Carnegie Museum of Art

via via dietro di essi una o due bottiglie, una scatola rotonda, un piccolo oggetto sferico e altri elementi, a formare gruppi inizialmente più articolati, a volte spostati in alto lungo l'asse centrale fino a uscire in parte fuori dal campo visivo, e poi più compatti posti al centro della scena, in inquadrature più o meno ravvicinate. In *Natura morta* la composizione è ordinata in uno spazio dilatato e non definito, in cui il piano di appoggio visto dall'alto e lo sfondo diventano semplici campiture separate da una linea di orizzonte che è puro segno grafico, allontanando così l'immagine da una visione prospettica per avvicinarla alla bidimensionalità. Il colore luminoso, steso con pennellate ben visibili e definite, cariche di vitalità emotiva, definisce gli oggetti in primo piano attraverso infinite variazioni e contrasti cromatici giocati tono su tono, mentre la luce chiara e diffusa, che si propaga rarefatta, priva di una specificazione temporale, colloca l'immagine in un luogo e in un tempo altri. Egli coglie attraverso questi oggetti la relatività del mondo, e si allontana dallo spazio fisico per accedere a uno sempre più mentale, sintetizzando l'immagine senza mai arrivare all'astrattismo, in quanto ritiene che non esista niente di più astratto del reale.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1960, Bologna, Museo Morandi

Morandi indaga il mondo delle cose e riflette sulle leggi che regolano il tangibile attraverso il tema della natura morta, compiendo un percorso mentale che dall'analisi di un frammento del reale arriva alla contemplazione della natura nella sua complessità. La dimensione primaria su cui si sviluppano le sue opere è il tempo, che modifica inesorabilmente ogni cosa e principalmente l'artista, il quale osserva ogni volta con occhi nuovi ciò che lo circonda. Sulle tele si ritrova il tempo dell'essere, delle sensazioni e della memoria, ma anche quello della storia e degli avvenimenti umani. In esse egli sintetizza la contemporaneità, facendone affiorare la parte migliore, il desiderio di bellezza. L'uomo non è mai rappresentato, ma egli lo mette in tutte le cose "riempiendole di una tensione e di una linfa vitale che le fanno vibrare al tocco di quel fuoco freddo che, dall'interno, le illumina. E lo studio si trasforma in un laboratorio sperimentale in cui sismografi assai sensibili, le antenne di Morandi, registrano ogni minima variazione di assetto e di atmosfera interiore" (M. Pasquali, in *Giorgio Morandi 1890-1990*, Milano, 1990, cit., p. 13).

La natura morta nell'opera di Morandi è stata, come scrive Franco Russoli: "La forma stessa della poesia. Simbolo quasi esclusivo, e certamente onnivale della sua complessa e ricca personalità, e motivo figurale in cui hanno trovato immagini tutte le sue sensazioni, emozioni, idee, come hanno trovato soluzione stilistica le sue ricerche e creazioni di linguaggio, la natura morta di Morandi è espressione poetica e completa della vita e della cultura figurativa del nostro tempo. I suoi umili e usuali oggetti, incessantemente raffigurati, sono al tempo stesso oggetti amati nella loro apparenza reale e simboli formali; sono puri valori plastici e immagini dense di sentimenti in cui si riflette liricamente la storia del mondo d'oggi" (F. Russoli, in *Giorgio Morandi, opere scelte*, Bologna, 1998, p. 7).

Elisa Morello



Lo studio di Giorgio Morandi a Bologna, via Fondazza

563

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1961

Olio su tela, cm. 25,5x30,8

Firma in basso al centro: Morandi. Al verso sul telaio: due etichette Galleria del Milione, Milano, di cui una con n. 9351 e una con n. 588: etichetta Artcurial / Exposition "La Belvédère Mandiargues" / André Pieyre de Mandiargues et l'art du XXè siècle / Mai-Juillet 1990 / rep. en couleur p. 39 du catalogue; sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 9351.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
Collezione F. Santi, Roma;
Collezione W. Chiari, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Antologica Morandi, «A Prato per vedere i Corot, corrispondenza Morandi-Soffici», a cura di Luigi Cavallo, Focette, poi Cortina d'Ampezzo e Milano, Galleria Farsetti, luglio - settembre 1989, cat. tav. XXX, illustrato a colori.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, Electa Editrice, Milano, 1977, n. 1223 (II ediz. 1983);

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 1223;

Josè Pierre, Le Belvédère Mandiargues. André Pieyre de Mandiargues et l'art du XXe siècle, Artcurial et Editions Adam Biro, Paris, 1990, p. 39.

Una *Dichiarazione per l'uscita di oggetti d'arte eseguiti da meno di 70 anni e da più di 50 anni* è disponibile per questo lotto.

An Exit Declaration is available for this lot.

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, *Natura morta*, 1960



La ragione della mia esistenza [è] la sola pittura

Due paesaggi di Ottone Rosai

Ottone Rosai non attirò mai intorno a sé le simpatie della critica blasonata a lui contemporanea; la sua pittura rientrava tra la cosiddetta arte "difficile", sgradita agli amanti del piacevole. Il suo carattere brusco, a volte irascibile, di certo senza mezzi termini, non aiutava la benevolenza dei benpensanti; lui stesso, che si autodefinirà in gioventù un "teppista", ammette: "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" (*Via Toscanella*, 1922).

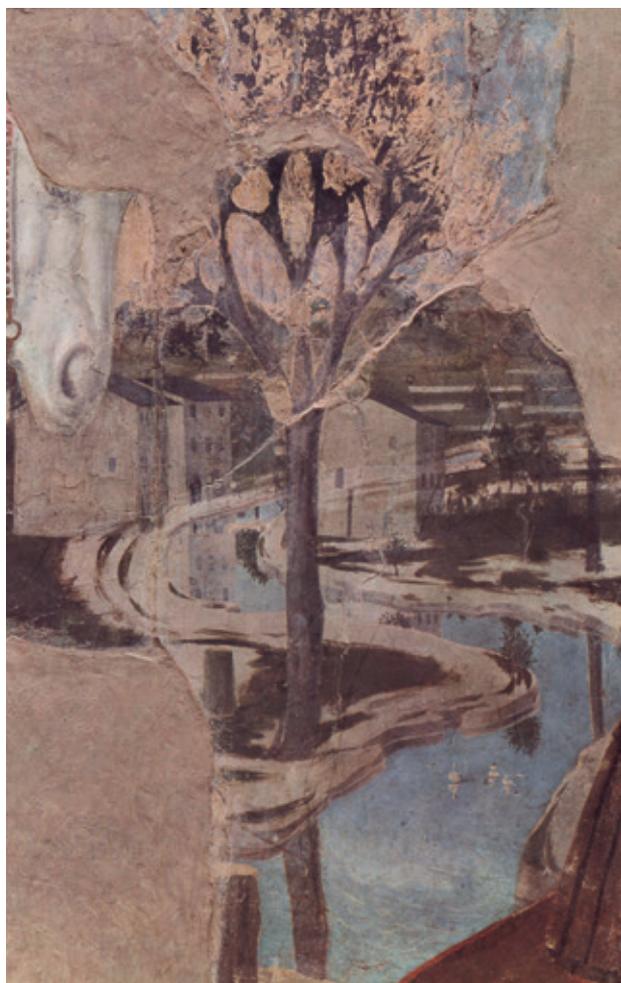
La sua personalità complessa, quasi impossibile da inquadrare all'interno di categorie critiche rigide, ha avuto una sola, quasi struggente vocazione, quella della pittura.

Uno dei contemporanei ad accorgersene, forse perché il suo percorso appare per certi aspetti tangente a quello rosaiano, è stato Mario Sironi, che recensendo la personale di Rosai presso la milanese Galleria del Milione, nel 1930, scrive parole che ancor oggi appaiono attuali: "L'arte di Rosai non si intende a prima vista. Per quanto alcune sue toccanti facoltà espressionistiche facciano immediata e profonda impressione, la nuda e triste essenzialità della sua pittura [...] non ne fanno il paradiso di chi ama la bella salute e il parlare comune e fiorito. Ma è tanto più grata a chi ricerca nell'arte emozione vera e personale. La pittura di Rosai è aspra come la vita degli "omini" che rappresenta, né ad allietarla bastano qua e là le note chiare del paesaggio toscano" (Mario Sironi, in *Il Popolo d'Italia*, 27 novembre 1930).

Nell'anno in cui Sironi scrive queste parole Rosai sta faticosamente uscendo da un'intensa crisi creativa. Nel 1931 riesce ad abbandonare l'attività di falegname per dedicarsi esclusivamente alla pittura, seppur con grandi difficoltà economiche; adatta a studio un casotto del dazio all'Anconella, nella periferia sud della città, sulla strada di Villamagna: "Era quello uno dei luoghi più

belli che avessi mai visto: il fiume prima di inoltrarsi nella città si appiattisce e si slarga, per un buon tratto fiancheggiato da larghe prode erbose che terminano contro una fitta alberaia. Tutto, quel giorno, era verde, pulito e lucido di sole. Paesaggio più campestre che cittadino. [...] Il fatto che un vero pittore si fosse stabilito nel casotto del dazio e dipingesse i palazzi circostanti e gli uomini che gli capitavano a tiro, quadri acquistati talvolta da signori eleganti che arrivavano fin là in automobile, quadri il cui prezzo veniva contrattato nel mezzo di strada, aveva suscitato una grande curiosità e non c'era abitante dei dintorni che non si fosse recato a dare un'occhiata a quel giovane alto e ossuto, vestito come un operaio o un contadino, che lavorava dinanzi al cavalletto posto vicino alla porta, o se ne stava a meditare sdraiato sugli scalini del casotto guardando i campi che, colmi di viti, cominciavano di là dalla strada per raggiungere i borghi della pianura e le lontane colline [...] Fra la pace dei campi consumava il primo periodo di chiarificazione della propria coscienza e della propria arte. Riusciva a giorni a trovarsi a suo agio dinanzi ai valori lirici della natura e li esaltava con poche tracce ben calcolate di colore. Molti dei quadri di quel periodo, che apparvero quasi tutti nella grande mostra di Palazzo Ferroni, sembravano infatti quasi acquerellati" (Romano Bilenchi, *I silenzi di Rosai*, Pananti, Firenze, 1971, pp. 24-26).

Lo stesso artista ricorda il momento di Villamagna come centrale all'interno del suo percorso creativo: "Ogni mattina risalgo la corrente dell'Arno, m'interno un po' per tutta la zona alla ricerca di motivi per realizzare dei quadri. Disegno il più possibile portando il mio interesse su ogni cosa. Rifletto, penso, lavoro notte e giorno fino a ridurre la ragione della mia esistenza alla sola pittura. Pochi sanno il mio nuovo indirizzo e in quella mia solitudine è il modo più valido a concretizzare un pensiero che in me s'era fatto ossessione. [...] Nell'inverno del '32 nelle sale di Palazzo Ferroni in Via Tornabuoni sono disposti un centinaio di quadri tra vecchi e nuovi.



Piero della Francesca, *Vittoria di Costantino su Massenzio, Arezzo, Basilica di San Francesco (part.)*

Una rassegna dalla quale si può rendersi conto della mia coerenza e al tempo stesso del mio progredire" (Ottone Rosai, in *Come un paese in una pupilla*, a cura di Marco Fagioli, San Miniato, 1992, p. 179).

Borgata, 1932, è proprio uno dei dipinti descritti da Bilenchi alla personale allestita nello stesso anno a Palazzo Ferroni di Firenze, comprendente più di cento opere tra oli e disegni. Quest'anno e questa mostra sono un vero e proprio snodo nella carriera di Rosai, e segnano l'inizio di un nuovo approccio al paesaggio, che si distende sia nelle linee, che divengono sempre più costruttive e sicure, con i contorni netti che delimitano i muri delle case, i tetti, il profilo degli alberi, le curve della strada, sia nel colore, d'un tratto più disteso e liquido, talvolta trasparente, abbandonando la pastosità del fare precedente. È una pittura finalmente serena, veloce, quasi compendiaria, illuminata da una luce chiara, pulita, che si apre all'incanto del paesaggio dei dintorni del suo studio ma che mantiene contemporaneamente intatto il rigoroso equilibrio compositivo. Lo slancio scattante della curva della strada si chiude sull'orizzonte, e crea un arco incastonato nel suo cerchio più ampio dai volumi verticali dei caseggiati e da quelli orizzontali delle siepi e del muro, che serrano la visione.



Ottone Rosai, *Piazza del Carmine*, 1922

Lasciato nel 1933 lo studio dell'Anconella, è il momento per Rosai di stabilirsi in uno dei luoghi più celebri della sua vita, che è arrivato quasi a identificarsi con la sua stessa persona, via San Leonardo, una strada sempre al limite tra città e campagna, ma stavolta in un quartiere borghese, inizialmente, come racconta Bilenchi, guardato con diffidenza dai proprietari delle ville che affiancavano il suo studio. Il contado fiorentino, così protagonista negli oli immediatamente precedenti presentati a Palazzo Ferroni, lascia gradatamente spazio alle vedute di città, agli stessi formidabili scorci dipinti negli anni Venti e adesso riaffrontati con maggiore serenità, con composizioni di ampio respiro in cui le strade e i muri della Firenze dimessa, dei quartieri popolari sono trattati con uno spirito affine ai grandi maestri del primo Rinascimento. La sintesi plastica di Cézanne e la solidità della grande tradizione fiorentina, la visione cubica di Giotto e Masaccio, consentono a Rosai di restituire alla Firenze minuta, fatta di muri scrostati, come quello qui presentato di Piazza del Carmine, di stradine incassate tra alti palazzi costellati di finestre-fessure, un afflato monumentale. Piazza del Carmine sarà dagli anni Venti in poi uno dei soggetti prediletti di Rosai, trattato molte volte: è significativo come egli scelga di ritrarre non il lato nobile, quello della Chiesa con all'interno gli affreschi masaceschi da lui tanto amati, ma lo spoglio muro bianco del Convento delle Monache, e il gruppo di case che si intravedono al di là di questo.

Tempo di pioggia, (1938), un capolavoro ritrovato, presente a un'altra mostra fondamentale per il pittore, quella allestita nel 1940 presso la Galleria Genova, finalmente un successo anche di pubblico, con tutte le opere vendute, vede uno dei suoi omini di spalle sotto un cielo

tetro, rivolto verso il muro. Suggestivamente il dipinto può essere considerato a tutti gli effetti la traduzione pittorica di uno dei brani letterari di Rosai più celebri e commoventi, *L'essenziale*, apparso sulle pagine de *Il Frontespizio* proprio l'anno precedente la sua esecuzione: "Sorgerà un artista come una brutta giornata. Una di quelle giornate d'inverno tutte nere, fredde, pungenti, dalla pioggia appuntita e frenetica che ti sbatte in faccia e sul corpo a cenciati quasi fossero lanci a manciate di pruni. Di dolore avrà fatta la sua vita, continuo, infinito, per non poter giungere a dare con la sua opera la pace né a sé né agli altri. [...] Unico tormento: l'arte; sola preoccupazione: donare. [...] Per un pittore, per esempio, raggiungere il suo sogno sarà l'arrivare a dipingere l'Universo in una foglia. [...] Nel riprodurre un albero, una casa, un uomo, lo preoccuperà soprattutto il dare di ognuna di queste cose il loro intimo dramma, che in fine è il suo e quello di tutti".

Chiara Stefani



Ottone Rosai, Carlo Carrà e Mario Sironi alla giuria del Premio Marzotto, Valdarno, 1956

564

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Borgata, 1932

Olio su tela, cm. 71x51

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 32; titolo al verso sul telaio: Borgata: 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: etichetta Centro Matteucci per l'Arte Moderna / Viareggio / 20 luglio - 3 novembre 2013, con n. 49.

Storia

Collezione Contini-Bonacossi, Firenze;
Galleria Michelucci, Firenze;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Esposizioni

Mostra Rosai, Firenze, Galleria di Palazzo Ferroni, 6 - 21 ottobre 1932, cat. n. 35;
Mostra dell'opera di Ottone Rosai 1911 - 1957, a cura di Pier

Carlo Santini, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 53, n. 124, tav. 52, illustrato;
Ottone Rosai nel Centenario della nascita. Opere dal 1919 al 1957, Firenze, Galleria Pananti, 18 marzo - 15 giugno 1995, cat. p. 136, n. 31, tav. 31, illustrato a colori;
I miei amici pittori. Romano Bilenchi e l'arte contemporanea, Colle di Val d'Elsa, Museo di San Pietro, 27 novembre 1999 - 9 gennaio 2000, cat. p. 70, illustrato a colori;
Geometrie della luce. Il paesaggio toscano nella pittura italiana tra Otto e Novecento, Seravezza, Palazzo Mediceo, 14 luglio - 23 settembre 2001, cat. p. 162;
Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900 - 1935, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 20 luglio - 3 novembre 2013, cat. n. 49, illustrato a colori.

Bibliografia

Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, p. 184, n. 134, tav. 134.

Stima € 50.000 / 70.000



Ottone Rosai, *Borgata*, 1932



565

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Tempo di pioggia, (1938)

Olio su tela, cm. 65,5x80,5

Firma in basso a destra: O. Rosai; numero, titolo e data al verso sulla tela: 24 / "Tempo di pioggia" / (1938); sul telaio: etichetta mostra "Collezione privata, Bergamo", Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea con n. 88: etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta parzialmente abrasa Galleria ["Genov]a", Genova.

Storia

Galleria Genova, Genova;
Galleria Lorenzelli, Bergamo;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore

dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Esposizioni

Ottone Rosai, testi di Michelangelo Masciotta e Antonio Parronchi, Genova, Galleria "Genova", 5 - 24 dicembre 1940, cat. n. 24, illustrato (opera datata 1940); Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 novembre 1991 - 31 gennaio 1992, cat. pp. 155, 255, n. 88.

Stima € 40.000 / 50.000



Ottone Rosai al cavalletto, courtesy Archivio Ottone Rosai, Firenze



566

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione (I due mondi), prima metà anni Cinquanta

Olio su tela, cm. 60x70

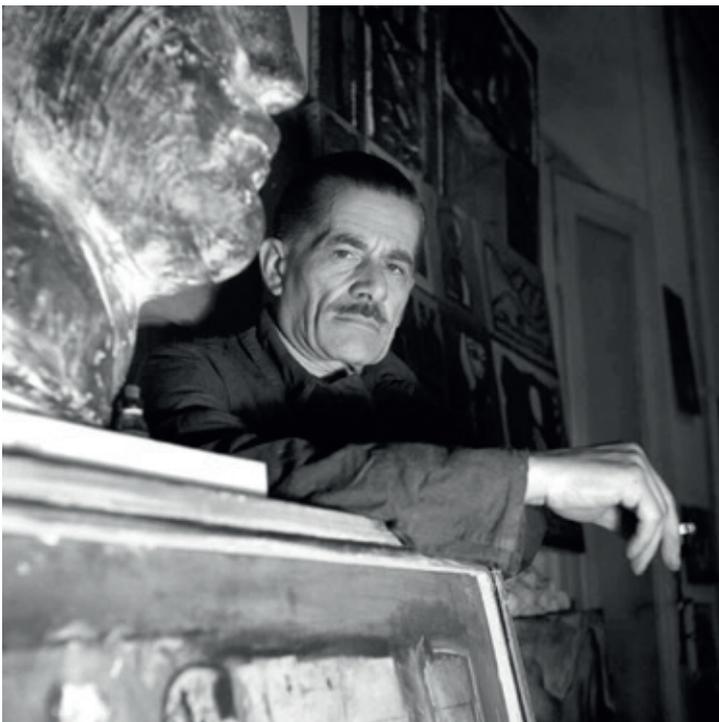
Firma in basso a sinistra: Sironi.

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la
Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano,
24 marzo 2021, con n. 179/15 RA.

Esposizioni

Mario Sironi, Milano, Palazzo Reale, febbraio - marzo 1973,
cat. p. 129, n. 183, illustrato (opera datata 1949).

Stima € 20.000 / 30.000



Mario Sironi





567

567

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Natura morta (Bottiglie e pere), (1948)

Olio su tela, cm. 50x40

Firma in basso a sinistra: O. Rosai. Al verso sul telaio: sigla Bruno Giraldi.

Storia

Collezione Bruno Innocenti, Firenze;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Stima € 5.000 / 8.000



568

568

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Merlo, 1947

Olio su cartoncino applicato su tela, cm. 26,4x35,3

Firma e data in basso a destra: Guttuso '47.

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. p. 98, n. 311.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 168, n. 47/53.

Studio per i dipinti *Il merlo* della raccolta Lionello Venturi e *Merlo tra le piante* della raccolta Jean Greenlees.

Stima € 8.500 / 10.500



569

Armando Pizzinato

Maniago (Ud) 1910 - Venezia 2004

Pescatore, 1949-50

Olio su tavola, cm. 76x190

Firma in basso a destra: Pizzinato. Al verso: cartiglio parzialmente abraso Armando Pizzinato / Pescatore.

Storia

Collezione privata, Vicenza;

Collezione privata

Opera pubblicata sul sito dell'archivio dell'artista www.armandopizzinato.it (consultato il 3 maggio 2023).

Esposizioni

Pizzinato. L'Arte come bisogno di Libertà, 1925-1981, Venezia, Museo Correr, 10 aprile - maggio 1981, cat. p. 64, illustrato;

Mare e marine, Maestri del '900 e contemporanei, Taranto, Castello Aragonese, 2 maggio - 1 giugno 1982, cat. n. 44, illustrato;

Momenti di Pizzinato. Dipinti dal 1950 ad oggi, Asolo, Convento San Luigi, 23 settembre - 16 ottobre 1983, cat. p. 8, illustrato;

Pizzinato. Opere 1925-1994, Passariano, Villa Manin, 1 giugno - 28 luglio 1996, cat. n. 75;

Percorsi tra le Biennali 1948/1968. La pittura nuova in Friuli e a Venezia, a cura di Giovanni Granzotto, Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, 27 marzo - 2 giugno 2011, cat. p. 47, illustrato a colori;

Armando Pizzinato. Nel segno dell'uomo, a cura di Casimiro Di Crescenzo, Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, 9 febbraio - 9 giugno 2013, cat. n. 72, illustrato a colori.

Stima € 28.000 / 38.000



569



Armando Pizzinato nello studio, Venezia, 1947

570

Giuseppe Santomaso

Venezia 1907 - 1990

Finestra, 1948

Olio su tela, cm. 67,5x48,2

Firma e data in basso a sinistra: Santomaso 48. Al verso sul telaio: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 6839; etichetta Mc Roberts & Tunnard Limited / London / Giuseppe Santomaso / The Window 1948: due etichette, di cui una con n. 325, XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1948: etichetta Comune di Verona / Galleria d'Arte Moderna Achille Forti / Verona 1840-1960 / Opere dalle Collezioni Civiche / e dalle Fondazioni Cariverona e Domus / Settembre 2015 - Marzo 2016.

Storia

Collezione privata, Vicenza;
Collezione privata

Esposizioni

XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, sala XXXIX, cat. p. 164, n. 7, tav. 46 (con titolo *Finestra n. 1*);
Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia, Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre - 16 novembre 1997, cat. pp. 65, 213, nn. 3, 24, illustrato;
Il Fronte Nuovo delle Arti. L'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra, Cosenza, Palazzo Fondazione Carical, 23 ottobre - 5 dicembre 1999, poi Matera, Palazzo Lanfranchi, 11 dicembre 1999 - 22 gennaio 2000, cat. pp. 65, 216, nn. 4, 24;
Venezia '900. Da Boccioni a Vedova, Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007, cat. pp. 210, 211, 376, n. 8.9, illustrato a colori;
Santomaso e l'opzione astratta, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12 aprile - 13 luglio 2008, cat. pp. 68, 69, 274, n. 33, illustrato a colori;

Percorsi tra le Biennali 1948/1968. La pittura nuova in Friuli e a Venezia, Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, 27 marzo - 12 giugno 2011, cat. p. 51, illustrato a colori.

Bibliografia

Silvio Branzi, La XXIV Biennale di Venezia, in Carro Minore, III, n. 5.6.7, maggio - luglio 1948;
Du, VIII, n. 11, novembre 1948;
Umbro Apollonio, Pittura italiana moderna, Edizioni Neri Pozza, Venezia, 1950, tav. LII;
Umbro Apollonio, Santomaso, Bodensee, Amriswill, 1959, p. 22 (tav. 3);
Nello Ponente, Santomaso. Pitture/Paintings, Venezia, 1968, p. 30, tav. 3;
Luisa Alfieri, Santomaso, catalogue raisonné 1931/1974, Alfieri, Venezia, 1975, p. 48, tav. 16, n. 154;
Giuseppe Marchiori, Il Fronte Nuovo delle Arti, Giorgio Tacchini Editore, Vercelli, 1978, p. 51 (con titolo *Finestra n. 1*);
Annalisa Cera, Leone Minassian 1905-1978, Rovigo, 1995, p. 106;
Giovanni Granzotto, Falsi informali, in Arte in, n. 47, dicembre 1996, p. 85;
Sileno Salvagnini, Santomaso e Marchiori: un pittore e il suo critico. Dalla personale parigina del 1939 agli anni Sessanta, in Saggi e Memorie di Storia dell'Arte n. 33, (2009), 2010, p. 469;
Nico Stringa, Santomaso. Catalogo ragionato, Umberto Allemandi, Torino, 2017, vol. I, tav. 20; vol. II, p. 50, n. 214.

Stima € 35.000 / 50.000



Rodolfo Pallucchini, Marc Chagall e Giuseppe Santomaso alla Biennale di Venezia, 1948





571

571

Ardengo Soffici

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

Paesaggio a Poggio a Caiano, 1948

Olio su carta applicata su tela, cm. 39x35,5

Firma e data in basso a sinistra: Soffici 48; dedica al verso della carta: Alla cara [...].

Storia

Collezione Martelli, Pistoia;
Collezione privata

Dipinto regalato da Ardengo Soffici alla Signora Martelli in occasione delle nozze nel 1948.

Stima € 1.500 / 2.500



572

572

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Ritratto di F. Lyon, 1942

Olio su tavola, cm. 26x20

Scritta al verso: Lyon / di Praga / 1942: etichetta con firme Eredità Rosai in data 4.6.1957.

Stima € 4.000 / 7.000



573

573

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Interno di caffè con figure, 1941

Olio su tela, cm. 50,5x40,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 41. Al verso sul telaio: timbro Galleria del Cavallino, Venezia, con n. 109; etichetta Contemporarte Gallerie, Firenze, con n. 9139.

Storia

Collezione Cardazzo, Venezia;
Collezione Mario Borgiotti, Milano;
Collezione Narciso Parigi, Firenze;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Esposizioni

Ottone Rosai, Focette, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, 7 - 28 luglio 1973, cat. n. 23, illustrato;
Ottone Rosai, con una nota di Pier Carlo Santini, Varese, Galleria della Piazza, 30 novembre 1973 - 6 gennaio 1974, cat. n. 13, illustrato;
Omaggio a Ottone Rosai, Conegliano, Galleria d'Arte Moderna "Studio GR", ottobre 1981, cat. n. 1, illustrato.

Stima € 7.000 / 12.000

Carlo Carrà tra eterno e magia

L'arte di Carrà non appartiene assolutamente all'arte dell'espressione. La forma è così chiusa che non si può aggiungere più nulla. Essa eterna le cose della natura mediante la determinazione formale, che si compie al di fuori del sentimento. Per questo regna nei quadri di Carrà un così grande senso di pace.

Werner Haftmann, 1955



Carlo Carrà, *La musa metafisica*, 1917, Milano, Pinacoteca di Brera

L'originale produzione giovanile di Carrà, la sua peculiare reinterpretazione dell'esperienza impressionista, la consistenza volumetrica del periodo più maturo e la sorprendente liberazione del colore verso allusività simboliche, che mescola il reale alla sua impaziente ricerca di eterno, fanno di lui uno degli artisti più virtuosi del Novecento.

Una volta trasferitosi a Milano per frequentare la Scuola Superiore d'Arte applicata del Castello Sforzesco, Carrà osserva e studia la pittura divisionista, di cui il capoluogo lombardo era il fulcro all'inizio del Novecento. In questa pittura vede una ventata di novità, capace di superare l'ormai stanca arte borghese. La sua vocazione aperta e non provinciale deriva dai precedenti viaggi a Parigi e Londra, dove ha potuto ammirare la pittura antica e moderna. Iscrittosi all'Accademia di Brera conosce un gruppo di artisti che avrebbero poi rinnovato l'arte italiana attraverso il Futurismo e le Avanguardie.

La carriera pittorica di Carrà si può far partire quindi con l'adesione al manifesto di Marinetti di cui sarà uno dei firmatari nel 1910.

Tuttavia, la fascinazione per la velocità e il dinamismo viene presto sostituita, in particolare dopo l'arruolamento del pittore durante la Grande Guerra, dalla necessità di cercare un contatto con la realtà.

L'incontro con de Chirico a Ferrara nel 1917 dà origine a una significativa svolta nella sua attività artistica. Per qualche mese Carrà condivide con de Chirico l'esperienza di Villa del Seminario. Nell'ospedale militare infatti, i due artisti vengono incoraggiati a dipingere dal direttore. Il sodalizio dialettico che nascerà tra loro li porterà a confrontarsi e influenzarsi nelle opere successive. Ma sarà proprio Carrà il primo a usare la parola "metafisica" nel titolo di un suo quadro realizzato del 1917, *La musa metafisica*, e ad avviare il dibattito per imporre la parola come sigla del movimento.

La linea italiana di "Valori Plastici" si affermerà nel movimento denominato Novecento e nel vero e proprio "Ritorno all'ordine". Carrà e de Chirico in seguito al loro incontro svilupperanno temi simili, ma ciascuno seguendo le proprie inclinazioni.

Così, la poetica positiva edificante di Carrà, che strizza l'occhio all'architetturalità giottesca della forma, diventa trascendente, quella di de Chirico invece, resta scettica e immanente.

La reinterpretazione personale di Carrà della Metafisica lo porta a una pittura intesa come mezzo per rendere visibile il bisogno interiore di immedesimazione con la natura, accompagnata da una tendenza all'astrazione, per mezzo della contemplazione silenziosa di un paesaggio, naturale o urbano, spesso privo della figura umana. *Pineta* e *Finestra sul fiume* rappresentano due lavori esemplificativi di questa fase più matura dell'artista.

Dopo il periodo metafisico, Carrà elegge Cézanne, insieme a Giotto, a ispiratori della nuova direzione della sua arte. Da questo deriva la realizzazione dei paesaggi degli anni Venti, spogli e memorabili per intensità emotiva e adesione sincera al dato naturale. Le volumetrie dei soggetti e la poesia che emerge dalla loro contemplazione diventano elementi chiave della sua pittura.

Dino Bonardi dice di lui: "Il pittore piemontese non sosta. Di anno in anno qualche tratto della sua fisionomia d'artista si modifica. Uno spirito che si cerca senza riposo si dimostra in questa pittura che ha percorso una traiettoria ricca



Giotto, *Visitazione*, Padova, Cappella degli Scrovegni

di aspetti, comunque importante, dalla stagione cubista alla pittura metafisica, su su verso la conquista di un nuovo realismo filtrato attraverso gli studi su Giotto e Masaccio" (Dino Bonardi in *La Sera*, Milano, 13 dicembre 1940).

I luoghi frequentati dall'artista dal 1926 in Versilia diventano la sua fonte di ispirazione ideale, nonché il soggetto perfetto per la sperimentazione del suo rinnovato linguaggio pittorico, più ordinato e oggettivo.

L'artista suddivide in maniera precisa i piani e gli spazi per giungere all'equilibrio tra l'elemento concreto e la trasfigurazione.

I paesaggi della fine degli anni Trenta e degli anni Quaranta derivano dallo stile che Carrà adotta già dalla fine del decennio precedente. Ambienti realistici e contemplativi, eseguiti con pennellate leggere e colori tenui, sono anche frutto delle esperienze traumatiche della guerra, che lo portano a cercare un ritorno alla tranquillità. La pittura gli permette di realizzare una trasformazione del paesaggio in una poesia piena di spazio e sogni.

"Si nota un alleggerimento di certe asprezze formali, un più disteso, o riposato, porsi di fronte alle cose, la cui definizione figurativa si ritma in rapporti plastici di franco consenso" (Massimo Carrà, *L'arte Moderna, Al di fuori delle avanguardie: il ritorno al classicismo negli anni 1920-40*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967, p. 101). In *Pineta e Finestra sul fiume* l'atmosfera è rarefatta, dominata da un silenzio assoluto. L'elemento principale è la stessa quiete dei suoi ameni paesaggi rurali o dei suoi silenziosi paesaggi marini. In entrambi ci si può ancora raccogliere in una riflessione metafisica interiore, libera da ogni elemento di disturbo.

In questi dipinti Carlo Carrà dà vita a un ambiente sospeso e senza tempo, creando un universo pittorico personalissimo dove l'ispirazione viene dalla natura, ma è nutrita dalla malinconia, dalla solitudine e dalla memoria proprie della condizione umana.

L'approccio dell'artista al paesaggio è particolare, poiché viene svuotato di retorica. Allo stesso tempo Carrà pone l'attenzione alla realtà più semplice. Così, in un periodo in cui le città vanno sempre più incontro a un grande sviluppo a scapito della campagna, egli, particolarmente sensibile ai luoghi che frequenta, riesce a catturare un'assenza che trasforma il paesaggio in un luogo eterno, ridotto, instillandogli un'essenza segreta. La sua intenzione in questo periodo, particolarmente evidente in *Finestra sul fiume*, è quella di ricercare un tipo di ordine quasi geometrico nei soggetti raffigurati. Questo deriva dal suo interesse per il senso di fisicità e presenza caratteristico dei dipinti murali di Giotto, che Carrà prova a raggiungere nella sua arte, trasfigurandoli in chiave moderna. Allo stesso tempo la sua pittura sembra aver ereditato perfettamente una forma di cubismo cézanniano.

In *Finestra sul fiume*, 1940, esposta nello stesso anno alla XXII Esposizione della Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, la formazione geometrica della scena segue la linea del piano della finestra, la quale fa da parziale cornice al dipinto stesso, originando un semi trompe-l'oeil. Le sagome geometriche del dipinto si adattano a questo senso di ordine, facendosi eco, nonostante la diversa forma della brocca e del piatto in primo piano.

Anche *Pineta*, realizzata sicuramente a Forte dei Marmi dove l'artista su suggerimento dell'amico Soffici aveva trovato la propria residenza estiva, appare come uno scorcio naturale nel quale il tempo si cristallizza.

L'interessante prospettiva accentua la verticalità e la sinuosità degli alberi. I colori appaiono sapientemente calibrati. "Il quadro propone uno spazio addentrante per case che, da un lato e dall'altro, si suggeriscono prospetticamente. [...] Si avverte di trovarsi innanzi a un'immagine che si compone sulla reciprocità di quattro triangoli, convergenti, tutti, al centro della tela. Ognuno di essi motivato per valore e significato tanto cromatico che formale. S'avrà così quello del primo piano: un terreno su cui si illumina il tappeto d'aghi di pino; a indicare la progressione nello e dello spazio" (in *Carlo Carrà 1881-1966*, Electa, Milano, 1994, p. 62).

La riscoperta del senso spaziale, subordina a sé tutti gli altri valori del dipinto. La sua pittura diventa così "[...] l'elegia di un poeta arrivato a cogliere il segreto delle cose" (Leonida Repaci in *L'illustrazione Italiana*, Milano, 14 giugno 1942).

In questo periodo la ricerca di Carrà sull'uomo e sul mondo prosegue, conscia allo stesso tempo dell'equilibrio difficile tra osservazione e astrazione, "[...] fino a sfiorare talvolta, particolarmente attorno agli anni Quaranta e nei dipinti di paesaggio, toni elegiaci o fontanesiani" (Carrà, Mazzotta, Milano, 1987, p. 113), i cui tratti caratteristici vennero inseriti dal pittore nella sua monografia illustrata dedicata a Fontanesi nel 1924.

Carrà riflette inoltre sull'essenza della pittura moderna, la quale, dopo anni ed anni di introspezione minuziosa dei fenomeni naturalistici, sente ora il bisogno di una sintesi spirituale superiore.

Per l'artista arte e reale sono un binomio inscindibile. Tuttavia la funzione della pittura non si deve circoscrivere alla mera riproduzione dei fenomeni visivi. Solo così le opere potranno essere una fonte di ispirazione e durare nel tempo.

Come infatti Carrà stesso dichiara nel 1938:

"L'unico elemento che ci fa intendere l'universalità di un'opera d'arte è dato dal perenne interesse che suscita in noi" (Carrà, *Tutta l'opera pittorica, Vol. II, dal 1931 al 1950*, Ed. dell'Annunziata, Ed. della Conchiglia, Milano, 1968, p. 9).

Costanza Costanzo



Carlo Carrà nel suo studio a Milano

574

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Pineta, 1938

Olio su tela, cm. 90,5x70

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 938. Al verso sulla tela: etichetta con n. 3570 e timbro Galleria Annunciata, Milano: timbro Opera esposta / alla Galleria / Il Traghetto / Venezia; sul telaio: etichetta 100 Opere / di Carlo Carrà / Prato - 15 maggio - 18 giugno 1971 / tav. LXII / Galleria d'Arte Moderna Farsetti - Prato: due timbri Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. [49]30: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 1301.

Storia

Collezione A. Deana, Venezia;
Collezione privata

Certificato su foto di Massimo Carrà, Catalogo Generale delle Opere di Carrà, con n. 8/38; certificato su foto Galleria Mario Marescalchi, Bologna.

Esposizioni

Arte Moderna in Italia 1915-1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, presumibilmente cat. p. XXXII, n. 866 (con data errata); 100 Opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, 15 maggio - 18 giugno 1971, cat. tav. LXII, illustrato a colori.

Bibliografia

Leonida Repaci, Carlo Carrà, in L'illustrazione Italiana, Milano, 14 giugno 1942;
Marco Valsecchi, Carrà, Edizione de L'illustrazione Italiana, Garzanti, Milano, 1962;
Raffaele Carrieri, 240 maestri raccontano com'è nata l'arte moderna, in Epoca, Milano, 23 aprile 1967;
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 283, 692, n. 8/38.

Stima € 70.000 / 100.000



Antonio Fontanesi, *Il mattino*, 1855, Torino, GAM



C. CARRÀ 938

575

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Finestra sul fiume, 1940

Olio su cartone telato, cm. 40x49,5

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 940. Al verso sul cartone: etichetta XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1940 - XVIII: etichetta Galleria dello Scudo / Verona: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Mostra Antologica di Carlo Carrà / nel Centenario della Nascita / Patrocinio della Regione Veneto / Opera Esposta: due timbri Vittorio E. Barbaroux / Opere d'Arte / Milano.

Storia

Collezione A. Brazzabeni, Milano;
Collezione privata, Padova;
Collezione privata

Certificato su foto di Massimo Carrà, Milano, 12 giugno 1978.

Esposizioni

XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia,

maggio - ottobre 1940 XVIII, sala 32, cat. p. 131, n. 1;
Carlo Carrà. Mostra antologica nel centenario della nascita, Verona, Galleria dello Scudo, 21 novembre 1981 - 16 gennaio 1982, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Raffaele Carrieri, Carlo Carrà, Tempo, Milano, 18 dicembre, 1940;
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 371, 695, n. 29/40;
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. 315.

Stima € 28.000 / 38.000



Paul Cézanne, *Campi a Bellevue*, 1892-95, Washington, The Phillips Collection



576

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1939 ca.

Tempera e olio su tavola, cm. 69,7x55

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso: due timbri Galleria Annunciata, Milano, con n. 01528; timbro Vittorio E. Barbaroux Opere d'Arte, Milano; timbro Nava Eugenio, Milano.

Certificato con foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 22 settembre 2022, con n. 150/22 RA.

Stima € 20.000 / 30.000



Maestro di Artù, archivolto della Porta della Pescheria, Modena, Duomo (part.)



577

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Zinnie e altri fiori, 1957

Olío su tela, cm. 73x92

Firma e data in basso a destra: Guttuso / 57; data al verso sulla tela: 25 sett / 57; etichetta Galleria "La Nuova Pesa" con dati dell'opera (con titolo "Fiori"); sul telaio: etichetta Mostra di Renato Guttuso - Parma 1963 / Palazzo della Pilotta, con dati dell'opera.

Storia

Collezione Pirelli, Varese;
Collezione privata.

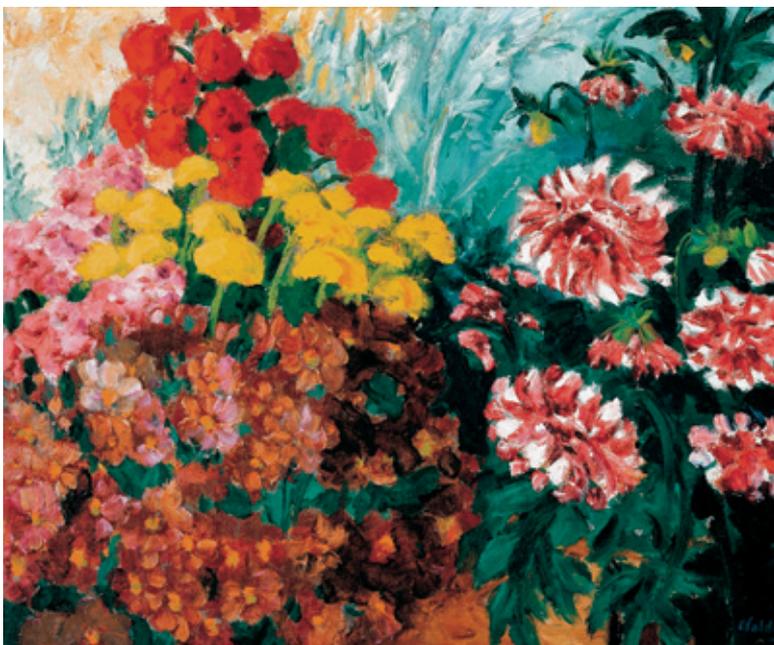
Esposizioni

Renato Guttuso, Mosca, Gosudarstvennyi Musei Isobrasitelnih Iskusstv Imeni A.S. Puškina, poi Leningrado, Gosudarstvennyi Musei Hermitage, poi Novosibirsk, 1961, cat. p. 22;
Renato Guttuso: Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. p. 82, n. 139, tav. 66b, illustrato.

Bibliografia

Ogoniok, n. 34, agosto 1961;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 100, n. 57/124.

Stima € 35.000 / 45.000



Emil Nolde, *Giardino fiorito*, 1934





578

578

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Crocifisso, 1948

Olio su tela, cm. 65x54

Firma e data in basso a sinistra: O. Rosai / 48.

Storia

Collezione Bruno Innocenti, Firenze;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Stima € 8.000 / 14.000



579

579

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Strada di campagna, 1946

Olio su cartone applicato su cartone, cm. 68,5x48,8

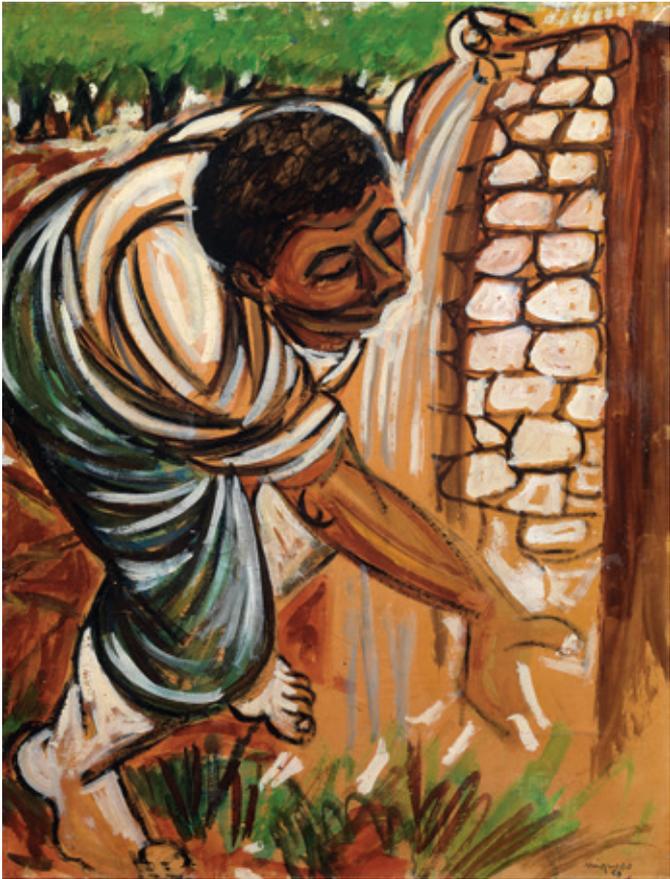
Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 46.

Storia

Collezione Bruno Innocenti, Firenze;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore
dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di
Ottone Rosai.

Stima € 10.000 / 18.000



580

580

Giuseppe Migneco

Messina 1908 - Milano 1997

Il contadino, 1950

Tempera su carta applicata su tela,
cm. 89x68,5

Firma e data in basso a destra: Migneco / 50. Al verso sulla tela: etichetta e tre timbri Galleria del Golfo, La Spezia, con n. 64/049.

Bibliografia

Luigi D'Eramo, Migneco, catalogo generale volume I, Bonaparte Editrice, Milano, 1986, p. 177, n. 1.

Stima € 7.000 / 12.000



581

581

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figura femminile, 1950

Olio su cartone telato, cm. 49,5x39,5

Dichiarazione di autenticità al verso: Autentico / Guidi: etichetta "Opera esposta alla Galleria San Giorgio / Treviso - Mestre": etichetta e due timbri Galleria d'Arte Moderna "Il Traghetto" - Venezia, con firma di Gianni De Marco: etichetta e due timbri Galleria Mentana, Firenze.

Foto autenticate dall'artista in data 18.10.1974.

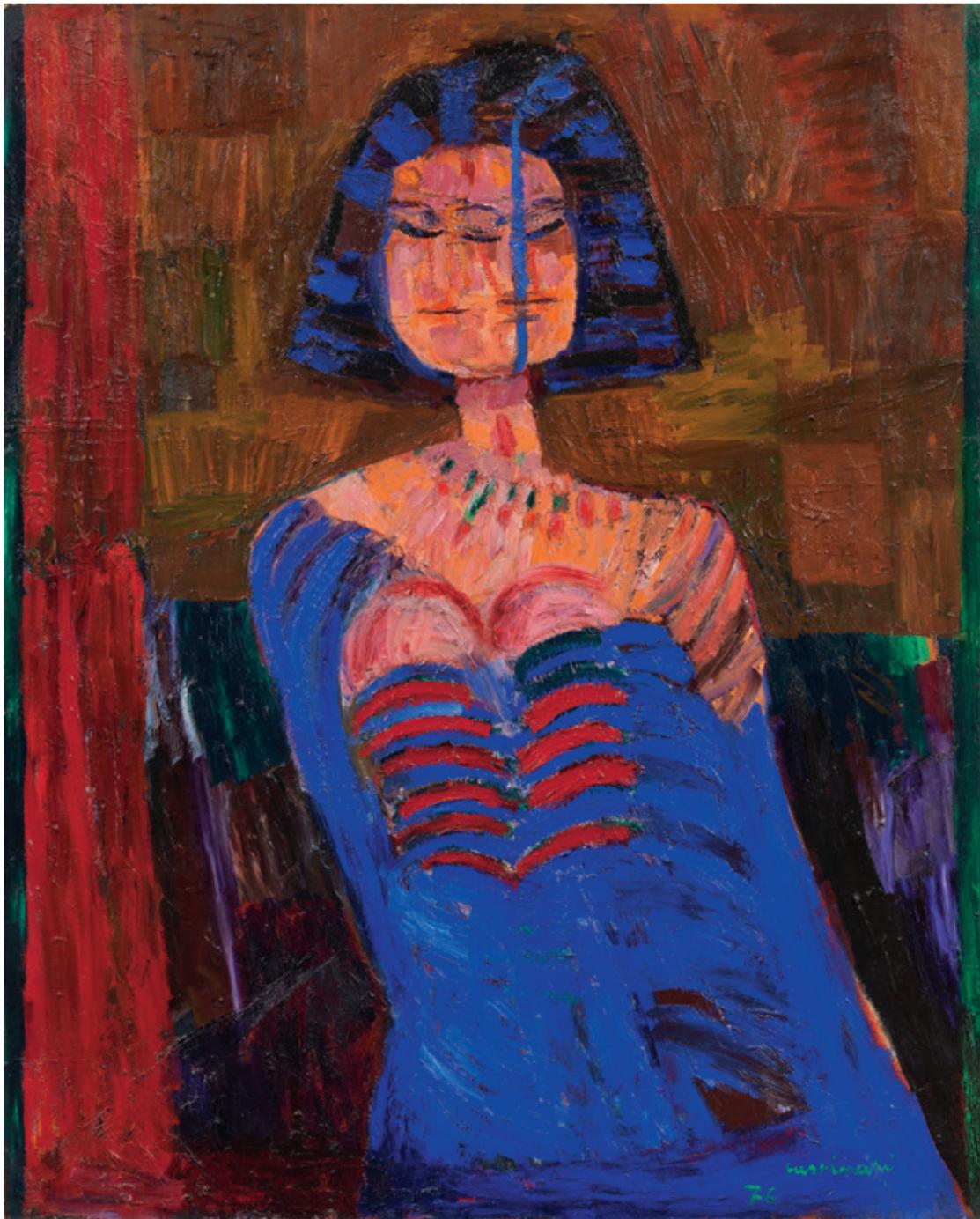
Esposizioni

Omaggio a Virgilio Guidi, Bergamo, Galleria d'Arte dei Mille, 30 gennaio - 15 febbraio 1971, cat. tav. 4, illustrato.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 428, n. 1950 133.

Stima € 5.000 / 7.000



582

582

Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Lu, 1974-76

Olio su tela, cm. 100,5x80,5

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 76; firma, data e titolo al verso sulla tela: Cassinari / 74/76 / "Lu".

Foto autenticata dall'artista, Milano, 2 giugno 1980, con n. 945 e timbro Galleria d'Arte "Il Castello", Milano.

Esposizioni

Bruno Cassinari, Torino, Galleria Biasutti, dal 29 marzo 1988, cat. p. 39, illustrato a colori.

Stima€ 7.000 / 12.000



583

583

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Incontro, 1950

Olio su tela, cm. 69x89

Firma in basso a destra: Guidi; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Autentico / Guidi 1956: etichetta Galleria Annunciata / Milano con numero 4562: due timbri Galleria Il Traghetto, Venezia.

Storia

Collezione F. Crespi, Bologna;
Collezione privata.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 423, n. 1950 116.

Stima € 5.000 / 8.000



584

584

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

S. Giorgio, Venezia, 1974

Olio su tela, cm. 60,5x100,5

Firma in basso a destra: Guidi; titolo, firma e dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: "S. Giorgio" Venezia / Guidi / autenticato il 19.7.1974 / Guidi.

Certificato su foto di Toni Toniato, in data 2/1/2001.

Stima € 8.500 / 10.500

585

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Porto Canale, 1941

Olio su cartone telato, cm. 49,2x69,8

Firma e data in basso a destra: Pisis / 41; titolo, data e firma al verso: Porto Canale / 941 / Fil. de Pisis: etichetta e due timbri Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta La Strozina / Firenze / Mostra / De Pisis / marzo 1952, con n. 65: timbro La Strozina Mostre Permanenti d'Arte Figurativa, Firenze: etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra / «Collezione privata, Bergamo» / Bergamo 3.11.1991 - 1.3.1992 / Cat. n. 90.

Storia

Galleria Lorenzelli, Bergamo;
Collezione privata

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 18 aprile 2023, con n. 05808.

Esposizioni

Mostra de Pisis, Firenze, La Strozina, marzo 1952;
De Pisis, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1960, presumibilmente n. 65;
Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 novembre 1991 - 31 gennaio 1992, cat. pp. 157, 244, n. 90, illustrato a colori.

Stima € 25.000 / 35.000



Porto Canale, Cesenatico





586

586

Domenico Purificato

Fondi (Lt) 1915 - 1984

Paesaggio marino

Olio su tela, cm. 79,5x170

Firma in basso a destra: Purificato.

Certificato su foto Eredi Purificato.

Stima € 8.000 / 14.000



587

587

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Nespole, 1965

Olio su tela, cm. 27x41

Firma in basso al centro: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / '65.

Storia

Collezione privata, Parma;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 322, n. 65/97.

Stima € 8.500 / 10.500



588

588

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Natura morta

Olio su compensato, cm. 33x40,2

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

Stima € 2.000 / 3.000



589

589

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Natura morta, 1942

Olio su cartone telato, cm. 40x49,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 42. Al verso: etichetta con timbro a secco e timbro Galleria d'Arte del Cavallino, Venezia, con n. 2193: etichetta e timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Storia

Galleria del Cavallino, Venezia;
Galleria Lorenzelli, Bergamo;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Stima € 10.000 / 15.000



590

590
Luciano Minguzzi

Bologna 1911 - Milano 2004

Il grande vecchio

Scultura in bronzo, es. B, cm. 115 h.

Sigla e firma sulla base: M / Minguzzi.

Foto autenticata dall'artista, con indicazione di tiratura.

Tiratura di 3 esemplari contrassegnati dalle lettere A, B, C.

Stima € 6.000 / 9.000



591

591

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

E io dissi: Portatelo «così e così», 1933-34

Matita rossa su compensato, cm. 74x109,5

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani. Al verso: cartiglio con dichiarazione di autenticità di Renato Santini: due cartigli
Raccolta Benedetto Fiore: timbro Raccolta Riccardo Bertini:
etichetta Città di Viareggio / Regione Toscana / Patrocinio
Presidente Repubblica / Mostra Monografica / di / Lorenzo
Viani / 1° Centenario della nascita / Novembre 1882 - 1982 /
Palazzo Paolina.

Storia

Collezione Raggiunti, Viareggio;
Collezione privata

Certificato su foto di Enrico Dei.

Esposizioni

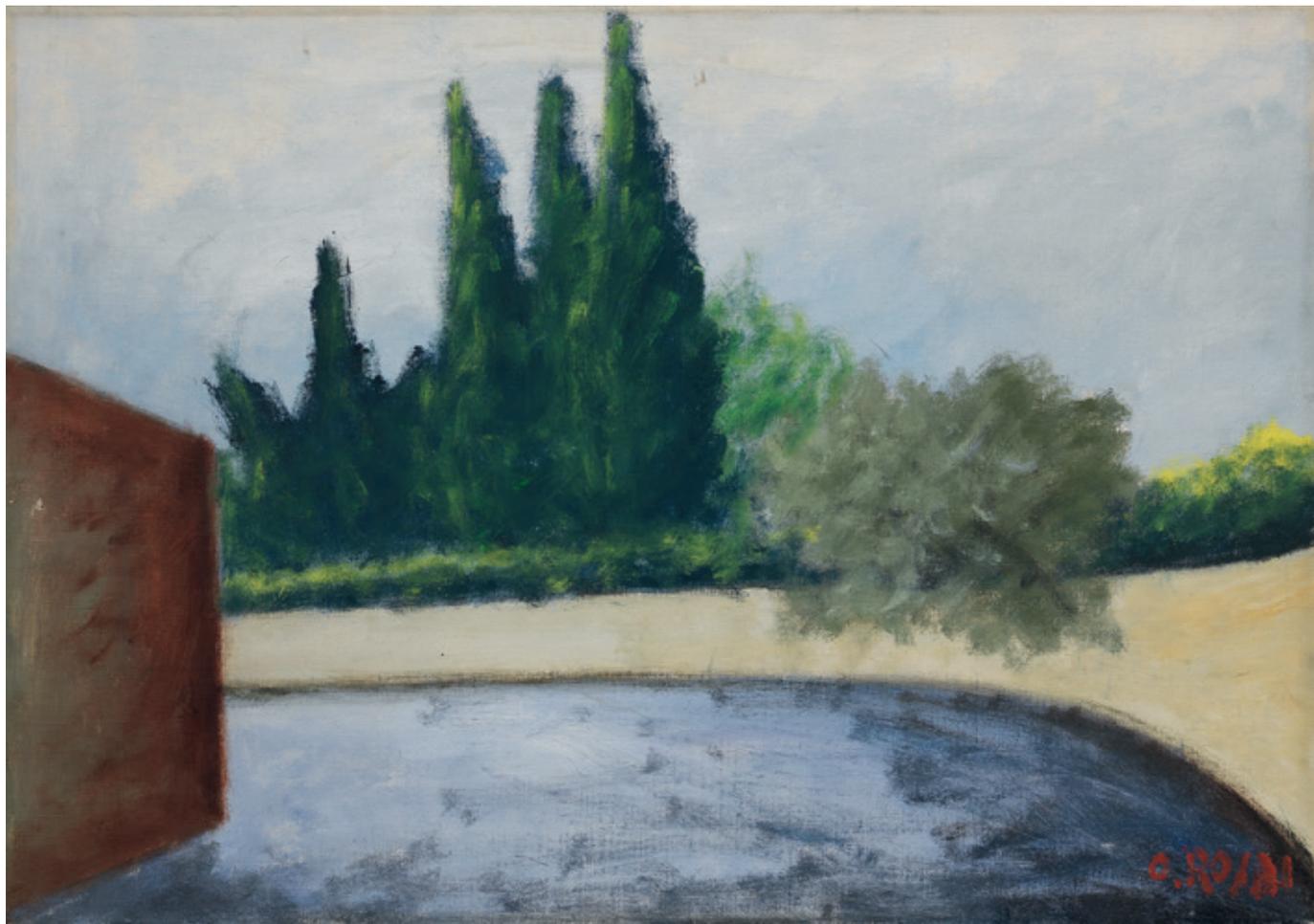
Mostra Viani, Viareggio, Caffè Poldo, 10 agosto 1934,
cat. n. 4;

Lorenzo Viani, a cura di Pier Carlo Santini, Viareggio, Palazzo
Paolina, 20 novembre 1982 - 20 gennaio 1983, cat. n. 120.

Bibliografia

Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, Firenze, 1978,
pp. 204, 264, n. 248 (207).

Stima € 5.000 / 8.000



592

592

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Via San Leonardo, (1956)

Olio su tela, cm. 50,3x70,4

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta Ottone Rosai / 1895-1957 / Raccolta Giraldi / Livorno-Firenze: sigla Bruno Giraldi; sul telaio: sigla Bruno Giraldi.

Storia

Collezione Bruno Giraldi, Livorno;
Collezione privata

Autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Bibliografia

Alessio Cannistraro, Pittura contemporanea nelle collezioni private, Centro Internazionale Arti Figurative, Firenze, 1971, p. 123.

Stima € 10.000 / 18.000



593

593

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Strada con figure, 1950

Olio su tela, cm. 70,5x50

Firma in basso a destra: O. Rosai; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: È mio / Otto Rosai; sul telaio: etichetta e quattro timbri G. Zanini / Arte / contemporanea.

Foto autenticata dall'artista; autentica su foto del Prof. Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.

Stima € 10.000 / 16.000

INDICE

- A**
Andreotti L. 535
- B**
Balla G. 518, 520
Burri A. 550
- C**
Campigli M. 515
Capogrossi G. 549
Carrà C. 527, 574, 575
Casella P. 548
Cassinari B. 582
- D**
De Chirico G. 524, 525, 526, 538, 541
De Pisis F. 516, 517, 528, 585
Depero F. 519
Dottori G. 522
- F**
Fontana L. 551
- G**
Gentilini F. 542
Guidi V. 537, 581, 583, 584
Guttuso R. 507, 508, 509, 530, 532, 533, 568, 577, 587, 531
- K**
Klee P. 553
- M**
Mafai M. 510, 534
Manzù G. 523
Marini M. 506
Mastroianni U. 547
- Mattioli C. 543, 544, 545
Migneco G. 580
Minguzzi L. 590
Morandi G. 501, 502, 503, 563
- P**
Paresce R. 512
Pettoruti E. 536
Picasso P. 552
Pizzinato A. 569
Pomodoro A. 546
Prampolini E. 521
Purificato D. 586
- R**
Rosai O. 560, 564, 565, 567, 572, 573, 578, 579, 589, 592, 593
- S**
Santomaso G. 570
Savinio A. 514, 539, 540
Sironi M. 529, 557, 558, 559, 566, 576
Socrate C. 511
Soffici A. 561, 571
- T**
Tosi A. 588
Tovar I. 555
Tozzi M. 504, 505, 513
Trubbiani V. 556
- U**
Utrillo M. 554
- V**
Viani L. 562, 591

CONDIZIONI DI VENDITA

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

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

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



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

Via Sant'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

CASA D'ASTE ARCADIA SRL

Corso Vittorio Emanuele II 18 – 00186 Roma – Tel. 06 68309517
www.astearcadia.com info@astearcadia.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

CAPITOLIUM ART

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

COLASANTI CASA D'ASTE

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

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.fabianiarte.com – info@fabianiarte.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

INTERNATIONAL ART SALE

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

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

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.



Hermann Max Pechstein Autoritratto, sdraiato. 1909. Olio su tela, 74 x 99 cm. Asta 6 giugno. Opera fondamentale dell'espressionismo tedesco. Il più importante autoritratto dell'artista. Mostre nei musei: Königsberg 1914, Berlino 1959, Parigi/Monaco 1966, Düsseldorf 1967, Bonn 1972, Kaiserslautern 1982, Berlino/Tubinga/Kiel 1996/97

LEMPERTZ

225 ANNI

CALENDARIO ASTE

6-7 giugno Arte Moderna, Arte Contemporanea Evening Sale / Day Sale 6 giugno Fotografia
31 maggio-14 giugno Contemporary Art 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

PRIMAVERA 2023

PRATO

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

Fino al 15 Ottobre 2023
LINA PALLOTTA- VOLEVO VEDERMI NEGLI OCCHI
Centro Pecci

Fino al 19 Novembre 2023
DUE SECOLI DI TEXTILE E FASHION DESIGN
Museo del Tessuto

Fino al 19 Novembre 2023
KIMONO-RIFLESSI D'ARTE
TRA GIAPPONE E OCCIDENTE
Museo del Tessuto

FIRENZE

Fino al 4 Giugno 2023
GIACOMETTI – FONTANA.
LA RICERCA DELL'ASSOLUTO
Museo del Novecento\Palazzo Vecchio

Fino al 18 Giugno 2023
REACHING FOR THE STARS
DA MAURIZIO CATTELAN A LYNETTE YADOM-BOAKYE
Palazzo Strozzi

Fino al 5 Settembre 2023
LUCA GIORDANO. MAESTRO BAROCCO A FIRENZE
Palazzo Medici Riccardi

Fino al 13 Settembre 2023
LUCIO FONTANA – L'ORIGINE DU MONDE
Museo del Novecento

Fino al 13 Settembre 2023
LUCA POZZI. TYHE MESSAGES OF GRAVITY
Museo del Novecento

Fino al 24 Settembre 2023
Y.Z. KAMI. LIGHT, GAZE, PRESENCE
Museo del Novecento e altre sedi

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





